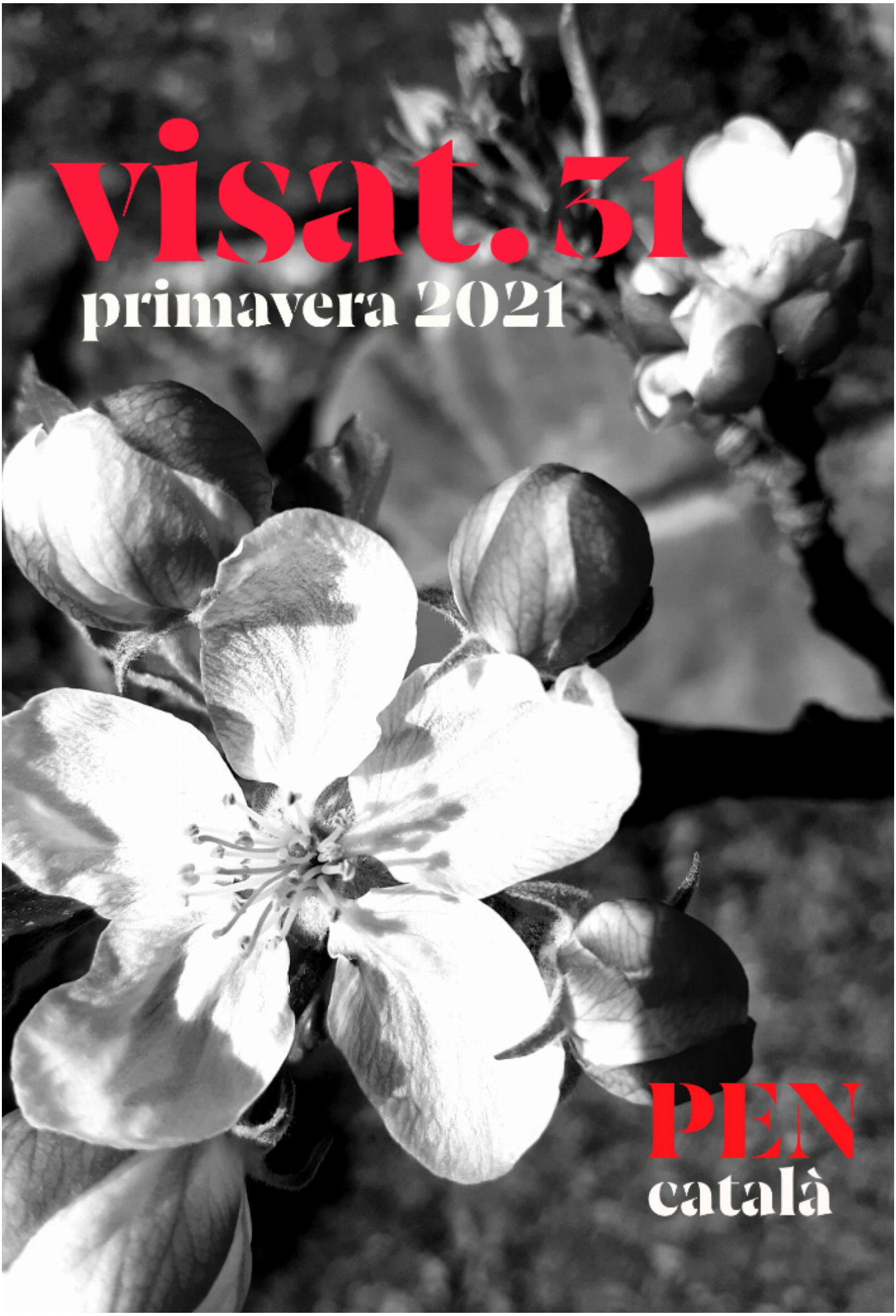

visat.31
primavera 2021
PEN
català

Índex

Editorial

Felícia Fuster, exploradora de l’Orient, pionera en traduir poesia japonesa
Mercè Altimir

Jordi Teixidor, un traductor a la recerca de models
Ramon Aran

La llum del llamp. A propòsit de la traducció d'uns versos de Hölderlin
Manuel Carbonell

Notes a la traducció de Tal qual, de Paul Valéry
Antoni Clapés

Pedrolo traductor i Pedrolo narrador, vasos comunicants
Edgar Cotes

«Perdudes en la paradoxa d’un cos representat»: versos dissidents en italià
Paula Marqués i Meritxell Matas

Maragall traduït a l'anglès.
Ronald Puppo

Baudelaire de nou traduït en el bicentenari del seu naixement
Ricard Ripoll

Una nova col·lecció bilingüe
Carles Vela

Carolina Moreno. La peculiar lluminositat de la literatura escandinava
Nina Valls

Noves incorporacions
Redacció

Número editat amb el suport de:

visat.

primavera 2021

Editorial

«Cal estar sempre embriac», diu el petit poema en prosa de Baudelaire, «per no sentir l'horrible fardell del Temps»; però embriac, de què? «De vi, de poesia o de virtut, com més us plagui!».

Embriacs de poesia, ens plau de presentar el *Visat* de primavera. Fem honor a Charles Baudelaire i commemorem els 200 anys de la seva revolucionària obra poètica amb l'arribada de noves traduccions. També celebrem els 250 anys de Friedrich Hölderlin, autor de formes i continguts entrecreuats, mestre de l'hipèrbaton i del quiasme, reptes majúsculs per al traductor. I enguany a casa nostra recordem el centenari del naixement de Felícia Fuster, pionera de la traducció de la poesia japonesa, i els deu anys del traspàs de Jordi Teixidor, dramaturg i traductor creatiu.

«Embriagueu-vos sense parar!» també de poesia traduïda: us expliquem com ha estat trasplantat Joan Maragall a la llengua anglesa, com han arribat les veus poètiques femenines actuals a l'italià i com és possible que Salvador Espriu parli en esperanto. I us parlem del Manuel de Pedrolo traductor de poesia, inèdit fins fa poc temps.

La poesia, com la flor sublim desclosa baudelairiana, és alhora «literatura reduïda a l'essencial» per a Paul Valéry. Gaudiu-la amb les reflexions i els comentaris que us ofereix aquest *Visat 31*.

visat.

primavera 2021

Felícia Fuster, exploradora de l'Orient, pionera en traduir poesia japonesa

Mercè Altimir

Enguany commemorem el centenari de Felícia Fuster, nascuda el 7 de gener de 1921 a Barcelona. L'artista pertany a una generació que es va fer adulta a la postguerra. Ella, però, va triar una altra atmosfera −més oberta i més fèrtil− i es va traslladar a París al començament de la dècada dels cinquanta. De la seva vida personal en sabem ben poca cosa i tampoc no ens ha deixat escrits en què parli de la seva poesia o de la dels altres. A *Terra de temps absent*, del 1988, en concret a l'apartat *D'enllà del lluny*, en què la poeta mira enrere, hi ha quatre poemes titulats «Pertanyo». Rengleres de lletres negres dibuixen sobre el paper blanc l'arc de la vida. Aquests poemes són una mostra d'un dels interessos de Fuster, el cal·ligrama. En japonès, *kaku* significa, alhora, escriure i dibuixar; se sap que la cal·ligrafia és a l'arxipèlag un art pictòric. Això sí, feta a mà, com les obres plàstiques de Fuster. En la poesia japonesa, la mirada hi té, per múltiples raons, un pes característic i encara avui és plenament vigent i estès el *shikishi*, el costum d'escriure, o dibuixar, si és que cal destriar un verb de l'altre, la cal·ligrafia d'un poema sobre papers de colors. Entre la tria de poemes de l'antologia de poetes japonesos contemporanis traduïts per Fuster hi trobem també cal·ligrames: «Plats» (1923), de Takahashi Shinkichi, o «Granotes comestibles» (1925), de Hagiware Kyôjirô. El primer dels quatre poemes de «Pertanyo» comença amb un monosíl·lab, un tret força habitual en Fuster:

No
No digueu
que pertanyo a
la pols O crideu
que pertanyo a la vida

Hi manquen els signes ortogràfics convencionals d'un escrit. L'espai en blanc del quart vers marca un contundent gir de guió, un canvi

brusc i rebel en l'orientació de la sageta. El detall de l'espai imprevist, aparentment inútil, és la romanalla testimonial del marge de llibertat personal que l'autora ha reivindicat al llarg de tota la seva trajectòria artística. El tercer poema de «Pertanyo», en concret, fa referència a aquesta efemèride personal i majúscula del naixement i, seguidament, al *decrescendo* reiteratiu en minúscules dels aniversaris successius. El primer «O» del poema és de misteri, un contrast amb la insistent monotonia de les «I» a *I encara*, del 1987. Per a aquell qui ha eixit a la llum, la possibilitat contrària ja no és més que una opció que defuig l'experiència. A «L'altra riba» (1968), de Shiraishi Kazuko −un dels poemes triats per Fuster a l'antologia−, ens parla, des del si matern, un fetus molt primerenc, una creació que no arribarà a néixer. Tornant al tercer poema de «Pertanyo», ens sobta trobar-hi, en l'evocació d'aquest temps arcaic de l'ésser −ja fora de l'úter, tot i que mancat de veu pròpia−, una referència al Japó −«el joc de cartes japonès»−, pol magnètic i alhora enigmàtic d'una passió singular i intransferible de la creadora:

O
Potser
encara soc
el subtil joc
de cartes japonès
amb qui no sé si em
vaig jugar aquell primer
i gran Gener de l'existència
inesperada Quants geners breus
m'esmollaran les mans amb
el joc de l'espera tota
incendi I qui sap
Sí i No Blanc
sense Negre
Ser
O

D'altra banda, veiem com la corrua de mots minva i s'esvaeix un cop ha tramuntat el cim de la carena de la vida. Per contra, l'espai buit

s’eixampla. El «Sí» i el «No», el «Blanc» i el «Negre», el «Ser» i el misteri intractable de la «O», perllonguen, semblants i diferents, sempre lligats i recíprocs, aquest esdeveniment del naixement. Presència de l’un, futur o nostàlgia de l’altre.

El 7 de gener de 1921, com dèiem, dia en què les cartes inesperades de l’oracle van immiscir-se en l’existència biològica de la poeta tot just acabada d’aterrar en aquest laberint de paraules que és el món humà, feia temps i generacions que els daus rodaven. Algun atzar engendrà en ella, entre altres dèries, la passió per l’Orient i, més en concret, pel Japó, tal com ens ho fa saber el poema. Aquest entusiasme viatger o verí de vida nòmada («Què ho fa, que se’ns encenguin / les sandàlies / pels camins, les estrelles, les pedres / adolorides de records, i / fins els porus / més feréstecs». *I encara*, 1987) la va impulsar molts anys més tard, ja transcorregut mig segle de vida, a dedicar-hi la passió necessària per aprendre’n l’idioma i l’escriptura (la més enrevessada del món!) i per explorar-ne tant la tradició –les tankes i els haikus− com la modernitat, o sobretot la més actual. El seu esforç ens ha llegat una *Antologia de poesia japonesa contemporània* publicadal’any 1988. Malauradament, és una mena d’hàpax que encara espera continuadors.

Aquelles cartes o daus oraculars que la van marcar amb lletres enceses de bon començament no van ser, amb tot, viscuts com un destí tràgic, a la grega, que ens veu com uns simples ninots perdedors maniobrats pels déus, sinó que neix de la llibertat de dos éssers que han cercat trobar-se. Cal que destaquem aquesta comprensió de Fuster a propòsit de la dignitat humana: «I la gran / llibertat de néixer / com la sorra / com el foc / com el mots / del xoc / del sí / de dues pedres.» (*Sorra de temps absent*). Aquesta mateixa vida que ens empeny a un futur perpètuament incert arrossega, tanmateix, una sola certesa, la mort que a poc a poc es sedimenta: «Tot l’any del temps / El sol tossut ens va traint / ens porta el vi fosc de la nit» («Tot l’any del temps», *Sorra de temps absent*). Tot i saber-ne el resultat final, els poemes combaten l’abraçada de la mort:

Com
aprendré
a arrencar-me la molsa el coure del verdet
del cap avui ara mateix i ara
de pressa

i aquest no-res que em bat

m’oxida

m’escrostona

De nou veiem com la disposició de les lletres a l’espai apuntala la significació del poema imposant un nou gir a partir del «de pressa» del quart vers. En aquest punt precís, els espais buits de la respiració a la fi dimiteixen de la seva funció de refrenar la gravitació del corrent de l’aigua. El treball poètic compassava el temps i l’emmagatzemava, i el feia créixer. La poesia, doncs, és una arma de lluita contra la mort, i hi lluita amb l’agressivitat i l’hostilitat apresa de la mort mateixa: «Val més, ben donat, un cop d’ullal / que un llarg badall estúpid. / És el temps de les dents / i el temps també es neteja a mossegades». És un avís que assenyala el parany de deixar-nos acovardir per la por de viure. Una advertència que ens commina a no fugir del foc per acabar caient a les brases: «És perillós d’escoltar massa les ales / dels llavis que es despleguen / xisclant-nos / i ens obliguen a viure. / És perillós d’endevinar-se, i encendre’s / massa tendres / a cap altar / quan les naus, ancorades, ja difícils / de moure / se’ns rovellen. És perillós. / És perillós no encendre’s. / Més. / Molt més encara». (*I encara*, 1987).

Aquest afany de vida la mobilitza en la direcció de l’Orient. De la poesia tradicional japonesa n’explora ben aviat la tanka: «Camino, lliri / avall, per la pujada / d’un fus horari. / Per la terra sencera / no trobo la sortida.» («Lliri avall», *Aquelles cordes del vent*, 1987), i, molt més tard, el haiku més despullat («Del Japó i de l’infern ratllat», *Postals no escrites*, 2001):

Vertical Somnis

Horitzontal Els segles

Tot només ratlles

D’ençà del seu primer poemari, *Una cançó per a ningú i trenta diàlegs inútils* (1984), Fuster ens havia avesat a capbussar-nos en les experiències vitals per mitjà d’un tresor molt particular i ric de mots pertanyents al camp semàntic del teixit: «Soc una agulla torta / de tants carrers sargits / ja sense fil, / darrere meu cap llinatge no em tiba, / me’n vull anar»; «Igual que una bufanda que s’allarga / el món es va teixint contínuament, / ni comença ni acaba; / per un costat la llana ja es podreix / per l’altra s’afegeix una passada / i res no es pot

cosir, / tot viu per una embasta / i els fils que es fan columnes amb el temps / cauen també i tot es desenganxa». En el haiku de *Postals no escrites*, tanmateix, en té prou amb uns pocs mots, mentre el poema s'omple de buit:

Escurçó escurça'ns
l'infern ratllat del viure
sota una llosa

La corrua de paraules, Negre sobre Blanc, s'escurça, i l'espai, el silenci o el buit, Blanc sobre Negre, s'eixampla, respira. Ens sembla que Felícia Fuster ha anat a l'encalç d'aquest pensament de l'Orient, el del budisme zen, segons el qual no és la gerra que crea el buit; paradoxalment, és el buit que fa néixer la gerra. El poder de generació de l'interval esdevé un interrogant principal. Potser es tractava de desinflamar el jo individualista, massa emfàtic, massa procliu als «diàlegs inútils» per tal que compareguéssem, en comptes de l'enfrontament aspre de l'altre com a binari opositor, el llaç amable del diferent, sense que calgui defugir l'abisme de la distància vivificadora.

Ni de corretges,
ni de pell, ni del vidre
d'un altar fràgil.
Jo volia vestir-me
només de pluja tendra.
(*Aquelles cordes del vent*, 1987)

En un article de l'any 2014 a *Visat* vaig comentar alguns aspectes de l'obra de Felícia Fuster com a traductora del japonès. Tal com explicava en aquell estudi, Fuster va traduir conjuntament amb Naoyuki Sawada (Tòquio 1959) una antologia de 49 poetes japonesos moderns i contemporanis al català l'any 1988 (Proa) i una altra de 15 poetes catalans moderns i contemporanis al japonès l'any 1991 (Tòquio, Shichôsha). Vaig conèixer personalment Sawada l'any 1992 quan va visitar la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona acompanyant el conegut poeta japonès Makoto Ôka (1931-2017), un dels poetes triats per Fuster. En aquella visita ens van llegir el poema «La nuca de la muntanyeta», que apareix en el volum de traduccions. És possible que Fuster tingués oportunitat d'intercanviar impressions amb Ôka a París o al

Japó perquè Ôka va ser el president del Pen Club japonès del 1989 al 1993 i va visitar sovint la capital francesa. Aquest poeta, precisament, ha traçat una voluntat similar a la de Fuster, ha estat un gran divulgador de la poesia japonesa a l'estranger, tot i que també −menys *outsider* que ella− va fer una gran tasca en la difusió de la tradició poètica japonesa al seu país. Durant trenta anys, d'ençà del 1979, va escriure una breu columna a la portada d'un dels dos diaris més llegits al Japó, l'*Asahi Shinbun*. Fos quina fos la notícia de la jornada, el lector hi trobava al costat, discretament, una *waka*, una tanka o un haiku i el comentari d'Ôka. Era també un crític d'art molt reconegut. Fora del seu país ha estat un entusiasta divulgador de la poesia japonesa i un impulsor de l'experimentació del *renshi*, que són trobades de creació de poemes encadenats de vers lliure escrits o recitats en diverses llengües a càrrec de diferents poetes. Va voler internacionalitzar aquesta tradició japonesa del poema col·lectiu desplaçant-la més enllà de les seves fronteres.

Més amunt hem dit que l'escriptura japonesa és la més enrevessada del món per la tria que fa −gens justificable des d'un punt de vista pragmàtic− de combinar diversos sistemes gràfics −els logofonogrames o caràcters xinesos, dos sil·labaris i el nostre alfabet− i per la multiplicitat en la lectura dels caràcters, una ambigüitat que s'afegeix i amplifica la de la mateixa llengua, de qualsevol llengua. El context ho és tot. Això fa que, malgrat les seves limitacions per a la rima, sigui una escriptura de gran potencialitat poètica. La possibilitat reforçada de produir l'equívoc l'allunya de la fixesa del Ser, de la identitat i de l'etern plúmbic.

Fuster i Sawada reparteixen els poetes de l'antologia de Proa del 1988 en deu grups, tot tenint en compte la diversitat dels corrents literaris i la cronologia. L'any 1990 Fuster va col·laborar de nou com a traductora, aquest cop al francès, en una revista trimestral de poesia, *Vagabondages*, editada a París. Sawada en va escriure la introducció. Les dues antologies tenen característiques diferents. En la revista hi trobem tant poetes clàssics com moderns i contemporanis, i aquest deu ser un dels motius pels quals hi col·laboren quinze traductors. Alguns poemes clàssics procedeixen d'altres antologies publicades. Sigui perquè en aquesta revista francesa s'hi abasta un nombre d'anys infinitament més llarg, sigui perquè havent passat un parell d'anys d'ençà de la publicació de Proa un canvi de perspectiva s'imposava, sigui per la mateixa

confluència de tradició i modernitat, el cas és que no reparteix els poemes seleccionats en períodes corresponents a moviments literaris o a la cronologia, tal com havien fet amb Sawada en la publicació catalana (futuristes i dadaistes, la generació de postguerra, les poetes, els més actuals, etc.), sinó que en aquest cas la distribució es fa segons un criteri de claus de lectura. En cadascun d'aquests eixos el lector hi troba tant poetes clàssics com moderns. Són els apartats següents: *Dia-logue* (□-□), *Haikai* (□□), *Guerre* (□□), *Avant-garde* (□□), *Voyage* (□). Pel que fa a aquest darrer tema, en la poesia japonesa, l'experiència del viatge −pretesament passiu o actiu, pretesament interior o exterior− és omnipresent.

