



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

11 · 2022–2023

ISSN: 2014–4644

Estudis

- 3 ALEJANDRO COROLEU, Les traduccions d'autors neollatins en àmbit català entre 1880 i 1940
- 18 CÈLIA NADAL PASQUAL, «La salamandra»: traduir la violència. Una proposta italiana
- 35 JUAN CARRILLO DEL SAZ, De conquilles i altres “coses”: Francis Ponge en català
- 54 NÚRIA GASÓ GÓMEZ, Primeras muestras de traducción de la literatura alemana en España
- 73 PAULA ESPINOSA, Les traduccions de Josep Vallverdú per a la col·lecció La Cua de Palla: les solucions lèxiques per al trasllat del “mal parlar”

Comentaris de traduccions

- 96 MIREIA VARGAS-URPÍ, Una finestra oberta a Taiwan: la traducció dels referents culturals de *L'home dels ulls compostos*
- 102 YANNICK GARCIA, A propòsit de la traducció d'*Orgull i prejudici* de Jane Austen
- 109 M. ÀNGELS GARDELLA, Presentació de *Vida nova*
- 112 MIQUEL DESCLOT, El repte de traduir les *Petrose*

Ressenyes

- 126 GUILLEM CUNILL-SABATÉS, Laura Fólica, Diana Roig-Sanz, Stefania Caristia, ed., *Literary Translation in Periodicals: Methodological challenges for a transnational approach*
- 130 ENRIC GALLÉN, Antoni Martí Monterde i Teresa Rosell Nicolás, eds., *Comparatisme i crítica literària. La literatura comparada a Catalunya*
- 136 LLUÍS CORNET, Francesc Vicent Garcia, *Obra Completa*, volum I: Sonets i Dècimes
- 138 MARCEL ORTÍN, Joan Santanach, Joan Ferrer, Sergi Dalemus Adroher, eds., *La Bíblia en la literatura catalana*

Anuari TRILCAT

Revista en línia d'accés obert, editada pel Grup d'Estudis de Traducció, Recepció i Literatura Catalana (TRILCAT) de la Universitat Pompeu Fabra. Té com a objectiu promoure i divulgar la recerca sobre les relacions entre la literatura catalana contemporània, la traducció i la recepció literària. L'*Anuari TRILCAT* accepta articles acadèmics, de caràcter comparatiu i transnacional, centrats en la relació de la literatura catalana amb altres literatures, ja sigui a través de la traducció o la recepció.

Els continguts de la primera secció ("Articles") són sotmesos a doble avaluació externa.

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

Director-fundador:

Enric Gallén

Direcció

Marta Marfany, *Universitat Pompeu Fabra*

Consell editor

Sílvia Coll-Vinent, *Universitat Ramon Llull*

Maria Dasca, *Universitat Pompeu Fabra*

Ivan Garcia Sala, *Universitat de Barcelona*

Carme Gregori Soldevila, *Universitat de València*

Teresa Iribarren, *Universitat Oberta de Catalunya*

Josep Marco, *Universitat Jaume I*

Maria Moreno, *Universitat de Barcelona*

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*

Pietro Cataldi, *Università per Stranieri di Siena*

Regina Galasso, *University of Massachusetts Amherst*

Gabriella Gavagnin, *Universitat de Barcelona*

Keith Gregor, *Universidad de Murcia*

Francisco Lafarga, *Universitat de Barcelona*

John London, *Queen Mary University of London*

Marta Pacheco Pinto, *Universidade de Lisboa*

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 d'autors neollatins en àmbit català entre 1880 i 1940¹

ALEJANDRO COROLEU
ICREA–Universitat Autònoma de Barcelona
alejandro.coroleu@icrea.cat

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2023.i11.01>

Data de recepció: 10/07/2023

Resum: Com en altres ambients culturals arreu d'Europa i Amèrica, a Catalunya l'estudi de la literatura neollatina ha suscitat l'interès d'investigadors, docents i traductors des dels anys 70 del segle passat. A més de grups de recerca i de publicacions especialitzades en els autors neollatins, la disciplina ocupa un lloc cada cop més rellevant en els departaments de Filologia Clàssica i d'altres filologies. Gràcies a iniciatives de diverses editorials catalanes tenim a l'abast també edicions bilingües d'obres d'autors neollatins catalans i forans. Aquesta atenció als textos neollatins té un precedent important en el període entre 1880 i 1940, quan es va publicar un grapat de traduccions d'autors renaixentistes d'origen italià i nord-europeu, a més de versions de Joan Lluís Vives.

Paraules clau: Neollatí, traducció, Noucentisme, biblioteques, cànon cultural

Abstract: As with other parts of Europe and America, attention in Catalonia to Neo-Latin literature has increased exponentially in the last five decades. Research groups related to the field are proliferating, the discipline has been adopted into undergraduate and postgraduate curricula, and in recent years new translations of key Neo-Latin texts have also been appearing in a steady stream, aimed both at a scholarly audience and a broader readership. This interest has an important precedent in the period from 1880 to 1940, when several Catalan versions of Joan Lluís Vives's works and of Italian and northern European Neo-Latin poets and prose writers were published.

Keywords: Neo-Latin, translation, Noucentisme, libraries, cultural canon

Com en altres ambients culturals arreu d'Europa i Amèrica, a Catalunya l'estudi de la literatura neollatina —el corpus de textos redactats en llatí d'ençà de Francesco Petrarca (1304-1374) — ha suscitat l'interès d'investigadors, docents i traductors des dels anys 70 del segle passat. A més de grups de recerca i de publicacions especialitzades en els autors neollatins, la disciplina ocupa un lloc cada cop més rellevant en els departaments de Filologia Clàssica i d'altres filologies. Gràcies a iniciatives de diverses editorials catalanes tenim a l'abast també edicions bilingües d'obres d'autors neollatins catalans i forans. Aquesta atenció als textos neollatins té un precedent important en el període entre 1880 i 1940. En aquest article voldria oferir una sèrie d'observacions generals sobre la difusió de la literatura neollatina a Catalunya en aquestes sis dècades, des del punta de vista —sobretot— de les traduccions d'autors renaixentistes d'origen italià i nord-europeu, a més de versions de Joan Lluís Vives (1492-1540). Deixaré l'anàlisi lingüística d'aquestes traduccions per a futurs treballs. En la meva exposició també faré esment d'algunes publicacions científiques

¹ Aquest treball prové de la recerca desenvolupada dins el projecte d'investigació PID2019-103874GB-I00 (Ministerio de Ciencia e Innovación).

sobre la matèria que van aparèixer aleshores i em referiré, encara que sigui molt breument, a la presència dels autors neollatins en biblioteques de l'època. L'estudi de les traduccions d'autors neollatins en l'àmbit català entre 1880 i 1940 no ha estat tractat de manera sistemàtica. Val a dir, però, que no estem parlant d'un món totalment inexplorat, verge d'estudis, ans disposem d'un parell de contribucions certament valuoses però puntuals, centrades en una traducció determinada (Cavallé i Mallafrè 1994: 175-80, i més recentment Johnson 2023) o en una edició concreta, examinada sobretot des del vessant tipogràfic (Duran Tort 1997).

El moment que vull evocar comença, com he assenyalat, el 1880. No és una data triada a l'atzar, sinó lligada a la publicació de la primera versió catalana d'un escriptor neollatí, concretament del poeta holandès Jan Everaerts (conegut pel seu nom llatí de Johannes Secundus, 1511-1536), l'autor de *Basia* ("Els petons"). Imprès el 1539, *Basia* és un recull de dinou composicions en formes mètriques diverses en què Secundus explora el tema del petó i descriu la seva passió per la cortesana Neera. La temàtica amatòria de la col·lecció va ser recollida pels membres de La Pléiade i pels imitadors de la poesia de Catul al llarg dels segles XVI i XVII. Al Vuit-cents se'n fan traduccions a l'anglès, al francès i al castellà i també al català, en una edició publicada a Barcelona per la impremta de La Renaixensa.² Sabem que la traducció catalana, que es presenta sense els noms dels autors, és obra de Joan Montserrat i Archs (1845-95), que en fa la versió en prosa, i de Francesc Matheu (1851-1938), que dona forma poètica a la traducció suposadament més literal de Montserrat i Archs. No són tampoc noms casuals: Montserrat i Archs emprengué diverses traduccions dels clàssics grecollatins (Verdaguer i Pajeroles 2011) i Matheu és l'autor de poesies en català del corrent anacreòntic, molt en sintonia amb les versos de *Basia*. El volum s'obre amb una introducció que repassa la vida i l'obra de Secundus i enregistra les edicions i traduccions de *Basia*. En la versió catalana la càrrega mitològica i el to massa aspre de l'original es redueixen, potser per mirar de complaure les oïdes benpensants de la societat del moment (Duran Tort 1997: 321-322; Vila 2012: 78-79; vegeu també l'Apèndix al final d'aquest article).

Tanmateix, a Catalunya la temàtica més o menys amatòria de *Basia* sembla que comptava amb un públic interessat, si més no en determinats ambients de l'època. El 1899 Antoni Bulbena i Tosell (1854-1946) engegà la seva "Biblioteca eròtica i priàpica", en què publicà dues traduccions de peces incloses en el *Liber facetiarum* de Gian Francesco Poggio Bracciolini (1380-1459).³ Una de les veus més notables del Renaixement italià i recercador incansable de manuscrits d'autors llatins, Poggio Bracciolini, va escriure un recull de 273 facècies, anècdotes satíriques, eròtiques, humorístiques i anticlericals. Bulbena en va publicar, el 1904, "De una dona qui acusava son marit" (*De adolescentula quae virum de parvo priapo accusavit*) i "Del marit en lo colomer (amb el títol, en una altra versió, "De una dona qui enganyava son marit" —*De muliere quae virum defraudavit*). No és una tria

² Traduïda del francès, una de les edicions castellanes de la col·lecció de Secundus, a cura del poeta Joan Arolas (1805-1849), va ser publicada a Barcelona el 1843.

³ Sobre les controvèrsies que suscità el projecte editorial de Bulbena, vegeu Domènech (2014).

qualsevol, perquè precisament aquestes dues històries ja havien estat traduïdes al català al segle XVI i havien estat reproduïdes també per Ramon Miquel i Planas en una reimpressió d'aquesta traducció antiga de les faules d'Isop publicada el 1908.⁴ Sis anys després de les primeres versions catalanes de Poggio, Bulbena publicà un recull de seixanta *Facetiae*, “per primera vegada en català directament traduïdes” (Poggio Bracciolini 1910: 1). Emmirallant-se en el model de la traducció francesa de les *Facetiae* publicada el 1876, l'edició de Bulbena inclou la carta de Poggio Bracciolini al seu amic Niccolò Niccoli (1365-1437), en què hom descriu els banys de Zúric. Vet aquí una mostra de la manera, fidel i correcta, com Bulbena trasllada el llatí de la facècia “D'un home que demanava perdó a sa muller mentre que estava malalta”:

Per consolar sa muller qui stava axi gréument malalta, que cuydava agonitzar, lo marit li recordava quant no éra ell tots-témps stat bon marit, e la suplicava de perdonar-li la pena que li hagués pogut causar. Féu-li ell avinent, entre altres coses, que ja may no havia fallit als seus deutes conjugals, llevat de con ella stava indisposta e encare per no fatigarla. Llavors la muller ab tót e star tan malalta, proferí: “En bona fè! Jo no te-n podré may perdonar, car anch no fuy axí feble e axí decandida a tal punt de no podèr fer la cosa!”. Axó prova que los homens no deuen jamés demanar consemblant perdó a llurs mullers, car s'esposen a un rebuf ben merescut. (Poggio Bracciolini 1910: 13)⁵

El gran promotor de traduccions catalanes d'humanistes llatins fou Josep Pin i Soler (1842-1927). Pin i Soler és l'autor d'una sèrie de versions publicades a partir del 1910 dins la “Biblioteca d'humanistes” (Alsina 2011). El propòsit de Pin i Soler en editar aquesta col·lecció en deu volums era oferir traduccions de sis autors fins aleshores inèdits en català: Erasme (quatre volums corresponents a tres obres, publicats entre 1910 i 1912), la *Utopia* de Thomas More (1912), els *Diàlegs* de Joan Lluís Vives (1915; el títol de l'original llatí és *Linguae Latinae exercitatio*), la versió del *Philobiblion* de Richard de Bury (1281-1345) publicada el 1916, els *Diàlegs de les armes i llinatges de la noblesa d'Espanya* d'Antoni Agustín (1516-1586), traduïts del castellà (1917), i un recull d'obres de Maquiavel en dos volums apareguts el 1920. El volum onzè havia de ser un recull de traduccions dels textos llatins de l'humanista i gramàtic extremeny Francisco Sánchez de las Brozas (1523-1600), l'esborrany del qual es conserva al ms. 8957 de la Biblioteca de Catalunya. Els autors neollatins traduïts per Pin i Soler són, per tant, tres, tots ells de primera fila: Erasme (ca. 1466-1536), Thomas More

⁴ Per a la història d'aquesta edició i de les seves reimpressions noucentistes, vegeu Almirall (2017).

⁵ Poggio Bracciolini, *Facetiae*, 42 (“Vir qui mulieri dum aegrota esset veniam postulavit”): “Consolabatur uxorem vir, quae adversa valetudine diem suum obibat, memorans omnia bona mariti officia sibi in vita praestitisse, veniam postulans, si quid unquam adversus eam inique egisset; neque, inter cetera, se ait omisisse unquam, quin debitum toro praeberet, eo excepto tempore, quo illa non recte valeret, ne coitu fatigaretur. Tum mulier, licet morbo gravis: ‘Hoc’, inquit, ‘per fidem numquam parcam neque remittam tibi: nullo enim tempore adeo invalida atque infirma exstiti, quin commode possem resupine iacere.’ Danda est igitur viris opera, ne hoc veniae genus ab uxoribus implerent, cum rite negari possit”.

(1478-1535) i Joan Lluís Vives. Pin i Soler en justifica la tria “perquè eixos tres personatges foren tres amics personals que fins portant vida de tot independent l’un de l’altre, en certs moments, convergiren, s’influïren mútuament...lligats per un amor comú a l’erudició” (Maquiavel 1920: xvi-xvii). Tot i que no ho digui explícitament, el que li interessa a Pin i Soler d’aquests tres autors és la seva adscripció a un humanisme de tarannà cristià.

Les edicions de Pin i Soler són empreses que ens ofereixen molt més que les traduccions estrictes. Els volums tenen una voluntat notable d’erudició, amb pròlegs extensos en què se sol traçar un panorama de la vida i obra de l’autor traduït, a més de la bibliografia corresponent. Dues versions presenten el text català acarat amb el text llatí (els *Diàlegs* de Vives i el *Llibre de civilitat pueril* [*De civilitate morum puerilium*] d’Erasmus). Com he indicat més amunt, les tres primeres traduccions són d’obres erasmianes. La primera fou la de l’*Elogi de la follia*, publicada la tardor de 1910. Uns mesos després, ja el 1911, sortí el primer volum dels *Col·loquis* i al cap d’un any, el 1912, n’aparegué el segon. Aquell mateix any Pin i Soler publicà també la seva versió del *Llibre de civilitat pueril*. Ens consta que la traducció de l’*Elogi de la follia* va suscitar moltes expectatives. El 21 de gener de 1910 Eugeni D’Ors escrivia a *La Veu de Catalunya*:

Us anunciava, dies endarrera, la probable vinguda de Miquel Àngel a Terrassa, aviat... Me crec en situació de poder anunciar avui com a no llunyana la vinguda de Desideri Erasmus, a Barcelona. Si el primer arribarà per via de cursos d’Universitat popular, el segon per via de traducció.

Mans hàbils l’han feta. Mans curoses ne preparen l’edició. La qual, si no m’erro, anirà a càrrec d’una Societat de bibliòfils.

Molt bé. Fins avui lo que sobre tot ens donaven els nostres bibliòfils era Edat Mitjana. Ja és hora de què el Renaixement també hi passi. Ja hi passa... Palpitació dels temps.

Tot el mal de Catalunya —ho havem repetit moltes vegades— ve de no haver-lo viscut, el Renaixement. I com, sense haver viscut el segle XVI, no es pot viure plenament lo contemporani, nosaltres, al mateix temps de fer esforços heroics per a besllumar lo contemporani, devem, apressadament —com un estudiant dolent, que es veu l’examen pròxim—, intentar xopar-nos de segle XVI... Aquesta pressa que duem ens fa preciosos els extractes concentrats, on, en un mínim de volum, se troba un màxim de substància. L’*Elogi de la Follia* del gran Desideri és així; un extracte concentrat de tot el Renaixement... De què s’hagi traduït al català, *gaudeamus igitur* (Ors 2003: 24-25).

Aquesta versió de Pin i Soler de l’*Elogi de la follia* té un caràcter programàtic. El volum s’obre amb una introducció molt extensa sobre la vida i la producció intel·lectual d’Erasmus i conclou amb un apèndix que conté tota una sèrie de consideracions sobre la bibliografia relativa a l’humanista de Rotterdam. Sovint els judicis de Pin i Soler resulten, si més no, sorprenents. A tall d’exemple, el traductor titlla la monumental edició de les obres completes erasmianes, a cura de Jean Le Clerc entre 1703 i 1706, de “deficient” (Erasmus 1910: 191). La important monografia de Pierre Nolhac sobre les relacions d’Erasmus amb els humanistes

italians (París, 1898) només mereix el qualificatiu d'“interessant”. Pin i Soler lloa, en canvi, l'estudi d'Adolfo Bonilla y San Martín sobre Erasme i Espanya (Madrid, 1907), “un hermós treball, plè d'erudició y bon gust” (Erasme 1910: 192). En alguns casos destaca el to, més aviat poc rigorós i gairebé burleta, de Pin i Soler en repassar les obres d'erudició dedicades a Erasme. Adolf Müller, autor d'una biografia d'Erasme (Hamburg, 1828), “és un biògraf del genre subtil. De tant subtilisar devegades *se pasa de listo*” (Erasme 1910: 192).

D'altra banda, en el prefaci a la seva traducció dels *Col·loquis* Pin i Soler explica amb molta claredat quins han estat els criteris que l'han dut a escollir els textos inclosos en l'antologia:

La major part dels *Coloquis* que no hem traduït tractan matèries d'un interès molt mediocre pera lectors dels nostres dies. Alguns son disertacions sobre urbanitat menuda, fórmules de salutacions o d'adeus epistolars; d'altres, notícies sobre personatges relativament obscurs, o bé sàtires de costums que fins en temps d'Erasme eren coses tranzitories, modes que no duraren (Erasme 1911: xxxv).

Per al traductor, “els *Coloquis* triats per nosaltres semblan escrits per un senyor que encara visqués” (Erasme 1911: xxxv). Així, per a Pin i Soler, resulten molt més interessants els textos que tracten “sobre religió, sobre la pau y la guerra, sobre l'amistat, sobre l'educació, sobre 'ls infants y les dones, sobre '1 matrimoni, les supersticions” (Erasme 1911: xxxv).

En la nota prèvia a la seva versió del *Llibre de civilitat pueril* d'Erasme, el traductor justifica la inclusió d'aquesta obra en la col·lecció per dues raons: perquè el text forma part d'una tradició il·lustre de tractats sobre l'educació des de l'antiguitat clàssica, que inclou les obres de Plutarc, Cató, Eiximenis i Vives, un “altre pedagog de nació catalana” (Erasme 1912b: xv), i perquè l'opuscle d'Erasme no ha estat mai traduït al català. Aquests dos aspectes van lligats amb Baldiri Reixac, a qui Pin i Soler evoca en la seva nota preliminar, tot recordant-ne la queixa que “los homens doctes Cathalans han faltat no traduint molts llibres que son utilíssims” (Erasme 1912b: ix). Com indiquen Cavallé i Mallafrè, les traduccions de Pin i Soler destaquen per la seva expressivitat i naturalitat; és un traductor fidel, sense deixar “que l'expressió original li engavanyi la seva expressió catalana” (1994: 180). Vegem-ne un exemple, extret de la secció inicial del col·loqui “L'art de mentir”, títol triat per Pin i Soler per traduir l'original erasmia [Colloquium, I, 22] *Pseudochei et Philetymi*, (“El col·loqui del mentider i l'home d'honor”):

PH. Unde tibi scatet tanta mendaciorum vis?

PS. Unde suppetunt araneae fila?

PH. Non est igitur artis, sed naturae.

PS. A natura profecta sunt semina: ars et usus auxere facultatem.

PH. Non te pudet?

PS. Non magis quam coccyem suae cantionis.

PH. At tibi in manu est mutare cantionem tuam; et in hoc est homini data lingua, ut vera praedicet.

- PS. Imo ut conducibilia. At non semper expedit vera dicere.
- PH. Ita nonnunquam conducit habere manus furaces. Et hoc vitium esse tuo cognatum, testatur etiam popolare proverbium.
- PS. Utrumque vitium honestis nititur auctoribus: illud habet Ulyssem tantopere laudatum ab Homero; hoc Mercurium etiam deum, si poetis credimus.
- PH. Cur igitur uulgi execratur mendaces, fures etiam subiguntur in crucem?
- PS. Non ideo quod mentiantur, aut furentur, sed quod inscite mentiantur aut furentur; vel quia praeter naturam, vel quia non satis callentes artem.
- PH. Estne scriptor quispiam, qui tradit artem mentiendi?
- PS. Bonam artis partem monstravere tui rhetores.
- PH. No sé d'hont te treus eix seguit de mentides.
- PS. D'hont treuen llur fil les aranyes?
- PH. De manera que les trapacerías en tu, son un dò de Natura?
- PS. La natura porta'l llevat, l'artifici y la pràctica fan creixer la pasta.
- PH. No 't donas vergonya de ser tan mentider?
- PS. Creus tu que 'l cucut s'avergoneix del seu cant?
- PH. Sí però tu podrías modificar lo teu. La paraula no ha sigut doanada a l'home pera mentir.
- PS. Devegades la veritat es nociva.
- PH. Lo vici de mentir engendra 'l vici de furtrar. Lo proverbi popular ho atesta.
- PS. Mentir y furtrar son dues manyes que' han sigut brillantment exalçades per autors meritíssims. Lo mentir ha sigut, en Ulysses, molt alabat per Homer; lo furtrar, en Mercuri, ha sigut celebrat pels poetes.
- PH. Donchs com s'esplica que 'ls mortals execrin los mentiders y que 'ls lladres sien crucificats?
- PS. Non precisamente perque menteixeïn o furtin, sino perque no saben ni mentir ni furtrar...Perque forçan la natura, perque no son prou experts en llur art.
- PH. De manera que, segons tu, poden proclamarse regles sobre l'art de la trapacería?
- PS. Com duptarne? Moltíssimes han sigut ja promulgades pels vostres retòrichs.
- (Erasme 1912a: 27-28)

Les traduccions de Pin i Soler van ser elogiades per la crítica de l'època.⁶ En una nota publicada a *La Vanguardia* el 9 d'octubre de 1912 el periodista Alfredo Opisso va arribar a afirmar que “Cataluña tiene en Pin i Soler a un continuador de su glorioso abolengo, que se enlaza directamente con Joanot Martorell, Bernat Metge o Bernardí Vallmanya [el traductor quatrecentista del *Cordiale* de Vliedrhoven]. De totes les versions de Pin i Soler, la que va merèixer el judici més generós per part dels autors de ressenyes fou la traducció

⁶ Per a un judici altament favorable de la tasca de Pin i Soler, vegeu també el testimoni més tardà de Josep Carner a “De l'art de traduir” (1944), en què elogia les versions “dels renaixents” (Ortín 2017: 267). Dec aquesta referència a Marcel Ortín.

dels *Diàlegs* de Vives. Lluís Nicolau d'Olwer en va publicar una notícia molt favorable a *La Revista*, en què només li retreia “unes petites inexactituds que perfilant molt, podríem asenyalar-s’hi, i d’en tant en tant certs castellanismes i paraules insòlites” (Nicolau d’Olwer 1915: 13). Pin i Soler s’ocupava de Vives des de feia una anys. Hi havia dedicat el seu discurs d’ingrés a la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona el febrer de 1914 i estava al cas de la bibliografia més recent sobre l’humanista valencià, segons es desprèn del buidatge del fons documental que la seva família va llegar a la Biblioteca de Catalunya. Tal com afirma en el pròleg a la seva versió, Pin i Soler va traduir els *Diàlegs*, al capdavant un promptuari de fraseologia llatina, “pera fomentar l’anomenada del nostre compatrici, lo preclar filòsof en Joan Lluís Vives; pera contribuir, per poch que sia, a perpetuar lo recort de sa Virtut y sa Sciencia; pera que, fins los infants que van a primeres lletres vegin lo nom de Joan Lluís Vives y estimin son recort” (Vives 1915: lix). En el seu prefaci el traductor confia que el seu homenatge a Vives “sia un altre pedreta del patriotich monument que entre tots hem d’aixecar en honor y reverencia de la gloriosa llengua Catalana, que vulla Deu sia parlada fins a les més llunyanes generacions” (Vives 1915: lx).

Des de començaments del segle xx determinats sectors de la intel·lectualitat catalana i valenciana reivindicaven la figura de Vives (González González 1992: 32-33 i 46-52). En la nota preliminar al primer número dels *Estudis Universitaris Catalans* Ramon d’Abadal presentà Vives com a continuador de Ramon Llull i Francesc Eiximenis, “ombres que semblaven projectar-se en el segle passat en els pensadors de Catalunya [està pensant en Jaume Balmes]” (1907, 7). Durant la dècada de 1910, a més dels treballs de Pin i Soler, l’interès pels escrits i pel pensament de Vives es manifestà també a través de la difusió d’estudis sobre l’humanista valencià. El 1913 l’Institut d’Estudis Catalans publicà *The Spanish Element in Luis Vives*, del professor britànic i traductor a l’anglès de les obres pedagògiques de Vives Foster Watson (1860-1929) i, cinc anys més tard, la Biblioteca Filosòfica dirigida per Eugeni D’Ors acollí la versió catalana d’una altra obra de Watson, en aquest cas de *Les relacions de Joan Lluís Vives amb els anglesos i Anglaterra*, en traducció de Joan Palau Vera (Coll-Vinent 2009: 53). Al llarg dels anys 20 aquest interès per Vives va anar en augment (Coll-Vinent 2009: 53-54). El 1929 la Col·lecció Popular Barcino publicà la traducció d’*Ad veram sapientiam introductio* (“Introducció a la saviesa”), a cura de Mossèn Joan Avinyó, reimpressa quatre anys més tard. El volum s’obre amb una notícia preliminar en què òbviament hom silenciava l’origen jueu de Vives (“Joan Lluís Vives nasqué a València d’una il·lustre família”, dins Vives 1929: 5), i les seves idees es presenten com a exemple d’una tradició catalana de pensament que, segons el traductor, culminà en Josep Torras i Bages (Vives 1929: 7). El 17 de maig de 1930 Tomàs Carreras i Artau dedicava a la memòria de Foster Watson la sessió de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona, on es presentà un epistolari inèdit de Vives, editat dos anys abans per Henry de Vocht, professor de la Universitat de Lovaina, i que el mateix Watson havia ressenyat l’any 1929 per al número 44 de la revista *The English Historical Review* (pp. 303-305). Vives és, a més, una peça clau en la *Introducció a la història del pensament filosòfic a Catalunya* del mateix Carreras i Artau, en què l’autor afirma, per exemple, que “des de Lluís Vives ençà s’ha vingut elaborant a Catalunya una doctrina

sistemàtica del sentit comú —veritable filosofia del seny—, la qual ha obtingut importants desenvolupaments i aplicacions, sobretot al segle XIX” (1931: 33-34). La catalanització de Vives culmina amb la biografia de Francesc Almela de 1936. L'autor hi dedica unes pàgines a la catalanitat del filòsof valencià, en què reproduïx la frase final del capítol dedicat a Vives a *La tradició catalana* de Torras i Bages: “[resplendeixen en Vives] les qualitats que comunament adornen l'esperit de la nostra gent: maturitat de judici, moderació en les idees, amor del just medi en la vida pràctica i talent assimilatiu” (Almela 1936: 61, citant Torras i Bages 1966 [1892]: 384). No cal dir que tots aquests atributs catalans de Vives desapareixen, tan bon punt conclou la Guerra Civil, a mans dels mateixos historiadors que els havien bastit: en el pròleg al volum publicat arran de l'exposició sobre Vives organitzada a la Biblioteca de Catalunya l'any 1940 per commemorar el quatre-centè aniversari de la seva mort, Carreras i Artau omet qualsevol al·lusió a Catalunya. Vives, de fet, passa a ser “el motor ideal del Imperio español” (Mateu y Llopis 1940: 6, reproduït després a Carreras y Artau 1941: 15).

Un cop examinades les traduccions de Vives, passem ara als autors catalans que conrearen el llatí al Renaixement.⁷ Malgrat el judici negatiu de Nicolau d'Olwer, que en la ressenya esmentada més amunt els titlla de “turba d'humanistes secundaris” (1915: 12), la llatinitat que representaren, entre d'altres, Pere Miquel Carbonell (1434-1517), Jeroni Pau (ca. 1458-1497) o el cardenal Joan Margarit (1422-1484) suscità ben aviat l'atenció de la crítica. Un dels primers a reivindicar la producció en llengua llatina d'aquests humanistes fou Antoni Rubió i Lluch en un resum d'història de la literatura catalana als *Estudis Universitaris Catalans* (1917-1918, 201). Als anys 20 del segle passat les investigacions del seu fill Jordi Rubió i Balaguer sobre Carbonell contribuïren a un millor coneixement de l'obra d'aquest historiador i arxiver reial (1926 i 1929). Sabem que Joan Estelrich, l'any 1925, va anunciar en una reunió de la Fundació Bernat Metge “la possibilitat d'afegir a les nostres col·leccions de textos clàssics de l'antiguitat grega i llatina una altra col·lecció d'escriptors renaixentistes que s'iniciaria amb Joan Lluís Vives, figura màxima de la nostra aportació a l'humanisme europeu i catòlic” (Coll-Vinent i Coroleu 2018: 204). I tenim també notícia que un dels objectius de la *Revista Humanitats* que volia engegar a partir de 1929 era precisament donar espai “a la nostra literatura en llatí, als nostres humanistes” (Coll-Vinent 2021: 130). L'obra llatina “impossible d'estudiar, sense edicions” de Ferran Valentí (1415/20-1476), el més conspicu dels traductors al català al segle XV, i la impromta clàssica en l'obra de Benet Garret (ca. 1450-1514), poeta barceloní establert a Nàpols a partir de 1467, van ser l'objecte d'atenció d'un deixeble de Rubió i Balaguer, Martí de Riquer, en sengles articles apareguts a la revista *Les Lletres i les Arts* durant la primavera de 1934 (Badia, Cabré i Coll-Vinent 2014: 82 i 84). La poesia llatina de Montserrat dels segles XVI i XVII també va interessar als estudiosos de l'època. El 1893 Jaume Collell publicà *La Musa latina en Montserrat*, una antologia en traducció castellana de poetes montserratins que van fer servir la llengua de

⁷ Són alguns dels representants de l'humanisme llatí que Badia (1988) desvinculà amb raó del mal anomenat *humanisme català*.

Roma entre 1500 i 1700.⁸ Sabem que Pin i Soler tenia el projecte de dedicar el volum dotzè de la seva “Biblioteca d’humanistes” a versos llatins de “frades de Montserrat dels segles XVI i XVII” (Biblioteca de Catalunya, ms. 4489). D’una d’aquestes composicions editades per Collell, el poema *Saxia* d’Antoni Brenac (ms. 1555), Antoni Ramon i Arrufat en va publicar una versió rítmica en català el 1927.

Més amunt he afirmat que la traducció de *Basia* de Jan Everaerts és la primera versió catalana d’un autor neollatí. És una veritat només a mitges perquè, en rigor, el primer traductor català d’un text neollatí, concretament d’una carta de Petrarca (*Seniles*, XVII, 3), fou Bernat Metge. Com és sabut, el 1388 Metge va teixir la *Historia de Valter e de Griselda*, una traducció de la *Griseldis* de Petrarca, que és una versió lliure al llatí de l’última de les *cento novelle* del *Decameró* de Boccaccio (X, 10), la història de Gualtieri i Griselda. D’aquesta traducció tres-centista entre el 1881 i el 1910 se’n publicaren com a mínim vuit edicions. Aquest fenomen va lligat a l’interès d’erudits i bibliòfils de l’època per Metge i per altres escriptors catalans que freqüentaven els clàssics als segles XIV i XV. A tall d’exemple, l’edició de 1891, a cura d’Antoni Bulbena, reproduïx el text de la *Historia de Valter e de Griselda* a continuació de *Lo Somni* de Bernat Metge. Durant aquests anys altres traduccions catalanes antigues de Petrarca van ser editades per Ernest Moliné i Brasés, Ramon Miquel i Planas, Martí de Riquer i Ramon d’Alòs Moner el 1907, 1910, 1935 i 1936 respectivament. Tots aquests esforços editorials no responen a un interès explícit pel Petrarca llatí, ans pels textos catalans antics, perquè el Petrarca, el Renaixement i l’humanisme italians que inspiren els noucentistes és —com ha demostrat molt bé Gabriella Gavagnin (2005)— el Petrarca i el món del Renaixement en la llengua vulgar.

Aquesta panoràmica de les traduccions d’autors neollatins en l’àmbit català ha d’incloure per força dues edicions de la poesia de Petrarca i de l’humanista toscà Angelo Poliziano (1454-1494) publicades a Barcelona el 1940. Són antologies bilingües de textos traduïts (per raons evidents) al castellà i que van aparèixer dins de la col·lecció “Poesía en la mano” (1939-1941), dirigida per Juan Ramón Masoliver i inspirada en la col·lecció “Oreig de la Rosa dels Vents” (1938) de Josep Janés: precisament un dels volums projectats per Janés havia de ser una selecció de la poesia de Petrarca, segons recull Llanas (1997: 40). Es tracta, per tant, d’edicions hereves de tota aquesta tradició d’estudis a què m’he referit al llarg del meu treball. De fet, les antologies van ser preparades per Josep Farran i Mayoral (1883-1955), un dels primers col·laboradors de la Fundació Bernat Metge amb traduccions d’Aristòtil i de Llucià el 1919 i el 1926, respectivament (Jufresa 1969). Totes dues edicions contenen versions només de la poesia italiana de Petrarca i de Poliziano, però els pròlegs aporten informació documentada sobre el corpus llatí d’ambdós humanistes. En el cas de Poliziano el prefaci de Farran i Mayoral ofereix un perfil intel·lectual molt ben traçat de l’autor, amb al·lusions al seu platonisme, i conclou amb un desideràtum prou significatiu:

⁸ Sobre la gènesi d’aquest volum, vegeu Requesens i Piquer (2011-2012, 39-42).

Hubiéramos querido insertar en este tomito algunas poesías griegas y algunas latinas de Poliziano. Pensándolo mejor, para mayor unidad del volumen, hemos renunciado a nuestro propósito. Las poesías latinas de Petrarca, las griegas y latinas de Poliziano bien merecían que en sendos tomitos de esta colección se diera selección y traducción de ellas. Por nuestro esfuerzo no quedaría. (Poliziano 1940: 20)

Voldria acabar amb unes observacions molt breus sobre la presència de les traduccions dels autors neollatins i de la bibliografia sobre aquests humanistes en les biblioteques de l'època. El meu buidatge, necessàriament selectiu, es basa en les dades incloses en el catàleg de la Biblioteca de Catalunya, al qual remeto per a les ulteriors informacions. No és gens estrany que, per raons diguem-ne professionals, Pin i Soler tingués una biblioteca ben assortida d'obres de Vives, Erasme i Thomas More i de monografies sobre aquests tres autors, incloent-hi, és clar, les contribucions de Foster Watson. Carles Riba posseïa la monografia d'Émile Dermenghem sobre Thomas More (París, 1927) i una edició dels versos de Poliziano. La traducció castellana de Thomas More a cura de Ramon Esquerra (Barcelona, 1937) i les poesies de Poliziano en l'edició barcelonina de 1940 figuraven entre els llibres de Rosa Leveroni. La biblioteca de Jordi Rubió i Balaguer contenia exemplars de les edicions de 1908 i 1918 de la *Historia de Valter e de Griselda*, de la monografia de Foster Watson sobre Vives de 1918, de la traducció de la *Introducció a la saviesa vivista* i del llibre de Francesc Almela. El fons de Tomàs Garcés conté una edició italiana de la poesia italiana de Poliziano publicada a Bolonya el 1912. Els metges Agustí Pedro i Pons i Ramon Sarró van adquirir exemplars de la biografia d'Almela. Potser l'intel·lectual de l'època més atent a les novetats editorials en matèria de literatura neollatina fou el poeta J.V. Foix. No deixa de ser significatiu que la biblioteca foixiana dels anys 1920 i 1930 comptava amb l'edició de 1910 de la *Historia de Valter e de Griselda* (Biblioteca de Catalunya [BC], catàleg topogràfic Foi 8-4120), amb un volum del Petrarca llatí (comentat a Gavagnin 2006: 27), amb la traducció francesa de Thomas More de 1935 (BC, Foi 8-2030) i, sobretot, amb obres relatives a Vives. Un volum factici d'escrius filosòfics (BC, Foi 3779-8) aplega, a més de textos de Descartes, Kant i Balmes en edicions de la Col·lecció Popular Barcino, la traducció catalana de la *Introducció a la saviesa vivista* de 1933 suara esmentada. A la biblioteca de Foix hi arribaren també l'estudi *Luis Vives y la filosofía del Renacimiento* d'Adolfo Bonilla y San Martín (Madrid, 1929, BC, Foi 2949-2950, 1516), la biografia de Francesc Almela (BC, 082.1 Col-120), a més de traduccions castellanques del corpus de Vives, com ara el *Tratado del alma* (Madrid, 1923, BC, Foi 8-2387) i una versió del *De communione rerum* ("De la comunitat dels béns"), apareguda a Valladolid el 1937 amb el títol *Humanismo frente a comunismo: la primera monografía anticomunista publicada en el mundo, obra de un pensador español, el universalmente célebre humanista Juan Luis Vives*, a cura de Wenceslao González Oliveros, primer governador civil de la Barcelona franquista i factòtum del catàleg sobre Vives preparat el 1940 (BC, Foi 8-3434).

El panorama que he traçat en la meva exposició no és, certament, massa engrescador per ell mateix si el comparem al d'altres ambients culturals de l'època (sobretot amb França).

Crec, però, que ha pagat la pena de mirar d'esbrinar quins eren els autors neollatins més reconeguts a Catalunya entre 1880 i 1940 i per quines raons van merèixer l'interès de traductors, lectors, crítics i impressors. En molts casos són autors i textos que han tornat a ser descoberts en els últims cinquanta anys, gràcies també a les iniciatives en l'àmbit acadèmic i a l'empenta editorial.

Referències bibliogràfiques

- Abadal, Ramon d'. 1907. "L'esperit dels nostres estudis". *Estudis Universitaris Catalans*, I, pp. 7-13.
- Agustín, Antoni. 1917. *Diàlechs (Diàlegs de les armes i llinatges de la noblesa d'Espanya)*. Traducció de Josep Pin i Soler. Barcelona: Llibreria Antiga i Moderna de S. Babra.
- Almela, Francesc. 1936. *Joan Lluís Vives*. Barcelona: Editorial Barcino.
- Almirall, Jaume. 2017. "Les versions catalanes de la *Vita Aesopi*". Dins: Montserrat Jufresa (ed.), *Els clàssics i la llengua literària*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, pp. 43-70.
- Alòs-Moner, Ramon d'. 1936. "Flors de Petrarca *De remeys de cascuna fortuna*". *Estudis Universitaris Catalans*, XXI, pp. 651-666.
- Alsina, Victòria. 2011. "Josep Pin i Soler". Dins: Montserrat Bacardí i Pilar Godayol (dirs.), *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo Editorial, pp. 414-415.
- Badia, Lola. 1988. "L'Humanisme català: formació i crisi d'un concepte historiogràfic". Dins: *De Bernat Metge a Joan Roís de Corella*. Barcelona, Quaderns Crema, pp. 13-38.
- Badia, Lola; Cabré, Lluís; Coll-Vinent, Sílvia. 2014. "Publicacions de Martí de Riquer (1931-1936)". Dins *Martí de Riquer i els valors clàssics de les lletres: Vocació literària i filologia, en el centenari del seu naixement*. Barcelona: Editorial Barcino – Generalitat de Catalunya, pp. 70-137.
- Brenac, Antoni. 1927. *Saxia. Poema heroic-descriptiu de la muntanya de Montserrat*. Traducció d'Antoni Ramon i Arrufat. Montserrat: Impremta del Monestir.
- Bury, Richard de. 1916. *Lo Philobiblon*. Traducció de Josep Pin i Soler. Barcelona: Llibreria Antiga i Moderna de S. Babra.
- Carreras i Artau, Tomàs. 1931. *Introducció a la història del pensament filosòfic a Catalunya i cinc assaigs sobre l'actitud filosòfica*. Barcelona: Llibreria Catalònia.
- Carreras y Artau, Tomás. 1941-1942. "Luis Vives. Su significación hispano-renacentista". *Anales de la Universidad de Barcelona. Crónicas, Discursos, Memorias y Comunicaciones*, 2, pp. 9-16.
- Cavallé, Joan; Mallafrè, Joaquim. 1994. "Pin i Soler, editor i traductor dels humanistes". Dins: Francesc Roig i Josep M. Domingo (eds.), *Actes del Simposi Pin i Soler*. Tarragona: Diputació de Tarragona, pp. 167-191.
- Coll-Vinent, Sílvia. 2009. "Noucentisme i anglofília: Matthew Arnold en l'obra pedagògica de Joan Palau Vera (1905-1919)". *Temps d'Educació*, 37, pp. 51-72.
- Coll-Vinent, Sílvia. 2021. "Joan Estelrich i el nou humanisme a l'Europa d'entreguerres". *Caplletra*, 70, pp. 111-138.

- Coll-Vinent, Sílvia; Coroleu, Alejandro. 2018. "Joan Estelrich and the Reception of Joan Lluís Vives in Interwar Europe". Dins: Astrid Steiner-Weber i Franz Römer (eds.), *Acta Conventus Neo-Latini Vindobonensis: Proceedings of the Sixteenth International Congress of Neo-Latin Studies (Vienna, 2015)*. Leiden i Boston: Brill, pp. 197-205.
- Collell, Jaume. 1893. *La Musa latina en Montserrat. Antología de poetas latinos de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Imprenta de Subirana Hermanos.
- Domènech, Albert. 2014. "Pecat amagat és mitg perdonat... La polèmica entre mossèn Gudiol i Antoni Bulbena arran de les edicions bibliòfiles de llibres eròtics". *SCRIPTA: Revista internacional de literatura i cultura medieval i moderna*, 3 (juny), pp. 250-290.
- Duran Tort, Carola. 1997. "Los petons de Joan Segon. Un llibre insòlit dins la bibliografia catalana del segle XIX". Dins: Manuel Jorba, Antònia Tayadella i Montserrat Comas (eds.), *El segle romàntic. Actes del Col·loqui sobre el Romanticisme (Vilanova i la Geltrú, 2-4 de febrer de 1995)*. Vilanova i la Geltrú: Ajuntament – Biblioteca Museu Víctor Balaguer, pp. 307-322.
- Erasmus de Rotterdam. 1910. *Elogi de la follia*. Traducció de Josep Pin i Soler. Barcelona: Henrich y Compañía.
- Erasmus de Rotterdam. 1911 i 1912a. *Coloquis familiars*. Traducció de Josep Pin i Soler. Barcelona: L'Avenç.
- Erasmus de Rotterdam. 1912b. *Llibre de civilitat pueril*. Traducció de Josep Pin i Soler. Barcelona: L'Avenç.
- Everaerts, Jan (Johannes Secundus). 1880. *Los petons*. Traducció de Joan Montserrat i Francesc Matheu. Barcelona: Impremta de la Renaixensa.
- Gavagnin, Gabriella. 2005. *Classicisme i Renaixement: una idea d'Itàlia durant el Noucentisme*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Gavagnin, Gabriella. 2006. "La via occitanofrancesa al petrarquisme de J.V. Foix". *Els Marges*, 78, pp. 21-35.
- González González, Enrique. 1992. "La lectura de Vives, del siglo XIX a nuestros días". Dins: Antonio Mestre (ed.), *Ioannis Lodovici Vives Valentini Opera Omnia, I: Volumen introductorio*. València: Edicions Alfons el Magnànim i Generalitat Valenciana, pp. 1-76.
- Johnson, Louise. 2023. "A Catalan in Search of Humanists: Josep Pin i Soler's Translation of More's *Utopia* (1912)". Dins Cathy Shrank i Phil Withington (eds.), *The Oxford Handbook of Thomas More's Utopia*. Oxford: Oxford University Press, pp. 428-443.
- Jufresa, Montserrat. 1969. "Farran i Mayoral, traductor de Llucià". *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos*, 3.1: 25-27.
- Llanas, Manuel. 1997. "Dues col·leccions de poesia a banda i banda de l'abisme de 1939". Dins: Miquel M. Gibert, Amparo Hurtado Díaz i José Francisco Ruiz Casanova (eds.), *Literatura comparada catalana i espanyola al segle XX: gèneres, lectures i traduccions (1898-1951)*. Lleida: Punctum & TRILCAT, pp. 39-47.
- Maquiavel [Machiavelli], Niccolò. 1920. *Lo príncep i Traduccions (Castruccio Castracani, Belfagor, Mandràgola y Clizia, L'ase d'or, Poesies diverses)*. Traducció de Josep Pin i Soler. Barcelona: Llibreria Antiga i Moderna de S. Babra.

- Mateu y Llopis, Felipe. 1940. *Catálogo de la exposición bibliográfica celebrada con motivo del IV Centenario de la muerte de Luis Vives en la Biblioteca Central de Barcelona*. Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona.
- Metge, Bernat. 1891. *Lo Somni den Bernat Metge: ab gran diligencia revist e ordenat: afegida novament la historia Valter e de la pacient Griselda per lo mateix Bernat Metge arromançada*. Edició d'Antoni Bulbena. Barcelona: Estampa de Francisco Altés.
- Miquel i Planas, Ramon. 1910. *Les obres d'en Bernat Metge: Lo 'Llibre dels Mals Amonestaments'; lo 'Llibre de Fortuna y Prudencia'; la 'Historia de Valter y Griselda'; y 'Lo Somni', hont se tracta de la immortalitat de l'ànima, de la sobtosa mort del Rey en Johan, de coses infernals y de costumes de homens y de fembres*, Barcelona: Nova Biblioteca Catalana.
- Moliné i Brasés, Ernest, 1907. "La Letra de Reyals Costums del Petrarca". *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, I, pp. 345-351.
- More, Thomas. 1912. *Utopia*. Traducció de Josep Pin i Soler. Barcelona: L'Avenç.
- More, Thomas. 1937. *Utopía: el estado perfecto*. Traducció de Ramon Esquerra. Barcelona: Editorial Apolo.
- Nicolau d'Olwer, Lluís, "Ressenya a una traducció dels Diàlechs de Joan Lluís Vives", *La Revista*, 31 des. 1915, p. 12-13.
- Opisso, Alfredo. 1912. "Erasmo y Tomás Moro: traducción catalana de don J. Pin y Soler". *La Vanguardia*, 9 oct., p. 6.
- Ors, Eugeni d'. 2003. *Glosari (1910-1911)*. Edició de Xavier Pla. Barcelona: Quaderns Crema.
- Ortín, Marcel. 2017. *Josep Carner i la traducció*. Lleida: Punctum.
- Petrarca, Francesco. 1940. *Poesía*. Traducció de Josep Farran i Mayoral. Barcelona: Editorial Yunque.
- Pin i Soler, Josep. 1914. *Joan Lluís Vives*. Barcelona: Imprenta de la Casa Provincial de Caridad.
- Poggio Bracciolini, Gian Francesco. 1904. *De una dona qui acusava son marit i Del marit en lo colomer*. Traducció d'Antoni Bulbena. Barcelona: La Acadèmica.
- Poggio Bracciolini, Gian Francesco. 1910. *Facecies llépoles: afegida la descripció dels banys de Baden en lo XVen segle*. Traducció d'Antoni Bulbena. Barcelona: Fidel Giró.
- Poliziano, Angelo. 1940. *Poesía*. Traducció de Josep Farran i Mayoral. Barcelona: Editorial Yunque.
- Requesens i Piquer, Joan. 2011-2012. "Altres manuscrits editats per Jaume Collell. Assaig de valoració". *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, LIII, pp. 35-90.
- Riquer, Martí de (ed.). 1935. [Antoni Canals] *Scipió e Aníbal. De providència. De arra ànima*. Barcelona: Editorial Barcino.
- Rubió i Balaguer, Jordi. 1926. "Un bibliòfil català del segle xv: En Pere Miquel Carbonell". *Revista de Catalunya*, 6, pp. 136-142.
- Rubió i Balaguer, Jordi. 1929. "Els autors clàssics a la biblioteca de Pere Miquel Carbonell, fins a l'any 1484". Dins *Miscel·lània Crexells*. Barcelona: Fundació Bernat Metge, pp. 205-222.

- Rubió i Lluch, Antoni. 1917-1918. “Resum de la història de la literatura catalana”. *Estudis Universitaris Catalans*, X, pp. 199-206.
- Torras i Bages, Josep. 1966 [1892]. *La tradició catalana*. Barcelona: Editorial Selecta.
- Verdaguer i Pajerols, Maria Àngels. 2011. “Joan Montserrat i Archs”. Dins: Montserrat Bacardí i Pilar Godayol (dirs.), *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo Editorial, pp. 359-360.
- Vila, Pep. 2012. *Bocavulvari eròtic de la llengua catalana*. Girona: Curbet Edicions.
- Vives, Joan Lluís. 1915. *Diàlechs*. Traducció de Josep Pin i Soler. Barcelona: Llibreria Antiga i Moderna de S. Babra.
- Vives, Joan Lluís. 1929 i 1933. *Introducció a la saviesa*. Traducció de Mossèn Joan Avinyó. Barcelona: Editorial Barcino.
- Watson, Foster. 1913. *The Spanish Element in Luis Vives*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- Watson, Foster. 1918. *Les relacions de Joan Lluís Vives amb els anglesos i amb l'Anglaterra*. Traducció de Joan Palau Vera. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

Apèndix

Transcripció aquí, precedit de l'original llatí, el text de la traducció catalana de la primera composició de *Los petons* de Jan Everaerts (Johannes Secundus), traduït per Joan Montserrat i Francesc Matheu (Barcelona: Impremta de la Renaixensa, 1880, pp. 3-5).

Johannes Secundus, *Basium I*

Cum Venus Ascanium super alta Cythera tulisset,
sopitum teneris imposuit violis;
albarum nimbos circumfuditque rosarum,
et totum liquido sparsit odore locum:

mox veteres animo revocavit Adonidis ignes,
notus et irrepsit ima per ossa calor.
O quoties voluit circumdare colla nepotis!
O quoties dixit: Talis Adonis erat!

Sed placidam pueri metuens turbare quietem,
fixit vicinis basia mille rosis.
Ecce calent illae, cupidaeque per ora Diones
aura, susurranti flamine, lenta subit:
quotque rosas tetigit, tot basia nata repente
gaudia reddebant multiplicata deae.

At Cytherea, natans niveis per nubila cygnis,
ingentis terrae coepit obire globum.
Triptolemique modo foecundis oscula glebis
sparsit, et ignotos ter dedit ore sonos.
Inde seges felix nata est mortalibus aegris,
inde medela meis unica nata malis,

Salvete aeternum, miserae moderamina flammae,
humida de gelidis *Basia* nata rosis.
En ego sum, vestri quo vate canentur honores,
nota Medusaei dum juga montis erunt,
Et memor Aeneadum stirpisque disertus amatae
mollia Romulidum verba loquetur Amor.

Traducció de Joan Montserrat i Francesc Matheu

Quan sobre la muntanya de Citeres / hagué Venus a
Ascani conduhit, / lo dexá sobre un llit de violetes /
y á sos costats fent ploure un bell ruxat / de roses
blanques, remogué pels ayres / oandes de perfum.

Compte'l foch ja apagat per son Adonis / dintre son
cor de nou se despertà, / l'antich ardor se renovà
en ses venes, / y no gosant estrènyer a son fill /
entre sos bressos, esclamá cent voltes: / –Adonis era
'gual.

Per no trencar la son del nin, sos besos / van a
inflamar les roses de l'entorn, / un oretx voluptuós
acaricia / son llabis amorosos y, esclatant, / cada
rosa que toca un bes li torna / que dobla son
plaher.

Portada per blanchs cisnes sobre núvols, / la
Dehesa Citeres volta'l món: / sembra petons per la
fecunda terra / proferint mots sagrats; y un rich
esplet / nix á curar los sofriments dels homes, / lo
bàlsam á mos mals.

Salut, vosaltres que calmau una ardència, /
besos humits, en belles roses nats! / Mos cants
vos lloharán mentre's conega / lo mont Parnàs, y
mentres que l'Amor, / fidel amich dels fills d'Enéas,
parle / la llengua dels romans

«La salamandra»: traduir la violència.

Una proposta italiana

CÈLIA NADAL PASQUAL
Universit  per Stranieri di Siena
nadal@unistrasi.it

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2023.i11.02>
Data de recepció: 18/12/2023

Resum: Aquest article conté una traducció italiana in dita del conegut conte «La salamandra» de Mercè Rodoreda. La traducció, d'autoria col·lectiva, va acompanyada d'un breu estudi introductori (««La salamandra»: traduir la violència») organitzat en tres parts. La primera és un estat de la q estiu sobre la recepció de Rodoreda a Itàlia a partir de les principals operacions editorials i de les traduccions —amb una menciu als contes i al que queda tal vegada per fer. La segona es dedica a l'operació de llegir i de traduir un text sobre la violència sexual, tot proposant la categoria del trauma com a lent de lectura de la narració. En la tercera part (de síntesi), recepció, relectura i traducció es recullen com a tres importants fronts, per bé que ara restringits a un petit cas d'estudi, que contribueixen a destriar allò que aquu anomenam «la nova onada Rodoreda, tant en el pla nacional com en l'internacional». Per acabar, s'adjunta un apèndix en forma de relació bibliogr fica amb totes les traduccions italianes de l'obra de Mercè Rodoreda.

