visat.

primavera 2021

Jordi Teixidor, un traductor a la recerca de models

Ramon Aran

Jordi Teixidor, traductor? Teixidor, l'autor d'*El retaule del flautista*? Sí, Teixidor, traductor. Jordi Teixidor i Martínez (1939-2011) mai no ha estat estudiat com a traductor, sinó que se'l coneix –i reconeix– essencialment com a dramaturg. En les històries del període, però, sembla només el creador d'una sola peça: *El retaule del flautista*. Gairebé no hi ha res sobre el Teixidor traductor, a banda de dues entrades enciclopèdiques: d'una banda, la que redacta Pilar Godayol per al *Diccionari de la traducció catalana* (2011) informa, com és natural, de les traduccions més conegudes; de l'altra, la de l'*Enciclopèdia de les arts escèniques catalanes* (2016) assaja de fer el primer inventari aproximat de l'obra completa. Tot i això, continua sent pràcticament desconegut que Teixidor publiqués set traduccions: tres en castellà i quatre en català. Aquest nombre, però, augmenta si es tenen en compte les inèdites. Això a banda, convé tenir present que Teixidor és el responsable de diverses autotraduccions al castellà, tres de les quals han estat publicades (*El retablo del flautista, La jungla sentimental* i *La quimera*). Aquest article vol ser una primera temptativa de resseguir les traduccions d'obra aliena a càrrec de Jordi Teixidor.

Ara que tot just fa deu anys de la seva mort, s'ha endegat alguna iniciativa per recuperar-ne l'obra i revisar-la. Aquest 2021 s'ha pogut celebrar, malgrat la pandèmia, el Simposi Jordi Teixidor i el Teatre Català Contemporani, organitzat per la Societat Catalana de Llengua i Literatura i l'Ateneu Barcelonès, que va tenir lloc el 16 de març. En aquesta trobada acadèmica es van abordar diverses línies, però no hi va haver cap ponència ni comunicació que sobrepassés l'esment puntual de l'activitat traductora de Jordi Teixidor. És ben normal, tenint en compte la manca notòria de bibliografia acadèmica sobre la trajectòria del Teixidor dramaturg, la principal de les seves activitats, en què destaca amb un capítol a part l'èxit d'*El retaule del flautista*.

El superfenomen d'*El retaule* tal vegada va encasellar Teixidor com a *one-hit man*. Es podria dir que la imatge transmesa popularment pot haver arribat a obscurir, fins i tot acadèmicament, l'anàlisi de la quinzena restant de peces que va arribar a publicar, a més d'altres facetes més discontínues, com ara l'exigua però interessant aposta per la narrativa criminal amb *Marro* (1988), *A.B. Magnus* (1995) i *Cromos* (2000). Tanmateix, l'escassa atenció de l'obra narrativa no és un fet aïllat. Encara mereixen un estudi sistemàtic el seu assagisme teatral, la vinculació de Teixidor amb el teatre musical o bé el guionatge televisiu, una activitat que va practicar amb una certa intensitat entre la dècada dels setanta i els vuitanta. El lligam de Teixidor amb la traducció és, doncs, un buit més que cal omplir per calibrar adequadament les múltiples òrbites que oscil·len al voltant d'un focus creatiu: la recerca de formes viables de comunicació amb un públic majoritari, com explica en diverses entrevistes al llarg de la seva trajectòria.

De les set traduccions d'obra aliena publicades, tres són de caràcter narratiu: les historietes de *Pels segles dels segles*…, de Núria Pompeia (1971); les *Prosas satíricas y literarias*, de Leopardi (1981), i l'adaptació infantil d'Armonía Rodríguez de *Don Quixot* (2005). La resta són de peces teatrals: *Meridianos y paralelos*, de Jaume Melendres (1971); *Mirandolina* (1982/1991) i *L'autèntic amic* (1985/1988), de Goldoni, i *El joc de l'amor i de l'atzar*, de Marivaux (1986/1993). Si hi afegim els inèdits, la intervenció de Teixidor en obres d'altres autors s'incrementa a onze títols: la traducció al català d'*El senyor Puntila i el seu criat Matti* (Brecht, 1965), l'adaptació d'*El fantasma de Canterville*, titulada *Simó de Canterville* (1984), i dues dramatúrgies de textos d'altres traductors: *El mentider*, de Goldoni (1980), i *La parella singular* [*The Odd Couple*], de Neil Simon (1989). Completen el panorama, autotraduccions a banda, les versions de lletres franceses per als discs de Guillermina Motta *Vota Motta* (1977) i *Una bruixa com les altres* (1981), amb textos de Boris Vian i Anne Sylvestre, respectivament. En conjunt, doncs, parlem d'un corpus de tretze unitats artístiques en què Teixidor exerceix de traductor o adaptador d'altres llengües, amb un pes evident del francès, l'italià i el castellà com a idiomes d'origen. Si s'hi sumen les autotraduccions, la xifra puja a la vintena. És evident que Teixidor no atresora un repertori prolix com el que poden tenir traductors que es plantegen aquesta tasca com a ofici. Tanmateix, no es pot afirmar que la

dedicació de Teixidor sigui purament ocasional: té més traduccions o adaptacions –siguin inèdites o editades– que no pas peces teatrals pròpies publicades. És per això que la traducció no es pot comprendre com un fet aïllat i escadusser dins del seu corpus. Com veurem, la tria dels textos traduïts sovint condueix Teixidor a noves formes d'escriptura creativa. Ell mateix ho reconegué, en el pròleg a la seva traducció d'*El joc de l'amor i de l'atzar* (I. Teatre, 1993, p. 12): «un cop més, he constatat que traduir un clàssic és un dels millors exercicis per a l'aprenentatge de l'ofici de dramaturg». D'altra banda, convé matisar-ho: l'amplíssima majoria d'aquestes traduccions tenen l'origen en un encàrrec. Ara bé, tot sovint s'encarreguen les tasques a les persones que se sap que els interessaran més. Crec que aquest és el cas de Teixidor.