En aquesta antologia, Sawada, molt més segur en francès que no pas en català, apareix com a traductor únic de poemes pel trasllat dels quals en l'antologia catalana havia cercat, òbviament, la destresa de Fuster amb la llengua. Aquest és el cas de «La millor manera tot i dormir», d'Asabuki Ryôji, o de «La llengua materna», d'Iijima Kôichi. En canvi, signen conjuntament «El presoner», de Miyoshi Toyoichirô, o «La prostituta verge puapua fa l'aeiou casolà», de Suzuki Shiroyasu. Finalment, alguns dels poemes traduïts per Fuster al català apareixen traslladats al francès per un altre traductor. A la dècada dels vuitanta no es pot comparar del segle passat el nivell de competència en coneixement de la llengua i de la literatura japonesa de catalans i francesos. L'estada durant part dels segles XVI i XVII d'espanyols i portuguesos a l'arxipèlag nipó no va modificar en absolut el rumb principal de la cultura japonesa d'aquell temps. L'arribada de les potències occidentals a mitjan segle XIX, en canvi, va obligar els japonesos a entomar el repte de la modernitat via el model occidental. França era una d'aquestes nacions que van establir des d'aleshores forts lligams amb el Japó.

En l'article anterior de *Visat* vaig comentar la traducció dels poemes «El matí de la gran separació», de Miyazawa Kenji, i «La llengua materna» de Iijima Kôichi. En aquesta ocasió, i ja que a l'inici m'he referit al cal·ligrama, diré alguna cosa de «Plats», un poema molt conegut del poeta dadaista Takahashi Shinkichi (1901-1987). Curiós poeta. Admirador de Bashô i practicant del zen amb rigor i serietat, no va compondre mai ni un haiku ni una tanka. Sempre ho va fer en vers lliure. La lectura de fragments del *Primer manifest dadà* de Tristan Tzara, a dinou anys, va decidir-lo a escriure poesia. Pel camí del dadaisme, va redescobrir, al cap de poc temps, el zen. Un

testimoni de com sempre necessitem allò que arriba de lluny per adonar-nos del que era a tocar. El poema parteix d'una experiència biogràfica, quan de jove va treballar en un restaurant.

PLATS

Plat plat plat plat plat plat plat plat plat plat plat plat plat
plat plat plat plat plat
Plat plat plat plat
Avorriment
Pel front com un cuc la passió serpenteja
Amb el davantal color d'arròs blanc
El plat no l'eixuguis
La dona que té el niu del nas negre
Allà també la broma fumejant
Fon la vida dins l'aigua
A la cassola de l'estofat ja fred
La lassitud sura
Trenca el plat
Si el trenques
En surt com un ressò d'avorriment.

Enfoquem la mirada a les tres primeres línies del poema. A l'original es repeteix, al llarg d'una única línia, un sol caràcter, 皿, que significa 'plat'. La iteració del mot carrega auditivament i visualment la sensació d'enuig que el cinquè vers (setè en la traducció) tracta de modificar. A parer meu, a aquest setè vers hi manca un signe d'exclamació; es tracta d'una ordre contundent: «Prou d'eixugar!».

La llengua japonesa utilitza a voltes el sistema propi de disposició de les lletres a l'espai −verticalment i de dreta a esquerra−, i altres vegades empra el nostre −horitzontal i d'esquerra a dreta. Podem trobar aquest poema −ja hem dit que és molt conegut−, en les dues orientacions. Resulta evident, però, que quan repetim el caràcter de 皿 de dalt a baix, la sensació d'estar sotmès a una feina feixuga i absurda que ens ofega és molt més viva i intensa (els plats literalment ens esclafen). En la traducció al francès, Y. M. Allieux escriu aquesta primera línia en vertical i la resta en les línies horitzontals del nostre sistema gràfic. Fuster ho resol d'una altra

manera: les escriu totes en horitzontal, però «apila» tres rengleres de plats. Hi ha tantes solucions com traductors.

He esmentat aquesta antologia francesa per fer més visible encara el caràcter absolutament singular de la Felícia Fuster traductora i, alhora, per donar a conèixer també algunes activitats artístiques de la nostra poeta *outsider* a la seva ciutat d'elecció. He dit que l'antologia de Proa és un hàpax o una crida a nous continuadors. Fuster va ser una avançada, una viatgera de «camins inèdits» que ens llega una «passarel·la» que encara sura solitària cercant unes mans que en perllonguin l'empresa.

visat.

primavera 2021

Jordi Teixidor, un traductor a la recerca de models

Ramon Aran

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

l’esdevenidor de la seva poètica dramatúrgica.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

més.

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliografia

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

visat.

primavera 2021

La llum del llamp. A propòsit de la traducció d'uns versos de Hölderlin

Manuel Carbonell

Patmos, el poema que alguns, amb encert, han qualificat de suprem, Hölderlin el compon a finals de 1802 a Nürtingen (Suàbia). Valgui aquesta datació tan sols per contextualitzar-lo, ni que sigui sumàriament. Uns apunts preliminars haurien de bastar perquè el lector no s'hi sentís gaire incòmode. D'entrada, el tema i la manera de tractar-lo, sense oblidar l'estranyesa que això pot suscitar en un ambient afectat cada vegada més pel desconeixement del substrat cultural de què es nodreix el poema.

Per presentar només una part del tema i deixant per a les notes el seu tractament, el títol sol ja remet a l'illa grega de l'Egeu oriental en què, segons la tradició, fou exiliat Joan l'Evangelista i on hauria escrit el darrer llibre del Nou Testament, l'*Apocalipsi*. Hölderlin veu aquest document com el punt de ruptura i de naixement de dues esferes historicoculturals: l'oriental i l'occidental. L'una correspon a la Grècia clàssica, l'altra al món constituït amb el cristianisme. La característica de cada esfera se li fa visible a partir de confrontar la posterior en el temps amb l'anterior.

Si, en la grega, la presència dels divins, dels déus, envoltava d'una aura divina la *Heimat*, l'estada de l'home a la terra, ara l'occidental es caracteritza pel fet d'haver-se'n absentat el diví. Amb l'Ascensió de Crist, «el darrer dels Celestes», com és anomenat en alguns himnes, hauria començat l'imperi de l'Esperit, de la Raó. Aquesta tendència acabaria imposant el que una nota marginal al manuscrit subratlla com «l'aprioritat de l'individual». Si abans els punts cardinals, Cel i Terra, mortals i immortals, definien en tetràrquica reciprocitat el *Wirkungskreis*, el «camp d'efectivitat» per a la *wohnend Leben*, la «vida habitant» (cf. *Poemes de l'entenebriment*, Quaderns Crema, Barcelona 1996 p. 128), ara els homes s'han erigit en amos i senyors absoluts de si mateixos i d'un món il·limitat, amb les conseqüències nefastes de degradació dels «valors» humans, com s'exposa als versos 174-175. Amb el cristianisme, amb

l’espiritualització de la vida, s’haurien dissolt els referents, l’horitzó més propi, per a l’apropiació d’allò que és *nationelles*, «nacional» en el sentit de nadiu, innat. I, tanmateix, el corpus mític fundacional d’occident, el que en fa una *Vaterland*, una pàtria, el continua constituint eminentment la tradició neotestamentària. Els poemes hi pouen la substància a poematitzar, a fer-ne cant. Són *vaterländische Gesänge*, «cants patriòtics».

La necessària confrontació del món grec amb el món «hespèric», terme amb què Hölderlin defuig la tipificació, ideològicament saturada, d’«occidental», fa albirables a la poesia les respectives tendències «nacionals». L’una és la inversa de l’altra. Això és així perquè tots dos mons són els pols extrems d’una *Harmonischentgegengesetzt*, d’una «oposició harmònica», com l’he traduïda als *Principis per a la consecució poètica* (Quaderns Crema, Barcelona 2014). Una polaritat com aquesta es caracteritza perquè l’impuls d’un extrem és sortir del que hi és «nacional» per anar al «nacional» de l’altre extrem, és sortir d’allò que és propi per anar a apropiar-se el seu radicalment altre, el seu *Fremdes*, l’«estranger», i tornar al pol de partida. La tornada pren llavors la forma d’una *kategorische Umkehr*, d’una «inversió categòrica» en cada pol. Com a tal, aquest moviment des d’un pol es creua, sense solució dialèctica (Hegel) però, sense síntesi, amb el de l’altre pol. En la importància d’aquest concepte, hom hi ha vist l’origen de la profusió de l’hipèrbaton i del quiasme en l’estil dels darrers himnes. En molts casos forma i contingut s’entrecreuen fins a crear un nus de significacions paradoxal, indesnuable. Per als traductors, la creu.

A la penúltima estrofa de *Patmos*, la catorzena, hi ha una frase que abraça quatre versos i mig. Tot i no ser dels passatges més difícils, el sol acarament de diverses traduccions permet veure el repte d’«enllarar», per dir-ho amb la veu de Josep Carner, la paraula hölderliniana, el seu cant. L’estrofa entera diu:

Und wenn die Himmlischen jetzt
So, wie ich glaube, mich lieben
Wie viel mehr dich,
Denn Eines weiß ich,
Daß nemlich der Wille
Des ewigen Vaters viel

Dir gilt. Still ist sein Zeichen
Am donnernden Himmel. Und Einer stehet darunter
Sein Leben lang. Denn noch lebt Christus.
Es sind aber die Helden, seine Söhne
Gekommen all und heilige Schriften
Von ihm und den Bliz erklären
Die Thaten der Erde bis itzt,
Ein Wettlauf unaufhaltsam. Er ist aber dabei. Denn seine Werke sind
Ihm alle bewußt von jeher.

Els versos a considerar ara van del 206 fins al 210. La diversitat de traduccions que se n'ha fet en francès, italià, castellà i català, per limitar-nos a aquestes llengües de la mateixa família, mostra no tant les febleses i els encerts de cada versió, sinó més aviat la potència peculiar de la paraula original. L'acarament segueix un ordre cronològic dins cada llengua, deixant per suposat que en la majoria de casos els traductors deuen haver tingut en compte les opcions que han seguit els seus precursors tant en la pròpia llengua com en les altres pròximes, cosa que no sempre es tradueix en un producte, per dir-ho així, millor. No cal dir tampoc que aquesta mostra no pretén ser ni exhaustiva ni tampoc selectiva. L'observació de les versions farà advertir alguns aspectes de l'estil de Hölderlin i aportarà alguns indicis de la matèria del poema, o per dir-ho amb Walter Benjamin, *das Gedichtete*, «el poemàtic», allò que és alhora producte i objecte de la tasca poètica. Tot plegat, potser il·lustrarà no tant la duresa de seguir el text font, com més aviat el coratge d'haver-s'hi enfrontat.

ITALIÀ. Sono però gli eroi, i Suoi figli, / tutti venuti e testi sacri / da Lui e la folgore spiegano / i fatti della terra fino ad ora, / una corsa inarrestabile. (*Hölderlin*, Alberto Guareschi, Guanda editore, Parma **1965**, p. 127). Ma sono venuti / tutti gli Eroi, i suoi figli, / e la sua sacra scrittura, / e le opere della terra fino ad oggi / spiegano il fulmine. La gara è inarrestabile. (*Le liriche*, Enzo Mandruzzato, Adelphi, Milano **1993**, P. 681). Ma gli eroi, i suoi figli / Sono giunti tutti e le sue sacre Scritture / Spiegano la folgore / Le gesta del mondo finora, / L'inarrestabile corsa. (*Tutte le liriche*, Luigi Reitani, Mondadori, Milano **2001**, p. 327). Ma gli eroi, i suoi figli, sono /

Venuti tutti e sacre Scritture / Da Lui e il lampo spiegano / Le gesta della terra fin adesso, / Una corsa inarrestabile. (*Patmos*, Franco Desideri, *aisthesis* anno III, numero 1, **2010**, p. 18).

FRANCÈS. Mais les héros, les fils du Père sont tous / Apparus, et les Saintes Écritures / En témoignage; et la suite jusqu'aujourd'hui / Des actes sur la terre en leur course rivale irrépressible / Traduit l'éclair. (*Oeuvres*, Gustave Roud. Gallimard col. La Pléiade, París **1967**, p. 873). Et les héros, ses fils, / sont tous venus et de lui les Écritures / saintes et les exploits de la terre / élucident l'éclair jusqu'ici, / un concours sans halte. (*Hölderlin*, John E. Jackson, L'Herne, París **1989**, p. 62). Mais les héros, ses fils, sont / Tous venus, et les saintes écritures / De lui, et font claire la foudre / Les actes de la Terre jusqu'à nous, / Concours irrésistible. (*Oeuvre poétique complète*, François Garrigue, Éd. De la Différence, París, **2005**, p. 835). Mais les héros, ses fils, / Sont tous venus et de saints écrits / Sur lui et les actions de la terre / Expliquent l'éclair jusqu'à présent, / Une course inexorable. (*Chants de la terre natale*, Ludwig Lehnen, Orphée, París **2014**, p. 103).

CASTELLÀ. Pero los héroes, sus hijos, / han llegado, / y las sagradas escrituras / hablan de Él, y las hazañas de la tierra / explican hasta hoy el rayo / como un ciclo sin fin. (*Poesía completa*, Federico Gorbea, Ediciones 29, Barcelona **1977**, p. 407). Mas los héroes, sus hijos, han llegado, / y hablan de él las Sagradas Escrituras, / y las hazañas de este mundo explican / el rayo y todo un ciclo que no cesa. (*Antología poética*, Federico Bermúdez-Cañete, Cátedra, Madrid **2002**, p. 223). Pero han venido los héroes, / sus hijos todos, y las sagradas escrituras / que tratan de él, y explican el rayo / los hechos de la tierra hasta ahora, / un ciclo incesante. (*Poemas*, Eduardo Gil Bera, Penguin Clásicos, Barcelona **2012**, p. 467).

CATALÀ. Però els herois, fills Seus, / tots han vingut i les escriptures santes / d'Ell i el llamp expliquen / fins avui els actes de la Terra, / cursa irresistible. (*Himnes*, Manuel Carbonell, Quaderns Crema, Barcelona **1981**, p. 125). Però són els herois, els fills del Pare, / que han vingut tots i les Sagrades Escriptures / d'Ell i el llamp expliquen / les gestes de la terra fins avui, / una cursa imparable. (*Patmos*, dins *El simbolisme d'uns noms*, Ricard Torrents, Fundació Privada Betània-Patmos, Barcelona **2006**, p. 74).

La dificultat que d'entrada destaca sobre la resta està ancorada al verb *erklären*. La disposició de l'original obliga a plantejar quin és el subjecte d'aquest verb. En ell mateix, aquest mot és traduït en italià, castellà i català unànimement: *spiegano*, *explican*, *expliquen*, amb la marca d'un subjecte plural, com ho fa l'alemany. En francès, en canvi, només l'edició del 2014 presenta *expliquent*; les altres opten per variants alternatives: 1967, *traduit* (subjecte singular); 1989, *élucident*; 2005, *font claire*. L'alemany marca ben clar que el complement d'*erklären* és l'acusatiu *den Blitz*, cosa que permet anteposar-lo sense vacil·lacions al verb. En les llengües neollatines, si es calca aquesta anteposició, es violenta la sintaxi d'ordre. Això explica la posposició en la majoria de les versions. Italianes, *spiegano il fulmine* (1993), *spiegano la folgore* (2001). Les franceses, totes se sotmeten a la sintaxi d'ordre: *traduït l'éclair* (1967); *élucident l'éclair* (1989); *font claire la foudre* (2005); *expliquent l'éclair* (2014). També els traductors castellans segueixen aquesta direcció: *explican* [...] *el rayo* (1977); *explican / el rayo* (2002); *explican el rayo* (2012). Les dues catalanes, però, s'atenen a l'anteposició: *el llamp expliquen* (1981) i (2006), com ho fan també dues d'italianes: *la folgore spiegano* (1965); *il lampo spiegano* (2010).

És clar aleshores que el subjecte d'*erklären* és el plural posposat *die Thaten der Erde*. La traducció d'aquest grup nominal no es presenta sense disparitats. Italià: *i fatti della terra* (1965), *le opere della terra* (1993), *le gesta del mondo* (2001), *le gesta della terra* (2010). Francès: *des actes sur la terre* (1967), *les exploits de la terre* (1989), *les actes de la Terre* (2005), *les actions de la terre* (2014). Castellà: *las hazañas de la tierra* (1977), *las hazañas de este mundo* (2002), *los hechos de la tierra* (2012). Català: *els actes de la Terra* (1981), *les gestes de la terra* (2006).

L'element problemàtic sorgeix ara amb el grup nominal sintàcticament no marcat que, coordinat a *den Blitz*, no solament és un plural sinó que també està coordinat a la seqüència anterior*: und heilige Schriften [v]on ihm und*. Per si mateix, *heilige Schriften von ihm*, ja és ardu de traduir. *Testi sacri / da Lui* (1965), *la sua sacra scrittura* (1995); *le sue sacre Scritture* (2001); *sacre Scritture / Da Lui* (2010). *Les Saintes Écritures / En témoignage* (1967); *de lui les Écritures / saintes* (1989); *les saintes écritures / De lui* (2005); *de saints écrits / Sur lui* (2014). *Las sagradas escrituras / hablan de Él* (1977); *hablan de él las Sagradas Escrituras* (2002); *las sagradas*

escrituras / que tratan de él (2012*). Les escriptures santes / d'Ell* (1981); *les Sagrades Escriptures / d'Ell* (2006). No escau entrar ara a veure les coincidències i les discrepàncies entre les versions, i les conseqüències de tot tipus que se'n deriven a cada cas, ni que sigui l'ús de majúscules o la reordenació de la seqüència nominal. Hom es troba en una bifurcació, en el compromís d'haver de decidir entre dues vies: ¿(les) *heilige Schriften von ihm* s'uneixen als *Thaten der Erde* i contribueixen a fer comprensible el «seu senyal» (*sein Zeichen* , v. 203), *den Blitz*, o, en tant que terme sense marca de cas, s'ajunten al *Blitz* i inverteixen el propi sentit (explicar allò que s'ha fet) i passen a ser explicades, és a dir demostrades i confirmades pels *Thaten der Erde*? Altrament dit, dues possibilitats de lectura es plantegen al traductor: a) (les) Sagrades Escriptures i els fets de la terra expliquen, respectivament però no igualment, el llamp; b) els fets de la terra expliquen el llamp i (les) Sagrades Escriptures com a dues modalitats d'una mateixa manifestació. Tanmateix, aquest caràcter irresolt, aquest mantenir-se expressament en la no-univocitat és el que caldria que sostingués primordialment un procedir que no fos un adaptar ni menys encara un assimilar allò que en la seva pròpia llar, *Heim*, en la seva pròpia llengua, se sostreu a la sòlita familiaritat, a l'ordinària obvietat, sinó que volgués ser un hostatjar aquest cos estrany, estranger, conservant-ne el caràcter in-sòlit, extra-ordinari.

Aleshores apareix de retop que la versalitat del vers aporta un gir clarificador. Tant en un sentit com en l'altre, *heilige Schriften* i *die Thaten der Erde* giravolten vertiginosament entorn d'un sol vers: *von ihm UND den Blitz ERKLÄREN*. El que queda violentament aclarit, per dir-ho així, amb el llambreig de l'hipèrbaton, és la coordinació de *von ihm***i** *den Blitz*, «d'ell» i «el llamp». Llavors s'il·lumina de cop que el Pare etern de la tradició cristiana, referit per les Sagrades Escriptures, i el Pare Zeus, representat pel llamp, s'engalzen en una sola figura dual. Llavors es fa visible que l'explicació, *Erklärung*, de l'emblema que és «el llamp» caldria buscar-la en dues manifestacions d'idèntic origen però d'índole distinta: (els) textos sagrats i els fets de la Terra.