Paraules clau: Mercè Rodoreda, «La salamandra», traducció, representació de la violència, recepció italiana.

Abstract: This article contains an original translation into Italian of the well-known short story «La salamandra» by Mercè Rodoreda. The translation, by collective authorship, is preceded by a brief introductory study (««The salamander”: translating violence») organized in three parts. The first is a state of the art of the reception of Rodoreda in Italy through the main publishing operations and translations —with a mention of the short stories and of what remains, perhaps, to be done. The second is devoted to the operation of translating a text about sexual violence, while proposing the category of trauma as a reading key. In the third part (a sort of synthesis), reception, re-reading and translation are put together as three important fronts, although restricted to a small case study, which contribute to describe what we call «the new Rodoreda wave». Finally, there is an appendix in the form of a bibliographic list with all the Italian translations of Merc  Rodoreda's work.

Keywords: Merc  Rodoreda, «La salamandra», translation, representation of violence, Italian reception.

1 «La salamandra»: traduir la violència

1.1 Rodoreda a Itàlia: un eixam de traduccions

Cap autor català no ha estat mai tan traduït al món com Mercè Rodoreda (Real 2021: 89-103). Itàlia, en aquest sentit, no sembla haver-li fet cap mal paper: la recepció de l'escriptora, si la miram a través de les edicions d'aquest país, revela un inter s molt persistent —tot i aix , el nom de Rodoreda encara està relativament consolidat en el seu cànon internacional; hi tornarem més endavant. Un inter s persistent no només perquè pràcticament tota la seva

obra, quantitativament discreta, pot llegir-se avui en italià; sinó també perquè, al llarg del temps, la major part de les novel·les s'hi han traduït almenys dues vegades. La *plaça del diamant* (1962), per exemple, va sortir al cap de vuit anys per una editorial de primera línia, Mondadori (1970); i s'ha tornat a traduir aproximadament cada dues dècades (primer, va ser la versió de Saludes, del 1990; després, la de Tavani, del 2008). A tot això, encara hi podem afegir una quarta traducció italiana, però en llengua sarda: *Sa Pratzza de su Diamante*, de Giagu Ledda (Papiros, 2008).

A més, i a part d'algunes publicacions «disperses», a Itàlia s'han realitzat operacions interessants: en l'última, sobretot a partir de la feina de Giuseppe Tavani, la casa romana Nuova Frontiera tirà endavant un projecte prou unitari: el de tornar a proposar l'autora barcelonina al públic italià a partir de la renovació de moltes de les traduccions precedents (que en general ja tenien prop de dues dècades). Així fou amb *Aloma*, *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* i *Mirall trencat*. L'editorial també incorporà *Quanta, quanta guerra* (trad. de Stefania Maria Ciminelli, 2016) i *La mort i la primavera* (*La morte e la primavera*, trad. d'Amaranta Sbardella, 2020). Una operació semblant a la de Nuova Frontiera ja l'havia realitzada l'editorial torinesa Bollati Boringhieri, que els cinc primers anys de la dècada dels noranta tragué a les llibreries cinc títols rodoresians (són volums acurats, amb cobertes boniques). En aquells mateixos anys, La Tartaruga en va treure tres més (cf. Apèndix. Relació de traduccions italianes).

Podem, en definitiva, individuar tres grans moments de la recepció de Rodoreda a Itàlia. En línies generals, destaquen: la recepció inicial, potent però alhora amb algunes fragilitats: més escassa i sense un projecte comprensiu o representatiu del llegat de l'autora; la recepció de principis dels 90 (dues editorials i vuit publicacions); i la que gira al voltant de la segona dècada del segle XXI, el centre de la qual són els sis títols de Nuova Frontiera. Aquest últim moment, però, s'enceta de fet el 2008, any en què sortiren les dues traduccions de *La plaça* (de Tavani i de Ledda) i tingueren lloc, a la Universitat de Pisa, les *Jornades Mercè Rodoreda a la Toscana* (amb publicació de les actes el mateix any), mentre que al Palazzo Vitelli de la mateixa ciutat s'inaugurà una exposició amb les traduccions italianes, i documents, fotos i pintures entorn de l'escriptora.

Tot i que al llarg d'aquestes tres dècades s'han generat traduccions d'obres pertanyents a diversos gèneres (teatre, cartes, contes, fins i tot les novel·les inacabades), el més transmès, amb diferència, ha estat, previsiblement, la novel·la —Nuova Frontiera no ha editat cap obra d'un altre gènere. Precisament per això, de Boringhieri també cal parlar-ne com l'única editorial que s'ha interessat per la narració breu, una aposta potser més arriscada en termes de mercat. Això val per la prosa poètica de *Viatges i flors* (amb una excel·lent traducció d'Angelo Morino, del 1995) i pels contes: el 1993 Clara Romanyò firma la traducció de *Vint-i-dos contes* sota el títol *Colpo di luna: veintidue racconti*. De fet, i a part d'alguna altra traducció esparsa,¹ de contes de Rodoreda en italià només existeix aquest volum, de

¹ Destaca l'activitat d'Anna Maria Saludes, que tradueix contes solts en algunes revistes italianes: «Sembrava di seta» a *Noi donne* (1986: 94), «Il parco delle magnolie» a *Sinopia* (1987: 3-12) o «Paralisi»,

manera que els altres textos i reculls (*La meva Cristina i altres contes* [1967] i *Semblava de seda i altres contes* [1979]) encara esperen el seu moment. «La salamandra» (dins *La meva Cristina...*) és sens dubte un dels més famosos —simptomàticament, es va triar la imatge d'una salamandra per a la coberta del volum *Tots els contes*, publicat a la col·lecció El Balancí d'Edicions 62 (Rodoreda 2008c). No ens consta que aquest text hagués estat mai abans traduït en italià.²

1.2 «La salamandra» o la violència d'una faula

«La salamandra» conta la història d'una noia que va a pentinar-se en un indret bucòlic, sota un salze a ran d'un estany. Un dia, de cop i volta apareix un home. La segueix tot provocant-li una sensació de por. La immobilitza. Per bé que de manera en part el·líptica, el conte narra una escena de violència sexual: segons el text, la dona sent mal, els ossos a punt de trencar-se, la boca d'ell com una cremada. L'ingredient abusiu d'aquesta trobada s'infereix tant de l'absència d'acció de control com de la manca d'expressió de la pròpia voluntat o consentiment per part de la dona, així com de l'element làbil, ambigu o, si es vol, d'identificació còmplice amb l'agressor que normalment i realistament s'imprimeix en la *psique* de la víctima. Així, l'escena es repeteix l'endemà: ella hi torna a ser, ell li tapa els ulls, ella sent «la llengua gelada per l'angúnia» (2008a: 295).³ La parella de l'home (la seva dona legítima) se'ls apareix i la increpa anomenant-la bruixa; una espècie d'insult premonitori. La protagonista i l'home, malgrat tot, se segueixen veient com dos clandestins. Però sembla que l'energia que mou la protagonista sense nom no sigui l'amor, sinó més aviat una passió, que també s'ha d'entendre en el sentit malaltís de l'obsessió, d'un impuls d'arrels massa ombroses.

En qualsevol cas, la il·legimitat social d'aquest comportament implicarà un preu molt alt que només pagarà ella. La comunitat de veïns comença a percebre-la com a tabú, com a perill, com a bruixa, i els primers gestos de protecció i rebuig s'acaben transformant en gestos d'agressió. La reversibilitat és, de fet, un altre gran dispositiu d'aquesta narració. Hi ha, doncs, un *crescendo*, el moment culminant del qual és quan la porten a la foguera, amb una atmosfera de comunió col·lectiva com de forces del bé que volen destruir el mal. El suposat mal, ella, enmig de les flames, es transforma en salamandra: símbol antic de la luxúria, però correlat modern de la condició amfíbia de la víctima, del seu jo desposseït, dissociat: en part rèptil, en part la dona que fou.

juntament amb Sabrina Kalmeta, a *Linea d'Ombra* (1992: 79-83).

² La versió que en presentam aquí forma part del *Projecte Rodoreda* del CAT – Centre d'Estudis Catalans de Siena (<https://www.unistrasi.it/1/732/7810/Progetti.htm>) i del programa de Llengua i traducció catalana de la Universitat per a Estrangers de la mateixa ciutat. Cf. els crèdits de la traducció a la nota 14. La publicació d'una antologia de contes d'aquesta autora és un dels objectius del projecte citat.

³ El text de referència de «La salamandra» prové de les *Obres Completes* de M. Rodoreda: *Narrativa completa*, vol. 2, a cura de Carme Arnau (2008a).

L'estil de la narració recrea trets de l'oralitat i del to popular, per la qual cosa produeix un efecte d'estil planer, típic de Rodoreda i que a més es combina, com sovint passa en els seus contes, amb elements màgics, aparentment pintorescos, com de faula.⁴ Aquest efecte, que s'allunya de l'estil difícil i alt de certes poètiques d'arrel modernista, resulta tanmateix d'una barreja gens casual d'elements associables al registre d'espontaneïtat amb altres d'artificials en el sentit que formen part de l'artifici de la tradició, que dialoguen amb la convenció literària pròpia del gènere de les contarelles.⁵ Ho delaten tota una sèrie d'elements. En primer lloc els espais: el llac, tractat com a *locus amoenus* just quan s'enceta l'acció; el bosc de les arrels, de ressonàncies mítiques. També els ritus socials: «La salamandra» sembla un conte de bruixes (és un conte de bruixes, i aquest acord col·lectiu de ressementitzar la protagonista com si ho fos ja és en si mateix una modalitat atribuïda i imposada de la transformació, que en un segon moment es remata amb la conversió en animal). També hi contribueixen la vestimenta i l'ambientació popular, típica de la rondalla o del conte folklòric. Pel últim, tornant a l'estil, destaca la forma de la dicció i de la sintaxi d'alguns passatges; aquest és el del moment en què la posen a la força sobre la foganya abans d'encendre-la:

[uns homes joves] van enfonsar la porta a cops de destrat. I jo cridava, perquè em treien de la meva casa, i a un el vaig mossegar i em va donar un cop de puny al mig del cap, i em van agafar pels braços i per les cames i em van tirar com una branca més damunt la pila, i em van lligar els pues i els braços i allà em van deixar amb la faldilla arromangada (2008a: 298).

Salta a la vista l'abundància de la conjunció *i*. Aquests enfilalls de *is* passen bé quan hom llegeix, però produeixen un efecte diferent en la traducció. No és pas una diferència en la tradició o sistema de puntuació de la llengua catalana respecte de la italiana (que efectivament, tot i tractar-se de sistemes similars, de vegades es fa present), sinó més aviat d'un símptoma clar que allò que en el plat (en les pàgines) sembla natural, ha hagut de ser en canvi prèviament tractat, ben compost i cuinat en l'espai creatiu de l'escriptura. El tema de la puntuació, en Rodoreda, mereixeria una consideració a part. El que ara importa és que la repetició de la conjunció, sobretot en funció de coordinada copulativa, pren el lloc d'una possible expressió de la causalitat, de la jerarquització, de l'articulació lògica en general, que roman sospesa. La intervenció d'aquests homes és pura acció, pura successió de gestos, i la violència és substantiva però també formal. Dins el context de la narració, en aquesta escena l'agressió es rebla *i*, successivament, el foc, més que fondre-la, la cristal·litza.⁶ Potser

⁴ Sobre aquest tema, vegeu Anna Rueda (1994: 201-222).

⁵ Es fa referència sempre al Modernisme d'origen anglosaxó (*Modernism*) que la crítica ha elaborat en termes de Modernisme internacional. Una reflexió sobre la col·locació de Rodoreda en el panorama d'aquest moviment (el Modernisme i el Tardomodernisme europeu) pot llegir-se a Cataldi; Nadal Pasqual 2023: 382.

⁶ És cert que la salamandra supera les formes humanes de patiment, però també ho és que el preu ha estat una espècie d'indefensió passiva. En part, ens recorda la Colometa quan, en els moments més crítics,

a partir de casos com aquest s'entén millor per què Rodoreda s'enfadava tant quan li deien que la seva escriptura era fàcil.⁷

Coherentment amb l'estratègia de manipular la convencionalitat tant del gènere del conte popular com del registre oral —sovint també convencional— que s'hi associa, val a dir que un dels trets de modernitat del text és el de reportar un punt de vista sense afegir-hi mai un sentit redemptor o moral. A «La salamandra» no és només que no hi hagi fades ni salvacions dolces; és que, per a la protagonista, tampoc no hi ha una clau que reveli el sentit del que li passa i que la porti més enllà de la seva experiència genuïna, és a dir, viscuda talment com la viu i no pas traduïda en termes d'indagació o d'elaboració analítica. La dona-salamandra, dins la lògica «alternativa» del trauma, no pot treure cap tipus d'indemnització social ni interior, cap tipus d'aprenentatge, per amarg que sigui; res.

Al contrari d'això, la metamorfosi de la víctima en salamandra pot llegir-se com una representació de la travessia directa del trauma, entès no com a mer moment d'ensurt o d'epifania momentània, sinó com a procés i com a condició: com a conformació psíquica. El trauma s'entén, a més, com a realitat no-narrable, que es resisteix al logos i a les elaboracions: com una formació amfíbia, justament, que conté la fricció d'allò que ha passat factualment —i que s'ha imprès en l'individu, en l'inconscient, en el cos— amb allò que efectivament es registra en la consciència: o no consisteix el trauma també en aquella part dels fets viscuts que la sobrepassen? Un moment emblemàtic d'aquest «excedent» és quan la transformació s'acompleix: sobre els troncs cremats, ella ja no és el que havia estat abans, però si mai sabem que una cosa així d'insòlita ha tingut lloc és perquè la protagonista observa la reacció dels altres: corren, criden esverats, i algú diu «és una salamandra» (2008a: 299). Cap emoció de desesperació o disgust s'expressa per part de la dona ja metamorfosada.⁸

La violència, com a experiència, és transparent. Tan transparent que quasi no es veu. Els senyals més evidents de l'abús es barregen amb una espècie de desconexió, de joc d'inversions i miralls i d'ambigüitats que ho fa tot confús. Com un tornassol que emet dues impressions en la mateixa superfície, i alhora com una pell de guepard en què la superfície groguenca conviu amb el negre de les taques sense barrejar-s'hi; d'igual manera, les evidències de l'abús poden conviure amb les impressions contràries sense «canviar-ne el color» (sense tenyir-les d'una interpretació que el confirmi). Es bescanvia, així, una possible solució de síntesi amb un mecanisme de negacions i oblits. Aquesta és, efectivament, una

diu que es va haver de fer de suro.

⁷ Ho recorda Mercè Ibarz (2022), comparant per això Rodoreda amb Calvino, i recopilant declaracions més o menys conegudes de l'autora en les quals reivindica que escriure bé és escriure amb simplicitat (al famós pròleg de *Mirall trencat*), i que allò que sembla simple, és fruit d'una operació conscient i sovint costosa.

⁸ El tema de la metamorfosi és recurrent en Rodoreda (així com en la seva bibliografia crítica); de la cèlebre metamorfosi onomàstica i psicològica de Colometa als contes, com «Una fulla de gerani blanca», «La sala de les nines», «El senyor i la lluna», «El riu i la barca», «La meva Cristina», «La gallina» o «Una carta». D'altra part, els estudis sobre «La salamandra» estan sovint relacionats amb la transformació de la dona en animal, central en la narració. Vegeu, entre d'altres: Gregori (1998: 281-299), Bolo (2020), Kirsch (1998-1999: 188-199), Balaguer (1998: 439-455).

idiosincràsia de l'experiència traumàtica universal. Rodoreda la pren com a material brut i no pas, ja ho hem dit, com a resultat d'una destil·lació analítica.

A això encara se li ha d'afegir que qui canalitza l'experiència és una subjectivitat espontània i essencial: la dona que es pentinava a l'estany i que, com Aloma, com Natàlia, com Cecília C. i fins i tot com Teresa Goday, resulta ser un perfil d'aquells, tal com els descrigué Blanca Álvarez referint-se a les heroïnes rodoredianes, «sin sofisticadas neurosis, víctimas de su sexo» (1982: 36). El trauma de «La salamandra» és primordial, efectivament el contrari de «sofisticades neurosis». La tendència modernista de concebre personatges que deixen d'estar sota el discurs d'un narrador omniscient per travessar el misteri del propi món interior, es combina, per tant, amb la caracterització, tan pròpia de Rodoreda, d'aquestes protagonistes de classe baixa, sense «educació sentimental», sense lectures de Freud i, pel que fa a la tècnica narrativa, sense una veu tercera disposada a disseccionar, i, sovint, ni tan sols a glossar, la part més obscura d'allò que viuen. I no perquè aquesta obscuritat no es trobi en perfecte sintonia amb la realitat psicològica profunda de totes elles.

En el conte de Rodoreda, la narració és en primera persona. Aquesta és una diferència remarcable respecte a la potser més famosa narració moderna d'una metamorfosi: la transformació de Gregor Samsa en escarabat. D'altra part, tant en el conte que ens ocupa com en l'obra de Kafka es desenvolupen una sèrie de trets poètics típics de la pedrera del Modernisme. En aquest context creatiu, la vivència absurda o neomàgica de l'individu que s'ha metamorfosat es descriu, en ambdós casos, com l'ingrés a una condició inconeguda i del tot inèdita: els personatges expressen discrepàncies entre les expectatives humanes d'abans, que en certa manera perpetuen, i la condició nova del present: tots dos han de reconèixer la nova condició en què es troben i s'han d'acostumar als seus nous cossos ja que no hi neixen ja adaptats.⁹ Roman, per tant, una persistència del passat en el present transformat. En «La salamandra», però, és l'element afegit del trauma el que fa que aquest text aparegui al nostre esguard contemporani més veí al d'Apol·lo i Dafne transformada en llorer segons la vella narració d'Ovidi. Potser és un fil per estirar, i per teixir, amb relació a les metamorfosis de *La meva Cristina* enteses com a modalitat d'un *storytelling* que preveu una mitificació de la realitat, més que no una substitució de la realitat pel mite.¹⁰ D'altra part, la violència sexual i de gènere (observable en el mite de Dafne i en «La salamandra», on primer és sexual i després social/patriarcal, amb l'acusació d'adulteri i el ritus de la punició

⁹ Sobre això, una perspectiva posthumanista interessant és la de Bagnoni a «Menos-que-humano...» (2021: 16-30).

¹⁰ D'acord amb Barbara Luczak quan escriu «Carme Arnau habla de la evolución de lo “real” a lo “mítico” que observa en Rodoreda. Nosotros preferimos referirnos a una evolución de lo “real” a lo “real mítico”, siendo el mundo racional, empírico y cotidiano el que está sometido al proceso de mitización» (2000: 169), crec que la mitificació d'allò real inclou també la realitat del món interior. En cas d'incidència traumàtica, aquesta tècnica resulta una forma de mimesi particularment eficaç; podem parlar, per tant, d'una forma moderna (modernista i, després, tardomodernista) de realisme. Potser això casa amb el que ja deia l'autora al pròleg de *Mirall trencat* (2008b: 697-721) referint-se a les transformacions interiors o de l'ànima: «a més a més, la metamorfosi és natural».

a la foguera)¹¹ és un tema evident en què la metamorfosi casa amb les etapes de patiment i de cristal·lització d'aquests tipus d'agressió. Que Dafne es transformi amb vegetal està llavors en la mateixa línia interpretativa de la dissociació com a mecanisme interior; el que Rodoreda fa amb un rèptil.

1.3 Recepció, relectura i traducció

Aquestes pinzellades de comentari posen tanmateix de relleu algunes qüestions d'importància transversal en l'obra de l'autora, com ara la fina articulació entre poètica i representació del món interior. Però operacions crítiques d'aquest estil són possibles gràcies a aproximacions analítiques d'origen recent, com ara la teoria dels efectes, els *Trauma Studies*, els estudis de gènere, la postcrítica i les últimes aportacions sobre literatura i psicoanàlisi (perquè si Rodoreda era junguiana, nosaltres ja som post-lacanianes).¹² Al marge de la important difusió de Rodoreda en el context internacional i del seu indiscutible reconeixement nacional —no lliure de contradiccions, però particularment sòlid al cap i a la fi—, potser el fet que avui trobem tants volums a les llibreries que revisen i que reivindiquen la revisió d'aquesta figura, cançons de grups pop, comptes de twitter i memes a ella dedicats, adaptacions artístiques com la de *Viatges i flors* al CCCB o *La plaça del Diamant* al teatre Nacional, constitueix un fenomen que ens parla obertament d'una nova estació rodorediana, relacionada amb la mateixa sensibilitat cultural que en el camp dels estudis literaris ha fundat o aplicat aquestes noves aproximacions de què parlàvem abans. La raó per la qual cal traduir (que també vol dir rellegir o donar a rellegir) Rodoreda avui està íntimament lligada a això. La traducció i la mediació pel que fa al cas de la violència de «La salamandra» és, de fet, un intent més de situar-la en aquest nou espai d'obertura dels significats representatius —que en cada fase històrica brillen de diferent manera— i sumar ni que sigui un gra de sorra a la història de la seva recepció. Recepció, relectura i traducció, per tant, són tres grans fronts, per bé que ara restringits a un petit cas d'estudi, que contribueixen a nodrir però també a destriar millor allò que aquí anomenem la «nova onada Rodoreda».

Què pot voler dir això, en un context com el d'Itàlia? Potser que cal apostar per una canonització conscient de l'autora de *La plaça del Diamant* com a clàssic internacional; no

¹¹ Cf. Carles Cortés: «La régénération provoquée par le feu dans “La salamandra” renvoie, sans doute, à la chasse aux sorcières propre au Moyen Age et pendant les siècles suivants en Europe. Le topique de brûler les femmes impures est également traité dans une narration précédente de Merce Rodoreda, dans *Del que hom no pot fugir*: «Què en teniu a dir de les dones? Sembla que us hagin fet molt de mal... – Totes són per llençar al foc...» (p. 100)» (2006: s. p.).

¹² El coneixement, per part de Rodoreda, de la literatura psicoanalítica i les conseqüències que això hagi pogut tenir en la seva obra seria objecte d'un estudi que encara està per fer. Sabem que establí contacte amb el pensament d'Erich Fromm i Sigmund Freud primer, i que durant l'exili llegí Marie-Louise Von Franz, Gaston Bachelard i Carl Gustav Jung (Comas, 2020). En el present estudi, els estudis de psicoanàlisi i literatura són una eina transversal atribuïda a l'exercici crític i no al creatiu.

només posant per exemple «La salamandra» i les altres narracions breus al costat de les *novelle* de Tozzi i de Pirandello, sinó també dins de les genealogies de l'escriptura de dones i dins aquests nous aires hermenèutics i de resignificació: ja ho veiem que és ara, per exemple en l'adaptació teatral de Carlota Subirós, que Natàlia deixa de ser per sempre una figa-flor i Quimet es confirma com a gran manipulador republicà (que una cosa no treu l'altra).¹³ La consolidació d'aquests tipus de lectures, tot i que sembla mentida i que fa temps que s'hi pica pedra, ha sortit dels marges en els ultimíssims anys, forma part d'un fenomen recent.

He definit Rodoreda com l'autora de *La plaça* no tant per confirmar el mite sinó perquè, efectivament, aquesta novel·la va entrar a Itàlia per la porta gran, aviat beneïda amb l'elogi de García Márquez i amb un Tabucchi que al cap d'uns anys va reconèixer que dins el seu cercle de «lectors entesos», «nella classificazione delle nostre affinità il mondo si divideva anche fra chi aveva letto *Piazza del Diamante* e chi non aveva letto *Piazza del Diamante*» (2010 [2008]: 217). D'altra part, la primera traducció, la de G. Cintioli per a Mondadori, havia partit de la castellana d'Enrique Sordo (1982) i n'havia reproduït els errors. Una prova com una altra que el món literari català podia interessar però era massa *di nicchia*, i un residu d'això encara és present. Les contradiccions de la recepció tanmateix robusta de Rodoreda tenen un origen almenys en part imaginable: dona, catalana, exiliada... Fa mandra i tot haver-ho de dir, però, al mateix temps, no és d'estranyar que aquest interès persistent que l'autora ha trobat a Itàlia contrasti encara amb un gest indecís pel que fa al seu reconeixement com a clàssic modern a la mateixa alçada de popularitat de García Márquez mateix.

2 «La salamandra». Traducció en italià¹⁴

Passai sotto il salice, arrivai alla distesa dei crescioni e mi inginocchiai sul bordo dello stagno. Attorno a me, come sempre, c'erano le ranocchie. Uscivano quando arrivavo, si avvicinavano saltando e, appena iniziavo a pettinarmi, le più dispettose mi toccavano la gonna rossa decorata con cinque treccine o mi tiravano l'orlo della sottoveste pieno di volant e di balze. E l'acqua si faceva triste e gli alberi che salivano verso la collina diventavano neri a poco a poco. Però quel giorno le ranocchie si infilarono in acqua d'un balzo e lo specchio dello stagno andò in frantumi e quando l'acqua ritornò a essere lisca vidi il volto di lui vicino

¹³ De la crítica de Bernat Puigtobella: «Carlota Subirós ha sabut delinear bé el perfil del Quimet, un maltractador de manual i condemnat després per la guerra a fer una mena de *ghosting* permanent, i també ha volgut ressaltar, per contrast, la bondat del Mateu, un amic del Quimet amb qui la Natàlia té una relació especial, que en la novel·la només està subtilment insinuada però que la dramaturgia ha subratllat bé» (2003: s. p.).

¹⁴ Aquesta traducció és el fruit d'un treball col·lectiu, dirigit per C. Nadal Pasqual i realitzat per sis estudiants de traducció de nivell avançat de català de la Universitat per a Estrangers de Siena: Irene Sieni, Catalina Gabriela Lastun, Claudia Fantelli, Francesca Mariotti, Valentina Scinaro Tenghi i Annacaterina Stella. La versió final ha estat revisada per Amaranta Sberdella.

al mio come se dall'altra parte due ombre mi stessero guardando. E perché non sembrasse che ero spaventata, mi alzai senza dire niente, mi misi a camminare sull'erba con molta calma e, appena sentii che mi seguiva, guardai indietro e mi fermai. Tutto taceva e il cielo era già in parte macchiato di stelle. Lui si era fermato poco lontano e io non sapevo cosa fare, però all'improvviso mi venne paura e cominciai a correre e quando mi accorsi che mi stava raggiungendo mi fermai sotto al salice, con la schiena contro il tronco, e lui mi si piantò davanti con le braccia tese su entrambi i lati in modo che non potessi fuggire. E in quel momento, guardandomi negli occhi, mi strinse contro il salice e io, con i capelli sciolti, tra lui e il salice, mi morsi le labbra per non gridare dal dolore che sentivo nel petto, come se tutte le ossa si stessero per spezzare. Mi poggiò la bocca sul collo e proprio in quel punto sentii una bruciatura.

L'indomani, quando arrivò, gli alberi della collina erano ormai neri ma l'erba era ancora tiepida dal sole. Mi abbracciò di nuovo contro il tronco del salice e mi mise la mano sugli occhi. E subito mi sembrò di addormentarmi e che le foglie mi dicessero cose che avevano senso ma che io non capivo, e che me le dicessero sempre più sottovoce e sempre più lentamente. E quando ormai non le sentivo più, con la lingua ghiacciata per l'angoscia gli chiesi: e la tua donna? E lui mi disse: la mia donna sei tu, soltanto tu. Con la schiena schiacciavo quell'erba che quasi non osavo calpestare quando mi pettinavo – giusto un po', per sentire l'odore che, ferita, emanava. Soltanto tu. Dopo, quando aprii gli occhi, vidi la treccia bionda che penzolava, e lei se ne stava piegata, a fissarci con lo sguardo vuoto. E quando si rese conto che l'avevo vista mi afferrò per i capelli e mi disse: strega. Sottovoce. Ma all'istante mi lasciò andare e prese lui per il colletto della camicia. Su, su, su, gli diceva. E se lo portò via, spingendolo.

Non tornammo più allo stagno. Ci trovavamo nelle stalle, nei pagliai, nel bosco delle radici. Però dal giorno in cui la sua donna se l'era portato via, la gente del paese mi guardava come se non mi guardasse e, quando passavo, c'era chi si faceva il segno della croce un po' di nascosto quando passavo. Dopo qualche tempo, quando mi vedevano arrivare si infilavano in casa e chiudevano la porta. Iniziai a sentire una parola che mi seguiva ovunque, come se la sussurrasse l'aria o venisse dalla luce e dal buio. Strega, strega, strega. Le porte si chiudevano: io attraversavo le strade di un paese morto e quando vedevo degli occhi tra gli spiragli di alcune tende erano sempre occhi di ghiaccio. Una mattina faticai molto ad aprire la porta di casa – una porta di legno vecchio, screpolato dal sole; nel mezzo avevano appeso una testa di bue con due ramoscelli verdi conficcati negli occhi. La sganciai, quanto pesava!, e la lasciai a terra perché non sapevo che farmene, e i rametti presero a seccarsi e, nel frattempo, la testa andava in putrefazione, e tutta la parte del collo, dal lato in cui era tagliato, era un fremito di vermi color del latte.

Un altro giorno trovai un colombo senza testa e con il petto rosso di sangue, e un altro un agnello nato morto prima del tempo e due orecchie di ratto. E quando la smisero di appendere bestie morte alla mia porta cominciarono a tirare pietre. Di notte sbattevano contro le finestre, contro le tegole, grosse come un pugno... Dopo fecero la processione. Fu agli inizi dell'inverno. Era un giorno ventoso, con nuvole che correvano, e la processione

andava molto lentamente, tutta bianca e viola di fiori di carta. Stesa a terra, guardavo attraverso la gattaiola e, quando ce l'avevo ormai quasi davanti alla porta, con il vento, con la santa e le decorazioni, il gatto, spaventato dalle fiaccole e dai canti, volle rientrare e appena mi vide fece un grande miagolio con la schiena incurvata come l'arco di un ponte. E la processione si fermò, e il prete benediceva e benediceva, e i chierichetti cantavano, e il vento torceva le fiamme dei ceri, e il sacrestano andava avanti e indietro, e tutto era uno svolazzare dei fogli bianchi e viola dei fiori di carta. Alla fine la processione se ne andò, e quando l'acquasanta si era a malapena asciugata sulla parete andai a cercarlo e non lo trovai da nessuna parte. Lo cercai nelle stalle, nei pagliai, nel bosco delle radici – li conoscevo a memoria; mi sedevo sempre sopra la radice più vecchia, che era bianca e liscia come un osso. E quella notte, quando mi sedetti, mi accorsi di colpo che ormai non aspettavo più niente; vivevo interamente rivolta all'indietro, con lui dentro di me come una radice nella terra. L'indomani scrissero strega sulla mia porta, con un pezzo di carbone, e di notte, sotto la mia finestra, due uomini dissero a voce alta, perché potessi sentirlo, che avrebbero dovuto bruciarmi da piccola, insieme a mia madre che se ne fuggiva in alto con ali di poiana mentre tutti dormivano. Che avrebbero dovuto bruciarmi quando ancora non avevano bisogno di me per sbarbare agli e legare il grano e l'erba medica e raccogliere l'uva dalle vigne povere...

Una sera mi parve di vederlo all'entrata del bosco delle radici, ma quando mi avvicinai lui fuggì e non riuscì a capire se era lui o il desiderio che io avevo di lui o la sua ombra a cercarmi smarrita tra gli alberi, come me, andando avanti e indietro. Strega, dicevano; e mi lasciavano al mio male, che non era ciò che loro avrebbero voluto infliggermi. E pensavo allo stagno, e ai crescioni e ai rami sottili del salice... L'inverno era buio e piatto e senza foglie; solo ghiaccio e rugiada e luna gelata. Non mi potevo muovere perché camminare d'inverno è camminare davanti a tutti e io non volevo che mi vedessero. E quando arrivò la primavera, con le foglie piccole e vivaci, prepararono il fuoco in mezzo alla piazza, con legna secca, tagliata per bene.

Mi vennero a cercare quattro uomini del paese, i più vecchi. Io non li volevo seguire, glielo dissi dall'interno, e ne vennero quindi di giovani, con mani grandi e rosse, e sfondarono la porta a colpi di accetta. E io gridavo perché mi portavano via dalla mia casa, e uno lo morsi e mi tirò un cazzotto in mezzo alla testa, e mi afferrarono per le braccia e per le gambe e mi gettarono come uno dei tanti rami sulla pila, e mi legarono i piedi e le braccia e mi lasciarono là con la gonna sollevata. Girai la testa. La piazza era piena di gente, i giovani davanti ai vecchi e i bambini di lato con un rametto d'olivo in mano e il grembiule nuovo della domenica. E, mentre guardavo i bambini, mi accorsi di lui: stava accanto alla sua donna, che era vestita di scuro, con la treccia bionda, e le teneva il braccio sulla spalla. Girai la testa e chiusi gli occhi. Quando li riaprii, due vecchi si stavano avvicinando con le fiaccole accese e i ragazzini si misero a cantare la canzone della strega bruciata. Era una canzone molto lunga e, quando l'ebbero finita, i vecchi dissero che non potevano accendere il fuoco, che io non glielo lasciavo accendere, e allora il prete si avvicinò ai ragazzetti con una bacinella piena d'acquasanta e gli fece bagnare i rametti d'olivo e glieli fece lanciare

sopra di me e presto fui ricoperta di rametti d'olivo, tutti con le foglie appena germogliate. E una vecchia minuta, ingobbata e sdentata si mise a ridere e se ne andò e poco dopo tornò con due cesti pieni di rametti molto secchi di erica arborea e disse ai vecchi di spargerli lungo i quattro lati del rogo, e lei li aiutò, e a quel punto il fuoco attecchì. Salivano quattro alberi di fumo e quando le fiamme si alzarono mi sembrò che dal petto di tutta quella gente uscisse un profondo respiro di pace. Le fiamme salivano inseguendo il fumo e io vedevo tutto dietro un torrente d'acqua rossa – e, dietro quell'acqua, ogni uomo, ogni donna e ogni bambino era come un'ombra felice perché bruciavo.

L'orlo della gonna mi era diventato nero, sentivo il fuoco sui reni e, di tanto in tanto, una fiamma mi mordeva il ginocchio. Mi sembrò che le corde che mi legavano si fossero già bruciate. E allora successe una cosa che mi fece stringere i denti: le braccia e le gambe mi si ritraevano come le antenne di una chiocciola che un giorno avevo toccato con il dito e sotto alla testa, là dove il collo si unisce alle spalle, sentivo che qualcosa si allungava e mi pungeva. E il fuoco fischiava e la resina bolliva... Vidi che alcuni di quelli che mi guardavano alzavano le braccia e che altri correvano e si scontravano contro chi era ancora erano rimasti fermi, e tutto un lato del rogo si sprofondò affossò con un grande schizzare di scintille, e quando il fuoco tornò a bruciare la legna che lì giaceva, mi sembrò che qualcuno dicesse: è una salamandra. E mi misi a camminare sopra le braci, molto lentamente, perché la coda mi pesava.

Avevo la faccia a filo di terra e camminavo con le mani e con i piedi. Andavo verso il salice, sfregando contro il muro, però quando arrivai all'angolo mi scostai un po' e da lontano vidi la mia casa, che sembrava una fiaccola accesa. Per strada non c'era nessuno. Mi avvicinai al muretto, attraversai velocemente la casa tra fiamme e braci verso il salice, verso i crescioni, e quando riuscii mi girai perché volevo vedere come bruciava il tetto. Mentre lo stavo osservando cadde la prima goccia, una goccia di quelle grosse e calde che fanno nascere i rospi, e subito dopo ne caddero altre, prima piano e poi rapidamente, e presto tutta l'acqua dall'alto piombò giù e il fuoco si spense con una grande nuvola di fumo. Io me ne stavo ferma e quando non vidi più niente, perché si era fatta notte e la notte era scura e spessa, mi misi a camminare nel fango e nelle pozzanghere, e alle manine piaceva affondare in quella poltiglia morbida, ma i piedi, dietro, si stancavano di rimanere così appiccicati. Avrei voluto correre, però non potevo. Un tuono mi lasciò inchiodata a metà cammino; dopo ci fu un lampo e tra le pietre vidi il salice. Respirai con affanno mi avvicinai allo stagno; e quando dopo il fango, che è fatto con la polvere della terra, trovai la melma, che è la polvere adagiata dell'acqua, mi rannicchiai al riparo, tra due radici. E in quel momento vennero le tre piccole anguille.

Al mattino, non so se dell'indomani o di un altro giorno, uscii lentamente e vidi le montagne alte sotto un cielo macchiato di nuvole. Corsi tra i crescioni e mi fermai al tronco del salice. Le prime foglie erano ancora dentro ai boccioli, che erano già verdeggianti. Non sapevo da che parte andare; se mi distraevo, i fili d'erba mi pungevano gli occhi, e tra di loro mi addormentai fino a quando il sole non fu alto. Appena mi svegliai, cacciai una zanzara

piccina, dopo cercai vermi tra l'erba. Infine, tornai nella melma e feci finta di dormire perché subito dopo arrivarono le tre anguille, assai euforiche.

La notte in cui decisi di tornare al paese c'era una grande luna. L'aria era ricca di odori e le foglie già tremolavano su tutti i rami. Ci andai per il cammino delle pietre, con molta cautela, perché le cose più piccole mi facevano paura. Quando arrivai davanti alla casa, mi riposai: si vedevano solo rovine e ortiche, con ragni che tessevano e tessevano. Feci il giro da dietro e mi fermai davanti al suo orto. Accanto alle malvarose i girasoli si inerpicavano fino a far inclinare i loro fiori rotondi. Passai per la recinzione di rovi senza pensare perché lo facessi, come se qualcuno mi stesse dicendo: fa' questo, fa' quello; ed entrai da sotto la porta. La cenere del camino era ancora tiepida: mi ci sdraiai un attimo e dopo aver corso un po' da tutte le parti mi infilai sotto al letto. Ero talmente stanca che mi addormentai e non vidi che spuntava il giorno.

Quando mi svegliai c'erano delle ombre per terra, perché era di nuovo calata la notte e la sua donna andava avanti e indietro con una candela accesa. Le vedevo i piedi e una parte delle gambe, magre nella parte più in basso, gonfie più in alto, con le calze bianche. Poi vidi i piedi di lui, grandi, con i calzini blu scesi alla caviglia. E vidi cadere i vestiti di entrambi, e sentii come si sedevano sul letto, e i piedi gli penzolavano, quelli di lui accanto a quelli di lei, e un piede di lui andò verso l'alto e cadde un calzino, e lei si tolse le calze tirandole con entrambe le mani, e dopo sentii lo sfregare delle lenzuola mentre si coprivano. Parlavano a bassa voce, e dopo un po', quando già mi ero abituata al buio, entrò la luna dalla finestra, una finestra di quattro vetri separati da due listelli che si incrociavano, e camminai fino alla luce e mi misi proprio sotto alla croce e cominciai a pregare per me perché dentro di me, benché non fossi morta, non c'era niente che fosse del tutto vivo, e pregavo forte perché non sapevo se ero ancora una persona o solo un animaletto, o se ero mezza persona e mezza bestiola, e pregavo anche per capire dove fossi, perché c'erano momenti in cui mi sembrava di essere sott'acqua, e quando stavo sott'acqua mi sembrava di essere sulla terra e non potevo mai sapere dove fossi veramente. Quando la luna se ne andò si svegliarono, e io tornai al mio nascondiglio sotto il letto, e con piccoli batuffoli di polvere cominciai a farmi una specie di tana. E passai molte notti tra la polvere e la croce. A volte uscivo e me ne andavo vicino al salice. Quando ero sotto il letto, ascoltavo. Era tutto uguale. Solo tu, diceva lui. E una notte che le lenzuola strusciavano per terra mi arrampicai aggrappandomi alle pieghe e mi infilai nel letto, accanto a una gamba di lui. E me ne stavo immobile come un morto. Si rigirò un po' e la gamba mi pesava addosso. Non mi potevo muovere. Respirai forte perché mi soffocava e con la guancia gli sfiorai la gamba, stando attenta che non si svegliasse.

Però una mattina lei fece le pulizie. Vidi le calze bianche e la scopa spettinata e, quando meno me lo aspettavo, un pezzo della treccia bionda penzolò fino a terra e la scopa si infilò sotto al letto. Dovetti fuggire perché sembrava che la scopa mi cercasse, e all'improvviso sentii un urlo e vidi i piedi di lei correre verso la porta. Tornò con una fiaccola accesa ed entrò per metà sotto al letto e mi voleva bruciare gli occhi. E io, così appesantita, non sapevo dove fuggire, e sbattevo dappertutto, accecata: contro i piedi del letto, contro le pareti,

contro le gambe delle sedie... Fino a che, non so come, mi ritrovai fuori e andai verso la pozzanghera d'acqua sotto l'abbeveratoio dei cavalli e l'acqua mi coprì, ma due ragazzi mi videro e andarono a cercare delle canne e cominciarono a punzecchiarmi. Mi girai verso di loro, con tutta la testa fuori dall'acqua, e li guardai dritto negli occhi, e allora lanciarono via le canne e fuggirono, però tornarono subito con altri sei o sette più grandi e presero a tirarmi pietre e manciate di polvere. Una pietra mi colpì una manina e me la ruppe, e tra pietre tirate male e tanta paura riuscii a fuggire e mi infilai dentro la stalla. E lei venne a cercarmi con la scopa, mentre i ragazzini aspettavano sull'uscio e non la smettevano di gridare, e mi punzecchiava e voleva farmi uscire dal mio angolino di paglia e io mi muovevo di nuovo accecata e sbattevo contro i secchi, contro i cesti, e contro i sacchi di carrube, contro le zampe dei cavalli, e un cavallo si imbizzarì perché sbattei contro una delle sue zampe e mi ci aggrappai. Un colpo di scopa mi prese in pieno la manina rotta e per poco non me la staccò, e da un lato della bocca mi uscì un filo di bava nera. Però riuscii comunque a fuggire da una fessura e, mentre scappavo, sentivo la scopa sbattere all'impazzata.

A notte fonda andai al bosco delle radici. Uscii da sotto alcuni cespugli mentre la luna crescente brillava. Mi sentivo smarrita. La manina rotta non mi faceva male, ma si teneva a un unico nervo e dovevo alzare il braccio affinché non strisciasse troppo. Camminavo leggermente storta, ora sopra una radice, ora sopra una pietra, fino a quando non arrivai alla radice dove a volte mi sedevo prima che mi portassero sul rogo in piazza, e non riuscii a passare dall'altra parte perché scivolavo. E dai, dai, dai, verso il salice, e verso i crescioni e verso la mia casa della melma dentro l'acqua. E il vento muoveva l'erba e faceva volare dei pezzetti di foglie secche e portava via sul ciglio della strada i fili corti e lucenti dei fiori. Mi sfregai un lato della testa su un tronco e, a poco a poco, arrivai fino allo stagno e ci entrai tenendo il braccio in aria, stanco, con la manina rotta.

Attraverso l'acqua rigata di luna vidi arrivare le tre anguille. Le vedevo un po' sfocate; si aggrovigliavano le une con le altre, si annodavano al centro e poi si slegavano formando nodi scorrevoli, fino a che la più piccola mi si avvicinò e mi morse la manina rotta. Dal pugno usciva un po' del liquido, che lì dentro l'acqua sembrava quasi fumo, e l'anguilla non lasciava andare la manina e tirava lentamente e, mentre tirava, mi guardava. E quando le sembrava che fossi distratta dava uno o due strattoni, testarda. E le altre giocavano ad aggrovigliarsi come se facessero una corda, e quella che mi mordeva la manina tirò con furia, e il nervo doveva essersi già strappato perché se la portò via e, quando l'ebbe con sé, mi guardò quasi a dire: ce l'ho. Chiusi gli occhi un attimo e quando li aprii l'anguilla era ancora là, tra l'ombra e le briciole di luce che tremolavano, con la manina in bocca: un piccolo fascio d'ossa incastrate, coperte da un lembo di pelle nera. E non so perché tutto d'un tratto vidi il cammino delle pietre, i ragni di casa mia, le gambe penzoloni al lato del letto; bianche e blu, come se tutte e due fossero seduti sopra l'acqua, però vuote; come il bucato steso, che l'andare e venire dell'acqua faceva dondolare. E io mi vedevo sotto la croce fatta d'ombra, sopra un fuoco di colori che si alzava stridendo e che non mi bruciava... E mentre vedevo tutte queste cose le anguille giocavano con quel pezzetto di me e lo lasciavano e lo riafferravano, e la manina andava da un'anguilla all'altra, volteggiando come una piccola

foglia, con le dita separate. E io ero da tutte e due le parti: nella melma, con le anguille, e pure in quel mondo, chissà dove... Fino a quando le anguille si stancarono e l'ombra risucchiò la manina... un'ombra morta, che stendeva a poco a poco la polvere dell'acqua, giorni e giorni e giorni, in quell'angolo di melma, tra radici d'erba e di salice che avevano sete e vi bevevano da sempre.

Apèndix. Relació de traduccions italianes de l'obra de Mercè Rodoreda

2.1 Novel·la

Aloma ([1938] 2^a ed. revisada 1969)

Aloma. Trad. d'Anna Maria Saludes i Amat. Florència: Giunti, 1987.

Aloma. Trad. de Giuseppe Tavani. Roma: La Nuova Frontiera, 2011.

La plaça del Diamant (1962)

La piazza del Diamante. Trad. de Guiseppe Cintioli. Milà: Arnoldo Mondadori, 1970.

La piazza del Diamante. Trad. d'Anna Maria Saludes. Torí: Bollati Boringhieri, 1990.

La piazza del Diamante. Trad. de Giuseppe Tavani. Roma: La Nuova Frontiera, 2008.

Sa Pratz de su Diamante. Trad. de Giagu Ledda. Nugoru: Papiros, 2008.

El carrer de les Camèlies (1966)

Via delle Camelie. Trad. de Clara Romanò. Milà: La Tartaruga, 1991.

Via delle Camelie. Trad. de Giuseppe Tavani. Roma: La Nuova Frontiera, 2009.

Jardí vora el mar (1967)

Il giardino sul mare. Trad. de Clara Romanò. Milà: La Tartaruga, 1990.

Giardino sul mare. Trad. de Giuseppe Tavani. Roma: La Nuova Frontiera, 2010.

Mirall trencat (1974)

Lo specchio rotto. Trad. d'Anna Maria Saludes. Torí: Bollati Boringhieri, 1992.

Specchio infranto. Trad. de Giuseppe Tavani. Roma: La Nuova Frontiera, 2013.

Quanta, quanta guerra... (1980)

Quanta, quanta guerra... Trad. d'Anna Maria Saludes. Torí: Bollati Boringhieri, 1994.

Quanta, quanta guerra. Trad. de Stefania Maria Ciminelli. Roma: La Nuova Frontiera, 2016.

La mort i la primavera (ed. pòstuma, a cura de Núria Folch, 1986; a cura de Carme Arnau, 1997)

La morte e la primavera. Trad. de Brunella Servidei. Palerm: Sellerio, 2004.

La morte e la primavera. Trad. d'Amaranta Sbardella. Roma: La Nuova Frontiera, 2020.

Isabel i Maria (ed. pòstuma, a cura de Carme Arnau, 1991)

Isabel e Maria. Trad. de Clara Romanò. Milà: La Tartaruga, 1994.

CONTES – NARRACIÓ BREU

Narracions breus i prosa poètica

Viatges i flors

Viaggi e fiori. Trad. d'Angelo Morino. Torí: Bollati Boringhieri, 1995.

Reculls de contes

Vint-i-dos contes

Colpo di luna: veintidue racconti. Trad. de Clara Romanò. Torí: Bollati Boringhieri, 1993.

Contes solts

«Sembrava di seta» [«Semblava de seda»]. Trad. d'Anna Maria Saludes, *Noi donne*, 9 (setembre 1986), p. 94.

«Il parco delle magnolie» [«El parc de les magnòlies»]. Trad. d'Anna Maria Saludes, *Sinopia*, 9 (1987), pp. 3-12.

«Paralisi» [«Paràlisi»]. Trad. d'Anna Maria Saludes i Sabrina Kalmeta, *Linea d'Ombra*, 73 (juliol-agost de 1992), pp. 79-83.

TEATRE

La signora Florentina i el seu amor Homer

La signora Florentina e il suo amore Homer. Trad. de Clara Romanò. Palerm: Sellerio editore, 2001.

CARTES

Cartes a l'Anna Murià. 1939-1956

Un vestito nero con pailletes: lettere 1939-1956. Trad. de Clara Romanò. Milà: Rosellina Archinto, 1992.

Referències bibliogràfiques

- AA. V.V. 2010. *Jornades Mercè Rodoreda a la Toscana / Giornate Mercè Rodoreda in Toscana. Pisa, Venerdì 4 e sabato 5 aprile 2008*. A cura de Giovanna Fiordaliso i Monica Lupetti. Introducció de Giuseppe Grilli. Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes [ed. digital, Barcelona: Institut Ramon Llull, 2008].
- Álvarez González, Blanca. 1982. «Mercè Rodoreda, un diamante oculto entre el bullicio de la plaza». *Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias*, 3, 16 (1982), pp. 34-37.
- Balaguer, Enric. 1998. «Una Aproximació a “La salamandra”: incertesa amorosa i condicions d’amor». Dins: V. Alonso, A. Bernal, i C. Gregori (eds.), *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat – Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 439-455.
- Bolo, Laura. 2020. *Metamorfosis en el recull La meva Cristina i altres contes*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans – Fundació Mercè Rodoreda.
- CAT – Centre d’Estudis Catalans de la Universitat per Stranieri di Siena en col·laboració amb l’Institut Ramon Llull: cat.unistrasi.it.
- Cataldi, Pietro; Nadal Pasqual, Cèlia. 2023. «Specchio infranto di Mercè Rodoreda: un capitolo del tardo Modernismo europeo». *L’ospite ingrato*, 13, pp. 377-391. <https://www.ospiteingrato.unisi.it/wordpress/wp-content/uploads/2023/06/25.-CATALDI-NADAL.pdf>.
- Comas Arnal, Eva. 2020. *El somni blau. Estudi dels somnis en la narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans – Fundació Mercè Rodoreda.
- Cortés, Carles. 2006. «Femmes en crise: le dépassement du conflit dans les récits de Mercè Rodoreda». Dins: Michèle Ramond (ed.), *La femme existe-t-elle ? = Existe la mujer?* Actes du Colloque international «Les sujets féminins et leurs représentations», organisé par l’axe «Gradiva» de l’équipe Traverses, Université de Paris VIII, 9-11 juin 2005. Ciutat de Mèxic – París: Rilma 2 – Adelh.
- Gregori, Carme. 1998. «Metamorfosis i altres prodigis en els contes de Mercè Rodoreda». Dins: V. Alonso, A. Bernal, i C. Gregori (eds.), *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat – Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana, pp. 281-299.
- Ibarz, Mercè. 2022. *Rodoreda, un mapa*. Barcelona: Barcino.
- Kirsch, Fritz Peter. 1998-1999. «Mercè Rodoreda y el mito de la salamandra», *Quo vadis, Romania*, 12-13 (1998-1999), pp. 188-199.
- Luczak, Barbara. 2000. «La metamorfosis en la obra de Mercè Rodoreda». *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos* (Memorias del Simposio Internacional, 8-10 de octubre de 1973), 3, 1 (2000), pp. 148-163.
- Pagnoni Berns, Fernando Gabriel. 2021. «Menos-que-humano: fronteras porosas en “Mister Taylor” de Augusto Monterroso y “La salamandra” de Mercè Rodoreda». *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*, 14 (2021), pp. 16-30.

- Real, Neus. 2021. «Mercè Rodoreda, the most translated author in Catalan fiction», *Catalan Historical Review*, 14 (2021), pp. 89-103.
- Rodoreda, Mercè. 2008a. «La salamandra», de *La meva Cristina i altres contes*. Dins: *Narrativa completa, vol 2: Contes i novel·les*. Edició a cura de Carme Arnau. Barcelona, Edicions 62, pp. 693-995.
- Rodoreda, Mercè. 2008b. «Pròleg» a *Mirall trencat*. Dins: *Narrativa completa, vol 1: Novel·les*. Edició a cura de Carme Arnau. Barcelona: Edicions 62.
- Rodoreda, Mercè. 2008c. *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62.
- Rueda, Anna. 1994. «Mercè Rodoreda: From traditional tales to modern fantasy». Dins: Kathleen McNeerney i Nancy Vosburg (eds.), *The garden across the border: Merce Rodoreda's fiction*. Universitat de Michigan: Susquehanna University Press, pp. 201-222.
- Tabucchi, Antonio. 2010 [2008]. «Omaggio a Mercè Rodoreda». Dins: AA. VV. 2010: 217-218.

De conquilles i altres “coses”: Francis Ponge en català

JUAN CARRILLO DEL SAZ
Universitat Autònoma de Barcelona
juan.carrillo@uab.cat

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2023.i11.03>
Data de recepció: 27/12/2023

Resum: L’obra del poeta francès Francis Ponge ha estat àmpliament llegida, investigada i apreciada al seu país i a d’altres; s’ha estudiat poc, en canvi, en l’àmbit català, encara menys des del punt de vista de la traducció. En aquest article, caracteritzem les versions que s’han publicat en català de la seva obra, és a saber, dos llibres (*El partit pres de les coses*, 1987 i 2009 [1942]; *El sabó*, 2010 [1947]) i un poema (“Notes per a una conquilla”). Per fer-ho, d’una banda, examinem els paratextos publicats amb les obres i, de l’altra, analitzem dues versions d’un dels poemes traduïts.

Paraules clau: Francis Ponge, traducció, *Le Parti pris des choses*

Abstract: French poet Francis Ponge’s works have been extensively read, researched, and valued in his home country and abroad. In contrast, few studies have been published on Ponge’s presence in the Catalan literary system, especially from the point of view of translation. This paper aims at characterizing the published Catalan versions of his work, namely two books (*El partit pres de les coses*, 1987 and 2009 [1942]; *El sabó*, 2010 [1947]) and a poem (“Notes per a una conquilla”). To do so, a number of prefaces and other contextual texts are examined, and two published versions of one of the translated poems are analyzed.