Descomptant-ne les autotraduccions, ben sovint impulsades pel desig de fer-se un forat en el context escènic espanyol, una de les poques peces que tradueix sense compromisos comercials és *El senyor Puntila i el seu criat Matti*, de Bertolt Brecht. Aquesta traducció marca la seva frontissa lingüística. Les seves primeres creacions amb el grup de teatre popular El Camaleó (1963-1965) eren de signe bilingüe o escrites únicament en castellà. Teixidor, que havia viscut a l'exili francès fins al principi dels anys cinquanta, no tenia formació universitària, obligat, per la situació econòmica familiar, a guanyar-se la vida de ben jove en oficis de comptabilitat i disseny. Sense vinculacions amb focus semiclandestins d'aprenentatge de la llengua, se sentia més còmode en l'ús del castellà, però es va adonar, cap al 1965, que tenia més fluïdesa en català. Segons conta a Oriol Pi de Cabanyes i Guillem-Jordi Graells en l'entrevista del volum *La generació literària dels 70* (Proa, 1971, p. 26), concep la traducció d'*El Puntila* amb un doble objectiu: d'una banda, superar, «amb la gramàtica i el diccionari al costat», el «català molt macarrònic» que havia fet servir a *L'auca del senyor Llovet*; de l'altra, «acabar de mamar la tècnica del teatre èpic». Tant és així que Teixidor assegura que és gràcies a aquesta traducció que es veu «amb cor de fer llarg» *El retaule del flautista* (1968), que partia d'un original anterior, del 1965, molt més breu i en castellà titulat *El flautista*. L'inici del Teixidor traductor és el de l'assumpció del teatre èpic. Sense *El Puntila*, probablement no hauria pervingut *El retaule* tal com el coneixem. Tot i això, *El Puntila* no passa d'un assaig quasi teòric. Que se sàpiga, El Camaleó no la va arribar a

representar mai, tot i que sembla que el grup l'havia de muntar en l'Operació Off-Barcelona a l'Aliança del Poblenou (1967).

Teixidor no dominava l'alemany. Així, *El Puntila* és, en realitat, una traducció indirecta: un trasllat al català, probablement, de la traducció al castellà d'Oswald Bayer feta el 1965 per a Nueva Visión, si bé no es pot descartar que consultés alhora la traducció del 1964 de Michel Cadot, per a L'Arche, en francès, una llengua que Teixidor sí que dominava, gairebé com la pròpia. Com que no era un escriptor de calaix, aquest serà l'únic cas d'una traducció que no veié ni tan sols l'ocasió del muntatge. L'objectiu del trasllat d'*El Puntila* era, doncs, un altre: afermar la poètica escènica en clau brechtiana.

Més enllà de Brecht, fins al 1977 no intenta una traducció que no parteixi del català o del castellà. És l'etapa en què, de fet, enceta un capítol poc explorat de la seva obra, i que mereix un estudi aprofundit en un altre moment: el de l'autotraducció. El que és rellevant és que Teixidor, quan ha decidit de forma inequívoca d'esdevenir un autor en català, es presenta públicament en castellà a la revista *Yorick*, que li edita una obra breu de la primera època (*Un féretro para Arturo*, 1969). Al cap d'un any, abans que *El retaule* mereixi l'aplaudiment unànime al teatre Capsa (1971-1973), n'apareix el text de manera simultània, el setembre del 1970, tant en la versió original en català (Edicions 62) com en la castellana, a càrrec de l'autor mateix, dins de la mateixa revista. És en aquesta publicació que el 1971 apareix la primera traducció d'obra aliena signada per Teixidor: *Meridianos y paralelos*, de Jaume Melendres, que havia obtingut el premi Josep Aladern de Reus (1970) amb aquest text. La traducció de *Meridians* és la primera edició pública de l'obra: no és pas cap autotraducció, a diferència del que indica un inventari aparegut en l'exemplar d'homenatge a Jaume Melendres d' *Estudis Escènics* (núm. 37, 2010, p. 211). La versió de Teixidor no coincideix amb la de la difusió comercial en català, entrebancada per la censura fins al 1977. En la «Nota» de l'edició d'Edicions 62, Melendres fa constar la profunda revisió a què ha sotmès el text, després de set anys.

Així com amb Melendres, és possible que l'encàrrec de traduir al castellà els textos de les historietes de *Pels segles dels segles*… (1971), de Núria Pompeia, l'acceptés per la proximitat ideològica amb els autors –tots ells molt propers al PSUC– o pel contingut revulsiu de les obres. En el fons, fet i fet, per a un autor de teatre,

