

visat.29

primavera 2020

Traduir de portes endins i enfora

PEN català

Índex

Editorial

La glòria (gens incerta) de Francesc Trabal
Jaume Aulet

Armand Obiols o «el text ple de miratges del present»
Aïda Ayats

Renunciar i reconèixer. Traduir l'Eugeni Oneguin
Arnau Barios

La Colla de Sabadell: «La qüestió és no estar mai parat»
Anton Carbonell

Traduir L'home que es va perdre de Francesc Trabal a l'italià per descobrir que un sabadellenc pot ésser alhora kafkià i chaplinià...
Simone Cattaneo

Lituània o la il·lusió de les repúbliques bàltiques
Carmina Daban

Eugeni Oneguin a Catalunya
Ivan Garcia Sala

Per què J. V. Foix era tan important per a mi
Eberhard Geisler

Joan Oliver, un diàleg constant
Antoni Isarch

In memoriam Josep Maria Benet i Jornet
Maria Khatziemmauïl

George Steiner, el mestre
Albert Mestres

Moltes hores amb Màrius
Àxel Sanjosé

Una poètica i ètica de la traducció
Lawrence Venuti

Noves incorporacions a L'espai del traductor
Redacció

Número editat amb el suport de:

Generalitat de Catalunya
Iniciativa d'Ocupació Juvenil
Unió Europea
Fons social europeu
L'FSE inverteix en el teu futur
Ajuntament de BCN

visat.

Primavera 2020

Editorial

Aïllat a causa de la quarantena per una epidèmia de còlera, la tardor del 1830 Aleksandr Puixkin va acabar d'escriure l'Eugeni Oneguin. Gairebé dos segles més tard i també des del confinament, parlem de la recepció que ha tingut a Catalunya i de la recent versió poètica. Les gelades a Rússia s'arrapen com la boira a Lleida: amb aquest símil explica el traductor l'acte interpretatiu –tal com Lawrence Venuti defineix la traducció– que mira alhora en dues direccions diferents, a la cultura original i a la d'arribada.

En aquest número hem mirat de portes endins: som al 2020, som a *l'any que ve*, el de després del centenari de la Colla de Sabadell. A tomb de l'efemèride trobareu articles sobre els seus autors principals: Joan Oliver, Armand Obiols i Francesc Trabal, l'obra dels quals fa possible entendre d'una altra manera la idea de modernitat en la literatura catalana. També hem mirat de portes enfora, perquè la difusió en altres llengües no s'atura. Podeu llegir sobre Trabal traduït a l'italià, Màrius Torres i J. V. Foix a l'alemany i com la nostra literatura s'obre pas en lituà.

Visat 29 ret homenatge a dos mestres que ens han deixat fa poc temps, Josep Maria Benet i Jornet i George Steiner, amb escrits que signen traductors seus. La bonhomia, cordialitat i generositat romanen en la memòria dels qui els van conèixer de prop. Amb l'arribada de la primavera i la desitjada sortida del confinament, us convidem a llegir nous articles recordant les paraules de Steiner: «Som convidats de la vida en aquest petit planeta i només hi sobreviurem si ho esdevenim els uns dels altres.»

visat.

Primavera 2020

La glòria (gens incerta) de Francesc Trabal

Jaume Aulet

Algun dia ens adonarem de la importància de l'obra de Francesc Trabal en la literatura catalana contemporània. I acabarem traient-nos el barret i reconeixent que és un autor de primera. Com ho són, és clar, els seus dos principals col·legues de la colla sabadellenca: Joan Oliver i Armand Obiols. Sense ells se'ns faria difícil entendre la idea de modernitat en la literatura catalana. O l'hauríem d'entendre d'una altra manera, si més no. Però els anys han anat passant, sembla com si ens haguéssim mig perdut en incertes glòries i aquest reconeixement no s'ha acabat d'explicitar.

Francesc Trabal va néixer a Sabadell el 1899. Ja de ben jove es va integrar al Coro de Santa Rita, el grup d'activistes i lletraferits locals que durant el període d'entreguerres capgiraren el marc cultural i literari de la ciutat i van estendre la seva influència molt més enllà de la cocapital vallesana. Ho feren des de l'humor, sí, però també des de la crítica, la provocació i, sobretot, des d'una concepció moderna de la literatura que feia que les seves propostes fossin enormement innovadores i atractives. El seu principal camp d'acció fou el *Diari de Sabadell*, que Trabal dirigí durant un temps i en què els membres del grup publicaven tota mena de textos ben característics de la seva visió de la literatura. Ell mateix hi utilitzà nombrosos pseudònims, entre ells el de «Sr. Banyeta», amb el qual signa textos veritablement antològics com ara «La síndria, el moniato, la mare i l'infant, un home que passa *El Día Gráfico* i un senyor que s'ho mirava» (31-VIII-1924), que és si fa no fa com mitja dotzena de bonhomies carnerianes totes en una (malgrat que l'home que s'ho mirava no acabi de sortir-hi perquè marxa abans que el lector arribi al final de l'article).

El 1925 publica el seu primer llibre, titulat *L'any que ve*, amb el qual el grup inicia les Edicions de La Mirada, de gran importància en el panorama editorial dels anys posteriors. El volum va provocar una notable sorpresa, tant en els cercles literaris de Sabadell com en el

seu barri marítim. Es tractava, a primera vista, d'un recull d'acudits absurds i poca-soltes, amb vinyetes malgirbades de l'autor i de pràcticament tots els seus companys de Coro. El llibre –amb un pròleg de Josep Carner!– és, per damunt de tot, una entrada de cavall sicilià en l'essència mateixa del llenguatge i de la literatura. La mateixa que després ens permetrà llegir i entendre totes les novel·les de Trabal. Diu, per exemple, en la il·lustració d'una de les vinyetes:

–Com te dius, nen?

–Qui, jo?

–Sí, home. Doncs a qui vols que ho digui?

–Oh, em creia que no ho digués en sentit figurat.

Llegiu-ho, si us plau, tres o quatre vegades. Ho teniu? És la recerca del nom per part d'algú que es mou en el «sentit figurat» de tota literatura. En un món on, de fet, només hi ha dues «figures» (d'aquí l'«a qui vols que ho digui?», és clar). Tot i així, el parlant es fa un garbuix entre el «nen» i l'«home», cosa que suscita la creença (que no el dubte, alerta!) de l'interlocutor. I és que... és tan important, el «nom»! I, si no us ho creieu, pregunteu-ho al bus o al seu company de vinyeta, que des de dalt de la barca li deixa anar allò de «–Saps aquell que et deia..., es diu Antòniu.» El que fa, en una fantàstica redundància, és... acabar de dir allò que deia. O sigui (i la redundància continua): acabar de dir com es diu. És –i que em perdoni Maragall– el nou elogi de la paraula. De l'«Antòniu», és clar. *L'any que ve* és, essencialment, això: l'autèntica essència de l'Obvietat i de... les coses que es diuen.

A partir del 1925, i fins al triomf del feixisme espanyol l'any 1939, Francesc Trabal és un autor a tenir molt en compte en el panorama literari català. I ho és per dos motius. D'una banda, per la seva participació en l'organització de la societat literària d'aquells anys; i, de l'altra, per la seva contribució com a novel·lista. Pel que fa a l'activisme cal ressaltar, especialment, el seu paper durant la guerra. Fou un dels creadors de l'Agrupació d'Escriptors Catalans (cosa que li permeté assistir el 1937 al Congrés Internacional del Pen Club a París), col·laborà estretament amb la Conselleria de Cultura (amb especial atenció a la creació de la Institució de les Lletres Catalanes) i fou un dels responsables de la logística que permeté la sortida de molts dels escriptors cap a l'exili al principi del 1939.

Les novel·les que publica aquells anys són una aportació de primer ordre pel que fa a la renovació del gènere. De fet, és l'autèntic capdavanter d'aquesta renovació, amb obres com *L'home que es va perdre* (1929), *Judita* (1930), *Quo vadis, Sànchez?* (1931), *Era una dona com les altres* (1932) i *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* (1933). Darrere seu venen noms de narradors i novel·listes que amb el temps han estat molt més reconeguts, però que en aquells anys els hem d'entendre clarament en l'òrbita trabaliana. És el cas de Pere Calders i *La glòria del doctor Larén* (1936) o de la Mercè Rodoreda d'*Un dia de la vida d'un home* (1934) o *Crim* (1936).

No podem parlar, simplement, de novel·les humorístiques. És una restricció que ens hauria de fer posar de molt mal humor! El que pretén Trabal –igual com fa Joan Oliver, paral·lelament, en el teatre– és arribar fins a les entranyes del gènere i plantejar, en essència, el concepte de novel·la. I, per fer-ho, què hi ha de millor que desmuntar de dalt a baix les convencions més pròpies del gènere, que en aquell moment eren les de la novel·la psicològica (entesa també, en certs àmbits, com a novel·la «burgesa»). Paròdia? Sí, és clar, però al mateix temps intent de creació d'un model alternatiu, sempre partint de la idea que la novel·la és una construcció de llenguatge (com el text d'una vinyeta de *L'any que ve*, però… amb una cua de llargada indefinida). I entrant, és clar, en els grans debats literaris del moment: les virtuts de la «introspecció psicològica», la dificultat per fixar un punt de vista o els esforços per evitar que el narrador filtri el «món interior» dels personatges.

Qualsevol de les cinc novel·les esmentades ens pot servir d'exemple per a caracteritzar la proposta. Fixem-nos en *L'home que es va perdre*, potser la més paradigmàtica: Lluís Frederic Picàbia, un burgès en tota regla (però amb un cognom de ressons literaris que ens situa en un terreny «avançat»), no troba sentit a la vida. I no només per culpa d'un desengany amorós (el component «psicològic»), sinó perquè això d'anar acumulant fortuna a partir de les lleis del capitalisme és una cosa terriblement anodina (el component «social»). Fins que un dia perd una cigarrera, tarda tres mesos a trobar-la i s'adona que durant aquest temps sí que ha sabut descobrir el sentit de les coses. «I si la tornés a perdre?», es pregunta. El narrador, just després que el personatge formuli la qüestió, rebla el relat: «Ja està.» El protagonista reformula tota la seva vida a partir de la intenció de perdre i buscar coses. Però, com a

bon capitalista, només pot fer-ho des de les lleis del sistema: muntar una empresa, augmentar la «producció» sense aturador possible i expandir-se arreu del món en una multinacional que fa passar el lector pels cinc continents. El capitalisme, doncs, és una autèntica «perdició» i la novel·la ens ho ha de fer veure per força. Per això el títol és un veritable *spoiler* del desenllaç: la novel·la s'acaba just quan el protagonista es perd. Així, doncs, Trabal ens ofereix tota una lliçó, amb una «moralitat» ben explícita. El que narra no és versemblant? Tot és «literalment cert», tal com s'aclareix en l'epíleg. Com no podia ser d'altra manera, és clar. Perquè és inversemblant que, de cop i volta, es perdin 5.000 criatures asiàtiques i apareguin en un desert de Mèxic, per posar només un exemple de l'estratègia empresarial de Picàbia? Va contra la lògica? Quina lògica? La del capitalisme? I si fossin 5.000 refugiats perduts en una barca enmig de la Mediterrània? O seixanta milions d'innocents en un conflicte bèl·lic d'abast internacional? És que potser aquests altres supòsits són més versemblants?

Novel·la psicològica? Per cenyir-se al tòpic, *L'home que es va perdre* hauria de tenir protagonista femenina i el seu nom hauria de sortir al títol, com la Laura de Miquel Llor, la Joana Mas d'Anna Murià, la Teresa de Carme Montoriol, l'Aloma rodorediana o tantes altres senyores que prenen vida en les novel·les del moment, totes víctimes del neguit amorós i amb el referent ben present d'una tal Madame Bovary. Trabal, com que és rebel i està fet tot un «avantguardista», opta per «l'home» i en format genèric. Un home també sotmès a les vicissituds de l'amor, és clar, però no podem endinsar-nos en el neguit que comporta aquest sentiment perquè això seria deixar-se endur pels convencionalismes del model psicològic convencional. Cal fer tots els possibles per tenir-lo a ratlla, el tema. I si algun personatge secundari està a punt de caure en la temptació amorosa (com el pobre Carles, que no pot resistir els encants de Ho-Mand) el narrador se les empesca per fer anar bé el relat i que hi hagi un accident de tramvia. Així es pot permetre el luxe d'assassinar-lo ben truculentament. Que l'avantguarda no paga traïdors! I el narrador de Trabal, tampoc.

El 1935 publica *Vals*, la seva sisena novel·la, amb la qual s'endú el premi Crexells de l'any següent. Ja a l'època va ser llegida com l'obra més important i com una rectificació de les dèries i cabòries anteriors per endinsar-se, ara sí, en els confins de la novel·la psicològica des

d'una perspectiva més convencional. Una traïció, doncs, en tota regla? Si ens ho creiem, ja hem begut oli! Si més no, hem de fer l'esforç de no caure-hi de quatre grapes. Al darrere hi ha, certament, el procés de maduració d'un jove que busca, enmig del giravoltar incessant de l'amor, una estabilitat emocional que no acaba de trobar. Tot podria ser molt convencional, si no fos que el jove es diu Zeni. I, és clar, si et dius Zeni (i a més t'enamores d'una noia que es diu Raya) per força has de ser un personatge literari i t'has de moure entre els fils d'un autor que et farà ballar per on vulgui. I ballaràs a ritme d'un vals que en algun moment es confon amb el jazz i el swing més característics de l'època. Serà, doncs, una mena de vals sincopat en què l'hipotètic estudi psicològic del personatge és ple d'exageracions, de caricatures, de vistes que no acaben de trobar el punt, de jocs de llenguatge i de petits elements paròdics (fins i tot amb citacions autoreferencials extretes de les seves novel·les anteriors). I aquests elements, tots plegats i apareixent en escena com «uns coets de xampany» que «deixaven caure devessalls de bromera damunt la catifa», ens acaben situant més a prop del model trabalià que no pas del convencional.

El desenllaç de la guerra és un trencament de moltíssimes coses i també del procés de normalització de la literatura catalana. Per a Mercè Rodoreda, Anna Murià, C. A. Jordana i per a tants altres novel·listes (molt més que per als poetes), el trasbals implica, d'alguna manera, començar de nou. L'exili no és cap broma. No ho era llavors ni ho és ara. Francesc Trabal no s'adapta a la nova vida, la qual cosa és del tot lògica. Per què hauria d'adaptar-s'hi? Els seus escrits a la premsa de l'èxode, recollits el 2011 en el volum titulat *Els contracops de l'enyorança*, són una bona mostra de la seva actitud, de la seva fidelitat al país i de la dignitat des de la qual l'escriptor exiliat afronta la seva situació. Ho diu ben clar en un d'aquests articles, publicat el maig de 1940 a la revista *Germanor*:

> I no aspiro a res més en aquest món sinó a ésser un simple escriptor català. Estic convençut que aquesta és la meva missió patriòtica. I he de lliurar-me amb tota la meva força a dur-la a terme. No aspiro a altra cosa que no sigui el deslliurament de la meva obra literària. Cap altra ambició no nia en mi.

Per això, diu en aquest mateix article, se sent obligat a «seguir infonent vida als personatges que tot just eren tebis. Acostar-me ben a la vora dels meus àngels o fantasmes fins a donar-los corporeïtat

[…] Sento esgarrifances d'enyorament i de tristesa de no poder escriure totes aquelles obres que d'anys bullen dins la meva sang». És per això, bàsicament, que pren la decisió de publicar una nova novel·la (serà l'última) que sigui del tot fidel al seu model més típic. La titula *Temperatura* i apareix a Mèxic el 1947. En el seu cas, doncs (com en el de Pere Calders), no és ben bé un començar de nou. Aquesta vegada el relat se situa en un vaixell (sí, com a la caldersiana *Ronda naval sota la boira*) i disposa de la intervenció d'un autor-narrador que va fotent cullerada pertot arreu, fins al punt que la protagonista ha de reivindicar els seus drets laborals com a personatge, està a punt de declarar-se en vaga i es queixa per escrit del curs dels esdeveniments. Sort que, al final, l'autor la compensa amb un final feliç! Tot i que el conjunt de l'acció pot llegir-se des d'una perspectiva al·legòrica (no és casualitat que el vaixell hagi estat construït el 1939), el tractament humorístic i paròdic no va ser ben rebut entre els cercles de l'exili i la novel·la va passar sense pena ni glòria.

Paral·lelament a la faceta creativa, a Santiago de Xile Trabal continuà el seu activisme incansable, ara amb la intenció de facilitar l'activitat dels escriptors exiliats o d'establir vincles d'unió amb els escriptors xilens. Va ser creador i vicepresident de l'Instituto Chileno-Catalán de Cultura i fins i tot arribà a presidir el Pen Club xilè (que tenia una secció catalana). Però no tornà a casa mai més. No va tenir temps, segurament, de pair la idea del retorn. La mort l'encalçà a Santiago, tot just amb 58 anys, el 8 de novembre de 1957. Som nosaltres, els lectors, que tenim l'obligació moral de llegir-lo, de reivindicar-lo i, en definitiva, de fer-lo tornar.

visat.

Primavera 2020

Armand Obiols o «el text ple de miratges del present»

Aïda Ayats

Des de diversos fronts i al llarg de més de cinquanta anys, Joan Prat i Esteve (Sabadell, 1904 – Viena, 1971) –conegut pel pseudònim d'Armand Obiols– duu a terme una activitat incansable en favor de la modernització de la societat catalana. Primer de la mà del Grup de Sabadell i, més endavant, a l'exili, vindica la importància de la cultura com a eina al servei de la formació dels ciutadans i es mostra sempre implacable en la defensa de la democràcia i les aspiracions nacionalistes catalanes. Intel·lectual precoç i amb múltiples interessos, de ben jove esdevé un col·laborador habitual de la premsa sabadellenca. Amb tot, és al principi de la dècada dels vint quan, mogut per la necessitat d'interpretar i influir en el que ell mateix va anomenar «el text ple de miratges del present», es forja la fama que encara avui el precedeix i es converteix en un dels crítics més preclars dels anys vint i trenta. Això és degut, en gran part, a l'estil minuciós, mordaç i transformador dels seus articles.

Al començament, la trajectòria literària d'Armand Obiols pren el camí de la creació poètica i veu la llum per mitjà de plataformes culturals locals com *Joventut* –el butlletí de joves de l'Acadèmia Catòlica–, la *Revista de Sabadell* o el *Diari de Sabadell*. Com és habitual en l'època, les seves composicions primerenques prenen com a referent les directrius difoses per Josep Carner, una influència que, amb alts i baixos, conserva tota la vida, talment com el llegat del també sabadellenc Joaquim Folguera, una figura que sempre va reivindicar. En aquesta línia, són destacables les seves contribucions, d'una banda, en el monogràfic de *Garba* dedicat a Folguera; i, de l'altra, en el número únic –dirigit per ell mateix i Esteve Serra– de *Vibracions. Primera fulla de gimnàstica espiritual*, en què apareix un editorial anònim, atribuït a Obiols, que elogia la tasca desenvolupada, en tots els vessants literaris, per Folguera.

Al final del 1923, enmig d'un context marcat per l'arribada de la dictadura de Primo de Rivera, Obiols, delerós d'albirar nous horitzons

i d'abocar-se en els debats candents, es vincula cada cop més a la Colla de Sabadell, i ben aviat es fa càrrec de la corresponsalia a Sabadell de *La Veu de Catalunya*, en què publica amb el pseudònim de *White*. En aquest període, cada vegada se sent més proper a les nocions teòriques emanades de les *Estances* de Carles Riba. És llavors, entre els anys 1926-1927, que elabora el seguit de poemes que s'havien d'aplegar en un llibre que mai va arribar: el *Deucalió*. De resultes de la necessitat de distingir-se dels seus referents literaris i amb la ferma voluntat d'intervenir en el curs dels esdeveniments, arracona el conreu de la poesia –si més no fins als temps d'exili– i es dedica, en essència, a la crítica, l'assaig i la política.

Entrat el 1928, Obiols s'incorpora, progressivament, a les pàgines de *La Publicitat*, *La Nau*, la *Revista de Catalunya* i *Mirador*, quatre publicacions en les quals promou una crítica incisiva, interpretativa i intervencionista, sigui mitjançant les ressenyes, les cròniques o els editorials. Per exemple, des de les seccions «Sagitari» (*Revista de Catalunya*, 1924-1928) i «Buirac» (*La Nau*, 1928-1929) –dos noms prou significatius–, llança comentaris sarcàstics i colpidors que, parafrasejant Josep M. Balaguer, no només necessitaven lectors intel·ligents, sinó que volien crear-los. A *La Publicitat*, Obiols, que esdevé membre d'Acció Catalana a l'acabament de la dictadura, hi glossa, a més d'aspectes literaris, temes que mostren el nucli del seu pensament sociopolític, com poden ser la febril campanya de les organitzacions catalanistes i republicanes en pro de l'Estatut de Núria o l'articulació territorial d'Espanya. Paral·lelament, tant a *La Nau* com a la *Revista de Catalunya* –òrgans creats per Antoni Rovira i Virgili, la persona que encarnava la tendència més esquerrana d'Acció Republicana– queda demostrada, com sosté Jordi Marrugat, una de les característiques preponderants de l'Obiols articulista: «una capacitat omnívora per tota mena de coneixements i una voluntat d'adquirir-los i exposar-los amb rigor sistemàtic». D'aquest corpus tan bast, només se n'han publicat el recopilatori de les sagetes de *Buirac* (1996) i els editorials –sense signar– escrits per al *Diari de Sabadell* entre el 14 d'abril i el 19 de novembre de 1932. La gran majoria responen a l'objectiu de fer un seguiment exhaustiu de l'evolució del projecte de l'Estatut.

Una altra de les activitats que desenvolupa en la premsa dels anys vint i trenta és la traducció. Immers en el debat sobre la novel·la a

Catalunya i amb l'ànim de posar la cultura del país a l'hora europea, assaja la traducció de narrativa estrangera al català en les pàgines de *Paraules*, una revista d'arrels noucentistes. Hi trasllada contes de G. Hauff i Charles Dickens, tot i que els propòsits eren abastar més autors clàssics de la narrativa. A partir del 1925, continua la tasca al *Diari de Sabadell* i l'enllaça amb la creació d'algun conte propi; dos vessants que, en el fons, responen a la mateixa idea: activar el conreu del gènere narratiu imitant els *millors* models forans i socialitzar la literatura.

A *La Veu de Catalunya*, el 1925, publica *Quim i Elvira.* Amb tocs d'humor característics de Joan Oliver i Francesc Trabal, Obiols teixeix una relació romàntica complexa i artificiosa que, entesa en codis literaris, s'acaba trencant amb l'estocada de l'element dramàtic. La ruptura implica que els protagonistes idealitzin el passat i el projectin sobre els seus amors futurs. Més tard, el 1928, en la línia de Folguera, redacta *El sastret i el diable*. El conte es basa en una rondalla popular i, seguint-ne l'estructura i la temàtica amb pulcritud i un xic d'ironia, explica la història d'un treballador de bon cor que és temptat pel diable.

Amb l'esclat de la guerra i la revolució, els membres del Grup de Sabadell incrementen la participació en l'escena cultural i la concentren a Barcelona. Obiols, al seu torn, intensifica l'acció política en mítings i assemblees d'Acció Catalana. En els primers temps bèl·lics, col·labora amb el Servei de Biblioteques del Front i l'Agrupació d'Escriptors Catalans i, tan bon punt es funda el 1937, passa a ser treballador fix de la Institució de les Lletres Catalanes. Tot i això, el càrrec més rellevant que ocupa és el de redactor en cap de la *Revista de Catalunya*. Conscient de l'impacte que el projecte podia tenir en la cultura i les aspiracions nacionals catalanes, accedeix a convertir-se'n en el màxim responsable, un compromís que exerceix en diverses etapes de la revista. En concret, tira endavant els números compresos entre el gener i el desembre del 1938, que corresponen a la tercera època de la capçalera. Es tracta d'una feina que resol amb eficàcia i rigor, i, amb la volença de potenciar la qualitat de la literatura catalana, difon textos de Mercè Rodoreda, Joan Oliver, Francesc Trabal, Carles Riba, Bartomeu Rosselló-Pòrcel, C. A. Jordana i Josep Carner. Al mateix temps, s'integra a la Secció d'Edicions de la *Revista* i intervé en la gestió d'una col·lecció que pretenia donar sortida a nous autors. Per

desgràcia, el desenllaç del conflicte ho impedí.

