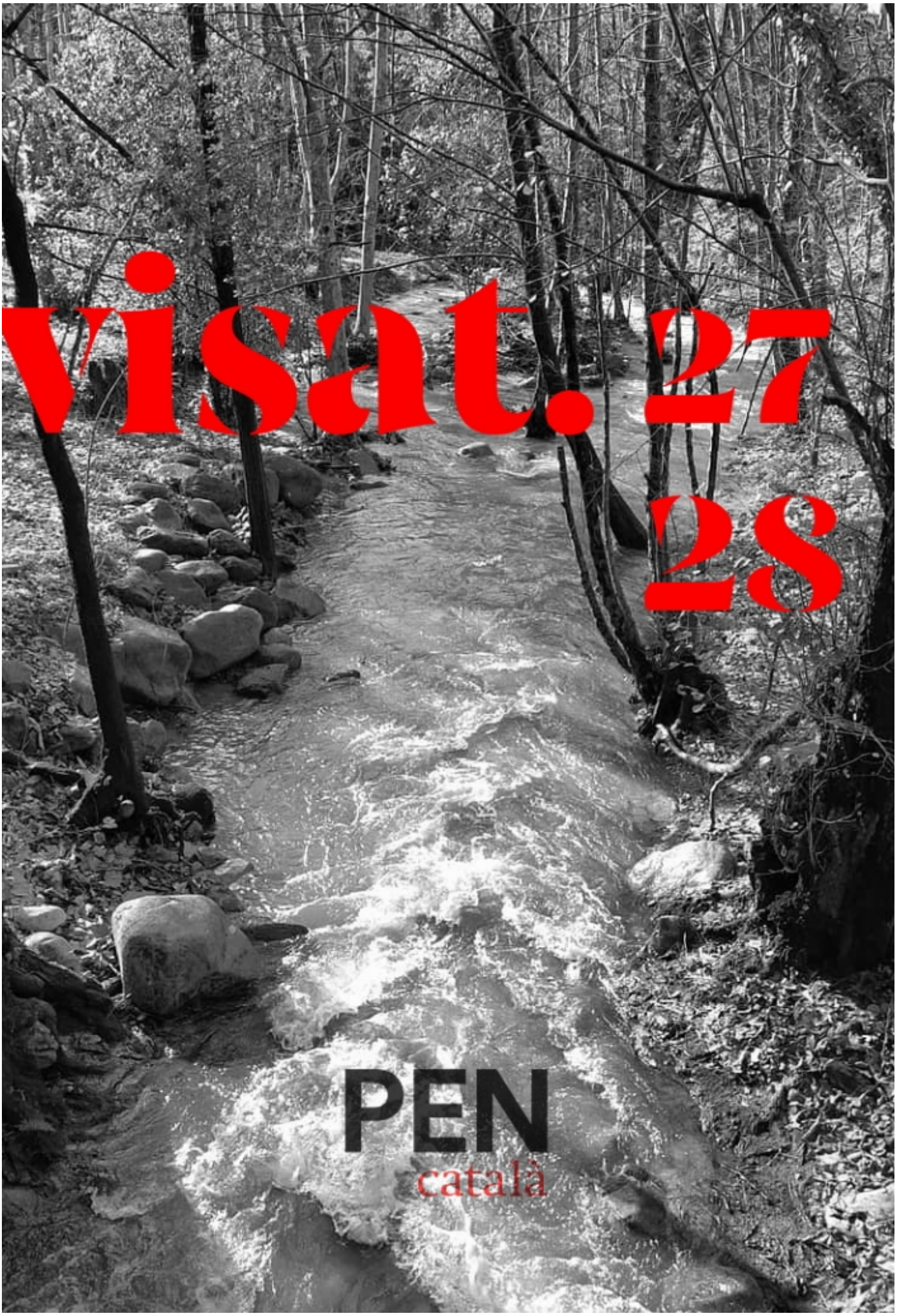

visat. 27
28
PEN
català

Índex

Editorial

Premi PEN 2019. Notes per a una laudatio
Joan Casas

Traduir José Eduardo Agualusa, un autor angolès, del portuguès.
Pere Comellas

Un nou Ulisses de Joyce. Una traducció divulgativa
Carles Llorach

L'invent de les fronteres
Marta Pera

Esperar i creure
D. Sam Abrams

L'any de les Ilíades
Lluís Ahicart

Carles Riba torna a Grècia
Eusebi Ayensa i Nikos Pratsinis

El castell de Kafka: una nova traducció a partir de la versió manuscrita
Joan Ferrarons

Sobre les noves traduccions en vers de les Tragèdies de Sòfocles
Joan Casas i Feliu Formosa

Aproximació a la traducció de l'autotraducció nabokoviana
Marta Nin

Les tries del traductor exiliat: dos casos
Jordi Julià

Número editat amb el suport de:

visat.

Tardor 2019

Editorial

Cronos de ment retorta. L'epítet homèric al·ludeix a les voltes que fa la vida i ens recorda que, amb el pas del temps, podem viure situacions que mai havíem ni imaginat, recaragolades, sorprenents. *Visat* arriba aquesta tardor en format doble, excepcionalment i sense haver-s'ho proposat, tot fent honor als designis del déu Cronos, que són retorts o retorçats, segons determini la traductora o el traductor. El 2019 han aparegut dues versions de la *Ilíada*, dues edicions simultànies i completament diferents de l'obra fundacional de la literatura occidental i que ens porten l'eco dels hexàmetres de l'*Odissea* d'Homer vessats al català per Carles Riba ara fa exactament cent anys. En aquest número de Visat el mestre i poeta fa el viatge invers. Diem que Riba torna a Grècia perquè les *Elegies de Bierville* han vist la llum en grec, traduïdes a quatre mans.

Retorts o retorçats són sempre els camins de l'exili. El van patir tant Carles Riba com Agustí Bartra. Hom assegura que Bartra va ser el més gran traductor que va sortir de l'exili català i que encara no ha estat prou reconegut. Per rescabalar almenys una part del deute, enguany hem commemorat els 80 anys del començament de l'exili. Foren molts els intel·lectuals que a partir de 1939 i lluny de les nostres fronteres van fer de torsimanys, si us plau per força o bé per voluntat de resistència. Sobre traducció i exili versaren les dues ponències de presentació dels finalistes del IV Premi PEN que trobareu en aquesta edició de *Visat*.

La traducció és un acte de dissolució de fronteres, com expressa la reflexió a tomb de *Totes les formes del verb anar*. I de posar-se en la pell dels altres. L'obra de José Eduardo Agualusa, autor angolès de llengua portuguesa, deixa al traductor un regust tan agraït com agredolç, però al capdavall allò que comptarà i compensarà l'esforç no serà altra cosa que transmetre la literatura per tal d'arribar a entendre l'altre.

Amb la traducció també és possible trencar motlles. La nova versió de l'*Ulisses* de Joyce té el propòsit de ser divulgativa, orientar el

lector davant d’una obra sense argument, del qual n'espera desenllaços però el desconcerta perquè es troba contínuament davant l’absurd. Tanmateix, no és l’absurd, l’inexplicable, l’irracional o fins i tot la farsa, allò que ens enganxa a la lectura i ens interpel·la? Ho trobem en estat pur en Kafka, *El castell* és una gran farsa, un relat delirant sobre una administració incomprensible i una societat on el sexe és objecte d’abús, talment el món real d’avui. La recent versió catalana en fa una nova lectura a partir del manuscrit original i aconsegueix, entre altres matisos, que aflori l’autèntica ironia kafkiana.

La fixació dels originals sempre ha estat un maldecap pels traductors. En el cas dels relats inclosos a *Senyals i símbols* de Vladímir Nabókov, la confrontació de les diferents versions, la russa i l’anglesa, va facilitar una major aproximació a la musicalitat del text. Apropar-se al lector o a l’oient, domesticar el text perquè l’espectador s’hi arribi a identificar, això és el que busca també la nova traducció del teatre complet de Sòfocles per a l’escena.

La ment retorçada de Cronos dicta les voltes impensades de l’exili, els canvis de fronteres, els envitricolls de la vida i de la literatura o el repte d’haver de beure d’originals diferents, però els traductors dominen l’art i l’ofici de superar-ho i de reeixir-ne. Com el *Visat* de tardor que presentem. La revista de traducció literària del PEN Català sobreviu als averanys inesperats del temps, llegiu-la!

visat.

Tardor 2019

Premi PEN 2019. Notes per a una ***laudatio***

Joan Casas

Enguany m'ha tocat l'honor de presidir el jurat de la IV edició d'aquest premi, al costat d'Anna Aguilar-Amat; Anna Soler Horta; Xènia Dyakonova, guanyadora de l'edició de l'any passat, i Ricard Ripoll —l'ànima incansable del premi— com a secretari.

Durant el 2018 l'activitat traductora al català ha estat frenètica, per mor sobretot de la munió de petites editorials independents que proven d'ocupar un lloc al sol. Les dades del Departament de Política Lingüística de la Generalitat diuen que durant aquest any s'han traduït 109 obres literàries amb alguna forma d'ajut oficial. I encara caldria afegir-hi un nombre indeterminat de traduccions que s'han fet sense aquest ajut. La majoria d'aquests treballs és d'un altíssim mèrit traductor; a partir d'un material tan extens, es feia difícil seleccionar els finalistes.

Aquesta collita tan abundosa segurament explica que, després de primer passar-los pel sedàs delicadament, el jurat decidís finalment triar cinc finalistes en lloc de quatre, que és l'habitual en aquest premi, els quals van ser els següents:

Miquel Cabal Guarro, per la traducció del rus de *L'ofici*, de Sergei Dovlatov.

Pere Comellas, per la traducció del portuguès de *La teoria general de l'oblit*, de José Eduardo Agualusa.

Carles Llorach-Freixes, per la traducció de l'anglès d'*Ulisses*, de James Joyce.

Marta Pera Cucurell, per la traducció de l'alemany de *Les formes del verb anar*, de Jenny Erpenbeck.

Elena Rodríguez, per la traducció de l'italià de *Lèxic familiar*, de Natàlia Ginzburg.

Cinc finalistes i cinc llengües, i cinc grans treballs de traducció.

Miquel Cabal, un traductor minuciós, exigent i capaç, ha continuat acostant al català l'obra de Serguei Dovlatov, un dels narradors russos més originals i divertits del segle vint, trobant sempre l'equivalència de sentit, ritme, intenció i, *last but not least*, sentit de l'humor de l'original.

Pere Comellas, amb una llarga experiència de traducció d'autors africans contemporanis de la lusofonia, ens ha permès llegir en un català molt saborós un dels escriptors més importants de la literatura actual en llengua portuguesa, l'angolès José Eduardo Agualusa. Un territori aquest, el de les traduccions del portuguès, encara massa poc conreat, i de difícil projecció a casa nostra, on, per exemple, un novel·lista tan extraordinari com Antonio Lobo Antunes no ha pogut trobar lectors. Tot i que potser la culpa en aquest cas va ser del traductor, que vaig ser jo.

Carles Llorach-Freixes ha comès un acte d'atreviment tornant a traduir al català l'*Ulisses* de Joyce, que ja havia traduït l'any 1981 Joaquim Mallafrè, i del qual Mallafrè mateix havia fet una edició revisada l'any 1996. Mallafrè, traductor i mestre de traductors —i que fa un parell d'anys em va precedir en la feina de presidir el jurat d'aquest premi— havia deixat el llistó molt alt. Segurament és just —i en les cultures literàriament potents és fins i tot cosa freqüent— revisar de tant en tant les traduccions dels clàssics contemporanis. Ara mateix a casa nostra es publica, per exemple, una nova versió de la *Recerca*, de Marcel Proust. Al jurat li va semblar que, al marge de l'atreviment, aquesta nova traducció de l'*Ulisses*, portadora també del complement d'uns resums introductoris dels capítols i d'un bon aparat de notes, era prou rica en mèrits per figurar en aquesta selecció de finalistes.

L'activitat traductora de Marta Pera Cucurell és ingent. Em fa pensar en una vegada que li van demanar a José María Valverde, el poeta i catedràtic represaliat pel franquisme, quantes coses havia traduït. «He traducido» va respondre, «como un niño de siete años», i assenyalava amb la mà l'estatura d'un nen de set anys per fer entendre el volum de paper que havia passat per les seves mans traductores. A aquesta tasca hi ha afegit aquest any la Marta Pera l'edició del que penso que és el seu primer poemari, un llibret magnífic que es diu *La quinta essència de la pols*, la lectura del qual recomano vivament. La novel·la de Jenny Erpenbeck que ha traduït, un text vigorós i actual que troba la seva llengua pròpia en el català

d’aquesta traducció, ens porta la tensió moral de la crisi que representa l’arribada massiva de refugiats a una Europa atemorida i que corre el perill de perdre els principis bàsics de la democràcia que van fonamentar el precari equilibri de la postguerra de la Segona Guerra Mundial.

I finalment parlarem de la tasca d’una persona de qui no coneixem gaires antecedents en la traducció al català, Elena Rodríguez, de la mà de la qual ens arriba la nova versió d’aquest llibre breu, però extraordinàriament intens, que és el *Lèxic familiar*, de l’autora jueva italiana Natalia Ginzburg. Diem nova versió perquè el 1989, amb el títol de *Vocabulari Familiar*, la traductora Mercè Trullen ja n’havia fet una traducció al català. Però la frescor i la immediatesa amb què la nova traductora ens fa arribar les paraules d’aquesta escriptora, el centenari del naixement de la qual es va celebrar fa poc temps, han merescut la valoració del jurat.

visat.

Tardor 2019

Traduir José Eduardo Agualusa, un autor angolès, del portuguès.

Pere Comellas

1. La traducció també és, com tot, una feina col·lectiva

Davant de qualsevol premi important i prestigiós —i el Premi PEN Català de Traducció és totes dues coses— és lícit preguntar-se quines són les raons del jurat per fer la tria, sobretot si en aquesta tria hi entra un mateix. Per què jo? D'entre totes les traduccions publicades durant un any en català, i per sort en són moltes, no pot ser gens fàcil triar-ne un grapat, i finalment una, i declarar que són les millors. Segur que els criteris són molts, i fins i tot diria que hi entra en alguna mesura l'atzar (1), per més rigor i objectivitat que el jurat hi posi. Però no podem dubtar (i sobretot, quan ens toca de prop, no volem) que el primer de tots és la qualitat.

Seria molt complicat intentar establir què és una «bona traducció» en poques ratlles. Persones molt enteses hi han dedicat llargues reflexions, i no sempre n'han tret l'aigua clara. El que jo volia posar sobre la taula aquí no és això, sinó una altra qüestió: qui és el responsable d'una bona traducció? (o d'una de dolenta, tant se val). La pregunta sembla ridícula, i la resposta òbvia: el responsable és qui l'ha feta, la traductora o el traductor que la firma. Tanmateix, si un hi pensa, les coses es compliquen.

Quan estudiava biblioteconomia i vèiem els sistemes de catalogació de documents, sempre hi havia un apartat anomenat «menció de responsabilitat». És una etiqueta molt més àmplia que *autoria*. Inclou qualsevol actuació que es consideri rellevant en l'elaboració d'un document: autoria, és clar, però també edició, antologia, traducció, compilació... Fins aquí, tot normal: a cada contribució se li atribueix una funció determinada, i sovint l'existència del document depèn de diverses d'aquestes funcions coordinades. Ara bé: les tenim sempre en compte totes? Segur que no. De fet, fins fa poc temps era força normal ignorar justament la responsabilitat de la traducció, per exemple. Avui i aquí això s'ha corregit considerablement, però en canvi continuem ignorant gairebé sempre la responsabilitat de la

revisió o correcció —que pot ser una contribució decisiva—, que no se sol indicar ni en la catalogació ni en el document mateix. I això fa pensar quines altres responsabilitats oblidem…

Quan vaig rebre la nominació per al IV Premi PEN Català de Traducció vaig poder dir a en Miquel Saumell, corrector del llibre en qüestió: «Ens han nominat!». Un cop vaig saber que l'havia guanyat, vaig enviar un missatge a en José Eudardo Agualusa, l'autor: «Ganhamos!». Tots dos tenen un paper fonamental en el premi. El de l'autor se sol reconèixer: qui dubta que un bon llibre de partida té més opcions d'obtenir un premi de traducció que un de no tan bo? Teòricament es premia la traducció, no pas l'original, però aquest original hi pot tenir algun pes. Però, i la correcció? Molt més important encara, perquè parlem de qualitat. Una bona correcció converteix un text mediocre en un bon text, encara que quantitativament el percentatge de canvis sigui petit (que no sempre ho és). Això és com treure una taca d'uns pantalons: només en rentes un trosset molt petit, però la diferència qualitativa entre uns pantalons tacats i uns de nets és abismal!