Aquest segment obliga a remuntar al segment oracional que el precedeix. De fet l'*und* que introdueix *heilige Schriften* [*v*]*on ihm* funciona diferentment de l'*und* que connecta aquest grup nominal amb *den Blitz*. És del que s'han adonat els traductors fins al punt de

veure's empesos alguns a senyalar-lo amb la coma preceptiva. *Es sind aber die Helden, seine Söhne /* [*g*]*ekommen all und* ... Però també l'absència de coma després de *Söhne*, que hauria de presentar l'aposició a *Helden*, representa un toc d'atenció a retenir i a tenir en compte per a la manca de coma després de *gekommen all*, «vinguts tots».

En efecte, tots els traductors, excepte Roud i Reitani, hi afegeixen la coma que la normativa dicta per a una aposició explicativa. Això fa que l'èmfasi recaigui en «herois» i que «fills» ocupi una posició subordinada. Sense la coma, però, «herois» i «fills» apareixen en l'equilibri paradoxal dels idèntics i diferents, per dir-ho així, el punt d'encontre de dues mirades distintes: la dels immortals (del *Himmel*, v. 204) amb els «fills», la dels mortals (de l'*Erde*, v. 209) amb els «herois».

La no-coma entre *gekommen all* i *und heilige Schriften* crea una cruïlla en què les direccions es dispersen. **Versions italianes**: *tutti venuti e testi sacri* (1965); *Sono giunti tutti e le sue sacre Scritture* (2001); *Venuti tutti e sacre Scritture* (2010); la de 1993, que es desentén de l'estructura estròfica i tira pel dret, secciona en dos versos el de l'original: *Ma sono venuti /* [...]*/ e la sua sacra scrittura,*. **Versions franceses**: *Apparus, et les Saintes Écritures* (1967); *sont tous venus et de lui les Écritures* (1989); *Tous venus, et les saintes écritures* (2005); *Sont tous venus et de saints écrits* (2014). **Versions castellanes**: *han llegado, / y las sagradas escrituras* (1997)—d'un sol vers, fent-ne dos, d'una estrofa de quinze versos, fent-ne una de dinou; *han llegado, / y hablan de él las Sagradas Escrituras,* --desplaçant «han llegado» al vers anterior i reemplaçant-lo amb l'afegit de «hablan» (2002); *sus hijos todos, y las sagradas escrituras* (2012). **Versions catalanes**: *tots han vingut i les escriptures santes* (1981); *que han vingut tots i les Sagrades Escriptures* (2006).

En el cas que aquí s'hagi conservat la no-coma de l'original, però, la pruïja de fer més entenedor el text empeny sovint a veure-la després de *heilige Schriften* [*v*]*on ihm*. Aleshores la lectura aclareix desavenint el que s'avenia. En el fons, hi ha un dilema: *heilige Schriften*, ¿entorn de quin nucli verbal orbiten, de «venir» o d'«explicar», de *kommen* o d'*erklären*? De la resposta que s'hi doni, en vindrà la necessitat de la coma o de la no-coma aquí. I si quan algú hi sobreentén una entitat exorbitant que malda per integrar-se

en el sistema més pròxim de *kommen*, o en el més llunyà d'*erklären*, llavors cal travar-la amb comes. Llavors perilla la integritat original. El fet és que el no-marcatge del text font posa tots els lectors, ni que siguin els alemanys mateixos, en el destret d'haver de suspendre'n la comprensió immediata.

En rellegir tota la frase, apareix que s'estructura sobre la dualitat. Els dos verbs componen un sistema binari compacte. L'absència de puntuació crea l'«oposició harmònica» d'una totalitat tensa o d'una tensió total. El punt crític, d'unió i alhora de separació, se situa a *heilige Schriften*. D'una banda, provenen del Cel (*von ihm*), com tots «els herois, els seus fills»; d'altra banda, advenen a la Terra (*der Erde*) en tant que expliquen i són explicades pels «actes» (*Thaten*) que hi tenen lloc, sense descartar una no improbable al·lusió a la Vulgata, als *Actus Apostolorum*. Són l'arcada que sosté l'aliança entre el pol dels herois (fills de Déu) i el de les gestes que fan història. Per això, amb una economia de recursos austera i ensems rigorosa, *heilige Schriften* no poden quedar adscrites només a un àmbit. Han de participar de tots dos.

No sorprèn, doncs, que no tan sols no hagin estat distingides amb cap signe de puntuació, sinó que se sostreguin a les pressuposicions que la cultura occidental, especialment als països de tradició catòlica, té íntimament fixades en tant que LES Sagrades Escriptures, la Bíblia. D'on, l'abolició del determinant, cosa que assenyala també la conveniència d'evitar-ne la taxativa traducció de «Sagrades Escriptures», sobretot tenint en compte que en alemany es donen habitualment en singular, *die Heilige Schrift*. La voluntat, explícita, de defugir les lectures, per dir-ho així, espontànies o automàtiques de tot allò que s'aplega entorn de la tradició cristianooccidental es concreta encara llavors en la no-evidència del referent de *seine Söhne*.

Els herois són tots «fills seus». Que l'atribució de tots aquests herois és discutible es constata en la no-unanimitat de parers a l'hora de traduir i en les vacil·lacions de subratllar en majúscula o no *von ihm*, «d'ell». La traducció topa amb *seine* com un nucli inestable, ambigu, que requereix el recurs d'una explicació intertextual o una solució aclaridora. Atenent, però, al pes de les simetries i els paral·lelismes en poesia, i especialment en Hölderlin, com ha demostrat entre d'altres Jakobson, les ocurrències de *sein* apunten al «Pare etern» (v. 202): *sein Zeichen* (v. 203) i *seine Werke* (v. 210). Però, més pròxim,

Crist (v. 205), el Fill, podria ser-ne el referent més plausible: *sein Leben* (v. 205). En aquest cas, els *Helden* serien els Apòstols de Crist, tant més que en un altre passatge de *Patmos* (v. 105) són anomenats els *Todeshelden*, els «herois de la mort». Contra aquesta lectura presenta una objecció seriosa l'*aber*, «però», que fa que es recalqui emfàticament l'*all*, «tots», amb què es tanca l'abast de *sind* ... *gekommen*, «han vingut». Els Apòstols no són els exclusius herois de Crist, sinó que queden inclosos en la totalitat dels fills del Pare. I, tanmateix, això no silencia ni aboleix l'eco cristològic d'una part dels herois, i precisament d'aquells que més presència tenen en l'himne, himne que canta eminentment l'heroi que a *Patmos* escriu el que el penúltim vers, el 225, evoca amb la *veste Buchstab*, la «lletra ferma» de l'*Apocalipsi*. Llavors s'albira el sentit de la cesura que, arran de la coma, distingeix «els herois» i «fills seus» tot integrant-los en una comunitat miticohistòrica.

Només dues traduccions han optat per explicitar que els «fills» ho són del Pare etern. Totes les altres es confien manifestament o tàcita a les referències que han aportat els estudiosos de l'obra de Hölderlin. Excloent per a una part la possibilitat de la paternitat de Crist, però, hom redueix l'abast connotatiu de *seine Söhne*. Tant en un cas com en l'altre es desfà l'«oposició harmònica», la polaritat original.

Un element mínim encara es troba quasi a la fi de la frase, però que la insereix a la unitat de l'estrofa. És el complement de *die Thaten der Erde*, ***bis itzt***. Només una simple ullada a les traduccions fa aparèixer la resistència a tot trasllat. La dificultat està a mantenir la relació que es fixa entre els tres marcadors temporals *jetzt*, *itzt*,*jeher*, significativament situats al *Wirkungskreis*, al «camp d'efectivitat» de l'estrofa. El primer a la fi del vers inicial, el segon a la fi de l'avantpenúltim vers, el darrer a la fi del vers final. L'habitual i comú *jetzt*, «ara»,obre l'espai del present actual, el temps del factor i del comitent del poema, l'arcaic *itzt*, «ara/avui», fa entrar al present el passat, el temps del mite i de la història, i tots dos temps queden recollits i conservats finalment no en la atemporalitat del Pare etern, sinó en la temporalització de l'eternitat, *jeher*, «des de sempre».

Que la frase entera compon un camp de forces que s'atrauen i es repel·leixen alhora, ho palesa l'aposició conclusiva. Per la singularitat excepcional, no ja en la frase sinó en tota l'estrofa, de l'indeterminat *ein*, «un», tant com per l'emfàtica col·locació de l'adjectiu

unaufhaltsam, posposat a «cursa», *Wettlauf*, s'imposa com una delimitació rotunda que assumeix i resumeix, *sense res que l'aturi*, totes les forces en joc. Només Reitani (2001), malgrat canviar el sobri indeterminat per un determinat solemnial, tanca la frase amb la inversió que recalca la qualitat ineluctable, humanament indecidible, del curs de la història, ***L****'inarrestabile corsa*.

«Una indeturable cursa» l'hermètic sentit de la qual és el que «el cant alemany» s'avé a seguir (vers final, 226, *Dem folgt deutscher Gesang*) hermenèuticament, sòbriament fidel a la *Junonische Nüchternheit*, la «sobrietat junoniana», com Hölderlin denomina la tendència «nacional» de la poesia hespèrica, atreta pel seu «oposat harmònic», l'embriaguesa i la desmesura del *heilige Pathos*, el «pathos sagrat», propi de la poesia i la tragèdia gregues.

Aquest poema ha estat reconegut com un dels himnes hölderlinians més representatius del seu estil tardà. Malgrat sorgir com a resposta a l'encàrrec de compondre un poema que rebatés «els somnis exegètics» (en paraules del comitent) dels intèrprets positivistes de la Bíblia, i especialment de l'*Apocalipsi*, Hölderlin desborda l'estret marc ideològic previst per l'encàrrec i crea una obra en què la tradició neotestamentària s'acobla amb la mitologia grega i amb les obres que s'hi han inspirat. Això es tradueix en un text que posa en altíssima tensió els recursos gramaticals de la llengua alemanya i que regira categòricament el seu fons de sobreentesos culturals, fons que d'altra banda comparteix amb les altres llengües occidentals. Aquesta tensió desestabilitza l'obra i empeny Hölderlin a emprendre'n revisions que han quedat inconcluses. Quasi a una semblant sensació insatisfactòria es troben abocats els traductors que s'hi han vist, que ens hi hem vist, capturats. El comentari anterior n'és una prova. Potser una nova versió em permetrà assolir un grau de satisfacció més alt arran de la renovada interpretació i lectura de l'himne*Patmos*.

visat.

primavera 2021

Notes a la traducció de Tal qual, de Paul Valéry

Antoni Clapés

Quan a la primeria de 2018 l'editor d'Adesiara, Jordi Raventós, em va proposar de traduir *Tel quel,* vaig estar més que content. Aquell llibre havia esdevingut per als de la meva generació un mite de l'alta cultura que ens arribava de França, segurament perquè el teníem més vinculat a la revista homònima que no pas al text mateix de Valéry.

En efecte, la revista creada el 1960 per Edern Hallier i Philippe Sollers (als quals aviat es van afegir Barthes, Derrida, Eco, Foucault, Sarraute *et tutti quanti*) tenia com a objectiu tornar a avaluar, partint de les avantguardes clàssiques i amb una mirada política de confrontació amb l'estat de coses, la història de la literatura, especialment francesa. Per als joves *enragés* que vivíem esclafats intel·lectualment sota la bota del franquisme, la revista —que importàvem de sotamà de la Catalunya Nord— era, a parts iguals, un exponent de la política més radical de l'esquerra i, alhora, un clar paradigma de l'anàlisi rigorosa que es feia de la literatura.

Quant al llibre de Valéry, recordo haver-lo *mal-llegit*, i segurament *mal-paït*. Però era un text seductor, que et comprometia. Va ser, sens dubte, un text que se'm resistí per la complexitat i pel llenguatge abstrús. Però que, alhora, em va fascinar i em va deixar petja.

De manera que no em va costar gens acceptar l'encàrrec i posar-me de seguida a la feina, amb aquella alegria que preludia un període de gaudi extens i intens. Gairebé dos anys després d'haver acceptat l'encàrrec, l'editor tenia la traducció. Enmig, la travessa solitària d'un territori abrupte, com una mena de camp de mines, al final del qual es trobava, sense sospitar-ho, el benefici d'alegries successives.

El llibre es va publicar el setembre de 2020, coincidint amb la Setmana del Llibre en català, amb un excel·lent pròleg (cridat a ser un text de lectura imprescindible) a cura de Jordi Marrugat. En trenta pàgines, Marrugat situa Valéry en el context europeu i, sobretot, dona les claus per entendre la importància que tingué per a la

cultura catalana.

En plena pandèmia, el públic va saber reconèixer la importància de l'esforç editorial d'Adesiara i, poc temps abans d'acabar l'any, se'n va haver de fer una segona edició.

Moi

«Paul-Ambroise Valéry va néixer el 30 d'octubre de 1871 d'un pare d'origen cors i d'una mare italiana. De la nissaga del cantó patern ho ignora tot o gairebé tot. Del cantó de la mare, per antics lligalls legalitzats al tribunal de la Rota, sap que descendeix d'una antiga família del nord d'Itàlia amb il·lustres membres com ara un cardenal Grassi i el cèlebre Galéas Visconti, duc de Milà i victoriós de Bayard.»

Aquesta breu introducció al personatge, feta per Valéry mateix —malgrat que sembla que parli d'una altra persona—, fa part d'una sèrie d'indicacions «imprecises i miops sobre el que em constitueix», adreçades al seu amic Pierre Louÿs el 1890. (Louÿs és determinant en la vida literària de Valéry, perquè li va fer conèixer André Gide i, més tard, Mallarmé.)

Certament, Valéry era fill d'un cors i d'una italiana —genovesa per més senyals. El pare era un alt càrrec de les duanes de Seta i és en aquesta ciutat marinera que nasqué, en la data assenyalada per ell mateix. De manera que el cors, l'italià, el francès i l'occità eren sens dubte llengües de la infantesa i adolescència de Valéry.

Va fer els estudis elementals a Seta i a deu anys va «començar a construir una mena d'illa del meu esperit i, per bé que era de mena natural sociable i comunicatiu, cada vegada em reservava més un jardí molt secret on cultivava les imatges que em semblaven del tot meves, que només podien ser meves». Poc temps després va demanar al seu germà un diccionari de rimes i va començar a escriure els primers poemes, de caràcter parnassià. Va anar a cursar estudis de dret a la Universitat de Montpeller. En aquesta època va descobrir Baudelaire, Huysmans, Verlaine. Envià poemes a Mallarmé, demanant-li consell, el qual li respongué que «de consells només en dona la solitud», sentència que va marcar l'incipient poeta. Va publicar poemes esparsos a diverses revistes, fruit d'una intensa i activa vida literària en cercles poètics parnassians.

La nuit de Gênes

L'octubre de 1892 —tenia vint-i-un anys—, el poeta era a Gènova, la ciutat dels seus avantpassats, per sojornar-hi, juntament amb la

mare i el germà. La nit del 4 al 5 d'aquell mes va sofrir una greu crisi existencial que durà fins ben entrada la matinada. Aquella nit es va desencadenar una espantosa tempesta, com sol esdevenir-se en aquesta època de l'any als Alps marítims. Ell mateix ho va anotar així als seus quaderns: «Nit espantosa — Passada assegut al llit — Tempesta *pertot* — L'habitació enlluernada amb cada llamp — I tota la meva sort es jugava al meu cap — Soc entre jo i jo — Nit infinita — Crítica — Potser a causa d'aquesta tensió de l'aire i de l'esperit — I aquests repetits esclats violents del cel, aquestes il·luminacions irregulars i brusques entre les parets pures de calç nua».

Tot sembla que indica que al jove escriptor els intents poètics que fins aleshores havia fet no li semblaven prou reeixits i, a més a més, acabava de sofrir una (suposada) crisi amorosa [1]. A la matinada es va adonar que es trobava en un atzucac i aleshores decidí repudiar tots els seus ídols (la poesia, l'amor i la imprecisió) i consagrar tota la seva existència al que ell en digué «la vida de l'esperit», el nou ídol de l'Intel·lecte. Renunciar, per tant, a l'amor i a la poesia: l'amor és indigne d'ell i ell és indigne de la poesia. «Tot poema que no tingui la precisió exacta de la prosa no val res.» Volia esdevenir, en definitiva, un *altre*, transformat.

A partir d'aquell moment, Valéry dedica una gran part de la vida a una mena d'autoreconstrucció, que es plasma en l'escriptura diària, a l'alba, d'uns *Cahiers*, en els quals anota totes les seves reflexions, tot allò que li passa pel cap en aquell moment: indicis de poema, esbossos de textos, de poemes, dibuixos, reflexions filosòfiques, literàries, científiques, morals, religioses, etc. «A penes em llevo, abans que es faci de dia, a la matinada, entre la llum i el sol, hora punta i profunda, tinc el costum d'escriure allò que s'inventa a si mateix. (...) Mai no m'hauria imaginat que un dia jo hagués d'imprimir aquests fragments tal qual». Escriu a tall de *boutade* que «havent consagrat aquestes hores a la vida de l'intel·lecte, em sento amb el dret de ser ximple la resta de la jornada».

Aquesta és una pràctica que dura fins pocs dies abans de morir. Al llarg de més de cinquanta anys ha dedicat a aquesta escriptura 261 quaderns: més de vint-i-sis mil pàgines, que signifiquen un colossal memoràndum d'intel·ligència. En principi, aquests *Cahiers* no estaven pensats per fer-los públics, però al llarg dels anys són la font d'on brollarà tot el saber que desenvolupa en els seus llibres. «Penso vagament que destino l’instant percebut a no sé quina composició

futura de les meves opinions; i que, després d'un temps incert, una mena de judici final cridarà davant de l'autor el conjunt d'aquestes petites criatures mentals per tornar-ne unes al no-res i construir per mitjà de les altres l'edifici del que he volgut.» Es pot dir que la vida del gran intel·lectual que és Paul Valéry començà aquella nit de tempesta a Gènova.

La vida a París: el poeta es fa gran, molt gran

Després d'aquest incident, havent acabat els estudis de dret a Montpeller, es va instal·lar a París. Malgrat dur una vida intel·lectual molt activa, durant vint anys resta distanciat de l'escriptura poètica per consagrar-se al coneixement d'ell mateix i del món. A la recerca *del* mètode per bastir una enginyeria, una arquitectura, de l'intel·lecte. En els dos anys següents publica la *Introducció al mètode de Leonardo de Vinci* (1895) i *Una vetllada amb el senyor Teste* (1896). «La bestiesa no és pas el meu fort», en són les primeres paraules. La fama comença a perseguir Paul Valéry.

Però un quant temps després d'haver pres aquella decisió de renúncies, Valéry va començar a fer exactament el contrari. El 1900 es casa amb Jeannie Gobillard, neboda de Berthe Morrisot (cunyada d'Edouard Manet). Aquest casament significarà l'entrada a la gran societat parisenca. La parella tingué tres fills. I l'escriptor, quatre successives i *energètiques* amants: la poeta Catherine Pozzi, l'escultora Renée Vautier, l'estudiosa Émilie Noulet (anys a venir *madame* Carner) i, als darrers anys de la seva vida, la novel·lista Jean Voilier. Aquestes relacions marcaran d'una manera pregona la vida de l'escriptor.