I arriba l'exili republicà del 1939. Obiols, com molts dels qui havien defensat el govern elegit a les urnes, ha d'encabir el passat en una maleta i travessar la frontera. Entre l'abril i les acaballes del 1939, es refugia amb altres intel·lectuals a Roissy-en-Brie. És al llarg d'aquests mesos que s'origina el vincle que el va unir, fins a la mort, amb Rodoreda i que, alhora, el va allunyar dels companys de Sabadell. Aquesta relació, sumada a la condició d'home extremament lúcid i llegit, el converteix en el principal conseller de l'escriptora i en el primer lector dels seus escrits. Les seves observacions, sempre valorades, tenen una influència estimable en el conjunt de l'obra rodorediana. Tots dos romanen a Roissy-en-Brie fins al juny del 1940. L'ocupació nazi els aboca a una fugida que culmina amb la detenció d'Obiols a Llemotges. Arran d'aquest fet, ingressa a les companyies de treball i s'ha de desplaçar de Sailhac a Chancelada fins a establir-se a Bordeus. Hi conviurà amb Rodoreda entre el 1943 i el final del 1946, any en què fan cap a París. Aleshores, amb l'ànim de mantenir viva la flama de la cultura catalana, s'involucrarà en la represa d'una de les etapes més brillants de la *Revista de Catalunya*, la del 1947, i torna a ser-ne el responsable.

Encara que els arriba a definir com un «ball d'envelat», Obiols participa en més d'una ocasió en els Jocs Florals de l'exili. Tot sovint, esperonat per Carner, que l'indueix tant a ell com a Rodoreda a concursar-hi amb la proclama «Joves poetes cabdals, envieu als Jocs Florals». En el marc de reactivació a Perpinyà de les Edicions Proa i de la col·lecció de novel·les «A Tot Vent», actua com a assessor de Joan Puig i Ferreter, el director literari. A més, a partir del 1951 i fins al 1954, també li corregeix els tres volums inicials d'*El pelegrí apassionat*. Tampoc no es pot obviar que, en aquests anys, intercanvia correspondència amb diverses personalitats de les lletres catalanes: Josep Carner, Carles Riba, Joan Puig i Ferreter, Ferran Soldevila, Eugeni Xammar, Lluís Montanyà, Antoni Rovira i Virgili o Just Cabot, entre d'altres.

D'ençà del 1953, la veu d'Obiols es va apagant fins a esdevenir silenci. Un emmudiment que, de fet, el caracteritza durant molt de temps. De manera progressiva, cada vegada s'allunya més de la lluita cultural. De resultes de la nova feina com a traductor i intèrpret a la UNESCO, deixa de ser redactor en cap de la *Revista de Catalunya* i s'instal·la a Ginebra amb Rodoreda el 1954. Continua en

contacte amb alguns intel·lectuals i polítics a l'exili i, com palesen les cartes d'aquests anys, segueix amb atenció els avanços de la literatura catalana contemporània. Llevat de viatges puntuals, la dècada dels seixanta la passa a Viena, ciutat on es trasllada per motius laborals vinculats al món de la traducció. En aquestes dates, es carteja de nou i profusament amb Rodoreda a causa de la distància que els separa. Finalment, després d'una llarga malaltia, mor en un hospital de Viena el 15 d'agost de 1971.

Sap greu que, avui dia, el conjunt de la seva obra i, per damunt de tot, les seves col·laboracions en diaris i revistes continuïn sent desconegudes o inèdites. El nom d'Obiols no es torna a fer sentir a Catalunya fins al 1973, amb la publicació de *Poemes. Oda a Catalunya – Cicle menor*, una edició que conté un pròleg de Domènec Guansé i una notícia biogràfica de Joan Oliver. El recull, que s'endega per iniciativa de Proa, engloba el poema patriòtic «Oda a Catalunya» –que obté l'englantina d'or dels Jocs Florals del 1948, celebrats a la Sorbona– i d'altres de compostos als anys cinquanta, durant l'exili a París, agrupats sota el títol *Cicle menor*.

Per fortuna, la Fundació La Mirada –que pren el nom de l'editorial fundada per la tríada Obiols-Trabal-Oliver el 1925– fa temps que treballa per recuperar el patrimoni literari dels membres del Grup de Sabadell, en especial, el d'Obiols, el més inèdit de tots. La Mirada comença a donar a conèixer els textos i documents d'arxiu del fons d'Obiols amb *Mirall antic i altres pomes* (1988), una compilació del cicle de poesies que havien de configurar el *Deucalió*.

A banda de l'edició de les dues narracions *El sastret i el diable* (1997) i *Quim i Elvira* (2008), a partir de la primera dècada del segle xxi, la forma epistolar, en què Obiols excel·lia, és la que agafa el protagonisme. De primer, *Bordeus, 45* (2004), una extensa carta enviada a Rafael Tasis que dedica un llarg parèntesi a la figura de Lluís Companys i a discutir la seva actuació durant la guerra. Alguns dels fragments, val a dir-ho, es publiquen a *Quaderns de Perpinyà* i després a *Quaderns de l'Exili* de Mèxic. També és per mitjà del carteig que elabora les lliçons literàries farcides de matisos que conformen les *Lectures del romanticisme* (2006), dirigides a la germana de Francesc Trabal, Montserrat Trabal, amb qui, després d'anys de festejar, es casa el 1937. Malgrat això, com sabem, acaba compartint la vida amb una altra dona, la destinatària de les *Cartes a Mercè Rodoreda* (2010), un volum que aplega la correspondència que

Obiols adreça a l’escriptora i que ella decideix conservar. Per acabar, hi ha el document clau que representen les cartes intercanviades entre Obiols i Carner i que s’apleguen, amb un excel·lent estudi introductori de Jordi Marrugat, a *Armand Obiols – Josep Carner. Cartes 1947-1953*. Un epistolari que permet resseguir la relació professional i d’amistat entre dos dels intel·lectuals més destacats de la història del nostre país. Malgrat això, encara resta per fer un estudi biogràfic que el posi a l’alçada que es mereix.

visat.

Primavera 2020

Renunciar i reconèixer. Traduir l'Eugeni Oneguin

Arnau Barios

Excusatio non petita

Mentre traduïa l'*Eugeni Oneguin* vaig participar quatre vegades en congressos diferents, a Rússia, amb un mateix objectiu: comprovar la resistència de l'opció que havia triat. Dic «opció» perquè no he traduït l'*Oneguin* en *estrofa oneguiniana*, l'estrofa que Puixkin va enginyar expressament per edificar i sostenir l'obra. Dic «triat» perquè, dins del diapasó prou ample que va de transportar en prosa a conservar l'estrofa original exacta, el traductor tria quins aspectes formals respecta i de quins en prescindeix. I dic «comprovar» perquè dubtava, i dubto, que l'opció triada sigui la millor: la volia posar literalment a prova davant del públic rus.

El públic el constituïen professors i traductors que, d'entrada, no aprovaven les llibertats que m'havia pres amb el metre puixkinià. En l'escola russa i soviètica de traducció de poesia, la forma de l'original es considera (amb raó) un element indispensable en la creació del sentit i es manté de vegades a un preu desmesurat (no sé si amb tanta raó), alliberant una inventiva que no sempre porta a un bon poema. Alterar el motlle original té un punt blasfem als ulls de la tradició russa, però aquells professors i traductors també sabien que una tradició molt estesa en altres països és la de traduir poesia presentant-la completament desossada, sense fer gens de cas de la forma i oferint-hi el significat línia per línia, en una cosa que en rus s'anomena *podstrótxnik* i que se sol considerar només un pas intermedi, un estadi cru abans que s'acabi de coure tot. Una opció de compromís no els devia semblar la pitjor. Cada cop tancava aquests exàmens de consciència amb la lectura de la primera estrofa de l'*Oneguin*, que tothom se sap de memòria. Agradava, o així m'ho volia creure. Una de les vegades una senyora va dir, just després de la lectura: «Jove, no sé per què s'excusa tant. Sona bastant com Puixkin». L'objectiu era aquest, sí.

Com que encara no n'he degut tenir prou, aquestes notes volen ser la darrera *excusatio*. O, més que això, l'oportunitat de tornar a dubtar. Si traduir no és només decidir què entra, sinó també què ha de quedar fora, serà un bon exercici revisar l'honestedat del porter. Potser s'ha comès una injustícia.

El vers. Llengua i ironia

L'*Eugeni Oneguin* de Puixkin, novel·la en vers, es pot traduir en prosa; ho demostra la bona versió que en va fer al català Xavier Roca-Ferrer. Un poema també es pot traduir en prosa i en podem gaudir. El que n'obtenim és una cosa diferent d'un poema o d'una novel·la en vers, diferent d'allò que volíem traduir, però no per força pitjor. Sense que serveixi de comparació vàlida del tot: les peces que Bach va compondre per a clavecí no sonen gens malament en piano. I en un aspecte sí que ens serveix, aquesta comparació. La prosa no és la manca de forma, sinó una forma igual que el vers, amb tots els seus drets propis; el piano no és l'absència de clavecí: tots dos instruments són igual de dignes.

La possibilitat de la prosa com a instrument, però, hi és. Disfressada d'alternativa fantasma, queda a l'aguait per aconsellar prudència i alertar de les temeritats. Comptem-hi, amb el risc que una traducció poètica que s'esforça a respectar la forma de l'original surti pitjor que un *podstrótxnik* en prosa, que una traducció auxiliar paraula per paraula. Aquest, de fet, en serà el fracàs: que, per haver(-se) recreat d'una manera massa imaginativa, la transmissió pelada del sentit hauria pogut quedar millor.

Un perill, ben a la vista, que no desvirtua els arguments a favor de mantenir el vers. Deixem de banda que la forma de l'original és aquesta, i que passar-ho a una altra forma vol dir canviar de material, de paleta, de sonoritat. Deixem de banda l'observació dels formalistes que una paraula escrita dins d'un vers té un altre significat que si visqués a l'interior d'una línia de prosa. Deixem de banda la qüestió essencial de la densitat: el ritme de lectura de la poesia, especialment rimada, és més lent que el de la prosa. A més d'això, l'*Eugeni Oneguin* es reserva una al·legació pròpia a favor del vers: el fet que reforci tan bé la ironia.

La llengua de Puixkin, la que fundarà tota la gran literatura russa de després, xocava als seus contemporanis sobretot per dos motius. El primer era que sonava massa natural i alhora massa incorrecta. La

intuïció genuïna de la llengua popular s'alternava amb l'abundància desvergonyida de gal·licismes. Puixkin a l'*Oneguin* se'n riu, dels puristes, i reivindica un rus de dama, un rus, si es vol, amb marca de gènere, la parla adulterada de les lectores àvides de novel·la francesa. Diu que és en la seva companyia que se sent a gust. No em sembla que aquesta amable atmosfera lingüística de saló es pugui reproduir. Costa molt que elements tan arrelats en cada cultura i en la història de cada llengua es transmetin sense recórrer a excentricitats, i potser no cal aspirar a un «català de Puixkin». Sí que he provat de donar una certa naturalitat oral a la llengua de la traducció, tendint sempre que he pogut a la sinèresi: «aviat» l'he escandit en dues síl·labes, no en les tres reglamentàries. Si un lector de poesia s'hi entrebanca, recorro al consol (o a la *hybris*?) de pensar que l'original ja ho tenia una mica, això. D'altra banda, sense cap intenció de celebrar errors, a la traducció se m'hi ha esmunyit un gal·licisme propi: un castellanisme dissimulat. No va ser pas exprés; vaig badar, però ara ja m'hi està bé, com una *mouche* decorativa d'aquelles que les dames s'enganxaven a la galta. Tot i que al temps de l'*Oneguin* segur que ja no estaven de moda; el protagonista, dandi zelós, ho sabria.

L'altre motiu pel qual la llengua de Puixkin sobtava els contemporanis era el seu atreviment barrejant registres. Ara, passada la postmodernitat, passats els Monty Python, la revolució estilística d'incloure en una mateixa estrofa notes solemnes i lèxic popular fa de mal apreciar. A l'època, el rebombori va ser prou perquè Puixkin en deixés constància a les notes al peu: «A les revistes es van sorprendre que s'anomenés *donzelles* unes simples pageses mentre que més endavant, d'unes senyoretes nobles, se'n diu *mosses*» (Cinquè capítol). Com cal marcar aquests extrems estilístics? Vaig exagerar una mica, que es notessin: «oir», «ensems» o «enciser» per al vocabulari grandiloqüent; «nyonya», «carai» o «modernet» per al registre baix (un cop em vaig passar: havia posat «peles» per «diners», i sort que ho vaig treure).

Marcar la diferència? En això trobo el vers més bon potenciador que la prosa. Hi acceptem de bona gana les posicions més lleugeres i les més feixugues, amb el seu xoc i el seu joc: la ironia de parlar d'uns ànecs amb mots arcaics, la de descriure la glòria passada de Moscou amb expressions d'estar per casa. Diria que el vers rep millor aquests desnivells d'aplanament i d'elevació, sap passar amb més agilitat de

l’entremaliadura a l’èmfasi; mentre que la prosa, si no la clapegem de contrastos barrocs, divertits però a la fi esgotadors, tendeix fatalment cap a la neutralitat. El vers ajuda.

L’estrofa. Un curs ben guiat

Catorze versos. Esquema de rimes fix, amb acabaments plans i aguts sempre al lloc que toca. Vuit síl·labes. Peu iàmbic (és a dir, les vuit síl·labes estan distribuïdes dins del vers amb l’accent també fix: ta-tà ta-tà ta-tà ta-tà). Tot l’*Eugeni Oneguin*, amb l’excepció de les dues cartes que s’escriuen els protagonistes, una cançó de tall popular i les notes al peu en prosa, està escrit amb aquesta estrofa implacable repetint-se. I, amb una lleugeresa màgica, com si fos d’aigua, la novel·la corre a través d’aquests blocs rígids. Tornem a la lluita de contraris que tensa l’obra: aquest to fàcil i veloç el sostenen unes feixugues bastides immòbils.

Ja seria això, ja: les estrofes, com els arcs monumentals d’un aqüeducte, fan lliscar la llengua fresca i translúcida de Puixkin. La fan lliscar i en dirigeixen el curs: és important mantenir l’estrofa perquè tot allò que conté hi ha estat distribuït amb una intenció. L’efecte del començament de l’estrofa no és el mateix que el de la part del mig, i l’un i l’altre tendiran cap als últims dos versos, el tretze i el catorze, el rodolí final, que podrà ser resum, deducció, broma o incís de les línies que l’han precedit, o preparació per a l’estrofa següent. En definitiva, un element organitzador del text. Ens ho demostren els encavalcaments entre estrofa i estrofa, les poques vegades que una frase queda penjada entre totes dues. Sobretot en un episodi concret. La Tatiana ha escrit una carta d’amor a l’Eugeni, gairebé un desconegut, acte reprovable per a una dama de l’època. L’Eugeni no respon per escrit, sinó que li apareix a casa. Ella el veu i arrenca a córrer, fuig d’ell, s’amaga al jardí (Tercer capítol, estrofa 38):

—Ai!— Salta com una ombra, o més lleugera,

se’n va a la porta del darrere,

del porxo al pati i al jardí,

volant, volant; no es gira, aquí,

no gosa; en un instant, travessa

les platabandes, el passeig del llac,

el pont, el bosc i, d’un sotrac,

ha fet malbé els lilàs, passant-hi amb pressa;

vola cap al riuet entre les flors

i, sufocada, deixa caure el cos

39

al banc... [...]

La Tatiana ha pres tanta revolada que s'ha passat d'estrofa (en rus, tenim la paraula «caure» caient al començament de l'altra). No és tan sols un truc: crea sentit. Decidit, l'estrofa es conserva.

Els problemes venen ara. Rima consonant distribuïda en un esquema inalterable, quatre iambes. Impossible. Els camins que s'obrien desanimaven: o abocar pel broc gros, traduint dos versos i inventant-se els dos següents, o renunciar al iambe, o fer servir constantment les mateixes rimes productives, irritant el lector, o introduir algun canvi en l'estrofa. Modificar l'estrofa era una traïció sonada. Bé que hi ha la traducció a l'anglès de Johnson, extraordinària, àgil i amb l'estrofa original estricta! En llengües romàniques, però, l'estrofa sempre s'ha transformat, fins i tot en les millors traduccions. En francès, André Markowicz comet la proesa de conservar rimes planes i agudes, però no manté el iambe (potser el francès no ho permet). Ettore Lo Gatto va inflar tots els octosíl·labs a decasíl·labs (*endecasillabi* italians). Sembla que els que venim del llatí no tenim altre remei, qui sap per què, que deslligar l'estrofa oneguiniana. Afluixar-la només la mica que ens permeti respirar més a gust.

La rima. L'amor s'hi posa

Descordem la rima. L'esquema repetit d'acabaments plans i aguts equilibra l'estrofa i dona al lector la tranquil·litat de saber què es trobarà. AbAbCCddEffGhh (planes en majúscula, agudes en minúscula). Ara, podem seguir-lo, aquest esquema? Podem trobar dues paraules adequades que tinguin, a més, l'accent a la síl·laba adequada? Les rimes verbals, que Puixkin practica amb una despreocupació envejable, avui estan prohibides. D'acabaments amb «-at», «-er» o «-ment», tants com vulguis, però les rimes per a « temps» o «cor», paraules que sovintegen, caben als dits d'una mà. No són sonets solts que es llegeixen per separat, són les estrofes d'una novel·la en vers, enfilades en una seqüència, i les rimes més fecundes repetides un cop i un altre molestarien, ressonarien cada vegada més carregoses. Unes limitacions que ens llencen, doncs, o a l'avorriment o a la recreació massa alegre, al temut broc gros.

Descordem. Partim del fet que trobar dues paraules que se saludin pel final i que corresponguin al sentit d'una altra llengua ja és prou difícil. No hi afegim la dificultat d'obligar-les a ser planes o agudes: el malabarista accepta una altra bola, l'última, i tot li roda desbaratat per terra. Seguim altres criteris: els significats de l'original, la temptació d'una rima més rara, la necessitat d'evitar-ne una que ja ha sortit massa. Al final, amb aquest alleujament i tot, la tasca rimaire es mantindrà com l'operació central del procés de traduir. Dictarà totes les decisions la parelleta de paraules que haurem trobat per col·locar al final.

Llavors, val la pena tot l'esforç d'aquest cascavelleig de rimes? No és un element que disminueix les opcions de traducció, que obliga a hipèrbatons, a dislocacions i a mitges mentides, que deforma el text? No n'estava segur mentre traduïa i no n'estic ara. Per acabar-ho d'adobar, en català mai no rima a gust de tothom i, havent sacrificat el meu nord-occidental matern per un oriental especulat, i després d'innúmeres consultes als catalans de Moscou (em van patir en l'època més activa), ha quedat igualment alguna estella.

Un *Oneguin* sense rima guanyaria naturalitat i elegància, però perdria color i, cosa cabdal en l'*Oneguin*, potser més important que la naturalitat i l'elegància, perdria juguera, perdria la seva condició lúdica. I, tornant al tema del vers com a potenciador ambivalent, els versos còmics fan riure més, rimats, i els seriosos posen més distància; són versos qualitativament més carregats.

I, a més, una colla de passatges s'aigualirien, sense rima. Començant pels moments quan s'acosta al primer pla i se situa sota el focus. Quan el narrador se'n queixa (Sisè capítol, 44):

¿On és, oh somnis, la dolcesa?

¿On és l'eterna rima «jovenesa»?

Dues paraules forçades, assegudes juntes perquè rimin, amb una rialleta educada, però una mica cansada de Puixkin. O, un altre episodi cèlebre d'esgotament (Quart capítol, 42):

I la gelada ja s'hi posa

i argenta els camps amb un cruixit…

(s'espera aquí, el lector, la rima «rosa»,

aquí la tens, ja te l'he dit.)

A l'original, les paraules són *morozi*, 'gelades', i *rozi*, 'roses', que, seguint Puixkin, i potser injustament (tal com han demostrat alguns estudiosos), a Rússia s'han convertit en el paradigma de rima suada. En català no tenim cap rima suada per excel·lència perquè ens en puguem burlar i «gelades» o «gelada» no ens oferien cap associació feliç; hi trobem la terminació -ada/-ades, una de les més fèrtils, i res més. Amb «rosa», en canvi, sí que hi tenim un verset associat, un rodolí banal i infantil que el lector no és que s'esperi, però identifica. Queda el grinyol que no se solgui dir «la gelada s'hi ha posat» com diem «la boira s'hi ha posat». Salvem-ho recordant que a Rússia les gelades, si tot va com ha d'anar, comencen al novembre i s'hi arrapen fins al març. Durant mesos no se superen els 0 graus. Engiponant expressions per a fenòmens que no tenim, que no coneixem, les gelades a Rússia fan una mica com la boira a Lleida.

Amb tot, la rima no es torna important només quan acapara el protagonisme. Un dels moments més subtils d'ús de la rima a l'*Oneguin* el trobem a l'últim capítol. El protagonista ha desaparegut de la novel·la. En tot el setè capítol que no l'hem vist. Comença el vuitè, arribem a la setena estrofa, som en una festa mundana, un personatge inquietant atreu l'atenció del narrador (Vuitè capítol, 7):

¿Quin un, però, entre aquesta elit,

s'està callat, enterbolit?

Sembla un estrany per a tothom.

Els rostres, pel davant, li passen com

un avorrit espectre heterogeni.

¿Mostra en els trets supèrbia, *spleen*

o patiment? ¿Què fa, venint?

¿Què vol? ¿Qui és? ¿Pot ser… l'Eugeni?

Aquí la rima hi té un paper delicat i formidable: ens fa del lacai que anuncia els noms. És igual que *heterogeni* desentoni força i que vingui d'un altre camp lèxic, aquí cal mantenir l'acabament «-eni» costi el que costi. Em vaig entretenir a comptar-ho: a l'original trobem la rima «-eni» 37 vegades, inclosa aquesta. De les 37, en 32, com aquí, una de les paraules de la parella és el nom del protagonista, *Ievgueni*. D'aquests 32 casos, 1 és el que ens ocupa i 28 el precedeixen. És a dir, el lector de l'obra ha topat la rima «*-eni / Ievgueni*» vint-i-vuit cops abans d'arribar a la festa. En català, la rima

«-*eni*» no es fa tan trobadissa, però ja ha rimat amb el nom del protagonista cinc vegades, tres amb *geni*, dues amb subjuntius d' *emplenar* i *menar*. L'efecte, si més no en rus, és prodigiós: allò que des de la primera ullada creus que a aquell d'allà el coneixes però no n'estàs segur i et vas atansant i penses sí que és ell, sí, com pot ser. Tres versos abans ja l'hem clissat, la rima el delata.

El iambe. Quatre passos

Com en qualsevol mecanisme refinat, una alteració petita ho deslloriga tot. Per respecte al sentit de l'original, per manca de talent o per desesperació, hem decidit que rimaríem paraules planes i agudes segons que se'ns presentessin. Això trastoca el nombre de síl·labes de cada estrofa, en cancel·la l'equilibri. Una estrofa oneguiniana té sempre 118 síl·labes; si hi fem abundar les rimes planes, en tindrà més; si ens hem decantat cap a les agudes, menys. Però el problema realment greu de l'estrofa i del vers rus és que tenen més cabuda que els seus equivalents catalans. Per norma, i amb incomodíssimes excepcions, la capacitat d'un octosíl·lab rus és superior a la d'un octosíl·lab català. Vaig fer la prova de traduir en prosa retallada i de la manera més concisa i econòmica possible unes quantes estrofes a l'atzar: una em sortia de 127 síl·labes, l'altra de 139, l'altra de 125; totes, per tant, més extenses que les de l'original, mai iguals ni més breus. I això sense comptar que eren en prosa, sense cap dels allargaments o perífrasis als quals ens obliguen la rima i el vers mesurat.

Com? Que havíem modificat la quantitat de síl·labes de l'estrofa? Doncs portem-ho fins al final. Volíem conservar el sentit? Doncs que sigui el sentit que dicti la mesura de cada vers i de cada estrofa. Que la informació que conté una estrofa, sota la pressió de la rima, en determini la llargària. Que l'octosíl·lab es combini amb el decasíl·lab amb l'ordre o el desordre que imposa el sentit. Al cap i a la fi, el títol de la literatura catalana que més s'assembla a l'*Oneguin*, una gran obra narrativa en vers però no poema èpic, és el *Nabí* de Josep Carner, una explosió de metres diversos. A més, un lector de poesia del segle xxi s'ha fet un bon tip de vers lliure: el marejaran gaire, aquestes dues síl·labes intermitents afegides?

No hi ha descàrrecs que valguin, l'estrofa original s'ha desproporcionat. Ara s'encalla, ara s'allargassa. L'aigua llisca (bé, esperem!), però en lloc d'una meravella de l'enginyeria fluvial tenim

una segla descuidada, amb salts i entollaments. Hem fet malbé l'estrofa? L'hem perdut?