No hi ha ningú més, que intervingui en una traducció? Que faci possible que guanyi un premi? L'editorial, segur. Ha triat el llibre (o ha acceptat una recomanació) i s'hi juga els calés. I el promociona (si el jurat no n'ha ni sentit a parlar, serà difícil que el premiï). Aquí, doncs, ja hi ha algú d'edició i algú de premsa. Res més? Doncs sí. Quan traduïm, fem servir un munt d'eines que fan possible la feina i en milloren la qualitat: d'entrada totes les lexicogràfiques (no som nosaltres qui fa els diccionaris de tota mena i en tots els formats, però els fem servir contínuament). Qui no ha trobat una fantàstica solució de traducció en un diccionari (monolingüe, de correspondències, de sinònims, especialitzat, d'on sigui)? O en un corpus textual? I si ho vas a mirar, tampoc no hem inventat Internet, ni hi hem ficat tot el que hi ha i que sovint resulta essencial per entendre adequadament el que traduïm. Ni hem inventat els ordinadors ni el múltiple programari que avui ens sembla essencial.

Tot això només per recordar que res del que fem, res del que som, és només responsabilitat nostra ni seria possible sense la comunitat. I és per això que, tot i que la nostra naturalesa ens impulsa a creure que tot allò que ens va bé ens ho mereixem —però que tot allò que ens va malament és mala sort o injustícia—, penso que és precisament de justícia no oblidar que som tant individus com

comunitat, per més que determinades línies de pensament, normalment per justificar privilegis, tinguin molt interès a fer-nos oblidar tot el que ens devem els uns als altres. No hi ha res, absolutament res, que no tingui alguna dimensió col·lectiva.

2. Traduir del portuguès una novel·la d'Angola

Sovint el món de la traducció i el de la recerca sobre la traducció viuen vides paral·leles. És una llàstima, perquè segur que ens aniria bé que els teòrics es fixessin més en la pràctica, i viceversa. Trobo que la reflexió sobre la traducció ens pot donar bones claus que ens ajudin a traduir millor, entre altres coses perquè ens ajuden a tenir més consciència de la complexitat del que fem, que no és precisament tan senzill com «repetir en una altra llengua el que diu un determinat text».

José Eduardo Agualusa és un dels autors més prestigiosos i reconeguts de la literatura feta per africans. I dels més populars. Agualusa és angolès, i Angola és una antiga colònia portuguesa que no va ser independent fins al 1975. A Angola s'hi parlen unes quantes llengües, però només n'hi ha una d'oficial, el portuguès. Tot i que en el dia a dia la majoria de les altres llengües històriques del territori encara són les més usades per una part important de la població, determinades funcions es fan gairebé exclusivament en portuguès, i això inclou la literatura escrita i publicada. Agualusa, a més, és d'una família d'arrels diverses i de llengua inicial portuguesa, i per tant, és del tot lògic que escrigui en aquesta llengua. Tant per trajectòria personal com per entorn sociolingüístic. I en aquest punt he de confessar una contradicció personal: d'una banda, com a defensor de la diversitat lingüística, em semblaria molt millor que a Angola els grans escriptors com Agualusa escrivissin en kimbundo (la llengua de la capital juntament amb el portuguès), o en umbundo (la llengua de la ciutat on va néixer aquest autor), o en kikongo, chokwe..., perquè això seria un símptoma de la vitalitat i de l'extensió de funcions d'aquestes llengües. Però aleshores jo no podria traduir les seves fantàstiques novel·les, i, per tant, trec profit personal del fet que faci servir la llengua colonial. D'aquí la part agredolça d'una feina apassionant i tan satisfactòria com traduir Agualusa.

Agualusa és angolès i sol escriure ficció centrada en Angola. I és en aquest punt que volia exemplificar breument els avantatges de la

reflexió. Fa molt de temps (en certa manera, segles) que la recerca sobre traducció planteja una dicotomia que pot tenir diferents formulacions a l'hora de traduir un text: l'acostem tant com podem al lector, de manera que no se li faci gens estrany, que s'oblidi que és una traducció (opció preferida per la majoria d'editorials), o bé el mantenim tan a prop de l'original com ens permetin els mecanismes de la llengua d'arribada, de manera que mantingui l'estranyesa que se suposa que sentim davant d'un text estranger? Això s'ha discutit del dret i del revés, com sap tothom que s'ha acostat a la traducció poc o molt, i una de les maneres d'anomenar aquests procediments és «domesticació» per al primer (el fem venir cap a casa) i «estrangerització» per al segon (el mantenim a l'estranger).

Aquesta qüestió, en el cas d'un autor africà, agafa un vessant especialment delicat. Com que molts dels qui han tractat aquesta dicotomia les darreres dècades ho fan des d'espais lingüístics dominants (anglòfon, francòfon...), moltes vegades aposten per una certa estrangerització, perquè la consideren l'opció més respectuosa amb l'alteritat. Domesticar seria apropiar-se de l'altre i esborrar-lo. Des d'aquesta perspectiva cal recordar constantment a qui llegeix una traducció que allò s'ha escrit en un marc cultural i lingüístic diferent, que no és «nostre», i és bo que ens exigeixi un esforç. Herder, al segle xviii, deia que els francesos vestien i pentinaven Homer segons la moda francesa (perquè el traduïen segons les convencions textuals franceses de l'època), mentre que els alemanys estaven disposats a «fer el viatge amb el traductor si és que ens vol portar a Grècia i ensenyar-nos els tresors que ell mateix ha trobat». El primer Homer semblava un francès il·lustrat; el segon, un pagès de la Grècia antiga.

Tanmateix, l'altra cara de la voluntat de mantenir la distància, d'exigir l'esforç de comprendre l'altre i no de disfressar-lo perquè sembli nosaltres, és fer-lo encaixar en una alteritat que en realitat només és a la nostra imaginació. Ja no és preservar allò que té d'estranger, sinó exotitzar-lo, convertir-lo en una raresa d'exhibició, en un monstre en el sentit etimològic de la paraula, un monstre que encaixa amb la idea prèvia que nosaltres mateixos en teníem. I si parlem d'Àfrica (com si parlem del món àrab, com tan bé ens ho va explicar Edward Said), la quantitat d'estereotips, sovint caricaturescos, de prejudicis exotitzants que solem tenir és tan aclaparadora que pot tapar tranquil·lament qualsevol realitat. Així

doncs, quan traduïm literatura sobre Àfrica ens enfrontem a dos reptes que a vegades semblen contradictoris.

El primer és intentar reflectir un món geogràficament i culturalment llunyà. I en aquest sentit la tendència seria explotar tots els recursos possibles per recordar al lector que llegeix sobre Àfrica, sobre gent que parla diferent i que viu en un context molt diferent en molts sentits. Per tant, subratllar la distància cultural, no caure en la domesticació, no esborrar l'especificitat.

El segon és no caure en l'exotització. Ser capaços de generar prou empatia amb els personatges per comunicar l'essencial fons unitari de l'experiència humana. Per més diferents que siguin les cultures, els humans compartim prou per no només poder entendre l'altre, sinó també per ficar-nos en la seva pell: aquesta és una de les gràcies de la literatura, i crec que és una intenció important de la literatura d'Agualusa.

Aquest segon repte és, per mi, prioritari. Per això intentaria evitar, si m'hi trobés, utilitzar la paraula *tribu* o la paraula *poblat*. Perquè no sé veure què aporta dir que algú és de la tribu mukuval, quan mai no diria que algú altre és de la tribu aragonesa o la tribu vèneta. Com tampoc diria mai que vaig néixer en un poblat berguedà. He vist a vegades en traduccions del portuguès com se subratllen, sigui amb una nota al peu, un glossari o un manlleu no adaptat, determinats termes d'etimologia bantu molt consolidats i que els parlants ja fa molt de temps que no perceben com a manlleus. Així tot sona «més africà». Seria com si algú que tradueix del català a una llengua eslava, per exemple, mantingués en el text arabismes com *carxofa* o *magatzem* en original, i hi posés una nota amb la traducció a la llengua corresponent i una indicació que són termes d'origen àrab. Sembla prou clar que això tenyiria el text d'una flaire exòtica arabitzant que no es justifica gens ni mica!

La literatura hauria de permetre'ns entrar en altres mons, viure altres vides, ser altres persones, i per això és imprescindible certament respectar l'alteritat. No té gaire gràcia viatjar pel món i menjar sempre a l'hamburgueseria franquiciada. Però per poder entrar en altres mons no és raonable amagar-ne totes les portes, fer veure que aquests mons són tan diferents que ens són impenetrables, que la gent que els habita no són en bona part com nosaltres. Entenc que la traducció ha d'ensenyar aquestes portes, i alhora no cal que canviï

tot el paisatge que hi ha al darrere i encara menys que se l'inventi per satisfer l'expectativa que en teníem abans de començar.

Notes

1. Una certa doctrina autoajudesca insisteix molt en la idea que l'atzar no existeix, que tot depèn d'un mateix; així, quan un està malalt o queda sense feina o s'entrebanca, a sobre d'estar fotut també se n'ha de sentir culpable.

visat.

Tardor 2019

Un nou Ulisses de Joyce. Una traducció divulgativa

Carles Llorach

Per començar voldria agrair al PEN català aquesta iniciativa del premi a la feina del traductor. I ens hem d'alegrar que aquesta iniciativa no sigui única, perquè a poc a poc anem veient com les institucions es van afegint a aquest reconeixement. Ja queda lluny aquella època que el nom del traductor no apareixia ni als crèdits. Però, visibles o invisibles, el que potser importa més a la persona que fa la feina és que li corresponguin uns honoraris dignes.

Aquest reconeixement és més necessari quan parlem d'una llengua com la nostra, sense els poders de l'estat ni els mediàtics. Quantes vegades no hem vist que un lector catalanoparlant ja no solament llegeix amb preferència autors d'expressió castellana, sinó que, en les traduccions d'autors estrangers, tria molt més sovint, o exclusivament, la traducció castellana? És que les traduccions al castellà són millors que les versions catalanes? O bé és l'habitual diglòssia quan dues llengües conviuen o coexisteixen al mateix país?

Potser, i no seré gens original en això, una manera de posar-hi algun pal·liatiu seria considerar com a lectures obligatòries a l'ensenyament certes traduccions o versions, no solament per omplir alguns segles escassos de literatura d'alta qualitat, sinó per acostar la població estudiantil a obres de referència universals. Estic pensant, per exemple, en l'*Odissea* de Carles Riba o en el *Tom Jones* de Mallafrè.

En un altre ordre de coses, a la nota de premsa han dit que em dedico a la traducció professionalment. Tanmateix, la cosa no és ben bé així, perquè, amb un cop d'ull a la meva producció, tan escassa, és fàcil imaginar-se que no en podria pas viure. De tota manera, sí que és cert que durant uns quants anys vaig viure (o sobreviure) fent exclusivament aquesta feina. Però aleshores és quan em vaig adonar que més que traduir per professió, el que volia fer era traduir per vocació; és a dir, volia traduir només el que jo triés i no el que m'imposava el deure de portar un sou a casa. Sospito que aquest no

deu ser només el meu cas per la fama d'activitat mal pagada que corre, tot i que segur que hi ha professionals de la traducció que poden imposar les seves tries i alhora obtenir uns bons honoraris.

A banda d'aquestes consideracions prèvies generals, els volia parlar una mica del llibre pel qual m'han inclòs a la llista de finalistes.

Per norma general, davant de la traducció d'una novel·la estàndard, disposant d'uns coneixements adequats de l'autor i del context històric i cultural, es pot dur a terme una tasca excel·lent. Però davant d'una novel·la com l'*Ulisses*, l'aparell contextual que es necessita és enorme, i, per tant, el munt de feina esmerçada no és poc. No és una tasca d'un any, ni de dos, ni de tres (i això, qui ho pot pagar?). Només pensin que hi ha un volum de prop de 600 pàgines d'al·lusions i referències, i de més quantitat de text que l'*Ulisses* mateix. I, això, deixant de banda la llarga llista d'articles i de monografies que ens intenten explicar què ens vol dir Joyce a cada capítol, a cada joc de paraules, i ens assenyalen el valor de cada recurs, i, per tant són útils per a un lector i un traductor en potència.

També s'ha de dir, però, que hi ha un altre grup de monografies dedicades no tant a desxifrar els misteris de l'*Ulisses* com a fer especulacions gratuïtes, i més com a exercici de lluïment propi que no per aportar cap novetat a la comprensió de la novel·la; aquesta mena d'escrits allunyen, més que no pas acosten, el llibre al públic. Recordo el cas d'una de les més famoses monografies en què l'erudit s'atura a calcular, en detall i amb gran despesa de text i de temps, la minúscula suma que una lletera calcula fent servir el compte de la vella, i conclou que és correcta. Ens descobreix un nou valor de la novel·la, això?

Però, què aporta aquesta nova traducció de l'*Ulisses*? Realment, pel que fa a la qüestió textual, ja es veurà. Sigui com vulgui, el meu propòsit era fer una traducció divulgativa. És a dir, una novel·la que espanta el públic corrent, i fins i tot al culte, per l'embalum, per l'aurèola de dificultat, per l'argument (vull dir, manca d'argument), pels elogis ditiràmbics capaços d'acoquinar el més intrèpid, etc.; segons la meva opinió, la novel·la no es pot oferir sense ajudes a la lectura. Per això volia una edició amb presentacions per a cada episodi i notes a peu de pàgina (i no pas al final), introduccions i notes que empenyessin el lector a continuar llegint i el fessin arribar al final de l'obra.

En aquest sentit, també volia que el català que s'hi feia servir fos més proper al públic, malgrat tots els canvis de registre, d'estil i de format que apareixen al llibre; per exemple, el tractament entre els personatges és de *tu* i de *vostè*, i no pas de *vós*; s'utilitza preferentment el passat perifràstic i no el simple; els noms de persona porten l'article, es fa servir la forma col·loquial dels pronoms febles, etc.

A part d'aquestes introduccions i notes a peu de pàgina (que es poden trobar en algunes edicions en altres llengües), la novetat que aporta aquesta edició és l'ús d'angles (<>) per assenyalar els fragments de text aliens al text principal i que hi estan inserits. Per exemple, a l'episodi 10, «Les roques errants», Joyce narra dues o més accions simultànies en el temps però allunyades en l'espai, sense cap mena d'indicació per al lector, cosa que el despista per complet. Nosaltres hem tancat aquestes insercions amb angles amb la idea de facilitar-ne la lectura. O bé, a l'episodi 12, «El Ciclop», Joyce insereix, dins la narració principal, fragments redactats amb la tècnica del gegantisme o exageració. Nosaltres també els hem marcat amb angles. També són novetat les notes que, a l'episodi 14, «Les vaques del sol», assenyalen els paràgrafs en què Joyce imita o estrafà la prosa dels diferents autors al llarg de la història de la literatura anglesa per mostrar-ne l'evolució fent un paral·lelisme amb l'evolució del fetus. Hem intentat traslladar també aquests diferents canvis d'estil de prosa anglesa a diferents estils de prosa catalana, amb la intenció de fer una equivalència amb la idea original de l'autor.

No obstant tot això, potser el que més interessa i costa de trobar és la resposta a la pregunta «Per què hem de llegir l'*Ulisses*?», o bé «Com podem recomanar l'*Ulisses*?». Lamento dir que no puc recomanar la lectura de l'*Ulisses* ni en la meva ni en cap traducció, ni en l'original, de la mateixa manera que no se m'acudiria recomanar mai a ningú que corregués la marató, perquè seria empènyer algú al patiment i, potser, a fer-se mal i tot. Recomanar l'*Ulisses* és arriscar-se a enviar algú al cansament, al desànim, i a l'aversió, si no definitiva, sí temporal, a la novel·la. Però, bé que hi ha gent que corre la marató i bé que hi ha gent que es llegeix l'*Ulisses*. Deu ser per alguna cosa, i això m'imagino que és la satisfacció final, un cop acabada la lectura; el goig ha de ser diferit, *a posteriori*. Continuant el símil de la marató, també és ben clar que no és sensat participar-

hi sense preparació prèvia ni el material adequat: així doncs, no crec que sigui assenyat embrancar-se en la lectura de l'*Ulisses* sense un cert gruix de comentaris que expliquin la muntanya d'al·lusions, referències i connotacions del text, i aquesta és la petita aportació de la meva edició.