Keywords: Francis Ponge, translation, *Le Parti pris des choses*

L’obra poètica de l’escriptor francès Francis Ponge (1899-1988) s’articula en dos nusos bàsics: els objectes i la manera com s’hi relaciona l’ésser humà, i la reflexió metalingüística. Autor d’assajos sobre creació poètica i, sobretot, de poemes en prosa, aporta amb els seus llibres més coneguts —*Le Parti pris des choses* (1942), *La Rage de l’expression* (1952) y *Nouveau recueil* (1967)— una visió del món en què la realitat física dels estris i fenòmens quotidians es va enfilant amb ècfrasis, paronomàsies, jocs de mots diversos i interrogants sobre els límits de la llengua.

Le Parti pris des choses va ser el seu primer gran llibre de poemes en prosa —també va ser i continua sent el més cèlebre—, en què ja apareixen la majoria dels temes i recursos als quals anirà tornant en els llibres posteriors. En moltes de les introduccions a aquestes obres, els antòlegs, prologuistes i traductors, tant francesos com d’altres, s’han referit a Ponge com al “poeta de les coses”, probablement per influència de dos textos que han gaudit de gran difusió escrits per Jean-Paul Sartre (“L’Homme et les choses”, 1944) i Josep Carner (“Francis Ponge i les coses”, 1987 [1954]).

A casa nostra, Ponge sempre ha estat i continua sent un autor poc conegut.¹ Tot i això, se n’han publicat un poema i dos llibres sencers: “Notes per a una conquilla”, que va veure la llum el 1971, amb traducció a cura de Marià Villangómez; *El partit pres de les coses* (1947), aparegut el 1987 i reeditat el 2009, amb traducció a càrrec de Joaquim Sala-Sanahuja; i *El sabó*, traduït el 2010 per Ramon Girbau.

En aquest treball presentem aquests textos, així com els paratextos que els acompanyen, tot explicant, a fi de contextualitzar el poeta, els grans trets de la recepció primerenca de l’obra. Seguidament, comentem un poema concret, l’únic del qual disposem de dues versions en català: “Notes pour un coquillage”, traduït per Villangómez com a peça solta i per Sala-Sanahuja en la versió integral del llibre de què forma part, *Le Parti pris des choses*.

1 Recepció de Ponge, allà i aquí: èpoques i contextos

A França, l’obra de Ponge va ser amplament llegida i apreciada sobretot a partir de la primera publicació del seu llibre més cèlebre: *Le Parti pris des choses*. Tot i que el volum estava llest des de feia un lustre, no és fins al 1942 que es publica. L’èxit entre els crítics i escriptors és gairebé immediat.

Abans de tot, per la precocitat i el ressò, cal citar el cèlebre assaig-ressenya escrit per Jean-Paul Sartre el 1944, “L’Homme et les choses”, publicat en la revista *Poesie*. Es tracta d’un text molt llegit i que va contribuir a la difusió de l’obra de Ponge a França i, com veurem, també en altres àmbits. Sartre hi adscriu el projecte poètic de l’autor a la crisi del llenguatge que marca la modernitat, element que, probablement, va afavorir que altres poetes neoavantguardistes s’interessessin per la seva obra. Ara bé, segons alguns autors, baldament l’assaig donés suport a l’extensa i positiva recepció del llibre, probablement també va propiciar que fos llegit de manera molt parcial (Beugnot 1999: 891-892), tan sols com el “poeta de les coses”, tot obviant la dimensió humanista que atresoren molts dels poemes.

Una altra fita primerenca en la recepció favorable de *Le Parti pris des choses*, anterior a la de Sartre, va ser una carta, datada pocs mesos després de la publicació del llibre, que Albert Camus adreça al poeta, en què exposa una lectura del llibre en clau filosòfica i el vincula amb el seu propi projecte com a escriptor, és a dir, amb l’existencialisme:

Ainsi l’homme, chez vous, cherche par le parti pris sa parenté avec le monde. Et en réalité, quoique vous vous dirigiez vers le relativisme humain (et humaniste) dont vous

¹ Això no vol dir que no fos llegit en francès per l’elit cultural catalana, tant des de l’exili (cas de Carner, amb el text que acabem de citar i que analitzem més endavant), com des de l’interior. Hi ha, per exemple, un article de Josep Maria de Sagarra a la revista *Destino*, “Poesía de hoy”, en què traça un panorama general de la poesia francesa a finals dels anys 1950, tot destacant-ne “cuatro excepcionales figuras: Henri Michaux, Francis Ponge, René Char, y muy especialmente Jacques Prévert” (Sagarra 1958: 26). El caracteritza com a poeta dels objectes i cita l’article de Sartre que acabem d’esmentar.

parlez dans vos notes, il y a dans vos textes poétiques un message plus catégorique et moins conciliant. J’y découvre les signes de ce qui, aujourd’hui, me préoccupe et me presse : qu’une des fins de la réflexion absurde est l’indifférence et le renoncement total — celui de la pierre. (Camus 1956 [1943]: 388-389)

Així l’home, en la seva obra, busca pel partit pres la vinculació amb el món. I, en realitat, encara que vostè s’adreça al relativisme humà (i humanista) de què parla en les seves notes, hi ha en els seus textos poètics un missatge més categòric i menys conciliador. Hi descobreixo els signes del que, avui, em preocupa i m’esperona: que un dels termes de la reflexió absurda és la indiferència i la renúncia total, la de la pedra.²

Aquesta missiva seria precisament el text que encapçalaria tretze anys més tard un número monogràfic dedicat al poeta per *La Nouvelle Revue Française*, una de les revistes més influents del moment, titulat “Hommage a Francis Ponge” (1956). Aleshores, la seva fortuna crítica ja està consolidada i el tribut reuneix, a més de la carta de Camus, textos escrits per algunes altres grans plomes franceses de l’època, com ara Philippe Jaccottet. El poeta, crític i traductor suís, a propòsit del projecte de publicació d’un nou volum (*Soleil*), valora la trajectòria de Ponge en aquests termes:

La méthode qui trouve son application dans le *Soleil* et qui consiste, brièvement exposée, à tirer, de l’examen très attentif et naïf à la fois d’un objet, non seulement une leçon morale, mais un style adéquat à cet objet, n’est, je pense, que le prolongement et le développement naturel du *Parti pris* [...] Ce que j’aime c’est ce courage qui permet à Ponge de s’enfoncer dans des difficultés de plus en plus grandes, de choisir des objets de plus en plus complexes, de moins en moins saisissables, de sacrifier résolument le charme, toutes les sortes de charme même les plus pures, à sa recherche de l’exactitude. (Jaccottet 1956: 399)

El mètode aplicat a Soleil i que consisteix, exposat breument, a treure, de l’examen molt atent i alhora naïf d’un objecte, no tan sols una lliçó moral, sinó un estil adequat a aquest objecte, és només, al meu parer, la prolongació i el desenvolupament natural de Le Parti pris [...] El que m’agrada és aquest coratge que permet a Ponge endinsar-se en dificultats cada cop més grans, triar objectes cada cop més complexos, cada cop menys abastables, sacrificar decididament l’encant, totes les menes d’encant, fins i tot les més pures, a la seva recerca de l’exactitud.

Que un crític del renom de Jaccottet calibri d’aquesta manera l’evolució de Ponge entre la publicació de *Le Parti pris des choses* (1942) i aquest número especial de *La Nouvelle Revue Française* (1956) concorda amb la progressiva consagració del segon com a figura influent en

² Tret que s’indiqui el contrari, les traduccions de citacions en francès són nostres.

la poesia francesa, contràriament al seu lloc a casa nostra, on era (i continua sent) poc llegit. Tornant als textos inclosos en aquest monogràfic, en destaca un que marcarà l'arribada de Ponge no tan sols al sistema literari català, sinó també a l'espanyol i hispanoamericà: “Francis Ponge et les choses”, de Josep Carner. Aquest text, escrit originalment en castellà³ i que va veure la llum el 1954 a la revista argentina *Sur*,⁴ va ser republicat dos anys més tard, en traducció francesa a càrrec d'Émilie Noulet, esposa del poeta català.

Es tracta d'un text sintètic, no sempre ben valorat,⁵ però que en tot cas resulta cabdal, com anunciàvem abans, per a l'arribada de Ponge a les lletres catalanes i espanyoles. Si bé és cert que Carner no aporta cap mirada essencialment nova considerant, entre d'altres, el que ja havia dit Camus (segurament devia haver llegit la carta de 1942), també ho és que el fet que les seves línies retin compte, de manera resumida, de les principals lectures que la crítica francesa havia fet del llibre té valor en si mateix. Així, el text de Carner segueix la lectura de Camus pel que fa a la cerca humana de sentit quan diu que “si, [Ponge,] desinteressant-se per l'home, cerca refugi en les coses, ho fa sempre impulsat pel seu humanisme” (Carner 1987 [1954]: 11). A aquesta tesi, que emmarca la poètica de Ponge en una immanència que, tanmateix, acaba tornant de la cosa a l'ésser humà, hi desemboca després de traçar-ne una genealogia que es remunta a l’“antic usatge d'origen màgic que feia parlar les coses en els contes populars, relíquies de la prehistòria i encís de la nostra infantesa” (1987 [1954]: 10). Aquesta visió coincideix amb la de Maurice Blanchot:

De vrai, les descriptions de Ponge commencent au moment supposé où, le monde étant accompli, l'histoire achevée, la nature presque rendue humaine, la parole vient au-devant de la chose et la chose apprend à parler. Ponge surprend ce moment pathétique où se rencontrent, sur la lisière du Monde, l'existence encore muette et cette parole, on le sait, meurtrière de l'existence. Du fond du mutisme, il entend l'effort d'un langage

³ Contràriament al que se sosté en alguns articles i paratextos (Sala-Sanahuja 1987: 9, entre d'altres), Carner devia escriure el seu text originalment en castellà. Així ho demostra el manuscrit en aquesta llengua conservat a la Biblioteca de Catalunya, que consta d'un primer esborrany de quatre pàgines i d'un segon, segurament el definitiu, del qual només es conserva la primera pàgina, que coincideix gairebé exactament amb la versió publicada en el número 45 de la revista *Sur* (1954).

⁴ Al segon lustre de la dècada de 1940 i al primer de la següent, la revista *Sur* va publicar tant les primeres traduccions castellanques com els primers textos crítics de Ponge. Les traduccions són “Introducción inédita al canto rodado” (Ponge 1945); els poemes en prosa “Del agua” y “Orillas del mar” (Ponge 1947), traduïts per Jorge Luis Borges; i l'assaig “Condición y destino del artista”, amb traducció a càrrec de Daniel Devoto. Els textos crítics són l'assaig de Carner i la carta de Sartre esmentats. Per aprofundir en aquestes publicacions, consulteu “Ponge en la revista *Sur*” (Ortiz 2019). Pel que fa a la resta de traduccions castellanques del poeta francès, recomanem la llista, gairebé exhaustiva, de versions integrals i parcials compilada per Casado (dins Ponge 2006: 606-607).

⁵ Sobre aquest assaig, Ortiz (2019: 85) opina que “no aporta nada novedoso a lo que ya se conoce del poeta ni supone una intervención especial por parte de la revista, más allá de mantener la atención de los lectores de *Sur* sobre un Ponge que en esos momentos lograba el reconocimiento en Francia”. Efectivament, la fortuna de Ponge es consolidava a França a mitjan dècada de 1950 (vegeu Beugnot 1999 per consultar més informació al respecte), però el nostre parer difereix del d'Ortiz en la resta de l'asseveració.

venu d'avant le déluge et, dans la parole claire du concept, il reconnaît le travail profond des éléments. Ainsi devient-il la volonté médiatrice de ce qui monte lentement vers la parole et de la parole qui descend lentement vers la terre, en exprimant, non l'existence d'avant le jour, mais l'existence d'après le jour : le monde de la fin du monde. (Blanchot 1949 : 323)

En realitat, les descripcions de Ponge comencen al moment en què se suposa que, estant acabat el món, havent conclòs la història, havent esdevingut la natura gairebé humana, la paraula es posa per davant de la cosa i la cosa aprèn a parlar. Ponge capta aquest moment patètic en el qual es troben, en els límits del Món, l'existència encara muda i aquesta paraula que, ja se sap, mata l'existència. Des del fons del mutisme, sent l'esforç d'un llenguatge antediluvià i, en la paraula clara del concepte, hi reconeix el treball pregon dels elements. Així, esdevé la voluntat mitjancera del que puja lentament cap a la paraula i de la paraula que descendeix lentament cap a la terra, tot expressant, no pas l'existència de la vigília, sinó l'existència de l'endemà: el món de la fi del món.

Considerant la seva proximitat al sistema cultural francòfon, és molt probable que el poeta català conegués els principals textos crítics publicats al llarg dels anys 1940 sobre Ponge, incloent-hi la carta de Camus i aquest fragment de llibre de Blanchot. No sorprèn, per tant, que trobem vincles entre el seu article i aquests textos, però insistim que, en tot cas, la síntesi que en fa té el valor de servir de presentació del poeta primer en l'àmbit castellanoparlant i, amb la primera traducció a casa nostra de *Le parti pris des choses*, al català, a més de demostrar una lucidesa notable. Fixem-nos, per exemple, en la brillantor estètica amb què tanca l'article tot posant-se al lloc de Ponge: “La línia recta és il·lusòria, l'infinit informe. Jo prefereixo, pensant en el palet, gaudir de la seva forma corba, gemir davant d'ell dels meus secrets desespers, jugar-hi a perdre'm, i així retrobar-me de nou” (1987 [1954]: 12).

Al llarg de les dècades posteriors a la publicació del poemari, autors i corrents múltiples i variats es van interessar pels poemes i els van exalçar, per raons diverses; als anys 40, va ser el cas dels surrealistes, però també, als 60, el del grup neoavantguardista Tel Quel, i més tard, de postmoderns com Jacques Derrida. Avui, Ponge forma part del cànon literari francès, com demostra la presència de les seves obres completes a la col·lecció La Pléiade (només sis altres poetes del segle xx hi són) i la inclusió d'una antologia selecta com a lectura obligatòria a les proves del Baccalauréat. Sobre la seva poètica, a més, disposem d'un vast corpus de publicacions.⁶

En català, com dèiem, s'han traduït els llibres *Le Parti pris des choses* (hi ha dues edicions de la mateixa traducció) i *Le Savon*, així com un poema solt pertanyent al primer. Pel que fa

⁶ A tall d'exemple, la cerca de la paraula clau “Francis Ponge” a la base de dades de la MLA International Bibliography dona 130 resultats durant el decenni 2013-2022.

a la recerca sobre l'autor, comptem amb la tesi doctoral de Begoña Capllonch (2010): *De la plausibilitat referencial del llenguatge poètic: Francis Ponge, o el cas d'una poètica referencialista*.

La primera traducció en la nostra llengua data del 1972: el poema en prosa “Notes pour un coquillage”, publicat en el número 598 de la revista *Lluc*, en versió del poeta eivissenc Marià Villangómez. La revista, bimensual i fundada el 1921, va ser refundada el 1968. Tot i que en la primera època i també des de finals de segle va ser una publicació principalment d'informació religiosa, a principis de la dècada de 1970, època en què es publica el poema, sota la direcció de Gabriel Fuster i Mayans i Miquel Gayà i Sitjar, va constituir un focus de reflexió intel·lectual de certa importància (vegeu l'article corresponent de la *Gran Enciclopèdia Catalana*). Hi col·laboraven escriptors com Villangómez, el qual va compaginar la labor de poeta amb la de traductor de poesia. A partir del 1963, es va centrar en aquesta última, i l'ample ventall de la seva obra com a traductor, publicada a l'editorial Columna el 1991, constitueix tot un monument de versions de grans clàssics de la lírica anglesa, espanyola, francesa i italiana (Briguglia 2011: 591).

El poema “Notes per a una conquilla”, publicat en versió monolingüe catalana, ve introduït per una nota de Villangómez mateix, qui subratlla la condició dels objectes com a punt de partida del projecte poètic de Ponge. El poeta eivissenc emmarca la traducció del poema en un costum personal: la pràctica de traduir alguns textos per mor de conrear l'habilitat tècnica en la llengua pròpia. A més, tot seguint un discurs que genera un lleuger efecte d'improvisació (que recorda alguns poemes de Ponge), menciona l'aspiració del poeta a desafiar el llenguatge, adscriu la seva visió del món a l'humanisme, per la qual cosa hi traça un vincle amb Pascal, i esmenta l'interès pel poeta gal d'alguns contemporanis espanyols: els Novíssims.

Ja el 1987 es publica la primera i, fins avui, única traducció íntegra de *Le Parti pris des choses* al català, a càrrec de Joaquim Sala-Sanahuja, en la col·lecció Poesia del Segle xx, de l'editorial Llibres del Mall, fundada el 1973 pels poetes Ramon Pinyol i Balasch, Maria-Mercè Marçal, Gemma d'Armengol i Xavier Bru de Sala quan encara eren estudiants, amb l'objectiu de publicar una poesia que trenqués amb la de la generació anterior, sobretot amb el realisme social (Dasca 2017: 37). Considerant aquest esperit de ruptura, no sorprèn que incloguessin un autor com Ponge al catàleg. A la nòmina de poetes de la col·lecció en què es va publicar, en tot cas, n'hi ha de tan consagrats com Paul Valéry, Sylvia Plath i Fernando Pessoa, de manera que l'arribada del poeta al nostre sistema editorial té lloc en una casa petita i amb un catàleg selecte. A més, es va encomanar la tasca a Joaquim Sala-Sanahuja, poeta, professor i traductor reconegut, que ha donat veu en català a clàssics universals com Flaubert, Pessoa o, estretament lligat amb el gènere literari de *Le Parti pris des choses*, els *Petits poemes en prosa* de Baudelaire.

La del 1987 és una edició bilingüe, precedida pel text de Carner citat anteriorment i per una nota del traductor; tanca el llibre una taula cronològica. La reedició del 2009 a la col·lecció Franca de l'editorial Días Contados, en canvi, és monolingüe i l'acompanya un seguit de paratextos totalment diferents dels del 1987. En primer lloc, una breu peça de

Ponge mateix, “Raons per viure feliç”, en què sintetitza les claus de volta del seu projecte poètic, amb èmfasi en la voluntat humanista:

Sempre hi ha una relació amb l'home... No són les coses qui parlen entre elles sinó els homes entre ells qui parlen de les coses, i no hi ha manera de sortir de l'home. [...] El subjecte, el poema de cadascun d'aquests períodes, correspondria evidentment a l'essencial de l'home en cadascuna de les seves edats: com les escorces successives d'un arbre, que es desprenen pel treball natural de l'arbre en cada època. (Ponge 2009: 12-13)

En segon lloc, s'hi inclou la transcripció d'una entrevista que Philippe Sollers va fer al poeta a l'emissora France Culture. L'últim dels paratextos és una nota del traductor; Sala-Sanahuja en dedica una bona part a dibuixar un panorama pessimista —àdhuc desencantat— de com han evolucionat la recepció de Ponge i el sistema literari català en general. A tall d'exemple, a propòsit de la col·lecció en què s'havia publicat l'edició de 1987, fa la reflexió següent:

La pretensió —il·lusòria— de totes aquelles traduccions era d'exercir un mestratge sobre els lectors catalans, aportant-los uns models que, girats a la nostra llengua, els permetrien d'accedir a uns paisatges nous i regeneradors. Cal reconèixer ara, al cap de més de vint anys, que l'objectiu era purament romàntic, estrofolari, atesa la pobríssima evolució posterior de Catalunya en matèria de lectura i fins i tot d'alfabetització. Per això mateix, una iniciativa com aquella de traducció sistemàtica dels grans poetes contemporanis sembla impensable avui al nostre país: Ponge, com tants d'altres autors importants d'aquesta època, en un panorama totalment il·letrat com és el nostre, és reservat avui al lector altament especialitzat, una espècie rara, una mena de dandy, i a les petites edicions gairebé per a bibliòfils. (Sala-Sanahuja, dins Ponge 2009: 29)

En aquesta mateixa col·lecció de l'editorial Días Contados, Franca, es va publicar l'any següent (2010) l'altre llibre de Ponge traduït fins ara al català, *El sabó*, amb traducció a cura de Ramon Girbau. *Le Savon* es va publicar el 1947, és a dir, cinc anys després de *Le Parti pris de choses*. El poeta hi aprofundeix en el seu mètode tot centrant-se en una sola “cosa”, el sabó, i insisteix en dues nocions que continuarà aplicant al llarg de la seva carrera: l'*objeu* i l'*objoie*. Aquell consisteix en les significacions que es multipliquen en els vincles entre mots i objectes, mentre que aquesta rau en el plaer del text que uneix escriptor i lector (Beugnet 1999: xvii). En aquesta edició, com en la d'*El partit pres de les coses* de la mateixa col·lecció, s'inclou una entrevista a Ponge de la sèrie de Sollers i, a més, com a preludi, el poema en vers de Ponge “My Creative Method”.

A tall de recapitulació, presentem una taula-resum de les traduccions catalanes del poeta:

Taula 1. Dades editorials de les traduccions de *Le Parti pris des choses* publicades en català

Títol i any de publicació de la traducció	“Notes per a una conquilla” (1971)	<i>El partit pres de les coses</i> (1987)	<i>El partit pres de les coses</i> (2009)	<i>El sabó</i> (2010)
Títol i any de publicació originals	“Notes pour un coquillage” (1942)	<i>Le Parti pris des choses</i> (1942)	<i>Le Parti pris des choses</i> (1942)	<i>Le Savon</i> (1947)
Tipus de publicació	Número de revista	Llibre	Llibre	Llibre
Tipus de versió (integral o parcial)	Parcial: 1 poema	Integral	Integral	Integral
Presentació	Monolingüe	Bilingüe en paral·lel	Monolingüe	Monolingüe
Editorial o revista	Revista <i>Lluc</i>	Llibres del Mall	Días Contados	Días Contados
Ciutat	Palma	Barcelona	Barcelona	Barcelona
Col·lecció	—	Poesia del Segle XX	Franca	Franca
Traductor	Marià Villangómez	Joaquim Sala-Sanahuja	Joaquim Sala-Sanahuja	Ramon Girbau
Paratextos	—	Article de Carner Breu bibliografia Nota del traductor Taula cronològica	Text assagístic breu de Ponge sobre poètica Entrevista de Sollers al poeta Nota del traductor	Poema de Ponge: “My Creative Method” Entrevista de Sollers al poeta

2 Estudi de cas: “Notes pour un coquillage”

Analitzem ara un poema concret, “Notes pour un coquillage”, per tal de copsar la manera com els dos poetes-traductors que l’han traslladat al català s’hi han confrontat. Com en molts altres poemes, Ponge basteix aquí ponts entre el lector i l’acte d’escriptura dels textos.⁷ El

⁷ L’atansament entre autor i lector és constant en *Le Parti pris des choses* i altres obres de Ponge; ho aconseguen per procediments molt variats. Un cas ben conegut és l’incís parentètic de la primera estrofa del primer poema d’aquest llibre (“Pluie”), que presenta una paronomàsia entre *rideau* (‘cortina’) i *réseau* (‘xarxa’) a través de la qual el jo poètic ens deixa albirar la figura del poeta en un joc autoreferencial que crida l’atenció del lector sobre el procés de composició del poema mateix: “La pluie, dans la cour où je la regarde tomber, descend à des allures très diverses. Au centre c’est un fin rideau (ou réseau) discontinu, une chute implacable mais relativement lente de gouttes probablement assez légères, une précipitation sempiternelle sans vigueur, une fraction intense du météore pur”.

procés de treball del poeta és explícit des de la primera paraula del títol mateix, *notes*, dit d'una altra manera, el poema es presenta no com a text acabat, sinó com a esborrany l'autor del qual jutja que mereix ser publicat en forma embrionària, o pretesament embrionària.

“Notes pour un coquillage” s'estructura en tres parts al llarg de les quals el jo poètic, en to contemplatiu i, cas excepcional en el poemari, no descriptiu, va desgranant les seves reflexions, que el duen de l'observació al desig. Així, a la primera part, la idea d'examinar una conquilla (o el projecte, ja que els verbs estan conjugats en futur: “je prendrai une poignée de sable et j'observerai”)⁸ condueix el jo a cobrar consciència de la mida de les coses i, progressivament, dels sojorns i construccions dels animals. En aquesta valoració de la mida s'hi produeix un desplaçament amb el pas a la segona part, en què, per analogia, passa a considerar les construccions no pas dels mol·luscs, sinó dels humans, els edificis monumentals dels quals són desproporcionats per al seu cos enfront de la perfecta adequació de les conquilles als mol·luscs que hi viuen. Ara bé, el desplaçament més vast esdevé a la tercera part, en què el jo poètic formula el seu desig que l'ésser humà no erigeixi monuments a imatge i semblança seva però desproporcionats, sinó que es construeixi una casa adient amb si mateix i les seves possibilitats: la paraula.

Aquest clàssic esquema d'estructura tripartita sovinteja en l'obra de Ponge i particularment en *Le Parti pris des choses*. A banda de “Notes pour un coquillage” en són exemples emblemàtics el poema ja citat “Pluie” i el també molt conegut “L'Huître”. En aquest últim i en d'altres del mateix poemari, com el que comentem aquí, recorre a un desplaçament en tres temps des de l'exterior fins a l'interior d'un “objet-animat”, que duu del pla descriptiu o contemplatiu al reflexiu per abocar en un final sintètic de comprensió de la realitat.

Formalment, “Notes pour un coquillage” és menys dens en figures retòriques que d'altres de Ponge, però, així i tot, hi sovintegen les al·literacions al·lusives i els dobles sentits, que els traductors aborden de manera diferent. En el primer paràgraf-estrofa, per exemple, la segona frase, que constitueix un extensíssim període oracional de 104 paraules, correlat verbal de la “nota” mental del jo poètic, es veu interromput per una al·literació en /t/: “cette coquille d'huître ou cette tiare bâtarde, ou ce ‘couteau’”. És un recurs fònic important estructuralment perquè evoca, d'una banda, la materialitat de l'objecte amb la sonoritat dringadissa de les conquilles en entretopar-se⁹ i, de l'altra, juntament amb el doble sentit del substantiu *couteau* (‘ganivet’ i ‘canyut’), remarcat amb les cometes, també pot fer despertar al lector una sensació de moviment ràpid, tallant, preparatori de l'imminent canvi en la impressió que produirà al jo poètic i el lector en les línies següents, enfront del monument. Villangómez recupera en part l'al·literació en /t/, mentre que en la versió de Sala-Sanahuja no s'hi aprecia en el mateix grau aquest recurs. Respecte del joc polisèmic de *couteau*, aquest

⁸ Vegeu, en l'annex, el text complet del poema, amb la versió francesa i les dues catalanes en paral·lel.

⁹ La musicalitat de les conquilles és un motiu que apareix en altres poemes de Ponge. En aquest mateix llibre, per exemple, hi al·ludeix al quart paràgraf-estrofa de “Bords de mer” amb una al·literació al·lusiva similar: “Mais une seule et brève parole est confiée aux cailloux et aux coquillages”.

el conserva en la traducció (“la copinya d’ostra o la tiara borda o la ‘navalla’”), mentre que Villangómez directament suprimeix la paraula (“aquesta valva d’ostra i aquesta tiara borda”).

Un cas similar ocorre en l’últim paràgraf, en què, simètricament respecte al principi del poema, els grans de sorra tornen a produir una impressió en el jo poètic, aquesta vegada de signe contrari: un moviment lent que, rere la síntesi de “parole”, condueix a la conclusió. De nou, tenim una al·literació al·lusiva, curiosament amb el mateix fonema, l’oclusiva dental sorda (/t/), que, en aquest cas, juntament amb l’acumulació de vocals nasals, genera un efecte de caiguda parsimoniosa: “petits grains lentement y pénètrent, cependant [...]”. Tots dos traductors traslladen el recurs, però en la versió de Sala-Sanahuja queda fins i tot més accentuat per l’ús del diminutiu: “granets lentament hi penetren mentre [...]”.

Tots dos traductors tracten minuciosament el nivell lexicosemàntic, que resulta particularment ric en aquest poema pel que fa al camp semàntic dels llocs d’habitatge, amb què el poeta juga per confondre animals i persones. Sala-Sanahuja n’és ben conscient des de la primera oració, en què fins i tot accentua la riquesa d’aquest camp tot introduint un substantiu (*indret*) que no figura en el text francès:

Un coquillage est une petite chose, mais je peux la démesurer en la replaçant où je la trouve, posée sur l’entendue du sable.

Una petxina és una cosa ben petita, però puc desmesurar-la tornant-la a deixar al mateix indret on la trobo, posada damunt l’extensió de sorra. (Trad. de Sala-Sanahuja)

També Villangómez recrea la riquesa del text francès en aquest nivell, i troba solucions interessants, com ara per al nom *demeure*, que apareix en dues ocasions i resulta de mal traduir en català. El primer cop, en el primer paràgraf-estrofa de la segona part (“Quand le seigneur sort de sa demeure”), recorre a la hiponímia: “Quan el senyor surt de la seva mansió”; el segon, en el primer paràgraf-estrofa de la tercera part (“que l’homme mette son soin à se créer aux générations une demeure pas beaucoup plus grosse que son corps”), fa servir una generalització: “que l’home es preocupés de crear-se per a les generacions una casa no gaire més grossa que el seu cos”. En general, tots dos traductors, ja parlin de cases o mansions, habitatges o domicilis, nínxols o estoigs, recreen un univers de llocs habitables que genera un efecte semblant al del text francès.

Quant al grau de presència de la veu del jo poètic, l’acarament de les traduccions deixa veure un element d’interès: el nombre d’aparicions del pronom nominatiu de primera persona del singular. Com que en francès el pronom de subjecte ha d’aparèixer sempre amb el predicat verbal, mentre que en català, a grans trets, no sol caldre per raons sintàctiques, fer-lo explícit implica sovint alguna circumstància particular en el nivell pragmàtic o bé algun recurs relacionat amb l’estructura informativa de l’oració i que té rellevància estilística, com ara indicar èmfasi o contrast. Villangómez no explicita el pronom *jo* en cap ocasió, mentre que Sala-Sanahuja l’empra dos cops. A més, si tenim en compte no tan sols

el nombre d'aparicions, sinó també la funció que el pronom exerceix, queda encara més clar que la versió de Sala-Sanahuja atorga una presència marcada a la veu del jo. En cap de les dues aparicions, la funció de l'explicitació no és desfer possibles ambigüitats causades per la coincidència de les desinències verbals entre la primera i la tercera persona del singular (cas freqüent d'explicitació del pronom *jo* en català). Contràriament a la versió de Villangómez, en la de Sala-Sanahuja l'aparició d'aquests pronoms reafirma la presència del jo poètic; vegem-ho al començament de la cinquena estrofa:

Que j'aimerais qu'un jour l'on me fasse entrevoir qu'un tel colosse a réellement existé, qu'on nourrisse en quelque sorte la vision très fantomatique et uniquement abstraite sans aucune conviction que je m'en forme !

Com m'agradaria que un dia em fessin entreveure que un tal colós ha existit realment, que nodrissin d'alguna manera la visió molt fantàstica i únicament abstracta, sense gens de convicció, que Ø me'n formo! (Trad. de Villangómez)

Que m'agradaria que un dia em deixessin entreveure que un colós així ha existit de debò, que d'alguna manera es pogués alimentar aquesta visió fantasmagòrica i únicament abstracta sense convicció que jo m'he format! (Trad. de Sala-Sanahuja)

Com es pot veure, el clíctic i la desinència del verb pronominal *formar-se* fan innecessària gramaticalment l'explicitació del subjecte, la funció del qual és, com dèiem, intensificadora. No és un cas aïllat, ans una tendència que caracteritza tota la versió de Sala-Sanahuja; la podem veure, per exemple, en la introducció d'una exclamació al final del penúltim paràgraf i en l'addició d'una interjecció *oh*, que accentua el to jaculatori del final del poema:

Ô Louvre de lecture, qui pourra être habité [...], comme le crustacé se substitue au mollusque dans la tiare bâtarde. Ø

Et puis, après la fin de tout le règne animal, l'air et le sable en petits grains lentement y pénètrent, cependant que sur le sol il luit encore et s'érode, et va brillamment se désagréger, ô stérile, Ø immatérielle poussière, ô brillant résidu, [...] *l'on* n'est plus là et ne peut rien reformer du sable, même pas du verre, et C'EST FINI !

Oh Louvre de lectura, que podrà ser habitat [...], així com el crustaci substitueix el mol·lusc dins la tiara borda. Ø

I després, rera la fi de tot el regne animal, l'aire i l'arena en petits grans hi penetraran lentament, mentre que sobre el sòl lluu encara i es corroeix, i està a punt de disgregar-se resplendentment, oh pols estèril, Ø immaterial, oh residu brillant, [...] Hom ja no hi és i no pot reformar res de l'arena, ni tan sols del vidre, i S'HA ACABAT! (Trad. de Villangómez)

Oh Louvre de lectura, que podrà ser habitat [...], igual que el crustaci substitueix el mol·lusc en la tiara borda!

I en acabat, després de la fi de tot el regne animal, l'aire i la sorra a granets lentament hi penetren mentre per terra brilla encara i s'erosiona, i dins de poc es disgregarà, oh estèril, **oh** immaterial polsim, oh brillant residu, [...], *hom* ja no hi és i no pot reformar res amb la sorra, ni tan sols el vidre, i és la fi! (Trad. de Sala-Sanahuja)

En síntesi, veiem, doncs, com dos traductors-poetes avesats han plantejat la traducció d'un poema emblemàtic de *Le Parti pris des choses*. Seguint el raonament clàssic d'Etkind (1982: 27) que defineix la feina del traductor de poesia com una tria constant que, enfront de la impossibilitat de traslladar tots els elements del text, implica saber conservar aquells que caracteritzen el món estètic del poeta per recrear-los, podem col·legir que cada traductor va fer aquí una lectura lleugerament diferent. I, com que tractar de Ponge gairebé sempre comporta parlar de la parla mateixa com a acte bàsic de comunicació —recordem les seves paraules ja citades: “No són les coses qui parlen entre elles sinó els homes els qui parlen de les coses” (Ponge 2009: 12-13)—, deturem-nos un últim moment a considerar els agents implicats en aquests poemes traduïts.

Si acceptem que en la traducció poètica, autor, traductor i lector interactuen a través del text —vegeu, per exemple, una altra aportació clàssica sobre el tema: De Beaugrande (1978: 13)—, sembla clar que les desviacions del llenguatge comú pròpies del text poètic han de ser estudiades pel traductor des d'una perspectiva estilística per establir-ne la funció dins del poema. Doncs bé, un dels trets fonamentals d'aquest poema és precisament la voluntat del poeta que el lector pugui albirar la seva presència entrelaçada amb la del joc poètic. Com dèiem abans, es tracta d'una característica constant en aquest llibre i d'altres de Ponge i, si bé en aquest cas no és tan evident com en d'altres com “Pluie”, es deixa entreveure en l'èmfasi del poeta a fer ressaltar la pròpia presència, que veiem en detalls com ara el títol, ja comentat. Sala-Sanahuja ho copsa i accepta el repte de fer de mediador entre poeta, jo poètic i lector; així ho demostra la manera de tractar el pronom *jo* i les exclamacions.

Quant a la versió del poeta eivissenc, demostra una gran habilitat a l'hora de re-crear alguns aspectes del text francès, com ara la riquesa lexicosemàntica de què parlàvem, la qual cosa concorda perfectament amb aquella voluntat seva per fer servir la traducció com a exercici d'expressió en la llengua pròpia, que manifesta en la nota introductòria al poema. No hi concorda tant, en canvi, la manera de tractar els recursos fònics i el joc establert entre la presència del poeta, la del jo poètic i el lector, tot i que en la nota també al·ludeix a l'afany de Ponge —en mots presos d'aquest— per “desafiar el llenguatge”.

Des que Villangómez havia donat a llum aquella primera traducció fins a la primera de Sala-Sanahuja van transcórrer més de dos lustres; entre aquesta i la nova publicació, més de dues dècades, i ja van tres lustres més des de llavors sense que hagin aparegut noves traduccions de Ponge. Paral·lelament, a França aquest període ha servit perquè s'acabés de consagrar. Recordem ara aquell panorama desolador que Sala-Sanahuja traçava el 2009 tot parlant de l'edició del 1987:

Una iniciativa com aquella de traducció sistemàtica dels grans poetes contemporanis sembla impensable avui al nostre país: Ponge, com tants d'altres autors importants d'aquesta època, en un panorama totalment il·letrat com és el nostre, és reservat avui al lector altament especialitzat. (2009: 29)

Sense incórrer en un esperit d'ingenu optimisme, pensem que aquelles paraules —en part, segurament justificades— han perdut vigència. Ponge és avui tan desconegut a casa nostra com ho era el 2009, però el món editorial català ha reviscolat des del canvi de segle o, si més no, s'han fundat i consolidat un bon nombre de petites editorials independents que podrien acollir el nostre poeta. Formulem el desig que, d'aquí a no gaires anys, hagi trobat hostatge.

Annex: Text complet de “Notes pour un coquillage”, en versió francesa i en les dues traduccions catalanes

“Notes pour un coquillage”. 1942

Un coquillage est une petite chose, mais je peux la démesurer en la replaçant où je la trouve, posée sur l’entendue du sable. Car alors je prendrai une poignée de sable et j’observerai le peu qui me reste dans la main après que par les interstices de mes doigts presque toute la poignée aura filé, j’observerai quelques grains, puis chaque grain, et aucun de ces grains de sable à ce moment ne m’apparaîtra plus une petite chose, et bientôt le coquillage formel, cette coquille d’huître ou cette tiare bâtarde, ou ce « couteau », m’impressionnera comme un énorme monument, en même temps colossal et précieux, quelque chose comme le temple d’Angkor, Saint-Maclou, ou les Pyramides, avec une signification beaucoup plus étrange que ces trop incontestables produits d’hommes.

Si alors il me vient à l’esprit que ce coquillage, qu’une lame de la mer peut sans doute recouvrir, est habité par une bête, si j’ajoute une bête à ce coquillage en l’imaginant replacé sous quelques centimètres d’eau, je vous laisse à penser de combien s’accroîtra, s’intensifiera de nouveau mon impression, et deviendra différente de celle

“Notes per a una conquilla”. 1971. Trad. Villangómez

Una conquilla és una cosa petita, però la puc convertir en desmesurada tornant-la a posar on la trobo, damunt l’extensió de l’arena. Perquè llavors prendré un grapat d’arena i observaré el poc que me’n queda a la mà en haver-se esmunyit quasi tot el grapat pels intersticis dels dits, observaré alguns grans, després cada gra, i cap d’aquests grans d’arena ja no em semblarà en aquest moment una cosa petita, i aviat la conquilla formal, aquesta valva d’ostra o aquesta tiara borda, m’impressionarà com un enorme monument, alhora colossal i preciós, alguna cosa com el temple d’Angkor, Saint-Maclou o les Piràmides, amb una significació molt més estranya que aquests productes d’homes, massa incontestables. Si llavors se m’acut que aquesta conquilla, que un cop de mar sens dubte pot recobrir, és habitada per una bèstia, si afegeixo una bèstia a aquesta conquilla tot imaginant que torna a estar sota uns quants centímetres d’aigua, us faig pensar quant s’acreixerà, s’intensificarà de nou la meva impressió, i esdevindrà diferent de la que pot produir el més notable dels monuments que ara mateix evocava!

*

“Notes per a una petxina”. 2009. Trad. Sala-Sanahuja

Una petxina és una cosa ben petita, però puc desmesurar-la tornant-la a deixar al mateix indret on la trobo, posada damunt l’extensió de sorra. Car aleshores prendré un grapat de sorra i observaré el poc que me’n resta a la mà tan bon punt s’hagi esmunyit pels intersticis dels dits gairebé tot el grapat; observaré uns quants grans, després cada gra, i cap de tots aquests grans de sorra ja no em semblarà aleshores una cosa tan petita, i aviat la petxina formal, la copinya d’ostra o la tiara borda o la «navalla» m’impressionarà com un enorme monument, colossal i preciós alhora, quelcom com ara el temple d’Angkor, Saint-Maclou o les Piràmides, amb un significant molt més estrany que tots aquests productes humans incontestables.

Si aleshores em ve a la ment que en aquesta petxina que una onada pot de segur recobrir hi habita un animal, si afegeixo un animal a aquesta petxina, imaginant-me-la sota uns quants centímetres d’aigua, ja us podeu afegir com augmentarà, com s’intensificarà de bell nou la meva impressió, esdevindrà diferent de la que pot produir el més notable dels monuments que fa poc evocava!

*

**“Notes pour un coquillage”.
1942.**

que peut produire le plus remarquable des monuments que j'évoquais tout à l'heure !

*

Les monuments de l'homme ressemblent aux morceaux de son squelette ou de n'importe quel squelette, à de grands os décharnés : ils n'évoquent aucun habitant à leur taille. Les cathédrales les plus énormes ne laissent sortir qu'une foule informe de fourmis, et même la villa, le château le plus somptueux faits pour un seul homme sont encore plutôt comparables à une ruche ou à une fourmilière à compartiments nombreux, qu'à un coquillage. Quand le seigneur sort de sa demeure il fait certes moins d'impression que lorsque le bernard-hermite laisse apercevoir sa monstrueuse pince à l'embouchure du superbe cornet qui l'héberge.

Je puis me plaire à considérer Rome, ou Nîmes, comme le squelette épars, ici le tibia, là le crâne d'une ancienne ville vivante, d'un ancien vivant, mais alors il me faut imaginer un énorme colosse en chair et en os, qui ne correspond vraiment à rien de ce qu'on peut raisonnablement inférer de ce qu'on nous a appris, même à la faveur d'expressions au singulier, comme le Peuple Romain, ou la Foule Provençale. Que j'aimerais qu'un jour l'on me fasse entrevoir qu'un tel colosse a réellement existé,

**“Notes per a una conquilla”.
1971. Trad. Villangómez**

Els monuments de l'home s'assemblen als trossos del seu esquelet o de qualsevol esquelet, a uns ossos descarnats: no evoquen cap habitant de la seva talla. Les catedrals més enormes no deixen sortir sinó una multitud informe de formigues, i fins la vil·la, el castell més sumptuosos fets per a un sol home, encara són més comparables a un rusc o a un formiguer de nombrosos compartiments que no a una conquilla. Quan el senyor surt de la seva mansió fa certament més poca impressió que quan el bernat ermità descobreix la seva monstruosa pinça a la boca del superb cornet que l'alberga. Puc complaure'm a considerar Roma, o Nîmes, com l'esquelet dispers, ací la tibia, allà el crani, d'una antiga ciutat vivent, d'un antecessor vivent, però aleshores em cal imaginar un enorme colós de carn i ossos, que no correspon verament a res del que podem raonablement inferir d'allò que se'ns ha ensenyat, fins i tot per mitjà d'expressions en singular, com el Poble Romà, o la Plebs Provençal. Com m'agradaria que un dia em fessin entreveure que un tal colós ha existit realment, que nodrissin d'alguna manera la visió molt fantàstica i únicament abstracta, sense gens de convicció, que me'n formo! Que em fessin tocar les seves galtes, la forma del seu braç i com el posa al llarg del seu cos.

**“Notes per a una petxina”.
2009. Trad. Sala-Sanahuja**

Els monuments de l'home s'assemblen als trossos del seu esquelet o de qualsevol esquelet, a uns grans ossos descarnats: no evoquen mai cap habitant de la seva talla. Les catedrals més enormes no deixen sortir sinó una gernació informe de formigues, i fins i tot la mansió i el castell més sumptuosos fets per a un sol home només són encara més comparables a un rusc o a un formiguer de múltiples compartiments que no pas a una petxina. Quan el senyor surt del seu domicili, no fa segurament tant d'efecte com quan el bernat ermità deixa entreveure la seva pinça monstruosa a l'embocadura del magnífic cornet que li serveix d'allotjament.

Em puc complaure a considerar Roma o Nîmes com un esquelet espars, aquí la tibia, allà el crani, d'una antiga ciutat vivent, d'una antiga vida, però aleshores haig d'imaginar-me un enorme colós de carn i ossos que no correspon en realitat a res que pugui inferir-se racionalment de tot el que ens ha estat ensenyat, fins i tot utilitzant expressions en singular, com ara el Poble Romà o el Patoll Provençal.

Que m'agradaria que un dia em deixessin entreveure que un colós així ha existit de debò, que d'alguna manera es pogués alimentar aquesta visió fantasmagòrica i únicament abstracta sense convicció que jo m'he format! Que em facin tocar les seves galtes, la forma del seu

**“Notes pour un coquillage”.
1942.**

qu'on nourrisse en quelque sorte la vision très fantomatique et uniquement abstraite sans aucune conviction que je m'en forme ! Qu'on me fasse toucher ses joues, la forme de son bras et comment il le posait le long de son corps.

Nous avons tout cela avec le coquillage : nous sommes avec lui en pleine chair, nous ne quittons pas la nature : le mollusque ou le crustacé sont là présents. D'où, une sorte d'inquiétude qui décuple notre plaisir.

*

Je ne sais pourquoi je souhaiterais que l'homme, au lieu de ces énormes monuments qui ne témoignent que de la disproportion grotesque de son imagination et de son corps (ou alors de ses ignobles mœurs sociales, compagniales), au lieu encore de ces statues à son échelle ou légèrement plus grandes (je pense au David de Michel-Ange) qui n'en sont que de simples représentations, sculpte des espèces de niches, de coquilles à sa taille, des choses très différentes de sa forme de mollusque mais cependant y proportionnées (les cahutes nègres me satisfont assez de ce point de vue), que l'homme mette son soin à se créer aux générations une demeure pas beaucoup plus grosse que son corps, que toutes ses imaginations, ses raisons soient là comprises, qu'il emploie son génie à l'ajustement, non

**“Notes per a una conquilla”.
1971. Trad. Villangómez**

Tenim tot això amb la conquilla: som amb ella en plena carn, no ens apartem de la naturalesa: el mol·lusc o el crustaci són aquí presents. D'on, una espècie d'inquietud que decuplica el nostre plaer.

*

No sé per què desitjaria que l'home, en comptes d'aquests enormes monuments que no testimonien més que la desproporció grotesca de la seva imaginació i del seu cos (o dels seus innobles costums socials, companyials), en comptes encara d'aquestes estàtues a la seva escala o lleugerament més grans (penso en el David de Miquel Àngel) que no són sinó simples representacions, esculpís unes menes de nínxols, de conquilles a la seva mida, coses molt diferents de la seva forma de mol·lusc però tot i això proporcionades amb ella (les barraques dels negres em satisfan prou des d'aquest punt de vista), que l'home es preocupés de crear-se per a les generacions una casa no gaire més grossa que el seu cos, que totes les seves imaginacions, les seves raons hi estiguessin compreses, que emprés el seu geni per a l'ajust, no per a la desproporció, o, si més no, que el geni es reconegués els límits del cos que el suporta.

I ni tan sols admiro aquells que, com Faraó, fan executar per una multitud monuments destinats a un només: hauria volgut que emprés aquesta multitud en

**“Notes per a una petxina”.
2009. Trad. Sala-Sanahuja**

braç i la manera de posar-lo al llarg del seu cos.

Amb la petxina tenim tot això: amb ella estem en plena carn, no abandonem la natura: el mol·lusc i el crustaci hi són presents. Per això aquella mena d'inquietud que multiplica el nostre plaer.

*

No sé pas per què, però desitjaria que l'home, en lloc d'aquests enormes monuments que no fan sinó palesar la grotesca desproporció entre la seva imaginació i el seu cos (o el seus vils costums socials, de companyia), en lloc, també, de totes aquestes estàtues fetes a escala seva o lleugerament més grans (ara penso en el David de Miquel-Àngel) i que no són sinó simples representacions, que esculpeixi una mena d'estoigs, de petxines que siguin de la seva talla, unes coses molt diferents de la pròpia forma del mol·lusc però tot i així proporcionats amb aquesta (les cofurnes dels negres, des d'aquest punt de vista, em satisfan força), que l'home s'esmerci a crear al llarg de generacions un habitatge no gaire més gran que el seu cos, que totes les seves fantasies i les seves raons hi siguin compreses, que empri el seu giny per a l'ajustament i no pas per a la desproporció —o que, si més no, el giny es reconegui a si mateix els límits del cos que [??] el suporta.

I no admiro ni tan sols aquells que, com Faraó, fan executar

**“Notes pour un coquillage”.
1942.**

à la disproportion, – ou, tout au moins, que le génie se reconnaisse les bornes du corps qui le supporte.
Et je n’admire même pas ceux comme Pharaon qui font exécuter par une multitude des monuments pour un seul : j’aurais voulu qu’il employât cette multitude à une œuvre pas plus grosse ou pas beaucoup plus grosse que son propre corps, – ou – ce qui aurait été plus méritoire encore, qu’il témoignât de sa supériorité sur les autres hommes par le caractère de son œuvre propre. De ce point de vue j’admire surtout certains écrivains ou musiciens mesurés, Bach, Rameau, Malherbe, Horace, Mallarmé –, les écrivains par-dessus tous les autres parce que leur monument est fait de la véritable sécrétion commune du mollusque homme, de la chose la plus proportionnée et conditionnée à son corps, et cependant la plus différente de sa forme que l’on puisse concevoir : je veux dire la PAROLE.
Ô Louvre de lecture, qui pourra être habité, après la fin de la race peut-être par d’autres hôtes, quelques singes par exemple, ou quelque oiseau, ou quelque être supérieur, comme le crustacé se substitue au mollusque dans la tiare bâtarde. Et puis, après la fin de tout le règne animal, l’air et le sable en petits grains lentement y pénètrent, cependant que sur

**“Notes per a una conquilla”.
1971. Trad. Villangómez**

una obra no més grossa o no gaire més grossa que el seu propi cos, —o, cosa que encara hauria estat més meritòria, que donés testimoniatge de la seva superioritat sobre els altres homes pel caràcter de la seva obra pròpia.
Des d’aquest punt de vista, admiro sobretot certs escriptors o músics mesurats, Bach, Rameau, Malherbe, Horaci, Mallarmé —els escriptors per damunt de tots els altres, perquè el seu monument és fet de la vertadera secreció comuna del mol·lusc home, de la cosa més proporcionada i condicionada al seu cos, i tanmateix més diferent de la seva forma que puguem concebre: vull dir la PARAULA.
Oh Louvre de lectura, que podrà ser habitat després de la fi de la raça per uns altres hostes, alguns simis per exemple, o algun ocell, o algun ser superior, així com el crustaci substitueix el mol·lusc dins la tiara borda. I després, rera la fi de tot el regne animal, l’aire i l’arena en petits grans hi penetraran lentament, mentre que sobre el sòl lluu encara i es corroeix, i està a punt de disgregar-se resplendentment, oh pols estèril, immaterial, oh residu brillant, per bé que sens fi batut i triturat entre els laminadors aeris i marins, A LA FI! Hom ja no hi és i no pot reformar res de l’arena, ni tan sols del vidre, i S’HA ACABAT!

**“Notes per a una petxina”.
2009. Trad. Sala-Sanahuja**

per una multitud d’homes monuments per a un de sol: jo hauria volgut que emprés aquesta multitud per a una obra no pas més gran o no gaire més gran que el seu propi cos — cosa més meritòria encara—, que hagués fet palesa la seva superioritat sobre els altres homes pel caràcter específic de la pròpia obra.
Des d’aquest punt de vista, admiro sobretot certs escriptors o músics mesurats, Bach, Rameau, Malherbe, Horaci, Mallarmé, escriptors per damunt de tots els altres pel fet d’haver realitzat llur monument amb veritable secreció comuna del mol·lusc home, amb la cosa més proporcionada i condicionada al seu cos, tot i restant tanmateix la més distinta de la seva forma que es pugui concebre: estic parlant de la PARAULA.
Oh Louvre de lectura, que podrà ser habitat després de la fi de la raça potser per altres hostes, uns quants simis, per exemple, o algun ocell, o algun ésser superior, igual que el crustaci substitueix el mol·lusc en la tiara borda!
I en acabat, després de la fi de tot el regne animal, l’aire i la sorra a granets lentament hi penetren mentre per terra brilla encara i s’erosiona, i dins de poc es disgregarà, oh estèril, oh immaterial polsim, oh brillant residu, per bé que barrejat contínuament i trinxat entre els laminadors aeris i marins,

“Notes pour un coquillage”.
1942.

le sol il luit encore et s'érode, et
va brillamment se désagréger, ô
stérile, immatérielle poussière,
ô brillant résidu, quoique sans
fin brassé et trituré entre les
laminoirs aériens et marins,
ENFIN ! l'on n'est plus là et ne
peut rien reformer du sable,
même pas du verre, et C'EST
FINI !

“Notes per a una conquilla”.
1971. Trad. Villangómez

“Notes per a una petxina”.
2009. Trad. Sala-Sanahuja

FINALMENT!, *hom* ja no hi és
i no pot reformar res amb la
sorra, ni tan sols el vidre, i ÉS
LA FI!

Referències bibliogràfiques

- Beaugrande, Robert de. 1978. *Factors in a Theory of Poetic Translation*. Assen (Països Baixos): Van Gorcum.
- Beugnot, Bernard. 1999. “Notice”. Dins: Francis Ponge, *Œuvres complètes I*. París: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), pp. 889-897.
- Blanchot, Maurice. 1949. *La Littérature et le droit à la mort*. París: Gallimard.
- Briguglia, Caterina. 2011. “Villangómez i Llobet, Marià”. Dins: Montserrat Bacardí i Pilar Godayol (eds.), *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo.
- Camus, Albert. 1956 [1943]. “Lettre au sujet du ‘Parti pris’”. *La Nouvelle Revue Française*, (*Hommage à Francis Ponge*), 45, pp. 386-392.
- Carner, Josep. 1987 [1954]. “Francis Ponge i les coses” [Prefaci]. Dins: Francis Ponge, *El partit pres de les coses*. Trad. de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Llibres del Mall.
- Capllonch, Begoña. 2010. *De la plausibilitat referencial del llenguatge poètic: Francis Ponge, o el cas d'una poètica referencialista*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Disponible a <https://www.tdx.cat/handle/10803/7449#page=1>.
- Dasca, Maria. 2017. “Fem-ho nou! Les traduccions de poesia francesa a Edicions del Mall”. *Quaderns. Revista de Traducció*, 24, pp. 35-50.
- Etkind, Efim. 1982. *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*. Trad. de Wladimir Troubetzkoy amb la col·laboració de l'autor. Lausana: L'Âge d'Homme.
- Gran Enciclopèdia Catalana*, s. v. “Lluc”. Disponible a <https://www.enciclopedia.cat/ec-gec-0038120.xml>, consultada el 2023.
- Ortiz, Mario. 2019. “Ponge en la revista *Sur* (Notas de lectura)”. *El taco en la brea*, 10, pp. 84-92. Disponible a doi.org/10.14409/tb.v1i10.8688.
- Ponge, Francis. 1999 [1942]. *Le Parti pris des choses*. Dins: Bernard Beugnot (dir.), *Œuvres complètes (I)*. París: Bibliothèque de La Pléiade.