traduir els diàlegs continguts en les bafarades d'un còmic no és tan diferent, o no gaire, de traduir textos dramàtics. Si agafem el període 1970-1971, veurem que Teixidor hi ha traduït tres textos, entre el català i el castellà. Passat aquest pic, Teixidor es concentrà a reelaborar en castellà l'obra pròpia perquè tingués una sortida als escenaris espanyols més o menys equiparable a l'acollida fructífera d'*El retablo del flautista*. No se'n sortí. La traducció de *La jungla sentimental* (1975) apareix el 1979 a la revista *Estreno*, de la Universitat de Cincinnati, amb un impacte menys substancial que el que haurien provocat plataformes com *Primer Acto* o *Pipirijaina*. Com he mirat d'analitzar en una edició recent de *La jungla* per al «Repertori Teatral Català» de l'Institut del Teatre (2019), en aquesta traducció es pot constatar una vel·leïtat recreadora: una reelaboració que incrementa el factor distanciador del llenguatge en comparació amb l'original català; una característica, la de l'artificiositat verbal, que Teixidor aplica amb consciència per superar la llengua més o menys directa d'*El retaule*. A banda de *La jungla*, Teixidor també trasllada *Dispara, Flanaghan!* (1976), i més endavant, com a mínim, fa el mateix amb *Residuals* (1989), la inèdita *La quimera* (1990) –que apareix publicada per primera vegada en castellà el 2001– i *Führer* (2001).

A la segona meitat dels setanta, quan és un autor relativament establert, determinats grups i cantautors li demanen col·laboracions com a lletrista, una dedicació que li sol·liciten, molt probablement, pel calat popular d'una gran part de les lletres d'*El retaule*. Així, Guillermina Motta li encarrega de traduir i adaptar cançons franceses amb lletra de Boris Vian, amb la dificultat que implica la rima dels originals. En concret, Teixidor trasllada «Fes-me mal, Johnny» [«Fas-moi mal, Johnny»], «No us caséssiu pas, noietes» [«Ne vous mariez pas, les filles»] i «Complanta del progrés» [«Complainte du progrès»] per al disc *Votta Motta* (1977), amb contribucions d'altres adaptadors com Delfí Abella, Jaume Picas, Guillem Viladot o Narcís Comadira. Si ens fixem en l'ordenació del disc, «Fes-me mal, Johnny» i «No us caséssiu pas, noietes» hi tenen un lloc destacat: en són la primera i la segona cançó, mentre que «Complanta del progrés» és la penúltima de dotze. Motta, l'heterodoxa de la Nova Cançó, va causar un cert impacte amb «Fes-me mal, Johnny», un crit sadomasoquista lleugerament matisat al final. El que devia ser xocant, per a l'època, és que és fet en femení: una noia demana a un xicot apocat que li

pegui perquè això l'excita, a ella. Teixidor, doncs, contribueix, en certa manera, a l'alliberament de la dona, o, si més no, a sacsejar les convencions socials, com en el cant contra el matrimoni de «No us caséssiu pas, noietes». L'adaptador decideix mantenir la forma rimada en totes les cançons, cosa que l'obliga a forçar una mica els textos, de vegades eixamplant la nota grassa. Si comparem la segona estrofa de Vian de «Fes-me mal, Johnny» amb la de Teixidor, es pot constatar que aquest darrer pren partit per un model de llengua viva, de carrer, filtrada per la retòrica, i que construeix una dona encara més empoderada que la de l'original:

Boris Vian	**Jordi Teixidor**
Il m'arrivait jusqu'à l'épaule	Media un metre trenta-quatre,
Mais il était râblé comme tout	però el seu esguard era punyent.
Il m'a suivie jusqu'à ma piaule	L'he conduït fins al meu catre
Et j'ai crié: vas-y mon loup.	i he xisclat: «apa, valent».

Per a Guillermina Motta també adapta una gran part de les cançons del disc *Una bruixa com les altres* (1981), a partir de textos de la poeta francesa Anne Sylvestre. La cançó que dona nom al disc ha estat considerada per Antoni Pardo, en la seva tesi doctoral sobre *La Nova Cançó* (2015), com una adaptació «magistral» (p. 198), una remarca que també li havia reconegut Núria Pompeia en una ressenya (*LV*, 11-VI-81), cosa ben infreqüent en la crítica musical, en què la tasca del lletrista o de l'adaptador sovint queda silenciada. Metòdic com pocs, molts anys més tard explicà, en el pròleg al *Manual de la rima* (2005), que és arran d'aquests encàrrecs que confegeix un embrió de diccionari de rimes, que no dona a conèixer fins al tombant de mil·lenni. Aquesta eina li és decisiva per escriure la farsa en vers *La ceba* (1987), una de les obres, injustament oblidada, més estimulants de la seva producció.

El coneixement directe del francès li confereix un afegit respecte d'altres traductors de l'època, per bé que no s'hi prodiga. No és un traductor d'ofici. El 1979 tradueix *Els lleons de sorra* [*Les lions de sable*], de Maurice Yendt, per al grup de teatre infantil U de Cuc, liderat per Francesc Alborch. Aquest encàrrec s'adreça a Teixidor,