Em sembla que no, que hi ha un element constructiu més important que el nombre de síl·labes. És la unitat mínima de l'*Eugeni Oneguin*, el nucli irrenunciable, el principi formal que fa que soni d'aquesta manera i no d'una altra. El *ta-tà* redemptor. Octosíl·labs o decasíl·labs, quatre o cinc peus, però que facin tots aquest ritme. Amb això he volgut cohesionar les estrofes i l'obra. L'*Oneguin* puja tot a partir d'aquest *ta-tà* repetit, de manera que trobo justificada una traducció que intenti créixer sortint de la mateixa partícula màgica, del mateix primer tret, definitori, indivisible. El text de l' *Eugeni Oneguin*, abans que una novel·la que funda una literatura (això ve més tard), és una immensa successió de iambes. I, amb alguna coacció a la prosòdia espontània, la traducció prova de conservar-los.

«Avancin!»

A sang freda, encara

sense apuntar, els rivals tenaços,

amb passa lenta, ferma, clara,

han fet, exactes, quatre passos,

quatre graons cap a la mort.

(Sisè capítol, 30)

El gener d'enguany, a l'Horiginal, vaig sentir el Josep Pedrals recitar l'escena del duel i, encara que això recordi un nen que explica un conte de terror i s'acaba fent por a ell mateix, confesso que em va impressionar. Aquí el iambe, a més de ser el material de construcció de l'obra, es carregava de sentit i feia percudir una protesta davant de l'acte salvatge que estava a punt de cometre's: sonaven els quatre passos cap a la mort que els personatges marquen sobre la neu abans de tacar-la de sang. La paraula russa per a «crim», *prestuplénie*, està lligada amb l'acció de caminar; inicialment vol dir «anar més enllà» o «traspassar una barrera», i ve de la paraula «peu». Un peu que es mou endavant, iàmbic, amb l'accent a la segona.

No sé si les llicències formals que m'he permès amb l'*Eugeni Oneguin* es poden qualificar de crim. Em temo que així ho feia pel seu dedins el públic rus a qui donava explicacions. Però s'hi

reconciliaven, o jo ho percebia així, quan em posava a recitar l'estrofa en català, recalcant el iambe amb tota la intenció. No n'havia destruït l'arquitectura del tot! Ves si resultarà que l'estrofa oneguiniana es podia estirar una mica! Era gràcies a aquesta unitat mínima conservada? Aquella senyora del «sona bastant com Puixkin », si no era només una cortesia, havia distingit en aquest viatge de tornada, en aquest *Oneguin* fet estranger, un batec conegut? Tant de bo.

visat.

Primavera 2020

La Colla de Sabadell: «La qüestió és no estar mai parat»

Anton Carbonell

Pere Calders, en una conversa amb Joan Oliver, afirmava: «La vostra escola de Sabadell, ara ha esdevingut gairebé un mite. Mereixia de ser així. La proposta que ens vau fer als més joves, va ser primer de tot convocar-nos. Fins aleshores, la paraula *intel·lectual* s'escrivia en majúscula i amb una mena de respecte reverencial. Vosaltres ens vau desintoxicar». I Calders continuava remarcant la importància del grup sabadellenc en la seva formació literària: «Era una finestra oberta en què la generació d'escriptors anterior a la vostra constituïa una mena de *vaques sagrades*, a les quals no podíem ni acostar-nos. Vosaltres vau fer una proposta de llibertat».

Contra la imatge faceciosa i simplista que ha acompanyat, sovint, la recepció de la Colla de Sabadell, cal incidir en l'activisme i en el dinamisme culturals que van desenvolupar a la ciutat vallesana durant la dècada dels vint del segle passat. I, com indiquen les paraules de Calders, van definir projectes sòlids que tindrien un impacte rellevant en la societat literària. Ja deia Francesc Trabal que el lema «sacrossant» del grup proclamava: «La qüestió és no estar mai parat». De fet, el creixement com a escriptors d'Armand Obiols, Joan Oliver i Francesc Trabal anirà molt lligat amb el seu protagonisme i implicació en les accions del grup sabadellenc.

I, efectivament, l'any 1919 un conjunt de joves intel·lectuals i artistes van prendre la iniciativa a Sabadell, «una ciutat atrafegada i sorruda, trista i rica», com la qualificava Joan Oliver. Hi havia una voluntat de sacsejar una societat que girava únicament al voltant del guany econòmic i presidit pels convencionalismes burgesos. Es plantejaven «remoure tanta monotonia» amb dos tipus d'accions que es movien entre l'humor punxant i l'activisme cultural. És en aquest sentit que s'ha d'entendre la provocació que comportava una mena de campament festiu i precari (vestits d'excursionista *sui generis* i instal·lats en una tenda sota una bauma), muntat a la font del Saüc, a tocar de la Mola de Sant Llorenç del Munt, per aquells joves que el

mes de juliol de 1919 hi feien el seu acte fundacional. Tot i divertir-se i crear esperit de grup, les van passar magres. Però van aconseguir l'objectiu d'escandalitzar i avergonyir uns «excursionistes conscients, amants de la Natura, de l'aire lliure, de l'arqueologia, de l'ornitologia, etc.», que els van visitar i van marxar ofesos «tot cantant el cor de *Tannhaüser*, en la versió catalana de Joaquim Pena».

Aquella primera acció col·lectiva va cohesionar el grup inicial de la Colla. Quan Francesc Trabal, l'11 de novembre de 1919, presenta la conferència «La música i les ciutats solitàries» es converteix en el detonant de l'Associació de Música de Sabadell (1920). Aquesta entitat portarà a la ciutat vallesana concertistes d'alt nivell com la clavecinista Wanda Landowska, el pianista Ricard Vinyes o el violoncel·lista Pau Casals. A més, fomentarà la creació d'associacions de música arreu del territori català i farà una aposta pels compositors innovadors, com Erik Satie, i per la jove avantguarda musical francesa (Milhaud, Poulenc). Cal subratllar aquesta capacitat que tindrà el grup sabadellenc de difondre la cultura i la modernitat amb sentit de país i, alhora, amb una visió cosmopolita. Perquè, com va explicar Joan Oliver, existia en la Colla un veritable interès per l'articulació cultural de Catalunya: «Vull també recordar que vam menar una campanya que en dèiem de les *ciutats solitàries*: Sabadell, Terrassa, Vic, Figueres, Manresa, Igualada... En Trabal i jo hi anàvem a parlar de la "Catalunya-Ciutat", que era una idea potser de Xènius. [...] Vam lluitar contra el centralisme de Barcelona i això és —penso jo— un dels aspectes més importants del grup de Sabadell, aspecte del qual ningú no ha parlat».

La primera intervenció més declaradament literària de la Colla es va produir en un certamen l'agost de 1920, que Oliver i Trabal van plantejar com un concurs pretesament seriós, amb un bon premi en metàl·lic i amb una intencionalitat antifloralesca. Van aconseguir enredar els prohoms sabadellencs de la Lliga Regionalista i van preparar «uns Jocs curosament prefabricats»: «Encarregàrem la flor natural a en Josep Carner, la viola a mossèn Llorenç Riber, l'englantina a en Ventura Gassol, un conte a en Carles Soldevila, un estudi breu sobre un tema lingüístics al mestre Fabra...», explica Joan Oliver. Aquella acció del grup sabadellenc va posar en evidència tant l'humor provocatiu que practicaven com el lligam amb una tradició literària propera a l'àmbit noucentista.

En aquells inicis de la dècada dels vint, la Colla es fa present a la ciutat amb unes peculiars edicions «No me olvides», que recullen romanços humorístics, en què es fa burla de la burgesia local i del romanticisme espanyol més tronat. Joan Oliver i Francesc Trabal semblen estar al darrere d'aquests versos satírics, escrits de manera matussera en un castellà farcit de catalanismes. També, el tarannà plaga i l'afany de provocar es manifesten en el campament de Cala Pola, que Miquel Bach qualifica com el «segon muntatge escenogràfic» del grup sabadellenc. Joan Oliver ens en dona testimoni: «Plantàrem una magnífica tenda al bosquet que hi ha —o hi havia— prop de la platja. Entre la porta del nostre habitacle i la sorra estenguérem una llarga catifa de les de passadís, [...]. Ens banyàrem arran de mar en una banyera de zenc. [...] Entràvem al mar, els homes encabits en vells fracs familiars i cofats amb barrets forts; les noies amb vestits de bany històrics, [...]». A banda de les ganes de divertir-se, aquesta mena de «teatre viu» es mirava amb sornegueria les convencions i les rutines de l'estiueig burgès.

Al llarg de les primeres activitats col·lectives i, sobretot, de les col·laboracions al *Diari de Sabadell* es va constituint un grup, liderat pels escriptors Joan Oliver, Francesc Trabal i Armand Obiols, en què també hi van tenir una presència important els artistes Antoni Vila Arrufat i Ricard Marlet, el periodista Lluís Parcerisa, l'advocat Josep M. Trabal, el filòsof Miquel Carreras i el farmacèutic Joan Garriga. A partir d'abril de 1926, comptaran amb un estatge social propi, el Casino dels Senyors. Miquel Bach ens en dona detalls: «Era un local farcit d'andròmines i fòtils extravagants. A la sala havien dibuixat un drac per divisa amb la llegenda "Estem voltats de pocavergonyes". Els llibres de la biblioteca, dedicats pels respectius autors, eren clavats pel mig a la paret amb claus d'enllatar. Seien en butaques de barberia i havien emmarcat les taques de floridura de les parets del menjador. Al pati havien erigit el "monument a la cosa", una estàtua de pom d'escala amb coll d'aletes i llacet negre recobert amb una espessa capa de goma aràbiga per protegir-lo de la intempèrie. Una habitació era dedicada a "museu de les coses robades", —«sostretes per nosaltres mateixos en cases de gent rica, petits objectes de poc valor, però curiosos...», com recordava Joan Oliver—. El safareig buit servia de guarda-roba i al passadís d'entrada una gran prestatgeria al mig del pas filtrava els visitants segons el calibre abdominal, paròdia de la faula bíblica dels escollits.»

Un fet determinant per a la clarificació d'objectius de la Colla de Sabadell és l'inici de la dictadura de Primo de Rivera (1923), que restringeix la llibertat política i posa traves a la vida cultural. Per lluitar contra aquesta situació adversa per al catalanisme i per a la llengua es tractava, com ha apuntat Jordi Castellanos, de «multiplicar els esforços de connexió amb el públic». És en aquest sentit que s'entén la implicació de la Colla en una plataforma periodística com el *Diari de Sabadell*. Precisament, Joan Oliver hi publica el 16 de setembre de 1923 un article ben significatiu, «Pàtria i Cultura», que Miquel Bach ha qualificat de «salconduit» del grup sabadellenc per ingressar a la redacció del *Diari* i que té una certa intencionalitat de manifest. Hi defensa l'obligació de treballar, «sense treva ni limitació», amb un «patriotisme pur —sense segadors ni quatre barres ni visques—», en l'elevació «espiritual» de la ciutat i, seguint l'exemple de l'Associació de Música, contribuir a superar el «monopoli» de Barcelona, «en el que fa referència a les manifestacions artístiques». El problema de l'actitud militant en el terreny de la cultura i del compromís polític catalanista serà el xoc frontal amb la censura del règim dictatorial.

No és d'estranyar que el *Diari de Sabadell* publiqui el 19 de juny de 1924 un avís significatiu («A nostres amics i llegidors»), després de rebre una amonestació del delegat governatiu: «omitirem durant la anormalitat present tot caire polític, tot comentari i tota susceptibilitat en els nostres escrits». Recomana «als nostres estimats col·laboradors» que posin èmfasi en temes locals i en la informació esportiva. A més, proposen unes seccions d'informació estrangera i de moda i una novel·la de fulletó, amb la intenció de donar «tota l'amenitat possible». De fet, Trabal, Oliver i Obiols en prenen nota, perquè a partir d'aquest anunci iniciaran algunes de les seves col·laboracions més sonades. Si s'havien de tractar temes locals, es publica una divertida polèmica dels barbers, en què Oliver, amb el pseudònim de Florentí Carvallà i Cot, fent-se passar per barber, es mostra indignat davant d'un article («Els barbers, el tren del Nord i demà m'afaitaràs si no és dilluns») d'un tal Senyor Banyeta (així signa Francesc Trabal la secció, que més tard titularà «De cara a la paret»), perquè discuteix que els professionals del gremi hagin acordat fer festa i no treballar els dilluns. I, també, s'ofereix una sorprenent informació esportiva sobre un partit de futbol titulada «C.D. Prosa i Vers contra Pintura Decorativa F.C.»,

signada Llum de Peu i que té un acabament sensacional: «...els gols guanyats per ambdues parts contendents rebassen el número ja respectable de 8 per arribar al de 9. El número imparell indica sens dubte que hi hagué un vencedor el nom del qual omitim per no augmentar la seva pena». Per arrodonir les instruccions del *Diari* per evitar la censura, l'anomenat Senyor Banyeta informa sobre una notícia que sembla d'abast local i que detalla l'alarma creixent davant d'un incendi terrible que, a la fi, resulta que s'ha produït a l'infern.

Plenament instal·lats en la redacció del *Diari de Sabadell*, la converteixen en «un dels nostres més eficaços centres d'operacions». La Colla hi practica un humorisme i un tarannà faceciós que comença a ser present en molts dels textos del diari. Joan Oliver ens ha relatat què s'esdevenia en aquella sorprenent redacció del *Diari*: «Publicàvem falses notícies "de societat" —entre d'altres el prometatge de l'hereu d'un Montagut i la pubilla d'un Capulet—, ressenyes d'actes no celebrats, amb els noms dels possibles i gairebé inevitables concurrents. L'extracte del discurs d'un prohom era rematat amb aquestes paraules: "He dit", acabà dient l'orador, amb fermesa». Un imaginari enviat especial al "Tour de France" firmava uns reportatges setmanals sobre la popular competició, inventats de cap a peus, però molt més amens que els autèntics. Ens empescàvem un cas de bruixeria, amb entrevistes i totes les circumstàncies que podien donar-li interès i versemblança. Multiplicàvem els pseudònims entre els quals n'hi havia de tan poca-soltes com "Casa de Quatre Pisos", "Orella Dreta" o "Llit de Matrimoni" (aquest darrer era també el nom del gat d'en Trabal)».

Com ha remarcat Marc Comadran: «Tot —també els seus pseudònims— passa a ser susceptible de ser transformat per l'humor. Fins i tot la seva literatura, fins aleshores tan deutora d'aquell arbitrarisme que Obiols anomenava de "domini serè, total", entra en una segona fase caracteritzada per l'experimentació i el joc de tipus humorístic». Potser el guany més considerable d'aquesta visió alhora literària i periodística, passada pel filtre de l'humor, és treure transcendència de manera crítica tant a la realitat del moment com a la mateixa literatura. Sobretot Armand Obiols, però també Oliver i Trabal, manifesten un interès especial a polemitzar a favor de la qualitat literària. Perquè, en el fons, consideren que la literatura, especialment en èpoques d'indigència política, es converteix en un

dels espais fonamentals de creació i de representació col·lectiva de la pròpia identitat.

Una de les accions del grup sabadellenc al *Diari*, que permet desemmascarar els poetes jocfloralescos, la planteja Armand Obiols a «Jocs d'esperit, divina poesia!». Proposa un sonet amb espais buits que cal completar, en dona les rimes i una mínima estructura. Parada la trampa, Obiols es recrea amb sarcasme en els poetes incauts que han acceptat el repte. Així, a un d'ells li dedica aquestes paraules: «En l'ànima del senyor Rodolf Gorina sostenen ruda batalla un camàlic i un zulú. Si tingués temps començaria una enquesta a base de les possibilitats de cada combatent. Jo apostaria pel zulú». A Joan Ribas Fornell, «pseudònim segons sembla del Joan Arús», li ve a dir que l'interès del seu sonet «rau principalment en tot el que pugui tenir de mediocritat i bona fe», tot i que considera la idea general del poema «una mica tronada». L'únic que salva i elogia és el sonet de Florentí Carvallà i Cot (un dels pseudònims de Joan Oliver), tot que alguns dels versos tenen un destinatari molt clar: «A fora hi ha la nit i l'Obiols mig pet», «Seràs dins l'alba clara, oh Armand, una ombra dura, / cap tèrbol i nocturn i cor sense ventura / companys inseparables sobre un mateix camí». Obiols fa una anàlisi detallada i atenta del sonet per destacar-ne l'humor i l'actitud irònica, això que troba a faltar en els altres poetes que es deixen dur pel sentimentalisme o la vulgaritat. I acaba amb una sentència: «[...] l'humorisme —el veritable humorisme, entenem-nos— és simplement una qüestió de profunditat». Una afirmació que rebla una altra d'ell mateix: «avui dia el millor humorista és l'escriptor que escriu en sèrio»

Francesc Trabal té una presència important i continuada al *Diari de Sabadell*, amb les seccions «De cara a la paret» —que signa amb el pseudònim de Senyor Banyeta— i, a partir de 1926, «D'un dia a l'altre» —que ja apareix amb el seu nom. Demostra una facilitat considerable per passar de l'estirabot a l'apunt costumista, de la situació còmica al comentari sentenciós, de la crítica civilista a la declaradament literària. Destaquen les seves escenes de promesos o els diàlegs de carrer entre el Senyor Falsilla i el Senyor Cartipàs. Tots aquests personatges expressen l'obvietat, la banalitat i l'absurditat del llenguatge que, molt sovint, dificulten la comunicació i l'entesa. Trabal sempre ens sorprèn amb unes paraules inesperades, amb una observació pintoresca, amb una reflexió feliç, amb un punt de vista

cordial. Els seus articles, encara que tractin temàtiques que podem considerar llunyanes, conserven una gràcia i un atractiu perennes: «S'hi ha fixat? Van molt de pressa, eh?»; «És que l'Estevet del Senyor Esteve ara fa versos?; «No ho sabreu mai per què hi vivim [a Sabadell]: si voleu, la gràcia d'aquest poble és aquesta: que no en té cap ni una». Alhora, és capaç de mostrar entusiasme davant de les circumstàncies literàries del seu temps: «Quina joia haver deixat els jocs florals per dedicar-nos a altres coses! Quina joia haver deixat de redactar manifestos electorals a deu pessetes la plana, per ordenar una novel·la». O encapçala alguns dels seus articles amb un títol inexplicable, com «La tècnica de la impopularitat»; que en alguna ocasió identifica amb «l'art de crear-se enemics» i dona consells com aquests: «...*de primer*, cerquin algun enemic, vostè mateix provoqui'l, inventi'l i, si no en troben, no hi ha remei, que algun amic seu es presti a semblar-ho i en faci [...]. És necessari. Una tècnica com qualsevol altra: una tècnica arravatadora, [...], que facilita enormement excel·lir en un art molt interessant: l'art (ja és cosa vella) de crear-se enemics».

Joan Oliver publica, des del primer moment, articles, contes i poemes al *Diari de Sabadell*. La ironia i la sàtira es troben al darrere de les seves col·laboracions més literàries. Amb el pseudònim Feliu Camp de la Sang presenta un conjunt de narracions, en contra de la mediocritat i la hipocresia burgeses, que acabaran formant part del seu primer llibre: *Una tragèdia a Lil·liput* (1928). Però és com a Joan Pendonista que prodiga versos indicatius de les facècies de la Colla. És el cas del sonet *La brava cosa*, que es fa ressò d'una expedició nocturna per trencar fanals i carregar la culpa a la manca de vigilància municipal: «Menat per la fretura de fer mal, / —damnat instint que rarament s'imposa— / i pensant portâ a cap "la brava cosa", / una vegada vaig petar un fanal». Entre el setembre de 1926 i el gener de 1928, Oliver signa la secció «Degotís», amb el pseudònim de Pere Quart. Són, sobretot, unes proses breus que es refereixen a l'actualitat i donen mesura d'un escriptor que sap combinar la ironia continguda i elegant apresa en Josep Carner i la força expressiva de la llengua. Així, el 13 d'octubre de 1926 apareix el «degotís» següent: «Molts marits es pensen ésser fidelment adorats, pel fet que llurs mullers són unes incomparables cuineres». Joan Oliver juga amb el llenguatge i ens fa entrar en la multiplicitat de sentits de la bona literatura.

Armand Obiols —pseudònim de Joan Prat— és qui assumeix la tradició crítica que provenia de Josep Carner i Joaquim Folguera i que continuarà amb Carles Riba. Amb una cultura literària excepcional, una gran capacitat analítica i una visió implacable, considera necessari desmuntar les actituds anacròniques i oferir uns criteris de rigor i d'exigència que orientin el públic i l'escriptor. La seva lluita contra la mediocritat i la manca de qualitat genera polèmiques considerables i es fa una anomenada de crític despietat. Ell mateix s'hi referia en un dels seus articles: «Resulta —finalment— que en lloc d'haver-hi un Armand Obiols que labora i medita n'hi ha mitja dotzena: un d'èpic, un de cínic, un de petulant, un d'agressiu, un de mala persona, i un de vehemències immediates». Tanmateix, no s'ha d'oblidar que Obiols comença a ser conegut al *Diari de Sabadell* com a poeta, dedicació que va conservar al llarg de la seva vida, encara que el seu esperit crític i la seva autoexigència li van desestimar la publicació. Sortosament, aquesta obra poètica s'ha anat editant gràcies a la bona feina de la Fundació La Mirada.

Durant els mesos de setembre i octubre de 1925, Francesc Trabal, Armand Obiols i Joan Oliver inicien una campanya al *Diari de Sabadell* per a la creació d'una biblioteca pública a la ciutat. Retrobem, per tant, la Colla implicada en l'activisme intens que la caracteritza, amb la voluntat de contribuir a dotar Sabadell dels instruments culturals propis de la modernitat. Un pas important en aquesta política serà la creació d'una «nova editorial d'aire modern», les Edicions La Mirada. Un any enrere, a la tardor de 1924, es reunien al Marquet de les Roques, un casalot espectacular d'estil modernista propietat de la família Oliver a la vall d'Horta de Sant Llorenç de Munt, els tres factòtums de la Colla amb Josep Carner, Carles Riba i Guerau de Liost. Els havien servit «un berenar-sopar rústic, però substanciós i ben regat». El mateix Oliver explica l'esdeveniment: «A l'hora del cafè hom atacà el motiu d'aquell encontre: l'editorial projectada per la "colla de Sabadell". Ja fosquejava. Protegits per la penombra, els tres joves es tornaren més loquaços. Breument: Carner, Bofill i Riba aprovaren sense reserves l'esquema que els acabàvem de sotmetre, així com la maqueta que havia dissenyat Ricard Marlet, excel·lent dibuixant i gravador al boix, i realitzat Joan Sallent, notabilíssim impressor, tots dos sabadellencs».

Les Edicions La Mirada neixien amb una voluntat de modernitat i cosmopolitisme. I, també, amb una clara perspectiva cultural, perquè

els promotors estaven disposats a editar allò que sabien que era poc comercial. En definitiva, Trabal tenia ben assumida la intencionalitat de l'editorial: «La Mirada és una lliga d'escriptors, uns "escriptors associats" que porten a cap un pla d'edicions, minuciosament controlat, amb una base, és clar, d'obres nostres». Conscient que era una jugada arriscada, ho comenta amb la seva loquacitat fascinant: «Tenim escriptors de primera fila altament addictes. Com que no volem fer-nos cap torreta, podem publicar el que ens sembla realment bo, lliures de suggestions extraliteràries. Aquest programa pot semblar càndid. Què us diré? En el fons intentem assassinar el risc». Obres de Josep Carner, Carles Riba, Guerau de Liost, Josep Pla, Agustí Esclasans, Antoni Rovira i Virgili, Joan Sacs [Feliu Elias], C. A. Jordana, Carles Soldevila, J. M. Millàs-Raurell, Josep M. de Sagarra i, és clar, de Joan Oliver i Francesc Trabal, es van editar entre 1925 i 1930. També van publicar romanços i estampes. Cal remarcar la implicació de Ricard Marlet, membre de la Colla, tant en la maqueta de la col·lecció com en l'elegant logotip editorial.

L'any 1925 publiquen el primer títol de La Mirada: *L'any que ve*, signat per Francesc Trabal, però amb la col·laboració de gairebé tots els membres de la Colla (concretament, Antoni Vila Arrufat, Ricard Marlet, Lluís Parcerisa, Josep Maria Trabal, Joan Oliver, Armand Obiols i Miquel Carreras). El llibre aplega una mena d'acudits il·lustrats, de manera volgudament desmanyotada, que transmet el que Josep Carner, en el pròleg, va qualificar d'«Humor Indeliberat, Difós, Secret, dins l'Automatisme Tradicional de les Paraules Òbvies». En el fons, es tractava de materialitzar una visió artística desacomplexada i moderna, enmig de la qual el llenguatge i l'humor volien jugar un paper determinant. El llibre va esdevenir un escàndol, tant pel seu llançament literal des del balcó del local de la Colla —l'anomenat Casino dels Senyors— com perquè arribava a mans dels compradors embolcallat amb una faixa que n'impedia veure el contingut i que, en més d'un cas, va provocar sorolloses i irades reclamacions.