- Ponge, Francis. 1971 [1942]. “Notes per a una conquilla”. Trad. de Marià Villangómez. *Lluc*, 598, pp. 27-28.
- . 1987 [1942]. *El partit pres de les coses*. Trad. de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Llibres del Mall.
- . 2006 [1942-1971]. *La soñadora materia*. Trad. de Miguel Casado. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- . 2009 [1942]. *El partit pres de les coses*. Trad. de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Días contados.
- Sagarra, Josep Maria de. 1958. “Poesía de hoy”. *Destino*, 1115 (20 de diciembre), pp. 25-27.
- Sartre, Jean-Paul. 1944. “L’Homme et les choses”. *Poesie*, 4 (20), pp. 58-77.

Primeras muestras de traducción de la literatura alemana en España

NÚRIA GASÓ GÓMEZ
Universitat de Vic
nuria.gaso@uvic.cat

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2023.i11.04>
Data de recepció: 22/10/2023

Resumen: Las primeras muestras de traducción de la literatura alemana en España se dieron paulatinamente y a partir de algunos de los autores más importantes de los siglos XVIII y XIX, como Goethe, Heine o Novalis. En algunos casos ya existían versiones en francés de sus obras, factor que posibilitó las primeras traducciones en castellano. Sin embargo, empezó a florecer también una generación de escritores, pensadores y filósofos que se atrevió a versionar a estos líricos directamente de la lengua alemana como consecuencia de corrientes como el krausismo o el modernismo, y de, en algunos casos, su formación académica en Alemania.

La traducción de la literatura alemana aparece, a partir de ahí, como una nueva veta estética que amplía el horizonte creativo de las letras españolas, que se renuevan en los preceptos de la *imitatio*. Es entonces cuando, una vez más en la historia de la literatura, la traducción vuelve a erigirse no como una simple práctica de transmisión de contenido, sino como una disciplina vinculada al conocimiento profundo de las culturas y las letras extranjeras, con la novedosa incorporación de las alemanas al repertorio. Algunos de estos autores, traductores con intereses estéticos, empiezan a concebir las versiones como una parte esencial de su obra.

Palabras clave: traducción literaria, literatura alemana, recepción literaria, traducción poética, recepción de la literatura alemana.

Abstract: The first attempts to translate German literature in Spain were made gradually, starting with some of the most important authors of the 18th and 19th centuries, such as Goethe, Heine and Novalis. In some cases, French versions of their works already existed and made it possible to perform the first translations into Spanish. However, a new generation of writers, thinkers and philosophers began to flourish—sometimes after having studied in Germany—and dared to translate these lyricists directly from German into Spanish as a result of currents such as Krausism or Modernism.

The translation of German literature appeared, thereafter, as a new aesthetic vein that broadened the creative horizon of Spanish literature, which was renewed in the precepts of *imitatio*. Once again in the history of literature, translation was being established not as a simple practice of content transmission, but as a discipline linked to the deep knowledge of foreign cultures and literature, with the novel incorporation of German literature into the repertoire. Some of these authors, translators with aesthetic interests, began to conceive their versions as an essential part of their work.

Keywords: Literary translation, German literature, literary reception, poetry translation, reception of German literature.

Desde finales del siglo XIX surgió entre algunos poetas modernistas—tanto de España, como de América Latina— una inquietud renovadora que indujo a buscar autores extranjeros, más allá de las lecturas habituales en francés, italiano, inglés y portugués. Deseaban acceder a otras corrientes literarias que les proporcionaran nuevos conceptos estéticos en pos de

renovar su propia obra, a través del abandono de modos estéticos más conocidos o modelos literarios más próximos a su formación.

En las páginas que siguen no se pretende establecer un estado de la cuestión sobre traducción y recepción de algunos autores alemanes significativos, sino señalar cómo determinados hechos de recepción, bien por su singularidad o aislamiento, bien por producirse de un modo totalmente anacrónico, determinan en gran medida la relación de las literaturas española y alemana o, al menos, una buena parte de lo que entendemos por su recepción, historia de una relación no exenta de casos singulares y poco estudiados como son, por ejemplo, la labor de Guillermo Jünemann a comienzos de siglo o la de Hans Gebser en los años treinta y en España.

La lectura de obras en lenguas “nuevas” llevó a algunos autores a traducir por *afinidad estética*¹ y la influencia de los textos se plasmó de tal manera en sus escritos que algunos llegaron a considerar las traducciones como parte de su propia obra:

[...] En realidad se estudian las siete décadas que van de 1820 a 1890 [...] en los primeros años del siglo perviven los intereses ilustrados y racionalistas, junto a los prerrománticos, y hacia la última década de la centuria la estética modernista importará otros modelos, otros autores y, en definitiva, otras lecturas que se extenderán en el tiempo hasta el nacimiento de las vanguardias europeas del siglo xx, y, en el caso de algunos autores, hasta el final de la Segunda Guerra Mundial. (Ruiz Casanova 2018, 456)

El caso de la literatura alemana en España durante el siglo xix supuso un hito a pesar de su llegada paulatina a través de las traducciones y a pesar de los filtros de Francia, que aún predominaban en el escenario de la cultura española en cuestiones de traducción (Müller 1967, 260). Es llamativo, por ejemplo, que los grandes autores germanos no hayan llegado a la península ibérica durante el período que Jünemann denominó “la segunda edad de oro” alemana, comprendida entre 1750 y 1850 (Jünemann 1901, 250). La censura, el clericalismo o las circunstancias políticas del territorio español, son solo algunas de las causas de la desconexión cultural de entonces (Rukser 1977, 56).

En los siglos anteriores, las letras germanas tampoco habían suscitado interés en el territorio hispánico, a diferencia de lo que ocurría en sentido contrario: autores como Calderón de la Barca o Quevedo y obras como *La Celestina* o *El Lazarillo de Tormes* tuvieron gran influencia en la escritura alemana de los siglos xvi y xvii:

Die Lähmung von 1650 bis 1750 stellt innerhalb des Verlaufs des spanisch-deutschen Gesprächs eine Zäsur dar, die zwar intermezzohaften Charakter trägt, aber um so augenfälliger wird, wenn man die Rezeption spanischer Dichtung im Deutschland des

¹ Término acuñado por Ruiz Casanova para explicar el proceso de incorporación de una propuesta estética a la lengua propia, que es además “una de las claves que distinguen algunas parcelas de la traducción literaria en los últimos ciento cincuenta años, aproximadamente” (Ruiz Casanova 2011, 90-92).

XVI. und des beginnenden XVII. Jahrhunderts betrachtet, einer Zeit, aus der Hunderte und Aberhunderte von Übersetzungen, Bearbeitungen und Nachbildungen spanischer Werke vorliegen. So was bereits 1520 die erste deutsche Fassung der Tragikomödie von *Calixto und Melibea* erschienen, 1569 die Übertragungen der ersten Bücher des *Amadis-Romans*, 1614 die des *Lazarillo de Tormes*. (Müller 1967, 258)²

La ausencia de la literatura alemana en la cultura española puede explicarse, según Bodo Müller (1967, 260), a partir de tres motivos:

1. En los Siglos de Oro españoles, considerados la etapa de máximo esplendor creativo en todos los géneros literarios, la profusión de autores y obras, y la variedad y calidad de estas, originó gran entusiasmo por lo propio y en general relegaba las letras importadas, con excepción de la italiana.
2. El auge tardío de la literatura alemana, cuyo atractivo no logró sobresalir entre otras europeas también en pleno florecimiento.
3. El filtro ya mencionado de las traducciones francesas. La selección literaria del país galo condicionó significativamente la llegada de obras germanas al territorio hispano (y viceversa).³ Sin embargo, también podría hacerse una lectura opuesta y considerar que fue desde Francia que se impulsó la llegada de elementos básicos de la cultura alemana a España, como señala Juretschke (1998, 74).

Durante la segunda mitad del siglo XIX no era habitual tener conocimientos de la lengua alemana, por lo que algunas entidades interculturales empezaron a fomentar su aprendizaje. Esta situación está bien reflejada en la reseña que F. Miguel y Badía dedicó a M. M. Fernández cuando este publicó sus traducciones de Heine en *Joyas prusianas*:

Y como por más que se empeñen todos los ministros de Fomento habidos y por haber, la posesión de la lengua alemana será en España por luengos años, sino [sic] por siglos, patrimonio exclusivo de algunos centenares de personas dedicadas al estudio de la filología y la literatura; como por más que otra cosa manden planes de segunda enseñanza y proyectos de facultades, el común de los españoles, aún de los leídos, tendrá que acudir á traducciones para tratarse con Goethe y Schiller, Uhland y Heine. (Fernández 1878, 193)⁴

² “El anquilosamiento que se dio en el diálogo hispano-alemán entre 1650 y 1750 supone un punto de inflexión que, aunque fue una suerte de intermedio, se hace más evidente si se observa la recepción de la poesía española en Alemania desde el siglo XVI hasta el inicio del XVII, una época en la que surgen centenares de traducciones, adaptaciones y reproducciones de obras españolas. Así, ya en 1520 apareció la primera versión alemana de la tragicomedia *Calixto y Melibea*, en 1569 las traducciones de los primeros libros de *Amadís*, y en 1614 la del *Lazarillo de Tormes*”. La traducción es mía.

³ Müller pone como ejemplo la llegada de *El Cid* a la lengua alemana, cuya traducción se debió a un encargo de la editorial Herder, que solicitó una versión en dicho idioma a partir de la edición francesa *Histoire du Cid*, de 1783.

⁴ En esta edición se recoge la reseña de F. Miguel y Badía, “Poesía alemana”, *Diario de Barcelona*, 5-VII-1873.

Así pues, antes de que los grandes autores en lengua alemana llegaran a las letras españolas, hubo de transcurrir un largo período de aislamiento cultural en el territorio, especialmente entre los años 1650 y 1750 (Müller 1967, 258). Y, como se ha dicho, este escenario puede achacarse tanto a la desavenencia religiosa entre los dos territorios, como al predominio de la cultura francesa como modelo estético en el territorio español, pero también a la distancia entre las lenguas de ambos países. Son precisamente estas algunas de las razones por las que tiene tanto interés detenerse en la llegada de autores como Goethe, Heine, Rilke, Novalis o Hölderlin en el marco de la traducción en la península ibérica. Y es que la traslación desde el alemán marcó el inicio de un diálogo de intercambio cultural y permite explicar el nacimiento de formas de escritura y determinados fenómenos literarios inspirados en los nuevos autores (Müller 1967, 266).⁵

Con el objetivo de presentar un boceto sobre algunos de los primeros hitos de la recepción alemana en España, se exponen aquí unas someras pinceladas de determinados líricos y a sus respectivos traductores (estos últimos de origen español que publicaban en la península ibérica o se encontraban exiliados; o bien latinoamericanos que realizaron traducciones y/o tuvieron difusión en España) que ilustran los rasgos preliminares de la recepción literaria alemana.⁶

Antes de que en la península ibérica pudiera hablarse de recepción de literaturas “nuevas”, cabe referirse a un caso particular que sentó precedentes en la traducción del siglo XIX: se trata de José María Blanco White (1775-1841), autor liberal que, inconforme con la situación de la lengua y la literatura españolas, dedicó parte de su vida a buscar nuevas fuentes de renovación en las letras extranjeras (Ruiz Casanova 2018, 451). A partir de su exilio forzoso en Inglaterra y su consiguiente renuncia a escribir en castellano, se inició en la empresa de redactar en lengua inglesa artículos de cariz liberal, a la vez que empezó a traducir hacia el castellano desde el inglés y del francés (Ruiz Casanova 2018, 467), o incluso desde la lengua alemana al filósofo Immanuel Hermann Fichte, de quien realizó una versión en inglés de la obra *Grundzüge zum System der Philosophie*.⁷

La importancia de leer a Goethe

Una de las figuras más decisivas en la recepción de la literatura alemana es Johann Wolfgang von Goethe. A pesar de situarse sus versiones primigenias al castellano en los años iniciales del siglo XIX, son las primeras traducciones del *Werther* (elaboradas y

⁵ Solo se tratarán aquí algunas cuestiones relativas a la recepción de Goethe, Heine y Novalis como ilustración para un estudio de mayor profundidad.

⁶ Se han excluido de este estudio, por ejemplo, las primeras traducciones del poeta suizo Salomón Gessner, vertido ya desde finales del siglo XVIII por Juan López o Blanco White y cuya recepción fue objeto de interés para José Luis Cano. En 1961 Cano publicó el ensayo “Gessner en España” en la *Revue de Littérature Comparée*, núm. 35 (1961), que posteriormente se recogió en su libro *Heterodoxos y prerrománticos*, Madrid, Júcar, 1975.

⁷ La versión de Blanco White permanece inédita; tradujo únicamente la primera parte de la obra, que tituló *Theory of Cognition* y cuyo manuscrito se conserva en el Manchester College (Blanco White 1971, 60).

publicadas en territorio español varias décadas después) las que supusieron un verdadero eslabón hacia nuevas formas creativas. En los comienzos de la misma centuria, *Die Leiden des jungen Werthers*, impresa en 1774, ya suscitaba gran interés en España a pesar de no existir entonces una edición propia. El panorama de aislamiento cultural, clericalismo y autoritarismo (Rukser 1977, 56-57) era poco propicio para difundir a Goethe. No obstante, el interés por su lectura trascendió las fronteras y la obra del autor alemán vio su primera versión en español en 1803 (Montesinos 1960, 25), cuando el librero Louis de París decidió publicar una edición bilingüe en francés y castellano en la capital francesa. Pero hay indicios de que este primer volumen en lengua castellana se realizó desde el francés (Pageard 1958, 226 y Martín Cinto 2009, 7)⁸ y se considera que fue realmente José Mor de Fuentes el primer traductor del *Werther* al español desde el alemán, cuya traducción, situada en 1800, no vio la luz sino hasta 1835 (Ruiz Casanova 2018, 432).⁹ Es esta una de las muchas confusiones en torno a la historia de la recepción de Goethe: la fiebre por la célebre novela epistolar ha dado pie, en más de una ocasión, a afirmar datos erróneos en lo que se refiere a las traducciones en lengua española. Al respecto, uno de los episodios más notorios es el del barón von Ziegsar, quien escribió en 1790 que el *Werther* de Goethe era reputado y admirado en todo el mundo, incluso en América Latina. Sin embargo, Udo Rukser confirma la inexistencia de traducciones al español antes de 1800 (Rukser 1977, 88-89).

Mor de Fuentes fue pionero en la traducción de una obra completa —el *Werther*— desde la lengua alemana y en el prólogo se advierten las dificultades de su labor:

La traducción presente podrá ser defectuosa, pero va tan esmerada como nos ha sido dable, y sobre todo se ha hecho directamente del original, sin tablillas intermedias y vulgarísimas, que siempre alteran la primitiva pureza. Escepto dos ó tres leves variaciones que se han conceptuado forzosas para despejar ó acabalar el sentido, todo lo demás se ha espresado literalmente, á lo menos en cuanto á los pensamientos, comprendiendo en esta escrupulosidad característica hasta los trozos recién versificados del Osian, que habrían ido siempre en prosa afrancesada. (Goethe 1835, 8-9)¹⁰

No era legítimo que circularan traducciones en español de la ya célebre obra en el territorio, aunque estaban admitidas las ediciones en lengua original y en versión francesa, italiana e inglesa, que para entonces ya era posible conseguir (Rukser 1977, 89). Aun así, no

⁸ Martín Cinto (2009, 5) indica que esa primera traducción parisina se reeditó en Valencia y Barcelona en 1819 y luego en 1821 y 1825 respectivamente.

⁹ Para mayor referencia, Pageard (1958) y Müller (1967, 257-276).

¹⁰ Ya anteriormente, en 1798, Mor de Fuentes había manifestado su interés por la traducción al publicar su *Ensayo de traducciones que comprende La Germania, El Agrícola y varios trozos de Tácito, con algunos de Salustio, un discurso preliminar, y una epístola á Tácito por D. José Mor de Fuentes, y D. Diego Clemencín*, donde ponía de manifiesto la complejidad del trabajo traslativo.

fue sino hasta ya iniciado el siglo xx cuando la recepción de Goethe en el mundo hispano se consolidó:

[...] Desde 1900, la literatura goethiana en lengua española va en aumento; las traducciones se hacen mejores y transmiten también las obras menos conspicuas; también los trabajos críticos ganan valor y se esfuerzan alrededor del fenómeno Goethe en su conjunto y de su significado para la vida actual [...] Esta recepción se engarza en un proceso profundo de significado general, como muestran, de la mejor manera, las cifras escuetas del negocio de librería. A partir de los años noventa [del siglo XIX] sube constantemente el número de las publicaciones cuyo título se refiere a Goethe y alcanza en los decenios de 1920 a 1950 un punto culminante [...] Este movimiento culminó en esos últimos años con la edición de Goethe por Rafael Cansinos Assens, que por primera vez hizo asequible al mundo hispánico la mayor parte de sus obras completas. (Rukser 1977, 69-71)

Werther es la novela que mayor atención recibió en el ámbito de la recepción literaria alemana, aunque no fue la primera obra goethiana que se tradujo al español: en 1812 se editó *Hermann y Dorotea* (o *Germán y Dorotea*),¹¹ poema épico que ya había merecido una mención en la revista *Memorial Literario o Biblioteca Periódica de Ciencias y Artes* incluso antes de su publicación en lengua castellana (Rukser 1977, 78). No obstante, fue el *wertherismo* (esto es, la estructura epistolar de la novela goethiana, la universalidad del contenido y el carácter psicológico del relato) lo que marcó significativamente las letras hispánicas de la época (García Morente 1932, 134-142).¹² Y es que el autor del *Werther* insufló un aire de actualidad y reflexión de los valores europeos que inspiró de manera sustancial a los escritores (Rukser 1977, 72).

Pero, más allá del hito en la literatura decimonónica, el legado de Goethe trascendió hasta bien entrado el siglo xx. Entre los miembros de la generación del 27, por ejemplo, despertó gran interés su obra, especialmente a partir de la traducción íntegra de las *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida* de J. P. Eckermann, que José Ramón Pérez Bances publicó en 1920 para la editorial Calpe (Rukser 1977, 186). El libro circuló en aquel momento como una “lectura más apropiada para los que quieren aprender a conocer a Goethe” (Rukser 1977, 187). De ahí que Ortega y Gasset, Unamuno o Alfonso Reyes manifestaran su interés por el texto como modelo de pensamiento moderno, que incluso llegó a influir sobre los krausistas de principios del siglo xx, a pesar las dificultades interpretativas que presenta (Rukser 1977, 252). La difusión de *Conversaciones* fue extensa,¹³ por lo que no es

¹¹ De su traducción se encarga Mariano Cabrerizo, que vierte la obra poética en prosa (Rukser 1977, 290).

¹² Asimismo, en 1933 se publicó *Almanaque Rosa. Dedicado al centenario de Goethe*, Barcelona, Editorial Juventud. Para la ocasión se contó con la colaboración de Teodoro Llorente con su traducción del *Fausto*. También aparecieron en el volumen *Las desventuras del joven Werther* y fragmentos del libro de Emil Ludwig, *Goethe, historia de un hombre*, aunque no se hace mención de los traductores.

¹³ Se reeditó en 1932 y 1934.

de extrañar, por ejemplo, que los tomos III y IV de su versión traducida figuraran entre los volúmenes pertenecientes a la biblioteca de Luis Cernuda (Ruiz Casanova 2018, 596-597, n. 191).

Heinrich Heine, inspirador de la *Imitatio*

Al igual que la llegada de Goethe a España, la recepción de Heinrich Heine supuso un revulsivo para las letras hispánicas. Ya fuera por su frecuente vinculación con lo político (Heine 2015, 111), por su espíritu crítico (Martino 2011a, 340) o por la popularidad que merecieron las traducciones que el romántico Gérard de Nerval hizo de su *Intermezzo* al francés (Rubio Jiménez 2015, 104), el lírico figura entre los primeros escritores alemanes que suscitaron interés estético en la España decimonónica y que se convirtieron en un referente para autores y lectores de las letras españolas, entre otras cosas porque se le consideraba representativo de los *males* de la segunda mitad del siglo XIX.

Heine era ya leído con interés en lengua gala por los hispanohablantes —ya se ha visto, con Goethe, que Francia desempeñó un papel fundamental en la difusión de literatura alemana— incluso aún en vida del autor; pero fue a raíz de su fallecimiento cuando empezaron a surgir las traducciones de sus textos en castellano. El interés por el poeta de Düsseldorf se explica a través del atractivo ideológico que suscitó su obra, pero también porque a nivel estilístico resultaba fascinante su tendencia a alejarse del sentimentalismo y de la pomposidad del primer romanticismo (Juretschke 1998, 75).

Así, a Heine se le consideró en España como introductor de ideas estéticas modernas (Fernández 1878, 5) y la lectura, traducción y reinterpretación propició que su poesía, como la obra de Goethe, se convirtiera en voz y reivindicación de los autores y traductores de la época (Rubio Jiménez 2015, 117): su difusión desencadenó una oleada de imitaciones, posibilitó un cambio en la tradición literaria e incluso llegó a considerarse que su llegada sentó las bases del romanticismo español (Rubio Jiménez 2015, 110, 117-118).

El iniciador en la traslación de Heine al castellano fue el periodista y escritor madrileño Agustín Bonnat, quien en 1856 —justo después de la muerte del autor— se aventuró a publicar la versión en prosa de 44 poemas de *Nueva primavera* en *La Ilustración, periódico universal*.¹⁴ Las versiones de Bonnat tuvieron buena acogida y a partir de entonces los textos del alemán tuvieron mayor difusión. Al año siguiente, en 1857, Eulogio Florentino Sanz se convirtió en el primer traductor de Heine en verso (Blanco García 2007, 77) y dio a conocer quince poemas de *Intermezzo* que vieron la luz en la revista *El Museo Universal* (Martino 2011, 340-341). Siguió sus pasos Mariano Gil Sanz, de quien se imprimió una selección poética de Heine en 1861 —y posteriormente, en 1867, la totalidad de *Intermezzo*— nuevamente para *El Museo Universal* (Rubio Jiménez 2015, 108). En 1861 Augusto Ferrán

¹⁴ Se trata de *La ilustración: periódico universal*, tomo VIII, núm. 367 (10-III-1856), en https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=7148288&posicion=6&presentacion=pagina.

realizó las “Traducciones e imitaciones del poeta alemán Enrique Heine”¹⁵ para la misma revista mientras sentaba las bases de la imitación poética heineana, que posteriormente se convertiría en una tendencia estética muy extendida (Rubio Jiménez 2015, 118).

Cabe detenerse aquí para subrayar un aspecto novedoso: el papel fundamental que desempeñaron las publicaciones periódicas en la primera recepción de Heine, pues la poesía de este lírico se dio a conocer principalmente a través de las revistas literarias de la época (*El Museo Universal*, *Semanario Popular* o *El Eco del País*, entre otras), piezas clave para la difusión del fenómeno “heineano” y de otros autores nuevos entre lectores y autores españoles (Rubio Jiménez 2015, 117-118). Y fueron también estos boletines los que posibilitaron que más adelante se imprimieran volúmenes exentos del Heine versionado al castellano. Verbigracia, en 1873 Manuel María Fernández publicaba las *Joyas Prusianas*,¹⁶ un tomo que incluía las colecciones poéticas *Intermedio*, *Regreso* y *Nueva primavera*. Y, al otro lado del océano, el poeta cubano Francisco Sellén publicaba, en 1875, *Intermezzo lírico* en Nueva York para la imprenta de N. Ponce de León.

La llegada de Heine a los círculos literarios españoles supone un acontecimiento novedoso para el mundo de la traducción literaria por diversas causas. Por un lado, motivó las lecturas en lengua alemana; Emilia Pardo Bazán, por ejemplo, decía haber aprendido el idioma para leer a Heine en versión original (Rodríguez Yáñez 2005, 74); y el escritor Juan Valera y el crítico Milà i Fontanals aprovecharon sus aptitudes germanófonas para estudiar más a fondo al autor de los *Lieder* (Juretschke 1998, 74-75), mientras los pocos conocedores de la lengua germánica se animaban a realizar cada vez más traducciones, como fue el caso del diplomático Eulogio Florentino Sanz.

A través de los textos de Heine, el interés y la práctica de la traducción directa desde la lengua alemana crecieron considerablemente e indujeron a algunos autores a dar un giro en su escritura. Es por este motivo que, aunque se ha señalado anteriormente que fue Agustín Bonnat quien sentó precedentes de la traducción *heineana*, es en la labor Augusto Ferrán —que tenía también conocimiento del alemán, según se sabe por su estancia en el país en 1855 (Rubio Jiménez 2015, 15)— donde se aprecia la innovación en el ámbito traslativo de la época, que lo convierte en uno de los padres de la disciplina traducción-escritura-imitación de nuevos autores:

Internarse en las traducciones que hizo Ferrán es hacerlo en el terreno de su propia creación puesto que *traducción, imitación, recuerdo y creación* diluyen en él sus fronteras [...]. Ferrán hizo suyos los [textos] que más le impresionaron al coincidir con sus preocupaciones y sensibilidad. (Rubio Jiménez 2015, 109-110)

¹⁵ Las versiones heineanas de Ferrán pueden consultarse en A. Ferrán. 1969. *Obras completas*, Madrid: Espasa-Calpe, pp. 115-126.

¹⁶ *Intermedio, Regreso y Nueva Primavera. Poemas líricos de Enrique Heine. Interpretación española precedida de un estudio biográfico del poeta a cargo de Manuel María Fernández y González*, Madrid: Imprenta y estereotipia de *El Imparcial*, 1878.

El trabajo de Ferrán como traductor de la obra de Heine y como primer exponente de la incorporación de rasgos heineanos en su obra sentó los precedentes de una práctica de especial interés para las letras.¹⁷ Así, el hábito de lectura-traducción-reescritura se extendió en todo el ámbito literario español hasta el Modernismo y alcanzó con fuerza las corrientes de las primeras décadas del siglo xx (Rubio Jiménez 2015, 117).

A manera de anécdota, Menéndez Pelayo no conocía la lengua ni había manifestado interés por el autor de Düsseldorf, a pesar de estar al tanto de su obra (Juretschke 1998, 76). Sin embargo, en 1883 se le solicitó que redactara un prólogo para las traducciones que José J. Herrero iba a publicar en la imprenta de Luis Navarro. En la nota introductoria, Menéndez Pelayo reconoce su antigua reticencia a apreciar la obra lírica del poeta alemán y admite haberse reconciliado con este después de releer los versos traducidos por Herrero (Menéndez Pelayo 1942, 407-411). A partir de ahí, Menéndez Pelayo volvió a prologar las traducciones de otros autores, incluso más allá del continente europeo: en 1885 abrió con una carta la versión de *Das Buch der Lieder* que el venezolano Juan Antonio Pérez Bonalde publicó en Nueva York con el nombre *El cancionero* (Menéndez Pelayo 1942, 413-415) y dedicó unas generosas palabras referidas a la traducción que de Heine había hecho Teodoro Llorente en el preámbulo del *Nou Llibret de Versos* que este último publicó en la imprenta Domènech en 1902 (Menéndez Pelayo 1942, 231-242).

Finalmente cabe detenerse a repasar el papel de la crítica de la época, cuya valoración positiva de la obra de Heine muy probablemente influyó en que se mantuviera un interés prolongado y extenso por el alemán en el territorio hispanohablante (Martino 2011a y 2011b).¹⁸ Esto puede verse en el poeta Teodoro Llorente, quien en 1885 publicó *Libro de los Cantares*, la primera traducción de una obra íntegra del autor alemán.¹⁹ La versión del valenciano tuvo buena acogida entre la crítica nacional y extranjera, e incluso el hispanista alemán Johannes Fastenrath y la escritora Emilia Pardo Bazán valoraron positivamente la reescritura de los poemas heineanos por parte del traductor (Rodríguez Yáñez 2005, 76), lo que impulsó su trascendencia en España.

Como puede verse, la acogida de Heine en España fue favorable desde las traducciones de Bonnat y Eulogio Florentino Sanz, alcanzó un interés máximo a través de las versiones-imitaciones de Augusto Ferrán y obtuvo mayor interés entre los autores a raíz de las traslaciones de Teodoro Llorente, que logró plasmar una parte considerable de la obra lírica de Heine con —según la crítica— mayor calidad (Martino 2011b, 356).

¹⁷ Ha llegado a señalarse incluso que fue él quien fundamentó las pautas de la estética posromántica que tuvo sus frutos en autores como Bécquer (Rubio Jiménez 2015, 118-121).

¹⁸ Dicha valoración positiva se puso de manifiesto en los preámbulos de Menéndez Pelayo para algunas traducciones, como ya se ha mencionado, pero también en artículos como “Fortuna española de Heine”, que Emilia Pardo Bazán dedicó a la recepción del autor alemán.

¹⁹ Si se exceptúa el ciclo *Die Nordsee*, que Llorente tradujo hasta 1908 (Martino 2011b: 351-353).

La llegada pospuesta de Georg Friedrich von Hardenberg, *Novalis*

Aunque Georg Friedrich von Hardenberg, *Novalis*, no se leyó en lengua castellana hasta bien entrado el siglo XX, en los círculos literarios españoles se hablaba de él desde la primera mitad del XIX: el diario canario *El Atlante*, por ejemplo, publicó un artículo titulado “Leipzig y las librerías alemanas” el 6 de marzo de 1838, donde presentaba una panorámica detallada sobre la situación del mundo editorial alemán, que pasaba por un momento de decadencia debido al gran número de falsificaciones que se producían. A este respecto, quien escribe (que firma como “El Español”) comenta que

Las obras falsificadas entran en concurrencia directa con las ediciones originales y como aquellas se vendan a tan ínfimo precio, y estas valen siempre tan caras, les causan gravísimos perjuicios. Las poesías de Novalis, publicadas por Tieck, cuestan 7 francos; y el mismo impreso en Stuttgart [sic], por Macklau, cuesta menos de 1. (*El Español* 1838, 2)

Más adelante, el mismo artículo vuelve a referirse al autor de *Himnos a la noche*:

En aquel país de reposo y reflexión, no hay jornalero, aldeano ni muchacho de aldea miserable que no tenga cierta erudición literaria, poca o mucha, y bastaría para esto que solo leyeran sus libros de oraciones porque en estos se encuentran los mejores trozos de poesía religiosa y las más admirables que ha producido la Alemania desde Lutero hasta Novalis. (*El Español* 1838, 3)

Además de dar noticia sobre la piratería en el mundo editorial, quien escribe parece tener profundos conocimientos de la lengua y la actualidad literaria de un país que tiene como referencia lírica la obra de Novalis. Pero este no es el único caso en que se hace mención a este autor: cinco años más tarde, en 1843, Álvaro Gil Sanz publica “Carácter de la literatura” en *El Salmantino. Periódico de ciencias y literatura*, donde hace una reflexión sobre la relevancia de la poesía en sus respectivos pueblos, para lo que también se refiere al mismo poeta:

La poesía a nuestro juicio no es solo un arte de imitación, porque entonces no podría explayarse sino en un estrechísimo círculo; la poesía debe formar en su conjunto la epopeya de la humanidad; no puede separársela de la filosofía sin grave pérdida suya; y para encerrar todo nuestro pensamiento en una frase diremos con Novalis, filósofo alemán perdido prematuramente para la ciencia, que “el verdadero poeta lo sabe todo; es un universo en pequeño”. (Gil Sanz 1843, 25-26)

Teniendo en cuenta estas manifestaciones de interés por Novalis (que repiten otros autores en más casos y en diversos ejemplares de la prensa española durante la segunda

mitad del siglo XIX), resulta casi insólito que el siglo XX se iniciara sin una sola traducción de sus escritos en lengua castellana, como si “la admiración a Novalis [hubiera] ido por delante, en España, de su conocimiento” (Pau 2010, 11).

La primera traducción peninsular no fue ni siquiera al español, sino al catalán²⁰ cuando, en 1904, el poeta Joan Maragall se aventuró a verter *Heinrich von Ofterdingen*, que se publicó en 1907 en la Biblioteca Popular de l’Avenç (Barjau 1975, 49). La recepción de este primer texto de Novalis en España tuvo gran eco en el ámbito de las letras nacionales y el mismo año de su publicación se dio a conocer en el diario *La Vanguardia* “La Cançó del vi”, que como explica el mismo Maragall es “la ‘Cançó’ que en la novel·la *Enrich d’Ofterdingen* [...] canta Klingsohr, el poeta, en un convit, per instància d’unes jovenetes que li porten una corona de flors” (Maragall 1907, 8). El mismo año vuelve a publicarse, en el mismo periódico, una crítica del *Enrich d’Ofterdingen* maragalliano, donde se hace alusión a Novalis como “poeta para poetas, restringido a un público especial” y a la obra traducida como “lánguida en los episodios, llena de divagaciones líricas, sin movimiento, sin observación” pero que, a pesar de ello lleva a “la flor azul del anhelo insaciable”. En lo que respecta a la versión del traductor, se dice que “nadie como Maragall podía, ni en Cataluña ni en toda España, abordar esa traducción con mayores probabilidades de buen éxito”.²¹

A este manifiesto interés por Novalis se sumó también la Editorial Cervantes, cuya antología *Las cien mejores poesías líricas de la lengua alemana* se convirtió, en 1919, en el primer ejemplar en incluir poemas del autor germano en español. Su editor Fernando Maristany versionó tres poemas de von Hardenberg para la ocasión y los tituló “Lejos, al este”, “Voy hacia unos prados” y “Aún cuando todos muéstrensete infieles”. Y dos años más tarde, en 1921, la misma editorial Cervantes publicaba un volumen exento dedicado a la obra del autor alemán, de cuya traducción se encargó Manuel de Montoliu, que también emprendió las primeras ediciones en español de autores como Friedrich Hölderlin o Eduard Mörike (Novalis 1921).²² Montoliu hizo una selección de diferentes obras líricas (*Cantos espirituales*, *Himnos a la noche* y fragmentos poéticos de *Heinrich von Ofterdingen*) que muy probablemente tomó del volumen de la colección *Bibliothek der Gesamtliteratur* dedicado al poeta en cuestión, pues los textos coinciden con los editados en dicha impresión y existe un ejemplar de este en el legado bibliográfico del traductor (Ferrer 2004, 24-25).²³

²⁰ Pau explica cómo en 1892 Maurice Maeterlinck tradujo a Novalis al francés y lo volvió accesible a una parte de los lectores españoles; sin ir más lejos, estuvo reunido en Madrid con algunos autores del 98 poco después de publicar su versión novaliana (Pau 2010, 12).

²¹ S. A., “Notas bibliográficas”, *La Vanguardia* (16-v-1907), p. 7.

²² Como ocurre en muchos de los volúmenes exentos de dicha editorial, la fecha no figura en los ejemplares. Sin embargo, existen algunos indicadores que señalan 1921 como su fecha de publicación. Por ejemplo, en el artículo “De poesía. Un florilegio muy interesante”, donde se habla de las antologías editadas por la Cervantes y se menciona la de Novalis como ya publicada. *Cfr. Las provincias. Diario de Valencia*, núm. 16885 (22-IV-1921), p. 1.

²³ Efectivamente, el ejemplar de Novalis figura en el legado bibliográfico de Montoliu con la signatura “Fons Montoliu-576”.

En junio de 1936 la revista *Cruz y Raya* publicaba, en su último número, una recopilación de textos de carácter reflexivo y filosófico, cuya selección y versión estuvo en manos del también poeta alemán Hans Gebser (1936, 65-92).²⁴ Gebser (1905-1973) se basó en una serie de “fragmentos”, tipología textual que Novalis empleó con frecuencia y que tuvo gran difusión a finales del siglo XVIII:

El fragmento, por su carácter inacabado, por el misterio que irradia [...] es esencialmente poético. Los fragmentos de obras antiguas —un torso, unas ruinas, las estrofas de un cantar de gesta— suscitan un sentimiento de nostalgia: la belleza total es ya inalcanzable. A veces la obra nace fragmentariamente de propósito. Entonces el fragmento puede ser abierto —esos romances que narran sólo un episodio de una historia mayor— o cerrado —las máximas, los apotegmas, los aforismos, que son sólo síntesis de una reflexión más extensa—. (Pau 2010, 93)

Von Hardenberg redactó al menos cinco series de fragmentos o aforismos: en 1767 Herder²⁵ publica sus *Fragmente über die neuere deutsche Literatur (Fragmentos sobre la literatura moderna alemana)*; en 1784 ven la luz los *Wolfenblütter Fragmente* en la editorial Lessing; y en 1798 escribe las series *Glauben und Liebe*, *Teplitzer Fragmente* y *Blütenstaub*, publicados estos últimos ese mismo año en la revista *Athenaeum*, fundada por los hermanos Schlegel (Pau 2010, 86-94).

Los más de dos mil fragmentos redactados por von Hardenberg debían convertirse en “una biblia científica que sea ejemplo y germen ideales para todos los libros”, si no hubiera sido por la muerte precipitada del autor (Gebser 1936, 66). Gebser vierte algunos de los aforismos que conforman la serie *Blütenstaub (Polen)*, la también publicada en *Athenaeum*. En algunos casos no reescribe los textos en su totalidad, sino que selecciona únicamente fracciones de estos; por ejemplo, del texto:

Die Fantasie setzt die künftige Welt entweder die Höhe oder in die Tiefe, oder in der Metempsychose zu uns. Wir träumen durch das Weltall: Ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. — Nach ihnen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und die Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. Jetzt scheint es uns innerlich so dunkel, einsam, gestaltlos, aber wie ganz anders wird es uns dünken, wenn diese Verfinsterung vorbei, und der Schattenkörper hinweggerückt ist. Wir werden mehr genießen als je, den unser Geist hat entbehrt. (Novalis 1798, 74)

²⁴ José Bergamín, director de la revista, publicó estas traducciones en 1942 como un volumen exento en la editorial Séneca, México, titulado *Gérmenes o fragmentos de Novalis*.

²⁵ Se trata de Johann Gottfried Herder (1744-1803) y no el también editor Hermann Herder (1864-1937).

Gebser traduce únicamente:

Soñamos viajes a través del Universo: pero, ¿no está el Universo dentro de nosotros? No conocemos las profundidades de nuestro espíritu. — Hacia dentro va el camino misterioso. En ninguna parte, sino dentro de nosotros, está la eternidad con sus mundos, el pasado y el porvenir. (Gebser 1936, 74)

Omite la primera afirmación del fragmento y las tres ideas del final. Es de suponerse que lo hace con la finalidad de transmitir lo que considera más accesible para el público hispano receptor. No hay que olvidar que ya en el momento de su publicación, en la revista *Athenaeum*, los *Fragmente* no tuvieron tan buena acogida dada la complejidad interpretativa que suponía su lectura. (Pau 2010, 113)

El director de la revista *Cruz y Raya*, José Bergamín, que dio a conocer a Novalis a través de las traducciones de Gebser, tuvo la intención de ampliar el repertorio de obras novalianas disponibles en castellano. A su llegada a México y tras fundar la editorial Séneca se planteó imprimir, hacia 1940, el volumen *Obras de Novalis* para la colección Laberinto, de cuya versión se ocuparía su frecuente colaborador, el traductor y pensador Eugenio Imaz, con un prólogo del filósofo alemán Paul Ludwig Landsberg.²⁶ En cuanto al volumen proyectado por Bergamín, la idea era:

En esta misma colección se publicarán las obras de Novalis, vertidas por primera vez a nuestra lengua, traducción de E. Imaz, con un prólogo de P. L. Landsberg, quien, profundo conocedor de la obra de Miguel de Unamuno, hará también el prólogo a la edición de las obras filosóficas del pensador vasco. (Vega Albela 1939, 56)

Resulta llamativo que se hable de este proyecto como la primera traducción en lengua española, teniendo en cuenta que Gebser ya había dado a conocer a Novalis en la revista madrileña de José Bergamín. Además, la edición *Obras de Novalis* fue solamente un proyecto presentado por el editor de *Cruz y Raya* en los inicios de Séneca en México:

Siguiendo lo que había sido en España costumbre de su director, José Bergamín, la Editorial Séneca anunció en la prensa y aún en los catálogos distribuidos a librerías una cantidad de libros que finalmente fueron publicados por otras editoriales o no llegaron a publicarse. (Eisenberg 1985, 267)²⁷

²⁶ Imaz y Landsberg ya habían trabajado conjuntamente con Bergamín para la revista *Cruz y Raya*, cuando el segundo publicó, en 1935 el ensayo “Reflexiones sobre Unamuno”, que vertió Imaz al castellano en el número 31, de octubre de 1935, pp.7-54.

²⁷ También se refiere a esto Víctor Díaz Arciniega (1996, 242).

De ahí que Bergamín optara por republicar las traducciones ya realizadas por Gebser en un volumen exento para la colección *El clavo ardiendo*, en 1942,²⁸ mismo año en que el escritor Antonio Sánchez Barbudo y su pareja, la corresponsal Angela Selke, publican en su exilio mexicano *Fragmentos*, nuevamente una selección de aforismos novalianos, en la editorial Nueva Cultura.²⁹

La revista *Cruz y Raya* fue una de las muchas impresiones que desempeñó un papel clave en la difusión de autores nacionales y extranjeros, en algunos casos desconocidos para el público lector, antes de la Guerra Civil española. Posteriormente, en 1940, nació *Escorial*, boletín fundado por figuras afines a la Falange que tenía como objetivo “la reconstrucción de la cultura dentro del «nuevo orden»”. A través de esta publicación se pretendía sustituir la *Revista de Occidente*, *La Gaceta Literaria* y *Cruz y Raya* “en todo lo que tuvieron de europeizantes” (Rubio 2003, 49). Con tal premisa, *Escorial* brindó también un espacio a la obra de Novalis en 1943, cuando Ramón de Garciasol se encargó de traducir un ensayo de la escritora Ricarda Huch sobre von Hardenberg y una “Antología de pensamientos de Novalis” (Huch 1943, 255-287). El texto de Huch, “Novalis”, se publicó por primera vez en la colección de ensayos sobre autores alemanes *Blütezeit der Romantik*³⁰. No existen referencias sobre el volumen original que empleó Garciasol para versionar el tratado de Huch, ni indicios de que tuviera conocimientos de alemán; no obstante, André Babelon había vertido ya al francés la colección de ensayos de Huch en 1933 con el nombre *Les Romantiques allemands*. En cuanto a la colección de aforismos o fragmentos presentados en la revista, no se trata de una selección realizada por Huch, sino aparentemente fragmentos elegidos según criterio de Garciasol.

Ya se ha dicho anteriormente que, al menos en el caso de España, la devoción por Novalis fue siempre por delante del conocimiento de la obra del autor (Pau 2010, 11). Quizá sea por este motivo que, a causa del exilio o del desconocimiento de su autoría, algunos de los traductores novalianos pasaron desapercibidos durante tanto tiempo. Es esto último lo que sucedió con otro traductor más de von Hardenberg: A. Peris Villacampa vertió a la lengua castellana los textos *Diario íntimo. Himnos a la noche. Canciones espirituales. Cartas para la valenciana* Editorial Horizontes en 1944.³¹ No es posible conseguir datos más detallados

²⁸ El volumen se publica en 1942 como Novalis, [Friedrich von Hardenber]: *Gérmenes; o, fragmentos*. Versión española de Jean Gebser. México: Séneca. Nótese que el nombre de Gebser ya aparece en su versión francesa (“Jean” en vez de “Hans”, que era como firmaba las traducciones en 1936). Para 1942 Gebser ya se había exiliado en Francia primero y luego en Suiza, países donde prefirió ser llamado “Juan” primero y luego “Jean”.

²⁹ Las traducciones se reeditaron posteriormente en 1987 como Novalis, *Granos de polen. Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Traducción y selección de S. Barbudo, A. Selke, A. Ojeda y G. Bleiberg. México: Secretaría de Educación Pública. Al tratarse de una reedición del libro de 1942, *Fragmentos*, las versiones de Barbudo y Selke coinciden con la serie de aforismos *Blütenstaub (Granos de polen)*.

³⁰ Este volumen se complementó con un segundo tomo: *Ausbreitung und Verfall der Romantik* de la misma casa editorial, en 1902.

³¹ La actividad de Villacampa no se limitó solamente a Novalis, pues ese mismo año tradujo también *La colina dorada* del Nobel noruego Bjornstjerne Björnson, acometió la versión castellana de *Viajes románticos*:

sobre Peris Villacampa o su manera de trabajar, pues no hay registros sobre su paradero. Tampoco son frecuentes las referencias a la editorial Horizontes; tan solo se hallan dos menciones en el periódico semanal granadino *La prensa*: en el número del 19 de noviembre de 1945 hay una sección donde se presentan las últimas novedades de dicha editorial valenciana; entre ellas se encuentran las traducciones de Peris Villacampa, pero no se habla de él ni de su labor traslativa.³² Siete días después, el 26 de noviembre, la misma publicación vuelve a hablar de Horizontes, esta vez con una breve reseña sobre el libro *Papeles íntimos*, “de Roberto y Clara Schumann”.³³

Después de Peris Villacampa, Jaime Bofill y Ferro y Fernando Gutiérrez se sumaron a la lista de traductores de Novalis, al que incluyeron en *La poesía alemana. Neorrománticos realistas y simbolistas*, de la editorial José Janés.³⁴ Bofill y Gutiérrez hicieron una selección poética de Novalis que va desde *Hymnen an der Nacht* (*Himnos a la noche*, que incluye los himnos I, II y fragmentos del IV y el V) hasta fragmentos de *Heinrich von Ofterdingen*, pasando por un poema de *Geistliche Lieder* publicado póstumamente en el número de 1802 del *Musen-Almanach* de Jena.³⁵

Recapitulación

Como ha podido verse, la recepción de los autores aquí presentados se debe en gran parte a traducciones fragmentarias que se publicaban en las revistas literarias que desempeñaron un papel fundamental para la llegada de nuevos autores desde la segunda mitad del siglo XIX hasta primer tercio del siglo XX (*El Museo Universal*, *Semanario Popular* o *El Eco del País*, *Los Cuatro Vientos*, *Cruz y Raya*, etc.). Estas traducciones puntuales llegaban, en ocasiones, a convertirse en volúmenes de literatura extranjera.

La sistematización de la labor traductora en la literatura se dio gracias a dos causas principales:

1. La recepción inicial de un autor alemán en lengua francesa, que luego se traducía al castellano desde esta última, pues la traducción directa desde la lengua alemana se consideraba una rareza hasta finales del siglo XIX.
2. El aprendizaje de la lengua alemana por parte de autores y filólogos. Si bien el conocimiento del idioma no era habitual en el territorio español, hubo algunos casos de autoaprendizaje expreso de la lengua y las estancias de estudios en Alemania de

Viaje de Mozart a Praga de Mörike, así como *Diario de un viaje por Sicilia. Prólogo de J. W. Goethe*, del británico R. Payne Knight, en un mismo volumen. Todos los libros fueron ilustrados por Manuel Benet.

³² S. A., “Libros y revistas”, *La prensa*, núm. 437 (19 noviembre 1945), p. 5.

³³ S. A., “Libros y revistas”, *La prensa*, núm. 438 (26 noviembre 1945), p. 5.

³⁴ Bofill y Ferro y Gutiérrez. 1949: 47-90. El primero, *La poesía alemana. De los primitivos al romanticismo* la había editado también Janés en 1947. También entonces se encargaron de las traducciones Bofill y Gutiérrez.

³⁵ Bofill y Gutiérrez lo titulan con el primer verso, “Wenn ich ihn nur habe” (“Si a él solo tuviese”). El poema pertenece a la colección *Geistliche Lieder*; de su publicación se encarga A. W. Schlegel, quien mantuvo amistad con el autor.

algunos estudiosos (Manuel de Montoliu o Emilio Gómez Orbaneja) facilitaron la llegada de otras literaturas a la península ibérica. A esto hay que sumar el particular caso de Hans Gebser, autor alemán que tradujo a autores de su lengua al castellano y desempeñó un papel único en la difusión de autores como Novalis.

Debe tenerse en cuenta también el peso que tuvieron las imprentas y editoriales que, en la segunda mitad del siglo XIX, apostaban por la recopilación de las traducciones para difundirlas como volúmenes³⁶ y hay que dar énfasis a la editorial Cervantes que, en las primeras décadas del siglo XX, abrió el paso a los lectores hispanohablantes hacia nuevos autores con especial atención hacia aquellos en lengua alemana, entre los que se encontraba el lírico Friedrich Hölderlin.³⁷

³⁶ Por ejemplo, la traducción de *Intermedio*, *Regreso* y *Nueva Primavera* de Heine realizada por M. M. Fernández y González, que apareció en la Imprenta y Estereotipia de *El Imparcial*, a cargo de Lucas Polo; o la imprenta Luis Navarro de Madrid, que publicó las traducciones heineanas de J. J. Herrero, por nombrar solo algunos ejemplos tratados aquí.

³⁷ Todo lo referente a la recepción de Hölderlin en lengua española lo he tratado en diferentes publicaciones (Gasó Gómez: 2016; 2018a; 2018b; 2022 y 2024).

Referencias bibliográficas

- Barjau, Eustaquio. 1975. "Novalis en España", en Novalis, en *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Cátedra, pp. 48-53.
- Blanco García, Francisco. 2007. "Traductores e imitadores de Heine". En: *La literatura española en el siglo XIX*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchm554>).
- Blanco White, José María. 1971. *Antología*. Edición de Vicente Llorens. Barcelona: Labor.
- Bofill y Ferro, Jaime, Gutiérrez, Fernando. 1949. "Novalis (Friedrich von Hardenberg)", en *La poesía alemana. Neorrománticos, realistas y simbolistas*. Barcelona: José Janés, pp. 46-90.
- Díaz Arciniega, Víctor. 1996. "Séneca, por ejemplo. Una casa para la resistencia, 1939-1947". En: *Los refugiados españoles y la cultura mexicana. Actas de las segundas jornadas celebradas en el Colegio de México en noviembre de 1996*. Colegio de México / Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, pp. 209-254.
- Eisenberg, Daniel. 1985. "Las publicaciones de la editorial Séneca". *Revista de literatura*, tomo XLVII, 94 (julio-diciembre 1985), pp. 267-277.
- Español, El. 1838. "Leipzig y las librerías de Alemania. *El Atlante*, núm. 55 (6-III-1838), pp. 2-3.
- Ferrer, Anacleto (ed.). 2004. Friedrich Hölderlin, *Las primeras traducciones al castellano por Fernando Maristany (1919) y Manuel de Montoliu (1921)*. Madrid: Hiperión.
- Gallego Roca, Miguel. 1996. *Poesía importada. Traducción poética y renovación literaria en España (1909-1936)*. Almería: Universidad de Almería.
- García Morente, Manuel. 1932. "Goethe en el mundo hispánico". *Revista de Occidente*, xxxvi (abril-junio 1932), pp. 134-142.
- Gasó Gómez, Núria. 2016. "Luis Cernuda, Hans Gebser y Friedrich Hölderlin: Perfiles de una investigación en marcha". *Eutopías*, vol. 12, pp. 42-60.
- . 2018a. "La estela de Fernando Maristany y Manuel de Montoliu en la traducción de tres poetas alemanes (Novalis, Rilke y Hölderlin) durante el siglo xx", *1611*, 12 (<http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/gaso.htm>).
- . 2018b. "La primera traducción de Friedrich Hölderlin en lengua española". *Estudios de Traducción*, 9, pp. 9-19 (<https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/65698/4564456552195>).
- . 2022. *Hölderlin, Cernuda y Gebser: Historia de una traducción* [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- . 2024. *Hölderlin, Cernuda y Gebser: Historia de una traducción*. Madrid: Guillermo Escolar [en prensa].
- Gebser, Hans. 1936. "Novalis". *Cruz y Raya*, 39 (junio 1936), pp. 65-92.
- Gil Sanz, Álvaro. 1843. "Carácter de la literatura". *El Salmantino. Periódico de ciencias y literatura*, 4 (25-III-1843), pp. 25-26.

