visat. 33

primavera 2022

De sobte falta algú...



PEN

Català

Índex

Editorial

Joan Triadú, traductor de Píndar
Jaume Almirall

Hermínia Grau, traductora
Victòria Alsina

Joan Fuster, traductor
Francesca Cerdà

Costa i Llobera i la imitació dels versos clàssics com a renovellament de la mètrica tradicional, amb una marrada italiana
Eloi Creus

Traduint Molière, encara
Miquel Desclot

Entre traducció i derisió: quan Marcel Proust imita Ruskin en un exercici catàrtic
Valèria Gaillard

Els tres Ulisses catalans. Celebrem el centenari de la novel·la de James Joyce
Teresa Iribarren

Gabriel Ferrater, traductor
Joan Manuel Pérez Pinya

Anna Casassas: la llibertat creativa del traductor
Nina Valls

Traduir La Fontaine avui
Jordi Vintró

Nova fitxa de traducció: Inés García López
Inés García López

Número editat amb el suport de:



visat.

primavera 2022

Editorial

De sobte falta algú. Amb aquestes paraules Francesc Parcerisas començava la cloenda de la jornada acadèmica que la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona va organitzar dimecres 27 d'abril com a homenatge a l'enyorada Montserrat Franquesa, professora de la Facultat i, entre moltes altres coses, codirectora de la revista *Visat* fins al seu traspàs. Una jornada plena d'emoció, de records, però també de coneixement profund i rigorós, com a ella li hauria agradat. Sí, de sobte falta algú, quina certesa més terrible. Falta la Montserrat plena d'empenta, d'alegria múrria, de bonhomia, de determinació, de rigor; les qualitats amb què duia a terme l'activitat docent, investigadora, divulgadora...

Estem convençuts que li hauria fet especial il·lusió preparar aquest número de primavera i fer-ne l'editorial, perquè el 2022 és un any de commemoracions, a fora i a casa. La dels cent anys de la publicació d'*Ulisses*, de James Joyce, l'obra mestra que va sacsejar la literatura occidental del segle xx; la de la mort de Marcel Proust, afectat de pneumònia, i, a casa nostra, la dels naixements de dues de les plomes més il·lustres de la literatura catalana contemporània, Gabriel Ferrater i Joan Fuster.

Visat s'afegeix a aquestes efemèrides amb quatre d'articles que repassen, d'una banda, les traduccions catalanes de l'obra de Joyce i el Proust torsimany de John Ruskin; i, de l'altra, la tasca traductora de Ferrater i Fuster. Però també recordem la figura de Miquel Costa i Llobera, en els cents anys de la mort, amb un article que ens acosta a l'adaptació del metre clàssic que va fer el prevere mallorquí; la d'Hermínia Grau, traductora de la primera part d'*El segon sexe*, de Simone de Beauvoir, i la de Joan Triadú, torsimany del poeta grec Píndar.

Completen el número les reflexions que els traductors Miquel Desclot i Jordi Vintró han escrit a propòsit de les versions respectives del teatre de Molière i de les*Faules* de La Fontaine; una entrevista a la traductora Anna Casassas i la incorporació d'una nova fitxa, la d'Inés

García López, traductora de l’islandès.

I sí, al final, de sobte falta algú, falta la Montserrat, i aquest número torna a ser un homenatge i un record a la seva persona, que tant trobem a faltar, i també a l'escriptor, filòleg i professor Joan Manuel Pérez i Pinya (Palma, 1963) de qui, en el moment d’escriure aquestes línies, hem conegut la trista notícia de la mort als 59 anys. Amb motiu del centenari de Gabriel Ferrater li vam demanar una actualització de la seva tasca traductora, que presentem aquí de manera pòstuma. Pérez Pinya havia rebut el premi Ciutat de Palma Joan Alcover de poesia per *Atletes de fuga* (El Gall Editor, 2019) i acabava de publicar *Fauna mutilada* (Lleonard Muntaner).

visat.

primavera 2022

Joan Triadú, traductor de Píndar

Jaume Almirall

Al llarg de l'any 2021 s'ha commemorat, amb actes de tota mena, el centenari del naixement de Joan Triadú i Font (Ribes de Freser, 1921 - Barcelona, 2010). Figura destacada de la resistència nacional, de jove, durant el franquisme, i important activista cultural tota la seva vida, Triadú actuà incansablement i amb una característica energia en una varietat de camps, molt especialment en els de crític literari i de pedagog. En l'obra de Triadú hi ha un aspecte només aparentment menor, que és la de traductor. Dos poetes molt diferents entre si van atreure el seu interès, i els dedicà esforços que van força més enllà de la sola traducció: el líric grec Píndar i el Shakespeare dels sonets. Del bard anglès oferí una selecció de quaranta sonets que, segons que subratlla ell mateix, «és en ella mateixa, com a tria, una interpretació» (vegeu Triadú 1958). Les línies que segueixen analitzen el treball de Triadú, com a filòleg, traductor i poeta, sobre una part important de l'obra de Píndar.