Qui pugui llegir en l'idioma original de l'*Ulisses*, trobarà una abundància de materials (la majoria dels quals no estan traduïts aquí) que li permetrà fer-ne la lectura sense por de contractures ni desmoralitzar-se. Hi ha la famosa exegesi de Stuart Gilbert i altres resums vàlids, però el que em sembla més eficaç és del llibre de Blamires, *The New Bloomsday Book*, una bona guia gairebé paràgraf a paràgraf; o la *Chronicle of Leopold and Molly Bloom*, de Raleigh (el relat ordenat cronològicament de les vides d'aquests personatges), i naturalment l'*Ulisses Annotated*, de Gifford (el que haurien de ser les notes a peu de pàgina de la novel·la). Però, sobretot, no oblidem *James Joyce and the Making of* Ulisses, de Franz Budgen (que seria el famós *making of* de la novel·la). Franz Budgen va viure a Zuric mentre Joyce hi escrivia l'*Ulisses*, i Joyce li va anar explicant personalment molts dels *coms* i *perquès* de la seva novel·la: és, per tant, una font directíssima per a la comprensió del llibre. I ara que som aquí, hi ha cap editor a la sala disposat a proposar la traducció d'alguns d'aquests títols?

Em sembla que tothom sap que l'*Ulisses* no té argument; però, a banda d'això, molts comentaristes coincideixen a qualificar l'*Ulisses* de mancat d'emocions, és a dir, d'incapaç de provocar emocions, un llibre completament «a-sentimental». Episodis tristos com el de l'enterrament no indueixen a cap canvi d'estat d'ànim. I em sembla que a pocs els vindria de gust identificar-se amb cap dels protagonistes, com ens agrada fer-ho quan el protagonista és un autèntic heroi o heroïna. No és un llibre per engrescar. Tot i així, hi ha gent que s'ho passa bé llegint-lo; fins i tot hi ha qui no pot contenir les riallades mentre el llegeix (bé, l'humor és una cosa molt personal i cada persona i cada moment té la seva rialla).

Sigui com vulgui, voldria donar esperances als qui s'hi atreveixin: els monòlegs interiors intercalats en el relat (Al llindar de la porta va palpar-se la butxaca del costat buscant la clau. *No hi és. Als pantalons que m'he tret. L'haig d'anar a buscar. La patata, la tinc. L'armari gemega. No cal que la molestem. S'hi ha tombat altra vegada.* Va tancar la porta de casa rere seu molt fluix, més, fins que

el sòcol va encaixar suaument en el marc, una tapa guerxa. Semblava tancada. *Sigui com sigui, cap problema fins que torni.*); l'episodi del ciutadà, escrit amb la tècnica del «gegantisme» (La figura asseguda en un còdol gegantí als peus d'una torre rodona era la d'un heroi d'amples espatlles, caixa protuberant, membres poderosos, mirada franca, pèl roig, pigues a balquena, barba espessa, boca ampla, nas llarg, cap gros, veu fonda, genolls sortits, mans gruixudes, cames peludes, cara colrada i braços nerviüts. D'espatlla a espatlla mesurava unes quantes colzades, i els seus genolls muntanyosos com roques estaven recoberts, com ho estava la resta del cos allà on era visible, de pèls hirsuts i lleonats, de tint i duresa similar a la gatosa europea *(Ulex europeus)*); la visita a l'Hospital de la Maternitat, en què cada fragment està escrit seguint la història de la prosa (Emperò lo Misser Leopold mostrava una faç molt greu després de dir ses paraules per causa que encar estava afligit pels terrorífics xiscles de les dones patint lurs dolors e per ço com li havia vingut al cap que la sua bona muller Marion li havia infantat un sol fill mascle lo qual a l'onzè jorn de sa vida havia mort e negun home ab negú art pogué salvar-lo d'un destí tan escur. E ella estic ab lo cor espaventosament afligit per aquell mal tràngol e per al seu enterro li féu un bell cosset de llana d'anyell, la flor del ramat, per tal que no perís del tot e jagués llí gelat (car era llavors al mig de l'hivern)...); el penúltim episodi, redactat en forma de pregunta-resposta enciclopèdica (¿Quin acte realitzà en Bloom en arribar a la seva destinació? Davant dels graons de l'entrada de la casa amb el 4t dels nombres senars equidistants, el 7 d'Eccles Street, mecànicament inserí la mà a la butxaca del darrere dels pantalons per obtenir-ne la clau. ¿Hi era? Era a la corresponent butxaca dels pantalons que havia dut el dia abans del precedent. ¿Per què estava doblement irritat? Perquè l'havia oblidada i perquè recordava que s'havia recordat per a si dos cops de no oblidar-se'n. ¿Quines eren doncs les alternatives davant de la respectivament premeditadament i inadvertidament parella sense clau? Entrar o no entrar. Trucar o no trucar.), i el monòleg interior final de la Molly Bloom, seixanta pàgines sense punts ni comes que intenten representar el flux de consciència, o inconsciència, perquè la Molly està mig adormida (són tan diferents en Boylan parlant de la forma del meu peu que va veure de seguida abans i tot que ens presentessin quan era allà al Gremi de Forners de Dublín amb en Poldo rient i mirant d'escoltar jo

remenava el peu vam demanar 2 tes i pa de motlle amb mantega vaig veure'l que mirava amb aquelles dues velles conques de germanes que té quan em vaig aixecar i li vaig demanar a la noia on era tant se val amb allò que ja s'escolava i aquelles calces negres estretes que em va fer comprar estàs mitja hora per fer-te-les baixar sempre acabo mullant-me tota amb aquelles endergues d'última moda una setmana sí i l'altra també...), són perles que no s'hauria de perdre ningú.

Un altre dels propòsits de l'*Ulisses* és fugir de la tècnica tradicional de lectura: paraula rere paraula, frase rere frase, linealment, seqüencialment. Amb l'*Ulisses* no podem seguir estrictament aquest mètode: moltes vegades hem de frenar i retrocedir, les comes no són allà on ens agradaria que fossin, altres vegades hem de parar a rellegir; esperem desenllaços racionals i ens trobem amb un absurd que ens desconcerta... Per exemple, l'Stephen explica una endevinalla a la classe de l'escola on treballa: *El gall va cantar, / el cel era blau, / les campanes van tocar / onze campanades, ning, nang. / És l'hora que la pobra ànima / se'n pugi al cel de dalt.* Naturalment, els nens no arribar a endevinar-la perquè la solució és un absurd: *La guineu enterrant la seva àvia sota el grevoler*. L'únic que riu la gràcia és l'Stephen mateix.

Penso també que l'*Ulisses* no és llibre d'una sola lectura: jo diria que cal una primera lectura per desentranyar tots els significats possibles i després una segona o tercera lectures en què ens puguem oblidar dels comentaris i de les notes. Serà el moment, potser, d'apreciar-lo.

S'explica l'anècdota que Joyce, en fixar-se en el fill d'un cambrer, va dir al seu interlocutor que veia aquell nen un futur lector de la seva novel·la. Potser volia que el públic de l'*Ulisses* fos gent corrent, potser no buscava el reconeixement acadèmic, sinó el d'un lector per voluntat pròpia, el d'aquell lector anònim que, en un desafiament a si mateix, brega amb l'*Ulisses* i el fa seu.

visat.

Tardor 2019

L'invent de les fronteres

Marta Pera

Primer de tot vull agrair al jurat del Premi PEN que hagi triat aquesta obra com a finalista. Jenny Erpenbeck no era una autora coneguda a Catalunya, tot i que les seves novel·les s'han traduït a més de vint llengües. Les formes del verb anar ha obtingut uns quantspremis a Alemanya i a altres països, i per això va ser una alegria que fos l'obra escollida per al Premi Llibreter i que després fos finalista del Premi PEN de traducció.

La novel·la aborda el que anomenem «la crisi dels refugiats». Com és característic de la tècnica narrativa de l'autora, a partir d'una història individual, que es desplega en altres històries, la narració assoleix una dimensió política, històrica, filosòfica i, en aquest cas, fins i tot mitològica. El protagonista del llibre és un professor de filologia clàssica que s'acaba de jubilar i tot d'un plegat té molt de temps –i una vida més aviat rutinària–, i a partir d'una escena que veu a la televisió (una escena que hauria d'haver vist pel carrer perquè hi ha passat a tocar, però ni s'hi ha fixat) es comença a interessar per persones de diferents països d'Àfrica que han vingut a parar a Europa, en aquest cas a Berlín. Mitjançant converses de tu a tu, ens anem endinsant en la història d'aquestes persones, en les cultures africanes, en la història d'Europa, en què és Europa avui i en què som els europeus.

Al llibre hi ha diferents estrats sota la superfície que se superposen, i tot plegat té un moviment circular, o més aviat en espiral, en què les repeticions de fets històrics, de temes i de frases, i del correlat objectiu d'un home ofegat al llac, s'entrellacen i formen un teixit compacte.

L'interès d'aquesta novel·la rau en el fet que aprofundeix en un tema que veiem a les notícies pràcticament cada dia, lamentablement –però només en veiem la superfície. La «superfície» és un concepte clau en el llibre. Evidentment, si parlem de superfície, insinuem, o amaguem, tot el que hi ha a sota.

Ens informen que una barca s'ha enfonsat, que han mort tantes persones, que l'Open Arms està detingut a alta mar, ens parlen de xifres, de vius i de morts, tot plegat prou escruixidor, però no sabem res de la vida d'aquests individus enfundats en un número ni de la seva cultura. Ni de la selva burocràtica i les trampes parades expressament per a ells que es trobaran a Europa, si hi arriben. Tampoc no s'expliquen els motius reals que porten aquestes persones a embarcar-se cap a un futur incert, ni es parla gaire, a la televisió, dels estralls que les empreses occidentals fan en alguns països d'Àfrica i en la vida de cadascú que hi viu.

Tot això, i molt més, ho trobem en aquest llibre de moltes dimensions en què es palesa la intercanviabilitat i la relativitat de tot, en què els immigrants que Alemanya rebutja i que no parlen bé tenen noms de déus mitològics. En definitiva, aquest llibre ens diu que el que avui passa aquí, ahir va passar allà, que l'esclau descendeix de reis i el rei d'esclaus; que els qui són vius podrien ser al fons del mar i que els esperits dels morts als camps d'extermini volten pels carrers de Berlín; que cada un de nosaltres també ha sigut estrany entre estranys. És una reflexió sobre la identitat, personal i col·lectiva, i sobre l'alteritat, i ens vol dir que, tot i que hi ha molts tipus de fronteres, fins i tot allà on no en veiem, i que en pot sorgir una a qualsevol lloc en el moment més inesperat, les fronteres no són reals, i que, en definitiva, no hi ha diferència entre tu i jo. Jo soc tu.

Els traductors d'aquest llibre vam tenir la sort de poder participar en un seminari amb l'autora al centre de traducció Europäisches Übersetzer-Kollegium (EÜK), a Straelen (a prop de Düsseldorf). Deu traductors vam treballar amb Jenny Erpenbeck durant una setmana, el juny del 2016. Vam poder plantejar dubtes i saber moltes coses sobre la gènesi de la novel·la, com ara que parteix d'un treball de camp. L'autora es va entrevistar amb diferents persones de països africans que volien sol·licitar asil a Alemanya; alguns els va allotjar a casa seva, i hi va conviure durant un temps. Vam veure fotos dels personatges reals que havien inspirat els de la novel·la, vam discutir sobre el títol, vam comparar frases fetes en diferents llengües, i l'autora va llegir el llibre pàgina a pàgina perquè poguéssim aclarir tots els dubtes.

El títol suscitava un problema de traducció en gairebé totes les llengües. Gehen, ging, gegangen, el títol original, és l'enunciat d'un

verb irregular, i no es pot traduir literalment en cap llengua romànica. Una aproximació literal en català seria «anar, va/vaig anar/anava, anat», que com a títol és ben lleig.

L'autora ens va confessar que a ella mateixa li havia costat molt trobar el títol i ens va passar una llista amb més de cinquanta títols que ella s'havia plantejat per si algun ens podia fer servei en la nostra llengua. Entre les propostes de títol hi havia Homes que callen, Com la superfície del mar, Geometria burocràtica, Gat viu gat mort, Moviments de fuga, Guerres tribals, L'invent de les fronteres, Els altres humans (aquí teníem la referència a Els altres catalans), Africans a la selva legal... N'hi havia de bonics, però en català ens vam decidir per mantenir la idea del títol original, tot i que no la literalitat. L'autora va recomanar que si intentàvem una traducció a partir del títol original, amb al·lusió a la gramàtica, el títol havia de suggerir moviment (persones que van amunt i avall), amb una dimensió temporal (moure's també pel temps: present, passat...) i expressar la dificultat d'aprendre una llengua estrangera.

Pel que fa a les trames que constitueixen el teixit del llibre, no són només temàtiques, sinó també lingüístiques. Al llibre hi ha tota una sèrie de registres:

- la llengua neutra, correcta, del narrador i la del protagonista, una persona culta, que sovint fa servir la llengua col·loquial;
- la llengua bàsica purament comunicativa agramatical, subversiva («Vull destrossar els verbs alemanys!», diu un dels personatges) i en diferents idiomes, dels immigrants que no saben l'alemany i amb prou feines es poden fer entendre amb rudiments d'anglès o italià
- l'ardu i antipàtic llenguatge burocràtic de les lleis i les regulacions alemanyes i europees a què els nouvinguts estan sotmesos
- fragments poètics, filosòfics i citacions bellíssimes de clàssics

Aquesta combinació de registres, la trobem, de vegades, en un mateix paràgraf. A més, l'autora alterna la parla directa i la indirecta, els diàlegs i narració, sense cap marca. No hi ha mai guió als diàlegs i s'insereixen fragments de conversa, de frases, de pensaments —de vegades en llengües diferents— sense cursiva entre les observacions del narrador, sense cap pista tipogràfica que ajudi a identificar-los.

Tot això de vegades en frases llarguíssimes, amb subordinades, incisos, divagacions, canvis d'escenari mental o físic, de subjecte..., però fet d'una manera intel·ligible i amb gràcia. Una barreja lingüística deliberada que vol expressar tota l'amalgama i tot el gruix temàtic del llibre i de la vida. Jenny Erpenbeck va dir en una entrevista al Goethe Institut que la seva intenció era que aquest llibre fos com un totxo que es pogués tirar contra els vidres d'un saló burgès.

La qüestió del llenguatge és fonamental, en aquest llibre. En certs cercles dels Estats Units no s'ha entès que es parli de «negres» en comptes de fer servir algun eufemisme com «de color» i que el protagonista parli d'una manera tan directa amb persones que han entrat il·legalment al país. Veiem que el protagonista de 60 anys diu «negres i blancs», de la mateixa manera que diu «esperit de vi» i no «alcohol de cremar», o diu «granadeta» a una dona gran, sense plantejar-se que no ho diria d'un home, però també veiem que és sensible a l'angoixa de les persones nouvingudes i fa coses per ajudar-les. D'altra banda, els qui, per correcció política diuen «subsaharià» i redacten «acords», «documents d'entesa» i estenen «certificats ficticis» no tenen gens d'empatia amb aquestes persones.

També la paraula refugiat (en alemany «Flüchtling», concepte més relacionat amb fugir que amb refugiar) suscita certs problemes. Parlem de refugiats, però pròpiament aquestes persones no ho són. Ho volen ser. De vegades ni tan sols han arribat enlloc on puguin demanar refugi, i sovint són persones que, segons la llei, ni tan sols tenen dret a demanar asil.

De manera que refugiat és d'aquelles paraules que, per convenció o per tradició, ja no volen dir el que diuen, sinó que han adquirit un nou significat. Sovint refugiat vol dir «persona que no troba refugi».