- Goethe, Johann Wolfgang. 1835. *Las cuitas de Werther. Obra escrita en alemán y traducida directamente al castellano por D. José Mor de Fuentes*. Barcelona: Bergnes.
- Heine, Heinrich. 1875. *Intermezzo lírico*. Trad. de Francisco Sellen. Nueva York: N. Ponce de León.
- . 1878. *Joyas Prusianas. Intermedio. Regreso y nueva primavera*. Edición y trad. de Manuel María Fernández. Madrid: Imprenta y estereotipia de *El Imparcial*.
- . 2015. *Cuadernos de viaje. Los dioses en el exilio*. Edición y trad. de Miguel Ángel Vega Cernuda y Elena Serrano Bertos. Madrid: Cátedra.
- Huch, Ricarda. 1899. *Blütezeit der Romanti*. Leipzig: Haessel.
- . 1933. *Les Romantiques allemands*. Trad. de André Babelon. París: Bernard Grasset.
- . 1943. “Novalis” y “Antología de pensamientos de Novalis”. Antología y trad. de Ramón de Garciasol. *Escorial*, 28 (febrero 1943), pp. 255-287.
- Jünemann, Guillermo. 1901. *Historia de la literatura*, Friburgo de Brisgovia: Herder.
- Juretschke, Hans. 1998. “Heine en España y sobre España. Breves datos sobre Heinrich Heine con un resumen de su entrada y recepción en España”. *Hieronymus Complutensis*, 6-7 (1998), pp. 69-77.
- Maragall, Joan. 1907. “La Cançó del Vi de Novalis”. *La Vanguardia*, 1-I-1907, p. 8.
- Martín Cinto, Mercedes. 2009. “Estudio y tradición traductológica digital de *Las cuitas de Werther*, de J. W. Goethe, en traducción de José Mor de Fuentes”. En: Carmen Acuña Partal y Marcos Rodríguez Espinosa (eds.), *Archivo y edición digital de textos literarios y ensayísticos traducidos al español y tratados sobre traducción del siglo XIX*. Granada: Atrio.
- Martino, Pilar. 2011a. “*Libro de los Cantares* de H. Heine, en la traducción de Teodoro Llorente (1885)”. En: Francisco Lafarga y Luis Pegenaute (eds.), *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*. Berna: Peter Lang, pp. 339-344.
- . 2011b. “*Poesías* de H. Heine, en traducción de Teodoro Llorente (1908)” en F. Lafarga y L. Pegenaute, eds., *Cincuenta estudios sobre traducciones españolas*. Berna: Peter Lang, pp. 351-359.
- Menéndez Pelayo, M. 1942. “Enrique Heine. Traducción de J. Herrero” [1883], en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, V: siglo XIX*. Madrid: CSIC, pp. 407-411.
- Montesinos, José F. 1960. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX*. Madrid: Castalia.
- Montoliu, Manuel de. 1917. “Lírics alemanys”. *La Revista. Quaderns de publicació quincenal*, LI (noviembre 1917), pp. 389-391.
- Moralejo, Abelardo. 1928. “Neue Gedichte (Fragmento)”, *La rosa de los vientos*, 5 (enero 1928), s. p.
- Müller, Bodo. 1967. “Die Rezeption der deutschen Literatur in Spanien”, *Arcadia. International Journal of Literary Culture/Internationale Zeitschrift für literarische Kultur*, vol. 2, 1-3 (enero 1967), pp. 257-276.
- Novalis. 1798. “Blütenstaub”, *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*. Berlín.

- Novalis. 1921. *Las mejores poesías líricas de los mejores poetas*. Trad. de Manuel de Montoliu, Barcelona: Cervantes.
- . 1942. *Gérmenes; o, fragmentos*. Versión española de Jean Gebser. México: Séneca.
- . 1975. *Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Madrid: Cátedra.
- . 1987. *Granos de polen. Himnos a la noche. Enrique de Ofterdingen*. Trad. de Antonio Sánchez Barbudo, Ángela Selke, Jorge Arturo Ojeda y Germán Bleiberg. México: Secretaría de Educación Pública.
- Pageard, Robert. 1958. *Goethe en España*, Madrid: CSIC (Anejo 15 de la *Revista de Literatura*).
- Pau, Antonio. 2010. *Novalis. La nostalgia de lo invisible*. Madrid: Trotta.
- Pla, Xavier. 2018. “L’Alemanya negra de Manuel de Montoliu”, *Afers*, 89 (2018), pp. 57-83.
- Porro Herrera, María José. 2015. *Concha Lagos agente cultural: los Cuadernos de Ágora*. Madrid: UNED.
- Rodríguez Yáñez, Yago. 2005. “Heinrich Heine y su recepción en España en la época de Emilia Pardo Bazán”, *La Tribuna. Cuadernos de estudios da casa Museo Emilia Pardo Bazán*, 3 (2005), pp. 71-89.
- Rubio, Fanny. 2003. *Las revistas poéticas españolas, 1939-1975*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Rubio Jiménez, Jesús. 2015. *Augusto Ferrán Fornés, traductor: de las nieblas del Rin a la claridad meridional*. Madrid: Escolar y Mayo.
- Ruiz Casanova, José Francisco. 2011. “La poesía y la traducción”. En: *Dos cuestiones de literatura comparada: Traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Cátedra, pp. 75-92.
- . 2018. *Ensayo de una historia de la traducción en España*. Madrid: Cátedra.
- Rukser, Udo. 1977. *Goethe en el mundo hispánico*. Madrid: FCE.
- Vega, Miguel Ángel 2015. “La recepción de Heine. Breves consideraciones”. En: H. Heine, *Cuadernos de viaje. Los dioses en el exilio*. Edición y trad. de Miguel Ángel Vega Cernuda y Elena Serrano Bertos. Madrid: Cátedra, pp. 111-114.
- Vega Albela, Rafael. 1939. “La luz en el destierro”. *Taller. Poesía y crítica*, VII-XII, p. 56

Les traduccions de Josep Vallverdú per a la col·lecció La Cua de Palla: les solucions lèxiques per al trasllat del “mal parlar”

PAULA ESPINOSA
Universitat Pompeu Fabra
paula.espinosa@upf.edu

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2023.i11.05>

Data de recepció: 13/09/2023

Resum: A partir de 1962, va produir-se un augment de traduccions de literatura estrangera al català, encara sota censura, i va sorgir una desavinença referent a l'estil de les traduccions literàries: hi havia partidaris de continuar amb el model noucentista i hi havia els qui el consideraven obsolet i, en alguns contextos, inservible. Josep Vallverdú va ser un dels traductors que intentaven apropar els textos a un públic vast mitjançant un català versemblant i genuí apte per a la literatura escrita. La primera part d'aquest estudi posa en context les traduccions de Vallverdú per a La Cua de Palla i la segona se centra en l'anàlisi descriptiva de la traducció de l'anomenat “mal parlar” i en l'observació d'algunes alternances que revelen una època de transició estilística, en què la traducció s'enfrontava a grans dificultats. Les traduccions que s'analitzen són *Una besada abans de morir*, *La gran dormida* i *El ritual de la sang*.

Paraules clau: estilística de la traducció, traducció literària, novel·la criminal, La Cua de Palla, Josep Vallverdú

Abstract: As of 1962, there was an increase of translations of foreign literature into Catalan, still under censorship, and a disagreement arose regarding the style of literary translations: there were those in favor of continuing with the model of *Noucentisme* and those who considered it obsolete and, in some contexts, useless. Josep Vallverdú was one of the translators who aimed to bring texts to a wide audience using a genuine and credible Catalan which was appropriate for written literature. The first part of this study puts Vallverdú's translations for La Cua de Palla series in context, and the second part puts the focus on the descriptive analysis of his translation of the so-called “*mal parlar*” (“bad language”), and on observing some alternations that reveal a period of stylistic transition, in which translation had to cope with great difficulties. The analyzed translations are *Una besada abans de morir*, *La gran dormida* and *El ritual de la sang*.

Keywords: translation stylistics, literary translation, crime novel, La Cua de Palla, Josep Vallverdú

1 Introducció

Hi ha diversos motius pels quals pot ser interessant plantejar una recerca en relació amb les traduccions de novel·la criminal de Josep Vallverdú per a La Cua de Palla. En primer lloc, la producció excepcionalment prolífica de Josep Vallverdú (Lleida, 1923) va suposar una gran contribució per a les lletres catalanes a la segona meitat del segle xx, i, tot i que és conegut especialment com a escriptor, bona part de la seva aportació han estat les traduccions. Quan va començar a traduir al català, als anys seixanta, el panorama de la traducció literària estava marcat per una desavinença referida al model de llengua que seguien els textos meta: hi havia traductors que preferien seguir models tradicionals

d'influència noucentista i n'hi havia d'altres que optaven per un model més actualitzat per a l'època de publicació, un posicionament que compartia Vallverdú. En segon lloc, la situació de la llengua catalana escrita era anormal, ja que el règim franquista la va vetar durant molts anys, per la qual cosa el segon grup de traductors no disposava de textos amb una llengua actualitzada que els servissin de models literaris. Aquest fenomen s'accentua quan es tracta, d'una banda, de novel·les que els cànons no han situat dintre de l'*alta literatura* i, d'altra banda, de situacions que representen una part de la realitat —encara que sigui en ficció— que tradicionalment la tradició literària precedent no ha visibilitzat prou i que es construeix a partir d'uns usos lingüístics particulars. Aquest estudi se centra, concretament, en la recreació de l'anomenat “mal parlar” en els registres col·loquials i en el trasllat de l'argot propi de la novel·la criminal. Es tracta d'un estudi preliminar d'algunes traduccions de Josep Vallverdú per contribuir, en la mesura del possible, a l'inici d'una recerca que fins aquests moments no ha suscitat tant d'interès com altres casos, especialment pel que fa a l'anàlisi descriptiva de solucions de traducció; tanmateix, és una qüestió que encara avui pot ser útil no sols per a l'àmbit acadèmic, sinó també en l'activitat de la traducció.

L'objectiu principal és analitzar descriptivament algunes mostres de tres novel·les de La Cua de Palla, *Una besada abans de morir*, *La gran dormida* i *El ritual de la sang*, per determinar si les tries lingüístiques que proposa Josep Vallverdú per al “mal parlar” són versemblants i responen amb adequació a les situacions col·loquials que es produeixen a les obres. Per fer-ho, es partirà sempre dels textos (originals i traduccions) i es trauran conclusions generals a partir de l'observació de casos concrets. Un segon objectiu de l'estudi és validar o refutar la hipòtesi de si aquestes traduccions van optar per la funcionalitat i el pragmatisme, especialment tenint en compte que el context sociocultural era poc afavoridor per a la traducció al català. Així, és interessant recopilar reflexions sobre com afrontava el traductor aquesta situació i quines eren les seves propostes, per descriure com es veien reflectides en les traduccions les seves intencions. L'objectiu final és determinar si les decisions de traducció de Vallverdú formen un conjunt significatiu que permeti de confirmar que va contribuir a la conformació de nous models estilístics amb una llengua catalana actualitzada i realista pel que fa als usos col·loquials.

2 La reflexió de Vallverdú sobre el “mal parlar” de les novel·les de La Cua de Palla

Les següents línies resumeixen el context en què va néixer i l'objectiu que pretenia La Cua de Palla, la col·lecció d'Edicions 62 de novel·la negra en què Josep Vallverdú va participar com a traductor:

A inicis dels anys seixanta, en ple procés de revisió crítica del propi patrimoni cultural i d'obertura cap a determinades propostes culturals de l'Europa de postguerra, algunes veus assenyalaren la necessitat, i doncs, l'oportunitat de crear una literatura

majoritària, d'ampli abast, pràcticament inexistent d'ençà 1939. L'objectiu: satisfer els interessos d'un públic teòricament més ampli, més especialitzat, i ja alfabetitzat en el coneixement de la llengua del país. D'aquí l'aparició de col·leccions de novel·la policíaca com *La Cua de Palla* (1963-1970), d'Edicions 62, dirigida per Manuel de Pedrolo. (Molas i Gallén 1988: 351-352)

L'al·lusió en el títol de la col·lecció a la dita popular “qui té la cua de palla, aviat se li encén”, la promoció de lectures de novel·la policíaca (un gènere que es veia de segona categoria), els preus assequibles i l'esforç publicitari al darrere són, en efecte, elements reveladors d'una intenció d'apropament a un públic vast. Curiosament, malgrat que la intenció inicial era fomentar la lectura en català i oferir continguts per a l'entreteniment, per a molts va resultar una col·lecció d'un gran valor cultural —per a Joan Fuster, una col·lecció “elogiablement culta” (apud. Canal i Martín 2011: 11)—, que va esdevenir la més important de Catalunya en aquest tipus de novel·les: va introduir el gènere, va posar a l'abast dels lectors catalans els grans autors nord-americans i europeus, i va crear un model de llengua per a les traduccions (que alimentarà la creació original), tot fomentant la lectura en català. *La Cua de Palla* va publicar 71 volums. En conjunt, s'hi han publicat prop de 250 títols, amb les reedicions i ampliacions posteriors de la col·lecció; aquestes van ser: “Seleccions de *La Cua de Palla*” (1981-1996), “*El Cangur - Cua de Palla*” (1996-1997), “*La Nova Cua de Palla*” (2006) i “*La Butxaca*” (2009) (Pujol 2011).

Per a aquest article, el punt central d'interès de *La Cua de Palla* és que el model de prosa literària vigent era el d'un català d'abans de la guerra i era necessari renovar-lo si la cultura i, més específicament, la literatura catalana, volia tornar a tenir una vida normal. Naturalment, l'exercici de cada traductor era particular, però tots els qui hi van participar —Maria Aurèlia Capmany, Rafael Tasis, Ramon Folch i Camarasa o Joaquim Carbó, entre altres escriptors i traductors reconeguts—, en certa manera, van contribuir a la normalització lingüística i van crear nous models textuais, especialment de la llengua de carrer en català.

Pel que fa a l'activitat traductora de Josep Vallverdú en concret, a “El traductor de 1966 i la llengua” (1998) ell mateix explica la incidència de la problemàtica amb què ha de conviure la traducció als anys seixanta —exposada a la introducció d'aquest article— i algunes propostes per resoldre-la, a partir de la seva experiència. En el cas de la traducció de les anomenades “novel·les de lladres i serenos”, en què són habituals les expressions grolleres, la llengua de carrer i la impulsivitat, cal fer front, d'una banda, a una tradició en la qual el model de llengua literària no acostumava a reproduir aquests usos i, d'altra banda, a una llengua de carrer estancada des dels anys en què comença la guerra i un llarg període fosc, des del 1939, en el qual no s'escriu sobre llengua catalana, i la llengua no es difon i gairebé no es fa servir, ni en l'àmbit escrit ni, específicament, en el literari. A parer de Vallverdú, doncs, cal que el traductor improvisi i sigui creatiu per dotar la llengua catalana dels usos populars que es troben en altres llengües, i això en un context que resulti versemblant, genuí:

Els qui hem hagut de traduir novel·la sabem com ens és de difícil de donar a vegades el to aproximat a una rèplica de la conversa que els protagonistes sostenen en la llengua estrangera. [...] Si bé ens convé recrear la Lliga del Bon Mot caldria també, per a casos d'urgència, crear el Rebot del Mal Mot. (Vallverdú 1998: 204)

Vallverdú es refereix amb “La Lliga del Bon Mot” al moviment liderat per Ivon l'Escop (pseudònim de Ricard Aragó i Turón, 1883-1963) que pretenia promoure un ús de la llengua i del ben parlar respectuós amb la moralitat i la religió, entre el 1908 i els inicis de la Guerra Civil. Vallverdú defensa, precisament, la necessitat de disposar d'un contrari ben format, el “Rebot del Mal Mot”, com aquell conjunt necessari d'opcions que expressessin queixes, ofenses, renecs, especialment en registres informals. Finalment, Vallverdú tanca l'assaig fent una crida a l'ètica del llenguatge per la qual hauria de vetllar un traductor, ja que considera que és responsable d'utilitzar una llengua viva per crear comunitat en la cultura meta.

En la recent publicació *La llengua viscuda*, Josep Vallverdú esmenta algunes de les raons que complicaven plantejar-se, en aquells temps, la reproducció de la llengua típica de la novel·la negra dels textos originals en les traduccions. Vallverdú recorda la seva intervenció al I Congrés de Traductors Catalans:

La meva ponència fou «El traductor català i el problema de la llengua», en què exposava que, passada la guerra, ens entraven molts de llibres estrangers i no disposàvem d'una llengua estàndard amb registres amplis: per exemple, jo traduïa obres policíacques nord-americanes i em mancava la llengua popular, àdhuc pintorescament esqueixada, equivalent a la castellana emprada en el doblatge de pel·lícules. La quitxalla, en els jocs mímic de pel·lícules de l'Oest, emprava el castellà per dialogar o increpar-se. El lector de novel·letes de quiosc les trobava només en castellà. En quin registre encabiríem nosaltres les traduccions catalanes? Mancava la llengua del carrer, extensiva. (Vallverdú 2023: 140)

Malgrat els obstacles per als traductors, Josep Vallverdú afegeix que Josep Maria Castellet, director literari d'Edicions 62, va expressar-li que els nous traductors —Vallverdú menciona Ramon Folch i Camarasa, Maria Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo i ell mateix, com els més constants—, “havien contribuït a bastir un llenguatge alhora culte i popular, i això ajudava a tenir traduccions *normals*” (Vallverdú 2023: 140; la cursiva és de l'autor).

Sobre el cas concret de les traduccions per a La Cua de Palla, en una entrevista que va concedir l'any 2002, Vallverdú va explicar com intentava treballar responent a la necessitat d'una llengua literària que fos alhora normal per al tipus de llibres que en sortien, novel·les orientades a un públic ampli (Mora 2002). En aquest sentit, reconeixia haver contribuït a la creació d'una narrativa en català (juntament amb la resta de traductors de La Cua de Palla), malgrat la minorització lingüística, i a haver aplanat el camí cap a la normalització. Sobre la problemàtica de l'ús d'una llengua en aquest estat per traduir-ne d'altres, com l'anglès

o el francès, que tenien un estàndard i acceptaven diversos estils i registres, explicava el següent: «L'estàndard, de mica en mica l'anàvem fent. Suposo que la llengua de les traduccions quedava força estàndard, perquè el tipus de novel·la així ho demanava. Així i tot, la “milloràvem”, la nostra tendència era escriure una mica més literari que l'autor original» (Mora 2002: 128). Quant a la resposta davant la manca d'una llengua col·loquial, necessària per traduir novel·la criminal, comentava que «en certa manera, [els traductors de La Cua de Palla] van contribuir a fer una llengua de carrer, perquè en aquella època la canalla jugava en castellà i deia coses com: “¡Agáchate, maldito!”» (Mora 2002: 123). La llengua que apareixia en els originals anglesos (en el seu cas) era de carrer, lleugera, clara; ell opinava que la tendència traductora era la de transmetre un to noucentista, mentre que el seu intent havia estat el de recrear un to personal, més proper a la tradició catalana. Vallverdú es refereix especialment a la seva preferència per reproduir la versemblança dels usos dels parlants de llengua catalana en els registres més baixos i separar-se, si calia, de la tradició literària precedent:

Recordo que Sagarra deia: Quan Carner tradueix *Les alegres casades de Windsor* de Shakespeare i diu: “Oh, quina enramada porteu al cap!”, hauria de dir: “Quin cony de banyes porteu al cap!”. Nosaltres, amb la novel·la policíaca, ens vèiem obligats a utilitzar paraules com *fill de puta*, i no passava res. Com he dit adés, “milloràvem” l'obra i donàvem al llenguatge una certa elegància, però no un to exactament noucentista. (Mora 2002: 125)

L'any 1965, Vallverdú va publicar un article titulat “Reflexions d'un traductor”, en el qual comparteix les idees particulars que li sorgeixen mentre s'està encarregant d'una traducció de novel·la policíaca. Primer, té en compte que aquestes obres, que estaven en auge en aquella època, s'exposaven als quioscos com a *livres de poche*, i a Catalunya també es publicaven en forma de llibres de butxaca. L'aparença modesta dels llibres, tant per com estaven presentats com pel tipus de literatura que anunciaven, implicava que els lectors no donessin tanta importància al contingut. Per al traductor, naturalment, la perspectiva era diferent. És curiós que, a la reflexió, Vallverdú es refereixi a un encàrrec de traducció d'una tesi doctoral que li han fet per exemplificar la diferència del llenguatge que s'hi utilitza, en comparació amb la novel·la policíaca: una tesi és un document acadèmic, feixuc, però que té un llenguatge descriptiu, equilibrat i culte, per la qual cosa al traductor no li suposa una dificultat excessiva; en canvi, la novel·la policíaca, segons Vallverdú, “sol venir en un argot recargolat, fet de fatxenderia, obscenitat o metàfora pseudocientífica que resulta un veritable obstacle per al traductor” (Vallverdú 1965: 211-212), ja que reflecteix —en la ficció— el món de la delinqüència o els entorns violents.

Tot i que l'anàlisi que segueix se circumscriu a la descripció dels textos meta, potser convé definir abans alguns conceptes que ajudaran a descriure aquells aspectes de llengua literària d'aquesta selecció de Vallverdú que tenen una relació directa amb la problemàtica que envoltava la pràctica traductora als anys seixanta i que ell pretenia resoldre, és a dir, la

qüestió de la traducció de la llengua col·loquial a la novel·la negra i la transició d'uns models literaris propis del Noucentisme a uns de més actualitzats.

3 La llengua col·loquial i el “mal parlar”

Per definir lingüísticament què és el “mal parlar”, és necessari abordar el tema de la llengua col·loquial. Seguint Payrató (1996), cal dir, en primer lloc, que la “llengua col·loquial” és una denominació abstracta referida a una varietat funcional de la llengua —en aquest cas, la llengua catalana— vinculada a uns usos particulars amb els seus contextos corresponents. En segon lloc, Payrató al·ludeix a la pragmàtica per fer referència a l'adaptació de les tries lingüístiques del parlant als contextos d'ús, de manera que en un registre col·loquial —i.e. una varietat funcional— la llengua s'adequa al context de la següent manera: s'inscriu en el camp de la quotidianitat, amb una temàtica tan variada com ho siguin les relacions entre els participants; en el mode oral espontani, referit a una conversa o un monòleg generalment no preparat —l'autor adverteix, però, que és possible que un escrit presenti trets característics de l'oralitat en un tenor de funció interactiva; i en un to informal, en què el parlant utilitza la llengua com a “vehicle d'interacció” i no es preocupa en excés per com s'expressa, a diferència de com ho faria en altres registres. Aquest matís és important en la qüestió que ens ocupa, ja que el material d'anàlisi són precisament textos escrits que recreen diàlegs i parts narratives en què predominen recursos propis de l'oralitat. L'adequació lingüística als diversos registres col·loquials —Payrató apunta que seria, també, una abstracció parlar d'un de sol— és recognoscible en tots els nivells lingüístics —ho és, per exemple, en la semàntica o en la sintaxi—, i està regida per la competència comunicativa del parlant.

En aquest article, l'interès de la descripció de la llengua col·loquial de les traduccions de Vallverdú se centra majoritàriament en el pla lèxic, i més concretament en el que ell anomenava el “mal parlar”. Malgrat que la designació fa referència a diversos fenòmens, els elements que s'estudien aquí són, en essència, aquell conjunt d'expressions ofensives que es presenten en contextos col·loquials: podríem pensar en paraulotes, renecs o insults, per exemple. D'una banda, no sempre és senzill definir amb claredat què és un reneç, què és una paraulota o què és un insult. D'entrada, un *insult* és ‘ofendre amb actes o paraules ultratjosos’, un *reneç* és una ‘paraula o expressió injuriosa contra Déu o una cosa sagrada’ o una ‘interjecció que hom considera grossera, inconvenient’, i una *paraulota* és una ‘paraula grollera’ (DIEC2). A “El reneç i la paraula dels pagesos a Barberà de la Conca” —un estudi centrat en una regió concreta, però pertinent per descriure aspectes més generals del “mal parlar” en català—, Carme Plaza assenyala que “el que ens pot ajudar a establir les categories de renecs / no renecs és l'ús que en fan els parlants” i que “cal tenir en compte on es diuen les paraulotes i renecs, qui les diu, quan les diu i a qui les diu” (1980: 97). Així mateix, Plaza explica que el que tenen en comú aquestes expressions és la “infracció a les normes del bon gust i del bon mot” (1980: 98). Podem intuir que aquelles expressions que reuneixen aquestes característiques constitueixen un repertori força ampli, dintre del qual hi ha

opcions molt variades segons la temàtica o segons el grau d'afectació de l'ofensa en qüestió, per exemple. Payrató defineix aquest tipus d'expressions —es refereix concretament als disfemismes i als renecs— com a “elements ben característics i gairebé exclusius de la parla col·loquial” (Payrató 1996: 145). D'una banda, els renecs fan referència als tabús que hi ha en una comunitat de parlants, i són aquests parlants els qui en certa manera decideixen quines expressions consideren grolleres i quines acceptables. D'altra banda, els disfemismes són aquelles expressions similars als eufemismes la finalitat de les quals, però, és més ofensiva. D'aquestes expressions, és especialment interessant que el significat que els parlants en fan prevaldre no és pas el referencial, el literal, sinó l'il·locutiu. En aquest sentit, el present estudi adopta la perspectiva d'observar si les solucions de traducció mantenen el grau de força il·locutiva de les expressions originals i, naturalment, si són capaces de ser funcionals en el context de la llengua col·loquial meta.

4 La traducció del “mal parlar” de Vallverdú

Les tres obres objecte d'anàlisi (*Una besada abans de morir*, *La gran dormida* i *El ritual de la sang*) han estat triades per diverses raons, sempre amb la finalitat de dur a terme un estudi representatiu de les traduccions. El primer motiu de la tria ha estat la diversitat cronològica de publicació, tant de l'original com de la traducció: *Una besada abans de morir* va ser una de les primeres traduccions de Vallverdú per a La Cua de Palla (1964), i l'original (*A Kiss before Dying*) és del 1954; *La gran dormida* (*The Big Sleep*) és una novel·la de 1939, però no es va traduir fins al 1966; i *El ritual de la sang* és de les darreres traduccions —l'original (*Lady, Lady, I Did It!*) és del 1961 i la traducció del 1967. El segon motiu és que els autors són variats i força reconeguts en la publicació de novel·la criminal durant la primera meitat del segle xx als Estats Units. I el tercer és que estilísticament també suposen una diversitat.

A Kiss before Dying és una novel·la de gènere policíac publicada als Estats Units el 1953. Ira Levin (1929-2007) va néixer a Nova York i és reconegut per escriure novel·les i obres teatrals de temàtica misteriosa i criminal. La veu narrativa d'aquesta novel·la explica els fets en tercera persona i la consciència que apareix amb més freqüència és la del personatge principal, Bud Corliss. Tanmateix, en els diàlegs apareixen altres punts de vista que reflecteixen l'estil de parla dels personatges.

The Big Sleep és la primera novel·la de Raymond Chandler, publicada el 1939. Chandler (1888-1959), nascut a Chicago, va ser un dels fundadors del subgènere detectivesc *hardboiled*. *The Big Sleep* és la primera novel·la protagonitzada pel cèlebre detectiu Philip Marlowe. Està narrada des de la perspectiva del protagonista en primera persona i hi abunda la descripció: Marlowe és capaç d'analitzar els altres i d'arribar a deduir el que pensen. No obstant això, aquesta informació està limitada a les observacions i creences del detectiu. Aquesta característica de la narració no exclou, però, que en els diàlegs les diverses intervencions dels personatges contribueixin a ampliar el coneixement i que allora aconseguixin simular la parla particular de cadascun.

Finalment, *Lady, Lady, I Did It!* és una novel·la d'Ed McBain, de 1961. Ed McBain és el pseudònim de Salvatore Lombino (1926-2005), escriptor i guionista de Nova York. L'estil d'aquesta obra és menys descriptiu que el de la novel·la anterior; és, al contrari, molt directe, i les frases acostumen a ser curtes en comparació amb les altres novel·les. El narrador és omniscient i neutral, els fets es narren des d'un punt de vista extern en tercera persona i amb objectivitat; només els diàlegs i la reproducció dels pensaments dels personatges en estil directe revelen què diuen i com se senten, i en reflecteixen la parla.

En resum, les tres tècniques narratives mitjançant les quals es construeixen les tres novel·les representen diferències notables que configuren estils força diversos. La varietat de tècniques de narració i la manera com afecten l'ús del llenguatge fa aquestes tres obres molt interessants per a l'anàlisi del trasllat del “mal parlar” en les traduccions que en va fer Vallverdú per a La Cua de Palla.

4.1 *Una besada abans de morir*

Com hem vist més amunt, un dels aspectes als quals Vallverdú parava més atenció és allò que denominava el “Rebot del Mal Mot”, referint-se al conjunt de renecs, insults i ofenses propi del pla lingüístic col·loquial de què disposa el català contemporani. En les seves traduccions es percep un esforç per dotar la llengua escrita de la ficció narrativa d'un “mal parlar” genuí i realista que reflectís l'ús social de la llengua. Vegem-ne alguns exemples d'aquesta primera novel·la.

Exemple 1

TO: Gant! The one on the radio, the one who'd kept needling the police! How the hell did he— (p. 215)

TM: Gant! El de la ràdio, el que no parava d'empudegar la policia! Com redimonis...! (p. 231)

L'exemple presenta un pensament de quan, cap al final d'*A Kiss before Dying*, Leo i Gant acorralen Bud, acusant-lo d'assassinat. Justament, és un pensament que apareix després que Gant respon qui és i Bud recorda de què li sona aquest nom. Una de les solucions que més destaca en català d'aquest pensament és la traducció de “how the hell did he —” per “Com redimonis...!”. Efectivament, es tracta d'un reneq quotidià en la llengua meta que expressa irritació: és especialment efusiu (prefix *re-*), manté la referència dels termes religiosos a l'hora d'expressar sorpresa o queixes que tant utilitzen la llengua catalana com l'anglesa (*hell* per *dimonis*) i, fins i tot, s'hi adapta la marca de silenci (—), que indica que el reneq no acaba en aquell punt, sigui per no haver d'explicitar-lo, sigui per indicar que la sorpresa fa emmudir el parlant. En qualsevol cas, aquesta forma de no explicitar la continuació del comentari és significativa, i en català s'expressa amb els punts suspensius en lloc del guió llarg. Podríem dir que l'opció de Vallverdú trasllada el significat i en preserva la funció amb

una reexpressió anostrada: es tracta d'una traducció que aconsegueix un efecte estilístic equivalent. El resultat també és una expressió que s'adequa al personatge que la pensa, Bud, i a la caracterització de com pensaria, a més a més, en una situació com la que es descriu. En aquesta novel·la que utilitza una omnisciència selectiva en la narració, la reproducció versemblant de la parla de cada personatge i l'adequació a cada situació en particular ofereixen informació molt rellevant al lector (vegeu Friedman 1955: 1176-1177).

Exemple 2

TO: I never killed anybody! Dorrie committed suicide and Ellen and Powell were killed by a burglar! (p. 216)

TM: Jo no he matat ningú. Dorrie se suïcidà i Ellen i Powell foren morts per un lladregot sorprès! (p. 231)

En el moment que Leo i Gant acusen Bud de ser un assassí, ell intenta contrarestar l'acusació i es defensa amb un comentari que correspon al que les proves fan pensar de com havien pogut morir els personatges. És pertinent assenyalar que hi ha ocasions en què el trasllat d'un apel·latiu ofensiu no implica una solució exageradament insultant, sinó que és possible recórrer a formes que suggereixin menyspreu i que tinguin presència en el terreny col·loquial. En aquest sentit, ens fixem només en el lèxic i destaquem la traducció de *burglar*, referit al 'delicte de cometre una violació de domicili amb la intenció de cometre-hi un delicte greu' (*Merriam-Webster Dictionary*), per "lladregot", ja que encara que no és literal, trasllada la intenció del comentari en el pla connotatiu. El terme anglès designa una persona que entra en propietats privades per robar. Observant la traducció catalana, no s'explicita quin tipus de lladre ho va fer; i *lladre*, per ell mateix, no indica cap activitat concreta. El trasllat pot semblar una pèrdua, però el traductor ha optat per una solució genuïna en català a risc de no explicitar a què es dedicava el lladre, segurament perquè la llengua meta no ho fa de la mateixa manera que l'original. Tanmateix, Vallverdú afegeix al mot més utilitzat per referir-se a aquestes persones, *lladre*, el sufix despectiu *-ot*, i a més a més, afegeix l'adjectiu *sorprès*, cosa que explicita que el lladre ho va fer perquè la situació el va agafar de sorpresa. D'aquesta manera es deixa veure més clarament la intenció que té Bud amb aquest comentari; vol despistar-los perquè l'estan acusant a ell. L'expressió resultant és pertinent quant a la informació que s'està donant a conèixer i adequada respecte de l'ús de la llengua que fa Bud en trobar-se en una situació que no tenia prevista i en què la ficció exigeix, en estil directe, unes respostes versemblants, tant pel perfil del personatge com per la situació en què es troba [vegeu Page 1994 (1973): 83-90].

Exemple 3

TO: The liar! The goddamned liar! (p. 48)

TM: La mentidera! La condemnada mentidera! (p. 49)

Un altre exemple de “mal parlar” és aquest pensament de Bud aparegut al començament de la novel·la, en què Bud descobreix que Dorothy li ha mentit dient-li que les noves píndoles abortives tampoc no han funcionat, cosa que demostra que no les ha preses perquè si ho hagués fet estaria morta, ja que contenien verí. La traducció catalana segueix un procediment de traducció literal respecte de l’original i, en aquest cas, l’ús de “condemnada” no és una opció habitual en el parlar, potser, comparada amb d’altres que es troben en aquestes traduccions. El que es desprèn de tries de traducció com aquesta és que és possible que s’emprin amb la voluntat subjacent de recrear un to més formal o menys vulgar en els textos literaris. Això implica que no sempre s’observen opcions de llengua popular i que no necessàriament s’han de produir per desconeixement del traductor (vegeu la traducció següent de *goddamned*).

4.2 La gran dormida

A *La gran dormida*, Vallverdú també ofereix múltiples solucions del “mal parlar”.

Exemple 4

TO: You think you’re smart and you’re so goddamned dumb. (p. 92)

TM: Us penseu que sou viu i sou més ruc que una sola de sabata. (p. 66)

Aquesta rèplica té lloc en una conversa entre Marlowe i Brody al capítol 16. Marlowe respon d’aquesta manera, que defineix molt bé el seu tarannà, perquè se sent burlat. L’original anglès diu, literalment, que es pensa que és llest i és curt, poc intel·ligent. L’ús de *goddamned* s’utilitza per emfatitzar *dumb*; es tracta d’una paraula que originalment es refereix a *maleït per Déu*, però el significat ha anat evolucionant fins que, llevat de casos puntuals, s’utilitza gairebé sempre com a terme informal que acostuma a acompanyar un insult per emfatitzar l’ofensa i aconseguir més expressivitat. En aquest sentit, sobretot parant atenció al context d’ús de la llengua, en què tots dos personatges es comencen a parlar malament i, en qualsevol cas, tenint en compte la intenció que té Marlowe de ser clar i rotund, en català convé trobar una solució que reproduïxi similarment el propòsit de Marlowe, i crear una equivalència d’efecte estilístic del text d’origen en el text meta per mitjà d’una forma anàloga, ja que es tracta d’un text de tipus literari (vegeu Reiss 1971: 31-38). Vallverdú tria solucions corrents en la llengua meta col·loquial que segurament el lector català ubicaria en una resposta agressiva, ofensiva, però no exageradament insultant (és a dir, que podria ser més greu). En realitat, aquesta és la funció de *dumb*: és una paraula informal que serveix per ofendre però no al·ludeix a res més greu que l’estupidesa. Un aspecte interessant en la caracterització de Marlowe és que amb aquest tipus d’usos es mostra dur, insulta, però alhora mostra que allò que ha dit el seu interlocutor no l’ha intranquil·litzat en absolut i sembla que li vulgui tornar la burla més grossa. El traductor opta per *ruc*; i proposa la traducció de *goddamned* per la frase feta “ser més ruc que una sola de sabata”. És important

tenir en compte que la novel·la es narra des de la perspectiva del protagonista i que les tries que s'observen a les seves intervencions de diàleg ajuden a definir el personatge (vegeu Friedman 1955: 1175). En aquest cas de traducció, l'expressió resultant és genuïna i reproduïx el sentit de l'original, per tant, és adequada; i a més a més, expressa els matisos característics del personatge de Marlowe. Si es prioritza l'actitud que es deixa entreveure de picar l'altre, segurament és millor que opcions més literals i més punyents. Ara bé, una tendència que s'observa a les traduccions —com veurem amb més detall a l'apartat 6— és que hi ha ocasions en què coexisteixen usos formals al costat d'usos col·loquials. En aquest cas, Marlowe fa un comentari insultant a l'altre individu però alhora el tracta de *vós*. És possible que això es produeixi per mantenir un tractament que es considerava el propi de la relació entre iguals, sense matisos de confiança o amistat, i era encara vigent en alguns àmbits socials en el moment en què es va fer la traducció.

Exemple 5

TO: 'Take the air' he growled suddenly. 'Dust, I got enough chinning with you. Beat it. (p. 92)

TM: —Vés a prendre la fresca —grunyí sobtadament—. Fot-me el camp. Ja n'estic embafat de tu. Fora! (p. 66)

Poc més endavant en la conversa, Brody contesta a Marlowe això, després d'un altre reneq que jutja la seva intel·ligència. Brody està alterat i li crida enfadat que marxi, que n'està fart. La resposta anglesa utilitza, en primer lloc, "take the air". La intenció darrere d'aquesta expressió és dir-li a Marlowe que se'n vagi. La traducció catalana opta per "vés a prendre la fresca",¹ que expressa pràcticament el mateix (és a dir, aïlladament no denota ofensa, però el context deixa clara la connotació), és apte per al registre i serveix a la intenció del personatge. En segon lloc, "dust" insisteix en la idea i es tradueix per "fot-me el camp", una expressió que és adient encara que una mica més llarga, però natural en aquest tipus de situacions. En tercer lloc, amb "I got enough chinning with you" (*chin* és argot i vol dir 'xerrar ociosament', segons el *Merriam-Webster Dictionary*) Brody expressa que n'està saturat i li diu que ja en té prou, d'haver xerrat amb ell. La traducció catalana trasllada aquesta idea amb "ja n'estic embafat de tu", que vol dir exactament que n'està tip, de Marlowe, encara que no sigui una traducció literal. En la llengua meta és molt genuí utilitzar opcions com "estar tip" o "estar embafat" per expressar que alguna persona o cosa, que físicament no té aquesta capacitat (com la tenen el menjar o la beguda), produeix una sensació semblant, que es fa pesada, i resulta un trasllat idiomàtic de l'expressió. Finalment, es tradueix "beat it" per "fora!". La dificultat que hi ha en aquest cas és que l'opció catalana hauria de respectar la llargària de la resposta, perquè és un diàleg col·loquial, i hauria de ser una solució versemblant que encaixi en situacions similars de la vida real. La traducció de Vallverdú ho aconsegueix.

¹ La forma *vés* s'ha transcrit amb l'accent diacrític, tal com apareix a la traducció de Josep Vallverdú.

Hi ha un aspecte particularment interessant en aquesta novel·la, que és la traducció dels apel·latius ofensius referits a l'homosexualitat masculina. L'anglès utilitza *queen*, *fag* i *pansy* (*reina*, *marieta* i *cosó*, es podria dir).

Exemple 6

TO: You shot the wrong guy, Carol. Joe Brody didn't kill your queen. (p. 98)

TM: Has matat precisament el que no havies de liquidar, Carol. Joe Brody no va matar la teva reina. (p. 71).

Del comentari de Marlowe es dedueix que *queen* fa referència, despectivament, a Geiger, i que Carol i Geiger tenien una relació íntima. Davant d'aquesta situació en què se suggereix una relació homosexual entre dos homes, la tria lèxica connota que Marlowe tracta Geiger d'efeminat, i insisteix a recordar a Carol quin tipus de relació tenien, no gaire ben vista a l'època. El text català tradueix literalment *queen* per *reina*, perquè tots dos funcionen en aquest context per referir-se al mateix.

Exemple 7

TO: The fag gave you one. (p. 99)

TM: L'altre te'n va donar una. (p. 72)

Un altre cas, d'una resposta de Marlowe sobre una clau, és aquest: “[Don't kid me, son.] The fag gave you one”, que la versió de Vallverdú tradueix per “L'altre te'n va donar una”. En aquesta part, com es pot veure, no es manté l'apel·latiu, però més endavant en la intervenció Marlowe diu: “[...] Era com Cèsar, un marit per a les dones i una dona per als homes. ¿O és que et penses que no sé què hi havia entre vosaltres dos?” (p. 72). Això pot indicar que no s'ha volgut amagar aquesta relació homosexual. Tanmateix, el traductor ha proposat per a *fag*, un terme ofensiu referit a un homosexual (*Merriam-Webster Dictionary*), una referència neutra en la llengua meta (*l'altre*), que no indica que el menyspreï per ser efeminat, com sí que ho fa l'original, i que desdibuixa l'evidència despectiva del text de partida.

Exemple 8

TO: It was meant to be a hard one, but a pansy has no iron in his bones, whatever he looks like. (p. 93)

TM: El cop tenia molta intenció, però els pansits no tenen nervi, per mascles que semblin. (p. 72)

Finalment, poc més endavant, en un fragment narratiu en què Marlowe jutja Carol, s'hi refereix com a *pansy*, usat com a terme ofensiu per menysprear, també, un noi o un home efeminat (*Merriam-Webster Dictionary*). Sembla que Marlowe associa la debilitat a la seva condició sexual, en el context d'una baralla: “It was meant to be a hard one, but a pansy has no iron in his bones, whatever he looks like”. La traducció al català opta per “El cop

tenia molta intenció, però els pansits no tenen nervi, per mascles que semblin”. Vallverdú proposa l’adjectiu despectiu *pansit*, que en català no té les mateixes connotacions que té en anglès, però pot al·ludir a la falta de vigor. Sabent que *pansit* no manté l’insult explícit a l’homosexualitat, Vallverdú modula el final de la conclusió de Marlowe amb “per mascles que semblin”, que pot donar a entendre l’estereotip al qual es refereix *pansy*, malgrat que el conjunt no traslladi l’efecte perlocutiú original.

4.3 *El ritual de la sang*

Per acabar, els següents extractes de traducció a *El ritual de la sang* poden ser força il·lustratius de la insistència del traductor a recrear un “mal parlar” versemblant apte per a la literatura escrita.

Exemple 9

TO: Oh, that son of a bitch, that rotten son of a bitch. (p. 38)

TM: Oh, el fill de puta, el podrit, el fill... (p. 16)

Aquest insult es produeix al final del capítol 2; quan la brigada s’assabenta de la tragèdia de l’assassinat de la promesa d’un dels companys i va al lloc dels fets, Steve maleeix l’assassí, sense saber qui és encara. La traducció de l’insult “son of a bitch” que més funciona en català és “fill de puta”. El que és destacable en aquest cas és el fet que un insult genuí en català d’aquesta magnitud aparegui en un text literari. Aquesta opció significa fer-lo més versemblant, perquè això és molt possiblement el que diria un personatge en aquesta situació, i no pas res menys expressiu, ja que el renec ve del fet que li sap greu que algú hagi matat la companya d’un amic o company seu. En aquest punt, pot ser útil recordar que la narració de la novel·la està feta des d’una perspectiva d’omnisciència neutral, externa, una tècnica que té predilecció per deixar parlar els personatges, per la qual cosa, la reproducció d’aquesta parla és precisament el que més els caracteritza (Friedman 1955: 1172-1174). Tornant a la traducció, és bastant comú trobar, d’altra banda, en traduccions de Vallverdú, l’adjectiu *podrit* com a traducció de formes com *rotten* quan acompanyen insults, com mostra aquest cas. Tot i que avui dia no és un adjectiu comú per insultar, el *CTILC* en mostra aparicions amb aquest ús figurat que tenen una intenció ofensiva, especialment en textos literaris. En qualsevol cas, encara que actualment no se senti tant, a l’hora de llegir els textos de Vallverdú s’entén el que vol dir, es manté la intenció i no resulta excessivament estrany, tot i que una traducció més lliure i menys literal de “that rotten son of a bitch” hauria pogut ser “el molt fill de puta” o “el fill de la gran puta”. També és interessant observar que, mentre que el text original repeteix l’insult completament, el de Vallverdú no l’acaba de repetir, i afegeix uns punts suspensius. Aquest recurs, tot i que és diferent, manté el dramatisme de l’escena i, un cop més, seria perfectament possible en una situació com aquesta. A més

a més, afavoreix la caracterització del personatge, que gairebé no pot parlar a causa del disgust, i per tant és coherent amb l'escena.

Exemple 10

TO: You're a lying bastard! (p. 242)

TM: Mentider, merdós! (p. 103)

En aquest cas, l'insult el pronuncia Kling en una discussió amb Mr. Halsted, al capítol 13. El que proposa Vallverdú és adaptar el que significa l'insult anglès a una forma genuïna en català que ho expressi de manera similar. "Lying bastard" pretén denigrar algú que menteix. En aquest cas, *bastard* no té un significat literal que indiqui 'de naixença il·legítima, nat d'un pare i d'una mare no units en matrimoni' (*DIEC2*), sinó que vol dir "desgraciat". Una forma molt habitual en català de denigrar algú és dir-li *merdós*. Tal com indica el *DIEC2*, és un ús popular que quan s'usa figuradament té una funció similar a 'mentider de merda'.

Exemple 11

TO: You won't even let me mention her name here, in the squad room, for Christ's sake!
(p. 96)

TM: Si ni em deixes pronunciar el seu nom aquí, a la sala de la brigada, no ho veus, desgraciat? (p. 42)

En aquest exemple, de l'inici de l'obra, Bert arriba a la brigada i comunica que vol participar en el cas de l'homicidi múltiple en què ha estat assassinada Claire. Carella al principi l'anima a fer el que ell consideri amb un to assertiu, però més endavant no creu que estigui preparat perquè és un cas personal per a Bert. El nerviosisme de tots dos personatges s'incrementa progressivament, i hi apareixen renecs i alguns insults. La traducció de "for Christ's sake!" per "no ho veus, desgraciat?" no és literal, ni tampoc remet al mateix significat, com sí que ho seria *per Déu!* En català s'empra un insult explícitament dirigit a Bert, "desgraciat", funció diferent de l'original. El traductor pot haver-ho proposat perquè poc abans en l'original sí que apareix un insult: "don't be a son of a bitch, Steve" (p. 96) traduït per "no siguis malparit, Steve" (p. 42), un cas en què es trasllada un insult per un altre, per bé que de menys gravetat. Una de les observacions que s'extreu és que hi ha solucions de "mal parlar" més pertinents que d'altres, sigui per freqüència d'ús, sigui per adequació al context de la novel·la, i que en gran part pot ser conseqüència de les dificultats del context de traducció.²

² És possible que s'hagi produït un cas d'autocensura del traductor, perquè era conscient que possiblement no se li acceptaria la traducció literal d'una blasfèmia, o de censura a posteriori de l'editor o del censor. Per saber si es tracta d'un cas o l'altre és necessari fer recerca d'arxiu, una qüestió que formarà part de la recerca posterior a aquest article.

Exemple 12**TO:** Oh, shut up, you moron. (p. 247)**TM:** Calla ja, imbècil. (p.105)

Aquest darrer exemple és la rèplica de Jeff, un dels fills de Meyer, a la seva germana mentre comencen a molestar-se en una escena familiar. Exceptuant la interjecció “oh”, la traducció al català, “Calla ja, imbècil”, segueix un procediment literal; la primera part ordena callar i la segona insulta. *Moron* és un terme que s'utilitza per tractar algú com a estúpid i que també pot referir-se, despectivament, a una persona amb una discapacitat intel·lectual (*Merriam-Webster Dictionary*). El mateix passa amb l'ús d'“imbècil”: el significat immediat és el de tractar algú d'estúpid per desqualificar-lo. El conjunt de la intervenció en català és adequat, perquè transmet una resposta impulsiva, i possible en la llengua meta en un context com el que es presenta.

5 La convivència dels diferents models de llengua literària en els anys 60

Deixant de banda el “mal parlar”, un altre aspecte destacable de les traduccions de Josep Vallverdú per a La Cua de Palla és l'alternança de solucions pragmàtiques, pròpies de la llengua comuna, amb altres solucions pertanyents a registres més elevats, algunes de les quals en l'actualitat fins i tot es considerarien arcaïques. Tot i que aquestes últimes no es produeixen en el mateix grau —el traductor destaca, precisament, per oferir solucions properes a la quotidianitat de la llengua parlada—, de vegades el lector pot identificar alguns usos que provoquen estranyesa perquè trenquen les expectatives del que seria habitual en un registre col·loquial.

Aquest fet podria ser un reflex de la forta influència de models estilístics anteriors de tot noucentista en les traduccions dels anys seixanta. La prosa més vinculada al model anomenat “noucentista” destaca per ser reticent als usos comuns de la llengua i allunyar-se de la naturalitat, en part per una dependència excessiva o una interpretació massa restrictiva de la normativa de Fabra, segons Pericay i Toutain (1996: 15). Aquesta tendència hauria constituït, “sobre la base del francès”, una “llengua literària esporgada de totes les excrescències massa col·loquials i de tot allò que tingués una mínima retirada al castellà” (1996: 19). Curiosament, es tracta —sempre segons Pericay i Toutain— d'un model nascut de les traduccions, unes traduccions sovint artificioses que, al capdavall, responien a les expectatives estilístiques noucentistes. Als anys vint, hauria sorgit una nova tendència, l'anomenada “prosa del 25”, una tendència “segons la qual una llengua literària ha de conservar la relació amb la parla viva” (1996: 25), representada per autors com ara Pla, Sagarra, Rodoreda, Fuster i Ferrater —escriptors destacats per Pericay i Toutain—, malgrat que el model noucentista anterior continuava essent el predominant. I als anys seixanta, els models textuais arrelats a la tradició noucentista, ja passada, encara s'imposaven pel

que fa a les traduccions, tot i que en un grau més baix. En aquest període, hi havia, d'una banda, una tradició traductora que vetllava pels textos uniformes, massa formals, que no traslladaven els matisos originals; i, d'altra banda, un nou corrent traductor que advocava per uns textos funcionals i versemblants, que coexistien, encara, amb “alguns tics i clixés fossilitzats del model anterior” (Marco 2000: 38). Tal com s'ha avançat a les línies anteriors, és interessant, doncs, observar traduccions publicades durant aquest període per tal de notar trets que revelen aquesta vacil·lació estilística.

6 Alternances estilístiques a les traduccions de Vallverdú per a La Cua de Palla

6.1 *Una besada abans de morir*

A la traducció *Una besada abans de morir* hi ha alternances entre paraules cultes i expressions o frases fetes pertanyents a la llengua oral i als registres baixos.

Exemple 13

TO: Look, will you just let me live my own life? (p. 149)

TM: Escolta'm, em vols deixar fotre el que em doni la gana, ja? (p. 159)

Exemple 14

TO: She said that plenty of men were engaged and even married by twenty-two. (p. 125)

TM: Ella em replicà que molts d'homes estaven compromesos realment i àdhuc casats a vint-i-dos anys. (p. 133)

Aquestes dues intervencions tenen lloc enmig d'una conversa entre Bud i la seva mare, en què hi ha una discussió perquè ell vol deixar els estudis i anar-se'n a Nova York i la mare insisteix perquè els acabi. Un dels fenòmens lingüístics que poden demostrar que a l'època de la traducció no hi havia un ús sistematitzat del català col·loquial és que les opcions que havien de proposar els traductors moltes vegades eren d'invenció pròpia, en el sentit que, com que no hi havia models pels quals es poguessin guiar, en algunes ocasions el lector podia trobar tries que suposessin incongruències de registre. Aquest en podria ser un exemple: s'utilitza “fotre el que em doni la gana”, de registre baix, una resposta que transmet irritació i que s'adequa a una discussió, tot i què prèviament s'ha fet servir *àdhuc*. Si bé *àdhuc* és una paraula amb molta tradició literària, divergeix de la resta de solucions i arriba a causar estranyesa. La llengua catalana conté altres solucions més adequades al registre, a la lectura d'un llibre de butxaca adreçat a un públic vast, que siguin més pertinents, com per exemple *fins o fins i tot*. Sigui com sigui, el resultat d'aquest cas és un ús no realista en un context d'aquest tipus. Hi ajuda l'ús en un diàleg de la forma simple del perfect (“replicà”). El cas contrasta amb solucions que sí que es poden considerar lingüísticament versemblants. Ho

veiem en l'exemple 13: encara que no suposi un trasllat literal (l'anglès diu "will you just let me live my own life"), a compleix la funció del text que es tradueix i s'adequa a un reneç que pot expressar un fill a la seva mare.

Exemple 15

TO: 'I—' He felt the sweat running. 'Crazy!' he shouted. 'You're crazy! Who else did I kill?' To Leo, 'You listen to him? Then you're crazy too! I never killed anybody!' (p. 213)

TM: —Jo...? —Sentia córrer la suor—. Boig! —crijà—. Això és el que sou... un boig! I qui més he matat? —Girant-se cap a Leo:— El sentiú? L'escolteu? Aleshores també vós sou ben boig! Mai no he matat ningú, jo! (p. 231)

Exemple 16

TO: 'You can't prove a thing,' he said. 'Because there isn't anything to prove. You're crazy, both of you.' (p. 213)

TM: —No podeu provar res —començà—. Perquè no hi ha res a provar. Us heu tornat folls, tant l'un com l'altre. (p. 231)

Aquests fragments estan extrets de la part final de la novel·la, en què Leo i Gant acusen Bud d'homicidi i ell intenta defensar-se desacreditant-los. Un contrast força peculiar és l'alternança de paraules aptes per a un registre baix, que serveixen per expressar ofenses, i alhora, en el mateix context, una paraula culta per expressar el mateix. És el cas de l'ús de *boig* i *folls*, dues paraules que corresponen a la traducció de *crazy*. Tenint en compte que en aquest fragment Bud està nerviós, crida, fa comentaris curts, repetitius, els està intentant ofendre i desacreditar, la paraula *folls* desentona —igual que el tractament de *vós*—, i és poc esperable en aquest context perquè no és adequada ni per a la situació que es presenta, ni per als personatges que parlen. Evidentment, els motius pels quals s'ha optat per aquesta solució lèxica poden ser variats; podria ser per una preferència del traductor d'evitar la repetició de *boig* o *bojos*, tot i que hi ha altres mots o expressions col·loquials i usuals per referir-s'hi, per exemple, *sonat* o *estar com una cabra*, però pot ser que aquest cas també es justifiqui per la pretensió d'aconseguir que els textos continguessin una llengua més elegant.