Poeta abans que res, poeta abans que tot, Valéry tarda gairebé vint anys a tornar a publicar poesia, però quan ho fa, empès per André Gide, dona a conèixer el projecte que durant quatre anys ha anat covant: el poema de cinc-cents dotze versos *La jove Parca* (1917), el monòleg interior d'una dona jove presonera d'un combat entre el cos i l'esperit. I quatre anys més tard encara publica el colossal i bellíssim *Cementiri marí* (1920), veritable oda filosòfica i pur exorcisme a la mort («*le vent se lève!... Il faut tenter de vivre !*»), I encara dos anys després el recull *Charmes*. I ja al tombant de la vida, els més de cent cinquanta poemes d'un «*amour absolu*», aplegats en el volum *Corona et coronilla,* que dedicà a l'amant Voilier («*elle était belle, avec un cœur plein de contrastes*») i que no es va publicar fins seixanta-tres anys després de la mort de Valéry. Aquest llibre, a

parer meu, representa l'epifania de la poesia postsimbolista: un veritable monument.

Tel quel

En el període d'entreguerres, Valéry rep tota mena honors, sobretot al seu país (és nomenat membre de l'Acadèmia, gran oficial de la Legió d'Honor, conseller dels Museus Nacionals, etc.). I publica articles i fa conferències per tot França, Anglaterra, Itàlia, Bèlgica i Espanya. A Catalunya, com escriu Jordi Marrugat al pròleg de l'edició de *Tal qual*, l'obra de Valéry va ser rebuda amb entusiasme per Carner, Foix, Manent i Riba; les conferències que feu a Barcelona les va seguir amb atenció la premsa catalana i un públic enfervorit, que va trobar en Valéry el model d'intel·lectual de gran alçada que el país necessitava.

L'escriptor va continuar escrivint els seus quaderns i publicant en assaigs diversos la seva mirada sobre la cultura, el pensament i l'intel·lecte: *Vers et prose*, *Eupalinos o l'Arquitecte, Propos sur l'intelligence , Regards sur le monde actuel, Pièces sur l'art, Discours en l'honneur de Goethe, Notion générale de l'art, Degas, danse, dessin, Les Merveilles de la mer...*

El 1941 i el 1943 publica dos volums amb el títol *Tal qual*, que aplega vuit reculls de reflexions —n'hi havia que ja havien estat publicats solts—, però tots junts donen una clara idea de la unitat i homogeneïtat del pensament de Valéry. Els fragments de *Tal qual* els va extreure dels seus *Cahiers* d'escriptura matinal i agrupats segons les seves conveniències.

Les cinc-centes pàgines de *Tal Qual* constitueixen un monument a l'intel·lecte, una exploració del pensament feta des de la poesia. Perquè en els fragments sempre hi ha la mirada del poeta i del pensador; encara que parli de l'amor, de l'amistat, dels somnis, de les pors, d'allò més quotidià, el rerefons sempre és transcendent.

Voldria destacar les pàgines en què d'una manera explícita el lector trobarà poesia, sigui en forma de prosa poètica o en forma de vers vertical. (Com, si no, es pot llegir el text «London Bridge» o el poema «Com a la vora del mar?».) L'autor d'*El cementiri marí* demostra que, malgrat el refús professat a partir de la nit de Gènova, la poesia sempre va habitar en ell, fins a aquests versos del darrer poema que va escriure, un mes abans de morir, dedicat a Jean Voilier:

Ô trop long jour... J'ai mal. Mon esprit n'a plus d'armes

Et si tu n'es pas là, tout près de moi, la mort
Me devient familière et sourdement me mord.
Je suis entr'elle et toi ; je le sens à toute heure.
Il dépend de ton cœur que je vive ou je meure...

Traduir **Tel quel**

Com ja s'ha indicat, l'encàrrec de traduir *Tel quel* vaig considerar-lo un regal («per a l'intel·lecte», seguint Valéry), però, a mesura que començava a treballar i m'introduïa en el text, m'anava adonant de l'enorme dificultat que plantejava.

La planificació que d'antuvi havia fet va saltar pels aires de seguida que vaig començar. Pensava traduir unes vuit pàgines per cada jornada de treball —és a dir, uns dos mesos per tenir una primera versió força polida de les cinc-centes pàgines de l'original—, però aquesta mitjana es va reduir, a tot estirar, a dues o tres pàgines diàries. I, encara, plenes de dubtes —sovint de desencerts.

L'editor, conscient de la dificultat de la tasca, no m'apressava. De manera que una bona part de l'angoixa per un possible retard va desaparèixer. Però la feina avançava molt a poc a poc malgrat les hores que hi dedicava; i les dificultats creixien, i creia retrocedir quan donava per bones algunes poques pàgines.

Recordo que quan vaig acabar la primera versió i em vaig posar a revisar, polir i millorar el treball —que sempre és la tasca més agraïda, més joiosa de la traducció—, hi va haver dies en què no veia final a la feina encarregada i vaig acabar agafant una mica d'aversió al pobre senyor Valéry.

Però de sobte, i com si fos per un atzar, en començar la tercera ronda de revisió del text, la nit fosca va donar pas a una claror lluminosa: *Tal qual* començava a lliscar, les peces del trencaclosques començaven a encaixar, la comprensió es feia total. Els fragments es llegien sense que res n'aturés el sentit, les paraules semblava que s'abraçaven les unes a les altres i feien un tot, complex però finalment entenedor i alliberador. M'adonava que era davant d'una obra *major* de l'intel·lecte humà, una fita en la cultura universal i una fita de categoria per a la societat catalana. Enrere anaven quedant els dubtes que la traducció m'havia provocat.

Haig de dir que Valéry utilitza diversos nivells de llenguatge i el científic, el filosòfic, el poètic, el narratiu, l'oníric, el musical i l'artístic sovint es barregen dins d'un mateix fragment. Calia anar amb molta cura a l'hora de trobar el to adequat per traslladar-lo al català i fer-lo comprensible.

D'entrada, certs mots eren clau per a una translació correcta que no adulterés el sentit del text. El primer d'ell és *esprit*. Mot polisèmic per excel·lència, i especialment en aquest llibre. Els diccionaris em donaven llistes inacabables de sentits: ànima, caràcter, consciència, enteniment, geni, enginy, intel·lecte, pensament, sentit, talent, judici, mentalitat, intel·ligència, essència, raó, voluntat, aptitud, capacitat, magí, ment, sentit, idea, agudesa, humor, picardia, intenció, disposició... Però cada vegada calia comprendre'n la significació exacta en el context de la frase per no alterar el significat del conjunt. Aquí —i pot semblar una nimietat— vaig tenir un dels principals camps de batalla, i tocava i retocava constantment per tal de fer un tractament correcte i coherent en totes les pàgines del llibre on el concepte apareixia. A cadascun hi vaig cercar la traducció que em va semblar adequada.

No descobreixo res —no soc el primer i em temo que no seré el darrer— si dic que l'inexistent ús de l'article neutre *lo* em va resultar molt problemàtic, perquè jo volia ser clar, ser transparent. Per exemple, per fer una distinció entre «le Réel», qualitat del que existeix objectivament, i «la Réalité», la manera en què les coses se'ns apareixen. O el pronom impersonal *on*, que traduiríem per *hom* —però que *rancieja*—, i, en canvi, sembla que s'ha de traduir per la tercera persona del plural, cosa que, molt sovint, genera distorsions en el discurs.

Tot l'aparell de recursos estilístics de Valéry (perífrasis i antiperífrasis per millorar la comprensió, el particular sistema de puntuació, la literalitat enfront de les repeticions constants o l'ús summament freqüent dels adverbis acabats en *-ment*) generaven dubtes a l'hora d'escriure el text en català. De manera que, per mantenir una regularitat i una coherència en els termes que s'anaven repetint en el llibre, em vaig fer un petit diccionari que em servia de guia per saber quan i per què havia fet servir cada mot.

Seria prolix allargar-me en els problemes de traducció que, pel que es pot intuir, van ser molt i molt complexos.

Valéry diu que va voler escriure «per al lector intel·ligent», i és el que fa sentir a qui s'acosta a aquest llibre: la qualitat de saber-se dibuixat per l'afinada escriptura del poeta, que amb la seva mirada a través del recorregut pel món del coneixement, li posa un mirall al davant.

> També somio per posar fi
> al fru-fru de seda sol i discret
> d'un foc que es consumeix creant tota la cambra,
> i que es parla.
> O que em parla
> gairebé per a ell mateix.

[Paul Valéry. *Tal qual*. Martorell: Adesiara, 2020]

[1] Aparentment, Valéry, en sortir d'una festa d'estudiants, veié de lluny una dona, la silueta i els ulls foscos de la qual el captivaren tot d'una. Es tractava de la baronessa Sylvie Rovira de Roquevaire («*la belle catalane*»). Enamorat follament de la visió fugissera d'aquesta dona madura, es demanava «per què gira la seva adorable testa de Medusa si no em vol conèixer?» Durant tres anys, Valéry sofrí per aquest amor no correspost en absolut, escrigué cartes que no envià mai i ardents versos d'amor..., fins que la nit de Gènova posà punt final a aquesta *aventura* amorosa.

visat.

primavera 2021

Pedrolo traductor i Pedrolo narrador, vasos comunicants

Edgar Cotes

Si hi ha un autor en la literatura catalana amb una obra més prolífica i polièdrica —amb perdó de Ramon Llull—, aquest és Manuel de Pedrolo. Al llarg de la seua vida, va cultivar gèneres tan diversos com la novel·la negra, la de ciència-ficció, l'eròtica, la realista, l'experimental, el conte, el teatre, la poesia, l'articulisme, el dietarisme o, per descomptat, la traducció. Pedrolo aspirava a una obra que s'acostés a una totalitat literària per retratar totes les facetes de la condició humana i per atènyer d'aquesta manera la normalització de la llengua catalana. És per això que va posar molta èmfasi en l'escriptura d'obres que s'emmarcaren en gèneres populars i ignorats pel cànon més elitista com l'eròtica, la novel·la negra o la ciència-ficció; però també a traduir obres d'aquests gèneres que permetessin difondre el català entre les classes populars. De fet, Pedrolo és una de les persones cabdals en la creació d'un model literari de traducció normalitzador. Volia assajar un model de llengua estàndard més planera que, sense oblidar la tradició literària anterior, creés textos entenedors per a un públic criat durant el franquisme (en què, no s'ha d'oblidar, el català havia estat exterminat de l'educació i de la vida pública). Una llengua literària que també va emprar en la seua producció pròpia i que va permetre que obres com *Joc brut o Mecanoscrit del segon origen* fossin llegides amb devoció per generacions senceres de catalans i també fossin dels primers llibres de lectura de referència de l'escola catalana (de fet, encara avui dia ho són). En conseqüència, per a Pedrolo les traduccions (a banda de ser una de les principals ocupacions que l'ajudaven a pagar les factures) van ser un autèntic camp de proves per anar millorant de manera autodidàctica el domini sobre la llengua catalana i l'establiment d'un model literari propi.

No obstant l'enorme paper que van tenir les traduccions en la configuració del model literari pedrolià, també van tenir una

influència considerable en les temàtiques i l'encarament que l'autor targarí va fer de la seua obra literària. Hi ha un gran nombre de traduccions dels anys cinquanta que no es van publicar mai perquè eren escrites en català, però que coneixem per epistolaris i dietaris de l'autor, i també per la recent publicació de *Torno on vaig néixer* (2021), d'Alba Pijuan, que recull 146 poemes inèdits, traduïts sobretot entre el 1947 i el 1954. Pedrolo va traduir tant de l'anglès com del francès i l'italià, i d'autors tan diversos com Paul Valéry, T. S. Eliot, Ezra Pound, Dino Campana, Giuseppe Ungaretti, Paul Éluard o Arthur Rimbaud, aquest últim molt influent en la seua darrera etapa poètica simbolista i també en part de la seua narrativa en què el valor simbòlic era essencial, com ara *Totes les bèsties de càrrega* (1967) o *Crucifeminació* (1986).

Però si hi ha una traducció que va ser essencial en la configuració d'una ideologia i d'una manera d'encarar la seua obra com a escriptor, va ser la de les obres de teatre de Sartre *A porta tancada. Les mans brutes. Morts sense sepultura. Les troianes*, l'any 1964. L'existencialisme era un corrent de pensament que obsessionava Pedrolo i es va reflectir molt vehementment en bona part dels seus llibres. Tot plegat ja es pot apreciar, de fet, en les seues primeres obres, com en els poemaris *Ésser en el món* (1949) i *Simplement sobre la terra* (1950), títols prou reveladors de la seua temàtica existencialista. Aquesta influència es replicà en una gran part de la seua obra teatral com ara *La nostra mort de cada dia* (1958), *Tècnica de cambra* (1964) o *Els hereus de la cadira* (1980). Un cas particular és *Cruma* (1950), que malgrat que es va adscriure més aviat al teatre de l'absurd beckettià (Pedrolo mateix ho admeté diversos cops), també presenta molts tocs existencialistes en la reflexió sobre l'ésser que hi fa. El vessant més absurd de Pedrolo té la influència enorme de la lectura d'autors com Beckett, però la traducció d'obres del teatre de l'absurd va ser posterior les seues obres de teatre que es podrien adscriure més a aquest gènere. Per exemple, la traducció d' *El muntaplats* (1957),de Harold Pinter, feta l'any 1994, curiosament recorda molt l'obra de teatre pedroliana *Pell vella al fons del pou* (1957), perquè en tots dos casos una màquina elevadora és el que connecta els personatges amb l'exterior.

Però és en la narrativa (que al final va ser el camp que l'autor va conrear més tant pel que fa a la traducció com a l'escriptura) que aquesta influència existencialista encara és més present. L'etapa

inicial com a narrador, que Munné Jordà bateja com a «metafísica fantàstica», és quan aquesta influència es veu més clara. De fet, diversos crítics han batejat els llibres *Míster Chase podeu sortir* (1953), *Introducció a l'ombra* (1956) i *Entrada en blanc* (1958), com la trilogia existencialista de Pedrolo. Les tres són obres en què uns personatges es troben en un espai al marge entre la vida i la mort i tenen una forta reflexió sobre l'existència i el sentit de la vida. *Míster Chase podeu sortir* i *Entrada en blanc*, totes dues ambientades en una mena de llimbs on van a parar les persones després de morir, recorden argumentalment fil per randa l'obra *A porta tancada* (1943), de Sartre, també protagonitzada per uns personatges que després de la mort estan atrapats en una cambra. En obres posteriors, tanmateix, també continuarem veient aquest deix existencialista en llibres com *Totes les bèsties de càrrega*, *Trajecte final* (1975) o, fins i tot, el *Mecanoscrit del segon origen* (1974) mateix, en què al llarg del llibre els personatges es qüestionen també el sentit de l'existència en un món sense humans. Però en el cas del *Mecanoscrit*, a banda de les nombroses lectures d'obres de ciència-ficció, la traducció d'una obra com *El senyor de les mosques* (1954) de William Golding, publicada el 1966, és d'una influència cabdal en la trama, ates què comparteixen el mateix argument d'uns adolescents que s'enfronten a un món sense adults i han de crear una nova civilització fugint dels impulsos més salvatges.

Aquesta influència de les obres traduïdes no és pas una casualitat. Al cap i a la fi, era Pedrolo que recomanava la traducció de determinats autors a editorials com Edicions 62 o Aymà. Ho revelen els informes literaris que feia per a aquestes editorials, en què no només recomanava o no la traducció de determinades obres literàries, sinó que demostrava una bona intuïció del recorregut editorial i comercial que podien tenir les obres ressenyades. En conseqüència, Pedrolo no només exerceix de traductor, sinó que fins i tot arriba a actuar com a crític i prescriptor literari de les obres que valia la pena publicar en català. Destaca la seua tasca d'introductor a Catalunya de la narrativa americana contemporània del principi i de mitjan segle XX, amb traduccions d'autors com Jack Kerouac, William Faulkner, John Steinbeck, John Dos Passos o Arthur Miller, acompanyades de pròlegs i crítiques literàries que demostren una perícia literària immensa. No són noms acumulats a l'atzar, fets per simple encàrrec editorial, sinó que s'hi aprecia una elecció acurada, perquè tots comparteixen unes

mateixes inquietuds amb tota l'obra pedroliana: un valor transgressor, d'innovació literària en les formes narratives, d'experimentació textual, de preocupació pels temes de caràcter més polític i social, de personatges de les classes mitjanes o baixes, a banda d'una anàlisi existencial i universalista de la naturalesa humana. O també cal destacar la traducció d'autors com Norman Mailer o Coretta Scott King, que tenen un marcat to antiracista i a favor dels drets civils, característiques molt presents al llarg de l'obra de l'autor targarí. Per exemple, es veu molt clar en el *Mecanoscrit*, en què un dels protagonistesés un noi negre, o a *Acte de violència* (1961),una novel·la sobre una resistència no-violenta espontània contra un règim dictatorial.

Finalment, també és destacable l'interès de Pedrolo per la literatura qualificada de «popular», és a dir, la literatura eròtica, negra i fantàstica. Pedrolo estava convençut del valor intrínsec i de la força que tenia per promoure la lectura, i al llarg de la seua carrera va treballar amb obres d'aquests subgèneres tant com a traductor com a escriptor. De la ciència-ficció i fantàstic, va arribar a traduir només la bilogia *Tunc* (1968) i *Nunquam* (1970), de Lawrence Durrell —autor amb el qual es poden buscar més paral·lelismes amb *El quartet d'Alexandria* (1957-1960), obra que Pedrolo va traduir al català i que recorda el seu cicle *Temps obert*, amb la voluntat de buscar diversos punts de vista d'una mateixa història—; però també és destacat el fet que publiqués un bon nombre de llibres de ciència-ficció propis, en què palesa que era un gran lector d'aquest gènere. De fet, ja als anys seixanta, en els seus informes editorials, recomanava ferventment la publicació d'obres clàssiques indiscutibles en l'actualitat (que es publicaren més tard als anys setanta) com ara *Les cròniques marcianes,* de Ray Bradbury, o *Jo, robot*, d'Isaac Asimov. En la difusió del gènere negre, en canvi, sí que hi va tenir un paper més protagonista. Ja és sobradament coneguda la importància que va tenir la col·lecció que ell mateix va dirigir, «La Cua de Palla», a l'hora d'introduir el gènere negre a casa nostra, amb la publicació de setanta-un llibres. Però tampoc cal oblidar la tasca de traductor d'obres d'aquest subgènere, prèviament amb la traducció —anònima— de novel·les de Georges Simenon a l'editorial Albor en castellà, i després a «La Cua de Palla» mateixa amb traduccions d'autors com Margaret Millar, Ross McDonald, Mickey Spillane o John McCain. D'aquest últim, amb la traducció d'*El carter sempre truca*

dues vegades, amb un marcat to eròtic, no és difícil imaginar la influència que va exercir en l'escriptura d'una de les seues obres més cèlebres, *Joc brut* (1965), per la similitud argumental.

És evident, doncs, que tots els punts de trobada entre el Pedrolo escriptor i el Pedrolo traductor no són fruit de l'atzar, sinó que són un reflex perfecte de les inquietuds culturals i les conviccions socials que tenia l'autor davant la literatura i del nou model literari que va idear per tal de modernitzar i posar a l'abast de la població general la literatura catalana. Aquesta voluntat de l'autor per fer una obra total, en conseqüència, no només ha de tenir en compte l'obra pròpiament narrativa, poètica, teatral i assagística, sinó que les traduccions en són també un puntal essencial, fins al punt que no es pot entendre la totalitat de la figura de Manuel de Pedrolo sense tenir-ne en compte la tasca com a traductor.

Bibliografia

Ardolino, Francesco; Malé, Jordi; Moreno-Bedmar, Anna Maria (ed.) (2010). *Manuel de Pedrolo, una mirada oberta: Noves perspectives crítiques i didàctiques*. Lleida: Pagès Editors.