Veiem que aquestes persones, que ni tan sols entenen la llengua bàsica, s'han d'obrir pas per una selva de llenguatge burocràtic, un llenguatge als antípodes del llenguatge poètic, ardu i feixuc en totes les llengües, potser perquè sovint traeix l'objectiu principal del llenguatge, que és la comunicació; un llenguatge capaç d'inventar-se conceptes rebuscats que no volen dir res i de redactar pactes que ja se sap que no es compliran. Com veiem en aquest llibre, el llenguatge legal és una arma de guerra per guanyar temps i per

parar trampes a l’enemic, en aquest cas un enemic tan ferotge com els indefensos aspirants a sol·licitants d’asil. I veiem que la llei escrita és un mètode implacable d’una violència salvatge que aparentment no fa vessar sang perquè, com diu en Richard, el protagonista, només és «una mica de tinta sobre una mica de paper».

Però no tot està perdut. En un món dominat per un llenguatge i uns interessos que no tenen en compte les persones, encara queden persones que ajuden persones i que fan xarxa amb altres persones.

I així com amb la llengua es poden alçar fronteres infranquejables, també amb la llengua es poden eliminar. Per això vull acabar citant la dedicatòria que em va escriure l’autora, que en poques paraules expressa aquesta visió de les fronteres com una cosa irreal, com una cosa que es crea amb la intenció de separar, i que ens creiem, però que no té entitat pròpia i que es pot dissoldre només que ho vulguem:

Per a la Marta, moltes gràcies

per la teva llengua que en aquest llibre

també és la meva llengua!

I és que la traducció és, de fet, un acte de dissolució de fronteres.

visat.

Tardor 2019

Esperar i creure

D. Sam Abrams

Abans de plantejar la qüestió de la carrera d'Agustí Bartra com a traductor literari a l'exili, hem d'aclarir una sèrie de malentesos que es va repetint i perpetuant. El primer és l'afirmació que Bartra va ser autodidacte aprenent el francès i l'anglès. El francès el va estudiar als Maristes de Sabadell entre el 1917 i el 1921. I sospito que no va arribar a les mans dels Maristes de Sabadell completament *in albis*, perquè abans de marxar de Barcelona els seus pares l'havien escolaritzat entre el 1914 i el 1917 en un centre públic del barri del Guinardó que utilitzava elements del famós mètode Montessori, i estic plenament convençut que l'estudi d'una llengua estrangera entrava en la matèria escolar.

Pel que fa a l'anglès, Bartra el va començar a estudiar al Centre de Dependents del Comerç i de la Indústria de Sabadell, l'escola a la qual va assistir a partir del 1921, amb 13 anys, quan va haver de deixar els Maristes i posar-se a ajudar la família econòmicament amb un petit sou. El Centre, tal com consta al pla d'estudis, tenia dos nivells d'anglès i dos de francès. Això significa que Bartra va començar a estudiar l'anglès mentre aprofundia en el seu coneixement de la llengua francesa.

Un segon malentès és que Bartra va començar la seva carrera de traductor a l'exili, a Mèxic, l'any 1944. Aquesta dada tampoc és certa. Les primeres traduccions de Bartra que coneixem daten del 1937: un conte de l'escriptor rus Boris Pilniak (1894-1938), «Terra a les mans», publicat al setmanari *Mirador* (número 404, 21 de gener de 1937, p. 4); i fragments de poemes de Walt Whitman —«So long!», «I Sing the Body Electric» i «Songs of the Open Road»— per il·lustrar un article sobre el bard americà, «El poeta de l'home mitjà: Walt Whitman», publicat a *Mirador* (413, 25 de març de 1937, p. 6). Amb tota seguretat, aquestes versions eren indirectes, del francès i del castellà, respectivament.

D’altra banda, sabem amb certesa que les primeres traduccions de Bartra, directes de l’anglès i el francès original, es van fer, en part, a quatre mans amb el seu amic de l’ànima, Pere Vives i Clavé, al camp de concentració d’Argelers l’any 1939. Per esmentar alguns exemples, a Argelers, Bartra, amb la col·laboració de Vives o sense, va traduir poemes d’Adelaide Crapsey (1878-1914), Carl Sandburg (1878-1967), Vachel Lindsay (1879-1931), Hilda Doolittle (1886-1961) i Archibald MacLeish (1892-1982), tots autors nord-americans. En una carta des d’Argelers, datada l’11 de juny de 1939, al conseller de Cultura, Carles Pi i Sunyer, a l’exili a Londres, Bartra havia demanat la tramesa d’un exemplar de *The Albatross Book of Living Verse. English and American Poetry from the Thirteenth Century to the Present Day* (The Albatross, Londres, 1933), a cura del conegudíssim antòleg i poeta nord-americà Louis Untermeyer (1885-1977). Bartra i Pi i Sunyer es coneixien bé perquè havien treballat plegats a l’Ajuntament de Barcelona en l’àrea de planificació urbanística a partir del 1934 i després durant la guerra a l’Oficina d’Informació, entre el 1936 i el 1937. Pi i Sunyer va complir la petició de Bartra i a partir de l’arribada de l’exemplar al camp, Bartra i Vives s’hi van posar. De fet, a la carta a Pi i Sunyer, Bartra hi va expressar la voluntat de traduir una part d’aquesta antologia al català, la part que corresponia a l’època moderna. Aquest desig es va fer realitat més endavant, el 1951, amb la publicació d’*Una antologia de la poesia nord-americana,* un dels cims indiscutibles de la traducció literària a l’exili. La famosa antologia de Bartra va néixer al camp de concentració d’Argelers, anys abans que s’establís a Mèxic. Tots els poetes nord-americans que va traduir a Argelers es van incorporar més tard a *Una antologia de la lírica nord-americana* de l’any 1951, amb l’afegit d’alguns d’inclosos a la mostra panoràmica d’Untermeyer: poetes com ara Edwin Arlington Robinson, Amy Lowell, Robert Frost, Wallace Stevens, Sara Teasdale, Elinor Wylie, Ezra Pound, Robinson Jeffers, John Crowe Ransom, T.S. Eliot, Conrad Aiken, Edna St. Vincent Millay, e.e. cummings, Hart Crane o Léonie Adams.

Encara un altre malentès que pesa sobre l’obra de traductor literari de Bartra. Es tracta del fet de deixar de banda sempre, sempre, sempre la immensa tasca que Bartra va dur a terme, a partir del 1940 i fins a pràcticament l’hora de la seva mort, d’autotraductor de la seva pròpia producció, tant en vers com en prosa. Aquesta tasca

va de la publicació de la primera mostra, *El árbol de fuego,* autotraduït per Bartra i autoeditat a Santo Domingo l'any 1940, gràcies a l'encoratjament del jove poeta dominicà Hèctor Incháustegui Cabral (1912-1979), a la darrera mostra, *El perro geométrico,* autotraduït i publicat a Mèxic l'any 1980. Paral·lelament, hauríem de fer esment, encara que sigui de passada, de la seva intensa col·laboració amb els traductors del poema llarg modern *Màrsias i Adila,* al francès per Louis Bayle (París, 1956), a l'anglès per Elinor Randall (Mèxic, 1962) i al portuguès del Brasil per Stella Leonardos (Sao Paulo, 1965).

I un darrer malentès: l'expulsió sistemàtica de les traduccions literàries del Bartra exiliat del nucli de la seva obra creativa en vers i prosa. S'ha accentuat massa l'aspecte pecuniari de la dedicació de Bartra a traduir durant l'exili com a mitjà per guanyar-se la vida. Si bé és cert que una part considerable dels ingressos familiars d'Anna Murià i Agustí Bartra procedien de traduir, és igualment cert que una gran quantitat d'aquestes traduccions constitueix una part integral de l'obra literària personal del poeta. A tall d'exemple, podríem esmentar les versions d'*Una antologia de la lírica nord-americana* (1951), les mostres antològiques William Blake (UNAM, Mèxic, 1961), Hart Crane (Plaza & Janés, 1973) i Carl Sandburg (Plaza & Janés, 1973), la poesia completa de Guillaume Apollinaire (Editorial Joaquín Mortiz, Mèxic, 1967) o la magna antologia de la poesia universal, de l'inici fins a mitjan segle XX, *El canto del mundo. Voces de la poesía universal* (Vaso Roto Ediciones / Ediciones Sin Nombre, 2008). I no cal dir que les seves prodigioses autotraduccions en vers i prosa al castellà no es poden obviar o elidir del conjunt de la seva obra creativa.

Superats aquests malentesos massa enquistats, podem dir que Bartra va encarar l'exili americà a la República Dominicana, Cuba i Mèxic, entre el 1940 i el 1970, equipat amb un coneixement de la llengua francesa i la llengua anglesa, amb una certa experiència com a traductor literari i amb un projecte literari de futur com a traductor.

Tècnicament, formalment, Bartra va encetar la carrera com a traductor literari a l'exili l'any 1944 a Mèxic, amb la traducció i publicació d'una obra de Jacques Maritain, *El crepúsculo de la civilización* (Ediciones Quetzal), i una altra de Pierre Louÿs, *El hombre de púrpura* (Costa-Amic, Editor Impresor). A l'exili, la dedicació de Bartra a la traducció literària va augmentar a partir de dues dates

molt assenyalades; en primer lloc, el 1952, quan la parella Bartra-Murià va prendre la determinació ferma de professionalitzar-se en el camp de la literatura i deixar de banda altres feines remunerades fora del domicili familiar. Bartra publicava la seva obra en vers i prosa; traduïa i feia altres tasques editorials; col·laborava amb la premsa, la ràdio i, més tard, la televisió, i feia cursos, conferències i lectures. I, en segon lloc, el canvi radical de la comunitat internacional respecte al règim franquista, que va comportar que entrés a les Nacions Unides el 1955 i el vistiplau del president Dwight D. Eisenhower en la visita oficial a Madrid del 1959. Anna Murià, a la seva meravellosa *Crònica de la vida d'Agustí Bartra,* ho explica en un passatge magistral: «I la història ens feia una trista jugada. Mentre *Odisseu* [la recreació homèrica del 1953] iniciava l'impuls de Bartra cap al món, la política internacional li destruïa l'esperança de tornar a Ítaca. Acabat d'aparèixer el llibre, s'anuncià la proximitat del pacte que canvià definitivament la nostra sort, que ens féu vitalici l'exili».

Les dues dates van segellar el destí de la parella Bartra-Murià. Paradoxalment, les dues dates van afavorir un acostament de Bartra al seu país d'acollida i una intensificació de la seva relació amb la comunitat cultural, intel·lectual i literària de Mèxic. Els tres trets de sortida van ser la publicació de tres obres de primera magnitud: la versió castellana d'*Una antologia de la lírica nord-americana* l'any 1952 (reeditat dues vegades, el 1957 i el 1959), la versió castellana compartida amb Ramon Xirau d'*Odisseu* el 1955 i el retrat-antologia *El ojo de Polifemo (Visión de la obra de Agustí Bartra)* del 1957.

Amb la decisió arriscada de ser escriptor *free-lance* i l'acostament a la comunitat mexicana, naturalment la xifra de traduccions va augmentar sensiblement. En el camp de la traducció literària, a Mèxic, Bartra va fer de tot: traduccions ben remunerades però de poc interès artístic; traduccions d'alt nivell literari; traduccions directes i indirectes; autotraduccions; antologies monogràfiques i generals; traduccions de poesia, narrativa, assaig, teatre i memorialística; traduccions signades amb molt de gust i orgull; traduccions a quatre mans amb Anna Murià; traduccions signades sota pseudònim i traduccions directament anònimes.

En el seu estudi «Agustí Bartra: traduir en la terrible soledat catalana» (*Revista de Filología Románica*, 2015, 32, núm. 1, p. 69-85), Montserrat Barcardí, davant les dimensions de l'obra de traducció literària a l'exili de Bartra, afirma encertadament:

«Probablement no sabrem mai amb exactitud què va traduir Agustí Bartra».

El que sí que podem saber són les diverses motivacions que podem esbrinar en les obres traduïdes per Bartra. No s'han acabat d'explicar mai i penso que ja en comença a ser hora. En primer lloc, i no cal negar l'evidència, hi ha naturalment les traduccions que va fer per raons estrictament crematístiques. És indiscutible. Dit això, ara podem passar a les raons de més pes i substància. Per exemple, l'exercici d'escriptura que significava versionar al català i al castellà obres de gran vàlua literària. La traducció era un veritable camp de pràctiques i experimentació per a Bartra. El va ajudar a alimentar, eixamplar i aguditzar els registres expressius de la seva pròpia obra creativa, tant en vers com en prosa. En definitiva, la traducció era un llarg aprenentatge literari.

La traducció va significar la possibilitat d'acostar-se al màxim als seus autèntics referents literaris. Per mitjà de moltes de les seves traduccions, Bartra va evidenciar les fonts d'on bevia l'obra, fonts com Rainer Maria Rilke, T.S. Eliot, Hart Crane o Jens Peter Jacobsen; la traducció va permetre que Bartra interactués amb alguns dels seus mestres més estimats. En un altre text, he anomenat aquest fenomen com la revelació de «l'alineació estètica de Bartra». La traducció també era una manera de dialogar amb la tradició occidental general. Per exemple, la seva versió de *La epopeya de Gilgamesh* (1963) li va representar l'oportunitat de connectar amb les arrels profundes de l'èpica universal, ell que va conrear a la seva obra l'èpica moderna. La traducció també va servir perquè Bartra palesés la seva visió de conjunt de la literatura, una visió dialògica que incloïa tots els continents, totes les èpoques i totes les franges estètiques, des de la literatura tradicional fins a la literatura més elaborada i sofisticada. Bartra sempre va tenir una visió inclusiva i no jerarquitzada de la literatura occidental. D'aquesta manera, una cançó tradicional dels amerindis podia aparèixer al costat mateix de poetes tan exigents com Óssip Mandelstam o Paul Valéry, tal com passa sistemàticament a *El canto del mundo. Voces de la poesía universal.* Ras i curt: Bartra volia un cànon de la literatura universal menys exclusiva i més, molt més, inclusiva. La traducció era una arma perfecta contra l'encotillament cultural i literari.

La traducció era per a Bartra una eina potent de diàleg entre cultures. *Una antologia de la lírica nord-americana* havia de ser un

pont entre la cultura dels Estats Units i la cultura del seu país natal, Catalunya. *Una antologia de la lírica nord-americana* havia de significar una gran possibilitat d'enriquiment, intercanvi i obertura entre els Estats Units i Catalunya.

Paral·lelament, *Una antologia de la lírica nord-americana* havia de demostrar, més enllà de qualsevol dubte, la vàlua de la llengua catalana com a vehicle de creació literària del més alt nivell. També, inqüestionablement, era una forma més de mantenir viu el seu lligam amb la llengua, cultura i literatura catalanes.

La traducció era una manera de no perdre el contacte amb la literatura europea, la literatura de la seva enyorada Europa. Les versions d'obres de Louis Aragon, André Breton o Jonathan Swift eren un mitjà per reafirmar la seva pertinença cultural i literària a Europa. Alhora, les seves traduccions servien per estrènyer els llaços culturals i literaris amb el seu país d'adopció, Mèxic. A més, cal dir-ho, les seves traduccions servien per cridar l'atenció sobre la seva obra creativa personal. De fet, els lectors mexicans van descobrir amb sorpresa la figura i l'obra de Bartra a partir de la publicació d' *Antología de la poesia norteamericana*, l'any 1952. I, de passada, Bartra ho sabia bé, la seva obra i les seves traduccions feien que Catalunya i la cultura i literatura catalanes fossin presents a Mèxic. Els mexicans sempre van tenir clara la qüestió dels orígens catalans del poeta. Bartra era plenament conscient que ell, en certa manera, representava la cultura i literatura catalanes a la societat mexicana i als cercles intel·lectuals mexicans, sobretot després del retorn de Josep Carner a Europa el 1945, en acabar la Segona Guerra Mundial.

I les autotraduccions de Bartra van constituir un extraordinari exercici d'alteritat. Van permetre que pogués veure l'altre de si mateix mitjançant obres mestres com el llibre d'elegies *Ecce homo,* que es va publicar per primera vegada en castellà a Mèxic l'any 1964. L'aprofundiment en el coneixement de l'altre de si mateix va portar el nostre poeta a crear, en versió doble, català i castellà, dues obres de clara filiació mexicana i mexicanista: el poema llarg modern *Quetzalcoatl* (1960, 1971), i la novel·la *La lluna mor amb aigua / La luna muere con agua* (1968).