amb força certesa, per la vinculació de Jaume Melendres amb les activitats de la formació, com rememora Alborch en una conversa mantinguda recentment. *Els lleons de sorra* és, de fet, la primera traducció en una altra llengua d'aquesta peça de Yendt. L'obra s'estructura al voltant de diverses històries amb un eix compartit: el qüestionament dels rols que s'atorguen a les dones i als homes en els àmbits domèstics. Evidentment, no és la classe de teatre infantil que s'estilava aleshores, més acostat als cànons de Folch i Torres, cosa que la crítica subratlla positivament. La peça s'estrena el 3 de juliol en el marc de l'Escola d'Estiu a Bellaterra, però la presentació «oficial» va ser en el 26è Cicle Cavall Fort al Teatre Romea, el 18 de novembre. No va tenir la rebuda esperada i, de fet, va ser un dels muntatges d'U de Cuc que va rodar menys, amb una quinzena de funcions en diversos escenaris, segons recorda Alborch, que insisteix que, per bé que el públic jove l'entenia perfectament, els adults i els pares dels centres escolars creien més aviat que era una obra allunyada de la quitxalla, una noció que defensa, en la seva crítica (*Avui*, 25-XI-79), Joaquim Vilà i Folch, molt atent al teatre infantil. El grup mateix sembla que suggereix, en una entrevista posterior (*LV*, 18-XII-81), que *Els lleons* no van funcionar perquè no partien d'una figura mítica, com sí que ho va fer un dels èxits del seu repertori: *Supertot*, de Benet i Jornet. Sap greu que una peça tan interessant com *Els lleons* no tingués una circulació superior i que tampoc no s'acabés editant. Tot i que pot semblar una singularitat en la trajectòria de Teixidor, la traducció d'una peça com *Els lleons de sorra* coincideix en bona part amb el model que vehiculava una obra com *El retaule*, que Teixidor va concebre com una porta d'entrada al teatre per al jovent.

L'activitat més intensa de Teixidor com a traductor i adaptador coincideix amb l'etapa menys fructífera de creacions originals (1977-1985). El desmantellament dels grups independents, des de les acaballes dels seixanta, implica la desaparició de plataformes, encara que fossin precàries, que facilitaven, com a mínim, l'estrena de textos difícils d'inserir en el circuit comercial de l'època. Tota una generació de dramaturgs de volada política (Alexandre Ballester, Ramon Gomis, Xavier Romeu…) es desencaixava del mapa teatral de la Transició, mentre que d'altres propostes menys textuals prenien una eclosió meteòrica (Els Joglars, Els Comediants, La Fura…). A Jordi Teixidor li passa més o menys igual: tot i que continua tenint el

prestigi que implica ser l'autor d'*El retaule*, paralitza –o més ben dit, alenteix– l'escriptura perquè no veu oportunitats reals d'estrenar. Com he dit sobre les seves traduccions, no és un autor de calaix.

Ara bé, la desorientació estètica dels corrents més propers als postulats brechtians no el fa dimitir com a dramaturg, ni tan sols durant l'interludi de secà del que s'ha dit «la travessia del desert del teatre de text», entre la segona meitat dels setanta i la primera dels vuitanta. En aquest període, com ho va estudiar Àlex Broch en el pròleg a *David, rei* (1986), comença a virar la crítica estructural del capitalisme (*El retaule*, *La jungla* i *Dispara, Flanaghan!*) cap a l'anàlisi de la degradació del subjecte a causa del llast d'un sistema, el del capital, que permet menys mobilitat social de la promesa, o dit d'altra manera: passa de denunciar la infraestructura per evidenciar la ideologia dominant, la superestructura que anihila l'individu. Aquest canvi no es fa de cop i volta, sinó que demana provatures. El 1980 es presenta al premi Ciutat de Granollers –i el guanya– amb *El drama de les Camèlies*, una variació sobre l'obra d'Alexandre Dumas fill, una peça canònica de la literatura burgesa de tots els temps. Aquest text –que no s'ha estrenat mai al teatre, sinó que es va haver d'oferir per televisió el 1983– aprofita el canemàs de Dumas per despullar la hipocresia social de les classes dominants, bo i denunciant l'encastament i l'autoengany de la prostitució. Teatre dins el teatre, aprofita molts fragments de *La dama de les camèlies*, però un dels crítics més reconeguts del moment, Xavier Fàbregas, adverteix, el mateix dia de l'estrena (*LV*, 20-VI-83), que no es tracta d'«un ejercicio de literatura comparada», sinó que el seu propòsit és fer «una denuncia social que hemos de apercibir entre los parámetros de una diversión hecha a partir de un humor inteligente». Teixidor és un escriptor que necessita partir d'esquemes per subvertir-los, com havia fet a *El retaule*, parodiant la ingenuïtat del conte infantil, o amb *La jungla* i *Dispara, Flanaghan!*, capgirant els tòpics del cinema negre, del western i de la literatura sentimental. Amb *El drama*, torna a revisar la tradició lacrimògena per sotmetre-la a l'escrutini materialista. No és una traducció, però és una adaptació molt lliure que li serveix per a models futurs. El fet que Teixidor la presenti a un guardó de textos originals sembla que certifica que els límits que concep entre creació, adaptació i fins i tot traducció són força desdibuixats: tot és una reelaboració. Per això, les versions i traduccions d'aquest període són capitals per entendre

l’esdevenidor de la seva poètica dramatúrgica.

De la mateixa manera que domina el francès, Teixidor s’ensenyorirà de l’italià. Sabem, per converses amb la seva vídua, Conxa Sagarra, que va decidir aprendre’l per la forta impressió del pas per Barcelona del Piccolo Teatro de Milà dirigit per Giorgio Strehler, amb *Arlecchino servitore di due padroni*, de Goldoni (1967). No és fins al cap de més d’una dècada que reelaborà un text de Goldoni, l’únic autor italià que traslladarà al teatre. Teixidor revisa la traducció d’*El mentider* d’Alfred Lucchetti per al Col·lectiu Ignasi Iglésias, un muntatge que es presenta al Grec del 1980. Pel mecanoscrit que se’n conserva, es poden detectar les esmenes manuals de Teixidor, però es fa difícil jutjar en quin sentit corregeix l’original, que queda ratllat. Un dels crítics que van assistir al muntatge, J. L. Corbet (*LV*, 20-VIII-80), en remarca la idiosincràsia lingüística: «adecuadísima traducción a un catalán coloquial y directo, muy de ahora, que se asimila sin ningún esfuerzo, frases malsonantes incluidas, porque forman parte de la manera habitual en que hoy por hoy hablamos los barceloneses».