Campillo, Maria; castellanos, Jordi (1988). «La novel·la». A: Molas, Joaquim (ed.). *Història de la literatura catalana XI*. Barcelona: Ariel.

Castellà, Antoni (2016). *Manuel de Pedrolo i la novel·la nord-americana: les estratègies pedrolianes de mediació literària.* Comaruga: UOC.

Coca, Jordi (1974). *Pedrolo, perillós?.* Barcelona: Dopesa.

Martín Alegre, Sara (ed.) (2018). *Explorant* Mecanoscrit del segon origen*: noves lectures.* Tarragona: Orciny Press.

Martínez-Gil, Víctor (ed.) (2004). *Els altres mons de la literatura catalana: antologia de narrativa fantàstica i especulativa*. Barcelona: Galàxia Gutenberg.

Moreno-Bedmar, Anna Maria (2016). *La literatura juvenil de ciència-ficció de Manuel de Pedrolo* (tesi doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona.

— (2018). «La ciència-ficció de Pedrolo l'any del centenari». *Catarsi*, 22, p. 45-58.

Moreno-Bedmar, Anna Maria; Munné-Jordà, Antoni; Villalonga, Anna Maria (ed.) (2018). *Pedrolo informa*. Lleida: Pagès Editors.

Munné-Jordà, Antoni (2006): «La ciència-ficció de Manuel de Pedrolo: més que el “Mecanoscrit”, però també». Tàrrega: Fundació Pedrolo. <http://www.fundaciopedrolo.cat/articles/ciencia_ficcio_a_munne.pdf> [Última consulta: 18/3/2021].

— (2009). «La ciència-ficció de Pedrolo: procés de contextualització suficient». *Quaderns Pedrolians*, 2, p. 57-73.

Pedrolo, Manuel de (1974). *Si em pregunten, responc*. Barcelona: Proa.

Pijuan, Alba (2007). «Manuel de Pedrolo». V*isat*, 4

— (2021). *Torno on vaig néixer*. Lleida: Pagès Editors.

Rosselló, Ramon X. (1995). «L’existencialisme i el teatre de l’absurd en l’obra teatral de Manuel de Pedrolo». *Catalan Review*, Vol. IX, 1, p. 125-138.

visat.

primavera 2021

«Perdudes en la paradoxa d'un cos representat»: versos dissidents en italià

Paula Marqués i Meritxell Matas

Poètiques del cos?

Una definició tanca, limita i exclou. I quan el que volem explicar, a més, és una tendència literària en constant evolució, i que les autores mateixes refusarien d'especificar, només podem compartir algunes idees per fer més comprensible a què ens referim quan parlem de les poètiques del cos.

Primerament, és una recuperació del lema «el personal és polític», amb versos que aglutinen la carnalitat més ferotge i els pensaments més prominents sobre el gènere de la tradició filosòfica del segle xx amb una forta càrrega teòrica —amb noms com Judith Butler, Donna Haraway, Adriana Cavarero, Maria-Mercè Marçal o Rosi Braidotti. Hi bateguen, al dessota, diverses teories de gènere amb un rerefons més aviat culte, que s'enllacen amb descripcions, a vegades quasi forenses, dels cossos de dona. Aquesta relació, juntament amb les experimentacions pròpies de les poetes, dona un resultat comú: la posició combativa que aquestes autores acaben ocupant davant els rols tradicionals.

També escriuen contra el llegat del lirisme, amb exemples d'abjecció que problematitzen els tabús. Pensem en la sang, menstrual o d'altres tipus: crostes, ferides, cicatrius. Possible herència de la postmodernitat, les autores pretenen situar-se fora de les dualitats: ni ment/cos, ni home/dona, ni interior/exterior. Això no vol dir que l'experiència de viure en un determinat cos no tingui importància en la seva escriptura, que aborda, d'una manera o altra, les qüestions del gènere i la performativitat. Però reflexionen sobre les qüestions de la sexualitat des d'un posicionament polític i naturalitzen la llibertat de les dones en el desig, el sexe, la masturbació, l'envelliment i les relacions, tant normatives com no normatives.

La llavor: Mireia Calafell

Tot plegat s'entén millor amb un nom propi: Mireia Calafell, que el 2006 publicà *Poètiques del cos.* Un llibre significatiu, no només per la

qualitat, sinó perquè ens mostra un moviment a les lletres, sobretot —tot i que no únicament— escrites per les dones. A *Poètiques del cos* s'hi llegeix el que podria dir-se les bases dels interessos comuns de les poetes actuals: la corporalitat, la sexualitat i el trencament dels tabús que hi van relacionats. El propòsit és el d'explorar la intimitat com a motriu poètica i es va repetint en les autores que publicaran després d'aquesta data. Uns versos: «La pell, els teus dits, un contorn. / Perdre'm en el cim del teu cos (…) Les cames, el sexe, una carícia. / Menjar-se els llavis / quan la boca és un pou, / i empassar-se l'alè, / i ser més nosaltres /mentre es deformen les formes / i els límits són aigua». La pell, els contorns i els límits esdevenen un element poètic importantíssim i que s'anirà retrobant. El pou ens remet a la *Teoria dels cossos foradats* de Marta Segarra, un context ideològic bàsic per entendre Maria Isern. O les formes i l'aigua: l'element líquid molt explorat per Anna Gas en el seu primer recull. I, entre tots els versos, un erotisme i una sexualitat que batega de manera reivindicativa i normalitzadora per totes les poètiques corporals.

Mireia Calafell ha continuat influint a autores i crítiques, és a dir, maneres de llegir poesia, amb la publicació de*Costures* el 2010, de *Tantes Mudes* el 2014 i de *Nosaltres, qui* el 2020. En una entrevista del 2016 va dir que si als seus textos s'hi anticipa un sexe, un gènere i fins i tot una sexualitat, això pot representar qui els llegeix, però no pas ella i, menys encara els seus poemes. Fet i fet, la performativitat és cabdal per llegir una poesia «travessada de discursos / que et conformen i vesteixen» amb una veu que ha necessitat veure's al mirall per trobar-se «perduda en la paradoxa d'un cos representat / que és sempre enunciat». També mostra la fragilitat dels cossos, el dolor i les ferides com a font de fortalesa. El cos-dona pren protagonisme especial amb títols com «Mamografia» o «Habitació 118». La veu poètica evoluciona i madura, com a llavor i adob d'un sòl que ja era fèrtil i que esclata amb nombroses veus noves, que a poc a poc esdevenen noms consolidats.

L'esclat del segle XXI: la continuïtat

Que el sòl ja era fèrtil significa que Mireia Calafell no escriu en un buit poètic. Ens situem al principi del segle xxi: el debut de Maria Cabrera, *Jonàs*, va ser el 2004; el primer llibre de Maria Antònia Massanet, *Disseccions emocionals*, és del 2006; Anna Gual s'estrenà amb *Implosions* el 2008 i Blanca Llum Vidal el 2009 amb *La cabra*

que hi havia. Totes han continuat ampliant la seva producció poètica. La revolució, però, es produí la dècada passada i s'allarga fins als nostres dies. Destaquem dues dates: el 2015, amb la publicació dels primers llibres de Maria Sevilla i Raquel Santanera; i el 2017, un any especialment prolífic, amb la segona obra d'aquestes autores i amb els bateigs poètics de Maria Isern, Anna Gas, Núria Armengol i Helga Simon. És el decenni, també, de la confirmació de Lucia Pietrelli i de Glòria Coll i de l'arribada, el 2019, d'Irene Anglada i de Chantal Poch. I a més, és el gran moment de l'aposta de les editorials per la poesia, la renovació de l'Horiginal, la bona salut del Poesia Barcelona o del Festival Nacional de Poesia a Sant Cugat. Sorprenentment, o no, la recepció de la poesia, malgrat els tiratges i les vendes i la seva categoria de gènere menor pel que fa al gran mercat, atreu cada vegada més públic a uns recitals que combinen veus, reflexions, música i pintura.

Disseminar les veus a l'altra banda del Mediterrani: la traducció poètica com a experiència didàctica

En fi, cada vegada són més nombroses les iniciatives que parlen i dialoguen sobre i des de la poesia amb una maduresa que s'ha desfet d'aquells aires sublimadors que l'encasellaven en unes temàtiques, uns ritmes, unes rimes, uns cossos. A més dels festivals, hi ha una data fixa a l'any que no passa desapercebuda: el 21 de març, el Dia Mundial de la Poesia: a l'aula de català de Venècia, cada edició té propostes diferents amb la voluntat d'acostar-se a realitats vives i potents i de donar visibilitat al panorama poètic actual i obrir vies de comunicació per enriquir i connectar els mons literaris italians i catalans. Una de les millors maneres de plasmar-ho és la traducció. És així que va sorgir la idea de convertir l'aula de català de la Universitat Ca'Foscari en un laboratori de traducció a partir d'un esbós d'una antologia traçada per Meritxell Matas, que comprenia les veus de Mireia Calafell, Maria Sevilla, Raquel Santanera, Maria Isern, Lucia Pietrelli, Irene Solà i Anna Gas. Durant tot un mes, els estudiants de català van llegir els poemes, van veure vídeos de recitals de les mateixes autores i van treballar amb els versos a l'aula i a casa: cadascun va triar un poema, va fer la traducció de manera autònoma i després es van posar els resultats en comú i es van enumerar els possibles problemes a l'hora de llegir, interpretar i traslladar els versos a l'italià. Es van compartir les pors de desprendre significats durant el procés. En contraposició, però, va

emergir la motivació de reinterpretar la literatura i la poesia, de sortir dels cànons literaris italians absorbits durant tants anys d'escola i descobrir que la paraula pot ser modelada en forma de poesia *punk*, pot parlar de drogues i de sexe, es pot portar a l'extrem sense resultar mediocre, pot parlar d'orificis, de carn, de substàncies corporals. Pot ser caníbal. I que escriure no entén ni d'edats ni de generacions.

Arran d'aquesta experiència d'estudiants i professores traductores, s'ha estimulat l'interès sobre aquestes poètiques dissidents, i més enllà de traslladar-les del català a l'italià es van generar una sèrie de preguntes: a Itàlia, quines veus representen aquests versos dissidents? Podrien dialogar amb les veus catalanes? Com neixen? El naixement pot tenir relació, com ha passat a Catalunya, amb la difusió dels estudis de gènere, dels moviments socials i feministes? Caldria tenir en compte l'onada de traduccions a l'italià de textos de temàtiques de gènere durant els últims tres anys. Alguns exemples poden ser les traduccions de textos com *Sulla liberazione della donna* , d'una de les fundadores de les bases del feminisme, Simone de Beauvoir; *Terrore anale* o *Un apartamento su Urano*, de Paul B. Preciado, o *Femmine,* d'Andrea Long Chu. També s'han traduït obres de narrativa que tant en català com en castellà han tingut molt d'èxit, com a Itàlia: si més no, *Scopamii*, de Virginie Despentes. Pel que fa a la poesia, un dels best-sellers versionats a l'italià que ha tingut més acollida en aquestes temàtiques ha estat *Milk and honey*, de Rupi Kaur. La investigació continua i l'alumnat ha acollit bé aquestes sensibilitats alternatives.

Ara bé, de les quatre autores dels poemes que mostrarem a continuació, encara n'hi ha poques traduccions. Fins ara, s'han publicat en castellà dos llibres, *Tantas mudas* (2016), de Mireia Calafell; i *Kalashnikov* (2020), de Maria Sevilla. En canvi, d'una manera més espontània i ocasional, una iniciativa com la de *Lyrikline* recull alguns poemes de Mireia Calafell, de Maria Sevilla, d'Anna Gual i de Blanca Llum Vidal en català amb algunes traduccions, en part dutes a termes per les autores mateixes, en part per altres traductores. Entre les llengües d'arribada assenyalem el castellà, el francès, l'anglès, l'italià, el turc, el bosnià i el rus.

Qui tradueix ja sap que es capfica en un procés que no s'acaba mai i és el de les infinites possibilitats d'expressar un sentiment, una sensació, una narració. Per tant, dins aquest panorama laberíntic,

durant les classes de català hem adoptat solucions lingüístiques per traduir els poemes que en aquest article seran definitives per qüestions pragmàtiques, però que en realitat queden obertes a futures indagacions.

I ara sí, plasmem el resultat d'aquest exercici de traducció amb quatre poemes traduïts del català a l'italià i llancem aquestes veus a la mar esperant que arribin a nous ports. Potser açò encara és el començament.

Els quatre poemes [1]

Mireia Calafell

Habitació 118, *Tantes mudes*

(2014, Perifèric Edicions)

En el principi fou la cicatriu:
no la paraula, com tampoc les síl·labes,
sinó el tall fi del cordó umbilical
i tots els nens del món plorant alhora.
La gènesi s'explica des del ventre,
l'origen ha estat sempre una ferida
–escriu horitzontal jaguda al llit.

I en canvi, això que té sota la gasa
és una cremallera sobre runes
–buidatges ontològics de carn viva–,
Sutures de la pèrdua del pit esquerre
que ha suplicat al cos per a salvar-la
amb un dolor que no, no és literari.

Això que cou encara i la travessa
és sobretot un aprendre a estimar-se,
a mirar-se altre cop, tan asimètrica,
a viure amb cinc centímetres de més,
a viure

Stanza 118

In principio fu la cicatrice,
non la parola, e nemmeno le sillabe,
ma il taglio sottile del cordone ombelicale
e tutti i bambini del mondo che piangevano all'unisono.
La genesi si spiega dal ventre,
l'origine è sempre stata una ferita
–scrive orizzontale distesa sul letto.

E invece, quello che c'è sotto la garza
è una cerniera sulle rovine
–svuotamenti ontologici di carne viva–,
Suture della perdita del seno sinistro
che ha supplicato il corpo per salvarla
con un dolore che no, non è letterario.

Quello che brucia ancora e l'attraversa
è soprattutto un imparare ad amarsi,
a guardarsi di nuovo, così asimmetrica,
a vivere con cinque centimetri in più,
a vivere

Maria Sevilla

Si no s’assequen les voreres,
Dents de polpa (2015, AdiA)

Al límit de la pell hi ha la metàfora
de dir-te sense mi. De procurar-me
un incís en el present sense saber
si sent el pes de sobreviure’s
la pudor descomponent-se. Si sent
l’asfíxia blanca la buidor amb què
m’imagino cada casa, cada llum
des del carrer: fanalets acomiadant-se
d’un incís si se saben mai presents.
Potser senten la buidor amb què
m’imagino cada casa, cada inútil
deglució: de fora estant
el fondo desordre del Foc
són bombones de butà que
s’apilen innocents a les terrasses.

Des del carrer. Des del límit de la pell
fent-se metàfora: a l’extrem
de tota identificació hi ha la
blanca asfixiadescomposta
de la indiferència.

Se non si asciugano i marciapiedi,
Denti di polpa

Al confine della pelle c’è la metafora
del dirti senza di me. Di procurarmi
un’incisione nel presente senza sapere
se si sente il peso di sopravvivere
alla puzza marcente. Si sente
l’asfissia bianca il vuoto con cui
m’immagino ogni casa, ogni luce
dalla strada: lampioni congedanti
un’incisione se si sanno mai presenti.
Forse sentono il vuoto con cui
m’immagino ogni casa, ogni inutile
inghiottimento: essendo fuori
il profondo disordine del Fuoco
sono bombole a butano che
si impilano innocenti nelle terrazze.

Dalla strada. Dal confine della pelle
che diventa metafora: all’estremo
di ogni identificazione c’è la
bianca asfissia decomposta
dell’indifferenza.

Raquel Santanera

Sense títol, *De robots i màquines o un nou*
tractat d'alquímia(2018, El gall editor).

Li va explicar la textura que podien
tenir els cabells i com de dia la carn magra
fa homenatge a la fosca quan es cou sota el sol.
Un braç és allò capaç de tocar el cel
mentre a la panxa els sucs hi fan carretera.
El peix uneix voluntat i sedentarisme
i a la boca la paraula és niu…

I després va ascendir el làser
cap aquella veu que narrava,
partint-la:
volia agafar tot allò,
entrar-hi a dins.

No sabia que l'havien construït sense ulls.

Davant seu un bassal de sang augmentava.

No ho hauria entès si li haguessin
dit que era vermell.

Senza titolo,
Di robot e macchine o un nuovo trattato di alchimia

Gli spiegò la consistenza che potevano
avere i capelli e come di giorno la carne magra
rende omaggio a quella scura quando si cuoce sotto il sole.
Un braccio è quello che è capace di toccare il cielo
mentre nella pancia i succhi si fanno strada.
Il pesce unisce volontà e sedentarismo
e in bocca la parola è un nido…

E dopo puntò il laser
verso quella voce che narrava,
spezzandola:
voleva prendere tutto ciò,
entrarci dentro.

Non sapeva che l'avevano costruito senza occhi.

Di fronte un lago di sangue aumentava.

Non l'avrebbe capito se gli avessero
detto che era rosso.

Anna Gras

46,*Llengua d’àntrax*
(Edicions del Buc, 2019)

ja no em queden espais
no connotats.
ni en els carrers
ni en les vísceres.
la pell tatuada
d’estigmes expira
floridures de sublim,
només parla
d’heterotopia ininterrompuda.
l’únic pol·len ferm:
com més temps,
més cadàvers
dins el cos.

46, *Lingua di antrace*

non ci restano più gli spazi
senza connotazioni.
né sulle strade
né sulle viscere.
la pelle tatuata
di stigmi sporge
fioriture di sublime,
soltanto parla
di eterotopia ininterrotta.
l’unico polline fermo:
più tempo passa,
più cadaveri
dentro il corpo.

[1] La traducció dels poemes ha estat possible gràcies a la col·laboració dels estudiants de català del curs 2019-2020: Kiara Balconetti, Aurora Braghin, Amos Bregola, Sara Defenzi, Isabella Gazzola, Beatrice Mazzon, Valentina Menegazzo, Beatrice Menti, Silla Paneghel, Dora Salvalaio i Francesco Torresan; de la professora Paula Marqués i de Michele Manzi. Els poemes els ha seleccionats Meritxell Matas.

visat.

primavera 2021

Maragall traduït a l'anglès.

Ronald Puppo

Diu George Steiner que la traducció és «la donació de l'ésser a través de l'espai i el temps». La tasca prèvia, doncs, de qui vulgui endinsar-se en una obra de segell estranger, a fi de donar-hi ales, tot portant-la a través (*trans* + *latus*) dels límits de les fronteres lingüístiques i temporals, consistiria a escoltar i comprendre la veu que hi ha darrere l'obra feta donació; i, si pot ser, també a estimar-la.

Arribo a Joan Maragall després de gairebé dues dècades treballant el seu predecessor colossal, Jacint Verdaguer, amb l'agraït resultat de dos volums: *Selected Poems of Jacint Verdaguer: A Bilingual Edition*, amb una introducció de Ramon Pinyol i Torrents (University of Chicago, 2007), i *Mount Canigó: A tale of Catalonia* (Londres-Barcelona: Tamesis/Barcino, 2015). Els escassos quinze anys generacionals que separen tots dos poetes poden semblar un abisme; tot i això, el fet que Maragall agafa clarament el relleu de Verdaguer es fa visible de manera remarcable en «Oda nova a Barcelona». I si Maragall es separa de la forma prosòdica renaixentista, veiem com comparteix amb Verdaguer inquietuds de fons semblants, només que actualitzades; allà on hi havia la Catedral com a puntal simbòlic verdaguerià de la societat, ara, en Maragall, hi haurà la Sagrada Família: encara en fase de construcció..., com la societat mateixa. D'altra banda, les formes rebuscades vuitcentistes donen pas a formes que s'acosten més al llenguatge parlat: un cel «ceruli» de Verdaguer es converteix, en Maragall, en un cel «blau», que, de retruc, recupera tota la força del que representa el color anomenat blau, i que, precisament, exemplifica el gir maragallià cap a la paraula viva.