I, finalment, en un sentit més íntim, la traducció podia tenir la funció de la lleialtat o la fidelitat. Em sembla evident que quan Bartra traduïa els poemes que va incloure a *Una antologia de la lírica nord-*

americana, entre Mèxic i Nova York, entre el 1948 i el 1951, va tenir present a tota hora el record del seu company, Pere Vives i Clavé, assassinat pels nazis a Mauthausen el 1941. De fet, si llegim la novel·la de Bartra sobre els camps de concentració a França, veurem que un dels cinc protagonistes, a banda de Pere Puig, Joan Roldós, Pere Tarrés i el poeta, és justament Vives, evidentment Pere Vives i Clavé. I, observarem que al tercer capítol de la primera part de l'obra hi trobem incrustat al text el poema «Bard», traduït de l'alt alemany per Pere Vives i Clavé. I al quart capítol de la primera part trobarem incrustat al text una versió de Bartra del poema «Flors» de Rimbaud, el poeta que van compartir, estimar i venerar els dos joves amics.

Jo sostinc la teoria que Bartra va ser el més gran traductor que va sortir de l'exili català. I aquest any, que commemorem els 80 anys del començament de l'exili, ens adonem que encara som molt i molt lluny d'entendre l'exili en tota la complexitat. Hi ha àrees senceres que no s'han estudiat a fons. L'obra de traducció de Bartra a l'exili és un vast continent del qual coneixem una petita, petitíssima part. Com és un país que deixa escolar-se entre els dits una personalitat de la dimensió d'Agustí Bartra?

visat.

Tardor 2019

L'any de les Ilíades

Lluís Ahicart

Des de la seva cabana solitària als boscos de Walden, a Concord, Massachusetts, pels volts de 1846, Henry David Thoreau es dol que «la impremta moderna, econòmica i fèrtil, amb totes les traduccions, no s'ha escarrassat gaire per apropar-nos als escriptors heroics de l'antiguitat. Semblen tan solitaris com sempre i estan escrits amb la mateixa lletra estranya i curiosa».

Doncs bé, aquest 2019, la impremta de casa nostra ha treballat de forma intensa fent una petita passa més per posar remei a aquell plany. Com és ben sabut, perquè els mitjans de comunicació se n'han fet el ressò que mereix, tenim no una sinó dues noves *Ilíades*, completes, en català. La propensió a la dualitat també es consolida en un altre veïnat de la ciutat dels clàssics, el proustià. Tant la versió de la *Recherche* de Josep Maria Pinto com la de Valèria Gaillard continuen endavant en paral·lel, ara ja amb clares expectatives del seu acabament els anys vinents.

Tornant a Homer, el mes d'abril d'aquest 2019 Adesiara Editorial treia a la llum la traducció completa de la *Ilíada*, en prosa, a càrrec de Montserrat Ros, amb un pròleg de Jaume Pòrtulas, una introducció de Francesc J. Cuartero i les notes a cura de Joan Alberich. És a dir, en terminologia futbolística, una davantera d'hel·lenistes imbatible. Montserrat Ros ja havia publicat, entre el 2005 i el 2009, una traducció dels dotze primers cants de la *Ilíada*, en tres volums, a la col·lecció de la Fundació Bernat Metge, que va quedar interrompuda. La versió completa que ara apareix, ens informa el seu editor en una nota inicial, va ser empresa per Ros un cop jubilada de la fundació, i a tal fi va refer els cants I-XII ja publicats i va traduir-ne els dotze restants.

Aquesta aposta, que ja seria una gran notícia per si sola, ha quedat redoblada gràcies a la iniciativa de la Casa dels Clàssics, continuadora de la Fundació Bernat Metge. Aquest segell editorial ha endegat una nova col·lecció, la Bernat Metge Universal, que

s’estrena amb la traducció de la *Ilíada*, en hexàmetres catalans, a càrrec de Pau Sabaté. El volum surt publicat amb un pròleg d’Enric Cassasses, amb una vivaç aproximació a l’obra, com a poeta, al defora de l’hel·lenisme acadèmic.

Pel que fa a la incorporació de la *Ilíada* a la nostra llengua, sense caure en cap autocomplaença, comença a semblar que ens apropem a una certa normalitat, si es tenen en compte les limitacions passades i presents. A anys llum s’està, de tan obvi no caldria dir-ho, de la continuada i persistent polifonia de traduccions homèriques, durant segles, de les literatures amb més extensió i potència, en especial, com a paradigma, l’anglesa, que ha fet possible fins i tot antologies amb tant de contingut com la *Homer in English*, a cura de George Steiner.

Així, centrant-se en l’*Odissea* en anglès, fa gairebé noranta anys que Jorge Luis Borges, a *Las versiones homéricas* (1932), afirmava que *«las letras inglesas siempre intimaron con esa epopeya del mar, y la serie de sus versiones de la Odisea bastaría para ilustrar su curso de siglos».* D’aleshores ençà l’inventari ha augmentat molt substancialment, incloent, el 2015 i el 2017, la primeres traduccions a l’anglès de la *Ilíada* i de l’*Odissea* per part de dones, Caroline Alexander i Emily Wilson respectivament. Des d’aquest enfocament, ara nosaltres tenim la versió de la *Ilíada* de Montserrat Ros.

Dèiem que en el cas català, a una escala moltíssim més reduïda, potser podem començar a parlar pròpiament d’un fil, d’un recorregut, en les nostres versions homèriques, i les de la *Ilíada* en especial. Un trajecte que ens il·lustra també l’evolució de la llengua i de la literatura del nostre país, des de la segona meitat del segle XIX, amb la traducció indirecta de Conrad Roure de 1874, apareguda al «Suplement Literari dels Dijous» del *Diari Català*, fins a les traduccions d’aquest 2019.

Pel que fa a l’*Odissea*, la seva traducció al català ha quedat marcada per l’excepcionalitat de la segona versió de Carles Riba, i la seva condició de referent quant als hexàmetres catalans. Tal caràcter excepcional va fer que la traducció de l’*Odissea* publicada per la Fundació Bernat Metge entre el 2010 i el 2014 fos la indicada traducció poètica de Riba de 1948 (de més de 60 anys abans), adaptada al format, estructura i contingut addicional propis de la col·lecció, però apartant-se del criteri fundacional de Joan Estelrich

mantingut fins aleshores, d'haver de ser una col·lecció de traduccions en prosa. A part de les dues *Odissees* ribianes (1919 i 1948), tenim les de Joan Alberich (1998), en prosa, i Joan Francesc Mira (2011), en vers.

L'any 1916, el discurs inaugural per a la solemne obertura del curs acadèmic de la Universitat de Barcelona fou a càrrec del malaguanyat Lluís Segalà i Estalella. Aquest nostre hel·lenista, no deixarem de repetir-ho cada vegada, morí a causa dels bombardejos de Barcelona per part de l'aviació feixista italiana de març de 1938, que, ben a prop del Coliseum, el sepultaren a ell, als seus i a la seva biblioteca i manuscrits. El 1916, dèiem, al paranimf, Segalà fa una extensa i molt documentada exposició de *El Renacimiento Helénico en Cataluña*. En ella, entre moltíssima altra informació, fa referència detallada a les versions catalanes de la *Ilíada*, completes o fragmentàries, de Joan Montserrat i Archs, Magí Verdaguer i Callís, Conrad Roure, Miquel Victorià Amer, Artur Masriera i Colomer i Antoni Bulbena i Tosell. El mateix Segalà, a part de la seva traducció completa de tota l'obra homèrica al castellà, versió de referència en aquesta llengua durant dècades, va donar a la impremta el primer cant d'una *Ilíada* en català que no sabrem mai si hauria acabat, però que quedà en qualsevol cas definitivament estroncada, colgada sota la runa.

Si ens referim a Segalà i, per tant, a l'àmbit acadèmic, és també imprescindible, si parlem de la *Ilíada* i de les traduccions homèriques catalanes, fer referència en els nostres temps a l'obra de Jaume Pòrtulas. En primer lloc a la seva imprescindible i premiada *Introducció a la Ilíada*, publicada de forma excepcional dins de la col·lecció Bernat Metge (2008), ja que, en definitiva, venia a ser un magne pròleg a la traducció de Montserrat Ros, aleshores en curs en la referida seu editorial. Apareguda ara la versió completa de Ros a Adesiara, aquesta ve precedida, com també indicàvem, per un pròleg del mateix Jaume Pòrtulas, titulat *A propòsit dels traductors i les traduccions d'Homer al català*. En ell, a part de centrar-se en la tasca de Ros, hi fa un compendi, actualitzat, del que ja ha anat oferint durant anys en les seves publicacions monogràfiques, on ha anat seguint meticulosament el rastre dels homeristes catalans i de les seves versions homèriques. Ens ve al record un article publicat a *Ítaca Quaderns Catalans de Cultura Clàssica* el 1986 (consultable en línia) titulat, significativament, *Miralls tèrbols,* on es centra en les

traduccions de la *Ilíada,* fent una acurada anàlisi de les versions de Josep Mª Llovera, de Manuel Balasch i de Miquel Peix, i en el que inclou una interessant comparació d'algun passatge d'aquestes amb la impactant i molt recomanable paràfrasi de la *Ilíada* de Christopher Logue.

D'aquell 1986 ençà, als miralls catalans de la *Ilíada* de què parlava Pòrtulas se n'hi han afegit d'altres molt més diàfans: la versió íntegra de Joan Alberich (1996) i les de Montserrat Ros i de Pau Sabaté de les que parlem. Aquestes darreres gaudiran en els mesos i anys a venir, n'estem segurs, dels estudis textuals, les anàlisis i el debat crític que mereixen. És sabut que el comentari o la crítica de traduccions molt sovint es redueixen a una adjectivació passavolant, a una gran lloança, una desqualificació genèrica o, en la immensa majoria dels casos, no existeixen. Si la crítica literària a casa nostra ja té considerables problemes, limitacions i reptes, com bé es recull en un dossier al número de tardor del 2019 de la revista *L'Espill*, la crítica de traduccions és sabut que té mancances addicionals. És per això que també cal que celebrem que, abans d'acabar-se *l'Any de les Ilíades*, les versions de Ros i de Sabaté ja hagin suscitat la publicació de diversos comentaris i articles, i fins i tot de solvents crítiques de traducció, com la d'Eloi Creus a la revista digital de crítica literària *La Lectora.*

Aquestes digressions tenen un únic objectiu, felicitar-nos i brindar pel fet que, com a lectors, puguem gaudir, pel que fa a traduccions al català dels grans clàssics, d'una pluralitat coetània de veus i de registres. Visca, doncs, si més no, la dualitat!

Fa uns dies, en una llibreria, un client li remarcava a la llibretera que la traducció de Valèria Gaillard de *Pel cantó de Swann* que estava comprant era a fi de comparar-la amb la que ja tenia a casa, de Josep Mª Pinto, i varen quedar que, més endavant, un cop feta la lectura, ho comentarien. Magnífic!

Bibliografia

Homer. *Ilíada*. Traducció de Montserrat Ros. Estudis introductoris de Jaume Pòrtulas i Francesc J. Cuartero. Summa aetatis, 4. Adesiaria Editorial. Barcelona, abril 2019.

Homer. *Ilíada*. Traducció de Pau Sabaté. Pròleg d'Enric Casasses. Bernat Metge Universal, 1. La Casa dels Clàssics - Editorial Alpha. Barcelona, octubre 2019.

Referències

Henry David Thoreau. *Walden o la vida als boscos*. Traducció d'Anna Turró. Símbol Editors. Sant Cugat del Vallès, octubre 2019.

George Steiner (ed.). *Homer in English*. Penguin. London, 1996.

Jorge Luis Borges. *«Las versiones homéricas»,* a: *Discusión.* Gleizer Editor. Buenos Aires, 1932.

Luis Segalá y Estalella. *Discurso inaugural leído en la solemne apertura del curso académico de 1916 a 1917 ante el Claustro de la Universidad de Barcelona.* Tipografía La Académica. Barcelona, 1916.

Jaume Pòrtulas. *Introducció a la Ilíada. Homer, entre la història i la llegenda.* Fundació Bernat Metge. Barcelona, 2008.

Jaume Pòrtulas. *Miralls tèrbols*. Ítaca : quaderns catalans de cultura clàssica, núm. 2, 1986. Societat Catalana d'Estudis Clàssics, Institut d'Estudis Catalans.

Christopher Logue. *War Music: An Account of Homer's Iliad*. Faber And Faber. London, 1988

Eloi Creus. *Sobre les noves Ilíades en català. [La ira d'Aquil·les canta de nou (I i II); Homer per a uns feliços molts].* La Lectora. Revista digital de crítica literària. Novembre/desembre 2019.

Simona Škrabec, Marina Porras, Enric Iborra, Julià Guillamon, Manel Ollé, Arantxa Bea, Pere Antoni Pons, Álex Matas Pons, Ponç Puigdevall. *La crítica literaria av*ui.; a: *L'Espill*, nº 61, tardor 2019. Publicacions de la Universitat de València.

visat.

Tardor 2019

Carles Riba torna a Grècia

Eusebi Ayensa i Nikos Pratsinis

Carles Riba —en una de les darreres cartes que envià a Júlia Iatridi (la traductora grega que li donà a conèixer la poesia de Konstandinos Kavafis, que tan magistralment acabaria traduint al català)— li confessava que «sentimos, Clementina y yo, crecer en nosotros la nostalgia de Grecia. Així que para nosotros se restablezca un poco la normalidad, *nos propondremos* un viaje: nos es debido».(1) Riba moriria sobtadament un any i mig després, sense complir el desig de tornar a la terra de l'Hèl·lade, país que visità un únic cop, en companyia de la seva muller, l'any 1927. D'aquell viatge en conservem deu delicioses cartes enviades a Josep Obiols, Josep Maria de Sagarra, Josep Maria Junoy, Josep Maria López-Picó i Josep Carner. No podem pas dir, però, que les vivències d'aquell viatge, que tan pregonament marcà la seva experiència vital i literària, tingués cap influència rellevant en els seus reculls immediatament posteriors: el segon lliurament de les *Estances* (1930) i *Tres suites* (1937). Haurem d'esperar al dolorós exili a França, de 1939 a 1943 (Bierville, L'Isle-Adam, París, Bordeus i Montpeller), perquè el record del temple de Súnion, que s'alça imponent damunt del sublim promontori del mateix nom, l'illa de Salamina, roja de sang a l'aurora, l'aigua glacial i inspiradora de la font Castàlia, a Delfos, o l'òrfica porta oberta de l'Ombra, reapareguin i es converteixin en matèria poètica en un dels conjunts lírics més potents de les lletres catalanes contemporànies, les *Elegies de Bierville*. En aquells moments d'incertesa personal i nacional, i en un país que acabaria sofrint també la grapada del feixisme i al qual el matrimoni Riba-Arderiu havia arribat com la desferra d'un immens naufragi, (2) el poeta inicia un viatge interior que el porta a tornar a la seva ànima com a una pàtria antiga, en la bella imatge del seu admirat Hölderlin que tant li agradava d'evocar. Així doncs, l'exili —que apareix ja esbossat en el primer vers de la primera elegia («era secret el camí, fabulós de tristeses divines») és, al mateix temps, un retorn a allò més essencial d'un mateix, així com l'afirmació dels valors fonamentals de l'humanisme i de la

democràcia. I és que el desig de llibertat —una llibertat que acabava de ser conculcada al seu país i que l'acabaria cobrint amb el negre vel de la tirania durant gairebé quaranta anys— sobrevola tot el poemari i té la seva plasmació més rotunda en la novena elegia, amb aquella tan cèlebre afirmació segons la qual «la llibertat conquerida en l'apassionada recerca / del que és ver i el que és just, i amb sobrepreu de dolor, / [...] on sigui del món que és salvada, se salva / per al llinatge tot dels qui la volen guanyar; / i que si enlloc és vençuda i la seva llum és coberta / per la tempesta o la nit, tota la terra en sofreix».