Sembla indubtable que el pas per la Colla de Sabadell i el paper fonamental que hi van tenir Joan Oliver, Francesc Trabal i Armand Obiols va deixar una petjada important en les respectives obres literàries, en la seva trajectòria intel·lectual i en l'activisme cultural que van saber mantenir en les circumstàncies històriques i personals més difícils. Quan Pere Calders s'hi refereix, i lloa tant la capacitat de «desintoxicar» un ambient intel·lectual massa rígid, com d'oferir una

«proposta de llibertat» a les generacions posteriors, remarca aspectes que hauríem de tenir sempre presents a l'hora de parlar d'aquell famós grup sabadellenc que encara ens enlluerna. I potser, fins i tot, com afirma Calders, la Colla de Sabadell és capaç de «convocar-nos» per revitalitzar, a través de la cultura, la societat en què ens ha tocat viure i per insistir en el dinamisme que proclama el seu lema «sacrossant»: «La qüestió és no estar mai parat».

visat.

Primavera 2020

Traduir L'home que es va perdre de Francesc Trabal a l'italià per descobrir que un sabadellenc pot ésser alhora kafkià i chaplinià...

Simone Cattaneo

Per què vaig traduir *L'home que es va perdre* (1929) de Francesc Trabal a l'italià? Com passa sovint en aquests casos no hi ha només una resposta, i a més tot va començar a partir d'una combinació de factors: d'una banda, l'atzar –un mecanisme capritxós que els narradors trabalians coneixen molt bé i que utilitzen amb una soltesa aclaparadora–; i, de l'altra, una mena d'enlluernament sobtat. L'any 2017 acabava de lliurar a una editorial italiana la traducció d'un best-seller castellà que havia de contribuir a empitjorar la meva síndrome del traductor frustrat, obligat per les circumstàncies a acceptar encàrrecs que no em feien gens de gràcia encara que em fessin falta per raons econòmiques. Doncs bé, en aquelles hores baixes un col·lega de la universitat em va parlar d'una col·lecció que ell mateix havia inaugurat feia uns mesos amb l'editor Robin de Torí, i em va explicar que hi havia la possibilitat de proposar autors i llibres pertanyents a les cultures de la península Ibèrica i d'Amèrica Llatina, millor si eren poc coneguts i mereixien ser rescatats de l'oblit. Immediatament, vaig decidir que volia traduir del català: fins aleshores no havia tingut mai l'oportunitat de posar-me a prova amb el text d'un escriptor inclòs al cànon de les lletres catalanes. I, posat a escollir entre els qui s'havien perdut pels viaranys del silenci, em va semblar oportú triar algú que fins i tot a Catalunya havia quedat en segon pla. El primer que vaig fer, lògicament, va ser remenar manuals de literatura catalana, allà on una vida es redueix a una esquela d'un parell de línies i un grapat d'obres o tan sols a uns noms i uns cognoms. D'aquelles notes a peu de pàgina d'unes existències passades va sorgir, una mica empolsegada i arrugada, la figura de Francesc Trabal i Benessat (Sabadell, 1899 - Santiago de Xile, 1957), un sabadellenc aficionat a l'estirabot i constret, en acabar la guerra civil espanyola, a exiliar-se a Xile pel seu compromís amb la causa republicana i el catalanisme. Aquesta estranya barreja d'esperit lúdic i responsabilitat cívica va ser suficient perquè em

cridés l'atenció.

Durant una breu estada a Barcelona, vaig anar a la llibreria Central del carrer de Mallorca i entre els dos o tres títols de Trabal que hi havia als prestatges vaig endur-me *L'home que es va perdre* perquè, quan el vaig fullejar, em va engrescar la idea de perdre objectes absurds –com ara un edifici de vint-i-quatre pisos de la Cinquena Avinguda de Nova York– i vaig pensar que podia ser una d'aquelles novel·les curtes i un pèl grotesques que em solen agradar. No em vaig equivocar.

Mentre passejava per l'Eixample i rumiava on podia anar a llegir aquell llibre que portava a la motxilla, va començar a ploure i mig xop, exactament com el protagonista de Trabal, vaig refugiar-me en un bar. Assegut en un tamboret i amb el soroll de les gotes que s'aixafaven contra el finestral, vaig empassar-me quatre empanades argentines, una cervesa i una setantena de pàgines trabalianes. En vaig quedar trasbalsat i atabalat. Què era, això? Una facècia tràgica o una tragèdia en què, de cop i volta, esclatava la rialla? Realment, hi havia una mica de tot. La carta de la Sílvia amb què s'obria el relat tenia un caire romàntic de novel·la sentimental –que també retrobem a les aventures d'en Costa amb la Joana i la petita Ho-Mand–, però la referència a una misteriosa «escena de la corbata», que mai s'explica, ja hi donava un aire irreverent i avantguardista, confirmat pel mateix nom de Lluís Frederic Picàbia i pel que s'esdevenia després, amb pèrdues cada vegada més inversemblants –una cigarrera, tretze pipes, una mecanògrafa, monuments als morts de la guerra de França, etc.1 Més tard em van sorprendre els últims paràgrafs del capítol XXVI, que, aparentment, convidaven a una lectura moralitzadora de l'obra, encara que aquesta hipòtesi per sort la contradeia la «Nota en forma d'epíleg», que, amb una irònica pirueta pirandel·liana, deixava el lector amb un pam de nas. Davant d'un embolic tan enrevessat, l'única solució que se'm va acudir va ser la de traduir-lo perquè és la manera millor que conec per comprendre a fons un text o, almenys, per intentar-ho.

A partir d'aquell embadaliment vaig voler reconstruir el món de Francesc Trabal per entendre qui era i com havia arribat, venint de Sabadell –una ciutat una mica deslluïda que jo havia visitat molts anys enrere–, a escriure una novel·la que em plantejava un repte a l'hora d'interpretar-la perquè s'hi amalgamaven molts elements heterogenis que als meus ulls la feien original i inquietadora. Amb

curiositat i plaer vaig endinsar-me en la seva producció literària, un mosaic que vaig haver d'agombolar a poc a poc perquè depenia d'un mercat editorial força amnèsic i de les hores que podia sostreure de les altres feines. Això va fer que m'acostés a la seva obra sense seguir un ordre cronològic, segons els títols que trobava a l'abast: primer vaig llegir *Era una dona com les altres* (1932); després *Contes, arguments i estirabots* (2003) –del qual, com si fos una mena d'estudi preparatori, vaig traduir a l'italià els contes «Tres arguments», «*Velorios*» i «Caps reduïts»–;2 i, per fi, el 2018 vaig comprar els volums *Novel·les (I)* (2017) i *Novel·les (II)* (2018), publicats per Quaderns Crema, en què s'apleguen totes les narracions llargues de Trabal –a més de les ja esmentades, *Quo vadis, Sànchez?* (1931), *Hi ha homes que ploren perquè el sol es pon* (1933), *Vals* (1935) i *Temperatura* (1947)–, excepte *Judita* (1930), que vaig tenir a les mans quan pràcticament havia acabat la traducció de *L'home que es va perdre*. A aquestes lectures caldria afegir les vinyetes de *L'any que ve* (1925), el recull d'articles periodístics *De cara a la paret* (1985) –editat per Miquel Bach– i, d'entre els estudis més o menys acadèmics, *La Mirada* (2018), una antologia de nou a càrrec de Bach i dedicada a la Colla de Sabadell i a l'editorial que van crear el 1924 amb l'ajuda de Josep Carner, Guerau de Liost i Carles Riba. La bibliografia consultada va confirmar les meves sospites, o sigui que es tractava d'un escriptor peculiar i perfecte per esbrinar la complexitat d'aquella època i que el millor llibre per accedir al seu univers narratiu era precisament *L'home que es va perdre*; així tenia l'ocasió d'oferir al lector italià una primícia significativa de la cultura catalana del primer terç del segle xx.

Francesc Trabal, essent un d'aquells autors que podríem definir com a «menors», reuneix en si, per dir-ho amb paraules d'Eugeni d'Ors, les «palpitacions del temps» d'una forma més pura, o potser més ingènua, respecte als intel·lectuals «universals», i permet a qui el llegeix de copsar amb més claredat els corrents i les contradiccions que configuraven l'ambient literari pel qual es movia, així que es converteix en un termòmetre sensibilíssim d'aquell període d'efervescència cultural i política que es va extingir amb l'adveniment de la guerra civil. Si s'analitza amb deteniment la seva obra, es nota que és el resultat d'un encreuament molt evident de tendències nacionals i internacionals. D'una banda, i com subratlla Josep Carner al pròleg de *L'any que ve*, hi trobem aquella tradició

artística catalana que tendeix a veure la tragèdia com «una cosa subtilment còmica»;3 de l'altra, són òbvies les influències de les avantguardes franceses i, fins i tot, d'un noucentisme que, encara que sigui més explícit als actes públics de Trabal, alimenta constantment el seu humorisme. Provaré d'explicar-me millor.

El fet de néixer en una ciutat provinciana al final del segle xix el va proveir d'uns sentiments oposats de rebuig i de pertinença envers l'entorn sabadellenc que es mostren declaradament, amb l'habitual somriure als llavis, a l'article «Les gràcies sabadellenques»: «He vist aleshores Sabadell tal com deu ésser en realitat: lleig, brut, deforme amb uns arbres que tots semblen de carretera, amb un sol que sembla sol de safareig, amb unes cases que semblen de Terrassa, amb un fred i una calor que cada any milloren tots els records [...]. Però [...] quan vaig per la Rambla i veig el cel blau entremig de les fulles dels plàtans, m'hi encanto, i quan sento l'airet de mitjanit, a l'hora que la claror que hi ha als carrers tot ho converteix en fantasmes, el meu cor bat regularment, i al migdia, quan el sol desmanegat pren la fresca dins aquest Vallès amplíssim, la seva claror enlluerna tots els més íntims anhels, i ara una passa, ara una altra, Sabadell sota els meus peus és aleshores una mica de carn meva i de sang meva [...]».4 Per sortir-se'n d'aquesta lluita interior i d'una realitat que l'ofegava, disposava fonamentalment de dues eines: la rialla i la cultura. La primera la va utilitzar des de joveníssim com a arma llancívola per trencat la hipòcrita serietat burgesa que l'envoltava, mentre que la segona la va fer servir per civilitzar –en el sentit noucentista del verb– aquell racó de Catalunya, organitzant iniciatives literàries, teatrals i, sobretot, musicals que posessin al dia els seus conciutadans respecte de les novetats europees.5

El desig de difondre i participar en una visió cosmopolita el va empènyer a mirar amb molt d'interès els cercles barcelonins i el que es feia més enllà dels Pirineus, i es va acostar, probablement mitjançant la seva melomania, als moviments d'avantguarda de França, país on va viatjar sovint i on va conèixer la que va ser la seva dona, Antoinette Bordesvieilles. A París va entrar en contacte amb Jean Cocteau, André Gide, Max Jacob i, especialment, amb els deixebles del compositor Erik Satie.6 Potser va ser justament gràcies a aquest últim que Trabal va intuir com podia harmonitzar la seva vena humorística amb la renovació de les lletres perseguida pel noucentisme i amb la revitalització de la novel·la per mitjà de la seva

implosió experimentada tant per les avantguardes franceses com per les espanyoles.7 Tot això queda patent en un text, «Música francesa», que va aparèixer al *Diari de Sabadell* el 27 de maig de 1928, on si substituïm la paraula «música» per «novel·la», s'entenen perfectament quines eren les seves aspiracions com a autor: «De Debussy, de Satie ençà, França està explicant que la música no era ja un art acabat [...]. Després dels funerals de Beethoven, França, en lloc de bufar trompetes elegíaques ha omplert de corones totes les tombes glorioses, però ha escampat pels aires nous sons inèdits, de joioses estridències. I de tant en tant, algun Satie ha rigut i tot sota el nas. I ha estat aquest somriure el que potser en definitiva ho ha salvat tot. Fins Satie la música donava la sensació que, realment, s'acabava, perquè s'havia posat massa greu. Però, aquest riure per sota el nas de l'home del barret de copalta li féu donar el tomb i encara tenim música per anys».8

Resumint, es podria afirmar que l'originalitat de Trabal rau en el fet que va combinar el seny ordenador noucentista amb l'ímpetu iconoclasta de les avantguardes i la disbauxa surrealista. En el fons, la seva va ser una «rauxa assenyada» perquè feia befa del seny burgès utilitzant procediments racionals, com un jugador d'escacs –i no hem d'oblidar-nos que Marcel Duchamp ho era, i dels bons– que vol fer mat al seu contrincant desconcertant-lo amb moviments aparentment absurds, però que, en realitat, segueixen les regles del joc. Des del meu punt de vista, estirant d'aquest fil es pot descabdellar una de les més sòlides i fructuoses vetes de la literatura catalana contemporània que, passant per Pere Calders, arriba fins a Quim Monzó o Sergi Pàmies9 i que àdhuc és valuosíssima per comprendre plenament les obres d'alguns autors catalans que escriuen en castellà, com ara, Enrique Vila-Matas, que sense dubte té uns inequívocs trets trabalians.

Si eixamplem la mirada i del context autòcton passem a l'europeu, sovint s'ha comparat el que va fer Trabal amb la labor literària del quasi coetani Massimo Bontempelli (Como, 1878 - Roma, 1960); en efecte, entre tots dos hi ha un aire de família, si bé el sabadellenc va admetre explícitament no haver llegit mai ni una ratlla de l'italià.10 Les afinitats entre tots dos escriptors no són poques i, entre les principals, cal ressaltar l'ús d'un estil enginyós –poètic i amb pinzellades força expressionistes–, l'habilitat de crear uns diàlegs punyents i divertits i la voluntat de desestabilitzar el gènere de la

novel·la. Però, generalment, l'humorisme de Bontempelli, molt més filtrat per la cultura, tendeix a diluir-se en una ironia escèptica i falsament ingènua;11 en canvi, la comicitat del català s'inclina a la riallada grotesca o a la incongruència que desencaixa la mandíbula i curtcircuita el cervell. Per aquest motiu i, sobretot, per l'amalgama de voluntat lúdica avantguardista i de càlcul racional noucentista em sembla que als escrits de Trabal s'hi amaga, tot i que de manera rudimentària i òbviament inconscient, el germen de cert avantguardisme francès dels anys seixanta i setanta del segle xx, del qual va sorgir l'*Ouvroir de littérature potentielle* (OuLiPo) sota el guiatge de Raymond Queneau i del matemàtic François Le Lionnais. Especialment suggestiu en aquest sentit és un projecte que Trabal no va portar a terme, però que va exposar en una carta a Joan Triadú del 8 de juny de 1949: «[...] es titularà: *Square Seaussure*. Es tracta d'una novel·la llarga [...]. Tots els personatges que hi surten es diuen de cognom Seaussure. I passa en un Square. [...] Un square imaginari on seguim la vida de la gent que hi viu i que hi passa. I la gent que hi viu i que hi passa és la gent que duem a dins, vius o morts, d'ara o d'abans, gent que hem conegut o que no hem conegut mai».12 Ara bé, el plantejament és pràcticament una «versió en negatiu» –perquè és molt més llarga i ambientada en un lloc fictici– del text *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* (1975), en què Georges Perec, un autor de l'OuLiPo, es proposa anotar amb pèls i senyals el que passa a la plaça parisenca de Saint-Sulpice del 18 al 20 d'octubre de 1974. O, encara, la precoç obsessió de Trabal pels miralls de la metaficció que revelen la natura artificial de la novel·la13 va anticipar l'eclosió postmoderna d'aquest tipus d'eines que, probablement, van assolir la màxima expressió amb el laberint d'espills de *Si una nit d'hivern un viatger* (1979), d'Italo Calvino.

Les característiques de la seva personalitat i de la seva escriptura que he destacat es manifesten amb un vigor impressionant a *L'home que es va perdre*, el seu primer intent narratiu de llarg alè que va compondre en un temps molt breu i guiat solament per l'ambició de ser fidel a si mateix i de traslladar al terreny novel·lesc l'ocurrència inconformista dels estrafolaris dibuixos de *L'any que ve*.14 No sorprèn, doncs, el comentari d'Armand Obiols arran de la seva publicació: «és un llibre de pura inspiració, i la seva estructura interior sembla que obeeixi, no a una lògica, purament racional, novel·listica, sinó a una lògica gairebé musical».15 I la partitura de

fons imposa un ritme sincopat i marcat per un humorisme tràgic que té dos eixos fonamentals que es condicionen mútuament: la paròdia i la fallida humana. Ja m'he referit a la presència d'un *amour fou* romàntic al text, un tòpic literari que Trabal desfà creant una tensió eròtica cap a un ideal amorós absolut que els personatges no poden viure plenament per un imprevist tragicòmic –Costa i Joana–, un accident malaurat –Costa i Ho-Mand– o perquè, un cop assolit, s'adonen que aquella era la força motora de les seves existències i ara ja no els queda cap objectiu –Picàbia i Sílvia–.16 Per tant, és així com s'engega la maquinària que empeny el protagonista a compensar la pèrdua inicial de la seva estimada amb altres pèrdues que, paradoxalment, el duen a retrobar-la per tornar a perdre-la de manera definitiva fins a perdre el seny –el fet que a la novel·la s'explori tot l'espectre semàntic de la paraula «perdre»,17 a més de constituir un repte per al traductor, és un altre punt de contacte amb els jocs de les avantguardes i de l'OuLiPo. Aquesta estratègia despulla Picàbia de qualsevol autonomia i l'obliga a ser víctima d'unes circumstàncies que no pot canviar, una situació alienant que és pròpia tant de l'heroi de la tragèdia clàssica –condemnat a complir el seu destí– com del subjecte modern –amenaçat pels engranatges de la societat–, magistralment retratat per Franz Kafka. Aquí, però, assistim a una deshumanització de Frederic Lluís,18 que si d'una banda és un estratagema per allunyar-lo de l'heroisme i destapar la seva condició de titella mogut pel narrador, de l'altre el transforma en un ninot que s'agita còmicament, com l'admirat Charlie Chaplin a la pantalla gran.19 En *L'home que es va perdre*, per tant, la càustica i mil·limètrica angúnia kafkiana es fon amb l'humorisme malenconiós chaplinià en una síntesi entretinguda i pertorbadora –molt més profunda del que es pot pensar– que considero fascinant també per al lector italià perquè hi reconeixerà un univers alhora estrambòtic i familiar.

Finalment, quan es tracta de triar un text per traduir-lo, un aspecte imprescindible per tenir en compte és l'estil de l'autor: el grau de dificultat d'una traducció sovint el determina el domini de la llengua de qui escriu, i la seva voluntat de posar-ne a prova la plasticitat. En el cas de Trabal les seves peculiaritats es reflecteixen òbviament a l'escriptura: té un català d'una vivacitat increïble –encara que a vegades una mica tosc a causa de la pressa amb què escrivia–,20 àgil i flexible, ràpid a l'hora de passar sense solució de continuïtat

d’un registre col·loquial a un registre culte combinant frases curtes de periodista experimentat o d’humorista fulminant amb oracions llargues i complexes, farcides d’hipèrboles, imatges líriques o grotesques, jocs de paraules, estrangerismes, gal·licismes, etc. Com és fàcil d’intuir, totes aquestes dificultats fan les delícies del traductor –quan no es veu forçat a llançar la tovallola–, i he d’admetre que ja mentre llegia *L’home que es va perdre* improvisava mentalment possibles versions a l’italià, conscient que és més rígid per l’estàndard que es va fixar al llarg de la història i que va limitar notablement el ventall expressiu –amb una riquesa extraordinària de matisos– que en canvi posseïen els dialectes. Al cap i a la fi, va ser gairebé irresistible la temptació d’assajar, per exemple, com sonaria en la meva llengua aquesta meravellosa descripció d’un personatge secundari: «Llucieta era una d’aquelles noies que quan van sense mitges no tenen els genolls morats. Una pell fina, tibant, flonja, més aviat sobrecalefaccionada que no pas per condimentar-la amb salsa a la maonesa. Sovint, al despatx, es treia el suèter, i s’entretenia a la màquina d’escriure esperant ordres que no acabaven mai d’arribar. Aleshores hom veia que els seus braços, sense mànegues, no mostraven el més lleu accident: cap gra, ni cap rastre de vacunes, ni un pèl de borrissol, ni cap mica dels grumolls que segons quines pells deixen veure. Els seus braços eren treballats al torn i sota aquella pell una mena de caliu posava transparències, que esclataven gairebé sonorament cada vegada que contreia les espatlles, atenta damunt el teclat de la màquina».21 O aquesta altra en què, amb un to mofeta, es narra l’enamorament instantani de Costa i Joana: «Després es miraren, es miraren llargament, sense dir cap paraula: descobrien ben bé aquella llumeneta gloriosa, potent, nociva, que brilla només als ulls de dos enamorats quan la nit apaga totes les llums materials perquè lluï, triomfadora, sola, en l’enorme foscor, aquesta petita cuca de llum de divina fosforescència; i quan aquesta cuca de llum brillà en cada mirada, l’èxtasi fou irremeiable: sense un moviment, sense un respir, sense un pensament, sense mirar-se materialment, es veia només aquella claroreta deixatar-se, dilatar-se, engrossir-se voluminosament, esclatar... i s’adonaren que tots dos ploraven».22

No sé si els arguments que acabo d’esgrimir són suficients per justificar la traducció a l’italià de *L’home que es va perdre*, però el que sí que sé és que quan els vaig usar per convèncer l’editor Robin

de publicar-lo –tot i que encara no els havia rumiat tant com ara que he escrit un postfaci a la versió italiana d'una cinquantena de pàgines–, van fer efecte sense cap mena de dubte. Per acabar, voldria donar les gràcies a l'Institut Ramon Llull, que, a més de subvencionar una part del meu treball de traductor, em va concedir una beca per fer una estada al campus de la Universitat Autònoma de Barcelona, on vaig gaudir d'una tranquil·litat absoluta per acabar la meva feina i on vaig reunir més materials sobre Francesc Trabal i la seva obra. Estic molt agraït també als professors Ramon Farrés Puntí i Víctor Martínez Gil –que em van ajudar a aclarir alguns passatges enrevessats del text traballà–, a Izaskun Arretxe, María Jesús Alonso i Carlos Navarrete de l'Àrea de Literatura de l'Institut Ramon Llull –per haver organitzat amb entusiasme l'acte «Traduir Trabal i la impossibilitat de fer-se el suec a Itàlia»– i a Joan Safont, comissari de l'Any Colla de Sabadell, que aquella tarda barcelonina del 19 de setembre de 2019 va fer d'amfitrió i em va aplanar el camí perquè m'esplaiés sobre la meva relació amb la novel·la que estava traduint. Sense ells, quasi segurament, no existiria *L'uomo che si perse* tal com avui el poden conèixer els lectors italians.

Notes

1. Com assenyala Teresa Iribarren i Donadeu, el cognom del protagonista de Trabal és un tribut a l'artista Francis Picabia (París, 1897-1953); en canvi, el nom Lluís Frederic podria ser un homenatge menys explícit a Blaise Cendrars, pseudònim de Frédéric-Louis Sauser Hall (Chaux-de-Fonds, 1887-París, 1961). Vegeu Teresa Iribarren i Donadeu, *Literatura catalana i cinema mut*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, p. 212-213. Però no es tracta només d'una qüestió onomàstica, perquè hi ha un diàleg intertextual, sobretot relatiu al fet de perdre's en un mateix, amb *Jesús-Christ rastaquouère* (1920) de Francis Picabia, la novel·la *Le plan de l'aiguille* (1927) de Cendrars i els últims versos del poema «Toujours» de Guillaume Apollinaire. Vegeu Moisés Llopis i Alarcon, «Paròdia i conflicte d'identitat en *L'home que es va perdre* de Francesc Trabal». *Actes del XVIIè Col·loqui de l'AILLC*. València: AILLC i IEC, 2017, p. 343; Teresa Iribarren i Donadeu: *Literatura catalana i cinema mut*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, p. 269-271; Jordi Pinell: *Francesc Trabal i les seves novel·les*. Roma: Università degli Studi La Sapienza, 1983, p. 49.

2. Francesc Trabal: «Tre testi». Traducció de Simone Cattaneo. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 8 (2019), p. 159-166. <https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/11752/11032>

3. Josep Carner: «Pròleg». A: *L'any que ve*. Barcelona: Quaderns Crema, 1983, p. 8.

4. Francesc Trabal: «Les gràcies sabadellenques». A: *De cara a la paret*. Introducció i edició de Miquel Bach. Barcelona: Quaderns Crema, 1985, p. 198-199.

5. Vegeu, per exemple, Marc Comadran i Orpí: «Noucentisme i literatura a Sabadell». *Estudis Romànics*, 40 (2018), p. 229-255; Josep M. Balaguer: «L'acció a través de la cultura. 1916-1936». A: *Centenari. Francesc Trabal (1899-1999)*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 2001, p. 5-11; Miquel Bach: «L'indiscret encant de la Mirada. De la revolta avantguardista a la modernitat cosmopolita». A: *La Mirada*. Sabadell: Fundació La Mirada, 2018, p. 25-106.