Estava convençut que fer una antologia de Maragall en anglès era una opció molt sòlida. I efectivament, com més anava entrant en l'obra maragalliana, més patent anava fent-se tota la força de la seva mirada penetrant en els dos sentits: cap endins —a l'ànima—, i cap enfora —a la societat. El llibre en anglès (amb l'original en català dels

poemes encarat a la traducció) recull una tria de poesia dels cinc poemaris apareguts en vida de Maragall, però també prosa: i sobretot, els tres articles redactats com a resposta als fets de la Setmana Tràgica de 1909; a més de ser poeta trencador (però fermament arrelat), Maragall emergeix, com ens ho recorda Ricard Torrents, juntament amb d'altres com ara Émile Zola, com a prototip de *l'intellectuel engagé* del segle xx. Pel que fa a la poesia, la meva tria busca (re)dinamitzar i palesar el geni de Maragall davant dels grans temes de la investigació poètica maragalliana, com ara la vida, la natura, l'imaginari col·lectiu, la fe i la paraula… i, cal dir-ho?, una fe i una paraula sempre vives.

L'heptasíl·lab «un dia de vida és vida», que, traduït a l'anglès, serveix de títol al volum, prové del commovedor poema «Cant de novembre»; es tracta d'un vers que encapsula el vitalisme de Maragall en tota la seva fecunditat, un impuls alhora orgànic i espiritual, i que fa pensar en el poema de W. B. Yeats, «Un aviador irlandès preveu la seva mort» (en traducció catalana de Josep M. Jaumà). Si haguéssim de resumir Maragall en un sol vers, penso que seria aquest (dit de passada, trobem potser encapsulament anàleg en aquells octosíl·labs que tan bé resumeixen o caracteritzen Verdaguer: «Lo cor de l'home és una mar, / tot l'univers no l'ompliria»).

Entre els milers de decisions lèxiques, sintàctiques, rítmiques i pragmàtiques que es plantegen a l'hora de fer una traducció de dimensions semblants, potser les més interessants són les que susciten noves correspondències amb textos ja existents en el sistema literari de la llengua receptora; de manera que es tracta de noves intertextualitats que, sovint, sorgeixen com a solucions a problemes de traducció. Per exemple, la famosa vaca cega, en un dels ulls, hi té un tel («i en l'altre se li ha posat un tel»). El cas és que l'equivalent que donen els diccionaris, «*film*», tot sol, no m'acabava de fer el pes. Però resulta que jo aleshores rellegia la novel·la *Breakfast at Tiffany's*, de Truman Capote, i en el llibre —si bé no a la pel·lícula— el gat de Holly Golightly és borni. Capote ens diu que el gat té un ull «*gluey-blind*», com si tingués aspecte llefiscós; i vaig decidir manllevar el mot «*gluey*», tot adaptant-lo una mica: «*a gluey film has claimed her sight in the other*».

Ja he documentat en detall nombrosos casos de solucions que em venien de correspondències intertextuals mentre traduïa *Canigó* a

l'anglès,[1] però no he parlat gaire d'exemples que es troben en *One Day of Life is Life*. Un altre exemple que sí que esmento en la introducció del volum el trobem al breu poema impactant «Paternal»: l'últim vers diu «i riu bàrbarament», que podria traduir-se (entre d'altres maneres) «*and lets go a barbaric laugh*» o bé «*and lets go a barbarous laugh*». Ara bé, un dels sinònims *barbaric/barbarous* du una càrrega al·lusiva inevitable, de manera que la qüestió que se'm plantejava era: *al·ludir o no al·ludir*? En fi, tal com assenyala més d'una font, l'interès que tenia Maragall per Nietzsche en aquella època és indiscutible, i sembla que hi ha un vincle entre «l'infant innocent» d'aquest poema i el que apareix a *Also sprach Zarathustra*, uns fragments del qual Maragall ja havia traduït. Per tant, la ressonància del mot «*barbaric*» amb Whitman (*Song of Myself*, 52) em sembla del tot congruent amb el caràcter trencador i vitalista maragallià. També Kipling hi és present, a saber, en «La fi d'en Serrallonga», en què el protagonista del poema, parlant de la seva amant, Joana Massissa, diu: «ella m'ha fet valent i poderós», que troba equivalència anglesa, amb forta dosi al·lusiva, en el vers «*she gave me nerve and sinew*» (vegeu el poema «*If*»); però és més: els atributs de valentia i poder, expressats com a concreteses corporals, «*nerve*» i «*sinew*», redoblen la força del significat impulsat per la metàfora. I, per acabar, al majestuós poema «Retorn», l'insòlit pentasíl·lab «el cos sense gest», es transforma en «*bodies sans movement*», en què el gal·licisme «*sans*», per ineludible al·lusió a l'últim vers del soliloqui de Jacques («*The Seven Ages of Man*», a *As You Like It*, Shakespeare), transmet amb escreix tota la solemnitat del compadiment davant l'escena terrible a Lourdes.

M'han preguntat més d'un cop, per què «*The Cow Gone Blind*», i no, senzillament, «*The Blind Cow*»? La meva resposta és que l'intent de formular el títol anglès per mitjà d'un calc lèxic porta a un atzucac sintàctic: resulta retòricament ineficaç, perquè funciona a l'inrevés; mentre que el català posa el tema davant del rema, invertir l'ordre per respectar la sintaxi anglesa produeix un anticlímax. En el títol català, l'animal precedeix la seva ceguesa, cosa que segueix la seqüència d'esdeveniments al poema mateix: la vaca no sempre ha estat cega. És a dir, la narrativa pertorbadora del poema va teixint-se d'acord amb la lògica expositiva. Preservar i recrear aquesta lògica, a l'hora de traduir el títol, es podria aconseguir reproduint l'ordre tema–rema amb un títol com ara «*The Cow Gone Blind*».

A vegades —poques— falta consens sobre el significat que Maragall dona a una paraula. Un cas especialment notable és el del verb «gosar», que en les quatre ocurrències remarcables al poema «Cant de novembre», entenc i tradueixo com «*dare*». Obligat a defensar-me de lectures discrepants, exposo el següent: el primer sentit que llegim a la primera, i principal, entrada de *gosar* al *DCVB* és el de 'tenir prou coratge; atrevir-se', l'ús del qual s'exemplifica amb textos que remunten a l'època medieval (i també el *Diccionari Labernia*, del segle xix, recull *gosar* primer en aquest sentit); baldament Maragall precedeix l'obra de Fabra, també sap perfectament el significat dels mots que escriu. I és més: en són la prova les ocurrències de la paraula *gaudir* que trobem, a tall d'exemple, als poemes «La fi d'en Serrallonga» i «Les roses franques»; dit d'altra manera, quan Maragall volia dir *gaudir*, deia, efectivament, *gaudir*, i això, a diferència de *gosar*, que utilitzava a consciència (i no, cal insistir-hi, en el sentit del castellanisme). Sobretot, però, veiem clarament el sentit de la paraula en el context del poema: «Gosa el moment; / gosa el moment que et convida, / i correràs alegre a tot combat / un dia de vida és vida: / gosa el moment que t'ha sigut donat». Sens dubte, aquesta invitació maragalliana a viure plenament la vida, i afrontar-hi els reptes, no té res a veure amb l'hedonisme. I si ens fixem bé en la conclusió del poema, «De plànyer és el donzell que ajeu sos membres / ans d'haver-los cansat en el plaer», veiem que la condició de possibilitat del plaer és, precisament, el cansament resultat de l'esforç: el plaer és conseqüència de l'esforç, no n'és l'*ersatz*. Efectivament, si ampliem el context més enllà del poema, i si mirem l'obra de Maragall en conjunt, veiem també clarament que el vitalisme maragallià implica, categòricament, el compromís infatigable envers la convivència.

Mereix també una explicació, segurament, alguna opció meva que posa a prova els límits de la llicència poètica a l'hora de traduir. Tradueixo el vers final del molt discutit poema «Oda a Espanya» tot mantenint el català «Adéu, Espanya!», és a dir, fent-hi servir allò que en diem exotisme. Aquí, a la dificultat de fer visible als lectors de fora de la Península les distàncies ideològiques entre les comunitats lingüístiques preferencial i perifèriques dintre d'Espanya, s'hi afegeix el que Lawrence Venuti ha anomenat «la violència de la traducció: la pèrdua total dels contextos múltiples en què l'obra estrangera s'origina i que sempre conforma l'experiència lectora de l'original».

[2] Per comprendre el substrat (inter)cultural que dona significat al poema en la comunitat lingüística de l'original, no n'hi haurà prou amb la transferència lingüística entesa com a equivalències lexicosemàntiques; Gayatri Chakravorty Spivak ho deixa ben clar: «el que es transfereix en la traducció no són partícules de significat» sinó l'*altre*.[3] Així, la traducció, entesa com a molt més que comunicació *sensu stricto*, no és sinó la trobada: la trobada amb l'*altre* cultural…, i molt especialment, en aquest cas, un *altre* cultural que lluita per preservar la paraula i la vida en comú. Com es facilita la trobada? Com ens acostem a l'*altre*? Una manera de fer-ho és per mitjà de l'exotisme: la transferència textual que deixa intacta la paraula o frase de la llengua original en el text traduït; en aquest cas: «Adéu, Espanya!» entra al text anglès també com a «Adéu, Espanya!». Es tracta, d'altra banda, d'un conegut recurs literari utilitzat sovint en el text original de moltes obres: abunden en Geoffrey Chaucer, William Shakespeare, Rudyard Kipling, Kate Chopin, T. S. Eliot, Alan Paton, Toni Morrison i tants d'altres, llatinismes, gal·licismes, italianismes, hindismes, afrikaansismes, bantuismes i altres exotismes que ens transporten, mitjançant una marca estrangeritzant, a nous espais de trobada intercultural. Per quin motiu la traducció hauria de prescindir d'un recurs literari tan inveterat i eficaç? Precisament, en una traducció d'«Oda a Espanya» anterior a la meva, Mary Ann Newman fa un pas important en aquest sentit amb la seva traducció del vers final: «*Farewell, Espanya!*», cosa que ens afronta amb el topònim català, vocable d'estraperlo que acoloreix el text anglès amb la veu d'importació intacta, i obliga, per seguir el fil del que apuntava Schleiermacher[4] ja fa dos segles, a una lectura que ens acosta a l'*altre*. Jo, simplement, faig el pas següent: converteixo l'altra meitat del vers també en contraban.

Pel que fa a la mètrica i la rima, Maragall, com és sabut, les combina de manera innovadora i tradicional alhora. Dedico, en les meves anotacions al volum, molta atenció als detalls rítmics: n'assenyalo mètriques variades, xocs de rima i fins i tot algun vers orfe, que no rima, tot i que és envoltat de versos que sí que tenen les parelles corresponents. Tals excepcions solen recalcar un moment important en un poema, com ara, a l'última estrofa de «La fi d'en Serrallonga»: el vers «Moriré resant el credo»; o bé, en «El cant de la Senyera», el vers «aixequem una Senyera», que, pel fet de destacar-se com a vers únic, s'aixeca, això sí, al damunt dels altres versos, cosa més

que adient per a una bandera. Pel que fa a la mètrica i la rima variades, en veiem un exemple magistral en *El comte Arnau* (segona part), en què l'entrellaçament de ritmes diversos crea un joc de contrapunt que ressalta les perspectives antagonistes de la conversa entre el Poeta i Adalaisa.

Ara bé, a l'hora de recrear la síntesi de forma i fons maragalliana, no sempre s'han mantingut les rimes, sinó que s'ha prioritzat —com va ser en el cas de la traducció de la poesia verdagueriana— l'elaboració d'un text anglès que fos rítmic i llegívol, i m'he valgut sempre de criteris i recursos poètics i lírics que fan possible crear un text que és alhora representació del text d'origen i també un text nou.[5] En aquest sentit, cal distingir entre *text* i *obra*, perquè la vida nova (*Überleben*) de Benjamin consisteix precisament a transformar i renovar l'obra mitjançant el text nou.[6] I coincideix —també cal insistir-hi— «l'aspecte subjectiu vital de la traducció literària»[7] amb la (re)escriptura de l'obra en un text nou, la força del qual dependrà del desplegament dels recursos poètics possibles en la nova llengua de la vida renovada de l'obra. Potser l'exemple més reeixit de la recreació poètica pel que fa a la rima especialment el trobem en l'extraordinari poema «Les muntanyes» («The Mountains»), que Gabriel Ferrater indica com a «possiblement l'obra mestra del Maragall líric».[8] El poeta català hi combina les rimes assonants i consonants, particularment en les cinc primeres estrofes, en què els versos tercer i quart de cada una rimen amb els versos corresponents de l'estrofa següent. Aquest sorprenent recurs líric en la forma sembla pensat per ressaltar el també sorprenent fons del poema, que descriu un moment de fusió insòlita entre el poeta i la natura, i que Maurici Serrahima qualifica no de panteisme sinó de *panantropisme*, en què l'esperit humà, no el diví, s'uneix amb la natura.[9]

Difícilment passaríem per alt la comunitat lingüística que dona veu a Maragall, i a la qual, de retruc, ell també dona veu. La introducció del nostre volum sintetitza i explica la importància per a Maragall de la llengua en general i del català en particular, seguint les idees rellevants de L'*Elogi de la paraula*, i que trobem de manera explícita també en algun poema; a saber, en «Nuvial», «Oda a Espanya» o «Cant del retorn». En aquest últim, per exemple, Maragall escenifica la revitalització de la llengua —i també del poble que la parla— en el context d'una comunitat lingüística que lluita per portar endavant la

paraula viva i la vida en comú. Francesc Parcerisas observa rotundament: «La seva no és una reivindicació lingüística, sinó una reivindicació de l'autenticitat de la paraula del poble.»[10] La percepció de Maragall sobre la llengua és enorme. Lluís Solà apunta: «La paraula no és ni pot ser un mer instrument», i ens recorda que, per a Llull, la llengua és un sisè sentit i que té una funció no només operativa sinó relacional.[11] Així, podríem dir que juntament amb l'espai i el temps (les formes *a priori* kantianes de la intuïció sensible), hi ha també la llengua, i que, lluny de ser un simple instrument, representa la substància mateixa que fa possible la vida en comú. Finalment, perquè quedi ben clar la importància fonamental de la llengua —i en particular, per a la comunitat lingüística de Maragall, la catalana—, hem inclòs, en la secció del volum dedicada a la prosa, el fragment concloent de la resposta de Maragall a J. Ortega y Gasset, «*La verdadera cuestión previa*» («The Real Preliminary Question»).

A manera de conclusió, assenyalo, també entre els escrits en prosa, els tres articles que —amb la crida que fa Maragall als seus conciutadans perquè facin un examen de consciència i una reflexió crítica sobre els fets de l'última setmana de juliol de 1909 i les seves nefastes conseqüències—, distingeixen el poeta també com a destacat intel·lectual compromès de la seva època. I amb això tornem a veure, com en el cas de les correspondències intertextuals exposades més amunt, una ressonància intercultural sorprenent: qui llegeix els articles sobre la Setmana Tràgica pensarà en els discursos i escrits de Martin Luther King, que també buscava posar els fonaments de la convivència amb l'amor cívic, l'àgape.[12] Així, llegir Maragall en anglès implica un gir vers l'*altre*, però també s'hi albira el *jo*, i per tant, també implica un gir, de retruc, vers un mateix. Maragall en anglès ens farà de pont i mirall alhora.

One Day of Life is Life: Joan Maragall, edició i traducció de Ronald Puppo (Londres – Barcelona: Fum d'Estampa Press, 2020)

[1] Vegeu «Intertextual Others in Voicing Verdaguer», a *The Limits of Literary Translation: Expanding Frontiers in Iberian Languages*, ed. Javier Muñoz-Basols, Catarina Fouto, Laura Soler González, Tyler

Fisher, Kassel, Edition Reichenberger, 2012, p. 107-123.

[2] Lawrence Venuti, introducció a *Ernest Farrés: Edward Hopper Poems*, trad. Lawrence Venuti, Minneapolis, Graywolf Press, 2009, p. xvii-xviii.

[3] Gayatri Chakravorty Spivak, «The politics of translation», a *Outside in the Teaching Machine*, G. S. Spivak, Londres, Routledge, 1993, p. 179.

[4] Schleiermarcher, Friedrich, «On the Different Methods of Translating» (trad. Susan Bernofsky), a *The Translation Studies Reader* (2a edició), ed. Lawrence Venuti, Londres, Routledge, 2004, p. 43-63.

[5] Vegeu Cees Koster, «The Translator in Between Texts: On the Textual Presence of the Translator as an Issue in the Methodology of Comparative Translation Description», a *Translation Studies: Perspectives on an Emerging Discipline*, ed. Alessandra Riccardi, Cambridge University Press, 2002, p. 24-37.

[6] Vegeu Walter Benjamin, «The Task of the Translator», a *The Translation Studies Reader* (trad. Harry Zohn), p. 75-85.

[7] Peter Bush, «Memory, War and Translation: Mercè Rodoreda's *In Diamond Square*», a *Perspectives on Literature and Translation: Creation, Circulation, Reception*, ed. Brian Nelson, Brigid Maher, Nova York, Routledge, 2013, p. 31-46.

[8] Citat a D. Sam Abrams, *Llegir Maragall, ara*, Barcelona, Proa, 2010, p. 338.

[9] Maurici Serrahima, *Vida i obra de Joan Maragall*, Barcelona, Editorial Laia, 1981, p. 106.

[10] Francesc Parcerisas, «Cloenda de l'Any Maragall», a *En el batec del temps: Vint invitacions a la lectura de Joan Maragall en ocasió del cent cinquantè aniversari de la seva naixença i el centenari de la seva mort 2010-2011*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes / Associació Família de Joan Maragall i Clara Noble, 2012, p. 453-459.

[11] Lluís Solà, «El lloc de la paraula en Joan Maragall», a *La paraula i el món: assaigs sobre la poesia*, Barcelona, L'Avenç, 2013, p. 47-66.

[12] Vegeu Ronald Puppo, «How Maragall's notion of public-spirited love resonates in English translation», a *Haidé: estudis maragallians*,

núm. 1, 2012, p. 93-107.

visat.

primavera 2021

Baudelaire de nou traduït en el bicentenari del seu naixement

Ricard Ripoll

Amb Baudelaire es palesa un problema de nomenclatura: a quin moviment el podem associar? La història literària, que sovint tira pel dret, el situa de vegades com a romàntic, d'altres com a parnassià, quan no es desinteressa de la cronologia i en fa un simbolista més.

I és cert que entre el 1820 (primers poemes de Lamartine) i el 1897 (publicació del llibre de Mallarmé *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*), la poesia francesa coneix un debat molt profund al voltant de la relació entre imaginació i realitat i entre tradició i modernitat. El romanticisme marca el trencament amb la tradició grecollatina i Victor Hugo pot esborrar, no sense reaccions furibundes dels tradicionalistes, el ritme sagrat dels alexandrins allargant el vers recitat al teatre més enllà de les dotze síl·labes (a *Hernani*, 1830). Amb aquella generació de poetes i dramaturgs, la realitat viscuda, de manera íntima, autèntica, s'imposa a les figures mitològiques i a les metàfores preciosistes.