Parlar del Joan Triadú traductor de Píndar és en bona part parlar de l'ombra benèfica i estimulant que sobre ell va projectar Carles Riba. Per edat, Riba podia ser-ne el pare. En va ser, com per a tota aquella jove generació de postguerra, un alt referent; com a intel·lectual i com a persona, un mestre, i, en el cas particular de Triadú, a més, un amic. Segons ell mateix recorda (Triadú 2009: 164), va ser Palau i Fabre que primer li va parlar, el 1940, de Riba, aleshores a l'exili. La relació personal s'inicià la primavera del 1945, segons Triadú mateix (vegeu *Cartes* de Riba, vol. II, nota a la carta 403); des de llavors i fins a la mort del poeta, el 1959, van mantenir una relació estreta i cordial. Triadú es complau a recordar que Riba era feliç a les trobades anuals del Concurs de Cantonigròs, que ell mateix havia creat el 1944, i a les quals el poeta va assistir ininterrompudament des d'aquell mateix any; allà, ens diu, «parlava pels descosits amb tothom» (Triadú 2009: 214). El 1951 Riba va presentar a aquell concurs *Vint sonets*, que després es va convertir en *Salvatge cor*.

Triadú recorda orgullosament, també, com Riba va col·laborar a la revista *Ariel*, de la qual ell mateix havia estat un dels fundadors, el 1946, i un dels directors.

Joan Triadú va cursar Filologia Clàssica a la Universitat de Barcelona entre el 1939 i el 1942; no va poder tenir-hi de professor Riba, que no va tornar de l'exili fins al 1943 i que, retornat, el van apartar forçosament de la universitat. Aquells anys, Riba, com altres escriptors represaliats pel règim, va sobreviure sobretot gràcies als mecenes. En primer lloc, gràcies a Fèlix Millet, que li va encarregar de refer la seva traducció de l'*Odissea*; el poeta hi va esmerçar gairebé un any, de l'agost del 1944 fins al juny del 1945, si bé no es va publicar fins al 1948, en l'esplèndida edició ornada amb gravats de Ricart. Recordem, però, que l'edició de la nova *Odissea* constava tan sols de tres-cents exemplars i que no n'hi hagué una de més assequible —amb només el text— fins a 1953.

Però en el número I d'*Ariel*, del maig del 1946, ja va aparèixer, d'aquesta nova traducció ribiana, un brevíssim passatge del llibre VIII (versos 577-580), que conté paraules d'Alcínous a Odisseu (vegeu Riba 1946):

> Digues també per què plores i dins el teu cor et lamentes
> quan sents parlar de la sort dels dànaus argius i de Troia:
> l'han obrada els eterns, i són ells que a tants la ruïna
> han filat; perquè hi hagi cançons per als homes a néixer.

Seria interessant de saber per què Riba va triar precisament aquests versos per a la seva contribució a la naixent revista, que des de la repressió i la clandestinitat pretenia revifar la llengua i la cultura del país: el passatge memorable en el qual l'autor de l'*Odissea* justifica la guerra, la destrucció i el patiment per la poesia que en naixerà.

És evident, i Triadú ho recorda amb insistència, que la seva relació amb Riba no era només intel·lectual. En evocar el dia del seu casament, al qual assistiren com a convidats Riba i Clementina Arderiu, diu:

> La meva relació amb ell va passar dels límits de la crítica literària a l'amistat, més enllà de l'amistat entre mestre i deixeble. Riba es va confiar en mi. (Triadú 2009: 43)

Tampoc sembla que li fes res de recordar com veien aquesta relació algunes persones: que Gaziel el qualifiqués d'«escolà de Riba» o que

Joan de Sagarra l'anomenés «el gos de Riba». «Em va saber greu —comenta ell, irònic— sobretot que l'il·lustre amic i col·lega Modest Prats, traductor, i l'editor ho deixessin així, per molt que, com jo, s'estimin els gossos» (Triadú 2009: 219 i següents). Escolanet o gos de companyia són imatges ben poc escaients per representar la relació que hi va haver entre aquells dos homes que van batallar tota la seva vida per la causa de la llengua i la cultura del país.