6. Miquel Bach: «Francesc Trabal, un humor impossible». A: Trabal, Francesc. *De cara a la paret*. Barcelona: Quaderns Crema, 1985, p. 24.

7. Armanda Pego Puigbó: «Sobre el grup de Sabadell i los nova novorum». *Revista de Literatura*, LXXIII, 146 (2011), p. 575-594.

8. Francesc Trabal: «Música francesa». A: Miquel Bach. *La Mirada*. Sabadell: Fundació La Mirada, 2018, p. 190.

9. El pròleg de Quim Monzó a *Contes, arguments i estirabots* de Trabal és una clara mostra d'admiració envers del sabadellenc, amb qui comparteix molts principis estètics i ètics. Vegeu Quim Monzó: «Pròleg». A: Trabal, Francesc. *Contes, arguments i estirabots*. Sabadell: Fundació La Mirada, 2003, p. 11-12.

10. Francesc Trabal: «Una carta de l'exili». *Serra d'Or*, juliol-agost 1981, p. 57.

11. Cal recordar que Bontempelli va tenir una formació classicista –es va llicenciar en Lletres i en Filosofia– i es va acostar a les avantguardes molt més tard, al voltant dels quaranta anys. Vegeu: Luigi Baldacci: «Introduzione». A: Bontempelli, Massimo. *Opere scelte* , Milà: Mondadori, 1978, p. XIV-XIX.

12. Francesc Trabal: «Una carta de l'exili». *Serra d'Or*, juliol-agost 1981, p. 58.

13. Vegeu Josep M. Balaguer: «Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la». A: Casacuberta, Margarida – Gustà Marina (ed.). *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 67-87; Vicent Simbor Roig: «Francesc Trabal: l'aposta pel narrador revoltat». *Zeitschrift für Katalanistik*, 26 (2013), p. 249-274.

14. Vegeu Just Cabot: «*L'home que es va perdre*. Francesc Trabal, Joan Oliver i Armand Obiols parlen del llibre i dels comentaris que ha suscitat». *La Publicitat*, 20 d'octubre de 1929, p. 7; Francesc Trabal: «Una carta de l'exili». *Serra d'Or*, juliol-agost 1981, p. 57; Jordi Pinell. *Francesc Trabal i les seves novel·les*. Roma: Università degli Studi La Sapienza, 1983, p. 23.

15. Just Cabot: «*L'home que es va perdre*. Francesc Trabal, Joan Oliver i Armand Obiols parlen del llibre i dels comentaris que ha suscitat». *La Publicitat*, 20 d'octubre de 1929, p. 7.

16. Jordi Pinell: *Francesc Trabal i les seves novel·les*. Roma: Università degli Studi La Sapienza, 1983, p. 86-88; Carme Arnau: «Francesc Trabal o l'erotisme». A: *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)*. *Introducció a la novel·lística de Llor Arbó, Soldevila i Trabal*. Barcelona: Edicions 62, 1987, p. 150.

17. Jordi Pinell: *Francesc Trabal i les seves novel·les*. Roma: Università degli Studi La Sapienza, 1983, p. 48.

18. Vegeu Just Cabot: «*L'home que es va perdre*. Francesc Trabal, Joan Oliver i Armand Obiols parlen del llibre i dels comentaris que ha suscitat». *La Publicitat*, 20 d'octubre de 1929, p. 7; Jordi Pinell: *Francesc Trabal i les seves novel·les*. Roma: Università degli Studi La Sapienza, 1983, p. 31; Armanda Pego Puigbó: «Sobre el grup de Sabadell i los nova novorum». *Revista de Literatura*, LXXIII, 146 (2011), p. 585.

19. El cinema i, particularment Charlie Chaplin, va ésser una altra de les passions de Trabal: vegeu Teresa Iribarren i Donadeu: *Literatura catalana i cinema mut*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012, p. 197-330, i Teresa Iribarren i Donadeu: «La *intelligentsia* catalana reverencia Hollywood a l'època daurada del cinema mut». *Els Marges*, 86 (2001), p. 21-40. L'afició a la pantalla gran és un més dels indicis del cosmopolitisme que l'autor sabadellenc llueix a *L'home que es va perdre*, on Picàbia es mou frenèticament per una geografia global –de Barcelona a Nova York,

de Suècia a Borneo, de Gènova a París, etc.– i on s'utilitzen amb naturalitat marques –Roadster Cadillac, Citröen, Tisons, Cyma, Packard, etc.– i paraules estrangeres –duomi, al galoppo, groom, troupe, toilette, Kümmel, chaise-longue, smoking, etc.– barrejades amb realitats absolutament locals –Uralita Roviralta, Fosfo-gliko-cola, Can Paluzie, etc.–.

20. Joan Oliver: *Francesc Trabal, recordat*. Sabadell: Fundació La Mirada, 1999, p. 15.

21. Francesc Trabal: *L'home que es va perdre*. A: *Novel·les (I)*. Barcelona: Quaderns Crema, 2017, p. 31.

22. Francesc Trabal: *L'home que es va perdre*. A: *Novel·les (I)*. Barcelona: Quaderns Crema, 2017, p. 61-62.

Bibliografia

Arnau, Carme. «Francesc Trabal o l'erotisme». A: *Marginats i integrats en la novel·la catalana (1925-1938)*. *Introducció a la novel·lística de Llor Arbó, Soldevila i Trabal*. Barcelona: Edicions 62, 1987, p. 119-151.

Bach, Miquel. «Francesc Trabal, un humor impossible». A: Trabal, Francesc. *De cara a la paret*. Barcelona: Quaderns Crema, 1985, p. 9-28.

Bach, Miquel. «L'indiscret encant de la Mirada. De la revolta avantguardista a la modernitat cosmopolita». A: *La Mirada*. Sabadell: Fundació La Mirada, 2018, p. 25-106.

Balaguer, Josep M. «Francesc Trabal i la paròdia de la novel·la». A: Casacuberta, Margarida; Gustà Marina (ed.). *De Rusiñol a Monzó: humor i literatura*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1996, p. 67-87.

Balaguer, Josep M. «L'acció a través de la cultura. 1916-1936». A: *Centenari. Francesc Trabal (1899-1999)*. Barcelona: Institució de les Lletres Catalanes, 2001, p. 5-11.

Baldacci, Luigi. «Introduzione». A: Bontempelli, Massimo. *Opere scelte*. Milà: Mondadori, 1978, p. XI-XLIII.

Cabot, Just. «*L'home que es va perdre*. Francesc Trabal, Joan Oliver i Armand Obiols parlen del llibre i dels comentaris que ha suscitat». *La Publicitat*, 20 d'octubre de 1929, p. 7.

Carner, Josep. «Pròleg». A: *L'any que ve*. Barcelona: Quaderns Crema, 1983, p. 7-12.

Comadran i Orpi, Marc. «Noucentisme i literatura a Sabadell». *Estudis Romànics*, 40 (2018), p. 229-255.

Iribarren i Donadeu, Teresa. «La *intelligentsia* catalana reverencia Hollywood a l'època daurada del cinema mut». *Els Marges*, 86 (2001), p. 21-40.

Iribarren i Donadeu, Teresa. *Literatura catalana i cinema mut*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Monsterrat, 2012.

Llopis i Alarcon, Moisés. «Paròdia i conflicte d'identitat en *L'home que es va perdre* de Francesc Trabal». *Actes del XVIIè Col·loqui de l'AILLC*. València: AILLC i IEC, 2017, p. 339-348.

Monzó, Quim. «Pròleg». A: Trabal, Francesc. *Contes, arguments i estirabots*. Sabadell: Fundació La Mirada, 2003, p. 11-12.

Oliver, Joan. *Francesc Trabal, recordat*. Sabadell: Fundació La Mirada, 1999.

Pego Puigbó, Armanda. «Sobre el grup de Sabadell i los nova novorum». *Revista de Literatura*, LXXIII, 146 (2011), p. 575-594.

Pinell, Jordi. *Francesc Trabal i les seves novel·les*. Roma: Università degli Studi La Sapienza, 1983.

Simbor Roig, Vicent. «Francesc Trabal: l'aposta pel narrador revoltat». *Zeitschrift für Katalanistik*, 26 (2013), p. 249-274.

Trabal, Francesc. «Una carta de l'exili». *Serra d'Or*, juliol-agost 1981, p. 57-58.

«Les gràcies sabadellenques». A: *De cara a la paret*. Introducció i edició de Miquel Bach. Barcelona: Quaderns Crema, 1985, p. 197-199.

Trabal, Francesc. *L'home que es va perdre*. A: *Novel·les (I)*. Barcelona: Quaderns Crema, 2017, p. 7-134.

Trabal, Francesc. «Música francesa». A: Miquel Bach. *La Mirada*. Sabadell: Fundació La Mirada, 2018, p. 189-191.

Trabal, Francesc. «Tre testi». Traducció de Simone Cattaneo. *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 8 (2019), p. 159-166. https://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/11752/11032

visat.

Primavera 2020

Lituània o la il·lusió de les repúbliques bàltiques

Carmina Daban

Sortir. La situació de confinament forçat de les darreres setmanes difumina qualsevol altra necessitat que anteriorment es qualifiqués d'ineludible i demostra quines són les dues prioritats reals —tot i que sovint són una paradoxa— de la nostra espècie: la seguretat i la llibertat. Convé remarcar que l'ordre dels conceptes no és aleatori i, de fet, tothom n'és conscient perquè s'ha subjugat la independència personal a la protecció col·lectiva, cosa que en el millor dels casos ha provocat cert malestar per aquest vol i dol intern. Per això és comprensible que les ànsies de fugir d'un present angoixant accentuïn el record o el desig de tot allò que abans de la quarantena es feia d'esma —fins i tot amb un toc de mandra— i que ara no es pot fer. Probablement, una de les activitats més anhelades per als qui tinguin el cul inquiet és la de viatjar, fet que s'ha popularitzat (i potser banalitzat) durant les últimes dècades. A part del criteri econòmic, que és el factor principal a l'hora de triar la destinació i la mena de viatge, l'exotisme de l'indret que es visita sembla que és una raó de pes quan s'ha de fer decantar la balança. Les ganes d'escapar-se de la rutina a un preu raonable és el que ha portat molts catalans a descobrir les tres repúbliques bàltiques.

Aquesta trinitat enganyosa s'ha convertit en una arma de doble tall perquè, malgrat tots els objectius que han assolit conjuntament, a la resta del món se'ls té per un *tot* gairebé indivisible que fa difuminar les particularitats de cada país i en mitifica les diferències que podrien resultar més atractives. El grau de desconeixement d'aquests territoris arriba al punt de no saber-los ni localitzar al mapa i acabar preguntant «Lituània és la de dalt, la del mig o la de baix?». Tot i que aquest dubte pot sonar simpàtic, és la punta de l'iceberg que exemplifica tot el que encara s'ignora de cultures que s'engloben dins dels confins d'Europa. De fet, si no fos per les notícies i articles polítics que els últims anys comparen el procés d'independència de Lituània amb l'intent del de Catalunya, l'Estat *de baix* del mar Bàltic

hauria tingut una presència gairebé nul·la a la quotidianitat catalana.

M'han calgut dos paràgrafs introductoris per poder admetre que, malauradament, el ventall d'obres de lituans publicats en català és limitat, escàs. En realitat, és tan escàs que només hi ha un sol autor traduït: Kęstutis Kasparavičius. Pot ser que aquest escriptor i il·lustrador s'hagi fet lloc últimament a l'ideari infantil de Catalunya, perquè l'any 2019 se li va encarregar el fulletó del Dia Internacional del Llibre Infantil, però la veritat és que la prolífica creativitat de Kasparavičius s'ha plasmat en més de 60 llibres, traduïts a 26 llengües. La qüestió és que l'any 2006 l'editorial Thule Ediciones va publicar per primer cop en llengua catalana el conte *Coses que passen cada dia*, fet que es valora positivament malgrat que la traducció es fes de l'anglès, no del lituà. Dos anys més tard, el 2008, es va editar *Un quadre desaparegut,* traduït del castellà, encara que desgraciadament aquesta obra ja no és al mercat. Per acabar, el relat *Coses que passen de tant en tant* de Kasparavičius es va publicar el 2009 i es va reeditar el 2016. Les particularitats d'aquest autor —l'ús d'aquarel·les amb una gran varietat de colors sense destacar-ne cap en concret, el realisme que aporta a les il·lustracions i els temes de què tracten les històries— fan encara més sorprenent que els seus contes hagin passat una mica desapercebuts per al públic general tot i haver rebut el II Diploma del Premi Internacional Catalònia d'Il·lustració.

A banda de Kasparavičius, ara es tradueix una obra teatral de Marius Ivaškevičius que retrata, critica i ironitza sobre la societat lituana, i un clàssic del principi de segle xx: Jonas Biliūnas, escriptor de relats breus i un dels principals exemples del romanticisme lituà, el qual és una aportació interessant al panorama cultural català perquè contribuirà a descobrir un autor i un període històric en què la llengua bàltica va començar a recuperar el prestigi perdut durant els segles anteriors.

També és cert que, encara que no sigui pròpiament literatura lituana, cada any el festival de Temporada Alta convida la companyia teatral d'Oskaras Koršunovas. Els títols i dramaturgs que trien són tan diversos com *Hamlet*, de Shakespeare; *Purificats*, de Sarah Kane; *El casament dels petits burgesos*, de Brecht, o *Diari d'un boig*, de Gogol. Potser Koršunovas podria convertir-se en un bon intermediari entre obres de teatre lituà i el públic català.

Aprofitant aquesta proposta llançada a l'aire, també en voldria fer una altra amb autors contemporanis de novel·la com Kristina Sabaliauskaitė i la seva saga històrica de *Silva Rerum*, Marius Ivaškevičius amb la crítica i controvertida *Žali* o Virginija Kulvinskaitė Cibarauskė amb *Kai aš buvau malalietka,* una narració àcida sobre la transició entre l'adolescència i la joventut. Per acabar, i tornant a la literatura infantil, no podem oblidar un dels llibres amb més èxit dins i fora del panorama lituà: *Laimė yra Lapė*, d'Evelina Daciūtė, al qual l'associació de biblioteques dels Estats Units ha atorgat el Mildred L. Batchelder Award.

Per sort, la situació de la traducció del català al lituà és més esperançadora perquè les obres i els gèneres traduïts són més variats. La primera autora que va arribar al país bàltic va ser Mercè Rodoreda amb *La plaça del diamant* (*Moteris tarp balandžių*) el 2002. Tot i que la recepció de la novel·la va ser modesta, s'ha de reconèixer la feina de Birutė Ciplijauskaitė per traslladar aquest clàssic al lituà i per fer de la novel·la de Rodoreda la carta de presentació de la nostra literatura a Lituània. Després d'aquesta introducció, no hi va tornar a haver cap traducció fins al cap de catorze anys, amb la colossal aportació de Valdas Petrauskas i el seu *Jo confesso* (*Prisipažįstu*), de Jaume Cabré. L'èxit d'aquesta obra —i potser l'interès global que va despertar el conflicte polític català— va propiciar la publicació en lituà d'un altre llibre de Cabré, *L'ombra de l'eunuc* (*Eunucho šešėlis*), l'any 2019. Com a contraposició a l'aparent indiferència amb la qual es va rebre la novel·la de Rodoreda, el públic i la crítica lituana van elogiar notablement l'habilitat literària de Cabré i de Petrauskas. De fet, es van escriure diversos articles i, fins i tot, es va dedicar una part d'un programa de ràdio sobre literatura catalana («Literatūros akiračiai») a parlar-ne. A més d'aquest degoteig de clàssics, també s'està traduint *El secret del meu turbant* (*Mano turbano paslaptis)* de Nadia Ghulam i Agnès Rotger, narració autobiogràfica que hauria de publicar-se al principi del 2021 si la situació ho permet.

Com a molts altres països, la voluntat d'alliberament nacional del poble català va provocar que, després del referèndum del 2017, Lituània s'encuriosís per aquella zona del sud d'Europa que reclamava llibertat i que volia emmirallar-se en les tres repúbliques bàltiques. A partir d'aquell moment, l'intercanvi cultural ha augmentat considerablement. El 2018 la revista literària *Literatūra ir*

menas va donar a conèixer quatre relats breus de Bel Olid que són quatre històries reals sobre el procés d'independència de Lituània i que, en català, es van publicar dins de l'obra *Vents més salvatges.* Aquell mateix any es va convidar la poeta Mireia Calafell i les traductores Dovilė Kuzminskaitė i Carmina Daban Sunyer al festival de poesia *Poetinis Druskininkų Ruduo*, en què van participar en diversos recitals. Tots els textos dels convidats de l'esdeveniment van aparèixer a l'antologia anual del festival, que es pot consultar a la seva pàgina web. Pocs mesos després, el febrer del 2019, la mateixa institució va organitzar un recital i una entrevista sobre la situació de la literatura catalana amb la poeta Maria Sevilla i les traductores Dovilė Kuzminstaitė i Carmina Daban Sunyer, que es va publicar a la revista *Literatūra ir menas* i a *Šiaurės Atėnai*. A més, a les acaballes del 2019, també es va traduir per primer cop al lituà un poema de Maria-Mercè Marçal, titulat «De parar i desparar taula» («Padengti ir nurinkti stalą»), que es pot recuperar a la pàgina web de la revista *Literatūra ir menas*.

Igualment, cal esmentar les traduccions de literatura infantil que s'han publicat a Lituània. El primer llibre català que es va poder llegir va ser *El monstre de colors* (*Spalvų monstriukas*), d'Anna Llenas, gràcies a la feina de Jurga Tūrienė l'any 2016. Al cap d'un any, Victoria Díaz va traduir *Un petonet i a dormir!* (*Bučkis prieš miegą*), de Patricia Geis. Finalment, el 2018 es va publicar la traducció de Laura Stašaitytė de dos contes de Jaume Copons: *L'Agus i els monstres. Arriba el Sr. Flat!* i *L'Agus i els monstres. Salvem el Nautilus!* (*Agus ir monstriukai. Atkeliauja ponas butinukas!* i *Agus ir monstriukai. Išgelbėkime restoraną*).

Heus aquí un breu resum d'escassament tres pàgines que mostren les obres principals que han servit per establir un primer vincle, un pont rudimentari entre dues llengües minoritàries i minoritzades. Però no ens enganyem, aquest article aspira a molt més. No només vol ser un inventari de traduccions, sinó que vol ser una reflexió i una declaració d'intencions: hem d'aprofitar la volada que va començar el 2017 per consolidar aquest diàleg entre les cultures lituana i catalana. I que *sortir* no sigui simplement un resultat del desconfinament.

visat.

Primavera 2020

Eugeni Oneguin a Catalunya

Ivan Garcia Sala

Quan la tardor del 1830 una epidèmia de còlera assolava tota Rússia, Aleksandr Puixkin, aïllat per quarantena durant tres mesos, posava punt i final a *Eugeni Oneguin*. Novel·la en vers d'argument molt simple, però de forma rica i complexa és, sens dubte, el centre del cànon de la literatura russa. I tanmateix, malgrat el reconeixement unànime que ha tingut fins ara entre la crítica i els escriptors del seu país, ha tingut una incorporació lenta i treballosa als sistemes literaris occidentals. La flamant i exitosa traducció al català d'Arnau Barios, publicada per Club Editor en una edició molt atractiva, ens porta a fer un recorregut panoràmic per la història de la seva incorporació a Catalunya i una breu comparació de les traduccions existents.

Des del final del segle xix Tolstoi i Turguénev, gràcies a les traduccions indirectes al català i castellà, eren els autors russos més llegits; més endavant es popularitzaren també Gorki i Dostoievski. Puixkin, en canvi, tot i que els crítics catalans en parlaven com un escriptor romàntic rellevant, es traduïa poc. No fou fins als anys trenta quan es pogué llegir en català el més significatiu de la prosa puixkiniana, gràcies a les traduccions directes de Rudolph Slaby; però el gruix de la seva obra en vers (la lírica, els poemes narratius, els contes infantils i els textos dramàtics) fou gairebé absent del sistema català fins als anys vuitanta. Precisament d'això, quan s'acostava la celebració de l'aniversari de la mort del poeta, l'any 1937, se'n feren ressò alguns articulistes catalans, que lamentaven que hagués estat poc traduït al francès (!) i consideraven que «la causa l'hem de cercar en el fet que l'atractiu d'aquest escriptor rau principalment en la seva llengua, i no solament en la profunda visió de l'ànima russa, com és el cas d'altres escriptors russos» («El centenari de Pouchkine», *La Veu de Catalunya*, 28/03/36, p. 7). Tot i així, les trames i els personatges d'algunes de les obres poètiques de Puixkin s'havien anat coneixent gràcies a les versions musicals de

Mússorgski, Txaikovski, Rimski-Kórsakov i Glinka, en l'escena barcelonina des del principi de segle. De totes, la més coneguda fou *Borís Godunov*, que s'estrenà al Liceu el 1915, amb una traducció del llibret «en vers adaptat a la música» de Joaquim Pena; se'n veieren, abans de la guerra civil, fins a quatre posades en escena diferents (la del 1929 amb la interpretació del cèlebre Xaliapin). Fins i tot el 1931 una companyia russa la representà a Girona, Olot, Figueres i Tarragona. L'impacte de l'òpera en Sebastià Joan Arbó el dugué a escriure la seva versió del poema dramàtic de Puixkin, que es publicà a Quaderns Literaris l'any 1934. Curiosament, molts anys més tard, la mateixa òpera empenyé un altre traductor a aprendre rus i convertir-se en torsimany de Puixkin: Jaume Creus. Ara bé, si tornem al món operístic d'abans de la guerra, veiem que la versió de l'*Eugeni Oneguin*, de Txaikovski, no tingué mai la sort de l'exòtica i tràgica òpera de Mússorgski, tot i que des del principi de segle era coneguda i se n'interpretaven recurrentment alguns dels passatges més cèlebres, com el vals o la polonesa. Oneguin i les seves vicissituds amb prou feines si eren conegudes, com es desprèn dels articles esmentats anteriorment sobre l'aniversari de la mort de Puixkin, en els quals es parlava de manera tangencial de la genialitat de la novel·la i de la importància que tingué a Rússia, però cap d'aquests comentaris sembla que indicava que els autors coneguessin la novel·la realment, ni la trama ni els personatges. Només Félix Ros, corresponsal a l'URSS, interessat a subratllar la imatge de cantor de la llibertat de Puixkin, citava a la seva crònica «Para el centenario de Pushkin» (*La Vanguardia*, 19 i 22/11/36), alguns versos en castellà de l'*Eugeni Oneguin*, que deuen ser els primers fragments de la novel·la publicats a Catalunya. Paradoxalment, però, pertanyien al capítol desè, dedicat a la revolta desembrista, conservat molt parcialment: fou cremat per Puixkin per evitar problemes amb les autoritats, i no es sol publicar.

En conjunt, doncs, la sensació que queda d'aquest repàs panoràmic és que abans de la guerra civil *Eugeni Oneguin* era una obra que se sabia que existia, però hi havia poca informació precisa sobre el seu contingut. Després de la guerra, en canvi, la situació va millorar relativament. L'any 1942 l'editorial barcelonina El Zodiaco va publicar-ne la primera traducció al castellà, en prosa, de la mà d'Alexis Marcoff, en la col·lecció «Joyas Literarias de la Rusia de Antaño», i tres anys més tard, Aguilar feia el mateix amb la traducció

d’Irene Tchernova. Totes dues traduccions es van anar reeditant durant el franquisme, i l’any 1962 encara Bruguera publicà la versió de Teresa Suero Roca. Al mateix temps, l’obra començà a tenir presència operística. La primera posada en escena al Liceu data del 1955, dirigida per Berislav Klobucar; la portà també l’òpera de Belgrad els anys 1963 i 1970. Encara se’n pogué veure la versió del Teatre Kírov l’any 1981 i la de la Lyric Opera of Chicago el 1989. La darrera vegada que es representà fou en la producció del Liceu del 1998, inspirada en la versió de l’Òpera de Leipzig, en motiu del bicentenari del naixement del poeta rus.