Però els romàntics mateixos –excepte Victor Hugo, que és un dels pocs a recórrer tot el segle amb l'única convicció romàntica– acabaren per avorrir tanta introspecció (que, de fet, venia de lluny, segurament del 1761, amb *la Nouvelle Héloïse* de Rousseau), i tornen a una poesia formalista amb la defensa de «l'art per l'art» i la reivindicació del Parnàs. Tot i que aquest moviment apareix oficialment el 1866, podem situar-ne la manifestació més genuïna el 1835 amb el prefaci de Théophile Gautier a *Mademoiselle de Maupin*. Allí hi expressa la teoria de l'art per l'art. Tot el que és inútil és bell. Finalment, el simbolisme s'acaba imposant al final del segle xix.

Baudelaire, sens dubte, ha estat influït pels romàntics, però la publicació de *Les flors del Mal*, el 1857, és una mena de testament que en certifica la mort i que inaugura unes noves teories que permetran l'adveniment de l'art per l'art i del Simbolisme, moviments que el llibre de Baudelaire anticipava o que, dit d'una altra manera, inspirà.

Sovint, per defugir l'adscripció de Baudelaire a un dels grans moviments literaris del segle xix, se'l situa dins de la tendència finisecular dels decadentistes. Però allò «decadent»és més aviat un sentiment. I podríem dir que la majoria d'escriptors del final del xix tenien aquesta marca que, d'altra banda, no s'oposava a cap teoria, i si la majoria eren simbolistes només és perquè el simbolisme era el moviment que tancava el segle i obria el xx amb unes noves il·lusions (que es plasmaren amb la denominació de *Belle Époque*) aviat frustrades per la Primera Guerra Mundial.

La problemàtica de l'etiquetatge per a alguns dels més importants poetes del segle xix es resol si entenem que cal cercar una nova relació de la poesia amb el món i que alguns poetes ja no es plantegen únicament un trencament amb el passat, sinó també amb la manera de concebre la poesia, amb la pròpia visió del món que els confronta amb el mot i amb la subjectivitat. Una part de Victor Hugo, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont no pertany a cap escola, a cap moviment, tot i viure el mateix moment que els romàntics, els parnassians o els simbolistes. Van més enllà d'aquests moviments perquè proposen un nou ideal poètic, una revolució (en termes de Julia Kristeva), i s'inscriuen de ple en la modernitat poètica que anticipa els grans moviments del segle xx.

Baudelaire, en aquesta línia, és per a la poesia (1857) el que Flaubert és per a la prosa (*Madame Bovary*, 1856): la primera baula de les avantguardes del segle xx (seguit de Rimbaud, Lautréamont, Jarry, Max Jacob, Apollinaire, del Surrealisme, per a la poesia; i de Jarry, Roussel, del *Nouveau Roman*, per a la novel·la). I no cal dir que la posteritat ha posat Baudelaire al seu lloc: ha estat reivindicat per infinitats de poetes de diversa sensibilitat. La seva poesia permet, efectivament, una pluralitat de lectures.

La lectura que Sartre en va fer, el 1947, es pot resumir amb la primera frase del seu *Baudelaire*: «No va tenir la vida que es mereixia». Ja ho sabem: no es mereixia una mare tan possessiva, ni una amant tan conflictiva, ni una malaltia tan angoixant com la sífilis, ni els deutes ni una mort tan prematura. La lectura de Sartre es limita a l'home i el limita. Dominique Rincé opina, al contrari, que Baudelaire «Per la seva intel·ligència humana, la seva clarividència estètica i el seu "preveure" poètic, ho ha "merescut" tot en el seu destí d'home i d'artista perquè d'entrada ho ha sabut "meditar" tot i gairebé entendre-ho tot en el gir immens de la nostra història

literària que van ser els anys 1850-1860, en què l'edat clàssica tomba, amb la fallida del romanticisme, cap a l'edat de la modernitat. Una modernitat que en primer lloc li pertany: fou el primer que la va desitjar i la va identificar com a tal.» (Beaumarchais J.P. de, Couty Daniel, Rey Alain, *Dictionnaires des littératures de langue française*, vol. 1 – A-D, Bordas, 1987, p. 192).

Però Sartre es limitava a l'anàlisi d'un context i d'una vida. L'obra de Baudelaire va més enllà i es presenta com un intent de posar les bases d'una modernitat irreversible. A *Les flors del mal* Baudelaire introdueix el tema de la ciutat i trenca d'aquesta manera la supeditació dels romàntics a la natura. Tot el llibre està dominat per aquesta nova temàtica i hi dedica, fins i tot, una part amb el títol *Tableaux parisiens*. Aquesta fascinació anticipa la que mostraran els poetes de la *Belle Époque*, com Blaise Cendrars o Apollinaire, per tot allò nou que emergia en l'àmbit urbà. Baudelaire també innova introduint la temàtica de la lletjor, lletjor de la vellesa, de les carronyes..., i barreja, com havia demanat Victor Hugo en forma de manifest romàntic al prefaci de *Cromwell* (1821), la bellesa i la vulgaritat. La poesia moderna ha de tractar tot allò que neix d'una realitat amb múltiples facetes. La modernitat de Baudelaire li va valer ser condemnat per ultratges a la moral: l'erotisme d'alguns dels poemes havia fet malbé els sospirs innocents dels romàntics.

Però *Les flors del mal* és un llibre que no subverteix la forma. Rimbaud ho va expressar d'una manera ben clara: «Baudelaire és el primer vident, rei dels poetes, *un veritable Déu*, tanmateix va viure en un ambient massa artístic; i la forma que tant li han lloat és mesquina: les invencions d'inconegut reclamen noves formes» (*Carta del vident*). Amb *l'Spleen de París*, al contrari, Baudelaire renuncia a la mètrica tradicional i s'allibera del vers. Sovint es diu que va inventar el poema en prosa, tot i que, en realitat, fou Aloysius Bertrand, amb *Gaspard de la nuit* (1842), en el qual Baudelaire reconeix que es va inspirar o que va retre-hi un homenatge, que va proposar poemes en forma «narrativa».

El bicentenari del naixement de Baudelaire és una gran oportunitat per posar-ne la poesia a l'ordre del dia, amb dues noves propostes: la traducció de *Les flors del mal* (Barcelona: Edicions Proa, 2021), a càrrec de Pere Rovira, i la dels *Petits poemes en prosa* (Spleen de París) de Joaquim Sala-Sanahuja (Martorell: Adesiara, 2021).

De *Les flors del mal* se n'han fet moltes versions (un article de Vicenç Pagès Jordà a *Visat* 18, l'octubre del 2014, en fa esment), entre les quals n'hi ha sense rimar. Pere Rovira, que ja fa anys que es dedica a Baudelaire, ens aporta una traducció de poeta, en vers i amb rima consonant. La traducció de Joaquim Sala-Sanahuja actualitza la que ja havia proposat a Edhasa el 1991.

Presentem, a tall de tast, un poema de cada llibre:

L'Ennemi

Ma jeunesse ne fut qu'un ténébreux orage,
Traversé çà et là par de brillants soleils;
Le tonnerre et la pluie ont fait un tel ravage,
Qu'il reste en mon jardin bien peu de fruits vermeils.

Voilà que j'ai touché l'automne des idées,
Et qu'il faut employer la pelle et les râteaux
Pour rassembler à neuf les terres inondées,
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux.

Et qui sait si les fleurs nouvelles que je rêve
Trouveront dans ce sol lavé comme une grève

Le mystique aliment qui ferait leur vigueur?

- Ô douleur! ô douleur! Le Temps mange la vie,
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur
Du sang que nous perdons croît et se fortifie!

L'enemic

La meva joventut, quina negra tempesta

que aquí i allà travessen els raigs de sol brillants;

la tronada i la pluja van fer-hi una gran festa,

al meu jardí no hi ha fruits vermells, com abans.

Ja arribo a les idees tardorals i cansades;

ara la pala i el rascle hauran d'arreplegar

i reunir de nou les terres inundades

que ha foradat tant l'aigua que semblen un fossar.

¿Qui sap si les flors noves que somia el coratge
tindran en aquest camp rentat com una platja
el místic aliment que les farà potents?

- Oh dolor! Oh dolor! El Temps devora vida,
I el llòbrec Enemic que als cors clava les dents
Amb la sang que perdem creix i agafa embranzida!

Traducció: Pere Rovira [*Les flors del mal*. Barcelona: Proa, 2021]

LES FOULES

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage.

Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant ; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées.

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.

Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe.

Il est bon d'apprendre quelquefois aux heureux de ce monde, ne fût-ce que pour humilier un instant leur sot orgueil, qu'il est des bonheurs supérieurs au leur, plus vastes et plus raffinés. Les fondateurs de colonies, les pasteurs de peuples, les prêtres missionnaires exilés au bout du monde, connaissent sans doute quelque chose de ces mystérieuses ivresses ; et, au sein de la vaste famille que leur génie s'est faite, ils doivent rire quelquefois de ceux qui les plaignent pour leur fortune si agitée et pour leur vie si chaste.

LES MULTITUDS

No tothom es pot permetre un bany de multituds: fruir de la gentada és un art, i només aquell a qui una fada insuflà en el bressol el deler del transvestisme i de la màscara, l'odi del domicili i la passió del viatge pot fer-se un tip de vitalitat a compte del gènere humà.

Multitud, solitud: termes iguals i intercanviables per al poeta actiu i fecund. Qui no sàpiga poblar la seva solitud tampoc no sabrà sentir-se sol enmig d'una multitud atrafegada.

El poeta frueix del privilegi incomparable de poder ser al seu gust ell mateix o altri. Com aquelles ànimes errants que van a la recerca d'un cos, entra, quan vol, en el personatge de cadascú. Per a ell sol, tot és vacant, i si hi ha llocs que sembla que li són vedats, és perquè als seus ulls no paguen la pena de ser visitats.

Al passejant solitari i pensarós, aquesta comunió universal l'embriaga d'allò més. Aquell que s'emmotlla fàcilment a la multitud coneix fruïcions febroses de les quals es veuran

privats l'egoista, tancat com una caixa forta, i el mandrós, enclaustrat com un mol·lusc. Adopta com a pròpies totes les professions, totes les joies i totes les misèries que les circumstàncies li presenten.

Això que els homes anomenen amor és ben poca cosa, és restringit i feble comparat amb la inefable orgia, amb la santa

prostitució de l'ànima que es lliura sense reserves, poesia i caritat, a l'imprevist que es presenta, a l'inconegut que passa.

De vegades és bo de dir als feliços d'aquest món, encara que només sigui per a humiliar un instant el seu neci orgull, que hi ha felicitats superiors a la d'ells, felicitats més grans i més refinades. Els fundadors de colònies, els pastors de pobles, els missioners exiliats a l'altre cap del món, coneixen sens dubte algunes d'aquestes embriagueses misterioses; i, al si de la vasta família que han format amb el seu geni, de vegades es deuen riure d'aquells que els planyen per la fortuna tan atzarosa i la vida tan casta.

Traducció: Joaquim Sala-Sanahuja [*Petits poemes en prosa*. Martorell: Adesiara, 2021]

visat.

primavera 2021

Una nova col·lecció bilingüe

Carles Vela

L'Associació Catalana d'Esperanto/Kataluna Esperanto-Asocio (ACE/KEA) és, per a aquells qui no la coneguin, l'associació que reuneix els esperantistes dels Països Catalans. Entre els objectius hi té el de promoure, en l'àmbit dels territoris de llengua catalana, l'esperanto com a llengua auxiliar internacional neutral, considerat la millor opció de democràcia lingüística, aquella que garanteix els valors dels drets lingüístics, de la diversitat lingüística i del dret a la comunicació plena entre persones de llengües diferents. Un altre dels propòsits de l'associació és difondre la cultura catalana arreu del món i el coneixement d'altres cultures per mitjà de l'esperanto.

Per respondre a aquests fins, l'ACE duu a terme diverses activitats, de les quals en destacaré una que encaixa perfectament en aquesta revista: des de fa uns quants anys l'ACE és també una petita editorial. Tot i que no cerca el profit econòmic, l'objectiu és que els llibres i opuscles que publica tinguin els estàndards necessaris per «competir» amb les edicions professionals.

En aquest sentit, entre 2004 i 2010 es van editar tres llibres sobre la història del moviment esperantista als Països Catalans: Francesc Poblet i Feijoo, *Els inicis del moviment esperantista a Catalunya* [La komenca esperanto-movado en Katalunio], 2004; Francesc Poblet i Feijoo, *El Congrés Universal d'Esperanto de 1909 a Barcelona : La consolidació del moviment esperantista als Països Catalans* [La Universala Kongreso de Esperanto de 1909 en Barcelono : La firmigo de la esperanto-movado en la Kataluna Landaro], 2008, i Francesc Poblet i Feijooi Hèctor Alòs i Font (coord.), *Història de l'esperanto als Països Catalans: recull d'articles* [Historio de esperanto en la Kataluna Landaro : artikolkolekto], 2010. Més recentment s'ha editat, també en edició bilingüe, un recull de paremiologia en esperanto, *Petit refranyer català-esperanto* [Malgranda proverbaro kataluna-Esperanto], de Pedro M. Martín Burutxaga, amb pròlegs de Víctor Pàmies i André Cherpillod.

La literatura també hi ha tingut cabuda i el 2001 es va publicar el recull de poemes i contes *Kiam floras la timianoj* [Quan floreix la farigola], de Salvador Gumà Clavell, per commemorar que aquell any en feia cent.

La «Col·lecció Jaume Grau Casas»

El 2020 l'Associació va decidir reprendre aquest camí i engegar una nova col·lecció d'edicions bilingües, català-esperanto, d'obres literàries de petit format. L'ha titulada «Col·lecció Jaume Grau Casas»[Kolekto Jaume Grau Casas], en homenatge a aquest pioner esperantista, poeta i traductor en català, en castellà i en esperanto, coordinador i en gran part traductor de la *Kataluna antologio*, la primera antologia d'una llengua nacional en esperanto, editada el 1925 i reeditada, atès l'èxit, el 1931. Tot i que té alguns poemes de qualitat en català, malauradament la figura de Jaume Grau és poc coneguda dins la literatura catalana, mentre que cal dir que el seu nom encara ressona amb força quan es parla de la literatura en esperanto, original i traduïda, del període d'entreguerres.

El primer llibre de la col·lecció és l'edició bilingüe de *Cementiri de Sinera* [Tombejo de Sinera], de Salvador Espriu, en traducció de Gabriel Mora i Arana, i el segon volum, que ha estat presentat per Sant Jordi d'enguany, conté una altra traducció d'Espriu, *La pell de brau* [La taŭrofelo], traduït per Abel Montagut.

Que els dos primers números comparteixin autor traduït no és casualitat i per entendre-ho cal recular a l'any 2013, l'Any Espriu. Aquell any, l'Associació Catalana d'Esperanto va organitzar el 20 d'abril un acte d'homenatge al poeta farnesenc, durant el qual es van llegir fragments de tres obres seves, les dues ja esmentades i *Assaig de càntic en el temple*, en traducció de Rikardo A. Reyna i Llibert Puig.

Gabriel Mora ja havia traduït *Cementiri de Sinera* els anys vuitanta i la traducció s'havia publicat com a suplement de *Kataluna esperantisto*, la revista de l'Associació Catalana d'Esperanto, el 1989. Tanmateix, en demanar-li permís per usar la seva traducció en l'acte d'homenatge, el poeta de Castellar del Vallès, a punt de fer 88 anys, va decidir que en faria una revisió per a la lectura pública i poc abans de l'acte va lliurar un nou original. La intenció era publicar-lo immediatament, però en aquell moment no va poder ser i el llibre va quedar en un calaix, esperant una oportunitat. Quan es va plantejar

la col·lecció, de seguida va ser la primera opció, tot i que aleshores ja com a homenatge pòstum al traductor, mort el 2014.

Estirant encara el fil d'aquell acte, es va demanar al també poeta Abel Montagut si es podria publicar la seva traducció de *La pell de brau*. I cal precisar «la seva traducció» perquè, tot i que no tenim gaires traduccions d'obres catalanes a l'esperanto, després de l'època daurada del primer terç del segle xx, resulta que d'aquest poemari d'Espriu se'n van fer dues, de traduccions, i, a més, simultànies. Al mateix temps que Abel Montagut s'hi enfrontava, sense que cap dels dos traductors tingués coneixement del projecte del seu col·lega, el poeta i traductor en portuguès, català i esperanto Manuel de Seabra en feia una altra, paral·lela a la seva traducció al portuguès. Quina casualitat! Tot i que Seabra va publicar alguns dels poemes en una revista literària en esperanto, tots dos projectes van restar, en el seu conjunt, inèdits. Calia posar-hi solució.

A l'original de Montagut hi calia una repassada a fons, en opinió del traductor, i finalment l'original ha vist la llum amb pròleg d'Olívia Gassol i Bellet.

El duet espriuà obre un camí, però els llibres vinents de la col·lecció hi poden arribar per altres viaranys; és a dir, que la col·lecció és oberta a traduccions de novel·la, de contes, de teatre, de còmic... Potser l'únic límit que ens hem fixat és l'extensió: la idea és oferir al lector català títols atractius que, alhora, siguin un tast de la llengua internacional esperanto i oferir al lector esperantòfon d'arreu accés a un mos de literatura catalana en la seva segona llengua de cultura... o tercera o quarta o qui-sap-quina, perquè entre els esperantistes el poliglotisme és relativament comú.

Resta encara un altre camí per endinsar-s'hi, que podria donar lloc a una nova col·lecció: oferir al públic català traduccions de la literatura original en esperanto, que també n'hi ha, i alguna de molta qualitat, al català.

La reescriptura d'una traducció pròpia: Gabriel Mora i Arana i *Tombejo de Sinera*

La tasca de retraducció que Mora i Arana va dur a terme, com hem esmentat abans a tomb de l'Any Espriu, mereix que hi fem atenció.

En el pròleg de la primera versió, del 1989, reproduït també en la segona, el traductor hi reflexiona sobre la dificultat de traslladar a una altra llengua un poeta tan hermètic o, de vegades, ambigu (p. 8*

), una poesia amb «obscurs» (p. 12). Per enfrontar-s'hi, Mora i Arana «confessa» haver hagut de fer una interpretació subjectiva i, tot i l'esforç per respectar la mètrica original, no haver pogut evitar haver-hi d'afegir alguna síl·laba de més («com a màxim dues», puntualitza), però que preservava «el mateix ritme que la versió original catalana» (p. 12). En la mateixa línia, justifica l'elecció concreta d'alguns mots, com el neologisme *vitekso* per a traduir *aloc* (*Vitex agnus-castus*), o explica la dificultat per donar una traducció (única) a *rial*, que apareix quatre cops, i que tradueix bé com *vojo*, 'camí', bé com *vojo torenteca*, 'camí atorrentat', «per mirar d'expressar la seva condició de camí que pot esdevenir un veritable torrent d'aigua quan hi ha tempestes» (p. 14). De fet, el pròleg traspua el desig del traductor de recerca de la literalitat, un criteri de traducció encara vigent als anys vuitanta, sobretot pel que fa a la traducció dels autors clàssics i de la poesia, que la majoria de traductors catalans encara traspassaven al català en prosa.

Al meu entendre, és aquest desig de literalitat que motiva en gran part la retraducció. En primer lloc, la nova versió mostra més comprensió del text original. Als primers versos del poema II corregeix el subjecte:

Quina petita pàtria
encercla el cementiri!

Kia malgranda patrolando
ĉirkaŭmurigas la tombejon, (1989)

Kian malgrandan patrolandon
ĉirkaŭmurigas la tombejo, (2020)

O al poema XXVI rectifica l'infinitiu pel present:

No lluito més. Et deixo
el sepulcre vastíssim

Ne plu lukti. Mi lasas
al vi la vastan tombon (1989)

Ne plu luktas mi: lasas
al vi la vastan tombon (2020)

En segon lloc, introdueix canvis en l'ordre sintàctic. Per exemple, als versos finals del poema II:

No estimo
res més, excepte l'ombra
viatgera d'un núvol.
El lent record dels dies
que són passats per sempre.