A les memòries de Triadú encara hi ha el record de la que degué ser l'última vegada que va veure Riba:

> Recordo com si fos ahir que, en tornar de Formentor [es refereix a les trobades amb escriptors hispans que l'omplien d'optimisme], va venir a casa amb la Clementina, per sant Joan, molt content, molt animós. Tenia pendent que l'havien d'operar. Li feia molta mandra (...) Dos dies després de l'operació, va morir. (Triadú 2009: 166)

Tal com recullen algunes imatges, Triadú va ser un dels portadors del fèretre de Riba.

I és d'aquesta relació rica i fructífera, alhora intel·lectual i humana, que en sorgí la traducció de les *Olímpiques* de Píndar. Però la dedicació a aquest treball es produí en un moment molt determinat de la vida de l'autor. Triadú passà a Anglaterra dos anys, del 1948 al 1950, quan en tenia entre 27 i 29. Marià Manent —«com a ambaixador de la cultura anglesa a Catalunya», segons recorda Triadú mateix— li proposà un lectorat, que fou de dos cursos, a la universitat de Liverpool. Es tractava d'un lectorat vinculat a la càtedra d'Edgar Allison Peers, hispanista britànic que s'interessava en la cultura catalana i mantenia vincles amb l'Institut d'Estudis Catalans. Triadú guarda un gratíssim record d'aquella estada, «la qual sempre deuré», diu, «a Ramon Aramon i Serra, a Marià Manent i a Carles Riba» (Triadú 2009: 380). Les obligacions de Triadú durant aquells dos cursos li deixaven moltes hores lliures, que aprofità a la biblioteca d'aquella universitat i a la del Museu Britànic, en les quals tenia accés a uns fons bibliogràfics que a Catalunya li hauria estat impossible d'aconseguir. Els estudis i treballs d'aquells dos anys no podien ser més pròdigs: en resultaren l'*Anthology of Catalan Lyric Poetry*, que li havia encarregat Joan Gili per al públic anglosaxó —un llibre que es publicà el 1953—, i les dues antologies que van fonamentar el crític literari que Triadú esdevingué: l'*Antologia de la*

poesia catalana 1900-1950 i l'*Antologia de contistes catalans*, totes dues publicades el 1951; en resultà la seva traducció dels sonets shakespearians, en resultà també el seu Píndar.

Sobre l'interès de Triadú per Píndar, no podem saber si la iniciativa partia d'ell mateix o si Riba l'hi induí. A la correspondència publicada de Carles Riba (*Cartes* de Riba, vol. II i III) s'hi recullen quinze cartes adreçades a Triadú, datades entre el 1947 i el 1951, i es conserven, també, les escrites a Riba per Triadú; en algunes hi ha referències a tot el procés, des que l'edició és un projecte, el 1948, fins que Riba diu que ha enllestit la revisió de les odes, el 1950 (vegeu *Cartes* de Riba, vol. II, cartes 428 i 464). Però no és possible saber com sorgí el projecte d'editar Píndar. Sigui com vulgui, Triadú va començar-les dos anys abans de la seva estada a Anglaterra, i el testimoni de la dedicació és la publicació de traduccions que s'anà succeint al llarg de més de deu anys.

El primer text pindàric publicat per Triadú és un breu fragment d'entre els conservats del poeta tebà per tradició indirecta. Es tracta d'uns versos que alguns editors, no pas tots (per exemple, en l'edició de Bowra figura entre els fragments de procedència incerta, amb el número 234), han considerat part d'un himne «Als tebans»: tal és el criteri també del traductor. Els set versos en dàctiloepítrits de l'original són resolts per Triadú en sis elegants decasíl·labs, que aparegueren el 1946 a la revista *Ariel* (vegeu Píndar 1946):

> No fessiu [*sic*]clara als ulls de l'estranger
> la pena que us arriba, jo us diria.
> I solament el que tenim de bo
> i el que és joiós, convé que tothom vegi.
> Si és do dels déus pels homes una sort
> de mal sofrir, caldrà cobrir-la d'ombra.

En el primer número de la revista havia aparegut, com hem vist, un altre text d'autor grec, el passatge odisseic en traducció de Riba. Com en relació amb aquells versos, també aquí és lícit preguntar-se pel sentit de la tria d'aquest fragment, que aconsella no mostrar als estranys sinó les alegries i ocultar, en canvi, les penes que ens afecten.