Les traduccions de la novel·la de Puixkin al català, en canvi, no arribaren fins al final del segle xx. La dificultat de traslladar el vers i la poca presència fins aleshores de traductors directes del rus al català poden explicar aquest retard. Els primers a entomar el repte foren Helena Vidal i Miquel Desclot, en l’antologia *Poesia russa*, publicada per Edicions 62 l’any 1983. El llibre aplegava una quantitat gens menyspreable de poesia popular i de lírica del xviii i xix. L’apartat dedicat a Puixkin donava «preferència a una mostra llarga de l’*Eugeni Oneguin*, tenint en compte la seva importància dins de l’obra de Puixkin i la varietat de registres i temes que s’hi toquen». En conjunt eren vint-i-vuit estrofes que mostraven el to irònic i lúdic del narrador, les seves reflexions sobre temes diversos dirigides al lector, les descripcions costumistes i paisatgístiques i algun dels episodis argumentals més coneguts. Així, doncs, s’hi pot trobar la cèlebre digressió dels peuets (cap. 1: 28-34), la descripció de la hisenda d’Oneguin (cap. 2: 1-4), les reflexions sobre l’amor i l’amistat (cap. 4: 18-19, 22), la descripció de l’hivern (cap. 5: 1-4), la darrera trobada d’Oneguin i Tatiana i el final de l’obra (cap. 8: 43-51). Pel que fa a la forma, els traductors optaren per seguir el mateix criteri que utilitzaren en tota l’antologia (i que des d’aleshores s’ha usat abundosament en la traducció de poesia russa al català): «els mateixos patrons mètrics, les mateixes tendències rítmiques i el mateix tipus de terminació de vers –masculina o femenina– per tal de permetre al lector d’endevinar la disposició de les rimes originals, en compensació pel determini pres d’abandonar-ne l’ús». Això implica, en el cas dels fragments de la novel·la de Puixkin, conservar l’estrofa de catorze versos octosil·làbics i l’esquema original d’alternances de paraules masculines i femenines, AbAbCCddEffEgg (les majúscules representen les femenines i les minúscules les masculines), però

deixant de banda la rima:
Un altre temps és que recordo!
A cops, en somieigs secrets,
sostinc l’estrep de tanta joia
i em sento aquell peuet als dits;
de nou em bull la fantasia,
de nou aquell lleuger contacte
m’encén la sang al cor marcit.
Revé el neguit, revé l’amor!…
Mes, prou lloar aquestes altives,
Prou d’una lira tan loquaç:
No valen tantes passions
ni tants de càntics com inspiren:
d’aquestes fades, mots i esguards
són enganyosos… com llurs peus (cap 1:34)

Després d’aquest primer tast en català, l’any 1994 es publicà *Fugitius*, de Salvador Oliva, una novel·la en vers de reminiscències oneguinianes. Oliva, havent llegit *The Golden Gate*, de Vikhram Seth, inspirada en el text de Puixkin, va escriure una novel·la sobre la transició espanyola d’uns cinc mil cinc-cents versos octosil·làbics que seguien l’esquema mètric i la rima de l’estrofa de l’*Oneguin* i en els quals, com en l’autor rus, eren elements centrals l’humor i la veu del narrador.

Però fou la celebració de l’aniversari del naixement de Puixkin l’any 1999 que obrí definitivament la porta a l’*Eugeni Oneguin* a Catalunya. Com ja s’ha dit, per a l’ocasió el Liceu programà l’òpera i en els cinemes es pogué veure l’adaptació cinematogràfica *Onegin* de Martha Fiennes. Un any després es publicava la traducció al castellà de Mijaíl Chílikov a Cátedra i el 2001 la primera traducció completa al català, la de Xavier Roca-Ferrer, a l’editorial Columna.

En el pròleg de la seva traducció, Roca-Ferrer explicava que de petit s’enamorà de la novel·la gràcies a la traducció castellana de Markoff i que, des d’aleshores, havia col·leccionat totes les traduccions a l’anglès i francès que n’havia trobat. Esperava que un dia un poeta, com Salvador Oliva o Xavier Bru de Sala, amb l’ajut d’algun eslavista,

la traduís. Tanmateix, amb l'adveniment de l'aniversari, havent constatat que no hi havia ningú interessat a tirar el projecte endavant, decidí emprendre'l ell mateix, tenint en compte, però, que havia de ser una traducció indirecta i en prosa:

«Un altre record: a vegades somio que li sostinc l'estrep feliç, que la meva mà agafa el seu peuet... La fantasia és molt traïdora, i el contacte imaginat inflama la sang del meu cor pansit, tornen l'amor i la vella ferida... Prou! La meva lira està xerrant massa! Segurament m'he excedit a l'hora de lloar les altives dames del meu temps. No es mereixen els cants que els dediquen ni les passions que ens inspiren, que les seves mirades i confessions són tan enganyoses com els seus peuets...»

El text principal de partida de Roca-Ferrer fou la traducció a l'anglès de Nabokov i el seu extensíssim estudi, completada amb la consulta d'altres traduccions a l'anglès (les de Babette Deutsch, James E. Falen i Charles H. Johnston) i al castellà (Markoff). Com sol passar en aquests casos, l'ús de diverses fonts intermèdies estimula la imaginació d'un traductor entusiasta que no es vol limitar a la literalitat i vol recrear allò que intueix de l'esperit de l'original. Si a vegades, per exemple, Roca-Ferrer afegeix una informació que és fruit dels comentaris de Nabokov, com fa, per exemple, en la primera frase de la novel·la («L'oncle –*com el ruc de la faula*– és un home de principis»), per fer arribar un significat que el lector català no podria copsar (en aquest cas, la relació intertextual del primer vers amb la faula de Krilov *L'ase i el mujik*), en d'altres deixa en segon terme l'erudició nabokoviana en benefici de l'efecte estètic del conjunt. És el que s'esdevé, per exemple, amb la paraula *vasisdàs*, un manlleu del francès, d'origen alemany, que vol dir «porta» (cap 1:35). Roca-Ferrer no utilitza el manlleu com fa Puixkin, sinó que el tradueix i, d'aquesta manera, reforça l'al·literació de la *o* i la *r* del final de la seva frase: «El matí s'omple de sorolls familiars, s'obren les finestres, el fum blavenc s'escapa per les xemeneies cel enllà i el forner alemany amb la gorra de cotó, tan treballador com sempre, obre la *porta* de l'obrador...» Com es desprèn d'aquest fragment i d'altres, la traducció de Roca-Ferrer ressona tot sovint com si fos prosa poètica. No és aquesta la intenció principal del seu treball, però sí que pretén aconseguir un resultat formal harmònic: el seu objectiu, com ell mateix explica, és recrear el text en català com si l'*Eugeni Oneguin* fos una de les novel·les o relats en prosa de Puixkin. El resultat fa de

molt bon llegir, és un text àgil i dúctil, però la impossibilitat de partir de l'original fa que es perdin alguns matisos estilístics.

La lectura del text de Roca-Ferrer deixà «un record lluminós» en Arnau Barios, que havia conegut la novel·la gràcies a l'òpera de Txaikovski. La seva traducció, directa i en vers, publicada el 2019 després de deu anys de treballar-hi, no només aconsegueix traslladar hàbilment el significat d'*Eugeni Oneguin* dins dels límits imposats per la mètrica i la rima, sinó també l'estil. D'entrada Barios, per suggeriment de Salvador Oliva, troba una manera d'adaptar l'estrofa oneguiniana al català que evita distorsionar massa la informació de l'original: les estrofes estan constituïdes per catorze versos de peu iàmbic que, segons les necessitats del sentit, tant poden ser octosíl·labs com decasíl·labs. També conserva la rima consonant segons l'esquema original, però ha de renunciar a l'alternança de terminacions masculines i femenines. La presència del peu iàmbic (malgrat que a vegades es desdibuixa, especialment a principi de vers) i sobretot de la rima (elaborada, complexa, lluny del rodolí fàcil en què hauria caigut un traductor menys hàbil) dona una cadència que recorda gratament la melodia puixkiniana:

Tinc el record d'uns altres dies:
en somnis íntims, per instants,
sostinc l'estrep de moltes alegries…
em ve el peuet entre les mans.
De nou la fantasia em bull a l'acte,
de nou la sang s'inflama amb aquell tacte,
sento que al cor pansit s'emmena,
l'amor de nou, de nou la pena!…
Prou, no diguem més meravelles
de les altives amb xerraire lira;
ni els sentiments ni els versos que ens inspira
el seu encant no se'ls mereixen, elles;
els dons d'aquestes magues són replets
d'engany: els mots, els ulls… i els seus peuets.

Un exemple que ens permet veure com Barios se les enginya per encaixar la rima i el significat original el trobem en el passatge que citàvem del *vasisdàs*:

Creix el xivarri matinal.

S’obren persianes, la fumera arrenca

i puja en espiral blavenca,

i el pastisser alemany, tan puntual,

diversos cops, en gorra de cotó,

ja ha obert el *vasisdàs* (o *porticó*).

Però la labor de Barios en la seva traducció no només ha consistit a encabir el significat precís dins de l’estructura mètrica, operació de per si prou complexa i que a vegades demana fer equilibris; sinó que, d’una banda, ha dotat el seu text d’un caràcter juganer molt puixkinià, i, de l’altra, ha aconseguit acostar el lector a l’entramat de veus i de registres lingüístics de l’original. Pel que fa a la primera qüestió, l’aspecte lúdic; tal com notava Xènia Dyàkonova en la presentació de l’obra a la llibreria Taifa, una fina ironia amara tant la narració com algunes de les notes i comentaris de Barios (la nota 50, per exemple, sobre Gannibal i Carrasclet). També ella mateixa indicava que el lector pot jugar a trobar dins de la traducció referències a la tradició poètica catalana (a Josep Carner, per exemple, com ha vist Jordi Llovet). Són jocs molt presents en l’obra de Puixkin, que gaudia introduint cites velades d’altres obres i omplia els seus paratextos d’ironia i metatextualitat.

Pel que fa a la segona qüestió, la de l’estil, cal tenir en compte que *Eugeni Oneguin* és una de les obres en què l’autor buscava crear un nou llenguatge fent xocar els registres literaris que havien existit fins aleshores. L’estil del narrador, basat en el rus parlat de l’època, conviu amb el llenguatge romàntic de Lenski, amb el sentimentalista de Tatiana, amb el llenguatge popular dels pagesos i el neoclàssic dels poetes del segle xviii; no debades, Bakhtín comentava que aquesta construcció estilística era el que feia d’*Eugeni Oneguin* una autèntica novel·la. D’entrada, Barios opta per una llengua que sona com el català parlat d’avui, de fàcil comprensió, equivalent a la del narrador original. Aquesta, potser, és la diferència més notable (a part de la rima i el vers, i que una és completa i l’altra, una selecció) entre la seva traducció i la de Vidal/Desclot, molt bella i fidel, però, en general, més ancorada al català literari. Vegem-ho en aquesta estrofa (8:47):

Vidal/Desclot	Barios
Tan fàcil que era, la ventura,	I la felicitat era possible,
i tan a prop!… Però el meu fat	i tan a prop…! Però ja està
és decidit. Amb imprudència,	tot decidit, irremissible.
probablement, vaig actuar:	Qui sap si em vaig precipitar.
amb plors i súpliques la mare	La mare amb llàgrimes, llavor
em va pregar; i a mi, mesquina,	m'ho demanava; a mi, totes le
tota fortuna m'era igual…	em van semblar que fossin la
vaig maridar-me. I ara vós	I em vaig casar. Farà millor si
heu de deixar-me; us ho demano;	vagi-se'n, per favor. Jo sé
jo sé que dins el vostre cor	que és noble, que en el cor li b
hi ha orgull i honor de bona llei.	un honorable i franc orgull.
Jo us amo, sí (per què amagar-ho?),	L'estimo (no ho amagaré)
Però a un altre m'han donat,	però a un altre home estic uni
i sempre li seré fidel.»	i li seré fidel tota la vida.—

Ara bé, sobre la base d'aquest català parlat, Barios usa recursos diferents per traslladar la diversitat de veus. Recorre a un registre més elevat o antiquat quan, per exemple, trasllada la pàtina arcaïtzant que deixen en l'original les paraules que provenen de l'eslau eclesiàstic, la llengua litúrgica amb què fins ben bé el segle xviii s'havien escrit els textos cultes i que encara era molt present en la poesia neoclàssica. En l'estrofa 1:19, si Puixkin s'adreça a les actrius amb el *pathos* propi dels poetes neoclàssics usant termes de l'eslau eclesiàstic («*Vnemlite moi petxalni glas*»), Barios fa: «Oïu ma trista veu», que ens evoca versos de la poesia decimonònica catalana (en la proposta de Roca-Ferrer, la frase diu: «Escolteu el meu crit dolorós»). Quan Lenski, abans del duel, escriu un poema de comiat ple de «disbarats» amb l'estil del romanticisme exaltat i diu «*Serdetxni drug, jelanni drug, / pridí, pridí: ia tvoi suprug*», en català els versos es transformen en «Amor, tan delejat d'antuvi, / acut, acut: sóc el teu nuvi» (en Roca-Ferrer: «Amiga del meu cor, amiga estimada, vine! Jo sóc el teu espòs!», 6:21). Per traslladar el parlar popular de la dida, Barios aporta expressions com «aixís», «ni piu», «ronda que ronda», i uns versos tan expressius com «*Da / prixlà*

khudaia txeredà! / Zaixiblo…», que ressonen com un refrany, es converteixen en «Vaig a mal, / el carro em va pel pedregal, / i no tinc esma de…» (en Roca-Ferrer: «És trist, però és la veritat! Estic confosa…», 3:17).

Pel que fa a l'aspecte paratextual d'aquestes traduccions, cal destacar, a part que inclouen un pròleg sobre l'obra, l'autor i les estratègies de traducció, la manera com s'han enfrontat al problema de les notes. Perquè, d'una banda, el text original conté una munió de notes capricioses de Puixkin que molt sovint només pretenen emfasitzar el joc intertextual i la ironia; i, de l'altra, essent un text molt arrelat a la Rússia contemporània de l'autor, es fa inevitable introduir aclariments per al lector català. Roca-Ferrer alterna a peu de pàgina les seves notes amb algunes de Puixkin, aquelles «que podien tenir algun interès pel tipus de lector –culte però no especialitzat– al qual aquesta versió va dirigida». En l'edició de Barios les notes pròpies van a peu de pàgina (amb uns aclariments més extensos al final del llibre) i les de l'autor, al marge, completes, amb tots els llargs fragments d'altres obres que a Puixkin li abellí citar.

Però deixant de banda totes aquestes consideracions, no podem acabar sense constatar abans que totes dues traduccions (i la de Vidal/Desclot, sens dubte, també) no només s'esforcen, cada una a la seva manera, a incorporar la novel·la russa al nostre sistema literari (a totes tres, per exemple, el protagonista es diu Eugeni i no pas Ievgueni, com faria la manera habitual de traslladar els noms russos), sinó que comparteixen, sobretot, la determinació de veure-la publicada en català. Si no fos per l'entusiasme i força de voluntat d'aquests traductors, encara a hores d'ara molts, quan sentissin parlar d'un tal Oneguin, recordarien només una òpera de Txaikovski.

I per acabar, ara sí, un agraïment molt especial a l'Anna Bou, sense la qual, en aquesta època de confinament, no hauria pogut enllestir aquest article.

visat.

Primavera 2020

Per què J. V. Foix era tan important per a mi

Eberhard Geisler

Han passat molts anys, i avui tan sols puc recordar vagament la manera en què vaig descobrir la poesia de Foix. A partir del 1980, més o menys, havia començat a venerar l'obra d'Antoni Tàpies, que va ser el que em va cridar l'atenció sobre el fet que, al costat de la pintura avantguardista tan important de Catalunya, també hi havia poetes d'aquest país relacionats amb aquest moviment cultural i que també havien creat obres significatives en el seu camp. Tàpies també havia fet algunes litografies dedicades a la cultura catalana, d'existència amenaçada, i jo en tenia una que portava per títol «Visca Catalunya» i tenia els noms escrits de Pompeu Fabra, Joan Salvat-Papasseit, Carles Riba, Joan Miró, Josep Lluís Sert, Lluís Companys i –només faltaria– J. V. Foix. En els seus escrits sobre l'art, Tàpies havia subratllat el paper important que el poeta, més gran que ell, continuava representant durant els temps foscos de la guerra civil i del franquisme: l'esperit de la il·limitació i de l'avantguarda europea. Em vaig comprar immediatament els quatre volums de la seva obra, editada per Edicions 62, en cuir artificial vermell, i vaig poder constatar que aquí hi havia un autor que continuava la tradició del poema en prosa, conreat sobretot per Baudelaire i Rimbaud, i reprès també a França pel seu col·lega contemporani, Max Jacob.

En aquella època, entre el 1981 i el 1986, jo investigava a l'Institut de Literatura General i Comparada de la Universitat Lliure de Berlín. També tenia encàrrecs per fer cursos en aquest institut i a la Universitat d'Erlangen, i finalment una beca de la Deutsche Forschungsgemeinschaft per escriure un llibre sobre l'obra literària de Henri Michaux. Es va esdevenir, però, que la lectura de la poesia en prosa de Foix m'havia captivat, i vaig voler traduir-ne una selecció; era indispensable per a mi. Això va significar deixar per a més tard la meva segona tesi doctoral –el llibre sobre Michaux– i ocupar-me de «KRTU» i altres textos tan interessants i bells. Més tard sí que vaig poder enllestir el llibre sobre el poeta belga, fet que em

va possibilitar una càtedra a la Johannes Gutenberg-Universität de Mainz, on fins a l'any 2017 vaig impartir classes de literatures romàniques.

Mai no m'he penedit de la decisió de fer-me traductor. La força de la poesia em captiva, de la mateixa manera que ho feia quan tan sols era un jove estudiant de quinze anys i desitjava arribar a ser poeta. El meu camí havia de ser, més endavant, el de tractar d'entrellaçar el treball de filòleg amb una escriptura subjectiva i poètica, i per aconseguir aquest objectiu Foix va ser important per a mi. La primera traducció meva de Foix va ser publicada l'any 1988 amb el títol *KRTU und andere Prosadichtungen*. L'any 1990 vaig rebre el Premi Nacional de la Literatura Catalana, per aquest llibre, al Palau de la Generalitat. El premi va ser un gran encoratjament, això és clar, però mentrestant havia rebut també l'encoratjament literari de Foix.

El mes de març es va organitzar un congrés a la Universidad Nacional de Cuyo a Mendoza, l'Argentina, dedicat a la traducció de poesia. Vaig parlar en aquella ocasió sobre les meves experiències de traductor de poemes en prosa de Foix. La conferència va ser publicada després amb el títol «Traduciendo a J.V. Foix» dins el volum col·lectiu *Dichtung übersetzen. Werkstatterfahrungen und theoretische Beiträge. Traducir poesía. Experiencias de taller y aportes teóricos*, editat per Irene M. Weiss (Würzburg 2014). Els argentins presents en aquella reunió no coneixien Foix i van confessar la sorpresa veient-ne l'obra. En el meu assaig parlo de la traduïbilitat de poesia adduint les teories corresponents de Walter Benjamin i de George Steiner, i comento un dels meus textos favorits: «Si venteja, corro, adelerat...». Destaco l'afany de llibertat absolut del nostre poeta, i interpreto alguns textos amb el rerefons de la filosofia desconstructivista de Jacques Derrida. Tal experiment, penso, és possible i duu a interpretacions vàlides. L'últim paràgraf esmenta la meva experiència d'alliberament i de relaxació que transmeten els textos en qüestió (Michaux parla de *détachement*). Penso que hi vaig comunicar la meva fascinació per aquesta poesia, el caràcter fresc i juvenil, però també alguns trets de l'envergadura teòrica.

L'editor del meu primer llibre, *KRTU und andere Prosadichtungen*, era Klaus Dieter Vervuert de Frankfurt. Vervuert, llavors, contribuïa molt com a editor a la regeneració de l'hispanisme de l'Alemanya Occidental i a la dedicació dels investigadors a la història social.

Aviat, però, va abandonar la literatura i va publicar només llibres d'índole acadèmica. Va ser llavors que el meu amic Joan Ramon Veny-Mesquida, de la Universitat de Lleida, va ser tan amable de regalar-me un exemplar de la seva edició tan pulcra del *Diari 1918*, editada el 2004 a Barcelona per l'Institut d'Estudis Catalans. Aquest trobament renovat amb la poesia de Foix va originar una altra selecció i traducció que el 2013 vaig poder donar a la premsa amb el títol *Diari 1918 · Selecció / Aus dem Tagebuch 1918.* Havia rebut, a fi d'enllestir el projecte, el suport generós de la Generalitat de Catalunya, de manera que vaig poder treballar en un apartament de la Universitat Autònoma a Bellaterra, amb una vista magnífica del paisatge des de l'escriptori. Aquest llibre, igual que el posterior, porta un epíleg en el qual tracto d'explicar la categoria i el significat de l'obra foixiana.

Aquest segon volum va ser imprès per la petita editorial Teamart de Zuric (Suïssa). L'editor era banquer i organitzava una modesta col·lecció de traduccions de poesia ibèrica en memòria de la seva esposa, malauradament morta de feia temps i que havia estat poetessa i dibuixant. Va incloure el meu llibre en aquesta col·lecció, però no va poder ocupar-se de la publicitat i la divulgació necessàries. Fins ara només se n'han venut un grapat d'exemplars. Tanmateix, em sentia satisfet perquè havia aparegut gràcies a la bona voluntat de l'editor, amb una presentació molt polida i acurada.

Tenia un estudiant molt intel·ligent que en general solia corregir les galerades dels meus llibres i articles, i em va recordar que temps enrere havia tingut el projecte de traduir sonets de *Sol, i de dol*. Com que no havia trobat cap editorial interessada en aquest projecte, ja l'havia deixat córrer. Però, animat pel meu estudiant, vaig buscar els meus antics apunts i vaig traduir deu sonets. Mantenir la rima va ser feina d'algunes nits, però em va satisfer molt. Els deu poemes traduïts van aparèixer a «Sprache im technischen Zeitalter», una revista de renom dedicada a literatura actual, que tot i això va acceptar de bon grat els textos de Foix. En una breu nota vaig fer referència a l'actualitat dels sonets en el context literari alemany d'avui.

Carme Gregori Soldevila i Vicent Simbor Roig de la Universitat de València van organitzar fa un parell d'anys un congrés sobre la ironia en la literatura catalana. Amb aquesta avinentesa vaig fer una conferència sobre Foix, que més tard va ser publicada amb el títol

«J.V. Foix i la ironia romàntica» dins *Caplletra. Revista Internacional de Filologia*, 60, primavera de 2016. N'estic convençut i vaig reunir alguns arguments en aquest text que ho proven: no es pot entendre la ironia en Foix en un sentit usual i, per tant, superficial, sinó més aviat en el sentit que els romàntics alemanys de la primera fase, com Friedrich Schlegel, li van donar. És una forma d'ironia que fa possible una reflexió infinita i una alternança permanent entre autocreació i autodestrucció, que, segons Schlegel, constitueix l'essència de la poesia. En un sentit tradicionalista, aquest pensament de Foix es podria considerar antiteològic, perquè produeix una desconstrucció de valors metafísics, com sobretot de la idea d'una unitat original, absoluta i idèntica a si mateixa. Cito en aquest context el conte «El roc pertús», inclòs a *Darrer comunicat*. Aquest roc mític, únic i sagrat que tots busquen, no existeix. Foix ens mostra, en lloc seu, una dissolució de moltes pedres petites i totes juntes representen la infinitat. Foix, en altres paraules, acomiada la filosofia d'una unitat idèntica a si mateixa. No sabem si va llegir Friedrich Schlegel, però coincideix amb ell en la convicció que totes les coses poden ser mitjanceres d'allò absolut. Tot pot ser mitjancer, va escriure Schlegel, i és fals considerar que Crist és l'únic que pot establir la relació entre l'ésser humà i la divinitat: «És molt exclusivista i arrogant de creure que hi pot haver només un mitjancer únic. Per a l'home cristià és l'extraordinari Spinoza qui s'acosta a aquest ideal més que ningú– totes les coses haurien de ser mitjanceres.» Aquest pensament antiteològic en un sentit tradicionalista no és la paraula última del poeta, encara que hagi aplaudit els escrits de Sigmund Freud i la seva descoberta de les pulsions sexuals inconscients, potser més fortes que les oracions d'unes beates hipòcrites.

La revista *Reduccions* de Vic, dedicada a poesia, publica enguany una nota meva, de títol «J. V. Foix a Alemanya», sobre la recepció que les meves traduccions han tingut en l'àrea alemanya. És una recepció escassa fins ara, però tanmateix molt interessant. Poetes com Jürgen Becker i Uwe Kolbe, a qui havia enviat les traduccions, m'han comunicat per escrit la seva admiració pel nostre poeta, que abans no coneixien, cosa que lamenten. Jürgen Becker és un poeta molt reconegut, premiat amb el Georg-Büchner-Preis, el premi més important de la literatura en llengua alemanya. A més a més, i això és significatiu, als anys seixanta ja s'havia preocupat de noves formes poètiques, gèneres que fossin més actuals que el de la

novel·la, que ja Paul Valéry i André Breton havien acomiadat. Uwe Kolbe ha trobat especialment remarcable el fet que Foix, en els seus sonets de *Sol, i de dol*, hagi obert un horitzó igualment d'avantguarda audaç, com d'una espiritualitat encara viva i qüestionadora.