Mi amas
nenion pli krom l' ombro
de vojaĝanta nubo
kaj la memor' pri la tagoj
por ĉiam forpasintaj. (1989)

Nenion pli mi amas, krom
l'ombro de vojaĝanta nubo
kaj la memoro pri la tagoj,
tiuj, por ĉiam forpasintaj. (2020)

I, finalment, refà alguna composició de mots, un recurs molt propi (i molt ric!) de l'esperanto. Al darrer vers del poema XXI (la sorra molla) canvia la més literal «la malsekan sablaron» per «la malsekan bord-sablon», que amb *bord-*, 'riba', 'vora', completa la imatge tot i que s'allunya de la literalitat. També al darrer vers, però del poema XIV (amb pauses d'or i somni), no només hi busca una traducció sintàcticament més acurada i que mostra més comprensió de l'original, sinó que hi aplica una solució que aprofita més els recursos propis de l'esperanto: «reve, laŭ paŭzoj oraj» esdevé «laŭ paŭzoj or-revigaj», en què *or-revigaj*, construcció molt típica de l'esperanto, que literalment es podria traduir per 'que fa somniar or', reflecteix millor la imatge de l'original.

Una mica arreu, la retraducció mostra i demostra tant més comprensió de l'original com un domini més gran de la llengua a què tradueix. Mora i Arana no abandona la recerca de la literalitat, pròpia de l'època en què engega el projecte de traducció i pròpia de la seva generació, i és ben cert que, actualment, una nova traducció de *Cementiri de Sinera* segurament duria a solucions força diferents; tanmateix, potser sense ser-ne del tot conscient, la maduresa (reescriu la traducció a la vora dels noranta anys) li permet oferir una traducció més fina i, a parer nostre, més "esperàntica", si se'ns permet el neologisme.

* Citem per la segona edició (2020) i per la versió catalana.

visat.

primavera 2021

Carolina Moreno. La peculiar lluminositat de la literatura escandinava

Nina Valls

Carolina Moreno fa pràcticament vint anys que es dedica a la traducció i a donar a conèixer la llengua sueca i la cultura escandinava a Catalunya. Llicenciada en Teoria de la Literatura i Literatura Comparada per la Universitat de Barcelona, va cursar part dels estudis a Suècia. Complementa la feina com a traductora amb la de professora a l'Escola Oficial d'Idiomes i a la Universitat de Barcelona. Ha traduït més de vint obres del suec, unes quantes del noruec i una del danès, tant d'autors clàssics moderns (Henrik Ibsen, August Strindberg, Hjalmar Söderberg, Selma Lagerlöf) com de contemporanis (Jostein Gaarder, Per Petterson, Henning Mankell, Karl Ove Knausgård), i ha tocat tant prosa, com teatre, poesia o literatura infantil i juvenil.

Ens trobem una tarda del final de març al barri de Les Corts de Barcelona. Com que amb les restriccions per la pandèmia no hi ha res obert, seiem en un banc de la plaça Comas i desitgem que les criatures que hi juguen no interfereixin gaire en la conversa. La mascareta li oculta una part important de la cara. Tanmateix, els ulls vius, el to de veu i la manera d'expressar-se descobreixen un caràcter curiós, entusiasta i apassionat, que li ve de ben petita. Explica l'anècdota que quan tenia cinc o sis anys va demanar un «ditsionari». La mare va quedar molt sorpresa, va anar a parlar amb la mestra i li va comprar el que per edat hauria de tenir un o dos anys més tard a l'escola. És una curiositat innata per les paraules, explica ella, que amb el temps va anar creixent. Amb quinze o setze anys, li va caure a les mans un llibre en francès, del qual no existia la traducció en català. «Com que no?», va pensar, i va començar a traduir-lo frase per frase perquè volia saber com sonaria en català.

L'interès pel suec i la cultura escandinava li va arribar de més gran, a la universitat. Estudiava filologia alemanya i havia de triar una segona llengua germànica. Va triar el suec i va tenir l'opció de marxar sis mesos a Suècia amb una beca en una escola internat on

era l'única estrangera. «Va ser una immersió total en la cultura, la llengua, el país, la gent. Em va agradar moltíssim.» Al cap d'un any hi va tornar amb el programa Erasmus. Es va treure el títol superior de llengua i això li va permetre entrar a la universitat per lliure com qualsevol alumne suec, matricular-se a seminaris, cursos de literatura i descobrir tot un món que desconeixia.

El començament: el *boom* de la novel·la negra nòrdica

La primera traducció que va fer va ser *Comèdia infantil*, de Henning Mankell, «una d'aquelles novel·les africanes» de l'autor suec, que Tusquets va editar l'any 2002. Després va venir el fenomen «Wallander», entre el 2003 i el 2004; en va traduir quatre: *La lleona blanca*, *L'home que somreia*, *Amb l'alè al clatell* i *El tallafoc*. Més endavant, encara del mateix autor va traduir *Sabates italianes* (2007) i *El fill del vent* (2009), totes per a Tusquets.

«Els lectors estaven obsessionats amb què passava a Wallander. No tant amb la trama o la intriga, sinó amb tota l'evolució psicològica de l'inspector, que cada vegada va empitjorant, i en el retrat de la societat sueca que feia Mankell. És el que els atreia més i els enganxava», assegura Moreno, que en aquella època va anar a molts clubs de lectura. «Sempre que m'hi conviden, hi vaig, perquè és una manera de tenir un *feedback* de la teva feina. Quan fas una traducció, no el tens. A mi m'agrada molt compartir la lectura perquè abans de ser traductora soc lectora.»

Arran de les novel·les de Mankell, Stieg Larsson, Camilla Läckberg, etc., «la literatura nòrdica es va fer coneguda a tot el món i va situar aquests països en el mapa literari internacional. Han estat molt llestos en això perquè han aprofitat aquest *boom* per donar a conèixer la seva literatura, més enllà de la de gènere. Sobretot Suècia i Noruega han aprofitat aquest èxit per invertir moltíssim a traduir-la i promoure-la». Després de Mankell, Moreno va rebre nous encàrrecs i, d'aleshores ençà, no ha parat. «Guanyar-te la vida com a traductor literari és molt difícil», assegura, tot i que admet que sempre ha tingut feina i, fins i tot, a vegades ha hagut de dir que no perquè no tenia temps. Però ho atribueix al fet que els traductors del suec encara són pocs.

Els clàssics moderns escandinaus en català

Aquest impuls dels països nòrdics per donar a conèixer les seves literatures ha despertat l'interès de les editorials catalanes per

publicar, descobrir o redescobrir autors clàssics. Carolina Moreno ha traduït diverses obres de l'escriptor i dramaturg August Strindberg, que al final del xix va modernitzar literàriament la llengua sueca: les novel·les *Tot sol* (2016) i *La gent de Hemsö* (2018) i el recull de textos teatrals *El Viatge de Pere l'afortunat*, *La més forta*, *Dansa de mort*, *La sonata dels espectres*, *Escrits sobre teatre* (2017), que van fer conjuntament amb Feliu Formosa.

L'any 2016 també va traduir *El doctor Glas*, de Hjalmar Söderberg, un clàssic de la literatura sueca, i *El carreter*, de Selma Lagerlöf, coetània d'aquests autors i la primera escriptora que va entrar a l'acadèmia sueca i va rebre el Nobel de Literatura (1912).

Moreno ha explicat a l'article «El fenomen escandinau» al número 14 (2012) d'aquesta revista, què va significar l'esclat de la modernitat en aquests països: «Tot comença als anys setanta i vuitanta del xix a tot Escandinàvia. Són vint anys d'una transformació de gran magnitud a tots els nivells: polític, social, econòmic i cultural, de revolució feminista i revoltes obreres, que van establir les bases de la socialdemocràcia que tenen ara aquests tres països.» A Catalunya, al tombant del segle XIX a XX, emmirallant-se en el que s'hi esdevenia, «el que havia arribat era Ibsen i Strindberg. Sobretot Ibsen. Totes les traduccions que es van fer, van ser per via indirecta, a través del francès, perquè venien de París: allò que tenia èxit a París, arribava a Barcelona.»

Més endavant i fins fa només unes quantes dècades, totes les obres que arribaven dels països escandinaus ho feien a partir de les traduccions en alemany. «Ha estat en els últims vint o trenta anys que s'ha començat a fer traducció directa, des que hi ha hagut facultats, persones preparades que coneguessin aquestes llengües. Quan el Feliu Formosa va traduir les obres del dramaturg noruec Henrik Ibsen, ho va fer a través de l'alemany.» Després Formosa i Moreno les van revisar conjuntament, comparant-les amb el noruec, comprovant que no hi hagués errors. «El Feliu tenia aquella recança que era una traducció indirecta, perquè ara ja està molt mal vist fer-ne. Ara tot ha de ser directe i, en això, hi hem guanyat molt.»

En abordar aquestes traduccions, Moreno s'ha hagut d'encarar a reptes i dificultats. «La virtut tant de Strindberg com d'Ibsen és que van modernitzar el suec i el noruec literàriament. Això vol dir que si ells van escriure en un suec i un noruec expressament modern per a

les acaballes del XIX, ara no ho pots traduir amb un llenguatge de dos-cents anys enrere. Però el que expliquen, ara, és ben bé del segle XIX. Per tant, tampoc no pots utilitzar un català gaire quotidià, amb molt d'argot de segle XXI. Aleshores, has de trobar el punt mitjà, que sigui prou fluid, prou modern i prou àgil perquè el lector s'hi identifiqui i se'l senti proper. I això no és fàcil.» A més, «hi ha el component literari –continua— perquè Ibsen, no tant, però Strindberg era un mag de les paraules: juga constantment amb la llengua i potser utilitza una paraula que té tres connotacions i vol que el lector les tingui en compte totes tres. Però, en català, d'aquella paraula en tenim tres, una per a cada connotació, i se n'ha de triar una.»

Traduir teatre i altres experiències escèniques

En teatre, la traducció «ha de funcionar dalt de l'escenari. Ha de fluir moltíssim. Els actors no es poden encallar. Per això, quan he traduït teatre, sempre que he pogut he anat a les lectures de taula que es fan abans de posar-se a assajar. Està bé que el traductor hi sigui perquè pot anar resolent problemes. I més amb Ibsen, que l'hem llegit en traduccions antigues molt literàries.» Amb Feliu Formosa van revisar i publicar *Casa de nines* (2004) i *Quan despertem d'entre els morts* (2013), que es van dur a escena al Teatre Nacional de Catalunya. «El Feliu és un home de teatre i en sap moltíssim, de traduir teatre, que no té res a veure amb traduir prosa.»

L'any 2015 la directora teatral Teresa Vilardell va portar a escena *Tot sol* de Strindberg, una narració breu d'inspiració autobiogràfica. Aquest cop, primer se'n va fer l'adaptació teatral i després la traducció del text sencer, editat per L'Avenç. «Va ser tota una experiència. La Teresa necessitava algú que fos traductor del suec, però també especialista en literatura escandinava. Ens vam conèixer. Vam fer unes lectures al teatre Akadèmia de fragments de Strindberg.» Llavors li va proposar que participés en l'obra. «Jo? –va respondre— Però si jo només faig de traductora i d'assessora literària.» Moreno no havia fet mai teatre. La proposta era que sortís a escena fent d'ella mateixa explicant Strindberg. «Vaig fer un paper estrany perquè a mesura que avançava l'obra, aquella professora que explica coses de Strindberg s'anava transformant en el paper de la dona en l'univers de Strindberg. Tot va sorgir de la passió de totes dues per l'escriptor, de la Teresa, que tenia una confiança cega en mi i idees boges com aquesta i, jo, que també soc de llançar-me a la piscina. La veritat és que va ser una experiència meravellosa.»

«Traduccions per al calaix» que s'han publicat

La majoria d'obres que tradueix són encàrrecs. Però, a vegades, també n'ha fet per plaer, com la nena que volia un «ditsionari» o la joveneta que es posava a traduir frase per frase un text per saber com sonaria en català. Ella les anomena «traduccions per al calaix». Però ha tingut la sort que algunes s'han publicat. És el cas d'*El doctor Glas*, de Hjalmar Söderberg, coetani de Strindberg. «A Söderberg, li interessava el mateix que a Ibsen, que és fer una crítica a la hipocresia de la burgesia. La va definir així: una novel·la d'idees. Els seus personatges formen part de la classe burgesa. Volia treure temes conflictius, crear debat i ho va aconseguir: van qualificar-la d'immoral cap amunt. A Suècia és un petit gran clàssic. En els rànquings del llibre més llegit que es fan cada any, continua sent a dalt. És aquell clàssic que llegeixen totes les generacions.»

També va traduir «per al calaix» una obra del poeta suec Tomas Tranströmer. «M'agradava moltíssim i vaig començar a traduir els poemes que m'agradaven i els tenia guardats.» Un dia, en uns premis Octubre, en una conversa amb Ramon Guillem, el responsable de la col·lecció de poesia de Perifèric edicions, li va parlar de Tranströmer i van quedar que ella li faria arribar alguns dels poemes. Guillem va trobar molt bo l'autor i Moreno li va dir que no se n'havia publicat res en català i que li donarien el Nobel. L'any 2007 es va publicar *La plaça salvatge*. Quan el 2011 li van donar el Nobel, ella va proposar de treure'n l'obra completa, però l'editor, més caut, li va respondre que com a molt reeditarien el que havien publicat.

«M'ho passo molt bé [traduint poesia]. El que passa és que soc molt conscient que no és el mateix que traduir novel·la. És més frustrant. A mesura que vas avançant, t'adones que no, que el que llegirà el lector en català no és el que diu en suec. En la novel·la tens més recursos: una metàfora que en català no surt la pots compensar d'una altra manera. En poesia, no. Les paraules són comptades. Tenen el seu significat i un lloc en el poema i no hi ha gaire marge de maniobra. Hi ha moments que fa molta ràbia.» També hi ha un altre aspecte decebedor. «Els suecs poden inventar-se paraules i els catalans, no. Les llengües germàniques van per paraula composta. Creen molts neologismes i [els lectors] els entenen. Llavors, els poetes tenen molta més llibertat creativa que els pobres poetes catalans, ja no diguem que els traductors.»

Traduir la musicalitat d'una llengua: un joc fantàstic (i difícil)

Un camp en què els autors tenen molta llibertat creativa és en la literatura infantil; Moreno n'ha traduït diverses obres. Una de les més recents és la d'Åsa Lind: *El llop de sorra*, *Les històries del Llop de sorra* i un tercer volum pendent de publicació. «És una autora molt coneguda a Suècia. Li encanta jugar amb les paraules, inventar-ne i, sobretot, divertir-se amb la musicalitat de la llengua. Les llengües germàniques es basen en la sonoritat i en la musicalitat. Hi ha moltes onomatopeies. Les al·literacions són la base de la seva poesia i Åsa Lind ho explota.»En català, això pot ser un problema. S'ha d'anar amb compte. «És difícil de traslladar la musicalitat i tots els jocs de paraules. I això que m'he inventat el que he volgut i els de [l'editorial] Kalandraka ho han acceptat. En això tinc llibertat total. És un repte, però també és molt divertit per a un traductor. És un joc.»

Pel que fa a novel·la juvenil, ha traduït *La noia de les taronges*, de l'escriptor noruec Jostein Gaarder. Al protagonista, Georg, un noi de quinze anys, li cau a les mans una carta que el seu pare li havia escrit abans de morir (quan ell en tenia quatre) i es tanca a l'habitació per llegir-la tot sol.«A mi és una novel·la que m'agrada moltíssim. Gaarder aconsegueix que el lector s'acosti a un tema que és fotut, però el capgira, i ho fa d'una manera molt lluminosa i vital. A part que vaig aprendre moltíssim sobre el sistema solar, que és una de les gràcies de les traduccions, que aprens moltes coses. I per mi, que soc curiosa i que tot m'interessa, és fantàstic.»

Alguns autors contemporanis

Un autor noruec contemporani més que Moreno ha traduït és Per Petterson. És l'escriptor més important d'aquest país actualment i un dels més considerats internacionalment. Moreno n'ha traduït un parell de novel·les, *Maleeixo el riu del temps* (2009) i *Sortir a robar cavalls* (2016), totes dues publicades per Club Editor. «És difícil de traduir perquè és un escriptor molt intuïtiu. A vegades suggereix molt, però no tanca, no explica; dona molt de marge al lector perquè acabi de completar i imaginar què passa. La temptació del traductor és de ficar-hi cullerada.» El ritme també és problema. «És molt àgil, de frase molt curta. I, en català, això no funciona gens; sembla un telegrama. Llavors ho has de fer més seguit, però perds aquesta característica pròpia de l'autor.»

A vegades el traductor pot estar temptat de «passar el ribot». Però no ho pot fer, aclareix Moreno. «Pots treure algunes redundàncies perquè saps que són pròpies de la llengua. Les llengües escandinaves repeteixen fins a l'avorriment i no sona malament. En canvi, en català sona fatal. Això sí que ho vas esporgant. Però si és una opció de l'escriptor, ho mantens encara que tinguis la temptació de treure-ho. Jo intento sempre mantenir tant com puc. Soc de molt poc planxar. Intento ser tan fidel com puc a l'original. Llavors a mi em planxen bastant els correctors.»

De literatura sueca, una de les darreres novel·les traduïdes per Carolina Moreno és *Benvinguts a Amèrica*, de Linda Böstrom Knausgård, publicada per l'editorial Les Hores al març. És una novel·la curta molt colpidora, en què una nena d'onze anys deixa de parlar arran de la mort del pare. «Böstrom és coneguda sobretot perquè és la dona de l'escriptor Karl Ove Knausgård i publica amb el cognom del marit. Però fa temps que escriu i ha publicat novel·les. Té la seva trajectòria com a escriptora, però ha escrit poc, per problemes de salut. És una veu molt singular i molt potent.»

Com s'arriba a un públic més gran?

«He continuat treballant, sorprenentment», afirma Moreno, que pensava que durant aquesta pandèmia s'aturaria tot com a la crisi del 2007, en què, de cop, les editorials van deixar de publicar. «Hi ha ajudat bastant el fet que els ministeris respectius han fet una aposta molt important per subvencionar les editorials que tradueixin obres del suec i del noruec. Durant la pandèmia van decidir posar més diners que mai perquè entenien que en un moment de crisi calia precisament ajudar-les.»

Malgrat això, segons Moreno, hi ha una tristor i una frustració dels editors que fan l'esforç de publicar autors escandinaus i no acaben de trobar el lector. Amb algunes excepcions, com Petterson, que té molt èxit a casa nostra. La traductora lamenta que és una literatura que costa molt que obtingui un públic gran. «Té l'estigma de ser introspectiva, trista, tancada i freda. Costa d'entrar-hi, perquè normalment aborda temes difícils com la solitud o la mort, que aquí, per diferència cultural, evitem.» La idea que els escandinaus tenen de la literatura –reflexiona– és que és com la fusta d'un nàufrag, que serveix per entendre millor els propis neguits i els fantasmes, els conflictes interns. Ajuda a entendre's millor un mateix, a afrontar tot

allò que incomoda, que no es vol veure, que no ens satisfà.

Bones raons per acostar-se a descobrir la peculiar lluminositat del nord i la singularitat dels seus escriptors.

visat.

primavera 2021

Noves incorporacions

Redacció

L'espai del traductors:

- Aurora Ballester
- Manuel Carbonell
- Miquel Àngel Llauger
- Anna Llisterri
- Abel Montagut
- Adrià Pujol

Literatura Universal:

- Dimitris Khatzís

Teatre català:

- Jordi Teixidor