Gairebé dos anys més tard, el febrer del 1948, a la mateixa revista, Triadú publicà una versió poètica de l'*Olímpica III*: «A Teró d'Agrigent

per les Teoxenies» (vegeu Píndar 1948). Com a possible raó per a la tria d'aquesta oda potser no seria inoportú recordar que aquell any se celebraren, a Londres, els catorzens Jocs Olímpics, en el que fou la represa d'aquells certàmens després de les cancel·lacions del 1940 i el 1944 a causa de la guerra. En aquesta oda el poeta commemora precisament la institució dels Jocs a Olímpia a càrrec d'Hèracles.

La sèrie completa dels catorze epinicis olímpics, en versió poètica, la va publicar Triadú, en edició de bibliòfil, el 1953 (vegeu Píndar 1953). En les brevíssimes línies que precedeixen la traducció, l'autor s'explica: «Com a exercici vaig proposar-me de fer aquesta versió de Píndar paral·lelament a la traducció en prosa que vaig emprendre per a l'edició de la Fundació Bernat Metge.» I al colofó del llibre podem llegir: «Versions acabades el dia 8 de juny de 1949 a New Brighton, Cheshire, Anglaterra.» Triadú havia emprès la seva estada anglesa l'octubre de l'any anterior; si en la mateixa data havia enllestit també la seva traducció en prosa, resultaria que la doble versió de les *Olímpiques* li havia ocupat uns vuit mesos. Però si entre la conclusió de la traducció poètica i la seva publicació van transcórrer quatre anys, la publicació dels dos volums amb les traduccions en prosa encara en va trigar més.

Mentrestant, Triadú havia publicat la versió poètica de l'*Olímpica XIV* en un llibre col·lectiu d'homenatge a Carles Riba pels seus seixanta anys —efemèride que havia tingut lloc l'any abans. Els atzars editorials van voler que aquesta publicació aparegués el 1954, un any més tard que l'edició completa d'aquestes odes—la darrera en sentit cronològic, segons una part de la crítica i, també d'acord amb alguns, la més bella (vegeu Píndar 1954).

Sobre el llarg procés d'edició dels dos volums que Triadú preparà per a la «Fundació Bernat Metge», coneixem les breus referències que s'hi fa a la correspondència esmentada més amunt; l'autor mateix s'hi refereix també breument a les seves memòries:

> Carles Riba em parlava de les galerades que va corregir —i com!— del Píndar que sortí en dos volums a la Fundació Bernat Metge (per voler d'ell), el 1957 i el 1959. Mentrestant, amb el títol de *Les Olímpiques*, en feia la traducció en vers per a Els Cinquanta-cinc, o sigui per a en Josep M. Vall i Perdigó. (Triadú 2009: 250 i següents)

Aquestes paraules suggereixen que Riba, si més no, va encoratjar Triadú a publicar el seu Píndar en prosa dins la prestigiosa col·lecció de clàssics grecollatins, si no és que era l'instigador de tot el projecte. Però per conèixer-ne més detalls, com ara fins a quin punt havia intervingut en la revisió de la traducció o en la part filològica del treball, hauria calgut una investigació en els arxius de la Fundació, on pot ser que es conservin originals, galerades i altra documentació: una tasca que hauria pogut fer la malaguanyada Montserrat Franquesa, que tan bé coneixia aquells fons.

En els fons de Joan Triadú conservats a l'Arxiu Nacional de Catalunya, hi ha tan sols un document relacionat amb el seu Píndar: una simple relació escrita a mà per Triadú mateix amb l'epígraf «Expressions i mots introduïts per Carles Riba a les traduccions de les Olímpiques» (codi ANC1-667-T-3504). Es tracta de trenta-set termes o expressions que el traductor adoptà (amb una excepció) en el seu text: l'únic testimoni explícit que he trobat de la intervenció de Riba en el seu treball.