El Col·lectiu Ignasi Iglésias (1977-1983), animat pels germans Alfred i Francesc Lucchetti, sorgeix al cap d’un any del Grec-76 per donar una alternativa professional i descentralitzada al teatre independent. Així, juntament amb el grup L’Ou Nou, fixa la residència en el Casal de Sant Andreu i constitueixen el primer TNC, és a dir, el Teatre del Nord de la Ciutat, una aventura que només dura dues temporades, a partir de les quals el Col·lectiu esdevé itinerant, amb presència freqüent al Grec i a la campanya escolar de La Caixa. Jordi Teixidor, per relació política i d’amistat –tant ell com els Lucchetti provenien d’El Camaleó i formen part del PSUC– hi col·labora des del primer muntatge, en què interpreta un paper en la versió que ofereixen de *Coriolà*, de Shakespeare, molt mal rebuda per la crítica (X. Fàbregas, *Avui*, 23-XI-77). A més de la dramatúrgia d’*El mentider*, Teixidor també hi dirigeix una versió catalana, segurament a partir de Pedrolo, de *La puta respectuosa*, de Sartre, tampoc no gaire ben acollida (Vilà i Folch, *Avui*, 10-XI-78). Es perd la traça de l’agrupació després d’una representació d’*El criat de dos amos*, de Goldoni, a Horta, el 24 d’abril de 1983. Segurament es dissol perquè no acaba de trobar ni la suficient estabilitat ni el suport de la crítica, que es dol sovint de la qualitat dels muntatges o directament ni els ressenya.

Això no obstant, la primera traducció publicada de l’italià a càrrec de Teixidor és un recull de les *Operette morali* de Leopardi, batejada

com a *Prosas satíricas y literarias* (1981). És en castellà, per a l'editorial Fontamara, que edita recurrentment textos marxistes. És probable que Teixidor hi col·labori, doncs, per l'activa vinculació al PSUC des de la caiguda de la dictadura. En una nota inicial sense signar, atribuïble al traductor, a més de fonamentar la tria dels textos i la traducció del títol, subratlla la prudència que ha emmarcat la seva tasca. Alhora, té molt clar, com s'ha vist en el cas de les cançons de Vian, que una adaptació no pot ser del tot literal si es vol conservar el tremp del text de partida: «La traducción ha estado presidida por un temor reverencial ante la belleza inigualable de la prosa italiana del gran poeta, y como reflejo de ello, el traductor se ha ajustado lo más posible no sólo al sentido, sino también a la forma del texto original» (p. 8). Les *Operette*, tot i que són presentades com a proses, utilitzen sovint la forma dels diàlegs clàssics, de manera que gairebé es podrien considerar una traducció dramàtica. De fet, el pessimisme esperançat de Leopardi pot haver influït en la producció posterior de Teixidor, que sembla que troba en el poeta italià un alè de cosmovisió dissolvent, traçable en obres com *David, rei* o *Residuals*. Les *Prosas* de Leopardi servides per Teixidor, tanmateix, van passar sense cap impacte mediàtic.

El 1995 les *Prosas* són reeditades per l'editora de la Direcció General de Publicacions de l'estat mexicà, amb un canvi de títol: *Prosas morales*. S'hi insereix una nova introducció de la italianista Mariapía Lamberti, que també es fa càrrec, segons se'ns indica a la portadella, de la «revisión de la traducción». Que en la llarga introducció no es faci cap comentari sobre aquest fet és un punt estrany. El 1995, Teixidor era ben actiu, encara: deurien col·laborar? Lamberti, amb qui he mantingut recentment una correspondència electrònica, confirma que ni tan sols no van avisar Teixidor de la reedició. Recorda que, després de la primera lectura, va etzibar a l'editor, que era un exalumne seu: «No quiero que aparezca mi nombre en una traducción así». En principi, li havien encarregat només la introducció. El seu deixeble, llavors, li confereix totes les llibertats per revisar el text, la qual cosa, a Lamberti, li va semblar «insensato e ilegal». Però com que n'havien comprat els drets, «entonces sí corregí; había mucho, pero sólo recuerdo dos cosas: en la época de Leopardi *però* significaba a la latina *por eso* y el traductor lo traducía *sin embargo* como significa hoy [...]. Había varias cosas así. Otro asunto que me acuerdo fue un abuso mío. Hay un solo poema en el

libro. La traducción es mía porque la del sr. Teixidor no le hacía ningún honor a Leopardi». Lamberti es refereix al poema inicial del «Dialógo de Federico Ruysch y sus momias», que, en efecte, són dues traduccions ben distintes en funció de l'edició (1981, p. 109-110 i 1995, p. 128). És certament probable que Teixidor hagués comès errors que a un erudit com Lamberti no se li haurien escapat. Fet i fet, havia adquirit l'italià d'adult sense haver cursat estudis universitaris de filologia.