En els dos exemples següents, la primera intervenció és la veu interna d'un personatge, Bud, que va armat i que s'intenta animar a dir alguna cosa a Powell, a qui troba amagat i en disposició, sembla, de matar Ellen; la segona forma part de la mateixa conversa i també és un pensament de Bud, que jutja Powell perquè no respon en aquella situació amenaçadora com seria d'esperar:

Exemple 17

TO: 'Well say something', he thought. (p. 130-131)

TM: "Apa, digues quelcom", pensà. (p. 141-142)

Exemple 18**TO:** Why wasn't he trembling? Didn't he have brains enough...? (p. 130-131)**TM:** Per què no tremolava? No tenia prou magí per...? (p. 141-142)

En tots dos casos apareixen usos populars, que reflecteixen la parla oral i que fingeixen respostes com si no estiguessin premeditades, o dit d'una altra manera: reflecteixen converses informals. Això queda palès amb l'ús de la interjecció *apa*, que s'utilitza per animar algú a dur a terme una acció, i del terme *magí*, un mot popular que es refereix al 'cap com a seient de la imaginació' (*DIEC2*). En aquest darrer cas, la traducció de "to have brains enough", una expressió que es refereix a l'habilitat d'aprendre i entendre les coses ràpidament, de resoldre problemes i de prendre bones decisions (segons el *Collins English Dictionary*), per l'opció catalana "no tenia prou magí" no aconsegueix, però, una expressió tan usual en conjunt, encara que contingui un mot popular. L'intent de recreació de l'oralitat dels exemples contrasta, també, amb l'ús de *quelcom*, que eleva el registre i tampoc no és freqüent en converses d'aquest tipus.

6.2 La gran dormida

A la traducció de *The Big Sleep* també es produeixen alternances de registre. Tot i que les solucions de llengua més elevada no són nombroses en comparació amb el ventall d'opcions adequades al registre col·loquial que ofereix el traductor, pot ser interessant descriure'n el contrast.

Exemple 19**TO:** I'm not so crazy about that right now. I can believe that whatever you know about all this is under glass, or there would be a flock of johns squeaking sole leather around this dump. (p. 69)**TM:** No em mamo el dit, jo. Sé bé que tot el que tu saps sobre això és ben secret, altrament hi hauria un ramat de polis trotant per aquí. (p. 54)

Aquest fragment correspon al capítol 13, i és una resposta d'Eddie a Marlowe. El context conversacional mostra com Eddie perd la paciència, està enfadat i fins i tot ha donat un cop a la taula. La parla d'Eddie és atrevida i informal: caracteritza un xantatgista ficat de ple en la delinqüència, que és darrere de tots els assassinats i del robatori de cotxes, i és l'antagonista de Marlowe. En aquest context, és adequat que la traducció faci servir expressions com ara "no em mamo el dit" (encara que l'original només digui "I'm not so crazy about that right now"), perquè la seva manera de parlar es torna més agressiva i fanfarrona; i també ho són altres tries col·loquials, com ara "ramat de polis" o el verb *trotar*, que reproduïxen el menyspreu a la policia que revela l'original. Aquesta recreació de la parla d'un criminal en la traducció contrasta amb usos que no pertanyen al registre col·loquial, com ara "altrament",

i que no s'adeqüen a com parlaria Eddie. La solució pot sobtar encara més perquè dintre de la mateixa resposta hi ha una variació de registre, allà on l'original utilitza la conjunció “or”, senzillament.

En realitat, tal com vèiem a la novel·la anterior, encara que s'observin usos puntuals que no s'adeqüen del tot al registre, la traducció de Vallverdú és especialment característica per la incorporació de solucions precises i versemblants en contextos de llengua col·loquial.

Exemple 20

TO: She figures the pepper can get some dough. I don't have any. (p. 161)

TM: Ella que sí, s'afigura que l'espieta, el detectiu, li pot facilitar un xic de pasta. Jo no en tinc ni gota. (p. 121)

En aquest cas es tradueix l'expressió “some dough” per “un xic de pasta”, que manté la col·loquialitat de la quantitat indeterminada i de la tria lèxica referida als diners popularment; i “I don't have any”, una expressió neutra, es tradueix per “no tenir ni gota”, que té un registre una mica més col·loquial. Hi ha altres casos que revelen contrastos de registre puntuals.

Exemple 21

TO: Meet me somewhere—any-where at all—I have the money. (p. 167)

TM: Reuniu-vos amb mi... onsevulla que vulgueu tinc el diner. (p. 125)

Exemple 22

TO: Shut your trap and keep it shut, or I'll slup it shut for you with this. (p. 75)

TM: Tanca el morro i no l'obris més o te'l tanco amb això. (p. 59)

En la primera intervenció, la traducció catalana opta per “onsevulla” com a traducció d'“any-where”, en un context en què Marlowe té una conversa telefònica amb Agnes, i negocien on trobar-se per fer un intercanvi de diners i d'informació per al cas. El registre d'aquesta situació no és formal; hi ha dubtes, nervis, la conversa és curta i la proposta de l'inspector és un suborn. Tampoc és vulgar, però, i s'espera un ús de la llengua amb el qual hi hagi un apropament entre els personatges, la qual cosa faciliti que es puguin entendre. De fet, és així en general, excepte per la tria d'“onsevulla”, que podria resultar una mica descontextualitzada, ja que la llengua catalana disposa d'altres opcions que poden adequar-se més a la situació. En la segona intervenció s'utilitza la paraula *trap*, pròpia de l'argot anglès i que es refereix a *mouth*, dintre de l'expressió “shut your trap”. És equivalent a *shut your mouth* o *shut up*, però la vulgaritat s'accentua més per la tria lèxica. En català s'aconsegueix el mateix amb “morro”, un mot que designa la boca dels animals i que popularment (p. ex. en expressions com *tenir morro* o *ser del morro fort*) es fa servir referit a les persones, rebaixant-les a la categoria dels animals. Es podria haver fet servir una altra expressió semblant i genuïna, com ara *tanca la boca*, però el traductor ha prioritzat afegir

una paraula que emfatitzés encara més l'ofensa, igualment que el text original. El conjunt de l'exemple en català resulta una amenaça possible en la llengua meta.

6.3 *El ritual de la sang*

Tal com ocorre en les altres dues novel·les, a *El ritual de la sang* també hi ha alternances de formes cultes no tan adequades per als tipus de contextos que s'hi presenten, i de formes que s'encabrien en els registres baixos. Vegem-ho amb aquest exemple:

Exemple 23

TO: Do you know anything about guns? (p. 46)

TM: Sabeu quelcom de pistoles? (p. 20)

Aquesta intervenció té lloc al capítol 3, en què hi ha una conversa entre Miss Klein i el detectiu Harold Will. Aquest li fa un seguit de preguntes sobre què ha vist i què recorda dels fets que s'han produït a la llibreria, entre les quals si sap “quelcom de pistoles”. Un dels fenòmens lingüístics que poden demostrar que a l'època en què es va fer la traducció no hi havia un ús sistematitzat del català col·loquial és que les opcions que havien de proposar els traductors moltes vegades eren d'invenció pròpia, en el sentit que com que no hi havia models amb els quals es poguessin guiar, en algunes ocasions el lector podia trobar tries que suposessin canvis substancials de registre. El diàleg entre Miss Klein i Harold Will no és col·loquial perquè no es coneixen i ell actua com un detectiu que interroga un testimoni, però tampoc no és formal i la llengua que s'utilitza mostra una certa informalitat; de fet, ella respon preguntes que no s'espera, d'una manera força natural, relaxada, i ell sembla que intenta fer servir una llengua que el faci mostrar-se digne de confiança perquè li expliqui tot el que sàpiga. És un cas en què es veu especialment que les decisions de traducció han de ser necessàriament congruents amb la situació comunicativa per acomplir la seva funció al text meta. És per això que l'ús d'arcaïsmes com *quelcom* no s'adequa al registre necessari, ni a la intenció de Harold, i resulta en un diàleg estrany, poc natural. De nou, és possible que aquesta opció de traducció es justifiqui per la tendència a fer més formal el conjunt de la llengua literària d'aquestes novel·les, aquí recurrent a una paraula que llavors era encara d'ús habitual en la llengua escrita.

A continuació donem un exemple del capítol 10, en què O'Loughlin es presenta a O'Brien, i que mostra que, malgrat l'aparició puntual de cultismes inadequats, hi ha moltes propostes del traductor que pretenen imitar el català col·loquial real:

Exemple 24

TO: How do you do? (p. 181)

TM: Què tal? (p. 78)

Tot i que es considera de vegades un calc del castellà, Vallverdú proposa la traducció “Què tal?” (i no “Com va?”) per a “How do you do?”; un ús d’allò més estès, des de fa molts anys; si es dona amb tanta freqüència al carrer, sembla possible incorporar-lo als textos escrits, però cal insistir que molt possiblement la proposta s’ha de considerar acceptable perquè es tracta d’un context informal.

Altres solucions de traducció van en el mateix sentit. Veiem una altra tria no normativa en la traducció d’“a fix” (p. 86) per “un ‘tongo’” (p. 37), un mot manllevat del castellà i que Vallverdú posa per aquesta raó entre cometes, en una situació de llengua vulgar de dos personatges que parlen d’esport. També és un exemple del dinamisme i la naturalitat que aporten solucions creatives, no literals, la traducció d’una frase feta per una expressió col·loquial de la cultura meta, força freqüent i coneguda: “She blew her stack!” (p. 233) per “Es va posar feta un lleó” (p. 100).

7. Conclusions

Quan Josep Vallverdú va dur a terme els primers encàrrecs de La Cua de Palla a la dècada dels anys seixanta, que consistien en la traducció de novel·les de gènere criminal —en les quals és molt abundant la interacció entre personatges dels estrats socials més baixos, l’ús de l’argot, les ofenses o les amenaces—, ho va fer prioritzant una llengua planera amb el propòsit de reproduir l’estil dels originals i amb la pretensió d’apropar les històries a un públic vast, en un moment en què el sector editorial volia promoure la lectura en català. És molt interessant observar les solucions de traducció de Vallverdú en aquest tipus d’obres, perquè s’afegeixen a les del conjunt de traductors que van iniciar una transició d’un model de llengua a un altre, i en un context gens afavoridor, encara dominat per la censura. En l’anàlisi que comprèn aquest estudi de tres de les seves traduccions per a La Cua de Palla —*Una besada abans de morir*, *La gran dormida* i *El ritual de la sang*— hem pogut arribar a diverses conclusions.

D’una banda, el traductor ha optat —majoritàriament— per solucions de traducció versemblants en contextos de registre col·loquial, aquells a partir dels quals es construeix l’argument d’aquestes novel·les criminals, “de lladres i serenos”, aparegudes a La Cua de Palla. S’han observat, doncs, tries pragmàtiques abundants segons els usos més freqüents en la llengua meta que es poguessin produir en situacions reals similars. Aquestes opcions de traducció revelen, a més, un ús actualitzat de la llengua catalana, en relació amb l’època de traducció de les obres, i especialment representatiu d’aquells aspectes més orals. D’una banda, doncs, són destacables les solucions ofertes per a la recreació d’un “mal parlar” adequat i versemblant. Naturalment, aquest aspecte de la llengua evoluciona molt ràpidament i cal tenir present que el “mal parlar” d’aquella època dista del “mal parlar” actual en novel·la negra. D’altra banda, s’han observat, tanmateix, uns altres tipus de solucions —amb menys presència— que no obeeixen l’adequació en el mateix grau, com ara tries cultes, de to elevat; usos no tan versemblants per a la situació comunicativa que es planteja. A partir de l’estudi de les traduccions i del seu context es conclou que la raó

principal d'aquesta actuació dels traductors és que, tal com explica el mateix Josep Vallverdú (Mora 2002: 125), es tendia a escriure amb un to una mica més literari que l'original. És possible que aquest fenomen obeeixi alhora a altres factors contextuals: per exemple, la falta de models d'una llengua literària actualitzada, particularment pel que fa als usos col·loquials; la interferència del castellà, força present atesa la minorització lingüística del català, que es va prohibir durant molts anys; o la manca de recursos per a la traducció al català, a causa del context polític i social.

El primer objectiu plantejat en aquest article era determinar si les tries de Vallverdú són versemblants i adequades a les situacions de registre col·loquial que poguessin aparèixer en les obres; és a dir, estudiar-ne la congruència literària. La resposta, des d'una perspectiva conjunta, és en gran part positiva. El segon objectiu era respondre a la hipòtesi de si les traduccions de Vallverdú tendeixen al pragmatisme i a la funcionalitat, mirant-ho des d'una perspectiva lingüística. La major part de la descripció i dels comentaris indiquen que sí, malgrat un context històric-literari, el dels primers anys 60, que no ho afavoria. És la influència d'aquest context el que podria explicar que, dintre de l'intent de la recreació de la col·loquialitat i del “mal parlar”, es percebi en determinades ocasions una desviació de registre cap a solucions més formals que col·loquials, més eufemístiques o més neutres que agressives. L'objectiu final de l'estudi era valorar si les decisions de traducció de Vallverdú, formen un conjunt prou significatiu per poder concloure que va contribuir a la conformació de nous models estilístics: uns models actualitzats —davant de les influències de la tradició noucentista— i que visibilitzessin certes parts de la realitat que havien estat poc representades en la literatura anteriorment. Sense pretendre arribar a conclusions categòriques, almenys l'anàlisi de la traducció de les tres novel·les, a partir d'exemples que s'ha procurat que fossin representatius, demostra que sí. Finalment, a més de respondre a les preguntes inicials, és possible que n'hagi suggerit de noves, com ara aquestes: què revelaria la descripció de la resta de novel·les que va traduir Vallverdú per a La Cua de Palla; quin tipus de solucions ofereixen altres novel·les de la col·lecció a càrrec d'altres traductors; i quines conclusions es podrien treure d'observar en detall els elements diferenciadors d'aquestes traduccions respecte a les traduccions considerades de tipus “noucentista”. Per a respondre-les cal continuar la recerca, integrant-hi encara més la història de la literatura amb l'estilística de la traducció literària.

Referències bibliogràfiques

Fonts primàries

- Chandler, Raymond. 1939. *The Big Sleep*. Reed. de 1948. Londres: Penguin.
 ———. 1966. *La gran dormida*. Trad. de Josep Vallverdú. Barcelona: Edicions 62.
 Levin, Ira. 1954. *A Kiss before Dying*. Reed. de 1960. Londres: Penguin.
 ———. 1964. *Una besada abans de morir*. Trad. de Josep Vallverdú. Barcelona: Edicions 62.
 McBain, Ed. 1961. *Lady, Lady, I Did It!* Reed. de 2006. Waterville: Thorndike Press.
 ———. 1967. *El ritual de la sang*. Trad. de Josep Vallverdú. Barcelona: Edicions 62.

Fonts secundàries

- Canal i Artigas, Jordi; Martín Escribà, Àlex. 2011. *La Cua de Palla: retrat en groc i negre*. Barcelona: Alrevés.
- Collins English Dictionary*. Londres: HarperCollins. Consultable en línia a: <https://www.collinsdictionary.com>.
- Friedman, Norman. 1955. "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept". *PMLA*, 70.5, pp. 1160-1184.
- Institut d'Estudis Catalans. *Corpus Textual Informatitzat de la Llengua Catalana*. Consultable en línia a: <https://ctilc.iec.cat/scripts>.
- . *Diccionari de la llengua catalana (DIEC2)*. Consultable en línia a: <https://dlc.iec.cat>.
- Marco, Josep. 2000. "Funció de les traduccions i models estilístics: el cas de la traducció al català al segle xx". *Quaderns. Revista de traducció*, 5, p. 29-44. Consultable en línia a: <https://raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25238>.
- Merriam-Webster Dictionary*. Consultable en línia a: <https://www.merriam-webster.com>.
- Molas, Joaquim; Gallén, Enric. 1988. "La literatura popular i de consum". Dins: Riquer, Martí de; Comas, Antoni; Molas, Joaquim (eds.). *Història de la literatura catalana*, vol. 11. Barcelona: Ariel, pp. 301-353.
- Mora, Anna Cris. 2002. "Entrevista a Josep Vallverdú, traductor". *Quaderns. Revista de traducció*, 8, p.121-131. Consultable en línia a: <https://raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25330>.
- Page, Norman. 1973. (1994). *Speech in the English Novel*. Londres: Longman, p. 83-90.
- Payrató, Lluís. 1996. *Català col·loquial. Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*. 3a edició, corregida i augmentada. València: Universitat de València.
- Pericay, Xavier; Toutain, Ferran. 1996. *El malentès del noucentisme. Tradició i plagi a la prosa catalana moderna*. Barcelona: Proa.
- Plaza i Arqué, Carme. 1980. "El reneç i la paraula dels pagesos a Barberà de la Conca." *Aplec de treballs*, 2, pp. 93-114.
- Pujol, Dídac. 2011. "A Catalan Series of Crime Fiction: 'La Cua de Palla' and Its Sequels (1963-2009)". *Journal of Catalan Studies. Revista internacional de catalanística*, 14, pp. 173-200.
- Reiss, Katharina. 1971. *Translation Criticism: The Potentials and Limitations*. Trad. d'Erroll F. Rhodes. Manchester: St. Jerome, pp. 31-38.
- Vallverdú, Josep. 1965. "Reflexions d'un traductor". Dins: Bacardí, Montserrat (2012). *La traducció catalana sota el franquisme*. Lleida: Punctum, pp. 211-212.
- . 1998. "El traductor i la llengua". Dins: Bacardí, Montserrat; Fontcuberta i Gel, Joan; Parcerisas, Francesc (1998). *Cent anys de traducció al català (1891-1990). Antologia*. Vic: Eumo, pp. 200-205.
- . 2023. "Congrés de Traductors". Dins: *La llengua viscuda*. València: Tres i Quatre, pp. 138-140.

Una finestra oberta a Taiwan: la traducció dels referents culturals de *L'home dels ulls compostos*

MIREIA VARGAS-URPÍ
Universitat Autònoma de Barcelona
mireia.vargas@uab.cat

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2023.i11.06>

Fa vora vint-i-cinc anys, Wu Ming-Yi (吳明益) va llegir una notícia sobre l'illa de plàstics del Pacífic. Tal com explica a l'epíleg de la novel·la, li va ressonar tan endintre que la va acabar convertint en un dels fils conductors de *L'home dels ulls compostos*. A partir d'aquest fet real, va teixir una història que navega entre tres illes del Pacífic: una de real (Taiwan), una d'imaginària (Wayo-Wayo) i la tercera, que és, precisament, el vòrtex d'escombraries que sura per l'oceà i es va desplaçant lentament. La novel·la es va publicar a Taiwan el 2011 i, des d'aleshores, se n'han fet una quinzena de traduccions i, fins i tot, una adaptació teatral el 2021.

Bona part de la història que narra la novel·la passa al Taiwan actual, un país que coneixem, entre d'altres coses, per ser pioner en qüestions com la democràcia digital, la legalització del matrimoni homosexual o la fabricació de xips. Tanmateix, les imatges de ciutats totalment globalitzades que ens n'arriben habitualment xoquen amb la realitat que trobem a la novel·la, on les tradicions i la cultura popular tenen un pes molt important. I aquí és on, com a traductora, vaig haver de posar en pràctica tota la reflexió que la lectura d'autors com Venuti (1995) m'havia despertat. Fer equilibris entre la domesticació i l'estrangerització no sempre és fàcil: d'una banda, domesticar el text implica facilitar-lo al lector i, portat a l'extrem, esborrar-ne les traces que el situen al lloc d'on prové, especialment aquelles que puguin suposar un entrebanc per al lector final; estrangeritzar-lo, en canvi, ens porta a subratllar les diferències i, en alguns casos —sobretot si la cultura de la llengua d'origen ens és massa llunyana— ens arrisca a crear un text que pugui fins i tot ser opac per al lector de la llengua meta. En una novel·la en què la defensa de la diversitat biològica, lingüística i ètnica és un dels missatges que es fan més patents, esborrar les diferències no hauria fet cap bé a la voluntat de l'autor; calia trobar la manera, però, de fer-les accessibles al lector català.

En *L'home dels ulls compostos*, les notes de traducció van ser una de les estratègies que em van ajudar a trobar aquest cert equilibri, i és per això que amb aquest comentari m'agradaria reflexionar sobre les que van quedar en la versió final, però també sobre les que hauria pogut posar i, per algun motiu o altre, vaig desestimar. D'aquesta manera, he recuperat les vint-i-nou notes de traducció que vaig posar i les he classificat en diferents categories segons el tipus de referent cultural que expliquen. Inspirada per altres categoritzacions prèvies (vegeu, per exemple, Newmark, 1988; Santamaria, 2001; Mangiron, 2006 o Gao, 2021), però sobretot amb el propòsit d'endregar, a grans trets, la naturalesa de les notes d'aquesta versió concreta de la novel·la, he identificat deu grans categories: referències a pobles aborígens

o ètnies, alimentació i begudes, fauna i flora, religió i creences, cultura material, referents històrics i personatges cèlebres, unitats de mesura o monedes, referències intertextuals, esports i explicacions de caire lingüístic. Sense voluntat de ser exhaustiva pel que fa a totes les notes o a totes les categories, en aquest comentari repassaré alguns dels casos que poden ser més representatius i que poden reflectir millor el procés de presa de decisions darrere de cada nota de traducció.

L'objectiu principal de les notes, en la majoria de casos, era posar el lector català en igualtat de condicions que el lector taiwanès que llegeix la novel·la amb l'avantatge natural de conèixer-ne l'univers referencial. D'aquesta manera, explicar que *bunun*, *amis* o *atayal* són noms de pobles aborígens de Taiwan per mi era necessari per poder apropar el lector a la realitat de la diversitat ètnica a Taiwan, on viuen setze pobles aborígens reconeguts oficialment—corresponents a un 2,38% de la població—, cadascun amb les pròpies llengües, religions i costums. No totes les notes remetent a manlleus: *licor de mill* és un nom prou transparent per al lector; el que no sabrà és que és el més antic de Taiwan i una beguda tradicional dels pobles aborígens taiwanesos. Sense la nota, doncs, possiblement s'hauria perdut aquest significat implícit que permet entendre la referència a aquesta beguda alcohòlica en diferents passatges de la novel·la.

En el cas de notes sobre religió i creences, de nou, es fa palesa la diversitat de referències amb què juga l'autor: d'una banda ens parla de la deessa Mazu, que és molt coneguda en general als territoris sinòfons; és la deessa del mar en la mitologia xinesa i se la venera perquè es creu que protegeix pescadors i mariners. Tant a la Xina com a Taiwan, els temples dedicats a aquesta deessa són molt nombrosos. De l'altra, però, ens parla dels *kawas*, molt més desconeguts i d'un abast molt més localitzat: són éssers supranaturals en la mitologia i creences *amis* i es divideixen en deïtats, ancestres, esperits dels vius, esperits d'objectes animats, esperits d'objectes inanimats i fantasmes. En relació amb les creences, també vaig incloure una nota per al *qi*, “l'energia vital tal com s'entén en la medicina tradicional xinesa”, que malgrat ser un referent força conegut ja a Occident, potser no sempre s'associa a la grafia corresponent a la transcripció normalitzada en pinyin (no és estrany trobar-lo amb transcripcions incorrectes com *txi o *chi).

En cinc casos, les notes de traducció aporten informació complementària sobre fauna o flora i, concretament, especifiquen el nom científic i les característiques d'espècies endèmiques de Taiwan. Així, per exemple, l'insecte que jo vaig traduir com a “escarabat del braç llarg”, en realitat “[e]s refereix al *Cheirotonus formosanus*, una espècie endèmica de Taiwan d'uns 50-65 mm de llarg pel que fa al cos i unes potes davanteres d'uns 90-100 mm en el cas dels mascles”, tal com explico en la nota corresponent. Aquest és un dels pocs casos en què em vaig decantar per una traducció més literal de la denominació xinesa (長臂金龜, *changbijingui*), que vaig complementar amb la nota al peu per facilitar la cerca de més informació si algun lector en tenia curiositat. En aquest exemple concret, la decisió d'aportar més informació sobre aquesta espècie venia motivada, també, pel fet de tractar-se d'un insecte amb un paper molt destacat en la novel·la. En cert moment m'havia arribat a plantejar seguir aquesta tècnica per a més espècies que apareixen en la novel·la i oferir una

traducció més literal de la denominació original —en molts casos, també, més descriptiva— i complementar-les amb notes al peu. Tanmateix, com un *mantra* que repetim en els estudis de traducció, el context ho és tot, i és així com el resultat final pot semblar poc coherent, però en realitat respon a la valoració de cada referent i cada context concret. Deixeu-me il·lustrar-ho amb altres exemples.

El primer criteri que vaig seguir en el cas de termes de fauna i flora va ser emprar el nom reconegut pel Termcat en cas que hi constessin. Fer-ho així em permetia adoptar una estratègia coherent per a tots els termes en què ja hi ha un equivalent reconegut en català, incloent-hi noms ben populars com l'*albatros* o el *martinet*. Així, per exemple, vaig decantar-me per la denominació de *zosterop del Japó*, per bé que sabia que d'aquesta manera es perdia el poder descriptiu de la denominació en la novel·la original, on el nom d'aquest ocell (綠繡眼, *lūxiuyan*) significa, literalment, 'ull brodat en el verd', un terme que destaca un dels trets característic d'aquesta au: el cercle blanc que li envolta l'ull en el plomatge verd. Traduir els noms segons la forma de l'original hauria contribuït, potser, a fer encara més exòtics aquests animals, com el cas de la *ihina de Taiwan* (冠羽畫眉, *guanyuhuamei*), que hauria esdevingut l'ocell de 'les celles pintades i les ales de cresta', una denominació que, per cert, si en busqueu alguna fotografia, veureu que li escau molt bé.

En cas d'optar pel nom científic, en la majoria de casos comprovava que el context fes identificable de quina espècie es tractava: papallones, escarabats, ocells, granotes, etc. En l'extracte següent, per exemple, afegir-hi el nom científic d'*Euoplea* no resulta confús perquè es tracta d'un diàleg en què s'està parlant de papallones:

- Quan vingui la primavera, ja veuràs quin ensurt que tindràs.
 —Al bosc, vols dir?
 —Sí.
 —Per les papallones —va interrompre la Umav.
 —Sí, per les papallones. A l'hivern s'apleguen unes espècies d'*Euploea* que a la primavera es transformen en crisàlides daurades. I al cap d'un temps, les crisàlides s'esquincen i tatxan! Comencen a desplegar les ales i volen en grup, i només de veure-ho és tan emocionant!

En altres casos, vaig emprar breus addicions al cos del text per evitar carregar-lo en excés de notes al peu, sobretot, si el context ho permetia, com en l'incís subratllat de l'extracte següent:

- (...) 去夜拍莫氏樹蛙時發現的, (...)
 Si hi anaves de nit, podies veure-hi les *Rhacophorus moltrechti*, granotes d'una espècie autòctona de Taiwan.

En un altre fragment de la novel·la, però, tot fullejant una guia de camp, l'Alice (la protagonista) s'admira dels noms de les espècies d'insectes. En aquest context concret,

no traslladar el significat dels noms xinesos hauria deixat el lector sense poder acabar d'entendre el comentari que es fa sobre la “màgia” dels noms. Tanmateix, ometre el nom científic impossibilitava cercar aquestes bestioles (si algun lector en tenia ganes) i comparar el nom en xinès amb les característiques morfològiques dels animals. Vaig descartar afegir notes al peu per no complicar massa la lectura i la solució definitiva va ser també l'amplificació dins del text, però en aquest cas entre parèntesis, tal com s'observa a l'extracte següent:

Havia comprat una bona pila de llibretes d'una tacada. Asseguda davant de la «finestra del mar», a vegades escrivia poemes com el del ratolí de l'Àlicia al país de les meravelles. A vegades esbossava l'Ohayo adormida i d'altres copiava les llibretes d'observació d'insectes d'en Toto: la papallona del vent de l'aurora (*Atrophaneura horishana*), que va veure a Lishan; la papalloneta cendrosa de ratlles tortes (*Amblopala avidiena y-fasciata*), del segon cim de Jiufen; l'escarabat de la joia (*Chrysochroa fulgidissima*), de la muntanya Meishan; l'escanyapolls negre i banyut (*Pseudorhaetus sinicus*), del llac Shenmi; l'escarabat de la lluna plena (*Dorcus mochizukii*), de la muntanya Lala... L'Alice es va adonar que els noms dels insectes sovint tenien màgia.

En definitiva, aquesta anàlisi en retrospectiva de les notes al peu que vaig posar en els casos de flora i fauna posa de manifest aquesta necessitat de flexibilitat en l'aplicació de les tècniques de traducció, malgrat que en tots els casos es respecta un criteri que tenia ben clar: oferir, sempre, al lector, pistes per poder buscar més informació sobre aquestes espècies i conèixer-les millor. Cal dir que la lectura de *Les cuques*, de Julià Guillamon (2020), em va ajudar en aquesta decisió: totes aquestes bestioles podrien ser, simplement, *cuques*, però la bellesa justament rau en intentar cercar aquells detalls que les fan úniques i, sense anomenar-les pel nom que toca, això esdevé molt complicat.

Pel que fa a les notes sobre cultura material, segueixen un criteri similar: pretenen explicar les diferències o especificitats de certs referents, sense interferir en excés la lectura fluida del text. Així, per exemple, em semblava important descriure la “cuina de llenya” de les cases tradicionals de Taiwan (una mena de cuina-forn feta de maons o pedra, amb una obertura circular a la part superior per posar-hi el wok), sobretot perquè el lector català parteix d'una idea ben diferent si pensa en una cuina de llenya com les que hi havia, per exemple, a les masies.

La novel·la és plena de referències a fets històrics i personatges cèlebres, alguns més coneguts que d'altres. En aquest cas, el meu criteri va ser només posar notes al peu als fets o persones relacionats amb Taiwan i que, per tant, eren molt evidents per al lector taiwanès, però possiblement no tant per a la majoria de lectors catalans. En aquest sentit, em semblava important explicitar que el túnel de què es parla a la novel·la existeix realment, o assenyalar la virulència del tifó Morakot especialment a Taiwan el 2009. Un altre aspecte important per valorar la idoneïtat de les notes era determinar la disponibilitat o no d'informació sobre els referents en català, com seria el cas de la nota sobre la cantautora, guitarrista i activista

Panai Kusui, de qui només es troba informació en anglès, xinès estàndard, cantonès i paiwan (una de les llengües aborígens de Taiwan).

Finalment, també voldria comentar els dos casos en què vaig fer servir les notes per glossar expressions que sortien a l'original: el cafè *salama*, en què vaig voler indicar que “en la llengua amis, *salama* significa ‘veniu a passar-ho bé!’”, i en un antropònim, el de la Xiaomi, en què vaig indicar que en xinès significa ‘mill’. Aquí era important fer-ho notar, perquè una altra de les protagonistes també té un nom que significa ‘mill’ (la Hafay), per bé que en el seu cas prové de l'amis. Aquest exemple és l'excusa perfecta per comentar la qüestió dels antropònims, sempre amb més d'una opció en el cas del xinès. Si bé per norma general se sol tendir a la transcripció fonètica, no hem d'oblidar que els noms propis en xinès solen tenir un significat molt més evident que els noms en català, en què tan sols una petita part mantenen aquest significat més identificable (em refereixo a noms com ara Neus, Alba o Bruna). Per tant, he d'admetre que en la resta de noms xinesos que surten a la novel·la,¹ el lector català “perd” les connotacions que puguin tenir: no sabrà, per exemple, que el nom de pila de l'enginyer Li Jung-hsiang (李榮祥) està format per caràcters que signifiquen ‘honor’ i ‘bons auguris’. En general, en la traducció del xinès, en poques ocasions s'opta per glossar els noms xinesos, que normalment es presenten només transcrits, possiblement per evitar un excés d'informació supèrflua en el lector final; només quan tenen unes connotacions necessàries en la narració se solen glossar o traduir segons el significat. Aquesta segona opció és la solució emprada per a la Xiaomi en les versions anglesa (on esdevé la *Millet*) i en la italiana (on passa a ser la *Chicco di miglio*).

En conclusió, amb aquest comentari he volgut aportar una reflexió en primera persona sobre les notes, cada vegada més acceptades tant per part d'editors com per part de lectors, alhora que continuen sent objecte de força estudis i anàlisis en l'àmbit acadèmic. *L'home dels ulls compostos* podria ser una novel·la sense notes de la traductora? Segurament sí. La versió anglesa, sense anar més lluny, no conté cap nota del traductor, i els referents o bé es generalitzen, o bé s'expliquen dins del text, o bé es deixa que el lector els busqui. A la versió italiana, l'única nota és per indicar la referència de la cançó que surt a l'últim capítol, malgrat que, paradoxalment, segurament és un referent ben conegut per a molts lectors meta: “A hard's rain a-gonna fall” de Bob Dylan. Sigui com sigui, jo sí que vaig optar per les notes, que em van donar la possibilitat d'obrir al lector una finestra a l'univers referencial del lloc on transcorre la novel·la i de celebrar, així, el cant a la diversitat que ens regala l'autor.

Referències

Gao Peng. 2021. *La transferencia de los referentes culturales en el fansubbing del español al chino: el caso de la serie española* El Ministerio del Tiempo. Tesi doctoral. Universitat Pompeu Fabra. <http://hdl.handle.net/10803/673487>.

¹ Cal notar que també n'hi ha que provenen d'altres llengües, com en Jakobsen (del danès), la Hafay (de l'amis), en Dahu (del bunun) o l'Atrie (d'una llengua inventada, el wayo-wayorenc).

- Mangiron, Carme. 2006. *El tractament dels referents culturals a les traduccions de la novel·la Botxan: la interacció entre els elements textuais i extratextuais*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. <https://www.tdx.cat/handle/10803/5270>.
- Newmark, Peter. 1988. *A Textbook of Translation*. Nova York: Prentice Hall.
- Santamaria, Laura. 2001. *Subtitulació i referents culturals. La traducció com a mitjà d'adquisició de representacions mentals*. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/5249>.
- Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility: A history of translation*. Londres: Routledge.

A continuació reproduïm l'epíleg del traductor Yannick Garcia a *Orgull i prejudici* de Jane Austen. Agraïm a La Casa dels Clàssics que ens hagi autoritzat a reproduir-lo.

A propòsit de la traducció d'*Orgull i prejudici* de Jane Austen

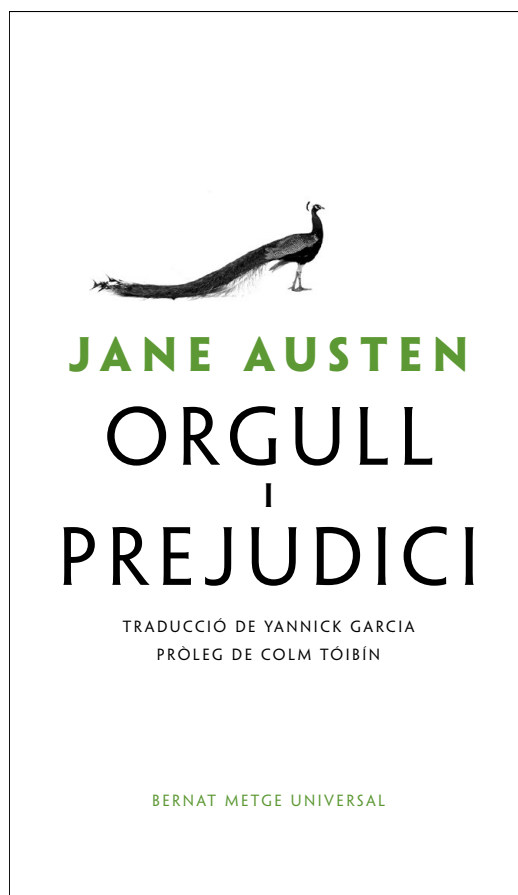
YANNICK GARCIA

yannick.interpret@gmail.com

En una taula rodona sobre la retraducció de clàssics organitzada per la Universitat de Colúmbia fa uns quants anys, els traductors a l'anglès més recents de Cervantes, Dostoievski i Montaigne insistien que un dels grans valors que aportava una nova mirada sobre textos consolidats en l'imaginari col·lectiu era desmitificar-los i, en especial, descobrir una comicitat que tot sovint havia quedat eclipsada en escrits considerats solemnes i saberuts. L'humor de les novel·les de Jane Austen no el posa en dubte ningú: sempre hi ha personatges que, de tan convencionals, resulten absurds i ridículs, i els diàlegs esmolats certament provoquen hilaritat. El meu dubte és si potser no caldria fer el camí invers, retraduint-la: ajudar a veure la solemnitat, la transcendència social, històrica i literària de la seua obra, i tenir-ne així una visió més polièdrica i acurada del que realment ha representat i representa al món anglosaxó, sobretot des que va guanyar popularitat, un cop morta Austen i gràcies a les memòries que en va publicar son nebot. De tota manera, el menyspreu de l'obra d'una escriptora per massa «domèstica» i per no tractar temes «importants» no és una xacra de la qual estigui exempta cap literatura. Moltes de les nostres grans autores han patit la mateixa sort.

Quan s'encara la traducció d'una autora tan estudiada, documentada i interpretada com Austen, tens la sort i la desgràcia de disposar de tot aquest doll d'informació al teu abast. No només la crítica acadèmica se l'ha mirada del dret i del revés: s'han fundat societats per celebrar i venerar els seus llibres, s'han creat fòrums a Internet de lectors entusiasmats, l'han analitzada advocats, historiadors, economistes. Cadascú hi ha trobat —hi continuem trobant— implícits que havien passat desapercibuts, referències ocultes a personatges de l'època i a la mateixa biografia de l'autora, dobles sentits que el parlant actual ja no detecta. Per al traductor, resoldre un dubte esdevé sovint la cerca de l'agulla al paller: la infoxicació pot ser més paralitzadora que el misteri.

Perquè, en realitat, el misteri és el que caracteritza millor el procés de traducció d'un clàssic. Un cop en tens un primer esborrany, si vols ser exhaustiu i fas l'exercici de comparació o de consulta puntual amb altres versions anteriors de la mateixa obra en idiomes propers (català, castellà, francès, italià, portuguès), t'adones que els obstacles, els nusos, els paranys que a tu t'han fet aturar i trencar-te el cap són gairebé sempre els mateixos que han amoïnats els teus companys d'ofici al llarg dels anys. I rarament es consensua una solució, sinó que cadascú fa la seua aposta i tira endavant amb més o menys encert. Fins i tot s'albiren —tot



i que caldria un acarament més aprofundit per demostrar-ho— possibles influències que han tingut les traduccions entre elles (la italiana sobre la castellana, la castellana sobre la catalana), una genealogia que es podria traçar prou nítidament, si tinguéssim el temps, la intuïció i l'erudició necessaris.

De tota manera, el que és evident és que un clàssic no s'esgota, sinó que es multiplica. Com més grates, més en treus. Personalment, crec que no he dedicat mai tant de temps a revisar una traducció. És la part del procés que oblides més fàcilment, perquè en realitat la gresca ja ha passat, la xalera era la traducció: no paraven de passar-hi coses, era el moment més creatiu, et sortia fum del cervell. En canvi, la revisió és la vida del monjo copista: treus la lupa, t'ho replantes tot, no et sona res bé, mires com ho ha reproduït altra gent, tens la sensació que tothom ho ha dit millor abans que tu... És un bany d'humilitat, revisar un manuscrit. I confesso que hi ha hagut moments en què hauria rebut el llibre contra la paret, que m'hauria declarat vençut. Però l'endemà t'hi tornes a capbussar, i el projecte creix i té recompensa. Hi ha un moment gloriós en què t'adones de tots els errors d'interpretació que s'havien comès abans, de les badades que tu has sabut detectar, de les maneres que has trobat per millorar el text, i aquell dia et sents reivindicat i triomfal. Passa de pressa, però. L'endemà tornes a dubtar, a qüestionar-te. És tot molt divertit.

La llengua d'Austen

Si el camí no ha resultat fàcil, ha estat, en part, per la llengua. No cal amagar que l'anglès de Jane Austen és complex per al lector d'avui. Té una sintaxi allargassada, de múltiples subordinades que es repleguen com matrioixques, i de frases escindides, separades per abismes de lletra. Sovint el vocabulari és refistolat i ampul·lós, però també vol ser un reflex fidel de les relacions humanes que dibuixa: velat, entredit, eufemístic. Tot es diu amb una picada d'ulls i cal estar atent perquè no ens passi per alt ni mitja intenció. A més, és un lèxic que ha patit lliscaments diversos en aquests més de dos segles d'ençà que es va escriure *Orgull i prejudici*: és fàcil caure en el parany dels falsos amics, perquè el registre és elevat i, per tant, llatinitzat, més proper a nosaltres. *Condescension* no vol dir 'condescendència', sinó gairebé el contrari: 'deferència'; *conference* és 'audiència', 'reunió', 'conferència'; *disgust* no és 'fàstic' ni 'repugnància', sinó 'descontentament', 'disgust'; *understanding* no és 'comprensió' ni 'entesa', sinó 'intel·ligència', 'enteniment'; *warmly* no és 'tendrament' ni 'afectuosament', sinó 'abrandament', 'amb fervor'; i la llista és més llarga que un dia sense pa. Molts lectors nadius queden perplexos, perquè els sembla que ho entenen tot llegint-ho, però no triguen a adonar-se que potser no és ben bé així.

Només cal llegir enrere, enrere, o consultar bons diccionaris, per adonar-nos que algunes d'aquestes accepcions de mots coneguts existeixen (¿existien?) en català, les trobem recollides, però moltes han caigut en desús. Així doncs, ¿què ha de fer el traductor? ¿Cal enganxar-nos al text per fidelitat o prioritzar la recepció i facilitar-ne una lectura contemporània? Gosaria dir que fa temps que el debat literari ha pres partit per una solució de compromís: que el públic d'avui ho entengui sense que sembli escrit avui. Això de vegades demana desenredar un garbuix d'oracions enrevessades; d'altres, introduir un cert grau de fraseologia per fer més passadors fragments carregosos, o explicitar algun sobreentès que, si no, quedaria soterrat en l'oblit. Si el resultat és més o menys fidel, més o menys efectiu que l'original, ja no depèn de mi ni em pertoca a mi jutjar-ho, però la intenció era aquesta.

En realitat, no és una llengua monolítica, tampoc; no podem dir que hem optat per un sol model lingüístic. Les filles joves —desimboltes i rebeques—, la Jane —continguda i assenyada—, l'Elizabeth —aguda i mordaç—, en Darcy —altívol i turmentat— o el senyor Collins —afectat i apegalós— parlen tots diferent, així que, dins d'una coherència d'època, calia assignar-los petits trets que ajudessin a caracteritzar-los.

Per tant, l'objectiu general ha estat acostar el text al lector actual, però pel camí hem hagut de prendre un seguit de decisions que —com tantes coses a la vida— admertien judicis contraposats. A continuació en comento algunes per si algú vol dedicar-hi una estona.

Com es tracten els personatges

Una decisió que calia meditar eren les formes de tractament entre personatges. Mentre que en anglès el *you* és l'opció única i per defecte, en català havíem de ponderar quines relacions gaudien de la intimitat necessària per tractar-se de *tu*, quines mereixen un *vós*

educat i quines exigien el grau màxim de respecte que atorga el *vostè*. Podríem pensar que, com més proximitat a l'esfera domèstica, més informal hauria de ser el tractament, però en aquesta novel·la els progenitors de la família tenen una manera curiosa de parlar-se: sovint entre ells es diuen «Mr. Bennet» o «Mrs. Bennet», cosa que genera una certa discordança amb el nostre tu de familiaritat. Hi ha qui considera que era un tractament exemplaritzant davant del servei, perquè no els passés mai pel cap d'abaixar la guàrdia. De tota manera, fins i tot en absència de criats, les filles tracten els seus pares de *sir* i *madame*, quan en català és més natural fer servir apel·latius com *pare/mare* o, si volem marcar època o condició, *papà/mamà*. Sigui com sigui, ells s'han de parlar amb un respecte domèstic, que en català, al tombant del segle XVIII, només podia donar-nos el vós. Ara bé, les filles, entre elles i amb les amigues, recorren al *tu* de les confidències (igual que ho fa la mare amb les veïnes), o els amants des del moment en què es confessen. En canvi, quan aquesta alta burgesia té tractes amb nobles de debò, com és el cas de Lady Catherine de Bourgh, aquests contextos meriten el respecte superior que ofereix el *vostè*.

A què dediquen el temps

Les noies, principalment, es formen a casa. Les mares —o, si s'ho poden permetre, mestres i institutrius— les instrueixen en les habilitats que acostumaven a conformar el que es considerava una educació sòlida per a una jove: cant, piano, pintura, brodats, decoració de mobles. Totes aquestes virtuts eren conegudes amb la denominació d'*accomplishments* i, tot i que costa saber en tot moment a què es refereixen, engloben aquestes i altres aptituds artístiques, de gran utilitat per a l'entreteniment domèstic. Les úniques vegades en què a les filles se'ls aplica el verb o el substantiu *work*, el que Austen vol dir és que cusen o broden, que fan labors.

Els tampoc no és que treballin gaire, però les diferències en la manera d'administrar el temps són substancials. Sent Anglaterra la societat de classes que és, a la novel·la hi apareixen des de grans terratinents, hereus de nobles nissagues, com en Darcy, fins a «pobres» comerciants, com l'oncle Gardiner, que es barregen amb la plebs dignant-se a supervisar personalment els seus magatzems. A mig camí, hi ha els Bennet, alta burgesia, terratinents vinguts a menys, però que encara poden considerar-se d'antiga soca, tot i que les germanes Bingley, que són nou-riques, els considerin inferiors. El matrimoni de la Jane amb en Charles Bingley podia ser vist favorablement, perquè l'un hi aportava fortuna i l'altra, estirp. A altres personatges no els queda més consol que recordar glòries del passat, com quan Sir William Lucas recorda a tothom qui l'escolta les seues freqüents visites al palau de Saint James —seu administrativa de la cort abans no passés a ser-ho Buckingham—, on tractava braç a braç amb grans aristòcrates. Per això és el que es queda més embadalit davant la puixança i el noble llinatge de Lady Catherine de Bourgh (a qui anomenen «Lady Catherine» en comptes de «Lady De Bourgh», la qual cosa evidencia que és filla d'un comte i no d'un simple baronet, com és el cas de Sir William). Sembla important deixar clar en tot moment quants diners té o guanya cada mascle de la novel·la, perquè

són un paràmetre més (potser el principal) per posar cadascú a la seua casella abans que comenci la partida. Es parla d'*income*, però aquests ingressos són rendes, que obtenen de sotsarrendar les seues propietats a pagesos i ramaders. El rang va lligat al títol i no sempre és fàcil decidir si, quan un home és tractat de *gentleman*, ho és perquè se n'ha guanyat la distinció (en el sentit literal imperant a Anglaterra fins a finals del segle XVIII: algú amb títol personal o familiar, amb escut d'armes o amb grans propietats) o perquè senzillament mostra una actitud cavalleresca (que és com comença a fer-se servir al tombant d'aquell segle i que Austen recull gairebé com a acte polític).

Com hereten les fortunes

Finalment, un dels desllorigadors de l'obra, el que aboca la família Bennet a la situació desesperada d'haver de casar les filles com abans millor a qualsevol pretendent, és una figura legal que, al final de l'època georgiana i, especialment, durant la Regència, ja començava a desaparèixer (cosa que algun historiador desvagat ha corregut a retreure a l'autora): l'*entail*. Es tracta d'una disposició testamentària que establia un sistema de primogenitura per evitar fraccionaments del patrimoni quan es tenien molts fills. A la pràctica, qui heretava era el fill baró de més edat descendent de fills barons, ni tan sols els fills descendents de filles podien rebre un cèntim. El senyor Bennet, en realitat, és usufructuari vitalici de la propietat de Longbourn i podria haver negociat la supressió d'aquesta clàusula, però ha dilapidat els diners de la família i això vol dir que la casa i la finca aniran a parar a mans del cosí raret, el senyor Collins. (El germà mateix de Jane Austen, Edward, havia heretat finques de cosins llunyans, o sigui que la situació li resultava molt propera.) En aquest context, és més fàcil disculpar la fal·lera dels Bennet de casar les filles amb el primer que passa per evitar la seua futura indigència.

El to de la novel·la

Desxifrar-ne la llengua, entendre'n els implícits... però també ha calgut impregnar-se de les convencions del gènere. Un avantatge de la lectura aprofundida d'aquesta novel·la ha estat viure de prop la diferència entre una comèdia romàntica de costums i la novel·la vuitcentista de personatges que arribaria fins als nostres dies. En realitat, l'estudi de les convencions literàries no és un exercici al qual els traductors dediquem gaire atenció, sinó que hi arribem per immersió pràctica. Però ara que la feina està feta, no costa res aturar-nos-hi un moment i adonar-nos, per exemple, que en tota l'obra no hi ha descripcions de llocs que superin les dues frases o els tres adjectius (amb les persones, Austen és més generosa). Menteixo: només quan l'Elizabeth passeja per Pemberley dedica una pàgina sencera a descriure els jardins, la casa, la grandesa de la finca. És com si només la força simbòlica de tot el que ha perdut —la seua renúncia per haver rebutjat l'oferiment d'en Darcy— justifiqui aquesta llicència tan singular. La resta d'espais són coneguts, mundans, de la més ensopida quotidianitat i, per tant, hi apareixen tot just apuntats.

Aleshores, si resulta que no cal descriure els indrets i que els personatges es retraten sols quan diuen segons quines bajanades, ¿com construeix Austen la novel·la? Amb mirades. Amb impressions. Amb judicis de valor, de caràcter, constants. Cal trobar, per tant, una llengua subtil que representi aquesta profunda psicologia de personatges. No n'hi ha prou de *dir*, de *pensar* o de *mirar*; la gent no només *cauen bé* o *malament* o tenen *bon* o *mal caràcter*. Tot és molt complex i admet molts més matisos. I la llengua de vegades se'ns queda curta per una màniga i l'hem d'estirar de l'altra.

Sobre aquestes dues idees —els canvis de sentit de moltes paraules i la fondària introspectiva dels personatges—, hi ha una columna del lexicògraf Orin Hargraves molt interessant a Internet en què es pregunta si els parlants de fa dos segles també percebien la realitat amb aquesta riquesa de matisos o si, en realitat, avui observem les mateixes coses en nosaltres, només que els elegants recursos lingüístics i expressius de Jane Austen són llençols que hem anat perdent a cada bugada.¹ Com a exemple, esmenta tres paraules omnipresents a l'obra: *manners*, *address* i *countenance*. Encara estan vives, esclar, però han mudat la pell. Avui *manners* són les 'bones maneres' que ensenyen a una criatura, però d'adults només en parlem quan n'anem mancats, per un excés de mala educació. A l'univers de Jane Austen, però, són un tret més de categorització de personatges: admeten molts graus i varien constantment. *Address* pot voler dir 'discurs', 'interpel·lació', però també 'vèrbola', 'estil o manera de parlar', perquè la capacitat oratòria també és un element de classe: qui no sap expressar-se correctament mereix la més severa reprensió. I *countenance*, que tradicionalment és 'rostre' o 'semblant', aquí fa referència a la imatge pública, la impressió que es causa; de vegades fins i tot s'oposa *face* (la cara real) a *countenance* (la cara simbòlica), cosa que pot desconcertar el lector anglòfon actual.

Austen sent una dèria particular per termes abstractes com aquests, que convoca constantment en aquesta i la resta de les seues novel·les. Fins i tot de vegades pot fer la sensació que les tries lèxiques són limitades i repetitives. És fàcil pensar, però, que, si continua encisant lectors de generacions tan distants, és precisament perquè les seues caracteritzacions de personatges són així d'etèries, perquè cadascú complementa l'abstracció de la manera que li plau i omple de sentit expressions vaporoses, com ara *tenir en bon concepte* o *en molta estima*, *veure de bon ull* o *admirar* algú (que engloba des d'una primera impressió positiva a un enamorament apassionat). Aquest joc d'acostament i d'allunyament, de significat encobert i de reinterpretació, és un dels grans plaers (grans reptes, també) que reporta llegir (i traduir) una obra com *Orgull i prejudici*.

Davant d'aquesta contenció lingüística, l'impuls ha estat de vegades de dotar el text d'una expressivitat més gràfica, més ajustada a la narrativa actual, amb el risc que això de vegades comporta de provocar un salt de registre o caure en algun anacronisme. Déu conservi la salut als editors, Roger Aluja i Raül Garrigasait, per haver detectat aquests casos i haver-los esmenat abans que el llibre no sortís a impremta.

¹ Orin Hargraves, «A few words of Austen» [recurs electrònic]. Disponible en: <<https://www.vocabulary.com/articles//a-few-words-of-austen>> [Consulta: 21 de juny de 2021].

Les altres veus d'Austen

Per acabar, és de justícia agrair la gran feina feta per altres companys abans que jo, amb aquesta o altres novel·les de l'autora: Eulàlia Presas, Jordi Arbonès, M. Dolors Ventós, Xavier Pàmies, Josep Ferrer i Costa, Dolors Udina, Alba Dedeu o Margarida Trias. També és sempre útil l'obra de crítics i acadèmics que han analitzat a consciència l'obra d'Austen i la seua traducció i recepció en català, com ara Victòria Alsina o Judit Fontcuberta. Mai no treballem tots sols ni fem res en el buit.

Nabokov, al pròleg que va escriure per a la seua versió d'*Eugeni Oneguin*, deia que la seua missió traduint-lo a l'anglès era combinar la paciència del poeta amb la passió de l'estudiós i reduïa aquella magna empresa a una cagueradeta de colom damunt del monument que era Puixkin. Entre tots, doncs, continuarem abocant-hi paciència i passió, procurant no embrutar gaire, sinó més aviat donar llustre als potents artefactes literaris que són les novel·les de Jane Austen, que ens parlen des d'un racó del passat on cada mirada i cada paraula pesen, i on el misteri no s'acaba mai.

A continuació reproduïm la presentació que va fer la traductora M. Àngels Gardella de la seva versió de la *Vita nuova* de Dante al *Congrés Internacional Traduccions i recepció de Dante en les llengües romàniques*, celebrat del 13 al 17 de desembre de 2021 a la Facultat de Traducció de la Universitat Pompeu Fabra.

Presentació de *Vida nova*

(Dante, *Vida nova*. Trad. d'Àngels Gardella. J.J. de Olañeta Editor, 2021)

M. ÀNGELS GARDELLA
angels.gardella@gmail.com

Bona tarda a tothom. Voldria agrair a la Societat Catalana d'Estudis Dantescos, concretament al Sr. Guillem Cunill-Sabatés, al Dr. Rossend Arqués i a la Dra. Marta Marfany, que hagin volgut convidar-me a presentar aquesta traducció de *Vida nova* de Dante, publicada per Olañeta. És un honor par a mi i una responsabilitat parlar aquí d'aquest llibret.