Tornant al plànol més íntim d'aquestes *Elegies*, la número VII, amb la seva interpretació en termes d'experiència humana del viatge de retorn d'Ulisses a la pàtria, és paradigmàtica, i justifica plenament que Joan Ferraté hagi afirmat que el tema central d'aquest poemari és el del despullament metafísic de l'home, el de la seva transcendència.(3) El retorn de l'heroi grec a Ítaca, doncs, ens és presentada com un correlat del viatge interior del propi Riba al qual l'abocà el seu exili forçat. Així, el tresor que els feacis posen als peus d'Ulisses, a qui deixen adormit a la platja d'Ítaca —tema ja tractat en tres poemes anteriors del primer llibre d'*Estances* («La partida», «L'absència» i «El retorn»)— equival, en paraules del mateix Riba, a «tot el que ha descobert en aquest retorn a la seva ànima, en aquest últim episodi de la seva experiència». (4) O, dit més poèticament:

> Ell i jo sol sabrem quin tresor desarem, que jo duia:
> no els diamants del crit i de la presa i del foc
> (negra escuma, tu els tens): dels meus dies d'errà' i de conèixer,
> un sol dia he salvat: el que em salvava; i dins ell,
> com les figures per gràcia escollides que omplen un somni,
> el tan divers amor dels qui per mi, al meu pas,
> pel que em donaven d'ells han esdevingut una mica
> més el que eren; i tot el que en el freu he comprès.
> Oh tresor, tan real que podria comptar-lo i triar-lo!

Aquest viatge interior —al qual no és aliè (ens recorda Riba) la teoria no pas absurda que els relats que manejà Homer per compondre l' *Odissea* tenien un misteriós, antiquíssim sentit simbòlic del viatge de l'ànima—(5) porta el nostre poeta a profunditzar en el seu

cristianisme, i per això, en les elegies X i XI, les més denses —conceptualment parlant— de tot el poemari, recorre a l'orfisme, precisament en allò que aquesta religió mistèrica té de retrobament amb la pròpia consciència després de la mort. L'eix vertebrador de la penúltima elegia és, precisament, la constatació que la nostra vida i la nostra salvació se circumscriuen a la realització que Déu tingué de la nostra salvació quan ens envià a la terra. Aquesta elegia —i aquí tornem a parafrasejar Riba— marca el pas de la idea d'uns déus vagues, o, si es prefereix, simbòlics, o fins i tot pagans, a «un Déu personal, salvador, amorós, al Déu cristià, que no m'havia deixat mai, fins quan callava» (6) Idea que es concreta en el darrer vers, que tanca lapidàriament aquesta esplèndida elegia: «Home contra els homes jo, déu contra els déus el meu Déu!».

Dit això, creiem que ha quedat ben clar el paper tan important que jugà Grècia (la Grècia viscuda però també la Grècia llegida) en aquesta davallada de Riba als replecs més profunds de l'ànima. Manllevant el títol d'una publicació nostra, aquest país i la seva mil·lenària tradició literària, d'alguna manera, salvà el poeta de caure en el desesper, de defallir davant del panorama incert i desolador que s'obria amb la imminent entrada de les tropes franquistes a Barcelona. (7) Era un deure, doncs, retornar aquest llibre al país que, en darrer terme, el va inspirar, i la seva traducció al grec era un vell projecte que teníem entre mans, i que, gràcies a la col·laboració d'un editor entusiasta, Alexis Karatzàs, ànima de les Edicions Printa-Roes, i de la generosa col·laboració de l'Institut Ramon Llull, finalment hem pogut dur a bon port.

La traducció ha estat feta a quatre mans, per part d'un traductor grec (Pratsinis) i un català (Ayensa), que, a més, viuen a gairebé dos mil quilometres de distància. El procediment seguit —tenint en compte, a més, que ens enfrontàvem a un dels reculls poètics de major dificultat conceptual de la literatura catalana contemporània— ha estat el mateix que el segon dels traductors va seguir en la seva versió al català del recull *Vetusta eufonia*, una antologia de textos catalans sobre Empúries publicada l'any 2008 amb motiu del centenari de l'inici de les excavacions en aquesta colònia grega de la costa catalana:(8) la primera traducció va anar a càrrec d'Ayensa, i en ella es va sacrificar conscientment la literarietat en favor de la literalitat més absoluta. Recollir en aquesta primera fase tots els rics matisos de les dotze elegies fou la nostra principal prioritat, i, alhora,

segurament també la major de les dificultats a les quals hem hagut de fer front en el trasllat d'aquests poemes a una llengua, la grega moderna, caracteritzada per la seva precisió semàntica i morfològica (pròpia d'una llengua flexiva), que no admet imprecisions en l'ús, per exemple, dels adjectius possessius. I ja en un sentit més ampli, aquesta primera traducció ens obligà també a recórrer a les fonts d'inspiració de Riba a l'hora de redactar aquestes *Elegies*, i que van des de l'orfisme fins a Plató, Heràclit i, sobretot, Homer. Tot un exercici de tradició clàssica en el sentit més estricte del terme, que considerarem més important (en aquesta primera etapa) que el fet que el resultat fos més o menys reeixit, poèticament parlant. Naturalment, en aquesta primera fase els poemes van ser traduïts tenint molt en compte els comentaris del mateix Riba així com dels crítics que se n'han ocupat (Jaume Medina, Carles Miralles i Jordi Malé, sobretot), per tal de poder donar a cada paraula, en grec, el sentit exacte que tenia dins del context concret en què es trobava. Va ser Pratsinis qui, en una segona fase, va donar a aquesta primera traducció la forma poètica que ha acabat adoptant, després de nombroses revisions conjuntes (tant per correu electrònic com personalment a Atenes en un parell d'ocasions), bo i renunciant a conservar la mètrica de l'original (l'hexàmetre dactílic), que ens semblà una forma mètrica massa rígida en grec, el manteniment de la qual hagués anat en detriment tant de la literalitat com de la literarietat de la nostra traducció. Les moltes revisions realitzades conjuntament van anar acompanyades de la traducció al grec tant de les notes de Riba incloses en la segona edició d'aquestes *Elegies* a Santiago de Xile l'any 1949 com d'una selecció dels seus comentaris en la presentació que en feu el 8 de febrer de 1956 en un acte organitzat per l'Agrupació de Discòfils i el Foment de les Arts i del Disseny en el teatre Coliseum de Barcelona, amb la col·laboració de l'actriu Montserrat Julió com a rapsoda, i que apareixen recollits a la nota 2 del present text. Completaven el conjunt un quadre cronològic de les *Elegies*, una introducció en què s'intentava donar al públic grec les principals claus interpretatives d'aquests poemes i un epíleg de Jaume Medina, en què aquest reconegut crític ribià posava de manifest un cop més la importància d'aquest recull per a les lletres catalanes i europees contemporànies.

No trobem millor manera de posar el punt final a aquest article que reproduint —en català i en grec— els versos culminants de dues de

les elegies més conegudes, la segona i la novena (dedicades, respectivament, al temple de Súnion i a la batalla de Salamina), que són un bon exemple de la vessant més íntima, d'una banda, i més pública (o política, si es prefereix), de l'altra, d'aquest conjunt poètic excepcional, que vuitanta anys després de la seva redacció torna al país que el va inspirar.

Tu vetlles, blanc a l'altura,
pel mariner, que per tu veu ben girat el seu rumb;
per l'embriac del teu nom, que a través de la nua garriga
ve a cercar-te, extrem com la certesa dels déus;
per l'exiliat que entre arbredes fosques t'albira
súbitament, oh precís, oh fantasmal! i coneix
per ta força la força que el salva als cops de fortuna,
ric del que ha donat, i en sa ruïna tan pur.

Εσύ ξαγρυπνάς, λευκός εκεί στα ύψη,
για το ναύτη, που χάρη σε σένα βλέπει πως είναι η πορεία του σωστή·
για τον μεθυσμένο απ' το όνομά σου, που μέσα από το γυμνό χερσότοπο
έρχεται να σε βρει, μέσα στη βεβαιότητά του ακραίος όμοια με τους θεούς·
για τον εξόριστο, που μέσα από σκοτεινά σύδεντρα διακρίνει
αναπάντεχα εσένα, χειροπιαστό, χιμαιρικό! Και γνωρίζει
χάρη στη δύναμή σου τη δύναμη εκείνη που απ' τα χτυπήματα της μοίρας τον γλιτώνει,
πλούσιος χάρη σε όσα έχει δώσει, και τόσο αγνός μες στα χαλάσματά του.

La llibertat conquerida en l'apassionada recerca
del que és ver i el que és just, i amb sobrepreu de dolor,
ens ensenyàreu que on sigui del món que és salvada, se salva
per al llinatge tot dels qui la volen guanyar;
i que si enlloc és vençuda i la seva llum és coberta

per la tempesta o la nit, tota la terra en sofreix.
Sí, però l'esperança meravellosa traspassa,
crida, més real que la tenebra o l'estel
— ossos decebuts i l'heroica pira en el vespre
desesperat — per a molts sembla d'antuvi una fe;
sols que té menys espera i arrenca de tots els exilis
cap al seu crit, i els batuts van retrobant-se soldats.

Για την ελευθερία εκείνη που έχει κατακτηθεί μες στο πάθος της αναζήτησης
του αληθινού και του δίκαιου, και έχει πληρωθεί πανάκριβα με πόνο,
μας διδάξατε πως όπου και να βρίσκεται στον κόσμο το μέρος όπου έχει σωθεί, σώζεται
για ολόκληρη τη γενιά εκείνων που θέλουν να την κερδίσουν·
και ότι αν σε κάποιον τόπο νικηθεί και το φως της καλυφθεί
από την καταιγίδα ή τη νύχτα, όλη η γη υποφέρει.
Ναι, αλλά η θαυμαστή ελπίδα περνά στην άλλη όχθη,
με ιαχές, πιο αληθινή από το ζόφο ή το άστρο,
–οστά που γνώρισαν τη ματαίωση μαζί με την ηρωική πυρά το απόβραδο
της απόγνωσης– για πολλούς μοιάζει να είναι εξ αρχής μια πίστη·
μονάχα που προσβλέπει σε πιο λίγα και ξεκινά από όλες τις εξορίες
ακολουθώντας την ιαχή της, και οι νικημένοι ανταμώνουν πάλι ως
[στρατιώτες.

Notes:

1. Aquesta carta fou enviada a Júlia Iatridi des de Barcelona el 24 de febrer de 1958 (recordem que Riba va morir el 12 de juliol de l'any següent), i nosaltres la vam publicar en el llibre *D'una nova llum: Carles Riba i la literatura grega moderna*. Lleida: Pagès Editors [Argent Viu, 117], 2012, p. 171-173.

2. Aquesta plàstica i, alhora, esborronadora imatge és del mateix Riba (vegeu «Carles Riba presenta les Elegies», *Serra d'Or*, núm. 203 [agost de 1976], p. 31).

3. Joan Ferraté, *Papers sobre Carles Riba*. Barcelona: Quaderns Crema, 1993, p. 34.

4. Carles Riba presenta les*Elegies*, p. 30.

5. Ibidem, p. 30.

6. Ibidem, p. 31.

7. «Grècia salva (un fil·lehè)» (en grec), Khartis, núm. 11 (novembre de 2019). Recurs en línia: https://www.hartismag.gr/hartis-11/pyxides/h-ellada-swzei-enan-filellhna (Consulta: 1 de desembre de 2019)

8. *Vetusta eufonia: Textos literaris sobre Empúries* (en grec). Traducció d'Eusebi Ayensa i Fedon Khatziandoníu. Atenes: Instituto Cervantes [Autores del Instituto Cervantes de Atenas, 15] 2008.

visat.

Tardor 2019

El castell de Kafka: una nova traducció a partir de la versió manuscrita

Joan Ferrarons

Aquesta tardor ha arribat a les llibreries la meva traducció d'*El castell* de Kafka, publicada per Club Editor després de dos anys i escaig de feina intensa i, a voltes, obsessiva.

Es tracta d'una novel·la inacabada (com les altres dues de l'autor: *El desaparegut* o *Amèrica* i *El procés*) que ja havia estat traduïda per Lluís Solà l'any 1971. Aquesta versió, fins ara l'única en català, es va reeditar durant els vuitanta i els noranta, però actualment ja no es podia trobar a les llibreries. A més, dues altres consideracions van portar Maria Bohigas, l'editora de Club, a proposar-me de fer una nova traducció: en primer lloc, el model de llengua literària, que al nostre país ha variat força dels setanta ençà, cosa que entorpia l'accés del públic actual a aquesta novel·la; i, en segon lloc, que quan Solà traduí *El castell*, encara no se n'havia fixat el text manuscrit, és a dir, no es disposava de l'obra tal com l'havia deixada Kafka.

El text «original» que havia circulat fins aleshores era l'editat pel seu amic Max Brod, i és que, amb la intenció de donar a l'obra un aspecte més acabat que l'ajudés a difondre-la, el marmessor literari de Kafka hi aplicà un seguit de canvis estilístics: va modificar la divisió per capítols (que passaven de vint-i-dos a divuit), va introduir comes al text per adaptar la puntuació a la normativa alemanya, va dividir frases llargues, va passar al mode conjuntiu parts del discurs indirecte (mentre que en alguns casos va fer el contrari), va canviar la sintaxi d'algunes frases, va substituir algun mot austríac per d'altres en alemany estàndard i va eliminar algunes frases sense que sigui evident per què.

És cert que en edicions successives Brod havia anat restaurant el text, és a dir, acostant-lo al manuscrit, però no fou fins a l'any 1982

que un equip de germanistes dirigits per Malcolm Pasley en va publicar la versió manuscrita, que avui es considera canònica. Les dues grans novetats d'aquesta edició eren la restauració de la puntuació, considerada un element cabdal de l'estil kafkià, i un volum que contenia totes les correccions i supressions practicades per l'autor mentre treballava en la novel·la. La meva traducció, doncs, ha partit d'aquesta versió.

La principal prioritat que em vaig fixar fou reproduir fidelment el to de l'original a cada moment, atès que varia força al llarg de la novel·la i sovint de manera sorprenent. Així, els capítols angoixants alternen amb escenes còmiques, picants o —per què cal amagar-ho?— magistralment avorrides. També coneixen una gran variació de registre els extensos diàlegs, que predominen a la segona meitat de la novel·la. Sentim com el parlar culte dels funcionaris es pot degradar fins a la grolleria o com una simple hostalera de poble pot adoptar, quan enraona sobre el castell, l'aire més aiençat. Això fa que els diàlegs sovint sonin menys naturals del que es podria esperar, com també sobta la manca quasi absoluta de col·loquialismes, anacoluts, incorreccions o dialectalismes en el parlar, recordem-ho, d'una contrada rural i aparentment aïllada.

De retruc, el meu plantejament ha fet aflorar aspectes pels quals altres traduccions, sobretot les primeres, passaven de puntetes. Segurament el que més en sobresurt és la comicitat, perquè *El castell* també pot resultar, de vegades, francament hilarant. Kafka era un amant del cinema de Chaplin i no costa trobar semblances entre els ajudants de K., el protagonista de la novel·la, i alguns dels personatges encarnats pel cèlebre còmic. Però tampoc no podem oblidar la sexualitat que travessa la novel·la (sovint en forma d'abús) ni l'homoerotisme d'algunes escenes en què K. se sent poderosament atret vers dos homes, en Barnabas i en Bürgel.

Com deia suara, treballar amb la versió manuscrita m'ha permès accedir a la puntuació de Kafka, i aquest és un dels trets estilístics en què he volgut ser més escrupolós. D'entrada ja salta a la vista que l'autor sol afavorir períodes llargs, però el que més crida l'atenció és que l'elecció entre períodes llargs i curts sovint no es deu tant al

contingut del relat, com a la percepció que en tenen els personatges (en els diàlegs) o el protagonista (en la part narrada). Així, les frases curtes i seguides poden indicar perplexitat, mentre que la unió en un sol període de frases que altrament separaríem amb punts pot expressar, per exemple, la immediatesa (percebuda) d'una acció i les seves conseqüències.