Just després de publicar-se el Leopardi, Teixidor rep l'encàrrec de La Sínia d'adaptar un Goldoni, el que més li plagués, segons m'indica Elpídia Oliver en una conversa també recent. Ell tria *L'hostalera* i l'adapta amb un títol més personal: *Mirandolina*. El 1985 també adapta *L'autèntic amic*, però sense tants canvis. En general, l'enfocament que prima en la italianística peninsular és que són poc rellevants els muntatges goldonians que grups del teatre independent com el Col·lectiu I. Iglésias o La Sínia miren d'introduir entre la joventut a cavall dels setanta i els vuitanta, com ho suggereix l'estudi de recepció de l'obra de Goldoni a Catalunya que incorpora Joan Casas en el pròleg de la traducció de les *Memòries* del dramaturg italià (Institut del Teatre, 1994, p. 15):

> […] tot indica que durant el franquisme tardà i els primers anys del postfranquisme predomina a Catalunya una imatge molt lleugera i superficial del teatre de Goldoni, que sembla que sigui contemplat com un material especialment apte per convertir-se només en un «clàssic per a públic escolar». […]
>
> L'eficàcia de les sòlides construccions goldonianes, la lleugeresa aparent dels seus conflictes, fan que el «clàssic escolar» pugui ser també una bona peça «per a tots els públics» i que, d'aquesta manera, respongui bé a les necessitats de les companyies independents que treballen en circuits itinerants. Aquest és, probablement, el sentit de les dues adaptacions de Goldoni que va fer Jordi Teixidor per al grup La Sínia.

Hi ha pocs textos que esmentin els dos muntatges de La Sínia i, sovint, quan ho fan, és amb errors, com en un inventari de traduccions de Goldoni al català aparegut en l'edició de *L'estiueig* dins la col·lecció de Proa i el TNC (2009). És lògic que la tasca de La Sínia no hagi tingut gaire projecció. Com indicava Fàbregas en un breu reportatge dedicat al grup al dominical de *La Vanguardia* (22-V-

83), la seva l'activitat, centrada en els circuits escolars, «es más fructífera que llamativa», perquè poques vegades «se ha asomado a las temporadas regulares de los escenarios barceloneses».

Tot i ser un encàrrec, es fa difícil de creure que per a Teixidor els dos Goldonis només signifiquessin un compromís. D'entrada, perquè li donen llibertat per triar els textos. En segon lloc, per la implicació familiar: Ramon Teixidor dirigeix *Mirandolina* i Jordi Teixidor també es fa càrrec de la direcció de *L'autèntic amic*, l'últim muntatge que dirigeix públicament. A més, no crec que sigui cap mistificació situar Goldoni com un model productiu en la seva evolució dramàtica. Així com Dumas representa, dins del cànon, l'antimodel de la poètica brechtiana, que repudia el reaccionarisme consagrat per peces aparentment transgressores, per contra Goldoni hi proporciona materials compatibles: un entramat de tipus travessats per una mirada social aplicada a l'esquema amorós, cosa que es retroba, en suma, en diverses creacions posteriors de Teixidor. Ara bé, més que no pas obrir-li nous horitzons, perquè l'ascendència de Goldoni arrenca des del final dels seixanta (la visita del Piccolo), les dues adaptacions tal vegada incrementen factors d'escriptura que havien quedat anteriorment més delimitats, sobretot en *La jungla sentimental* (1975), que partia d'axiomes similars.

En què consisteix la versió de Teixidor de *L'hostalera*? En primer lloc, el canvi de títol, que dona importància al personatge de Mirandolina, que no és una simple hostalera, cosa que sembla que suggereix, pejorativament, el títol original. Potser també hi té a veure que en el repertori teatral català hi pesés l'obra de Sagarra *L'hostal de la Glòria*, però tampoc no cal descartar que fos un tribut a Strehler, que inclou el nom d'Arlecchino al títol del seu *Il servitore di due padroni*. En segon lloc, Teixidor transforma el personatge del Cavaliere di Ripafratta. És l'únic a qui adapta el nom (Cavaller de Ribesaltes), a diferència del que fa amb *L'autèntic amic*, en què en canvia uns quants. Ribesaltes és molt més brusc i rústic que l'original, cosa que es comprova pel fet que es dona ràpidament a Mirandolina. De fet, el Cavaller de Goldoni es vanta de no haver volgut res amb cap dona, mentre que en l'adaptació Ribesaltes es descobreix com un Don Joan que té correspondència amb moltes femelles. En tercer lloc, Teixidor suprimeix incidents anecdòtics. Sobretot cap al final, esporga trames secundàries com ara que el Marquès doni, de manera il·lícita, a les còmiques, la copa d'or que el Cavaller havia regalat a Mirandolina. En

quart lloc, fa créixer la importància de Fabrici. El cambrer de l'hostal, des del principi, té un tarannà molt més bel·licós contra els pretendents que no pas en l'original, en què se sotmet dòcilment. En l'adaptació arriba a posar Mirandolina contra les cordes amb un termini de vuit dies, després dels quals, si no s'hi ha casat, se n'anirà. Teixidor devia adonar-se del pes d'aquest personatge, i va decidir treure'l de les ombres on l'havia deixat Goldoni. En quart lloc, hi posa més teatre. La ficció de les còmiques, en l'adaptació, dura fins al final, almenys per al trio de galants, mentre que en l'original destapen ben aviat que no són dames. És una veta que Teixidor devia percebre que Goldoni deixava entreoberta, però que no acabava d'explotar. Això reforça més la sensació de viure immers en una ficció, en una mentida: el distanciament. En cinquè lloc, en canvia l'estructura: dels tres actes i 61 escenes de l'original (23-19-19), Teixidor en fa una peça gairebé simètrica, de dues meitats i 41 escenes (21-20). En darrer terme, Teixidor hi disposa un afegit materialista: en un monòleg de Mirandolina, l'hostalera esmenta ambicions d'ascens social, un fragment inexistent en l'original, una addició que, fet i fet, prepara millor la solució final.