L'any 2020 he tornat una vegada més a traduir dos sonets i dos textos en prosa poètica. Les traduccions es poden llegir a la revista *Lichtungen*, editada a Graz (Àustria). Hi vaig fer una breu panoràmica de la literatura catalana: Foix, Pla, Vinyoli, Porcel, Perejaume i altres. He anomenat la tria «Kleiner Musterkoffer der katalanischen Literatur» (Petita maleta de mostres de la literatura catalana). El primer sonet foixià prové del llibre *Desa aquests llibres al calaix de baix* i es diu «Feliç el just que sap oficis nous» (Glücklich der Verständige, der an neue Tätigkeit denkt). Foix fa la lloança del pragmatisme del seu poble, de l'orgull dels pagesos rics, de les famílies contentes amb les possessions rurals, d'esser tots feinaters. També en un altre lloc Foix va destacar l'aplicació dels catalans, la seva dedicació a molts oficis, «tots d'ací d'allà, com qui fa feina» («Els he cridats tots i cadascun pel nom», dins el *Diari 1918*). Foix, en el sonet, parla d'oficis, però he gosat escriure en alemany «Tätigkeit», i això animat per Foix mateix. Quan el vaig visitar al seu pis del carrer Setantí, poc abans que es morís, el 1987, li vaig demanar si era lector assidu de Friedrich Nietzsche, i ell em va dir que no, i que en comptes de l'autor de *Zaratustra*, venerava molt més Goethe. El concepte de la «Tätigkeit», doncs, és bàsic en el pensament de Goethe, que no va voler dependre de la gràcia divina, sinó de sempre fer mans i mànigues. Al final, Foix enalteix l'ofici del poeta com a ofici més alt:

Feliç qui amb fills, alous i bous sap dur

Més alt que tots el penó dels seus zels,

I en verb natiu ajusta un rim segur.

Glücklich, wer mit Land und Viehzeug und der Kinder Schar

Den Banner seines Strebens höher noch als andre hebt,

Heimischen Wortes Reim trifft sogar.

L'altre sonet per a aquesta maleta de mostres és el que obre l'última secció de *Sol, i de dol*, la de les qüestions religioses, i es diu «Feu,

Senyor Déu, el meu treball més dur» (Mach, Herrgott, meine Mühe recht sauer). És un poema que, al final, deixa entreveure certa esperança de llum enmig de la nit més fosca.

El primer text en prosa per a la revista *Lichtungen* prové del volum *L'Estrella d'en Perris*. Comença així: «Era jo sol en un vagó de tren, voltat de llibres. Com alguns crítics, en mig obria, sense tallar, els dos primers fulls, i sense llegir-ne res, els llençava per la finestrella.» «Ich saß allein in einem Zugwaggon, umgeben von Büchern. Wie es mancher Kritiker so macht, nahm ich mir die beiden ersten Seiten eines Bandes vor, schnitt ihn aber nicht auf, sondern warf ihn, ohne darin zu lesen, zum Fenster hinaus.» He triat aquest text amb gran gust i admiració. En la seva *Segona Carta als Corintis*, Sant Pau hi escriu: «La lletra, doncs, mata, però l'esperit vivifica.» Aquesta frase del Nou Testament ha tingut un eco remarcable en la literatura alemanya abans i després del 1800. Karl Philipp Moritz l'ha posada com a lema de la seva novel·la *Andreas Hartknopf*, i fins en les obres de Joseph von Eichendorff es pot trobar la influència d'aquesta idea. El romanticisme alemany ha buscat, com sabem, una vivificació no tan sols de la literatura, sinó també de la vida de la societat en general. També Foix, en aquest text, vol acomiadar l'escriptura tradicional com a cosa morta per obrir-se a noves percepcions del món. Foix es sap concordant en això amb Déu el Pare mateix, perquè, per portar a terme aquesta tasca, li demana que l'ajudi. Cal llegir, en aquest context, també la seva carta a Clara Subirós, bastant libèrrima.

I el segon text es diu «El singular viatjant de Déu», tret del llibre *Darrer comunicat*. El poeta descriu com cada dia arrenca el full del calendari per assabentar-se del dia actual. Fent això, de vegades troba fulls inesperats que mostren, per exemple, lletres d'un alfabet desconegut, arabescs o paisatges. En aquests casos sap que aquest dia l'espera una aventura meravellosa. Un dia troba un petit grup de gent: un home vell, una dona i una noia. L'home vell es presenta curiosament com a «delegat especial de Déu» i diu que la seva missió consisteix a escriure les paraules que el Cel li dicta. De sobte, aquestes tres persones desapareixen, i el poeta, desconcertat, es dirigeix a un grup de pescadors que apareixen de sobte. Els pregunta si creuen en la possibilitat d'un esdeveniment tan rar com el que ell ha vist. Els pescadors, naturalment, són incrèduls i donats a la blasfèmia, i responen que no. He triat aquest text per traduir-lo

perquè remarca, una vegada més, la tensió típica en Foix entre l'arrelament pregon en la vida del poble amb els seus oficis, d'una banda, i l'atenció a fenòmens que possiblement surten dels marges quotidians, de l'altra.

Per acabar aquestes notes voldria somniar una mica i imaginar, per exemple, que un autor japonès escrigui una comparació de la poesia de Foix amb els versos de Bashô, poeta del segle disset, i que en destaqui les coincidències i diferències; o que a França una estudiant expliqui en la seva tesi doctoral que Foix era deixeble dòcil d'André Breton i més circumspecte que ell al mateix temps, o que a Alemanya un investigador experimentat treballi convençut que en la poesia de Foix es poden trobar empremtes de la mística de Meister Eckhart i Jakob Böhme. En resum, que l'obra de Foix cada vegada sigui menys un cas de la literatura catalana, ans de la universal.

visat.

Primavera 2020

Joan Oliver, un diàleg constant

Antoni Isarch

L'abril del 1955, Joan Oliver escrivia aquestes paraules a la revista *Destino*:

> ¿Qué actitud debe adoptar el artista frente a la tradición? Así, a golpe de vista, me parece que lo que se impone es la lucha a muerte contra los voluminosos precedentes inmediatos: la reacción. La reacción es, por el momento, la salud. El instinto de imitación, enorme fuerza individual y social, debe de ser combatido sistemáticamente por aquellos que estiman su libertad y su personalidad.

Els més de trenta anys de sòlida trajectòria literària del sabadellenc quan fa aquesta declaració de principis n'avalen la certesa. Parapetat darrere del pseudònim *Jonás*, amb què signava les col·laboracions al setmanari barceloní, Oliver apunta cap a la relació de tot escriptor amb el llegat cultural, objecte de reflexió recurrent en tota la seva obra. D'aquests mots se'n desprèn una idea central: la tradició en la qual s'insereix un artista pot i ha de ser modificada, subvertida i fins qüestionada en nom de la llibertat creadora. Vet aquí un dels procediments creatius més destacables que es troba a la base de la poètica oliveriana. L'autor el duu a la pràctica des del convenciment que aquesta tradició no constitueix un bloc monolític de valors universals immutables, sinó un terreny adobat per fer-hi germinar una obra sòlida i arrelada al seu temps.

L'intercanvi dialèctic amb el passat per mirar de comprendre el present acostuma a generar, dins el camp literari, un nou discurs que pretén explicar millor la pròpia època. Partint d'una posició crítica i inconformista, Oliver basteix aquest discurs amb la ferma voluntat de desemmascarar les falses aparences i els convencionalismes que allunyen l'ésser humà de la veritat, i per fer-ho es val de l'eina d'aprehensió del món més important: la paraula. Al poema «Llenguatges i paraula», inclòs dins de *Quatre mil mots* (1977) i amb un clar regust de poètica particular, Pere Quart assumeix –a

diferència dels colors, les formes i els sons, propis de pintors i músics– la limitació natural del llenguatge, «convenció inventada per nosaltres». Però, per contra, no s'està de lloar-ne allò que realment el fa superior a qualsevol altra forma artística: permet l'accés al coneixement perquè és un «vehicle intel·lectiu» i, doncs, «també ètic». Una idea, de fet, que Oliver ja havia formulat el 1949 en el pròleg a *Poesia de Pere Quart*: «La poesia és, per damunt de tot, un art d'intel·ligència que es nodreix de paraules intel·ligibles, l'ordenament de les quals presideix la raó poètica.»

La major part d'obres corresponents a la primera etapa de la seva trajectòria, ultra il·lustrar la perfecta consciència del propi ofici literari, ja demostren que l'obra de Joan Oliver no respon al simple propòsit de preservar i transmetre la tradició precedent, sinó més aviat a l'afany de qüestionar històricament, des de la contingència, els models de conducta immanents i els relats dipositaris d'un codi ètic compartit per una comunitat. Mites fundacionals com els que la Bíblia conté ja no poden ser assumits emparant-se en una inveterada exemplaritat, ni poden oferir respostes útils a l'home per a la seva vida quotidiana.

Així, el fèrtil imaginari fornit per les fonts bíbliques i la mitologia clàssica conforma una reserva espiritual de primer ordre en la qual Oliver poua de manera recurrent amb una clara intenció desmitificadora i actualitzadora ensems, que evidencia tant el desajust entre les expectatives creades i la realitat, com sobretot la consciència d'aquest desajust, el qual mena, en darrer terme, al fort component crític de la producció de l'autor. Potser el text més significatiu n'és *Allò que tal vegada s'esdevingué* (escrit el 1930), revisió paròdica del Gènesi mitjançant la qual el dramaturg proposa una versió alternativa del mite i en transgredeix el caràcter exemplar. D'un sentit semblant, bé que prescindint d'un canemàs intertextual tan marcat, són les narracions d'*Una tragèdia a Lil·liput* (1928), o a les peces teatrals *Cambrera nova* (escrita el 1928) i *Cataclisme* (escrita el 1934), les quals il·lustren per la via de l'antisentimentalisme el sentit crític contra les convencions socials i el món d'aparences propi de la burgesia, bo i subvertint el patró de la comèdia burgesa. Aquesta línia creativa té continuïtat en la producció dramàtica de la dècada dels cinquanta, amb peces com *Ball robat* (1954) –sens dubte una de les obres més destacades del repertori teatral català del segle xx– o *Una drecera* (1960).

També el poemari *Les decapitacions* (1934) il·lustra el particular diàleg amb la tradició que Pere Quart estableix. En virtut de diversos recursos compositius, com l'ús literal de paratextos, la paròdia de models literaris o l'humorisme distanciador, el poeta palesa que l'home ha tendit a construir la seva existència a partir de relats ficcionals i de codis de lectura perpetuadors d'un sistema de valors fixat per la tradició, per bé que ho ha fet sense qüestionar-se'n la validesa. La decapitació IV, per exemple, s'inspira en els romanços populars, però s'obre amb un lema de la *Fedra* de Racine que palesa el contrast de gèneres i de registres (i, per tant, la gran distància entre un missatge i els múltiples sentits que poden ésser-li atribuïts); la VII explicita la dependència entre el jo creador (el «poeta vell i coix») i les faules i versos que la realitat li forneix; la XIV recrea la lluita bíblica entre David i Goliat i acara l'exalçament de David –com afirma el lema de l'inici– amb la «inanitat» que Pere Quart li atribueix. Des d'una altra perspectiva, la XXII evidencia la buidor de cert formalisme avantguardista amb una represa paròdica de l'escriptura automàtica.

A partir de l'esclat revolucionari del 1936, Joan Oliver fa un pas endavant i harmonitza el seu afany creatiu amb la causa del bàndol republicà. L'*Oda a Barcelona* (1936) i *La fam* (1938), mereixedora del Premi Teatre Català de la Comèdia, són les mostres més reeixides que la literatura ha de donar resposta a les tensions generades pels canvis socials sense que això comporti cap mena de renúncia, ni a l'exigència artística ni a la tirada incorregible de l'autor per esmunyir-se dels dogmes. Samsó, l'emblemàtic revolucionari de *La fam*, exemplifica a la perfecció la necessitat d'Oliver de crear personatges incòmodes –sovint, contrafigures d'ell mateix–, fins i tot per a la pròpia revolució, com és el cas de *La fam*. Una lectura d'aquests dos textos com a simple manifestació de compromís social n'esmussaria la clara voluntat de pervivència més enllà de les contingències històriques. Són «literatura de guerra» en el sentit exacte que Oliver mateix atorga a aquesta expressió en un article homònim publicat a *Meridià* el març del 1938:

> No hem d'oblidar que la literatura és una cosa seriosa i que els escriptors només poden col·laborar a l'obra de redreçament i millora del país d'una sola manera: produint literatura, bona literatura, obra artística, de la que salva el temps i l'espai, i ennobleix el nom i la memòria d'una terra, i fixa una personalitat

nacional en l'assemblea dels grans pobles.

Així, apostant per la «bona literatura», aquella que «salva el temps i l'espai», Oliver reprèn models creatius i referents culturals que, entre altres coses, li faciliten una constant actualització dels mites per conservar-ne l'essència i, des d'una visió renovadora, llegar-los a les generacions que han de venir. Perquè en un món inestable i convuls la tradició no pot ser una herència intocable, sinó que ha de ser viva i transmissible. Un poema com «El freu», de *Saló de tardor* (1947), permet, tenint en compte que s'escrigué el 1940, una lectura en clau d'exili a partir del correlat homèric de l'*Odissea* i de la possibilitat subsegüent de recontextualitzar l'experiència perequartiana d'allunyament de la pàtria.

Com Ulisses, també Noè, Tobies, Caín o Narcís tipifiquen trets definitoris de la condició humana simbolitzats en històries que Oliver, o Pere Quart, tracta des de la desmitificació. Perquè, cal insistir-hi, la vigència que es sol atribuir als mites ja no és vàlida per a un temps, el del segle xx, que ha ensulsiat les veritats absolutes i les creences inqüestionables. En diverses composicions del recull *Terra de naufragis* (1956), aquest tractament es manifesta amb claredat, com les «Cinc Nadales» inicials o «Noè». Però l'exemple paradigmàtic de reinterpretació convencional de mites bíblics com Job o Abraham es troba a «Exegesi casolana», de *Quatre mil mots*, en què el poeta mira cap a la tradició esquematitzant-ne per reducció el sentit transcendent i oferint la seva interpretació personal; és a dir, fent-ne la seva «exegesi casolana». Es tracta d'un procediment que trobarem de nou a «Jesusisme. Exegesi casolana. Contra els intermediaris», una de les seccions de *Poesia empírica* (1981), en la qual recrea de manera libèrrima i amb afany crític alguns episodis dels evangelis.

També és aquesta voluntat de revisar el llegat cultural d'Occident que l'empeny a acudir a autors del cànon, amb els quals estableix un diàleg fecund: March, Verdaguer, Maragall, Foix, Espriu o Riba, com també Machado o Lorca, són convocats als llibres que publica a partir del 1960, com *Vacances pagades* (1961), *Circumstàncies* (1968) o *Poesia empírica* (1981).

D'altra banda, la voluntat crítica, indestriable de l'afany moralista, és exposada amb una perspectiva irònica i distanciada, condició innegociable que salva la producció oliveriana de convertir-se en un

mer discurs sermonejador. La figura de Noè, que havia tret el cap en algun poema de *Terra de naufragis*, es reprèn a la peça teatral breu *Noè al port d'Hamburg* (1966). Oliver persevera en el tractament desmitificador: el rigor castrense del Comandant, un «funcionari típicament alemany», no pot sinó percebre un alt grau d'inconsciència en l'aventura de Noè. Tanmateix, aquesta inconsciència només té sentit des de la perspectiva moderna i la lògica narrativa de la versemblança, del tot absent en el relat del Gènesi. És aquest desajust que provoca la situació còmica i la sentència lapidària que el Comandant amolla a Noè abans d'embogir: «Us ho dic francament: no esteu preparats per a la vida *contemporània*». I és que el diàleg de l'autor amb el passat només es pot establir des d'una mirada radicalment contemporània.

Tanmateix, si bé tots aquests exemples evidencien que no es pot escriure prescindint de la pròpia tradició, no és menys cert que cada època reclama els seus propis mites. O més ben dit: una comprensió pròpia dels mites de sempre al costat d'una plasmació formal variable, car l'essència d'un mite rau en el potencial evocador que provoca sobre l'home, no pas en el patró per mitjà del qual s'expressa. Aquí es troba una de les raons per les quals en les obres de l'autor hi ha constants interrelacions i transvasaments entre gèneres. La tria d'una modalitat o una altra es supedita a la transmissió d'un pensament i no a una aposta exclusiva per un tipus de formalització; en paraules de Josep M. Balaguer, «les interferències de moltes menes seran una constant al llarg de tota l'obra d'Oliver». No es lliga, doncs, a cap gènere amb preferència, i per això no se'l pot capir globalment només des de la poesia, des del teatre o des de la narrativa. Així, per exemple, en anys molt propers la figura de Lot és tractada des de la narrativa a «Biografia de Lot» (enllestida el 1949, però publicada el 1963) i des de la poesia a «Darreria, I» (*Saló de tardor*), i en tots dos casos amb la mateixa voluntat antimodèlica aplicada a altres figures mítiques. Tal com afirma el 1960 Joaquim Molas en el pròleg a *Tres comèdies*, «Joan Oliver, més que un poeta i que un comediògraf, més que un narrador i que un periodista, és una actitud i un estil [...]».

L'any 1969 Joan Triadú escrivia a propòsit de la producció lírica de Pere Quart:

> Potser alguns dels motius més temporals de la seva poesia actual, i que expliquen admirablement l'home enfront de la

> societat, els motius que justament atreuen més avui, no resistiran, sinó com a dades per a l'historiador i per al sociòleg, les cites llunyanes amb el futur, car no hem d'ésser pessimistes: tot ve un moment que desapareix, i també desapareixerà la injustícia objecte de denúncia. En canvi, de la perdurabilitat de les zones en les quals Pere Quart ens parla de la condició humana, no podem dubtar-ne mentre hi hagi condició humana, i algú que llegeixi versos en català.

Aquests mots, publicats a la revista *Serra d'Or* amb motiu del setantè aniversari del poeta, resulten diàfans pel que fa a la seva recepció parcial en el context del realisme històric. Certament, és innegable atribuir a tota l'obra de Joan Oliver –ja des dels anys trenta i no pas únicament als anys seixanta– una intencionalitat social i política que n'afavoreix la recepció en clau de compromís ideològic. Però el crític detectava amb agudesa que, per damunt de la conjuntura històrica o cultural, el corpus oliverià tenia un indiscutible component atemporal en la mesura que es dreçava com una lúcida reflexió sobre la «condició humana». Alhora que radicalment poètica, la literatura del sabadellenc és un antídot contra els excessos retòrics i les filigranes formalistes que engavanyen el missatge essencial de la paraula que «deslliura els ignorants». És així, doncs, que a aquesta obra vasta, densa i sincera, escrita des de l'home i per a l'home, veritable tema i motiu central que la travessa de cap a cap, li escau el qualificatiu d'humanista. Cinquanta anys després, no podem sinó confirmar els mots de Triadú.

visat.

Primavera 2020

In memoriam *Josep Maria Benet i Jornet*

Maria Khatziemmauïl

El primer correu electrònic que vaig rebre del Josep Maria Benet i Jornet va ser el 21 de març de 2007 i recordo amb quins nervis l'esperava. Era la resposta a un missatge que li havia escrit jo per informar-lo que acabava de traduir al grec dues obres seves (*Desig* i *Descripció d'un paisatge*). Traductora novella com era aleshores, havia trobat a la biblioteca de l'Institut Cervantes d'Atenes una antologia de teatre espanyol i *Desig* em va captivar al primer moment. *Descripció d'un paisatge* també la vaig trobar a la biblioteca del Cervantes d'Atenes quan, entusiasmada amb l'escriptor, vaig continuar buscant altres obres seves. Traduïdes les dues i seguint el consell de la Nánna Papanikolau, en aquella època responsable de cultura de l'Institut Cervantes, vaig decidir contactar l'autor perquè, com m'havia dit la Nánna, potser ell no ho sabia, que tenia obres traduïdes al grec. Podia molt ben ser que hagués donat el vist-i-plau a la versió d'algú altre i que la meva no tingués la seva aprovació. Per això esperava la resposta al meu correu amb ànsia. I si em deia que no autoritzava les meves traduccions? I si em preguntava per què no havia demanat permís per traduir-les? Què li respondria? Que era la primera vegada que traduia i que no en sabia res, dels tràmits que normalment cal fer? I si s'enfadava i em prohibia publicar-les o presentar-les als directors de teatre? Al llarg de dos dies, que se'm van fer eterns, no em podia treure del cap totes aquestes preguntes. Fins que va arribar la resposta:

> Querida María,
>
> me encanta saber que ha traducido usted dos obras mías. Toda mi gratitud para usted. Y desde luego, le agradezco enormemente que intente publicar alguno de los dos textos en una revista o que pase las obras a directores de escena. ¿Cómo podría sentirme no agradecido, en realidad? Escríbame cuanto quiera, me gustará recibir noticias suyas...aunque no consiga que se publique ni que se estrene nada mío. Por cierto, ¿conoce

usted otras obras escritas por mi mano? ¿Desearía que le enviase algún otro texto... traducido al español? Yo lo haría con mucho gusto. ¿Lee francés, además del español? Tengo alguna obra que está traducida al francés pero no al castellano. Más concretamente una con una escena que transcurre en la isla de Milos (1). Sí, he estado en Grecia (siempre como turista) cuatro veces. Y, evidentemente, algún día me gustaría descansar o escribir en Paros. Si la memoria no me engaña estuve un día en Paros, hacia el año 1991 aproximadamente. Me fascina Grecia. No soy un gran conocedor del país pero bueno, algo he visto. Y en el teatro de Epidauro contemplé una representación de Ifigenia en Aulide. En fin... Si desea que le envíe, pues, algún otro libro mío, deme una dirección postal y se los enviaré con mucho gusto.

Ha sido un placer conocerla aunque sea a través de un e-mail.

Cordialmente

Josep M. Benet i Jornet

Fou una alegria indescriptible, l'inici d'una col·laboració enriquidora i d'una amistat sincera que ha durat fins a la seva mort. O millor dit, fins a la seva mort intel·lectual, ja que per desgràcia l'Alzheimer va afectar un talent excepcional. Però no vull parlar d'aspectes dolorosos, no el recordaré pas per això. El Papitu que vaig conèixer i estimar era un home ple de vida, jove tot i tenir setanta-cinc anys, una persona que estimava i gaudia de la vida, del teatre, dels viatges, de la companyia dels amics. Un gran dramaturg, un home generós, un amic com pocs. Recordo els dies que hem passat junts com un dels regals més grans que m'ha donat la vida. Vam compartir tantes alegries i emocions, estrenes, viatges, cafès, riures, àpats, converses inacabables sobre la vida i el teatre, a Barcelona, a Atenes, a Roma... Com oblidar el seu entusiasme i alhora preocupació pels escriptors catalans més joves, amb quina generositat els donava consells, els dedicava temps i estima. Pare espiritual de tots els que ara es troben en el cim de l'èxit, en l'escena europea i mundial. En Josep Maria Miró, íntim amic seu i important dramaturg de la generació més jove, li va dedicar una de les millors obres, al meu parer, *Nerium Park,* amb aquestes paraules: «Pel Papitu. Gràcies per construir urbanitzacions i carreteres amb conductors que demanen ajut i personatges que hi transiten sota

alertes de perill. Gràcies per haver-les plantat i, anys després, poder-hi circular.»

Tampoc no puc oblidar l'orgull que sentia del fet de ser català. El Papitu va néixer el 1940, justament quan s'acabava d'instaurar la dictadura i per tant, hi va viure tota la joventut. Va ser dels pocs escriptors que es van atrevir sempre a escriure en català.

Això és el que em quedarà gravat en la memòria de la nostra col·laboració i amistat. I sens dubte també, l'enorme llegat que deixa al teatre internacional. Beneiré sempre el moment en què vaig obrir aquella antologia del teatre espanyol a la biblioteca de l'Institut Cervantes d'Atenes i vaig topar amb una obra que es titulava *Desig* i amb el seu autor.

Fins avui he tingut la sort d'haver traduït al grec set obres seves (a part de les dues que he esmentat, *Soterrani, Com dir-ho?, L'habitació del nen*, *Dues dones que ballen* en col·laboració amb el grup d'Els de Paros i *Salamandra*) i espero poder-ne traduir aviat altres (la propera vull que sigui *Fugaç*.)

M'acomiado del Papitu. Però sé que al capdavall, res no acaba amb la mort, amb l'absència física d'una persona estimada. Queda la pena de no poder veure'l i de no poder contactar-lo com abans, de seure davant per davant i parlar, trucar-lo per telèfon, gaudir junts d'una representació, d'un dia preciós al Trastévere, d'una passejada per Plaka, d'un sopar a l'Eixample. Tanmateix, queda la comunicació d'esperit. I l'estima. El pensament roman, encara que només sigui per una banda. I sobretot roman l'agraïment per haver estat digna de conèixer una persona com el Papitu i d'haver pogut compartir tantes estones amb ell.