El trasllat al català d'aquest sistema tan peculiar violenta de manera conscient els bons costums de la puntuació catalana, entenent que qualsevol alternativa no faria justícia a l'estil de l'autor. En la part dialogada no ha estat tan fàcil, ateses les importants diferències sintàctiques entre l'alemany i el català. Si aquella llengua té una sintaxi rígida que fa innecessàries les comes dins d'una frase, el català pot i sol marcar amb comes qualsevol incís, complement oracional o sintagma desplaçat del seu lloc habitual, cosa que passa més en els diàlegs que en la resta del text. Dins dels diàlegs, doncs, i per facilitar una comprensió que en alemany és immediata, de vegades m'he decantat pel punt, a sabuda que cap de les opcions a l'abast era del tot satisfactòria.

D'altra banda, m'he abstingut d'esmenar errades pròpies d'un manuscrit inacabat, com ara les petites incongruències que es donen, per exemple, en el nom dels hostals, en el color de cabells de l'Olga (que al segon capítol és rossa, però que cap al final de la novel·la es torna morena), la càlida rebuda d'en Barnabas a l'Hostal del Pont (en contrast amb el menyspreu que desperta més endavant) o en el ritme de la narració allà on Kafka suprimí algun passatge.

A parer meu, encara que sigui de manera subtil, tot això ajuda a comunicar la in-compleció d'una obra que avança enmig d'ambigüitats i d'incerteses. En aquest sentit, val la pena preguntar-se si el caràcter inacabat de la novel·la no contribueix precisament a fer-la més grandiosa i tot.

visat.

Tardor 2019

Sobre les noves traduccions en vers de les Tragèdies de Sòfocles

Joan Casas i Feliu Formosa

Hem tingut l'atreviment de proposar, en un volum que han tret conjuntament l'editorial Comanegra i l'Institut del Teatre, una nova traducció en versos catalans de les set tragèdies de Sòfocles.

No es tracta de traduccions fetes amb tot el rigor que exigeix la filologia, perquè cap de nosaltres dos no som hel·lenistes. I si bé en Joan Casas s'entén una mica amb el grec modern, també és cert que no ha estat educat en el grec clàssic, que desconeix. Tant l'un com l'altre hem escrit versos, això sí, de major o menor mèrit. I tots dos hem estat professors de l'Institut del Teatre, i ens hem hagut d'enfrontar amb la dificultat afegida que suposava per als nostres alumnes el treball amb les tragèdies gregues en les esplèndides versions mètriques que en va fer en Carles Riba, i la dificultat encara més gran que els plantejava la seva posada en escena. Per aquesta raó en Feliu ja havia elaborat, amb finalitats escolars, versions reduïdes en vers de *Les Coèfores* d'Èsquil i de l'*Antígona* de Sòfocles. Després, ja jubilat i abans que tots dos decidíssim repartir-nos la feina de Sòfocles, en Feliu encara va fer una traducció de l'*Electra* que va ser objecte d'un treball de taller amb alumnes, i que va dirigir en Joan Castells. És la que ha estat inclosa en aquest volum. La bona utilitat d'aquell material va ser, segurament, l'impuls definitiu pel naixement del projecte de traduir la resta de les set tragèdies. L'objectiu que hem tingut ha estat, doncs, en primer lloc, proporcionar una eina a aquells alumnes que s'enfrontaven amb Sòfocles per primera vegada. I, de retop, donar al lector una nova lectura en català d'aquests grans textos clàssics.

"Entre nosaltres, a les obres de Sòfocles encara no s'hi ha enfrontat cap traductor amb una visió més agosarada, competent i precisa que la de Riba", ha escrit aquest home de vasta cultura i gust precís que és en Raül Garrigassait. El cas és que té raó. El mateix Riba va deixar dit això sobre aquesta feina seva de posar Sòfocles en versos catalans: "Un traductor –no m'aturo a parlar dels adaptadors—no

pot, doncs, pretendre ésser més lliure, si no vol ja per principi trair. No penetrarà en la substància de la poesia, de cap mena de poesia, qui sigui indiferent als seus externs artificis. Per això en aquesta versió de les Tragèdies de Sòfocles ja havia optat per imitar una vegada més, sobre la base accentual, els metres quantitatius de les parts parlades. No per un purisme acadèmic: l'objecció seria banal, perquè el problema, en el que té de soluble i d'insoluble, no és senzill. Ans per fidelitat al respir, a la ponderació i a la manera de caminar del mateix estil dramàtic. N'he volgut tenir, quant a mi, el cor net, fent abans una prova en hendecasíl·labs: l'únic metre que un començament d'habituds recomana entre nosaltres per a la tragèdia. Em fou insuportable." Aquest "començament d'habituds" -- Riba escrivia la introducció l'any 1951-- ha de fer referència, sobretot, a les traduccions de Shakespeare que havia fet Josep Maria de Sagarra als anys quaranta. Quant a la prova de les parts parlades en versos decasíl·labs (ell encara en deia hendecasíl·labs, comptant a la castellana) que tan insuportable li va resultar, no cal dir que ens hauria agradat molt veure-la, perquè en substància és el que hem provat de fer nosaltres.

Aquelles habituds a què feia referència en Riba fa més de seixanta anys, a més, s'han incrementat encara amb noves traduccions en vers català de Shakespeare, en particular les d'en Joan Sellent, i amb traduccions en vers sense rima d'altres dramaturgs, com les que el mateix Feliu ha fet de Schiller o de Kleist. Les habituds creades són de lector, sí, però sobretot d'actor i d'espectador de teatre. Els actors han anat trobant una respiració i una fisicitat als decasíl·labs escènics, han après a dir-los i a actuar-los, els espectadors hi han acostumat l'orella i la mirada. Si el vers dramàtic català del segle dinou va ser sobretot l'heptasíl·lab, el dels segles vint i vint-i-u és el decasíl·lab blanc.

Per establir els nostres textos vam recórrer a l'intermedi d'altres traduccions, amb garanties de rigor filològic, en llengües que ens fossin pròximes. Vam disposar de l'extens volum sobre Èsquil i Sòfocles publicat dins la benemèrita col·lecció "La Pléiade", amb les traduccions d'en Jean Grosjean, i ens va sorprendre molt favorablement la claredat i l'eficàcia escènica dels seus versos. Amb tot, vam consultar també la traducció en prosa del mateix Riba i un parell de traduccions castellanes. De vegades vam resoldre dubtes consultant-ne encara d'altres, com la d'en Jean Bollack en el cas de l'

Èdip Rei. Tot i això, en última instància, va pesar més la intuïció rítmica i l'artesania del llenguatge que no pas un excés de reflexió i de treball tècnic.

I el resultat ja pot ser llegit i discutit.

visat.

Tardor 2019

Aproximació a la traducció de l'autotraducció nabokoviana

Marta Nin

Vladímir Nabókov ja era un escriptor cèlebre entre la nombrosa comunitat russa a l'exili quan va començar a escriure narrativa en anglès. Encara no tenia quaranta anys, i ja havia publicat en rus gairebé una seixantena de relats, nou novel·les i incomptables versos. El pas a l'anglès estava motivat pel fet que començava a adonar-se de la progressiva disgregació de la comunitat d'exiliats russos i, sota el règim soviètic, no entreveia cap possibilitat de publicar al seu país d'origen. Si bé dominava perfectament l'anglès, aquesta voluntària migració lingüística la va viure com una «tragèdia personal». Afirmava que va ser com aprendre a fer servir les mans havent-ne perdut gairebé tots els dits. Però en anglès també va ser ben prolífic: va publicar nou novel·les i deu contes. Paral·lelament, a mesura que els seus llibres escrits en anglès sortien a llum, anava traduint la seva obra russa a l'anglès amb l'ajuda d'un traductor russoamericà (amb el temps aquest traductor va ser el seu fill Dmitri). De vegades, aquest procés d'autotraducció desembocava en una reescriptura profunda del text, un dels motius pels quals Nabókov considerava que la versió definitiva de la seva narrativa autotraduïda era l'anglesa. Tot i això, quan es tracta de fer una traducció dels textos que Nabókov va escriure originalment en la seva llengua materna, penso que és determinant disposar de l'original rus i confrontar-lo amb la versió anglesa. És aquest exercici de comparació el que he dut a terme a l'hora de traduir al català la majoria de relats del recull *Senyals i símbols*, publicat per Godall Edicions. Per a aquesta antologia vaig triar tretze contes, dels quals dos eren en rus (sense autotraducció anglesa), dos eren en anglès (llengua en la qual van ser escrits), i nou eren autotraduccions del rus a l'anglès.

Pel que fa a aquests nou contes autotraduïts per Nabókov, quan hi ha un procés de reescriptura, m'he remès sempre a la versió anglesa. De vegades hi ha un enriquiment —o més complexitat— de la sintaxi;

altres cops, es tracta de veritables canvis de contingut: aporta nous elements a l'argument, incorpora frases, n'elimina d'altres. El conte en què aquest procés és més evident és «L'aurelià». En aquest cas, l'autor introdueix precisament el concepte d'aurelià, absent a l'original rus, i aquest canvi acaba determinant un nou títol.

Nabókov va emprendre la tasca d'autotraduir-se coneixent bé la pràctica de la traducció. Ell mateix havia traduït al rus obres escrites en anglès i en francès, i va dedicar deu anys de la seva vida a traduir a l'anglès la novel·la en vers de Puixkin *Eugeni Oneguin*. En alguns casos va aplicar a les seves autotraduccions els mateixos criteris que en la traducció d'obres d'altri. Per exemple, com a traductor de l'anglès i del francès solia russificar aquells elements que considerava barreres culturals, obstacles per a una lectura fluida. És el cas de la seva traducció al rus d'*Alícia en el país de les meravelles*, en què rebateja la protagonista de Lewis Carroll amb el nom rus d'Ània. D'una manera més o menys semblant, Nabókov anglicitza o americanitza certs elements russos en les autotraduccions. La protagonista de la seva primera novel·la russa, Màixenka, passa a dir-se Mary en l'autotraducció anglesa, de manera que el títol del llibre també canvia. Pel que fa als relats del recull que ens ocupa, Nabókov no va tan lluny, però elimina en l'autotraducció la majoria de patronímics dels personatges, i suprimeix o altera bona part dels diminutius de nom propi amb valor afectiu. Per exemple, la protagonista del relat «Una bellesa russa», que en l'original s'anomena sempre Olga Alekséievna, en la versió anglesa es diu simplement Olga. I la seva amiga, anomenada Vérotxka en la versió russa, en l'anglesa sempre es diu Vera. Pel que fa a la versió catalana, no he considerat que aquests noms del text original fossin un obstacle de lectura; al contrari, penso que eliminar o modificar aquests trets russos seria una pèrdua per al lector català.

Un dels aspectes de què ens beneficiem confrontant les versions russa i anglesa dels relats és que ens acostem més a la musicalitat del text. Com a exemple, podem esmentar el títol del conte «Un núvol, un llac, un castell». En l'original «Облако, озеро, башня», l'autor alterna una sèrie de sons, [o], [b], [a], creant un ritme que també ve donat per l'accentuació. De manera semblant, la versió anglesa del títol busca la musicalitat amb «Cloud, castle, lake». Per això, tradueix *башня* com a *castle* en lloc de *tower* i inverteix l'ordre de les paraules. Així doncs, l'autor dona ritme al títol i crea també

una al·literació amb els sons [k], [l]. En la traducció catalana, he optat per mantenir l'ordre de les paraules del títol original rus, però he traduït «castell» en lloc de «torre» com en la versió anglesa: la finalitat era marcar un ritme, com també crear una al·literació a partir dels sons [u] [n] [k] [ʎ].

Aquests són només alguns petits exemples del que ha representat traduir bona part dels relats de *Senyals i símbols*. En definitiva, en la traducció de l'autotraducció nabokoviana he intentat fer una suma de les dues versions firmades pel mateix escriptor.

Per acabar, voldria fer un apunt sobre la qüestió del nom de l'autor. En les traduccions al català d'obres d'aquest escriptor, publicades al llarg dels anys vuitanta i noranta per Edicions 62, La Magrana i Edhasa, el nom hi figura transcrit a partir del rus d'aquesta manera: Vladímir Nabòkov. Tot i així, a partir de l'any 2000 les editorials catalanes deixen d'accentuar-ne el nom. Fins i tot desapareixen els accents en les reimpressions d'Edicions 62, malgrat que prèviament aquesta editorial sí que n'havia accentuat el nom. Per quin motiu hi ha aquesta renúncia als accents? Penso que potser pel fet que totes aquestes traduccions són publicacions d'obres escrites originalment en anglès. Tal com correspon a les normes de la transcripció anglesa, el nom de l'autor en anglès és Vladimir Nabokov. I aquest va ser el seu nom com a ciutadà naturalitzat nord-americà. Tanmateix, encara que sembli una tautologia, ens referim a un autor rus nascut a Rússia, i la transcripció catalana del seu nom difereix de l'anglesa. D'altra banda, escriure'n el nom i cognom a l'anglesa ens porta a pronunciar-los com a paraules agudes quan són planes. En aquest sentit, voldria recordar que en el seu llibre sobre Gógol, Nabókov aclaria la pronúncia del nom d'aquest escriptor i afirmava que no podrem arribar a entendre un autor si no som capaços ni de pronunciar-ne el nom correctament. Aquests són els motius principals que em van conduir a proposar a Godall Edicions que seguíssim l'opció de les primeres traduccions que es van publicar en català al llarg dels anys vuitanta i noranta, però amb la grafia segons les pautes actuals de l'IEC: Vladímir Nabókov.

visat.

Tardor 2019

Les tries del traductor exiliat: dos casos

Jordi Julià

Els exiliats catalans de 1939 van deixar molts documents, personals i literaris, de les experiències que van haver de sofrir en el seu èxode, i de la vida com a expatriats, tant a Europa com a Amèrica. Encara hi ha molts manuscrits i mecanoscrits que resten inèdits, i que esperem conèixer en els anys a venir, i no ens podem acabar de queixar de la producció que va ser generada tot just travessar la frontera amb França o arran de la diàspora posterior, sobretot perquè aquests asilats van referir les seves condicions, les seves angoixes i els seus somnis, tant aquells que ja eren escriptors, com gent que mai no havia publicat cap llibre ni cap poema. La situació d'exiliat, doncs, va portar aquests refugiats a veure's abocats a tenir una història per explicar, ja fos a través d'una trama fictícia o bé mitjançant el relat de la pròpia existència i des les vicissituds diverses que havien hagut de sofrir i que els havien portat lluny de casa seva. No és menys cert, però, que l'exili va dur al desànim, al silenci, a la lluita per assegurar-se la subsistència diària, a la nostàlgia o al dolor físic i moral, tot d'incomoditats que, lluny de facilitar l'escriptura, la impedien i, fins i tot, la desaconsellaven. No només eren les obligacions quotidianes per guanyar-se la vida les que no feien viable dedicar unes hores al dia a produir un text interessant, també ennuegava l'esperit creatiu la dificultat per enfrontar-se a sentiments poderosos que no podien ser recobrats en la tranquil·litat d'ànim necessària per ser exposats (per jugar amb la famosa fórmula wordsworthiana).

Davant d'aquesta situació d'inacció creativa o d'aquesta incapacitat personal per escriure, diferents lectors i escriptors a l'exili van trobar en la traducció una via per distreure's, per sentir-se vius i amb les capacitats expressives intactes, per somiar a través de les paraules d'un altre, i per comunicar per persona interposada els seus sentiments, la seva situació o els seus anhels. Aquesta meva intervenció, doncs, no pretén altra cosa que recuperar dos casos d'expatriats catalans que a partir de 1939 van trobar en l'exercici

traductor una via per vehicular les seves emocions i les seves necessitats intel·lectuals i psicològiques —vitals, en definitiva— a través de les paraules d'un autor de la tradició que els va servir per continuar tenint contacte amb la llengua que se'ls convertia en inútil per al tracte social i diari —pel fet de trobar-se a l'estranger— i per convertir-se, al seu torn, en creadors. Aquest va ser el cas de dos amics, com Pere Vives i Agustí Bartra, que a l'exili van traduir prosa i poesia, i que tot i influir-se mútuament, també van fer de l'exercici de la traducció una manera de mostrar com veien el món, com sentien i com creien que el podien concebre els destinataris de les seves versions.