Tot i que s'havia d'estrenar dins del Festival de Sitges de 1982, finalment *Mirandolina* s'ofereix per primera vegada en la campanya 1982-1983 de teatre escolar de La Caixa. La Sínia també la porta en múltiples centres cívics i ateneus d'arreu del país. Segurament, es tracta d'un dels grans èxits del grup. Joaquim Vilà i Folch (*Avui*, 5-VI-83), un dels pocs crítics que fa l'esforç de cercar La Sínia, n'elogia el muntatge i remarca l'actualitat d'uns personatges a qui Teixidor «ha donat un vocabulari ben definit, gràcies al qual cada un dels estaments es manifesta amb tota frescor». Devia ser un espectacle prou flexible per oferir-lo tant a un públic adolescent com a un d'adult: l'estiu del 1983 es programa dins del Grec en l'espai de la Casa de la Caritat. A un dels crítics amb més càtedra, Xavier Fàbregas (*LV*, 6-VIII-83), no l'acaba de convèncer: lamenta la tirada cap a la caricatura i la comicitat gratuïta del conjunt de l'actuació.

Mirandolina continuà rodant com a muntatge principal de La Sínia fins al 1986. A la tardor del 1983, després del Grec, Joan Bas el tria per inaugurar l'espai *Teatre per a nois i noies* de TVE, amb una nova adaptació de Teixidor en un format de minisèrie de tres capítols. Bas és clau per entendre'n la circulació televisiva. El 1990, com a responsable de dramàtics de TVC, en programa una altra versió, amb

direcció de Ricard Reguant, per inaugurar el programa *Teatre*. Arran del telefilm de Reguant, devia interessar la publicació del text, que té lloc a «El Galliner» (1991). La cronologia de l'edició de les dues traduccions confon. Tal vegada s'edita primer *L'autèntic amic* (1988) perquè s'acosta més a l'original. D'altra banda, és una tasca quasi impossible trobar crítiques d'aquestes dues obres editades, fet que palesa el desinterès de les seccions d'espectacles per la literatura dramàtica. Malauradament, l'únic text recollit sobre *Mirandolina*, de Pep Blay (*Avui Cultura*, 29-II-92), s'hi refereix de forma genèrica sense valorar-ne la qualitat de l'adaptació. *Mirandolina* encara fou reeditada, fragmentàriament, en el volum antològic *Comèdies*, a cura de Francesc Vernet (2001).

Ben al contrari que *Mirandolina*, la versió de Teixidor de *L'autèntic amic* és més fidel a l'original goldonià, si partim del text publicat el 1988. Es podria, fins i tot, arribar a qüestionar-ne l'etiqueta d'*adaptació*: Teixidor gairebé només catalanitza els noms dels personatges. El muntatge resultant de La Sínia no va tenir recorregut. Dirigit per Jordi Teixidor, és intricat de localitzar-lo en hemeroteques, de la mateixa manera que *Simó de Canterville*, un text quasi desconegut de Teixidor, que adapta per a La Sínia el conte d'*El fantasma de Canterville*, d'Oscar Wilde, i que la formació munta cap al 1984.

El 1986, en paral·lel a la dissolució de La Sínia, Teixidor retorna al francès per traslladar al català *El joc de l'amor i de l'atzar*, de Marivaux, el text fundacional de la companyia vilanovina La Infidel, liderada per l'aleshores molt jove –i ja *enfant terrible*– Calixto Bieito, sorgit de l'Institut del Teatre, en què es forma també una part significativa del pinyol del grup. D'una conversa recent amb Ferran Madico, que va interpretar-ne un dels papers més rellevants, es pot pensar, sense tenir-ne la certesa absoluta, que la relació entre Bieito i Teixidor es forja a l'IT, on aquest darrer impartia classes de dramatúrgia i direcció. Havent estrenat *El joc* el setembre del 1986 al Teatre Principal de Vilanova, l'abril del 1987 La Infidel fa una estada d'una setmana a la Sala Gran de l'Institut del Teatre, amb crítiques molt dispars. Per exemple, la d'Àlex Broch (*LV*, 10-IV-87), prou benvolent, mentre que la de Joan de Sagarra (*El País*, 11-IV-87) és terriblement demolidora, des del títol mateix: «De cómo cargarse un Marivaux». Joan de Sagarra, val a dir-ho, no atacava el text servit per Teixidor, sinó el muntatge, del qual no es va oferir quasi cap actuació

més.

Quatre anys més tard, Teixidor presenta el text al premi nacional Josep M. de Sagarra de traducció de textos inèdits en català i hi rep un accèssit. Es publica el 1993 a l'Institut del Teatre amb un pròleg seu, «El joc de Marivaux», l'únic que signà en una de les seves traduccions. En aquest text, processa *El joc* com un motor de conflictes carburat per la dissolució social de les disfresses. Considera que Marivaux representa un estadi previ de Goldoni, «amb els seus aristòcrates ridículs enamorats d'una hostalera que en fa el que vol», però, tot i això, valora el mestratge del dramaturg francès per l'habilitat de crear un «joc teatral» (p. 6 i 10). Per a la traducció, parteix d'aquesta consigna: «penso que el teatre exigeix una comprensió immediata, sense la qual el públic no pot entendre les intencions, tots els matisos, les simulacions, allò que "no es diu"» (p. 11). I fa consideracions sobre el que implica traslladar al català l'idiolecte de Marivaux: «el text presenta un francès literari, allunyat, és clar, del francès parlat, sobretot del francès parlat avui [...]. Però es tracta d'un francès col·loquialment literari i no carregat amb un excés de cultismes. La traducció no exigia, per tant, un català gaire rebuscat. I finalment, també és cert que, avui, per a la majoria de catalano-parlants, un català simplement literari resulta un català culte» (p. 11). Al cap de vint anys, el 2014, Salvador Oliva publica una nova traducció d'*El joc* instigat pel nou muntatge que n'ofereix Josep M. Flotats al TNC. Només voldria plantejar el dubte: una traducció premiada periclita al cap de vint anys? Hi ha cap motiu més a banda del rendiment editorial que expliqui per què no s'aprofita una traducció vàlida que no ha tingut la circulació suficient?