Explicaré la gènesi d'aquesta traducció. Permeteu que reculi molt en el temps. Va ser a finals dels anys setanta en el col·legi Universitari de Girona, en la que ara és la Universitat de Girona; a primer curs encara no existia l'especialitat de Filologia Catalana, però a tercer ja vam poder acreditar —ens ho va anunciar solemnement el professor Modest Prats— que podíem impartir classes de llengua catalana. Érem un grup de 18 alumnes en aquella Girona encara molt levítica i amb les cases de l'Onyar sense repintar; teníem una plèiade de professors excel·lents: Modest Prats, Lola Badia, Mariàngela Vilallonga, Albert Rossic, Salvador Oliva... Els que veníem de poble, com que Renfe no cobria l'horari de classes, que era quasi de nocturn, vam acabar muntant un pis d'estudiants. Un cop a la setmana, un petit grup d'aprenents de poeta, cinc o sis, ens reuníem al pis llòbrec del barri antic amb en Salvador Oliva, que, fora d'hores de classe, intentava ensinistrar-nos en el difícil art del vers. Mai no l'hi podrem agrair prou. Ens explicava mètrica, llegíem apassionadament Gabriel Ferrer, Josep Carner, Carles Riba, Foix, Sagarra... era una descoberta contínua; ens feia fer poemes, cada setmana com a mínim un sonet, i el mèrit és que suportava estoicament les lectures que en fèiem! Menjàvem pa i formatge i bevíem vi de missa, que és vi una mica dolcet i amb un parell de gots adreça molts versos coixos! D'aquest grup n'ha sortit algun poeta, Jordi Làrios, esporàdicament havia vingut l'Antoni Puigverd, i el seu germà Joan Maria. Allà vaig aprendre gran part del que ara sé de mètrica i de poesia. I va ser en aquells anys gironins, tan efervescents de versos, que un noi molt tímid, d'una aparença més intel·lectual que la majoria dels pseudopoetes, que es passava hores i hores a la biblioteca, un bon dia em va dir: «Mira, he trobat aquest llibret, és per a tu!». I era la *Vida nova* de Dante, la traducció de Manuel de Montoliu. Era de la col·lecció «La Biblioteca de la Rosa dels Vents» i era un volum de vell i sí, era tan vell i gastat que es desmuntava tot, semblava una antigalla, però no, era una joia.

Aquesta és la prehistòria d'aquest volumet, d'aquest *libello*. D'aquesta anècdota en parlo molt breument a la introducció. La traducció de Manuel de Montoliu ens la vam aprendre de memòria, el jove intel·lectual i jo i, inevitablement, ha influït en la meua. Calia, doncs, una altra traducció si ja comptàvem amb aquesta joia? La veritat és que caler, n'hauria calgut més d'una perquè hi van massa anys des del 1903 fins ara.

Tot traductor expressa inevitablement el seu propi món, no pot ser d'una altra manera: en l'evolució i la variabilitat de la llengua, en la intenció, en l'atmosfera intel·lectual o sentimental que l'envolta mentre tradueix. En diem traduccions però en realitat són versions. Si un lector és un filtre sense el qual l'obra no existiria, si llegint ja és un «intèrpret», quan ho fa a través d'una traducció, la intenció original pateix un doble filtre. Això fa possible que llegir amb atenció la mateixa obra sota els prismes de diversos traductors pugui arribar a ser molt sorprenent.

Aquesta versió de *Vida nova*, que avui presentem, però, tornant a la gènesi, en realitat ha estat un accident. No voldria avorrir-vos i seré molt breu. L'any 19 havia acabat la traducció d'uns poemes de Louise Labé, hi havia treballat esporàdicament uns quinze anys —com és que hi havia estat tant de temps és una història que ara no ve a tomb. Publicant-los em van deixar de pertànyer i tenia tan arrelat el costum de dedicar-los les hores mortes del meu temps, que era com si em manqués alguna cosa. Mesos abans, m'havia arribat un llibre des d'Alemanya, era del meu bon amic Achille Petri, un traductor d'ofici, bon lector i coneixedor de la nostra literatura; quan va sentir que el temps se li acabava, va posar ordre als seus papers i va repartir la seva biblioteca entre els seus amics, per a mi va disposar: *Vita nuova* de l'editorial Rizzoli, de l'any 1952. Vaig saber que al cap de poc havia mort i vaig sentir que es tancava un cercle. Com a lectora, a través de la meua experiència personal, *Vida nova* abraçava des de la meua joventut fins al llindar de la meua vellesa, i es tancava al començament d'una epidèmia que, en aquells primers mesos de l'any 20, també tenia alguna cosa de dantesca. Amb el confinament el temps va tornar a ser tot meu i, òrfena dels sonets de Louise Labé, vaig començar a traduir els sonets de Dante, amb el pensament posat en el meu amic Achille Petri.

La història és aquesta, he fet aquesta traducció per gust, sense cap encàrrec. Com que els sonets originals són preciosos, vaig enviar-ne alguns, amb la traducció, a uns amics: les hores es feien llargues per a tothom, però com que no és pas possible que els sonets de Dante deixin indiferent, els van entusiasmar. És aquesta gent qui en realitat van esperonar-me a acabar la traducció de tot el llibre, em feia una mica de mandra i em feia por, no ignoro pas la grandesa de Dante. Aleshores va ser quan vaig començar a cercar llibres que poguessin orientar-me una mica. També he de dir que m'hauria agradat tenir encara més temps per fer i refer els versos, però crec que això li passa a qualsevol, fa molta angúnia donar per acabat un llibre, i amb aquest, particularment, tinc la impressió d'haver fet només un esborrany.

El professor Raimon Arola va tenir l'amabilitat d'escriure el pròleg d'aquesta traducció, explica quin és el centre entorn del qual gira obra: Beatriu, «Ella, la darrera baula que porta de les coses del món fins a la Bellesa i al Bé absolut, la seva figura, però, no és només una idea. [...] El poeta és l'enamorat de la Dama, o Shekina (mot que en hebreu vol dir

‘presència’), només ell la veu i en veure-la, tota la seva realitat interna i externa gira entorn d’ella».

Carles Riba, en la introducció de la traducció de les tragèdies de Sòfocles, diu: «No penetrarà en la substància de la poesia, de cap mena de poesia, qui sigui indiferent als seus externs artificis». Una mica més enllà escriu: «N’he intentat l’aproximació per dins. Però ¿quina altra cosa pot menys relativament intentar, amb equivalències mètriques o sense, un traductor de poesia?».

Jo només els puc dir que honestament ho he intentat i no comptava pas tenir l’honor de ser convidada aquí, avui, en absolut. No és pas una traducció acadèmica, la vaig fer amb la intenció d’arribar al meu cercle d’amics, amb la mateixa intenció que vaig publicar la poesia de Louise Labé. Un llibre del qual aquest estiu l’editor em va dir: «No n’hem venut quasi cap».

He procurat imprimir la meva lectura particular:

«Tot i el temps que en aquest 2021 ens separen de la *Vida nova*, aquesta obra té alguna cosa d’immutable, Dante l’escriu amb la intenció de mostrar al seu amic una drecera. Al principi el mou el secret, però a poc a poc va fent pública la seva troballa, en el penúltim poema fins i tot ho anuncia a uns passavolants, a uns pelegrins desconeguts: els anuncia el miracle de Beatriu. Íntimament, a través de l’amor i de la bellesa, ha trobat la drecera de la felicitat, però és una drecera que, en aquest llibre, encara no ha recorregut. Al segle XXI, Dante ens la mostra també a nosaltres, per si harmonitza amb els nostres cors. Si no, ell mateix ens adverteix: “si algú [...] no la pot entendre, no em desplaçarà pas que la deixi estar”» (Comentari del poema «Donne ch’avete intelletto d’amore», p. 37/38)

Estic segura que després d’aquest Congrés aprendré moltes coses i algunes em faran avergonyir una mica perquè ja ara penso, de la meva traducció, que la ignorància és atrevida... Però d’altra banda, tindrè una bona excusa per continuar treballant i fent i refent aquests versos, en la intimitat, per als meus amics.

Moltes gràcies.

El text que reproduïm a continuació és la comunicació que va presentar el poeta Miquel Desclot al *Congrés Internacional Traduccions i recepció de Dante en les llengües romàniques*, celebrat del 13 al 17 de desembre de 2021 a la Facultat de Traducció de la Universitat Pompeu Fabra. Segueixen el text les *Petrose* traduïdes per Miquel Desclot.

El repte de traduir les *Petrose*

MIQUEL DESCLOT

miqueldesclot@gmail.com

Permeteu ara, amics acadèmics de vasta i agraïdíssima erudició, que —per segona vegada, avui— us parli algú que s’acosta al tema que ens reuneix en aquest congrés des d’un punt de vista diferent, és a dir el punt de vista d’un escriptor. D’algú, doncs, que s’allunya del llenguatge i del mètode científic en favor d’un llenguatge arbitrari on compta més la intuïció subjectiva que no pas la constatació objectiva: això és exactament el que fa un traductor literari, que no és altra cosa que un escriptor que treballa a benefici d’un altre escriptor, és a dir un creador de llengua al servei d’un altre creador de llengua. Un creador que, sense perdre l’orgull de l’inventor —o trobador—, practica la humilitat de servir un escriptor que segurament admira i fins venera, com és el cas.

Des de fa uns quants anys, sembla que resulta de bon to bescantar el Noucentisme, si no per l’estètica, per la ideologia i si no, per la seva base social, o per totes tres coses alhora. No és aquest el lloc per entrar en aquestes disquisicions força bizantines, és clar. Però sí que m’aturo a imaginar que fins els més aferrissats detractors d’aquell moviment podran reconèixer-li l’encert en la seva campanya civilitzadora d’un país que es retrobava a si mateix després de segles de sobrevivència més o menys obscura. Una campanya que, com és prou sabut, es va projectar en moltes direccions: en la creació d’una xarxa de biblioteques, en una política de museus, en la renovació de la pedagogia, en la creació d’uns estudis universitaris moderns, en la promoció de la música culta del seu temps (és a dir, postwagneriana), en l’estudi científic de la història i en una pràctica moderna de l’arqueologia, etcètera. Però el que ens interessa aquí és el que va promoure en el camp de l’edició, com a conseqüència del seu anhel d’educació del públic lector. Perquè el Noucentisme va endegar una veritable sistematització de l’edició dels clàssics. Ramon Miquel i Planas, amb la seva Biblioteca Catalana i les Històries d’Altres Temps, va iniciar des del 1908 la recuperació dels nostres clàssics antics (incloses traduccions antigues com *La Fiameta*), i Josep Maria de Casacuberta hi va insistir més tard, el 1924, amb la creació de la decisiva col·lecció Els Nostres Clàssics, avui encara activa. Al seu torn, el 1922, Francesc Cambó va impulsar l’edició dels clàssics grecollatins amb la col·lecció Bernat Metge, també activa encara, un segle més tard (una durada excepcional, entre nosaltres). Però, en contrast, l’edició dels clàssics universals va tenir una vida més precària i erràtica. La Biblioteca Literària que dirigia Josep Carner va fer esforços en aquesta direcció, com ja havia començat a fer L’Avenç una mica abans, però

no pas en cap dels dos casos d'una manera sistemàtica. Finalment, el 1930, el damunt dit Josep Maria de Casacuberta, conscient d'aquella mancança, va inaugurar una col·lecció de clàssics universals, Els Clàssics del Món, que tanmateix només va tenir temps, abans que la guerra d'exterminació ho arrasés tot, de publicar l'obra completa de Molière, a cura d'Alfons Maseras, l'obra incompleta de Shakespeare, a cura de Cèsar August Jordana, i les memòries de Frederic Mistral, a cura de Guillem Colom. No es va planificar mai, en contrast, una traducció més o menys sistemàtica dels clàssics medievals i renaixentistes europeus. De manera que el Noucentisme es va «descuidar» de posar a l'abast del públic grans autors com Chrétien de Troyes, Geoffrey Chaucer, Ludovico Ariosto, François Rabelais o Christopher Marlowe, entre tants altres, i, sobretot, la tríada toscana de Dante, Petrarca i Boccaccio, que justament havien tingut una presència remarcable entre nosaltres uns quants segles abans, però que evidentment reclamaven una revisitació moderna. És cert que, de manera més o menys marginal, es va començar a recuperar Dante: l'any 1903 ja apareixia la *Vida nova* de Manuel de Montoliu (no considero aquí, per raons òbvies, la remarcable *Vida nueva* de Lluís-Carles Viada i Lluch, del 1912, que mereixeria un capítol propi), i el 1921, la *Divina comèdia* inacabada de Narcís Verdager i Callís, per no parlar de la *Divina comèdia* completa de Llorenç Balanzó, en vers rimat i en prosa (ben poc noucentistes, per cert); però el fet és que ni amb l'ajuda d'aquests diguem-ne perifèrics es pot dir que el Noucentisme es mostrés gaire sensible a la urgència de recuperar els tres gegantins toscans, cosa que sempre m'ha sorprès i intrigat en gran manera (si no és que els nostres intel·lectuals els donaven per descomptats, com si ja el lector mitjà els hagués de conèixer).

Així, doncs, en començar la darrera dècada del Noucents encara no teníem cap més novetat dantesca que la memorable *Divina comèdia* de Sagarra, iniciada els anys trenta, però enllestida després de la guerra, i publicada el 1950. Ni *Convivio*, ni *De vulgari eloquentia*, ni cançons, ni sonets esparsos. Però el mateix podríem dir sobre les traduccions de l'obra ingent de Petrarca, a desgrat de la selecció del *Cançoner* publicada, també a mitjan segle, el 1955, per Osvald Cardona; ni *Trionfi*, ni *Secretum*, ni cap altre tractat llatí, ni —encara menys— cartes.

Vull aclarir d'entrada que a mi no m'havia passat mai pel cap de posar remei pel meu compte a aquell estat de coses, i que només l'atzar em va posar un dia en la situació d'embarcar-me en una empresa tan quixotesca com la d'anostrar tot el *Cançoner* petrarquíà. Dir el contrari em faria quedar molt bé, però seria una falsedat absurda. Haig de confessar, doncs, que jo vaig començar a traduir un parell de sonets de Petrarca que Cardona no havia seleccionat tot simplement perquè els necessitava per il·lustrar, a principi de l'any 1994, una conferència sobre els compositors madrigalistes del segle XVI. Va ser a partir d'aquella casual experiència que, estimulat per uns quants amics, em vaig anar engrescant a traduir les poesies del *Cançoner* necessàries per complementar l'aportació de Cardona. I va ser així com em vaig adonar que el bon traductor havia esquivat totes les sextines del llibre, i com vaig començar a pensar que aquell de les sextines era el primer capítol que em calia abordar de manera sistemàtica. Això, naturalment, em va remetre no pas a la sextina d'Arnaut Daniel, sinó a l'adaptació de la forma per part de Dante, i vet aquí que d'una manera tan

impredictada em vaig trobar obrint un parèntesi en aquella incipient dedicació a Petrarca per abordar *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, sobre l'edició de Gianfranco Contini. La qual cosa encara em va empènyer a allargar el parèntesi per incloure-hi la complexa pseudo-sextina doble *Amor, tu vedi ben che questa donna*, i encara les dues cançons que les acompanyen en el grup de poesies altament virtuosístiques que coneixem com a *petrose*.

En això, el poeta castellà Àngel Crespo, traductor tant de Dante com de Petrarca, que llavors vivia a Barcelona i que havia llegit les meves primeres provatures, ja m'havia esperonat a emprendre la traducció de tot el *Cançoner* petrarquià, de manera que jo ara em trobava preparant-me amb les *petrose* per a la gran empresa, com Dante s'havia preparat per a la *Comèdia* tornant al mestratge del *miglior fabbro del parlar materno*. I disculpeu, si us plau, la ridícula immodèstia. Amb més raó que Dante mateix, però, podia dir jo ara que m'encomanava al millor orfebre de la llengua materna.

Podia semblar que emprendre una traducció poètica de les *petrose* era una temeritat o fins i tot una bogeria patològica. La reputada dificultat d'aquelles mostres del virtuosisme d'un dels poetes més genials de la història havia de ser altament intimidatòria. Recordo que l'estiu del 1996, en una trobada del British Council a Cambridge, una col·lega italiana que dinava al meu costat em va mirar, esgarrifada, en saber que jo havia traduït les *petrose* en vers rimat, i em va demanar, en un to entre desafiant i burleta: «I com has traduït la rima de 'diaspro'?». El fet és, tanmateix, que vaig escometre les *petrose* potser amb un excés d'ingenuïtat, però amb la sòlida consciència que no hi ha traduccions poètiques fàcils. Fa uns quants anys, vaig voler traduir una bella cançó de Goethe de només dotze breus heptasil·labs, d'aparença molt més senzilla que cap de les *petrose*, però vaig trigar mesos a sortir-me'n, i no pas abans d'assajar-ne set versions diferents. De manera que enfrontar-se amb les quatre poesies pedroses era un repte diferent, però no pas molt més difícil que una altra traducció poètica digna d'aquest nom.

Tota traducció poètica comporta un combat més o menys ardu amb la llengua i les convencions històriques del traductor, que sovint el porta a violentar els usos de la pròpia tradició, i doncs a innovar-hi i a enriquir-la. En el cas de la sextina, per exemple, el model d'Arnaut Daniel ens proposava sis rimes femenines, és a dir planes, cosa força significativa en una llengua com el provençal (o occità), que tendeix a la terminació aguda, com el francès i el català. Quan Dante escriu la seva, no s'ha de plantejar la qüestió perquè en italià la terminació natural és justament la plana, com en castellà i en portuguès. En canvi, quan Philip Sidney escriu cap al 1578-79 la seva sextina en anglès (doble, com la gran de Petrarca, però dialogada), *Ye goatherd gods, that love the grassy mountains*, decideix seguir Daniel, remant contra el corrent de la llengua pròpia, i adopta sis mots rima plans. Val a dir que el seu contemporani Edmund Spenser, cap als mateixos anys, escriu i publica la seva, *Ye wasteful woods bear witness of my woe*, havent pres una decisió més favorable a la prosòdia anglesa, és a dir amb sis mots rima aguts. Però a l'hora de traduir una sextina com la de Dante, el poeta traductor no pot alterar a gust seu els sis mots rima per ajustar-los a l'esquema canònic de la seva tradició. Així, per exemple, Dante Gabriel Rossetti, un admirable traductor a l'anglès dels italians antics, i en particular de Dante, traduïa cap al

1848 *Al poco giorno* com a *To the dim light and the large circle of shade*, adoptant els mots rima tal com li venien dictats per l'original, independentment de si li resultaven mots plans o aguts: *shade, hills, grass, green, stone* i *lady*, és a dir cinc paraules agudes i una de plana. La sextina resultant no s'ajusta al model de Sidney ni tampoc ben bé al de Spenser, però és indiscutiblement una bella traducció poètica de Dante, que és l'únic que importava a Rossetti. Alguna hora m'he preguntat si la por de caure en aquesta diguem-ne heterodòxia formal no podria explicar la decisió de Cardona d'esquivar les nou magnífiques sextines de Petrarca. En el cas de la meua versió de la sextina dantesca, l'original em dictava els mots rima: *ombra, munts, herba, verd, pedra* i *dona*, és a dir quatre mots plans i dos d'aguts, en una combinació que segurament repugna al purista, però que Dante em comminava a sancionar.

I ara que he dit això, voldria confiar-vos que, encara que pugui semblar un estirabot esotèric, sempre he tingut la inexplicable sensació que cada poeta, com si m'espies per damunt de l'espatlla, m'instruïa sobre com volia ser reescrit en la meua llengua, que ells segurament no coneixien. Si en cada cas he sabut o no complir amb els seus desitjos és una qüestió que ni jo ni ningú podem dilucidar mai (ni falta que fa, perquè al capdavall, per a bé i per a mal, el resultat ja no és obra d'ells).

I, posats encara a fer confidències d'obrador, deixeu-me dir que reescrivint aquestes poesies pedroses de Dante, o el *Cançoner* petrarquià, he tingut sempre la no menys inexplicable sensació que restituïa a la meua tradició una obra que li havia estat arrabassada: una obra que li pertanyia, doncs. I que alhora obria un capítol fonamental en la meua pròpia producció poètica, amb una força de renovació trasbalsadora. Més clarament que mai se'm feia evident que tota traducció poètica és un acte de pura escriptura poètica.

El fet és que aquelles traduccions de fa més d'un quart de segle van acabar publicades dins el llibre *Saps la terra on floreix el llimoner?* l'any 1999, juntament amb una selecció de poesies de Petrarca i de Michelangelo. Tants anys després, crec que els ha arribat l'hora d'una revisió conscienciosa, amb menys ingenuïtat que llavors, abans de donar-los potser la companyia de les onze cançons que completarien el llibre de les quinze. Ja m'ho ha començat a demanar algun amic i, si l'esma i la salut m'acompanyen, potser algun dia no llunyà m'hi engrescaré. Em quedarien 1.203 versos rimats per completar el conjunt, i sé per experiència l'esforç que això comportaria. Però també les compensacions.

Abans d'acabar, vull excusar-me de no haver entrat en més detalls concrets de l'elaboració de les meves «pedroses», que haurien allargat la comunicació molt enllà dels límits prescrits. Però sí que puc cloure el meu temps amb una impressió poètica sobre l'experiència de traduir aquestes quatre cançons. La vaig escriure en forma de sonet, valent-me no pas de la rima consonant tradicional, sinó d'una difícil pararima que l'acostava així a un trobar ric espero que apropiat per a l'ocasió.

Pedra dant

Traduïnt Dante

Pedrapicant el teu aspríssim marbre,
l'escoda se m'esquitlla de les mans
i les espurnes salten a bells munts
per fer claror a la mina que en tu m'obro.
Talment l'escarpra fa parlar a la roca
la llengua que només comprèn el llamp
i n'encén les arrels amb una llum
com no saber fermar greument em reca.
Em puja un tremolor pel tronc del braç
empès pel batre atlètic del teu cor,
hostal del crit i la cançó de bres.
I una esperança em té, no sigui vana,
que pel teu marbre el meu es faci car
com ganga que embolqués secreta vena.

Castellar-Fontclara, 15 de desembre del 2021

*LES PEDROSES**A l'escàs dia i al gran cercle d'ombra*

A l'escàs dia i al gran cercle d'ombra
he arribat, las, i al blanquejar dels munts,
quan el color s'esblaima damunt l'herba:
el meu desig, però, no muda el verd,
que amb fonda arrel es té a la dura pedra
que parla i sent com si talment fos dona.

De semblant guisa aquesta nova dona
està gelada com la neu a l'ombra:
que no la mou, sinó com a la pedra,
la dolçor del bon temps que escalfa els munts
i que els fa trasmudar de blanc en verd
per tal com els cobreix de flors i d'herba.

Quan ella es cofa una garlanda d'herba
ens lleva de la ment tota altra dona:
perquè es mesclen els rulls del groc i el verd
tan bellament, que Amor hi cerca l'ombra,
i a mi tancat em té entre petits munts
més fortament que la calcària pedra.

El seu encís té més virtut que pedra,
i el cop amb què fereix no es sana amb herba:
jo he fugit per planes i per munts
per veure d'escapar de semblant dona;
i contra tanta llum no em pot fer ombra
pujol ni sostre ni boscatge verd.

Jo l'he vista guarnida amb vestit verd
talment que hauria desvetllat en pedra
l'amor que porto jo a la seva ombra:
així, jo l'he volguda en bell prat d'herba
enamorada com no ho fou mai dona,
i tancat tot al volt d'altíssims munts.

Però bé tornaran els rius als munts
abans que aquest tió tendral i verd

s'inflami, com sol fer una bella dona,
per mi; que m'avindria a dormir en pedra
tot el meu temps i anar pasturant l'herba
només per veure on els seus plecs fan ombra.

Quan sigui que els munts facin més negra ombra,
sota un bell verd aquesta jove dona
la fa esvaïr, talment pedra sota herba.

Amor, tu veus prou bé que aquesta dona

Amor, tu veus prou bé que aquesta dona
del teu poder no cura mai cap temps,
que entre les belles sol dreçar-se dona;
i quan veié que era la meva dona
pel teu raig, que a la cara em dóna llum,
de tota crueltat es féu ja dona;
i no sembla que tingui cor de dona,
ans de la fera que el té d'amor fred:
que tant en el temps cald com en el fred
té tota l'aparença d'una dona
que sigui feta d'una bella pedra
per mà d'aquell que m'entallava en pedra.

I jo, que sóc constant més que no pedra
en obeir-te per beutat de dona,
amago la ferida de la pedra
amb la qual tu em colpies com a pedra
que t'hagués enutjat durant llarg temps,
tal que m'assolí el cor que ja és pedra.
I no s'ha fet visible mai cap pedra
per esplendor del sol o pròpia llum,
que tant poder tingués i tanta llum
que em pogués deslliurar d'aquesta pedra,
de guisa que no em meni amb el seu fred
allà on jo seré per la mort fred.

Senyor, tu saps que per extremós fred
l'aigua es trasmuda en cristal·lina pedra
on, sota tramuntana, és el gran fred,
i l'aire sempre en un element fred
s'hi converteix, i així doncs l'aigua és dona
en tal contrada per raó del fred:
així, davant el seu semblant tan fred
se'm glaça dins el cos la sang tot temps,
i el pensament que prou m'escurça el temps
tot se'm metamorfosa en humor fred
que després se m'escola per la llum
per on entrà la impetuosa llum.

Ella recull de cada encís la llum;
així, de tota crueltat el fred
li va al cor, on no hi ha la teva llum:
tan bella m'és als ulls la seva llum
quan la miro, que jo la veig en pedra,
i així on vulgui dur la meva llum.
Dels seus ulls me'n pervé la dolça llum
que em fa ja no curar de cap més dona:
així fos ella pietosa dona
amb mi, que invoco en la foscor i la llum,
per servir-la només, tot lloc i temps.
Que no per altre vull viure llarg temps.

Així, poder que eres abans que temps,
que moviment o que sensible llum,
apiada't de mi, que visc mal temps;
entra-li ja en el cor, que prou n'és temps,
perquè per tu n'escapi a fora el fred
que no em deixa, com altres, fruir el temps:
que si m'aconseguia el teu fort temps
en tal estat, aquesta gentil pedra
em veuria colgar-me en pobra pedra,
per no llevar-me'n sinó en venir el temps
en què veuré si mai fou bella dona
en el món com aquesta acerba dona.

Cançó, jo porto dins la ment tal dona
que, encara que no em sigui sinó pedra,
m'encén tant, que tot altri em sembla fred:
així jo goso fer per aquest fred
la novetat que el teu cos dóna a llum,
com mai no en fou pensada en altre temps.

Jo he vingut al punt de la gran roda

Jo he vingut al punt de la gran roda
 quan l'horitzó, al moment que el sol s'ajoca,
 hi deixa traspuntar el geminat cel,
 i l'estrella d'amor remota hi roda,
 oculta pel raig lúcid que l'enfoca
 de tal biaix que s'hi desplega en vel;
 i aquell planeta que comporta el gel
 se'ns mostra tot sencer sobre el gran arc
 on cadascun dels set fa mica d'ombra:
 no per això m'escombra
 ni un pensament d'amor —i no en sóc parc—,
 de dins la ment, que és més dura que pedra
 servant ferrenya imatge de la pedra.

S'aixeca de la sorra d'Etiòpia
 l'oratge peregrí que l'aire torba
 per l'esfera del sol que l'arroenta;
 i passa el mar, on mena tal gran còpia
 de boira que, si res no la destorba,
 cobreix tot l'hemisferi i el turmenta;
 per deixatar-se en blanca vestimenta
 de freda neu, i en enutjosa pluja,
 que a l'aire, trist, li ploren les pestanyes:
 i Amor, que les aranyes
 retira al cim més alt pel vent que puja,
 no m'abandona, tant és bella dama
 la cruel que m'és dada com a dama.

És fora tot ocell que el bo percaça
 per la terra d'Europa, que no perd
 els set gèlids estels en cap moment;
 i els altres a la veu posen mordassa
 per no tornar-la a alçar fins al temps verd,
 llevat que fos per causa de turment;
 i els animals que són naturalment
 de gaia mena, són d'amor retrets
 per la fredor que l'ànim els amorta:
 i el meu més amor porta;
 que els dolços pensaments no em són sostrets

ni em són donats per la roda del temps,
ans me'ls don una dona de poc temps.

És ja passat el terme del fullatge
que la potència d'Àries féu sortir
per a ornament del món, i morta és l'herba;
branca de fronda lluny d'aquí té estatge,
si no és en llorer, en avet o en pi,
o en algun altre que la verdor serva;
i tant és la saó dura i acerba
que les floretes han mort a la prada,
elles que no sofreixen gebre fina:
però l'aguda espina
Amor del cor no me l'acomiaada;
per això fermament la duré sempre
mentre viu sigui, ni que visqués sempre.

Vessen les deus les aigües fumejants
pels vapors que la terra té en el ventre,
que de l'abisme les poen a dalt;
un senderó em va plaure, en dia mans,
que és ara rierol, i ho serà mentre
durarà de l'hivern el gran assalt;
el sòl de terra sembla fet d'esfalt,
i l'aigua morta en vidre s'aglomera
per la fredor que de l'extern l'aferra:
jo de la meva guerra
no he girat, però, ni un pas enrere,
ni ho faré mai; que, si el martiri és dolç,
la mort bé deu guanyar tot altre dolç.

Cançó, ¿què em deurà escaure a mi ja en l'altre
dolç temps novell, quan plou, i no pas poc,
amor a terra des de tots els cels,
si ara entre aquests gels
amor és sols en mi, i en cap més lloc?
El mateix m'escaurà que a home de marbre,
si la donzella té per cor un marbre.

Talment en els meus versos vull ser aspre

Talment en els meus versos vull ser aspre
com en els fets aquesta pedra bella,
que sempre s'encastella
amb més duresa i més natura crua,
i es guarneix la persona amb un diaspre
tal que per ell, o perquè es retreu ella,
del buirac no es dardella
sageta que la pugui sobtar nua;
i ella fereix, i no hi val girar cua
per allunyar-se dels seus cops mortals,
que, com ocells fatals,
tot home atenyen i desfan tota arma:
tal que d'ella no sé com defensar-me.

Escut no trobo que ella no em fracturi
ni, per fugir als seus ulls, balma prou fonda:
que, com la flor de fronda,
tal de la meva ment es té a la cima.
Tant fa l'efecte que del meu mal curi
com el lleny de la mar que no mou onda;
i el pes que duc com sonda
és tal que no es podria encabir en rima.
Ai, angoixant i impietosa llima
que sordament el viure em fas minvar,
¿per què no et guardes pla
de rosegar-me el cor escorça a escorça,
com jo de proclamar qui et dóna força?

Que més em trem el cor si penso una hora
en ella en lloc on altri s'esbargeix,
tement si es trasllueix
el pensament i es veu de fora estant,
que no per mort, que els meus sentits tothora
amb el dentat d'Amor ja corroeix:
que el pensar en destrueix
la virtut i n'esmussa l'obra en tant.
I m'ha llançat a terra, triomfant,
amb l'espasa mateixa que occí Dido,
Amor, a qui jo crido

mercè clamant, i jo humilment el prego
i ell sembla dir a tota mercè: “Denego.”

Alça la mà alguna hora i desafia
la meva feble vida, aquest pervers,
que a bocons, tot jo invers,
em té travat a terra, sobre el fang.
Llavors, de pensament jo xisclaria;
i el fluid vital, per les venes dispers,
fugint s’acuita vers
el cor que el crida; i així jo estic blanc.
Em fereix, sota el braç esquerre, al flanc,
tan fort que del dolor el cor es trasbalsa;
llavors jo em dic: “Si l’alça
de nou encara, Mort em farà seu
abans que el cop davalli damunt meu.”

Així pogués jo veure migpartir
el cor a la cruel que el meu lacera;
ja ni em fóra severa
la mort, cap on pels seus encisos corro:
que tant colpeix de nit com de matí
aquesta mercenària bandolera.
¿Per què no lladra, fera,
per mi, com jo per ella, amb càlid morro?
Jo a l’abís cridaria: “Ja us socorro”;
i ho faria de grat, veient els ulls
que la mà en aquells rulls
que, per punyir-me, Amor daura i enjoia
podria dur, i ja li faria joia.

Si jo les belles trenes abastés
que per a mi són xurriaca adversa,
i fos abans de terça,
hi passaria vespres i completes:
pietós ni cortès no fóra més,
ans faria com l’ós que en joc s’esmerça;
i si Amor me’n dispersa
a cops, me’n venjaria ben a dretes.
I als ulls, d’on surten tantes guspiretes
que m’inflamen el cor, que duc ferit,

esguardaria fit,
per venjar que em defugi com de frau;
i després li daria amb amor pau.

Cançó, vés-te'n de dret a aquella dona
que m'ha punyit el cor i que em sostreu
el que més vull en preu,
i al mig del cor fereix-la amb fletxa o llança:
que bell honor es guanya fent venjança.

Laura Fóllica, Diana Roig-Sanz, Stefania Caristia (ed.), *Literary Translation in Periodicals: Methodological challenges for a transnational approach*. Amsterdam i Filadèlfia: John Benjamins, 2020, 401 pp.

GUILLEM CUNILL-SABATÉS
Universitat Pompeu Fabra
guillem.cunill@upf.edu

El monogràfic col·lectiu que ressenyem a continuació¹ és el número 155 de la Benjamins Translation Library, una col·lecció dedicada a la recerca en tots els àmbits dels estudis de Traducció i Interpretació, creada amb la voluntat de reflexionar sobre les teories i metodologies existents en la disciplina i proposar-ne de noves, si escau. Precisament, amb aquest volum es vol donar resposta a la manca d'una metodologia interdisciplinària que permeti estudiar les traduccions literàries en publicacions periòdiques tenint en compte les perspectives de la història de la traducció, la traducció literària i la premsa escrita. Tal com exposen les editores en el capítol inicial («Towards a transnational and large-scale approach to literary translation in periodicals», p. 1-17), es vol explorar els problemes metodològics que comporta l'anàlisi de la traducció literària en publicacions periòdiques a petita o gran escala, així com les implicacions que comporten les anàlisis qualitatives. Cal dir que no és fàcil efectuar un estudi d'aquest tipus, tenint en compte la gran heterogeneïtat de la premsa escrita: des del format dels documents i l'organització de la informació, fins a la ideologia pròpia de cada plataforma, passant per la catalogació i disponibilitat d'aquests documents en les biblioteques i els repositoris. D'altra banda, amb aquest llibre es vol contribuir a desenvolupar aquest àmbit d'estudi poc explorat oferint un ventall d'estudis de cas molt ampli des del punt de vista històric i geogràfic, superant així la perspectiva europeïsta tradicional, sense ignorar-la. El monogràfic està dividit en quatre grans seccions temàtiques, formades per un nombre d'articles variable, cadascun dels quals resumirem a continuació.

En la primera secció («Conceptual and theoretical perspectives for studying translation in periodicals»), formada per tres articles, es revisiten conceptes i autors ja clàssics dels estudis de traducció i s'apliquen en l'àmbit específic de la traducció en publicacions periòdiques, per tal de definir el funcionament de la traducció en la cultura d'arribada, els mecanismes que constitueixen aquest sistema i el rol dels agents i els objectes que el conformen. A «De la traduction comme *publication* et comme *geolocalisation*» (p. 21-46), Blaise Wilfert-Portal reflexiona sobre conceptes llargament discutits en els estudis de traducció (com la posició de la traducció en els sistemes culturals, la traducció com a via d'universalització i uniformització, o la nacionalització de la cultura, entre d'altres). Acaba conclouent que la traducció publicada en la premsa és fruit de la unió entre la globalització i la localitat:

¹ La redacció d'aquesta ressenya s'ha fet en el marc del projecte «Josep Carner i la literatura universal en les publicacions periòdiques, 1903-1926» (PID2020-119952GB-I00/MICIN/AEI/10.13039/501100011033, finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación i l'Agència Estatal de Investigació).

la traducció «a été l'un des truchements les plus efficaces d'une mondialisation dont la forme fondamentale, à bien y regarder, a consisté avant toute chose en la généralisation à l'échelle du globe du principe national comme mode d'organisation de la vie politique et culturelle» (p. 44). A «Translation, monolingualism and multilingualism as symptoms of literary internationalisation after the First World War: A case study of Belgian periodicals in the immediate afterwar period» (p. 47-67), Francis Mus respon la pregunta: «in what way a specific medium (a literary magazine) can represent, weaken or strengthen a specific practice (translation)?» (p. 49) a partir de l'anàlisi de les revistes belgues avantguardistes *L'Art libre*, *Lumière*, *Ça Ira!*, *Ruimte* i *Het Overzicht*. L'autor acaba conclouent que les publicacions periòdiques van jugar un paper important en el desenvolupament de la vida artística i social dels artistes joves, ja que era una plataforma ràpida i barata de fer públiques les seves idees. A més, aquestes revistes van servir per fer palpable la internacionalització que regnava en el discurs social dels anys vint, ja que van ser el mitjà per excel·lència per exposar mostres de literatures estrangeres. Finalment, a «Literary journals and book series as agents of consecration: Thomas Mann and Franz Kafka in the Italian literary field (1908-1938)» (p. 69-92), Michele Sisto analitza com els autors traduïts adquireixen prestigi mitjançant la seva inclusió en una col·lecció literària rellevant en la cultura d'arribada. En particular, ressegueix de manera minuciosa la recepció en forma de publicació de Thomas Mann i Franz Kafka en el context cultural italià en el marc de les col·leccions literàries de la primera meitat del segle xx.

La segona secció («Measuring foreign literature: Qualitative implications of quantitative analysis of translation in periodicals»), formada per cinc capítols, es focalitza en els mètodes d'anàlisi quantitativa —malgrat que molt sovint els autors acaben conclouent que un tipus d'anàlisi així s'ha de combinar amb una anàlisi qualitativa, que també han dut a terme— en corpus de periòdics heterogenis, que abraça més de dos segles i una gran varietat de contextos històrics, polítics i lingüístics. A «Metadata mining: The reception and translation of foreign cultures in British Romantic review periodicals (1809-1827)» (p. 95-120), Melanie Hacke presenta dades bibliomètriques, creuades amb dades literàries i històriques, sobre la presència de cultures estrangeres —sobretot la francesa— a les revistes angleses *Edinburgh Review* i *Quarterly Review*. L'autora conclou amb una observació, pel que fa a la metodologia, força evident: «the database is helpful too, but only really comes alive when it is complemented by in-depth qualitative analysis, since historical reality is always more complex and ambiguous» (p. 115). A «Shaping translation in two Mexican cultural magazines: A case study in the use of quantitative methods for the analysis of translation in periodical publications» (p. 121-151), Marina Popea examina diversos tipus de metadades per analitzar com les publicacions mexicanes *Revista Azul* i *Revista Moderna* van fer de les traduccions la seva activitat central, amb 396 i 284 traduccions, en dos i cinc anys de publicació, respectivament. Gràcies a aquesta anàlisi, l'autora demostra que les revistes van contribuir al desenvolupament de la literatura contemporània a Mèxic. A «A historian's approach to quantitative analysis: The case of translated short stories in Italian women's *rotocalchi*» (p. 153-174), Fabio Guidali planteja set qüestions metodològiques problemàtiques

a l'entorn de la traducció literària en publicacions periòdiques, prenent com a estudi de cas la revista *Lei*, i posteriorment ofereix set solucions diferents per donar resposta a cada una de les preguntes que s'ha formulat. A «At the intersection of quantitative and qualitative: Propositions for a weighted analysis of translations in periodicals» (p. 175-202), Stefania Caristia reflexiona sobre els problemes metodològics que sorgeixen en fer una anàlisi quantitativa en un corpus extremadament heterogeni, i la possibilitat de conjuminar-la amb l'anàlisi qualitativa, en la traducció en les publicacions periòdiques d'Itàlia de després de la Segona Guerra Mundial. Finalment, a «Les traductions littéraires dans les périodiques français sous l'Occupation et leur exploitation dans la base de données TSOcc» (p. 203-222), Christine Lombez dona compte de la gran varietat de gèneres (amb una prevalença de la traducció poètica), llengües i autors durant el període de 1940-1944 a França. En la segona part de l'article, Lombez descriu la base de dades TSOcc (Traduction sous l'Occupation), així com les possibilitats d'anàlisi que tindrà.

En la tercera secció («Mapping periodicals publications: Large-scale analysis of translation, foreign literature and ideas with digital tools»), formada també per treballs d'autors diferents, s'aprofundeix en els problemes que afloren de la digitalització dels periòdics, la creació de catàlegs digitals i l'anàlisi de grans corpus utilitzant eines digitals. A «Novels, translations and reviews: A digital enquiry on eighteenth century literary journalism» (p. 225-245), Andrea Penso presenta un projecte que estudia la recepció de les novel·les angleses en la premsa italiana durant el segle XVIII i principis del XIX, utilitzant una metodologia d'anàlisi inscrita en les humanitats digitals. Aquest projecte, a més, es proposa d'analitzar de manera crítica el contingut de les ressenyes literàries, així com oferir un model d'estudi de la recepció de les novel·les angleses a l'Europa del segle XVIII. A «Challenges and strategies for beginners to solve research questions with DH methodologies on a corpus of multilingual Philippine periodicals» (p. 247-272), Rocío Ortuño Casanova també examina els problemes metodològics derivats de les humanitats digitals, en aquest cas en les publicacions periòdiques de les Filipines produïdes en castellà: reflexiona al voltant de les dificultats que sorgeixen a l'hora d'afrontar textos multilingües, el problema del reconeixement òptic de caràcters, la traducció automàtica o les eines per processar textos. A «The magazine as a medium of cultural translation» (p. 273-295), Hanno Ehrlicher també exposa alguns problemes metodològics pel que fa a l'estudi de la revista *La Gaceta Literaria*, com, per exemple, el multilingüisme i la traducció en la construcció de l'espai literari ibèric. A «Digital methods for revisiting twentieth-century magazines of ideas and culture» (p. 287-315), Joana Malta, Luís Crespo de Andrade i Pedro Lisboa fan una anàlisi dels discursos en publicacions periòdiques utilitzant metodologies poc tradicionals en la historiografia, com per exemple la citació d'autors i obres en els articles de la revista portuguesa *A Águia*, que demostren que hi havia una gran circulació d'idees malgrat la poca presència de les traduccions en aquesta revista. Un cop més, els autors conclouen que «regardless of any procedures and methods we apply to analyse aggregated information, the ability to understand the outputs always originates from an intimate knowledge of the source, one that appreciates its history and the historical context in which it existed»

(p. 313). Finalment, a «Quantitative analysis of translation in Spanish-language periodical publications (1900-1945)» (p. 317-328), Ventsislav Ikoff i Pablo Martínez reflexionen al voltant de les limitacions dels catàlegs que allotgen les publicacions periòdiques a Espanya, i proposen millores a l'hora d'indexar aquests corpus i fer-hi cerques, així com consensuar uns criteris en el reconeixement òptic de caràcters, utilitzar l'anàlisi d'imatges per distingir les parts del text, o distingir les traduccions. A més, al final de l'article es presenta un annex molt útil que recull els arxius de la premsa digitalitzada en castellà.

En la quarta secció («Situating the agent and his network in the transnational space: Qualitative approaches of translation in periodicals»), format per tres treballs, es presenten diversos estudis de cas basats en diferents contextos històrics, geogràfics i literaris, amb el denominador comú que situen els agents en l'espai transnacional, en el qual s'exemplifiquen algunes estratègies i modalitats que utilitzen els periòdics per aconseguir una dimensió internacional, més enllà de la traducció. A «The polyphony of periodicals: James S. Holmes and *Delta*» (p. 331-346), Elke Brems i Jack McMartin estudien les veus de James Holmes, com a editor i com a traductor, en la revista danesa escrita en anglès *Delta*, i demostren com la seva veu entra en dissonància amb les altres veus presents a la revista i com, a la vegada, la veu col·lectiva emergeix en les notes de l'editor, els manifestos i les portades. A «Eternal problems: The study of Stendhal in translation in British late-romantic periodicals», Ernest De Clerck pren com a objecte d'estudi els articles de Stendhal per a revistes angleses com *New Monthly Magazine* o *London Magazine*, i conclou que «these texts are obviously not simply, as part of Stendhal's oeuvre, French literature», sinó que també pertanyen en certa manera a la literatura anglesa, ja que són «border-crossing entities, impossible to confine to either the one or the other end of the spectrum. [...] They are transnational in nature» (p. 351). Finalment, a «The politics of translation: Textual-visual strategies towards transnational network building in the periodicals of the Czech interwar avant-garde» (p. 365-384), Meghan Forbes estudia la producció periòdica del grup avantguardista txec Devětsil, i conclou que manté un diàleg constant amb altres corrents estrangers contemporanis, mitjançant la traducció i un llenguatge visual universal.

És possible que el lector pugui experimentar, en alguns articles, una sensació d'insatisfacció, ja que molts són només una primera aproximació a l'objecte d'estudi: aporten el benefici de presentar molts interrogants, però l'autor no els pot respondre perquè encara no ha emprès la recerca pertinent. En qualsevol cas, aquest monogràfic té l'encert de presentar els límits que actualment tenen aquestes metodologies, així com alguns problemes i algunes de les seves solucions a partir d'estudis de cas concrets. Tot i la varietat temàtica dels treballs —una altra de les virtuts d'aquest llibre—, l'organització en seccions en facilita molt la lectura i la consulta per a treballs posteriors. Estem segurs que aquest monogràfic esdevindrà bibliografia bàsica a l'hora de reflexionar i treballar sobre la traducció literària en la premsa escrita.

Antoni Martí Monterde i Teresa Rosell Nicolás (eds.), *Comparatisme i crítica literària. La literatura comparada a Catalunya*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2023, 300 pp.

ENRIC GALLÉN
Universitat Pompeu Fabra
enric.gallen@upf.edu

Data de recepció: 23 de desembre de 2023

El Grup de Recerca de Literatura Comparada en l'Espai Intel·lectual Europeu, que dirigeix el doctor Antoni Martí Monterde a la Universitat de Barcelona, es proposa investigar la idea d'Europa com una qüestió intel·lectual literària dins el marc de l'àrea de coneixement de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada. Amb l'objectiu de participar en els debats internacionals des de l'òptica de la Literatura Comparada, el grup assumeix com un eix principal l'estudi sobre la dimensió europeïsta de la literatura catalana i la dimensió intel·lectual de la Literatura Comparada a Catalunya. [<https://stel2.ub.edu/lceie/>]

De l'any 2016 ençà, el grup organitza periòdicament unes jornades en forma de simposi – el setè, el 2023– amb la participació d'investigadors universitaris, escriptors i crítics que, des de la perspectiva traçada per Roger Bauer a «Comparatistes sans Comparatisme»,¹ presenta contribucions que abracen des de finals del segle XIX fins a la dècada de 1970, «precisament perquè no hi havia literatura comparada a Catalunya, però al nostre entendre, sí que teníem comparatisme» (p. 10). En paral·lel, el 2015 el grup organitza dos simposis internacionals sobre la relació entre Barcelona i París: *Relacions intel·lectuals i capitals culturals (1880-1950)*, celebrat a Barcelona, i *Transferts intel·lectuals, relations littéraires, capitales culturelles (1875-1975)*, celebrat a París, en col·laboració amb el Grup de Recerca de l'Institut d'Història Moderna i Contemporània, que dirigia el doctor Christophe Charle a la Université de Paris I Panthéon Sorbonne.

Fins ara el grup ha publicat tres volums d'investigacions i reflexions sobre la literatura catalana en l'espai intel·lectual europeu: *Comparatistes sense comparatisme. La literatura comparada a Catalunya* (2018), que recull les contribucions als simposis dels anys 2016 i 2017; *El comparatisme en els escriptors catalans* (2019), amb les dels simposis dels anys 2018 i 2019; i el tercer, *Comparatisme i crítica literària. La literatura comparada a Catalunya* (2023), amb les aportacions dels últims anys. De manera complementària, el 2018, algunes contribucions al seminari sobre *La República Mundial de les Lletres. Perspectiva de la cultura catalana* es van publicar a la revista *Afers* (2019). Si revisem els dos primers reculls,

¹ Roger Bauer, «Comparatistes sans Comparatisme», dins Mario J. Valdès, Daniel Javitch, A. Owen Aldridge (eds.), *Comparative Literary History as Discourse. In Honor of Anna Balakian*. Berna / Frankfurt/M / Nova York / París: Peter Lang, 1992, pp. 41-47. Vegeu també Antoni Martí Monterde i Teresa Rosell Nicolàs, «Comparatistes sense Comparatisme: un projecte obert», dins Antoni Martí Monterde i Teresa Rosell Nicolàs, (eds.), *Comparatistes sense Comparatisme. La literatura comparada a Catalunya*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 2028, pp. 9-16.

s'observa com, a banda de la participació de membres del grup de recerca com Antoni Martí Monterde, Teresa Rosell Nicolás, Tomàs Meinhardt, Bernat Padró i Marina Porras, hi col·laboren investigadors d'altres grups de recerca de les universitats locals o foranes relacionats amb la literatura catalana com Enric Bou, Guillem Molla, Sílvia Coll-Vinent, Jordi Malé, Marc Audí, Lluís Quintana, Isabel Turull, Maria Dasca o Marta Pasqual, i crítics i escriptors com Joan Safont o Joan Todó. En determinats casos, el grup de recerca s'obre també a estudis i reflexions sobre la cultura i la literatura espanyoles amb professionals vinculats a la cultura catalana de manera permanent o temporal. Amb la procedència diversa de tots ells el projecte d'una possible Història de la Literatura Catalana Comparada i Contemporània es construeix d'una manera gradual i fragmentària. Cadascun d'aquests (o altres) investigadors, crítics i escriptors expliciten en les seves recerques i reflexions temes i aspectes diversos propers als seus interessos personals, acadèmics i professionals, amb un caràcter inevitablement parcial, però necessari per avançar en un millor coneixement i un aprofundiment de les relacions de la literatura catalana amb el conjunt de la cultura europea; una activitat centrada bàsicament en l'estudi comparatiu d'autors i obres, la crítica literària, el paper de la premsa periòdica i/o les revistes especialitzades, o la funció intermediària de la traducció.

Comparatisme i crítica literària. La literatura comparada a Catalunya ofereix un total de quinze contribucions que de manera operativa es poden organitzar en quatre blocs: reflexions teòriques i crítiques sobre la literatura comparada; estudis de crítica literària; aspectes de traducció literària; i un últim grup de propostes diverses. En el primer bloc, comptem amb «Teoria i entenebriment» de Borja Bagunyà (pp. 13-22), la conferència inaugural del curs 2021-2022 del Grau d'Estudis Literaris i del Màster de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada de la Universitat de Barcelona. Bagunyà, que havia format part del grup de recerca, empra i defensa el terme d'«entenebriment» en un context actual i complex de mercaderia de l'ensenyament universitari per defensar que la teoria literària neix «com un embogiment de les àrees de coneixement tradicionals, dels protocols de lectura i de les idees de text i de llenguatge. Per això el seu llenguatge sempre ha estat acusat d'entenebriment». Bagunyà fixa una comparativa amb el personatge Cincinnatus, d'*Invitació a la decapitació*, de Nabokov, en què «l'entenebrit, és un individu que està sol. I la solitud ens terroritza». Els futurs graduats i masteritzats en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada de les nostres universitats hauran d'encarar-se a «la coacció de la societat de la transparència, la mateixa lògica que empresona Cincinnatus». Finalment Cincinnatus, a l'obra de Nabokov, és decapitat per un difús i horrible crim, però «la novel·la en descriu una pervivència, que escapa de la plaça on l'han decapitat i que ara s'ensorra». Cincinnatus s'obre camí en la direcció «en què es troben els seus». Bagunyà conclou: «Si bé no pot fer -se càrrec del cos, la literatura pot acollir aquest alliberament i fundar aquesta comunitat d'entenebrits –futura comunitat de l'ara i l'aquí-. Espero de tot cor que algun dia ens hi trobem». Des d'una altra perspectiva, Jaume Pérez Montaner, a «Importància i necessitat de la literatura comparada» (pp. 191-206), fa seu el concepte ja assenyalat de Roger Bauer per concloure que «més enllà de les consideracions de Bauer, els comparatistes

sense comparatisme, i en el fons el mateix sentit de la literatura comparada, són més imprescindibles per a les cultures i literatures sense estat, minoritzades o amenaçades per a la presència, el contacte o la imposició d'altres cultures més poderoses»; una via per «aferrar-se com a cultura diferenciada, però en relació amb les altres cultures; la necessitat de buscar i trobar un lloc, el seu, en el panorama de la literatura universal». Com és el cas de la literatura catalana.