En aquests casos concrets, el desig de traduir sorgeix del contacte amb una altra llengua fins al moment poc coneguda (o, fins i tot, desconeguda), ja que l'acte de comprensió d'una obra llegida coincideix força amb el procés d'intel·lecció i de desxiframent del text que es porta terme en la traducció. Aquest va ser el cas de Pere Vives, un exiliat que va coincidir al camp d'Agde amb Agustí Bartra, i que acabaria inspirant personatges de *Crist de 200.000 braços*, del mateix Bartra, y de *K. L. Reich* de Joaquim Amat-Piniella. Vives, que va acabar essent nomenat bibliotecari d'aquell camp, tal com explica a *Cartes des dels camps de concentració* (1972), es definia com una persona amb una «ànima de *phylologue distingé*» (8/viii/1939), tot i que no consta que li puguem atribuir cap obra literària, llevat d'aquests textos epistolars i de l'encàrrec de traducció d'una obra important, tal com comenta Bartra al pròleg d'aquestes cartes: «Havia llegit molt en tres o quatre idiomes. Havia començat a traduir per a la Proa *La condició humana* de Malraux, quan esclatà la guerra».

Pere Vives, que coneixia perfectament el francès, es va decidir a aprofundir en el coneixement de la llengua anglesa com a refugiat en aquest camp d'«acollida», i va intentar llegir —no sense dificultats— aquelles novel·les que queien a les seves mans, o que contenia la biblioteca que supervisava i que s'havia improvisat per a benefici dels reclusos. En una carta a Agustí Bartra (del 26 d'agost de 1939), Vives promet que li traduirà fragments de la novel·la que està llegint, *Soldiers' pay* de William Faulkner, perquè creu que val la pena que la conegui i, de retruc, que es familiaritzi amb tot el món que aquest escriptor nord-americà exposa: «crec que tens l'obligació de llegir Faulkner. Què en trauré de traduir-te'n fragments? Ho faré, amb tot.

Com vas dir tu un cop en aquelles inoblidables passejades pel camp, l'estil no és gairebé res, es la seva actitud total, són tot el món de coses que suggereix. Però tornant a la meva dèria: quan un home com Joyce, com Malraux, com Faulkner, han de dir segons quines coses, han de fondre's un estil, un dialecte».

Pere Vives tradueix a Bartra un fragment que li parla del seu món de joventut, d'una vida que potser han conegut i que, evidentment, els dos han hagut de deixar enrere, per abraçar les incomoditats de l'exili. Aquest és el bonic passatge de normalitat d'un vespre a ciutat que un exiliat, dins d'un barracot en una platja, copia a l'amic expatriat. És un reflex de tot un món que s'han vist forçats a abandonar i que segurament no podran recuperar; i, tanmateix, Vives valora la capacitat de percepció i la plasmació estilística d'aquesta amable quotidianitat: «La gent seia sota els porxos, gronxant-se en balancins i parlant en tons baixos, fruint de l'escalfor d'abril; gent que passava sota arbres obscurs, de llarg a llarg del carrer, vells i joves, homes i dones, fent sons inintel·ligibles i confortables, com bestiar anant a la masia i al jaç. Ulls de llauna vermella passaven a l'altura de la boca, i tabac encès s'esllanguia entre dolç i picant. Arcs voltaics escopien llum, a les cantonades revelaven els vianants, encalçant-los temporalment amb ombres elàstiques. Passaven cotxes sota les llums i van reconèixer amics: xicots joves i les inevitables noies amb qui ells "anaven": cabells pentinats i rinxolats i fines mans joves papallonejant damunt d'ells, posant-los a lloc... Els cotxes entraven en la foscor, en una altra llum, en la foscor altra vegada».

Després d'un parell de pàgines de llargs paràgrafs literaris com aquest, Vives continua la seva carta, però ben aviat la interromp perquè no pot evitar fer conèixer a l'amic més passatges que l'havien seduït de Faulkner («Et tradueixo □ah, perdó□ algunes frases o imatge, ben a l'atzar»), i entre ells uns fragments que podien ser un resum del desig de llibertat que el traductor podia sentir, tancat entre filferrades, i que el personatge aconseguia assolir, tot desapareixent entre la natura fosca i espessa: «Al final va abandonar la pista en angle recte i va saltar una tanca de fil, endinsant-se en els boscos on la primavera que esdevenia llànguida d'estiu es desviava dolçament cap a la nit, encara que l'estiu no hagués vingut completament». Com veiem, doncs, la traducció de textos que li plauen és una forma de distracció ben agradable, en un ambient

d’inacció constant, de decrepitud física i moral, per això no pot evitar copiar-li passatges que li han interessat. A més a més, a part de suposar-li un entreteniment interessant, també és, fins a cert punt, un repte, ja que desitjaria que la seva versió en català produís el mateix efecte que l’original sobre el lector.

El repte, però, és més gran (i no pas pel desconeixement de la llengua) quan és el català la llengua d’origen de la que cal traduir poesia. En una carta no conservada, sembla que Agustí Bartra va fer arribar a l’amic el desig que fos ell el traductor dels seus poemes al francès, ja fossin per ser publicats o per ser recitats. El 17 d’agost d’aquell mateix any, Vives se sent completament engrescat amb aquesta proposta, com es desprèn de la resposta que li envia: «saps que allò de la traducció del català al francès és una gran idea? Per què no me’n parles en la teva carta d’avui? S’ha esvaït aquesta possibilitat? Em sabria greu, perquè m’havia fet una certa il·lusió. Et prometo que hi posaré tota la meva bona voluntat, tota la meva capacitat de tortura i tot el meu gust perquè no em surti una traducció escolar». A part de fer conèixer els versos i el pensament de l’amic —i portar a terme un acte d’amistat—, traduir la poesia d’un company exiliat que havia estat reclòs com ell en el mateix camp de refugiats, i amb el qual compartia unes mateixes experiències, era una via per expressar en una altra llengua —els mots de la qual decidia com a traductor— aquelles mateixes vivències, potser per exorcitzar a través de la poesia, en aquest cas traduïda, els neguits, els turments i els dolors de la seva trista situació.

També Agustí Bartra, tot coincidint amb Pere Vives al mateix camp d’Agde, es va començar a interessar seriosament per una llengua que no coneixia encara del tot bé, però en la qual va escriure un dels seus poetes preferits: Walt Whitman. En una carta que Bartra va adreçar a Carles Pi-Sunyer des d’aquest camp, l’11 de juny de 1939, explica que «amb aquest amic estudio anglès i voldríem fer servir de text, i traduir en part, el llibre *The Albatross Book of Living Verse*». És amb Vives, doncs, en un camp de refugiats del sud de França, quan podem dir que comencen les primeres provatures de traducció de poesia anglesa al català d’Agustí Bartra. No hi ha constància dels poemes que Bartra va començar a versionar el 1939 —en comandita o per separat—, si bé és més que manifesta aquesta devoció per la llengua anglesa i per la poesia nord-americana, afavorida per una beca econòmica concedida per la Fundació Guggenheim, que va

quallar al cap del temps en la primera edició d'*Una antologia de la lírica nord-americana*, editada a Mèxic el 8 de novembre de 1951. Preparada durant tots aquests anys, cal suposar que va ser confegida principalment als Estats Units —quan va gaudir de l'estada que subvencionava la beca rebuda—, i segurament perfilada durant els anys d'exili a Mèxic, per bé que les primeres lectures líriques a l'exili (a França i a la República Dominicana) també devien deixar una bona marca en les decisions posteriors del poeta traductor, com deixa entreveure el final pròleg d'aquest florilegi.

En l'article «*Quelcom neix amb la mort...*» (2009), Sam Abrams comenta la feina de curador i traductor de Bartra en aquesta antologia de poesia, i ens recorda que el poeta català «tenia un gust infalible a l'hora de triar els poemes més significatius de cada autor», i d'escollir aquells poetes més destacats de la seva tradició —fins i tot en un moment en què encara no eren molts d'aquests noms del tot consolidats—, però, al mateix temps, remarca la seva «originalitat», «fruit de l'extraordinària llibertat intel·lectual i artística que Bartra experimentava a l'exili». Malgrat no poder saber quines peces líriques va anar versionant en cada moment, és incontestable que aquest florilegi és escrit a l'exili i tenint ben present la seva condició d'expatriat, de manera que la seva sensibilitat de lector podria haver fet que se centrés en poemes que, tot i no ser els més famosos o reconeguts d'entre la producció dels seus autors, eren capaços d'exposar les impressions d'un asilat, d'algú que havia hagut de deixar per força la seva terra, però que somiava tornar-hi tard o d'hora.

Encara que la poesia de Bartra no és gaire donada a l'enyor i a l'explícit desig de retorn, aquests havien de ser sentiments molt habituals en un exiliat que, de mica en mica, sent que se li prolonga l'estada a l'estranger, o que troba cada cop més difícil tornar a ser a la seva terra, especialment perquè es veu obligat a embarcar cap al nou continent. Ara bé, entre els poemes que escull per a la seva selecció de poesia nord-americana, hi trobem peces que expressen aquesta melangia i l'esperança del retorn a casa, o si més no de portar un tros de la seva terra a dins del record. És prou sorprenent la tria que fa Bartra de l'únic poema que escull per representar Allen Tate, conegut com a poeta i insigne *new critic* durant aquells anys 40: la peça en qüestió es titula «La Mediterrània» i té un marcat caràcter baudelairià. El poema, no pas un dels més coneguts o

antologats del poeta, relata com un conjunt de moderns ulisses s'embarquen cap a la pàtria antiga d'on van marxar els seus avis, fins que finalment arriben a la terra de promissió, banyada per la clàssica Mediterrània a què fa referència el títol, més enllà de les portes de l'Atlàntic: l'estret de Gibraltar que, segons el relat mitològic, estava flanquejat per les Columnes d'Hèrcules. El final del poema vol recollir l'emoció de trobar-se a les envistes d'aquella terra que és seva i que havien perdut, i per aquest motiu el poeta cedeix la paraula a aquests argonautes:

> Quin país guanyarem, quina divina terra
> ens desfà la conquesta i dins la sang ens puny?
> Hem fet dels hemisferis una inútil desferra!
> Però ara, les Columnes d'Hèrcules deixant lluny,
>
> anem cap a l'oest fins que el bàrbar onatge
> ens retorni a la terra cansada on el raïm
> és més dolç que la mel i dintre ample fullatge
> brilla el fus del moresc: el país d'on venim.

No sabem si aquest enyorament o aquest desig per recuperar el paisatge mediterrani el podem atribuir al sentiment personal de Bartra, i l'elecció d'aquest poema és una manera de vehicular (conscient o inconscientment) un ennuegament emocional, però és ben segur que Bartra devia pensar que aquesta antologia (editada exclusivament en català a Mèxic el 1951) anava dirigida a la colònia expatriada, i que peces com aquestes havien de ser molt ben rebudes per aquest lector ideal, integrat per vells emigrants i nous exiliats de sang llatina i mediterrània. Potser aquest és un dels motius afegits (a part de la qualitat intrínseca de la composició) que va fer que Bartra inclogués en la selecció de la seva poesia traduïda una poetessa relativament coneguda a mitjan segle xx (però actualment amb poc renom fora dels Estats Units), com ara Léonie Adams. El primer poema que li versiona es titula, significativament, «Tornant a casa», i els versos recullen la impressió sentimental que té la persona que recorre l'últim tram de camí abans d'arribar al seu lloc d'origen, tot recuperant paisatges i visions conegudes, bo i

projectant en la natura el sentiment positiu i emocionat de tornar-se a sentir a casa:

> Mentre ascendia el puig que mena a casa,
> el crepuscle vingués amb son quiet pas;
> les enllaçades branques de l'arbreda
> eren com un boirim sobre el seu cap.
>
> Al damunt del seu pit, com grans bèsties grises,
> les roques reposaven ben esteses;
> entre els resplendents braços dels bedolls
> els estels tremolaven dalt el cel.
>
> Vaig trobar a mig camí, el rierol blanc,
> que rigués com si fos un bell amic.
> A la seva tonada cristal·lina,
> la rosada afegia un més clar dring.
>
> El cel era un abís de claror pàl·lida.
> El crepuscle corria sempre enllà,
> inclinat i boirós, a l'encalç de la lluna,
> prodigi que volia heure amb la mà.

En cap moment del poema se'ns diu que haguem d'entendre que el personatge que torna a casa és algú que l'ha abandonada a contracor o bé que fa temps que no hi és i que la recupera. Al contrari, també podem interpretar que el poema és l'experiència estètica que sent algú que, quan es pon el sol, torna a casa —qui sap si després d'una jornada de treball—, i percep una natura amable que el reconforta i el fa sentir integrat amb els diferents elements que l'envolten, il·luminats per la llum especial de la posta que tot ho tenyeix amb una pàtina estranya i insospitada. Sigui com sigui, per al lector català que devia llegir aquest poema a l'exili, era gairebé inevitable pensar en el moment especial i somiat d'estar a punt de

tornar a la seva terra, a la casa que es va veure forçat a abandonar. I, de retruc, al lector del poema en anglès que va ser el traductor, com a refugiat en un altre país que no era el seu, també li devia resultar inevitable pensar en la seva situació personal, en el retorn anhelat però llunyà.

Pot semblar del tot parcial que s'hagi intentat vincular una selecció antològica de poesia a una decisió temàtica de caràcter emotiu o personal, però crec que Agustí Bartra era prou conscient que no estava elaborant un petit cànon indiscutible d'autors i peces de la tradició lírica nord-americana, sinó que feia *una* tria. Pensem que el florilegi que publica en català el 1951 es titula *Una antologia de la lírica nord-americana*, i que la selecció que va publicar de la mateixa tradició lírica en castellà, el 15 de setembre de 1959, passava a titular-se *Antología de la poesía norteamericana*. Aquesta nova tria ja no era *una* selecció personal, sinó que era una antologia canònica i convencional, editada per la Universidad Nacional Autónoma de México, i encapçalada per un pròleg on no hi havia cap consideració sobre la feina de l'antòleg i traductor, i que es convertia es una simple evolució de la poesia moderna nord-americana que servia per emmarcar les diferents tendències estètiques aplegades en el volum.

En el «Prefaci» de la selecció catalana de 1951, en canvi, el traductor es veu obligat a justificar que ha fet «només *una* antologia, és a dir, és tant la conseqüència d'unes normes prefixades, d'unes tendències i preferències que, sense adonar-me'n en el moment de la tria, han d'haver vinclat el designi d'objectivitat, com d'atzars de lectures, estudis i inesperades troballes»; i tres ratlles més avall confessa que entre els condicionats que l'han portat a escollir un autor o un poema es troba l'«impacte emocional» que la seva lectura li hagi pogut ocasionar. Aquesta és, doncs, una antologia més personal, feta per un poeta, però també per un refugiat, i traduïda en català, pensant en un lector ideal català que es troba emigrat a Amèrica, i especialment a Mèxic. Han de ser decisions personals, particulars, circumstancials i emotives a part de la indubtable qualitat intrínseca dels textos la que devien portar a incloure Allen Tate i Léonie Adams, i aquests poemes concrets, en aquesta selecció, sobretot tenint en compte que en l'antologia de 1959, editada per al lector de llengua espanyola (mexicà o de part de l'Amèrica Central i Sud-Amèrica, i no pas estrictament exiliat), no trobem cap rastre d'aquestes composicions, ni tampoc dels seus autors.

Sense poder-ho assegurar del cert, potser en la tria del traductor també influeix la situació de lectura que el condiciona a l'hora d'escollir el valor literari d'un poema, a part de l'atracció estètica que produeixi un poema, del seu tema, i de les facilitats o dificultats que ofereixi per ser reviscut lingüísticament en un altre idioma. A part de constituir una molt bona selecció de poesia nord-americana, aquesta antologia permet ser llegida com una tria personal d'un expatriat com Agustí Bartra que, inevitablement, podia deixar-se influir pels seus condicionants personals i els seus sentiments a l'hora de reaccionar davant d'un poema. Així mateix, Pere Vives, en la reclusió d'un camp de refugiats, llegia i traduïa uns passatges en prosa que parlaven d'aquella normalitat que feia ja un temps que havia deixat de viure, i de la necessitat per recuperar la llibertat de què es veia privat, alhora que es delia per fer reviure en francès les experiències líriques que havia compartit amb un company refugiat. Al capdavall, les mostres d'aquestes tries del traductor exiliat, convertides en textos literaris en una altra llengua, revelen el clima emotiu, els neguits, les necessitats, en definitiva, el contingut de la imaginació de cada traductor.