Miro davant meu i veig una petita estàtua de Buda que em va regalar, en tornar del viatge que va fer a Tailàndia. Em ve al pensament un fragment de *Salamandra*, la darrera peça que vaig traduir:

> «Άκου, όταν είσαι πολύ λυπημένη, να θυμάσαι τις βόλτες που κάναμε αγκαζέ στη Λεωφόρο Πουασονιέρ, τότε που αντί να φάμε, παίρναμε στο χέρι ένα κροκ μεσιέ και πηγαίναμε να δούμε εκείνες τις υπέροχες αμερικάνικες ταινίες στο Σινέ Ρεξ. Εκείνες οι μέρες υπήρξαν. Η ευτυχία υπήρξε. Σ'αγαπώ. Αντίο.»
>
> «Mira, si estàs massa trista recorda quan passejàvem de bracet pel Boulevard Poissonnière, quan en lloc de sopar decidíem

comprar un croque-monsieur i entràvem a veure les meravelloses pel·lícules americanes del cine Rex. Aquells dies van existir. La felicitat va existir. T'estimo. Adéu.»

1. Es refereix a *Salamandra.*

visat.

Primavera 2020

George Steiner, el mestre

Albert Mestres

Ara fa exactament vint anys que vaig conèixer George Steiner. Steiner tenia la mateixa edat que el meu pare. Ens vam conèixer a Cambridge a la primavera del 2000, quan jo feia una estada becat per una traducció a la Universitat d'East Anglia de Norwich. Acabava de traduir el llibre de Steiner Errata. Aquella traducció va ser un encàrrec una mica fruit de la casualitat.

Un dia que passava pel despatx d'Oriol Izquierdo a Proa, em va passar un llibre i em va preguntar: «T'agradaria traduir-lo?» Vaig observar que era el darrer llibre de George Steiner, un pensador que jo admirava per mitjà d'Oriol Pérez i Treviño. Vaig fer una lectura en diagonal d'algunes pàgines i em vaig dir: «Això serà fàcil i interessant.» I és així com em vaig enredar amb la traducció d'Errata. Una vida a examen, la traducció més difícil que considero que he fet mai. Aquell text transparent i fàcil en aparença era un camp ple de mines. D'una banda, està farcit de ressons hermenèutics que obliguen el traductor a anar a la font original a situar aquella paraula en el seu context precís, de manera que el text es converteix en una mena de laberint lèxic i terminològic que produeix un grau elevadíssim d'inseguretat en el traductor per por de no trobar el matís exacte, no en el sentit de context lingüístic, sinó de context erudit o científic i filosòfic; de l'altra, de seguida vaig detectar que a l'original en anglès hi havia tres capes lingüístiques, i això té una explicació: Steiner és d'una família jueva d'origen austríac i de parla alemanya, però va passar la infantesa a París en un context francès i ha fet la carrera intel·lectual i docent en anglès a Cambridge. La llengua original d'Errata és en anglès, però hi sovintegen de manera subjacent estructures, construccions i reverberacions tant del francès com de l'alemany. Com es pot preservar aquesta riquesa en la traducció d'alguna manera? La meva opció va ser una traducció que en podríem dir acostada a la literalitat, amarada tant de l'anglès com dels residus del francès i

l’alemany (val a dir que no em desagraden les traduccions que deixen una flaire de la llengua d’on procedeixen, com si es pogués entrellucar a través de la de trasllat).

Tot plegat em va deixar les ganes de conèixer aquell home que havia aconseguit fascinar-me. Qualsevol contacte amb Steiner havia de ser per correu postal, i abans de començar l’estada a Norwich vaig tenir la previsió d’escriure al seu agent com a traductor de Steiner i vaig rebre en resposta la cita a Cambridge d’un dia concret per dinar amb ell.

De Norwich a Cambridge hi ha tren directe en un trajecte que dura una mica més d’una hora. Havíem quedat a l’hora de dejeuner, o sigui a les dotze, al Porter’s Lodge del Churchill College de Cambridge, de manera que vaig matinar, vaig agafar l’autobús del campus a l’estació de Norwich i vaig pujar al tren cap a les deu.

Feia un dia brillant, però clapejat de núvols d'aquests tan plàstics que jo creia que només existien als quadres de Gainsborough o Constable. En baixar del tren vaig agafar un taxi i vaig arribar vint minuts abans d’hora al Churchill College, on em vaig posar a esperar a la porta gaudint del sol, la gespa i els ànecs.

El Churchill College és un edifici modular relativament modern d’aspecte semblant a la Fundació Miró de Barcelona però en gris. Els diferents mòduls que s’estenen horitzontalment estan envoltats de gespa amb escultures abstractes i estanys. Com que no era època de classes, el que s’hi respirava era tranquil·litat.

Al final, com un rellotge suís, a les dotze va aparèixer a la porta George Steiner. Era un home petit, cap a la setantena, amb uns ulls vius però greus. Anava vestit a l’anglesa, amb jersei de coll obert i americana de pana amb colzeres. Malgrat el seu petit defecte a la mà, en cap moment no va permetre que l’ajudés en cap tasca. En aquesta mà hi portava sempre una pipa, que no li vaig veure fumar ni un moment. La gentilesa i la cordialitat d’aquest home eren exquisides: no va permetre mai, malgrat que n’hi havia moltes, que el deixés passar primer a ell en travessar una porta. Després vaig entendre que no era una pura qüestió formal, sinó que era una manera subtil de manifestar-me que era el seu convidat, que era ben rebut.

—Nice to meet you —em va dir i em va oferir la mà amb tota afabilitat.

Ens vam endinsar a l'edifici. A l'esquerra, a través d'un gran finestral, es veia un bloc quadrat enorme. Em va explicar que era l'arxiu dels papers de Churchill, que allà hi havia 17 tones de paper entre cartes, papers personals i oficials. És el segon arxiu personal més gran del món; el primer és el de Voltaire a Suïssa. Vam avançar una mica i em va ensenyar un bust de Churchill. Això us pot interessar, va dir. Aquell bust era l'últim que Churchill s'havia fet fer, poc abans de la seva mort. I per això a ell li agradava, perquè aquí és tal com era. Les explicacions de Steiner sempre deixaven entreveure una gran admiració per Churchill. Va treure una clau, va obrir una porta i vam passar a un altre passadís. Vam entrar als vestidors. A la dreta els lavabos, a l'esquerra uns penjadors amb tot de togues negres i barrets. Em va dir que deixés la caçadora i la bossa que portava amb l'edició de Robert Archer de la poesia d'Ausiàs March, que havia comprat per a ell per Sant Jordi, el dia del seu sant i, cosa que vaig saber durant aquell dinar, del seu aniversari. Però el fet que es digués George havent nascut el 23 d'abril era pura casualitat: el seu pare era jueu i ignorava el santoral.

Vam anar a la cafeteria. Era un espai gran amb taules baixes rodones i còmodes butaques de braços. Vaig demanar un xerès sec (era el que tocava) i ell un suc de fruita. Li vaig pregar que em deixés convidar-lo.

—De cap manera —em va contestar—, aquest és el meu college i sou el meu convidat. Estrictament prohibit.

La conversa, que es pot trobar evocada al número 12 (2000) de la revista Transversal, va versar sobre els temes que l'interessaven, com la seva obra, els nacionalismes, els grans autors. Va acabar amb una frase que es pot trobar a la mateixa Errata:

—Som convidats de la vida en aquest petit planeta i només hi sobreviurem si ho esdevenim els uns dels altres. Un altre xerès?

Com que vaig dir que no, ens vam aixecar i Steiner, disculpant-se d'avançada pel menjar, va treure un altre cop la clau. Vam passar un altre passadís, va obrir una porta i vam entrar en un immens menjador, amb llargues taules de fusta per a una cinquantena de comensals cada una. N'hi havia quatre o cinc de disposades en una direcció i una altra a la dreta, perpendicular. Hi havia uns quants joves menjant. Mentre fèiem cua al self-service, em va assenyalar un gran retrat de Churchill de cos sencer togat presidint la sala.

—Això potser us interessarà, també —va dir—. Aquest quadre va ser pintat durant la Primera Guerra Mundial. Churchill era ministre liberal el 1915, quan es va esdevenir el desastre de Gal·lípoli. Immediatament, com a responsable últim, va dimitir i va dir a la seva mare: «Si voleu un retrat meu, feu-me'l ara perquè d'aquí a no gaire seré mort.» I se'n va anar a les trinxeres. Al cap de vint-i-cinc anys era cap de govern, i quin senyor cap de govern. La seva mare va regalar el quadre al college, i ara —va afegir amb ironia— és aquí penjat per recordar als estudiants que no han de perdre mai l'esperança.

Vam agafar tots dos patates amb salsa bolonyesa i amanida, i ens vam asseure a l'extrem d'una de les taules. En efecte, el menjar no valia res, però ja estava acostumat al del campus de Norwich.

—Aquestes taules són per als estudiants. Aquella és per als fellows, però ara és buida perquè no som en període docent.

Va explicar-me que tot en aquella sala, el dining hall, eren donacions a Churchill d'excolònies britàniques. Les taules i el terra eren de les fustes més apreciades d'Austràlia i Nova Zelanda. El revestiment de les parets, una mena de barres que anaven de dalt a baix, eren d'una fusta caríssima de Rodhèsia, avui Zimbabwe, i s'han de desmuntar un cop l'any per treure'n les barres i envernissar-les amb oli de llinosa.

Vam continuar la conversa d'abans amb dues de les fal·leres de Steiner. Una ja la coneixia, la crítica a les teories lingüístiques de Chomsky, que xoquen frontalment amb la seva concepció de les llengües i la traducció, i l'altra no: la tírria a Nabòkov, a qui havia fet feia anys una crítica al New Yorker que va treure l'escriptor de polleguera.

Per justificar el pobre aspecte del dinar, Steiner va comentar que els anglesos creuen que el bon gust i la comoditat són enemics de la virtut. I en acabar de dinar:

—Bé, després del sacrifici ve la recompensa —va dir.

Ens vam aixecar i vam recollir les nostres safates. Steiner va tornar a treure la clau i vam tornar a travessar passadissos. Vam entrar en una sala d'aspecte molt còmode amb sofàs de pell i taules baixes. Dos grans finestrals de dalt a baix donaven a la gespa, les escultures abstractes i un estany. Al centre, hi havia una barra amb una cafetera i tota la premsa del dia. A les parets, quadres. Steiner va

preparar cafè per a ell i te per a mi. Em va explicar que aquella cafetera era la seva gran «aportació» a Cambridge. Feia tretze anys havia protestat que si no compraven una cafetera com Déu mana dimitiria de fellow. I des de llavors que podia prendre cafè.

—Això és el common-room dels fellows, on ens reunim —va dir, un cop asseguts—. L'única llei que diferencia un fellow de qualsevol altre membre del college és el dret a travessar, sol o acompanyat d'algú, aquesta porta.

La conversa de sobretaula va versar sobre les institucions universitàries angleses i especialment Cambride, on, em va dir amb orgull, a diferència d'Oxford, mai no hi havia caigut cap bomba.

—I ara —va dir—, prepareu-vos a veure un dels racons més bonics d'Anglaterra. Des que es va fundar fa nou-cents anys, Cambridge no ha estat mai destruït. El King's College es conserva intacte. En aquesta petita ciutat es concentra gran part de la millor intel·ligència.

Vam sortir de l'edifici per un altre lloc, on tenia el seu cotxe. Em va assenyalar la casa del davant i va dir:

—Veu aquella finestra? Allà Wittgenstein hi va escriure els seus últims assaigs. I està enterrat al darrere, en un petit cementiri.

Vam pujar al cotxe i vam fer quatre carrers. Llavors vam baixar-ne i Steiner es va acostar a una noia togada que hi havia a la porta de la reixa del King's College. I va dir:

—Soc George Steiner. Deixi'l passar, és un deixeble meu.

I es va dirigir a mi:

—Hasta la vista.

I vaig entrar en un altre món, un món espectacular i multisecular d'edificis gòtics, avingudes, gespa, ponts sobre un riuet per on lliscaven barquetes amb estudiants, fins i tot una barqueta geladeria, homes i dones togats, un equip de rugbi fotografiant-se i un rètol a cada porta: «Private court. No visitors.»

Ja sé que allò només era un amable pretext per estalviar-me les tres lliures i mitja que costava entrar al King's College, però per un moment vaig ser un deixeble de George Steiner.

Al cap d'un any va ser Isidor Cònsul, nou director literari de Proa, que em va encarregar la traducció de Gramàtiques de la creació. Sabia que em posava en un nou embolic, però no podia dir que no. En

efecte, si Errata havia estat una traducció difícil i entretinguda, les Gramàtiques ho van ser encara més, tot i que era un terreny menys relliscós i ja hi havia l'experiència de la traducció anterior. Sobre aquesta traducció hi pesava la responsabilitat de no ser un llibre recreatiu com Errata, sinó especulatiu, i, per tant, de traslladar amb tota precisió els conceptes i la terminologia, que abastaven totes les branques de les humanitats, i encara més enllà. Això era molt laboriós i no gens fàcil, però fascinant. Dinou anys després, i amb unes quantes traduccions més entremig, encara és viu l'impacte que em va provocar el capítol sobre el matemàtic francès Evariste Galois (IV. 4, p. 203-207). Quan l'editor em trucava impacient per saber com anava la traducció, li remugava que en realitat jo li estava subvencionant la traducció amb el temps i l'esforç que havia d'esmerçar-hi, però la veritat és que no podria mai pagar l'aprenentatge que com a traductor, com a escriptor i com a persona vaig fer amb el viatge a través de la terminologia inaprehensible de les ciències humanístiques amb aquell llibre.

visat.

Primavera 2020

Moltes hores amb Màrius

Àxel Sanjosé

Quan a mitjan gener del 2017 em va arribar un correu de Joan Ramon Veny (que fins aquell moment jo no coneixia), de la Càtedra Màrius Torres de la Universitat de Lleida, preguntant-me què em semblaria traduir uns quaranta poemes de Màrius Torres a l'alemany i fer-ne un llibre, no m'ho vaig haver de pensar gaire. En la llista imaginària de projectes del cor —aquella llista que, suposo, té qui es dedica a traduir literatura— ja hi figurava de sempre el poeta lleidatà.

He d'afegir que, traduint poesia catalana a l'alemany, la llista en qüestió s'assembla força al cànon dels nostres clàssics. A causa de les condicions especials en què la nostra literatura s'ha desenvolupat, de la gran majoria de poetes de parla catalana només se'n troben versions alemanyes de poemes esparsos. Els llibres es poden comptar amb una mà (Foix, Espriu, Brossa, Maria-Mercè Marçal i alguns de contemporanis). No hi ha comparació amb la poesia de llengua castellana, italiana o portuguesa, en què és difícil trobar algun nom cabdal sense volum en alemany, i ja no parlem del francès i de l'anglès.

Tot i que la Fira del Llibre de Frankfurt de l'any 2007 i la gran feina de l'Institut Ramon Llull d'aleshores ençà han contribuït molt a fer conèixer millor la nostra literatura i cultura (abans gairebé no es coneixien), la literatura catalana no deixa de ser un assumpte minoritari. No ho és menys la poesia en general, a Alemanya igual, o fins i tot més que als Països Catalans. Avui dia un poemari amb un tiratge de 500 exemplars es pot considerar un best-seller, i la famosa xifra de 1.354 lectors per llibre que Hans Magnus Enzensberger assenyalava irònicament com a constant universal ja fa temps que és utòpica. Combinar, doncs, tots dos camps, i a més a més amb un autor de les característiques de Màrius Torres equival a una potenciació de la marginalitat.

Amb aquest panorama vaig tenir sort de poder adreçar-me directament a Bernhard Albers, director del Rimbaud Verlag, una editorial enfocada a la poesia no multitudinària, en què s'han publicat els meus dos poemaris (alemanys). Va acceptar la meva proposta, i no pas per fer-me cap favor (prou que me'n fa publicant-me), sinó perquè la figura i la poesia de Màrius Torres el van interessar de seguida. No és casualitat. L'autoretrospectiva que havia publicat l'editorial fa uns quants anys porta el títol «Wir Außenseiter», que es podria traduir com «Nosaltres, els marginals o els (auto-)marginats».

Màrius Torres, «outsider» per excel·lència, semblava dissenyat per al programa de l'editorial (òbviament, també va afavorir la decisió el fet que la Paeria oferís una subvenció per ajudar a cobrir les despeses de la producció i que la traducció disposés dels ajuts de l'IRL). De manera que vaig poder dedicar-me als textos amb la bona sensació de tenir els deures fets i no haver d'estar enviant correus i rebent negatives, que és el més normal.

Un cop encetada la feina, em vaig anar adonant d'on raïa veritablement el repte. L'especial màgia de la poesia de Màrius Torres prové d'un subtil equilibri entre una musicalitat melancòlica heretada del romanticisme, imatges i motius de caràcter simbolista i un to de veu fresc, gairebé innocent, naïf en termes artístics. Traslladar aquesta delicadíssima combinació a l'alemany sense causar-hi greus desperfectes va resultar una tasca molt més difícil del que havia pensat en l'eufòria inicial. Com si fos un joc de porcellana que hagués de transportar de Lleida a Munic en carruatge. Els Alps se'm van fer alts.

No parlo de les dificultats habituals que comporta el canvi de sistema mètric del català a l'alemany, que més o menys són les mateixes per a totes les llengües romàniques, que recordem que tenen una estructura fonològica i morfològica que ofereix moltes més possibilitats de crear rimes que no pas l'alemany. D'altra banda, la mètrica alemanya demana l'alternança regular de síl·labes accentuades i no accentuades (en forma de iambes, dàctils, etc.), mentre que la poesia de les llengües procedents del llatí només n'observa el nombre.

Amb els anys he desenvolupat uns principis que bàsicament impliquen una mena de bescanvi estètic: rima per ritme. Redueixo la

rima a uns trets fonètics mínims i miro d'establir una estructura mètrica regular i em prenc tantes llibertats com siguin necessàries per salvar tot el que pugui de la semàntica de l'original. (1) Com ja he dit, aquest «mètode» també es pot fer servir per traduir Lope de Vega o Verlaine. El cas Torres, però, demanava més cura.

I és que per la idiosincràsia de la seva poesia, tan «fora de temps», o diguem-ho obertament, tan decididament no moderna, hi havia el perill francament gran que amb la traducció es perdés l'equilibri màgic que he esmentat més amunt i que els lectors tinguessin la impressió d'una obra epigonal. Sobretot sabent que actualment, en l'àmbit de parla alemanya, hi ha una certa desafecció envers la poesia orientada en la tradició.

Amb uns pocs mots desencertats la sensibilitat podia esdevenir cursileria i la mestria formal, convencionalisme. Vaig esmerçar moltes hores no ja a fer retocs, que és una de les fases essencials de tot procés de traducció, sinó a acostar-me a una dicció compatible amb la realitat lingüística d'avui sense perdre la fidelitat al text.

Penso que el resultat és acceptable. El llibre va sortir de la impremta el juny del 2019. A banda de la satisfacció personal —variant segons el dia i les condicions en què rellegeixo algun dels poemes traduïts—, les poques reaccions que hi ha hagut sembla que indiquen que l'esforç no ha estat debades. Ressalta una recensió de Kristian Kühn a la pàgina web *signaturen-magazin.de*, (2) que fa palès que el crític s'ha endinsat en l'univers poètic de Torres, i això és una gran recompensa: assabentar-te que algú ha llegit el «teu» poeta com la cosa més normal del món.

Privadament, m'han arribat reaccions positives de diverses persones, l'opinió de les quals m'és molt important perquè entenen molt de poesia i/o en fan. També hi havia una minipresentació pensada per al final de març en una llibreria de Munic; potser quan s'acabarà la gran paràlisi del coronavirus es trobarà una oportunitat de fer-la i així donar a conèixer el nostre poeta a un públic interessat. És clar que Màrius Torres no tindrà un impacte espectacular, però estic convençut que a poc a poc anirà ocupant un lloc dins l'univers de la poesia en versió germànica. La pàgina web *lyrikzeitung.com* ja ha triat dues vegades un poema seu com a «poema del dia».

Notes:

1. Per més detalls, remeto a un article meu: «Navegar en un riu paral·lel: traduint la poesia de Màrius Torres a l'alemany». A: *La ciutat d'ideals que volíem bastir. Màrius Torres i la literatura del seu temps.* A cura de Josep Camps Arbós, Imma Farré Vilalta i Joan R. Veny-Mesquida. Lleida: Pagès Editors 2018, p. 283–289.

2. https://signaturen-magazin.de/marius-torres--poesies---gedichte.html

visat.

Primavera 2020

Una poètica i ètica de la traducció

Lawrence Venuti

La traducció és un acte interpretatiu que mira a la vegada en dues direccions diferents: respon no sols al text i a la cultura originals sinó també a la llengua i cultura de la traducció. Tanmateix, la interpretació que queda inscrita en una traducció es decanta al capdavall cap a la situació receptora. La traducció és fonamentalment assimiladora.

La traducció és imitativa i, tot i així, transformadora. Pot establir, i normalment ho fa, una correspondència semàntica i una aproximació estilística respecte al text de partida. Però aquestes relacions mai no poden proporcionar-nos aquell text intacte. Qualsevol text és un artefacte cultural complex, que suporta sentits, valors i funcions inseparables de la seva llengua i cultura d'origen. La traducció interpreta el procés de significació i de recepció del text de partida tot creant un altre procés semblant, que suporta sentits, valors i funcions inseparables de la llengua i cultura de la traducció. El canvi és inevitable.

El traductor inscriu una interpretació aplicant un conjunt enrevessat de factors temàtics i formals que podríem anomenar interpretants. Els interpretants són estructurals. Inclouen: la decisió editorial que va des de seleccionar una determinada versió publicada del text original fins a la tria de les variants del text original o a la creació de paratextos per a la traducció; un concepte d'equivalència que pot ser sotmès a revisió a mesura que el traductor articula diferents problemes interpretatius al llarg del projecte; i un estil relacionat amb un gènere o discurs. Els interpretants temàtics són codis. Inclouen: una interpretació del text original formulada en un comentari independent de la traducció; una ideologia definida com un conjunt de valors, creences i representacions que es troben afiliades als interessos d'un grup social específic; i la funció que la traducció intenta prestar al món.

Els interpretants, com els materials culturals dels quals deriven, ocupen jerarquies de prestigi o autoritat instal·lades en les institucions socials. Els interpretants que ocupen una posició dominant estan revestits de canoniciat, posseeixen un capital que pot ser cultural, simbòlic i econòmic. Permeten que una traducció circuli àmpliament fent que sigui fàcil de comprendre, tot aculturitzant el text original per acostar-lo a allò que és més familiar i més valorat en la situació receptora. Els interpretants marginals limiten la circulació d'una traducció perquè exigeixen un processament cognitiu més gran, aculturitzant el text de partida vers allò que és menys familiar i menys valorat. Ara bé, aquesta manca de familiaritat pot donar fe de l'estrangeria del text original, de la seva diferència cultural i lingüística, tot i que només de manera indirecta. L'estrangeria en traducció és una construcció, bàsicament tendenciosa, un estrangerisme, mediat pels materials culturals receptors i oposat als materials que són dominants.

La interpretació del traductor intervé de forma indefugible en aquesta conjuntura que valida o desafia les jerarquies culturals. L'aplicació d'interpretants marginals és ètica perquè qüestiona el domini de les formes i pràctiques canòniques damunt els textos i les cultures estrangeres. L'aplicació dels interpretants dominants pot no ser ètica si allò que fa és mantenir l'*status quo* i no queda constància de cap diferència. Desviar-se dels materials dominants, com ara el dialecte habitual de la llengua de la traducció, permet que el traductor assumeixi la responsabilitat de la transformació inevitable que es produeix en la traducció en la mesura en què aquestes desviacions apuntalen o limiten el domini intercultural en la situació receptora. El que fan es evidenciar el respecte pel text original tot promovent la innovació en la llengua i la cultura de la traducció.

Les llengües i les cultures ocupen unes jerarquies globals de prestigi i recursos apuntalades i predeterminades per diverses condicions —econòmiques i polítiques, legals i militars—. De manera similar les funcions ètiques de la traducció varien segons la distribució desigual del prestigi i dels recursos. La traducció ètica posa al descobert i al mateix temps omple una mancança en les institucions culturals receptores. El traductor a una llengua minoritària supera la seva marginalitat perquè estimula el desenvolupament cultural gràcies al seu compromís amb les cultures més grans. El traductor a una llengua gran qüestiona el seu domini perquè hi admet llengües i

cultures que n’havien estat excloses.

Traducció de Francesc Parcerisas

Aquest text és el resum de l’autor de la seva conferència «Tesis sobre la traducció», pronunciada el 24 de febrer de 2020 dins del cicle *Contrabandistes. Dilluns de Poesia 2020* a l’Arts Santa Mònica de Barcelona.

visat.

Primavera 2020

Noves incorporacions a L'espai del traductor

Redacció

- Arnau Barios
- Alba Dedeu
- Jaume Grau Casas
- Dovile Kuzminskaite
- Marina Laboreo
- Xavier Montoliu
- Veronica Orazi
- Pau Sabaté