El segon bloc, relacionat amb la crítica literària, està format pel gruix de les participacions del recull que comento. Així, Sílvia Coll-Vinent, que ja havia participat en el volum de 2018 sobre el mateix personatge, presenta a «Joan Crexells, crític de literatura anglesa» (pp. 23-42) un corpus periodístic de textos publicats a la *Revista de Catalunya* i *La Publicitat* entre el setembre de 1921 i el desembre de 1925, en què les referències a Chesterton i Shaw assenyalen un model periodístic determinat. La visió de Crexells d'Anglaterra, com anota Coll-Vinent, és la d'un «país construït, políticament, culturalment, socialment i humanament, sense solució de continuïtat entre les elits i les classes baixes». Al seu torn, Francesc Foguet i Boreu presenta a «Rafael Tasis i la novel·la catalana de postguerra» (pp. 67-84) una nova contribució relacionada amb altres aportacions seves o fetes en col·laboració amb Montserrat Bacardí sobre el crític barceloní. En aquest article presenta una sèrie d'apunts imprescindibles per comprendre el desenvolupament de la novel·la catalana de postguerra. D'entrada, amb l'afirmació que no hi ha cap crisi d'autors sinó de mercat literari en el context de la dictadura franquista i la imposició obligatòria de la censura. D'autors n'hi ha, amb títols com *El pelegrí apassionat*, de Joan Puig i Ferrer, *Tino Costa*, de Sebastià Juan Arbó, o les aportacions narratives de Josep M. Espinàs, Joan Perucho, Nicolau M. Rubió i Tudurí i Xavier Benguerel. Per damunt de tots, però, llueix Manuel de Pedrolo, un bon coneixedor de la narrativa estrangera i concretament de la nord-americana, de qui destaca la seva manera de desenvolupar els assumptes de què tracta. Com tants altres escriptors, Pedrolo ha d'assumir que algunes obres escrites en els primers anys cinquanta no es publiquin fins a la dècada de 1960, com és el cas de *Cendra per Martina*, «una de les millors». Antoni Martí Monterde es fixa en «Jaume Pérez Montaner. Entre la poesia i la crítica» (pp. 123-150). Pérez Montaner ha estat docent, crític i traductor, «des d'un tronc central que sempre ha estat la poesia». Per a Martí Monterde, Pérez Montaner va ser el primer d'incorporar en la nostra cultura l'obra de Harold Bloom i la idea de considerar que «la crítica com a intuïció crítica seria una superació del formalisme i del New Criticism, a condició que sigui fonamentalment autoexigent, en la consciència de la seva pròpia activitat creadora». Guillem Molla, responsable d'una brillant tesi doctoral sobre l'obra de Ramon Esquerra, se centra ara en la figura de «Ferenc Olivér Brachfeld (1908-1976), el geni magiar» (pp. 151-176), per oferir-nos una biografia literària de l'autor hongarès i el seu paper com a intermediari i representant català i peninsular per a la cultura hongaresa en la dècada de 1930, quan té una presència destacada a la revista *Mirador*. Molla completa, en aquest sentit, contribucions anteriors com les d'Eloi Castelló i Kalmán Faluba o Manuel Llanas i Ramon Pinyol. Un dels articles més sorprenents i originals del recull correspon a Joan Pons Alorda, que escriu sobre «Ventura Ametller: teòric de l'universalisme» (pp. 207-224). Darrere del

pseudònim «Ventura Ametller» s'amaga Bonaventura Clavaguera Clavaguera. Amb el seu llibre *Universalisme: teoria general* (1968), ara redescobert, Ametller fa una proposta ètica i estètica per organitzar el món amb l'eliminació de fronteres nacionals i internacionals i perquè la següent frontera sigui l'espai exterior, entre altres qüestions. Tanmateix, per a Pons Alorda, la teoria d'Ametller és tan ambiciosa i radical que a cops és naïf, de manera que «es podria llegir, també, com una paròdia de la literatura utòpica que va de Plató (*La República*) fins a Samuel Butler (*Erewhon*) i Burrhus Frederic Schinner (*Walden 2*) passant per Thomas More (*Utopia*). En conclusió, es podria mirar i remirar amb atenció per saber si *Universalisme* és una proposta autèntica, real, o bé una broma una mica macabra, o les dues coses al mateix temps». Ben diferent és el plantejament de Jesús Revelles Esquirol en tractar «Llorenç Villalonga: de *Centro* al sistema literari català» (pp. 261-280). Villalonga no és cap desconegut en els estudis de literatura catalana, en què la seva condició d'escriptor situat entre dues llengües i dues literatures ha estat ja bastant analitzada. Sorpren que en la bibliografia falti l'estudi *Llorenç Villalonga a la recerca de la novel·la inefable* (1999), de Vicent Simbor, un dels millors coneixedors de l'obra de l'escriptor mallorquí. Revelles es fixa especialment en la posició de Villalonga quan a partir de la dècada de 1950 s'incorpora al sistema literari català, del qual esdevé canònic, cosa que no havia aconseguit –ni va aconseguir– en el sistema literari espanyol. Finalment, Marina Porrás, a «Gil de Biedma, al peu de la lletra» (pp. 243-260), repassa sense cap mena de suport bibliogràfic l'obra crítica de l'escriptor barceloní, centrada en la relació entre la poesia i la prosa, la literatura espanyola i la literatura medieval. Porrás remarca que a *El pie de la letra. Ensayos completos* (2018) «hi ha una idea que lliga Gil de Biedma amb els supòsits teòrics del comparatisme, que a ell li van descobrir els teòrics anglesos: la manera com llegim condiciona el text i l'important és saber localitzar com i per què es condicionen els textos». Porrás no s'està de jutjar un text de Gil de Biedma sobre Pedro Salinas com un dels millors, en contrast amb un dels pitjors sobre l'obra de Juan Marsé. Tampoc no considera que Gil de Biedma sigui un gran crític, sinó un lector intel·ligent capaç d'explicar «i raonar les seves lectures, les seves inclinacions i les seves manies», i assenyala el seu deute amb l'ideari de Joan Ferraté i Gabriel Ferrater.

En les últimes dècades, en l'àmbit dels estudis de traducció i recepció literària s'ha avançat en el tractament comparatista de les literatures foranes amb la catalana. En aquest àmbit, Josep Maria Fulquet, a «Traducció i tradició literària. Apunts sobre la seva aportació a la dinàmica textual» (pp. 85-100), incideix sobretot en dues qüestions. La primera en considerar el traductor com un intermediari, un intèrpret i no un reproductor del text original, perquè la traducció literalista presenta una sèrie de dificultats d'ordre semàntic, afegides a «les complicacions inherents als sistemes sintàctics – el de la llengua de partida i el de la llengua d'arribada, que haurà de conciliar en funció del principi d'equivalència del sentit». La qual cosa porta a anotar la segona qüestió, la diferenciació entre «literatura traduïda» i «traducció literària», i a valorar el perfil i paper d'un traductor com Josep Carner en relació amb l'obra de Charles Dickens en el marc del Noucentisme: recreació de l'obra literària i integració en el sistema que constitueix la tradició literària catalana. En un altre ordre, Marta Pasqual i Llorenç proposa «La resistència silenciosa i el silenci que

s'esberla. Estudi d'*El silenci del mar*, de Vercors, *Entre dos silencis i Tres presoners* d'Aurora Bertrana, i *Suite francesa*, d'Irene Némirovski» (pp. 177-190): uns relats que giren entorn de la resistència política i social en la França sotmesa per l'exèrcit nazi, amb un paper decisiu de la dona (la veu femenina dels relats), quan els homes majors d'edat eren al front, o bé havien mort, o eren a la presó.

L'últim bloc el constitueixen quatre estudis de distinta significació, dels quals el que sens dubte és el més original i rellevant és el d'Isabel Robles sobre «Josep Palàcios, un laberint literari» (pp. 281-299). Palàcios, col·laborador i amic de Joan Fuster, és autor d'una obra literària caracteritzada per un estil difícil i enrevessat, amb una concepció de la creació com a «no explicació», que l'acosta a Albert Camus, un autor que el mateix Palàcios va traduir. Per a tots dos «el que compta és l'emoció que produeix la imatge des de la seva diversitat, des de la seua quantitat. Una emoció que per a Palacios és l'enlluernament, “una nova ceguesa”, una destrucció que prepara el camí per a la nova creació. I que, per a Camus, encara que també considere l'obscuritat com a condició per a l'art –“Si el món fos clar, no existiria l'art”–, és una “repetició”». La figura de Sebastià Gasch mereix l'atenció d'Àlex Matas Pons a «Sebastià Gasch, entre Rossy-en Brie i París. La reescriptura d'un exili europeu» (pp. 101-122). Basat en dos textos autobiogràfics de Gasch –*París, 1940* (1956) i *Etapa d'una vida. Diari d'exili* (2002)–, Matas hi repassa la seva vida en el París ocupat per l'exèrcit nazi. Gasch ofereix una visió de l'ocupació alemanya diferent de la més estandarditzada, i defensa de manera vigorosa, malgrat la situació política, l'agitació bohèmia de Montparnasse i la sentida necessitat de supervivència dels artistes francesos. Un altre escriptor exiliat, Josep M. Corredor, motiva Oriol Ponsatí-Murlà a escriure «Josep M. Corredor: casa és Europa» (pp. 225-242). En destaca especialment el seu caràcter activista; el contacte amb Pau Casals, amb qui publicarà unes *Converses amb Pau Casals. Records i opinions d'un músic* (1967); el seu treball com a traductor de l'ONU (1954-1979); i la seva feina de corrector, concretament dels onze volums publicats a Perpinyà d'*El pelegrí apassionat* (1952-1963), de Joan Puig i Ferrer. Quant a Jaume Ferrer i Puig, que és autor d'una tesi doctoral sobre Josep M. Poble, presenta a «Josep Maria Poble: intel·lectualitat, modernitat i cosmopolitisme des de la perifèria» (pp. 43-66) el perfil d'un «intel·lectual local» que, procedent de la petita burgesia, aterra a Barcelona i connecta amb els sectors supervivents del Modernisme amb un relleu especial del món de l'espectacle popular. En el seu cas, l'exili esdevé el lligam més estret amb la literatura. I quan torna a Catalunya el 1948 completa la seva activitat literària fins al 1975 amb trenta-tres peces originals i vint-i-una adaptacions de textos teatrals, comèdies i vodevils, que en alguns casos ja s'havien adaptat abans del 1939. El que persegueix Poble és «fer rendible un teatre en català que pogués atraure l'espectador mitjà barceloní amb poques pretensions culturals i que cercava passar una bona estona». Algunes d'aquestes adaptacions es representen en l'escena barcelonina professional dels seixanta i setanta, justament quan els noms de Manuel de Pedrolo, Joan Brossa, Maria Aurèlia Capmany i els joves autors dels seixanta i setanta renoven la tradició dramàtica catalana.

Si el lector recapitula la descripció que he fet de les aportacions a *Comparatisme i crítica literària. La literatura comparada a Catalunya*, pot copsar clarament el que apuntava a l'inici

de l'escrit a propòsit del caràcter fragmentari i parcial dels estudis de literatura comparada a Catalunya en l'àmbit universitari actual. La procedència diversa dels investigadors, crítics i escriptors, les distintes formacions acadèmiques, culturals i intel·lectuals, no permeten oferir una proposta programàtica homogènia, sòlida i compacta, dels estudis de Literatura Comparada en relació amb el paper de la literatura catalana. No hi ha més cera que la crema, i la joventut dels estudis universitaris de Teoria Literària i Literatura Comparada mereix d'entrada tota mena de reconeixements per tirar endavant un projecte comparatista prou ric i complex que demana necessàriament la col·laboració d'investigadors d'altres àmbits, com els vinculats a la historiografia establerta sobre literatura catalana contemporània o als estudis de traducció literària amb altres perspectives metodològiques que sumen i no resten. En el recull, s'aprecia el debat crític i teòric obert avui sobre la significació dels estudis comparatistes, també sobre la importància dels interessos acadèmics i professionals concrets d'alguns investigadors, i la necessitat d'escorcollar en tots els racons possibles de la creació literària. Així, a banda de les aportacions més ajustades al sistema literari i a un determinat cànon, es pot re/descobrir un personatge gairebé desconegut com Ventura Ametller, o enfilat un camp nou d'estudi no prou present des de la perspectiva comparatista com el relacionat amb la cultura popular, significat amb les adaptacions teatrals de Josep M. Poble. La resta de contribucions s'adeqüen a escriptors i obres literàries d'un rang o nivell superior, relacionats amb un perfil anomenat d'alta cultura, com és habitual en els estudis de Literatura Comparada. Altrament, les importants contribucions de Christophe Charle i alguns col·laboradors seus, com Jeanne Moisand, es proposen justament conèixer i comprendre el funcionament de la cultura europea entre països i ciutats des d'una perspectiva comparatística àmplia que contempli tots els sectors socials i les seves relacions amb la diversitat de propostes culturals que emergeixen. Queda encara un llarg camí per recórrer que ajudi a conèixer i comprendre la diversitat de propostes literàries catalanes segons els contextos i la seva correspondència, assimilació o diferenciació amb les d'altres cultures europees. En qualsevol cas, el treball que duu a terme el Grup de Recerca, que actualment dirigeix Antoni Martí Monterde, és un punt de referència privilegiat i inexcusable dels estudis universitaris de Literatura Comparada a Catalunya; uns estudis que gairebé van arribar amb el nou segle. Res a veure amb la situació d'aquests estudis en el conjunt de l'àmbit europeu o nord-americà. Que la crisi que viuen els estudis humanístics arreu en aquests moments no sigui cap inconvenient perquè els estudis universitaris de Literatura Comparada en la seva perspectiva més àmplia a Catalunya, continuïn avançant encara que hagi de ser ara per ara de manera parcial i fragmentària.

Francesc Vicent Garcia, *Obra Completa*, volum I: Sonets i Dècimes. A cura d'Albert Rossich. Barcelona: Barcino, 2023 («Biblioteca Barcino»), 350 pp.

LLUÍS CORNET
llcornetr@gmail.com

El primer volum de l'obra completa de Francesc Vicent Garcia, altrament conegut com el Rector de Vallfogona, va arribar a les lleixes el maig d'aquest any passat. És la primera part d'una col·lecció de tres volums que inclourà tota l'obra poètica, dramàtica i en prosa de l'autor que va iniciar el Barroc a Catalunya. Tanta va ser la seva influència que, encara avui, a 400 anys de la seva mort, el seguim llegint i reclamant. Tanmateix, la seva és una història convulsa. Durant el Barroc, Garcia es va convertir en la gran figura d'aquest moviment a Catalunya. Contemporanis seus com Antoni Massanés, Joan Terré o Rafael Nogués van rebre una influència increïble per part de la figura del poeta tortosí i, més endavant, durant l'època que coneixem com a segon Barroc, poetes com Francesc Fontanella o Josep Blanch van beure d'aquesta nova font. L'any 1703 l'Acadèmia dels Desconfiats, a Barcelona, edita per primer cop les seves obres –que fins aquell moment només havien corregut de forma manuscrita–. El camí encetat per Garcia s'imposa en la ideologia del Barroc i el Rector és qualificat com al gran poeta modern català, al costat del gran poeta clàssic, que aleshores ja era Ausiàs March. Els anys van anar passant, però la tradició no va acabar d'oblidar mai el geni tortosí. Quan arriba el romanticisme i els homes de la Renaixença imposen una idea de llengua basada en els clàssics medievals i depurada de castellanismes –o de paraules que en semblassin un–, Vicent Garcia és vist com el dimoni gros, aquell qui va pervertir les lletres catalanes, aquell qui les va castellanitzar. Tant és així que, si no fos per alguns estudiosos, entre ells Albert Rossich, que van recuperar la figura del Rector durant el segle XX, avui potser només en quedaria un record popular.

Han hagut de passar molts anys per poder gaudir, per primera vegada, d'una edició curada de les obres del Rector. Aquest primer volum conté els sonets i les dècimes, 91 en total: 60 sonets i 31 dècimes. Albert Rossich ha examinat gairebé 100 testimonis manuscrits i una seixantena d'impresos repartits per tot el món: Barcelona, París, Roma, Nova York o fins i tot Quito, d'entre altres. La tasca de localització ha estat una feina massiva i l'estudi de les més de 250 composicions prèviament atribuïdes a Garcia (de les quals, ara, només poc més de 160 es poden considerar autèntiques), amb la consegüent transcripció, col·lació, anàlisi i edició, ha estat una feina d'erudit.

En aquest volum el lector podrà trobar una àmplia introducció completa i detallada sobre el Rector i la poesia barroca, a més d'una explicació de la llengua del XVII i de com es va establir el text. La part principal del volum són els sonets i les dècimes. Hi trobem el conegudíssim «Amb una pinta de marfil polia», aquell sonet que tracta d'una dama de cabells negres que es pentinava amb una pinta blanca de vori mentre un poeta l'espia, o el sonet «Ara baixes la vista envés la immunda», que aquest any passat va ser el poema oficial del Dia Mundial de les Lletres a casa nostra. La sàtira del Barroc, que sovint es troba

dividida entre la visió moralitzant de l'època i la burla desinhibida de la societat, és present a poemes com «Ai, cap de déus en vós, nimfa d'aigüera» o «Desitjós una nit de calar brotxa», i alguns com «Maleta de convent, gruta d'hostal» mostren el llenguatge de germanies –és a dir, l'argot vulgar i popular– de finals de segle XVI i començaments del XVII. No tot és sàtira, però: el romanç «Ací jau un escolà», que descriu en forma d'epitafi el lloc on un dels escolanets del Rector jau, o «Quan baixes del Montseny, valerós Roca», que narra la trobada del Rector amb el reconegut bandoler Perot Roca Guinarda, ens transporten a experiències viscudes pel mateix poeta, d'una manera gairebé autobiogràfica. La composició més llarga d'aquest volum (730 versos escrits en forma de romanç), una de les peces més memorables de Garcia, és coneguda com a *Desengany del món* i tracta un dels tòpics barrocs més reiterats: el desengany de la realitat. També és digne de menció el romanç *A la navegació del marquès d'Almaçan*, que relata amb un to heroicòmic el seu viatge per mar acompanyant el seguici del virrei, el marquès d'Almaçan. La llista és llarga i de versos memorables n'hi ha un munt. Al poema 73, vv.45-50, hi ha unes línies que, un cop llegides, costen d'oblidar:

Ans en les fosques presons
de ma llastimosa història
tan clara està en la memòria
vostra gràcia singular
que l'ànima ve a dubtar
si està en l'infern o en la glòria.

En resum, la qualitat literària de Vicent Garcia és una mina que encara no s'ha explorat del tot i, com a tal, l'arribada d'aquest volum a les llibreries és una gran notícia per a la cultura d'aquest país. La primera part de l'obra completa ofereix al lector més inexpert l'oportunitat d'endinsar-se en la figura d'un clàssic com és Vicent Garcia i alhora amplia les possibilitats d'estudi del Barroc català, que cada cop tenim més a l'abast. Durant els anys 2024 i 2025 arribaran els volums segon i tercer, que completaran la poesia, el teatre i la prosa del Rector, i permetran una anàlisi del barroc molt més extensa i acurada. Mentrestant, toca gaudir dels sonets i les dècimes d'aquesta primera publicació.

Joan Santanach, Joan Ferrer, Sergi Dalemus Adroher (eds.), *La Bíblia en la literatura catalana*. Girona: Institut de Llengua i Cultura Catalanes de la Universitat de Girona / Associació Bíblica de Catalunya / Ateneu Universitari Sant Pacià / Editorial Barcino, 2022, 624 pp.

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

Data de recepció: 31 de desembre de 2023

Ningú no ha dubtat mai de la posició preeminent que ocupa la Bíblia entre les obres que han influït en la cultura catalana des dels orígens, i particularment en la literatura escrita en català. No hi ha cap altre text més llegit i citat, ni que hagi tingut una presència més constant i hagi estat utilitzat de maneres més diverses. Això fa inqüestionable l'oportunitat d'aquest volum col·lectiu, *La Bíblia en la literatura catalana*, aparegut l'any passat a la col·lecció Estudis i Documents de l'Institut de Llengua i Cultura Catalanes de la Universitat de Girona, i que ha comptat amb el suport de l'Associació Bíblica de Catalunya, l'Ateneu Universitari Sant Pacià i l'Editorial Barcino. Com diu en una nota preliminar Francesc Feliu, director del susdit Institut, «la presència de la Bíblia en la tradició literària catalana, com en la de qualsevol cultura literària occidental important, és absolutament rellevant, i mancava fins ara una visió de conjunt d'aquest aspecte» (p. 9).

A l'origen de la publicació hi ha un cicle de conferències celebrat a Barcelona, a l'Auditori de La Pedrera, la primavera i la tardor del 2016, impulsat per la Fundació Catalunya-La Pedrera i la Fundació Carulla. La coordinació de tot plegat, des de les conferències fins al llibre, ha anat a càrrec de Joan Santanach. Ell mateix signa amb Joan Ferrer i Sergi Dalemus Adroher una edició acurada, en la qual s'han unificat degudament els formats, en particular els de les referències a la bibliografia crítica (amb un sistema propi molt clar), sense perjudici de la diversitat d'enfocaments i d'estils de redacció; i s'han tingut en compte els criteris de l'Associació Bíblica de Catalunya per a les referències a la Bíblia (se'n dona al final la llista d'abreviacions).

Els vint treballs que integren el volum han estat encarregats a especialistes. En el pas del format de conferència al de capítol de llibre alguns es deuen haver ampliat considerablement, perquè les extensions són molt variades, de la vintena a la quarantena llarga de pàgines. També són variats els plantejaments —i això no perjudica el conjunt, sinó que el fa més atractiu i adequat, en un llibre que no vol tenir caràcter enciclopèdic i no està concebut tampoc per a ser llegit d'una tirada—: hi ha panorames històrics o de gènere literari, síntesis referides a un sol autor, i lectures detallades d'un seguit de peces o bé d'una sola obra. La noció de literatura catalana que s'hi posa en joc és àmplia: comprèn tota la producció escrita en català que avui és llegida també pel seus valors expressius, sense circumscriure-la a les creacions literàries; i en alguns capítols inclou obres en castellà. L'ordre de presentació és el cronològic, de les Homilies d'Organyà a les novel·les de Mercè Rodoreda. En la tria

temàtica es veu una preocupació per no deixar llacunes massa ostensibles —amb el centre de l'interès posat en la cultura medieval, objecte primer dels cicles de conferències, que compta amb onze estudis—, bo i acceptant des del principi que un propòsit de completa aquí resultaria impossible d'acomplir, fins i tot en un volum tan gruixut com ho és aquest. Finalment, les referències llistades al final de cada contribució, encara que limitades a les obres que s'hi han citat, en els capítols més panoràmics o de síntesi fan també una funció de bibliografia bàsica, enriquida a vegades amb lectures complementàries o *further reading*.

L'obra està concebuda per a servir a la franja de lectors cultes que hi ha, o hi hauria d'haver, just per sota dels especialistes. L'anomenada alta divulgació —la qual pressuposa una comunitat de lectors diversos que coneixen i volen comprendre millor les grans obres del passat— és un servei necessari però generalment poc atès, més enllà dels productes acadèmics destinats específicament als estudiants dels primers cursos universitaris. Cal aplaudir, doncs, una iniciativa que contribueix a crear les condicions de possibilitat perquè es pugui constituir efectivament aquesta franja de lectors.

Les Homilies d'Organyà són objecte d'un estudi compresiu d'Armand Puig i Tàrrach (pp. 11-47) que pot servir també d'introducció general a l'obra: n'explica la procedència tortosina, la datació als inicis del segle XIII, les característiques del manuscrit funcional i «poc polit» que les ha transmès, el propòsit d'ajudar a la predicació, i la temàtica (distingint la utilitat que podia tenir per als mateixos canonges d'Organyà en la seva vida fraterna la primera homilia, sobre la caritat, de la funció d'estabilitat social i foment de les virtuts en la comunitat de les altres cinc conservades, sobre el respecte a la propietat, sobre el deure d'evitar la violència i mantenir la fidelitat conjugal, sobre el valor de la veritat). La presència que hi té la Bíblia, analitzada amb detall, és la pròpia de l'homilètica romànica que s'havia anat constituint en els dos segles anteriors: un cànon interpretatiu consolidat i repetit, selectiu, del qual les realitzacions concretes no pretenien singularitzar-se. Per a la cultura catalana, és clar, aquestes homilies tenen l'interès afegit de testimoniar un català «desenvolupat» i de mostrar ja, en alguns llocs, les possibilitats expressives de la llengua escrita (per exemple en aquest aforisme en quiasme que reordena el text de la Vulgata: «No viu om solament de pa, mas de les paraules de Déu viu om»).

Les cròniques i els parlaments de Corts són examinats cas per cas per Stefano M. Cingolani (pp. 49-74), mirant de remarcar-ne les singularitats i les diferències. Aquí els rastres de la Bíblia mostren l'accés indirecte que hi tenien els laics, sobretot per mitjà dels oficis litúrgics. I es constata que l'ús que se'n fa tendeix a ser un ús interessat. Per exemple, en la crònica que va dictar Jaume I els coneixements religiosos, parcials, contribueixen a la justificació autobiogràfica i la construcció d'una figura messiànica. En la de Bernat Desclot alguns episodis bíblics serveixen per a caracteritzar les virtuts del rei Pere II i els seus cavallers o bé les culpes dels seus enemics. Ramon Muntaner presenta en el pròleg la seva missió de cronista elegit i conscient en termes anàlegs als dels autors de les Escriptures; i en el relat històric no deixa de proposar paral·lelismes entre els episodis bíblics i les gestes dels monarques. En la crònica i les epístoles de Pere III ja s'endevina un coneixement més personal del text sagrat, sense que això vulgui dir que la intenció de les referències, per

exemple a Déu com a font de justícia o a la seva providència, no sigui encara eminentment política. Per últim, els parlaments a Corts també deixen traslluir el cristianisme que impregnava la cultura de l'edat mitjana, però aquí les citacions bíbliques van de costat amb les dels textos clàssics o historiogràfics i formen part d'un entramat complex que en dilueix el protagonisme.

No sembla que la poesia de Cerverí de Girona, ni tampoc la dels altres trobadors, hagi de presentar ressons de la Bíblia, atès el caràcter laic d'aquella manifestació cultural, associada a les corts dels grans senyors. Se n'ocupa Miriam Cabré en un treball precís i d'ample abast (pp. 75-99) que mira tant a les motivacions personals del poeta com als contextos de producció i ús de la seva poesia. Sense pretensió de completesa, perquè no es disposa d'un estudi de fonts exhaustiu, es poden assenyalar alguns llocs de l'obra en què hi ha evocacions bíbliques —més que no pas citacions literals— i mirar de dilucidar-ne el propòsit: per exemple, la difamació per raons polítiques, en uns versos d'aparença moral. De les quatre etapes en què es pot dividir la producció de Cerverí, però, només es troben aquestes evocacions en la tercera (com a suport d'autoritat en els atacs poètics a l'infant Pere, en la dècada de 1270) i en la quarta (formant part d'una autèntica poesia moral, amb predilecció pels temes de regiment de prínceps, a partir de l'accés al tron de Pere el Gran, el 1276). En tots els casos una lectura correcta haurà de tenir en compte les circumstàncies que hi intervenen: de la formació del trobador al recurs a coneixements compartits amb el seu públic, del gènere literari en què s'integra aquella evocació al tractament específic que ell en fa.

La presència de la Bíblia en les obres de Ramon Llull és objecte d'una exposició clara i sintètica a càrrec d'Alexander Fidora (pp. 101-121), orientada a explicar per què el rebuig dels arguments d'autoritat i l'escassetat de citacions bíbliques en l'obra lul·liana no signifiquen que el text sagrat hi tingui un paper secundari. La Bíblia «és una autoritat, ja que és paraula de Déu; tanmateix Llull no vol començar a argumentar a partir de l'autoritat d'aquesta paraula, sinó a partir de la veritat que aquesta paraula significa». La veritat sobrenatural s'ha d'afirmar i explicar també davant de la raó, del moment que aquella veritat ha entrat per la revelació en l'horitzó de l'experiència humana. L'examen d'algunes d'obres triades i del sentit que es dona a tres passatges bíblics predilectes (Jn 21,17; Dt 6,5 i Mt 22,37; Is 7,9) permet assenyalar algunes constants. Llull concep i posa en pràctica una exegesi peculiar —però no pas independent de la tradició filosòfica i exegètica del seu temps—, fonamentada en la convicció que el món sensible i el món intel·lectual estan estructurats de manera analògica; hi manifesta una preferència —seva i del món monàstic en general, amb una llarga tradició al darrere, i amb empelts del sufisme i l'exegesi alcorànica— per la interpretació moral; i hi posa en joc la distinció cabdal —adoptada també de la tradició islàmica— entre una primera intenció, referida al poder de Déu, i una segona intenció, referida als mitjans que expressen aquella primera intenció i que hi porten: tot plegat, una proposta original, inseparable de la racionalitat de la seva Art, amb la qual «esbossa les bases d'una hermenèutica universal, tant del llibre sagrat com del gran llibre de la natura».

En el pensament i la religiositat d'Arnau de Vilanova «la Bíblia ocupa un lloc centralíssim», observa Jaume Mensa i Valls en una presentació ordenada i didàctica de les evidències que

en dona la seva obra (pp. 123-149). En primer lloc hi ha les reflexions: la Bíblia ha de ser el centre de l'educació del cristià des de la infantesa, en tant que proporciona regles certes d'aplicació universal quan és llegida d'acord amb els costums i amb la fe; i també s'hi ha de fonamentar una teologia veritable, poc especulativa, anant més enllà del sentit literal però posant Jesucrist en el centre, com a clau del sentit. En segon lloc hi ha la seva pràctica exegetica, limitada a ocasions concretes: per exemple, sobre la caritat (llegint el passatge de la primera carta de sant Pau als Corintis), en resposta a una monja que li demana què és el més necessari per a la salvació de l'ànima; o sobre la vinguda de l'Anticrist (llegint Dn 12,11 i Ac 1,7), segons una revelació bíblica per al coneixement de la qual Arnau de Vilanova se sentia legitimat. En tercer lloc hi ha les citacions repetides de la Bíblia, i en particular dels Evangelis: perquè la vida de Jesucrist és considerada el model a seguir pel bon cristià, que en podrà treure, deductivament, les lliçons per a la seva pròpia vida. En resum, Arnau de Vilanova reconeix en la Bíblia la revelació de Déu als homes, i demana que hom s'hi instrueixi a totes les edats, amb l'ajuda de la seva gràcia.

La presència del text sagrat en Vicent Ferrer és el tema d'un capítol comprensiu de Tomàs Martínez Romero (pp. 151-174), en el qual es posa en relació el coneixement que el predicador en tenia, i l'ús particular que en feia, amb els components de l'homilètica en els sermons temàtics. Ell mateix va remarcar el lloc central que ocupava la Bíblia en la predicació, així com la necessitat d'entendre'n i de saber-ne comunicar els «secrets subtils», mitjançant un estudi que havia de ser exclusiu, no pas malversat en les altres ciències. Com a predicador-teòleg, Vicent Ferrer se sentia competent per a fer entenedor el missatge bíblic als llecs. La «ciència divinal», necessària per a la reforma espiritual que promovia, dista molt de la «ciència humana» de poetes i filòsofs, denunciada per ell en els predicadors que abusaven de l'elegància retòrica o de les distincions escolàstiques. L'exegesi bíblica, de fet, forma part de la predicació: en el sermó, discurs persuasiu, s'exposa i s'explica un passatge de les Escriptures per a treure'n una aplicació moral, amb procediments que tenen en compte les diferents menes d'auditoris. Vicent Ferrer no es va estar de denunciar traduccions desviades i males interpretacions d'alguns versicles, ni de manipular relats bíblics coneguts amb afegitons que els actualitzaven i els aproximaven als seus oients.

La relació de Francesc Eiximenis amb les Sagrades Escriptures és objecte d'una presentació sistemàtica a càrrec de Xavier Renedo Puig (pp. 175-211). Mirant, en primer lloc, les obres que tenia a la biblioteca, se'n distingeixen dos grups, per les diferents activitats que representen: d'una banda, un «sistema hermenèutic» d'obres útils per a la interpretació (format per la Bíblia en la versió estàndard de l'època; les «interpretacions» o llistes indexades de noms amb una explicació breu, etimològica o simbòlica; les glosses, per a l'aclariment d'un sentit o d'una referència, que són les unitats elementals de l'exegesi bíblica; les extensions de les glosses en les postil·les de Nicolau de Lira, un comentari de les Escriptures llavors molt utilitzat; i els evangelis apòcrifs); d'altra banda, comentaris específics dels llibres bíblics (alguns de gran difusió) i obres de temàtica profètica (per exemple les del franciscà Pèire Joan Oliu). Pel que fa a la pràctica hermenèutica, en segon lloc, Eiximenis fa sempre el pas del sentit literal al sentit espiritual de les Escriptures des de la

figura de Crist, i llegeix els passatges de l'Antic Testament com a prefiguració de la seva vida; si el llenguatge sembla impropï, és perquè Déu el conforma a la manera de parlar dels éssers humans, per tal que el puguin entendre. Eiximenis coneix la distinció dels quatre sentits del text sagrat (dels quals només el literal és únic o «immòbil») i dona regles per a cercar-hi materials per a la predicació. No tenim notícia, però, de cap comentari seu de la Bíblia.

Un capítol sobre la *Bíblia rimada*, a càrrec de Josep Izquierdo (pp. 213-244), dona notícia detallada d'aquesta versió anònima i de difícil atribució, basada en la Vulgata. L'obra és deutora de la *Historia Scholastica* de Pere Comestor per al canemàs estructural i les glosses i extensions del text de partida, però no en recull els comentaris exegètics. Trasllada els anomenats llibres històrics de la Bíblia i també els Proverbis i l'Apocalipsi, així com alguns passatges afegits al final dels Fets dels Apòstols i després de l'Apocalipsi. El fet que fos destinada a Marquesa de Cabrera, comtessa d'Empúries i vescomtessa de Cabrera, la situa a finals del segle XIII, en l'ambient de protecció de la poesia trobadoresca del comtat d'Empúries. El model aflora «en algunes de les amplificacions i reelaboracions més acolorides de la traducció». En conjunt, aquesta Bíblia es manté pròxima al text de la Vulgata; les insercions a partir de textos apòcrifs i hagiogràfics estan ben delimitades i formen part d'una tradició occitanocatalana que s'havia de desenvolupar després quasi exclusivament en prosa.

De la Bíblia en la poesia d'Ausiàs March se n'ocupa Jaume Torró Torrent en un capítol comprensiu (pp. 245-278) que té en compte tota la bibliografia, tant els estudis com les notes dels editors, per a confirmar o rectificar l'origen o la interpretació d'algunes referències i donar-ne de noves. Els rastres de les Escriptures en els seus versos depenen de la lectura i també de la familiaritat adquirida en la pràctica de les celebracions litúrgiques. (I val a dir que alguns semblen més evidents o directes, com la interpretació mariològica de l'escala de Jacob, Gn 28,10-15, a la tornada del poema 113; i d'altres més hipotètics, com la referència al pa de l'eucaristia en els poemes 2 i 38.) És decisiu per a la poesia amorosa l'ús que en va fer en els senyals «Plena de seny» (que deriva de Mt 25,1-13 i constitueix un cicle poètic centrat en la virtut de la prudència, que resideix en la part racional de l'home, com a fonament de la bona amor) i «Llir entre cards» (que deriva de Ct 2,2 i constitueix un cicle poètic diferent, en què s'expressa l'ideal de purificació de l'amor carnal per virtut del transport espiritual en l'ànima de la persona estimada); un tercer senyal personal, «Mon darrer bé», agrupa dos poemes que expressen un amor nou, en què el jo, com el «cervo ferit» (cf. Sl 41,2), troba la font que el regenera. També es vincula amb la Bíblia el poema 105, anomenat «Cant espiritual»: una oració deutora dels salms penitencials en què el poeta reconeix davant Déu, pregant-li des de la fe, la pròpia incapacitat i la necessitat de la gràcia; s'hi endevina la influència d'un dels llibres que se sap del cert que March tenia a casa seva, el *Comentari als set salms penitencials* del papa Innocenci III. Aquest és un valor afegit del capítol: el fet que s'hi vagin indicant les tradicions interpretatives que van poder influir en el seu acostament al text sagrat: també, per exemple, Orígenes, o el comentari de Bernat de Claravall al Càntic dels Càntics. L'altre valor afegit són algunes observacions generals de lector, útils per a la comprensió d'aquesta poesia (com la que posa Déu com a fonament de la vida moral del

poeta: «La consciència no es converteix mai en l'embolcall de la subjectivitat, com succeeix tantes vegades en l'home modern, sinó que és l'encontre entre la interioritat de l'home i la veritat que prové de Déu»).

La *Vita Christi* d'Isabel de Villena és objecte d'una lectura de Joan Curbet (pp. 279-319) interessada a explorar de manera assagística les relacions entre l'experiència narrada i la dels seus lectors-oïdors contemporanis. Com que la intenció de l'obra no és pas donar compte de l'Evangeli sistemàticament, sinó més aviat «que el temps evangèlic de Crist es faci completament visible i sentit en el present», que hom pugui «reviure'l subjectivament» i sentir que hi participa, el capítol postula un propòsit de col·laboració entre la veu narrativa i el seu públic per al qual l'autora desplega una intel·ligència de veritable escriptora: fa ús de l'amplificació i la recreació imaginativa dels episodis de la història sagrada, sense deixar de buscar-ne la significació transcendental; combina citacions i posa en boca de Crist paraules que no són als Evangelis (extretes, per exemple, de les cartes de sant Pau), projectant així l'episodi concret en la totalitat del missatge bíblic; o atorga als personatges femenins una especial dignitat (tot capgirant alguns tòpics misògins), propiciant d'aquesta manera que les receptores primeres del text, les monges del convent de clarisses de la ciutat de València, s'hi reconguin. No té sentit, llavors, dir que la ingenuïtat és buscada per tal d'acostar el relat a un públic il·lustrat; es tracta, per contra, d'«una forma de l'afectivitat del tot necessària». De la matèria narrada, en la mesura que hom pot reviure-la amb la imaginació i aplicar-la a la pròpia experiència, es desprèn directament la interpretació teològica, que apunta a la noció totalitzadora de la redempció de la humanitat.

Del teatre religiós medieval i del Renaixement se n'ocupa Lenke Kovács en una panoràmica àmplia i ordenada (pp. 321-346). Una primera secció, introductòria, explica els trets generals d'aquest teatre: les fonts (en la Bíblia, en la *Legenda Aurea*, en les *Meditationes Vitae Christi* i en altres obres de gran difusió); el paper que tenia en la caracterització dels personatges la comunitat que n'assumia l'escenificació; i la seva especificitat dramàtica en tant que suport i aliment de la pietat, concreció d'una experiència religiosa. La segona secció s'ocupa dels anomenats drames litúrgics, pràctiques rituals documentades en alguns monestirs benedictins des del segle x, en les quals no cal veure necessàriament el germen del teatre religiós medieval, sinó més aviat una de les formes de teatralitat que van coexistir, amb diversos espais de representació; tenint en compte els diferents cicles, se'n descriuen els exemples catalans conservats. La tercera secció dona la relació completa de la presència de la Bíblia en el teatre català antic, com a font textual; examina els vincles existents entre diverses consuetes pertanyents a cicles diferents; i fa un repàs de les referències puntuals a les Escriptures en els drames que no es basen en relats bíblics. Finalment, una darrera secció examina la presència indirecta de la Bíblia en dos actes sacramentals contrareformistes de Joan Timoneda publicats el 1575.

La presència de la Bíblia en la literatura conreada en l'àmbit de la cultura catalana durant els segles XVII i XVIII, tant en català com en castellà, és objecte d'una aproximació extensa i detallada a càrrec de Verònica Zaragoza i Eulàlia Miralles (pp. 347-389). En aquesta època el llibre sagrat «inunda, amb una vitalitat pregona, totes les manifestacions de l'alta cultura» i

també «les manifestacions més populars». És un referent dogmàtic, font d'autoritat, i alhora forma part de l'imaginari col·lectiu; i sol fer acte de presència en la literatura al costat de la mitologia clàssica, sovint entrelaçant-s'hi. El capítol examina les vies de penetració de la paraula sagrada un cop establertes (en el Concili de Trento de 1546-1563) la prohibició de traduir el text bíblic a les llengües vulgars i l'autoritat exclusiva de la versió de la Vulgata. Si les traduccions catalanes són pràcticament inexistents fins al segle XIX (una excepció és el *Llibre de Job* de Jeroni Conques, de 1557), no deixen de proliferar els fragments citats en vernacle, les glosses i els comentaris, així com els manuals per a la predicació que feien ús de passatges de les Escriptures. En la vulgarització del text sagrat s'han de comptar també les manifestacions teatrals i parateatrals, que perllongaven les medievals i es poden agrupar també en cicles, seguint el ritme del calendari litúrgic; ens han pervingut nombrosos testimonis impresos de Passions i de misteris de Corpus, sobretot. A part, hi ha les obres didàctiques i d'exegesi bíblica, i algunes obres de meditació escrites per religioses, al costat de mostres de lírica popular o culta sobre la Passió de Jesucrist o sobre altres episodis del Nou Testament. La Bíblia apareix també en les obres de Joan Boscà, Francesc Vicent Garcia, Francesc Fontanella, Josep Romaguera, Agustí Eura i altres poetes. I és utilitzada com a font d'autoritat en escrits no literaris.

L'obra d'Àngel Guimerà *Jesús de Natzaret*, la més important de tema evangèlic de la seva producció, és llegida amb detall per Joan Santanach (pp. 391-411). Per la seva vinculació amb el gènere de les Passions, probablement, adopta la forma de tragèdia. L'acció està centrada en els darrers dies de la vida de Jesucrist, dels quals ofereix una visió tradicional i popular, deutora dels textos bíblics, que es pot contraposar a la visió positivista de Renan (*Vie de Jésus*, 1863), llavors molt coneguda i polèmica. Si la figura de Jesús hi és tractada amb un to reverencial que la fa una mica distant, les de Judes i Maria de Magdala destaquen, en canvi, per les reaccions passionals i l'evolució dels caràcters, que els donen credibilitat. El capítol va comparant els episodis de la tragèdia amb la seva font, els Evangelis, per treure a la llum el sentit que Guimerà volia transmetre al públic: en particular, la contraposició entre la regeneració pel sentiment en Maria de Magdala i el fracàs de l'ambició i el càlcul racional en Judes.

Els «Poemes bíblics» i els «Proverbis» que van aparèixer també en el recull d'aquell nom (1918) són objecte d'una lectura detallada de Maria Antònia Perelló Femenia (pp. 413-454). L'estudi combina la informació biogràfica (les pèrdues familiars, les reaccions personals a les vicissituds col·lectives) amb un coneixement precís de l'obra de Joan Alcover, incloent-hi la poètica i la poesia en castellà. Els «Proverbis» presenten en una forma sentenciosa «l'essència del dolor patern, el sospir del més enllà, que el poeta ja havia expressat a les Elegies de *Cap al tard*», el seu primer llibre en català, publicat l'any 1909. La lectura de cada peça mostra com el poeta reconeixia en els referents bíblics (amb predomini dels llibres sapiencials de l'Antic Testament) les pròpies experiències i les actituds personals convenients: acceptació de la fugacitat de la vida (Sir 14,17-18), preservació de l'esperança a pesar de les proves (Jb 14,7), necessitat d'exercir la caritat (Sir 3,30-31; 4,1-10; 7,32-36), etcètera. La sèrie dels «Poemes bíblics» està constituïda per deu recreacions de figures de l'Antic Testament (preses del Gènesi i dels llibres del cicle de David), fetes amb un interès

preferent pel traç psicològic i una clara predilecció pels personatges menors, en particular les dones. Alcover hi representa en estil didàctic i moralitzador «aspectes de l'ànima humana, com el desig d'unió amorosa, l'ambició, el poder, la supèrbia, la humilitat, la tendresa, la generositat, el sentiment de la maternitat i el dolor per la mort dels fills». Per a cada peça, el capítol proporciona notícies de la publicació original, indica altres textos que hi poden haver influït, i descriu el tractament del referent bíblic i la relació amb experiències personals i col·lectives viscudes pel poeta.

De la presència de la Bíblia en la poesia de Josep Carner se n'ocupa Damià Roure en un capítol breu en dues parts (pp. 455-475), totes dues orientades a descobrir «el seu testimoni sobre la presència del transcendent». En la primera, que aprofita estudis previs de Richard Schreiber (1992) i Eulàlia Vernet (2011), tria quatre poemes de la secció «Verb» de *Poesia* en què apareixen personatges i motius bíblics. Acarats amb els textos de partida, tots de l'Antic Testament, les connexions són evidents: demostren el coneixement que el poeta tenia de les Escriptures, i també la seva familiaritat, des de l'adolescència, amb aspectes de l'exegesi bíblica; els temes són el perdó, la salvació individual, l'esperança col·lectiva. La segona part està dedicada a *Nabí*, el poema liriconarratiu en què Carner va recrear la història del profeta Jonàs a partir del llibre que porta el seu nom i d'altres fonts bíbliques. L'«orientació personal» que l'autor va donar-li en fa una síntesi de la seva reflexió sobre el transcendent. El capítol en destaca alguns aspectes: el refús inicial del manament diví per part de Jonàs i l'acceptació posterior (un moviment en què la narració de fets s'uneix a un punt de vista interior, modern), la referència constant a la Veu (representació de la complexitat de la comunicació del Transcendent amb l'home), la descoberta i acceptació d'una veu interior, els debats existencials, i la fe contraposada a l'escepticisme. La conclusió esbossa el marc general de la reflexió de Carner: la convicció d'un Déu que és perdó, l'afirmació de la «victòria de la gràcia divina» sobre la mort, i la contraposició entre les coses creades, fugisseres, i el pensament de Déu, que és permanent.

La consideració de la presència de la Bíblia en Carles Riba porta Jordi Malè a examinar-ne quatre versicles (pp. 477-494) en els quals es veu com projectava en el text sagrat la seva experiència interior. El primer (Ct 1,1), d'un llibre que havia traduït de ben jove al català com és el Càntic dels Càntics, testimonia l'interès del poeta de l'experiència intel·lectualitzada pel que ell entenia com l'expressió directa de la passió amorosa, «per una vegada» en la cultura occidental. El segon (1Co 13,8) assenyala un fet decisiu en la seva trajectòria, el redescobriment de la preeminència de l'amor-caritat, que té un primer reflex en les *Elegies de Bierville* i arriba fins a les paraules inscrites en la seva estela funerària. El tercer (Sl 39,14), llegit en la traducció de Cipriano de Valera, resumeix la seva exigència a Déu del do necessari de tenir esperança en la salvació, per a donar sentit a la seva vida; un requeriment que es pot llegir en textos seus d'èpoques diferents: de la correspondència dels anys d'exili al títol marquià d'un dels llibres de poesia, *Salvatge cor*. I el quart (Mt 19,21) apunta a l'exigència d'un lliurament complet a Déu, un sentit que es pot relacionar amb el poema-oratori que va dedicar a la paràbola del fill pròdig, en què es pot veure representada la seva experiència interior dels darrers anys.

La presència de la Bíblia en l'obra de Joan Oliver / Pere Quart és examinada per Helena Mesalles (pp. 495-525) a la llum de les seves creences, testimoniades pels escrits literaris i per alguns documents privats: una fe plena d'interrogants i en rebel·lió constant contra la instrumentalització de la doctrina de Jesús, descoberta i denunciada arreu, sobretot la que s'endevina en les pràctiques oficials. El cristianisme essencial seria el del Jesús Infant que el poeta representa a les seves nades, en què combina el model tradicional amb la ironia i amb una visió crítica de les celebracions de Nadal; en són constants, que es retroben en altres grups de poemes, la humanització de la divinitat i el qüestionament escèptic de qualsevol dogmatisme. Les obres que reelaboren mites bíblics proporcionen una altra dimensió, la de la recerca humana de la transcendència i el sentit de la pròpia vida a través d'històries i figuracions. Els poemes en respecten el sentit original (per exemple la calamitat col·lectiva en el Noè de *Terra de naufragis*, o el sofriment personal en el Job d'una de les «Sis endevinalles» de *Vacances pagades*), combinant-lo amb una dicció actualitzada i distant, irònica; o bé el capgiren (per exemple solidaritzant-se amb el pecat de curiositat de la dona de Lot, en un poema de *Saló de tardor*). I en el teatre s'accentua encara més el component humorístic i paròdic, aplicat tant al mite dels orígens (*Allò que tal vegada s'esdevingué*) com al judici final (*Conferència a la vall*), amb temes reiterats com la insondabilitat de Déu, la incapacitat humana per al coneixement o la futilitat dels propis actes.

«Espriu davant la Bíblia» és el títol d'un estudi descriptiu extens a càrrec de Sebastià Bonet (pp. 527-559). (Val a dir que la necessitat d'anar als detalls fa que la bibliografia tingui aquí només un valor orientatiu: adreça el lector a quatre volums de l'edició crítica i a la tesi doctoral de M. P. Cornadó de 1990, però l'estudi no hi fa gaires referències.) Espriu, que es declarava agnòstic, va reconèixer haver partit «d'una lectura constant de la Bíblia» per a la creació de la seva obra; aquesta lectura aflora en la major part dels llibres, sobretot en els de postguerra, i es manifesta sempre sense voluntat de proselitisme, amb un caràcter purament literari. El capítol va resseguir els llocs del text i dels lemes que presenten citacions o al·lusions bíbliques, i en dona exemples comentats: primer en la prosa narrativa (a *Laia*, *Aspectes* i *Ariadna al laberint grotesc*), després en la poesia (a *Les cançons d'Ariadna*, al cicle líric que va de *Cementiri de Sinera* a *Final del laberint*, a *La pell de brau*, a *Llibre de Sinera*, i, com ja ho anuncien els títols, a *Per als llibres de salms d'aquests vells cecs* i sobretot a *Setmana Santa*, objecte d'una lectura detallada); i finalment en el teatre (a *Primera història d'Esther*, també llegida amb detall). Per l'abundància de les referències concretes es fa difícil parlar-ne en general, però a la vista dels exemples sí que se'n poden destacar algunes constants: l'atribució a personatges i situacions, sobretot els de l'Antic Testament, d'un valor actual, referit a la realitat catalana o hispànica; la certesa que aquesta actualització és possible, fins i tot en les maneres de dir, perquè s'hi representen comportaments universals; i la consciència que té l'autor de fer-ne usos diversos, en alguns dels quals és evident una certa voluntat d'hermetisme, una indiferència davant la dificultat de treure l'entrellat del sentit, per exemple quan els textos bíblics es presenten filtrats a través dels comentaris de pensadors i exegetes.

La Bíblia en l'obra de Joan Sales és objecte d'un estudi comprensiu de Carles Lluç (pp. 561-585), fet des de la premissa que es tracta d'una obra «travessada per una preocupació metafísica que es concretà en el cristianisme». Sales va emprendre durant la Guerra Civil el camí de tornada al catolicisme abandonat en l'adolescència, i va confirmar la seva fe en els anys de l'exili i posteriorment. L'evolució personal s'observa en els documents privats, en els poemes que conformen *Viatge d'un moribund*, i sobretot en la novel·la que va escriure després del retorn, *Incerta glòria* (1a ed. 1956). Aquesta obra, que s'ha de situar en l'òrbita de la novel·la catòlica europea, posa en el centre la reflexió religiosa, encarnada en uns personatges «amarats de cristianisme»; tot i això, les referències directes als textos bíblics, exceptuats alguns passatges evangèlics, hi són escadusseres i laterals, «un més dels elements d'al·lució» que la conformen. Els exemples comentats, anecdòtics o bé centrals per a la peripècia dels personatges, permeten d'arribar a algunes conclusions: per a l'autor, només la transcendència religiosa satisfà l'ansia de glòria i d'absolut de l'home, el seu vitalisme, i li permet de deixar enrere l'absurd a què altrament es veuria abocat; i la convicció té també una dimensió col·lectiva o cívica, representada en la guerra, en els homes que hi van en cerca de glòria i per fugir de l'absurd, i en els vençuts que actualitzen la passió de Crist i signifiquen l'Església perseguida. S'hi reconeix, en definitiva, «una concepció evangèlica del cristianisme [...] basada fonamentalment en l'amor i el perdó, en oposició al nacionalcatolicisme triomfant de la postguerra», dins un propòsit literari més ampli, que és el de donar als fets històrics un sentit transcendent.

La Bíblia en la narrativa de Mercè Rodoreda és l'objecte d'un capítol, a càrrec de Maria Campillo (pp. 587-616), que mira d'«interpretar alguns dels usos bíblics» que s'hi posen en joc, més que no pas de fer-ne l'inventari. Si cal parlar d'usos bíblics és perquè, a més del recurs a les fonts, hi ha també la presència constant de les construccions que n'ha fet la cultura occidental; i perquè no es pot deixar de tenir en compte la manipulació a què les sotmet l'autora. S'hi reconeix la seva tendència a «explicar la realitat a través de grans paradigmes», visible tant en l'atribució de noms als personatges com, sobretot, en la incardinació narrativa d'alguns temes centrals dels textos sagrats, amb predilecció pel de la culpa i l'expiació. Es poden llegir des d'aquesta perspectiva tres obres majors, entre d'altres: *La plaça del Diamant* (en què la sentència de Jahvè als primers homes i a la seva descendència en el Gènesi, així com la punició extrema decretada en l'Apocalipsi, «regeixen el doble pla, individual i col·lectiu, de la novel·la»); *El carrer de les Camèlies* (en què encara és més important la presència de l'Apocalipsi en el tramata simbòlic: «una baixada definitiva a l'Hades o regne dels morts, que es transforma en un infern»); i *Quanta, quanta guerra...* (en què s'ofereix «una particular exegesi de la guerra [la Guerra Civil espanyola] a partir del Nou Testament, segons la qual el Bé i el Mal són cares constituents de la mateixa realitat»). La presència de temes bíblics és indubtable en tots tres casos; en canvi, sovint resulta difícil de traçar límits clars entre els motius que haurien estat presos de les Escriptures —alguns d'identificació més probable que d'altres— i els que constituïrien més aviat referents genèrics d'un cert abast simbòlic.

El conjunt demostra que la influència de la Bíblia en la literatura catalana no ve únicament de la lectura del text, directa o, més sovint, indirecta (a partir de la Vulgata i d'altres traduccions); també s'origina en un ambient de *christianitas*, dominant a l'edat mitjana però no pas inexistent en els segles posteriors, en què alguns episodis bíblics es fan presents contínuament a la vida quotidiana: en els sermons, en l'administració dels sagraments i els rituals de la litúrgia, en les representacions artístiques. Una cosa, és clar, no treu l'altra: tant en els autors antics com en els contemporanis, que participen d'una cultura més secular, s'ha donat la descoberta individual de la Bíblia, ja sigui com a lectura de formació o més personal, decisiva per a l'autor i per a la seva obra (com es veu en els estudis sobre Carles Riba i Joan Sales, per exemple).

El llibre, amb les seves vint contribucions monogràfiques ben distintes, demostra com ha estat d'intensa i diversa la recepció catalana de la matèria bíblica al llarg de la història, reflex alhora d'un interès sostingut i d'una varietat de contextos i d'usos. I dona prova també de l'extensió i la varietat dels sabers actualment disponibles sobre la cultura escrita en la nostra llengua. Per aquestes dues raons, fa pensar de seguida en altres escriptors i altres estudiosos que podrien omplir buits o enriquir el panorama, en un segon volum que seria perfectament complementari d'aquest: amb aproximacions diferents als autors i les obres ja estudiats o bé ampliant-ne la nòmina, sobretot pel que fa a la literatura dels segles XIX i XX.

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.