Ben mirat, i parlant de coses més serioses, el que caldria estudiar més a fons, en el gir dramatúrgic de Teixidor, és fins a quin punt hi influeix la docència iniciada a l'Institut del Teatre el 1982. L'anàlisi de textos clàssics del teatre modern i contemporani l'empeny a versionar-los? Com a mínim, el que és palpable és que algunes d'aquestes obres, com *El joc de l'amor* o *La dama de les camèlies*, les estudià molt en detall, seguint el mètode estructuralista que elabora com a docent, en *L'estructura del drama clàssic* (La Busca, 2002, p. 149-167).

Altrament, sembla menys crítica, per a la seva trajectòria dramàtica, la participació com a adaptador al català de *The Odd Couple*, de Neil Simon, que parteix d'una traducció prèvia d'Eulàlia Vidal. Sense tenir

a l'abast el text de Vidal, que era inèdit, es fa difícil, com en el cas d'*El mentider*, d'assenyalar-hi la incidència de Teixidor, que va conservar el guió de l'adaptació. D'altra banda, si s'analitza en detall aquest mecanoscrit, es veurà que segueix fil per randa l'obra de Simon, amb mínimes variacions, cosa que podria arribar a qüestionar, fins i tot, si la revisió de llengua s'ha de presentar com a *adaptació*, com és el cas. *La parella singular* es va muntar a la Sala Villarroel el 1989, dirigida pel seu germà Ramon, que reivindicava la tria com una peça de consum, d'«alta comèdia», en una entrevista de Santiago Fondevila (*LV*, 19-II-89): «éste es un género que casi desapareció del panorama teatral barcelonés debido, en buena medida, a que la mayor parte de los profesionales del mundo teatral actual proceden del teatro independiente, un tipo de teatro que exigía un compromiso ideológico y que coincidió con la desaparición progresiva de los grandes actores de comedia que tenía Cataluña». En canvi, Jordi Teixidor insistia, per als més ortodoxos, que l'obra de Simon és profundament distanciadora per la subversió de rols de gènere que vehicula la parella protagonista (*Avui*, 8-II-89). Els comentaristes gairebé es pot dir que se senten ofesos per la comercialitat de la peça, especialment un dels històrics del teatre independent, Joaquim Vilà i Folch (*Avui*, 28-II-89), que, per bé que elogia «el llenguatge fresc que li ha servit Jordi Teixidor», proclama:

> Aquest és el teatre que fa vint anys ens portaven les companyies d'empresa privada de teatre castellà. Un teatre que rebutjàvem amb força per la seva intranscendència, per la seva falta de connexió amb la realitat, pel seu joc de recursos fàcils, per la seva realització normalment encarada a l'exhibicionisme interpretatiu dels caps de cartell, per la seva oposició a un teatre viu i combatent que en aquells moments bullia a casa nostra. Possiblement, amb això, ja està tot dit i poca cosa més podem afegir-hi.

El 2005, quan sembla que la flama del dramaturg s'ha apagat definitivament, apareix l'últim text de creació en què intervé. L'abril del 2005 surt al mercat l'adaptació juvenil de *Don Quixot* d'Armonía Rodríguez, gran amiga de Teixidor dels temps d'El Camaleó. Teixidor en tradueix l'original –que no es publica– del castellà al català. Novament, sense el text primigeni de Rodríguez, és enrevessat de determinar el pes del traductor. L'obra l'han analitzada sumàriament Montserrat Bacardí i Imma Estany a *El* Quixot *en català* (Publicacions

de l’Abadia de Montserrat, 2006, p. 222-223) i també Rosa Agost en un article a *Caplletra* (núm. 54, 2014, p. 105-135),en què, entre altres qüestions, en relaciona el final amb la versió d’Antoni Bulbena (1891). Fent un servei a una amistat de quaranta anys d’antiguitat, Teixidor posa punt final a la seva carrera d’escriptor públic abocant al més pur catalanesc l’obra magna de la cultura espanyola, en ple quart centenari de la primera edició d’*El Quixot*.

Arribats a aquest punt, hom s’adona que no s’ha ni esmentat el conjunt de traduccions a altres llengües d’*El retaule del flautista*, gairebé l'única obra de Teixidor traslladada sense la mediació de l’autor: es poden resseguir *Retaules* en galaicoportuguès, anglès, alemany, francès i fins i tot en polonès, segons va reportar Anna Sawicka en un inventari d’obres entre el català i el polonès a *Quaderns. Revista de traducció* (núm. 11, 2004, p. 13). Recentment, també s’ha traduït una mostra de fragments de *Residuals* al grec (2016). Ras i curt: un altre continent per descobrir.

Bibliografia

Aran, Ramon (2021): «Traduccions i adaptacions de Jordi Teixidor» [recurs electrònic], *Visat.cat* [12-IV-2021].