Les traduccions simultànies de Píndar, en prosa i en vers, de Triadú tenen el seu paral·lel exacte en les que Riba feia, aquells mateixos anys, de les tragèdies de Sòfocles. El 1951 Riba publicà a la «Fundació Bernat Metge» el primer volum del seu Sòfocles (amb *Les dones de Traquis* i *Antígona*) i, alhora, en edició de bibliòfil, la traducció en vers d'unes altres tres tragèdies: *Èdip rei*, *Èdip a Colonos* i *Antígona*. En el prefaci d'aquesta edició, Riba, referint-se a la seva segona traducció de l'*Odissea*, feta per encàrrec de Fèlix Millet Maristany i publicada a la tardor del 1948, diu:

> Els mateixos generosos amics que m'havien fet possible l'empresa m'invitaren després a consagrar-me a la traducció en vers de Sòfocles. (…) D'altra banda, l'esbós en prosa em reclamava. (…) Surten per fi, gairebé el mateix dia, cap a trobar llur públic. (…) L'una té un caràcter i una exigència d'ordre científic; a l'altra la poesia ha manat i informat sobiranament. (Riba 1951: 9 i següents)

El Sòfocles de la «Fundació Bernat Metge» constà finalment de quatre volums, en part pòstums i en part acabats per altres mans a causa de la mort de Riba, el 1959. L'edició de les tragèdies en vers quedà interrompuda després del primer volum; les altres no van veure la llum fins a l'aparició conjunta de les set tragèdies, en dos

volums, el 1977, en edició a càrrec de Carles Miralles. L'*Odissea* del 1948 s'havia publicat en gran format, en paper de qualitat, i adornada amb 41 gravats d'Enric Cristòfor Ricart; la tirada fou de 300 exemplars. El Sòfocles en vers, de característiques semblants i tirada idèntica, s'ornà amb quatre gravats de Josep Obiols. Semblantment, *Les Olímpiques*, la traducció en vers de Triadú, es degué, com hem vist, a un mecenes, Josep Maria Vall i Perdigó, i es publicaren també en una edició de qualitat, si bé en format menor que l'*Odissea* de Riba, en una tirada de només seixanta exemplars i amb la il·lustració d'un únic gravat, obra de l'artista Maria Vall i Mundó.

Josep Maria Vall i Perdigó (1906-1988) fou un industrial tèxtil. Gran lector i bibliòfil, patrocinà la col·lecció «Els Cinquanta-cinc», per a bibliòfils com ell: cinquanta-cinc eren els exemplars que es tiraven de cada títol editat (i cinc més de col·laborador). Albert Manent —que recorda les reunions d'artistes i escriptors al despatx de Vall al carrer Girona de Barcelona— afirma que dins la col·lecció es publicaren les traduccions de *La balada de la presó de Reading*, de Wilde, per Joan Cortès; *Les Olímpiques* de Píndar i els *Sonets* de Shakespeare, per Triadú; *L'Epipsichidion*, de Shelley, per Marià Manent; i «els versos de Kavafis» i «el corneta Rilke», per Riba (Manent 1997: 147). Força més exacta, Montserrat Bacardí puntualitza que els títols publicats foren els de Wilde, Píndar i Shakespeare, i *La cançó d'amor i de mort del corneta Christoph Rilke*, de Rainer Maria Rilke (Bacardí 2012: 28 i següents); els cinquanta-cinc exemplars d'aquest darrer títol, però, amb pròleg de Salvador Espriu i il·lustrat amb deu làmines de Joan Barbarà, no aparegueren fins al 1965. Quant a la traducció de Kavafis per Riba (seixanta-sis dels cent cinquanta-quatre poemes «canònics» de l'alexandrí), no es publicà fins al 1962, i ja no dins la col·lecció de Vall, sinó a l'Editorial Teide, amb una tirada de 700 exemplars, 50 dels quals eren en paper de fil, amb tres il·lustracions de Josep Maria Subirachs. Joan Triadú, en la notícia preliminar d'aquesta edició, datada el gener del 1960, mig any després de la mort del poeta, deixa entendre que ha tingut accés als papers inèdits i als llibres que Riba havia utilitzat per a les seves versions de Kavafis (Riba 1962: 10 i següents).

«Vall —conta Manent, referint-se a Riba— passava al poeta un tant cada mes perquè pogués tirar endavant totes dues traduccions» (Manent 1997: 147). Industrials com Vall o financers com Millet formaven el cercle dels mecenes catalans de la postguerra que

subvencionaren més o menys generosament la labor traductora de figures com Riba, Boix i Selva, Sagarra, Joan Olivé o Triadú mateix. El règim polític, aquells anys, tolerava amb cauteles extremes que aquelles fortunes, forçosament relacionades amb el poder, subvencionessin la publicació d'obres en català, amb el benentès que l'impacte social que tindrien aquelles edicions, cares i molt minoritàries, seria gairebé nul, en el context de la repressió ferotge de la cultura del país. Triadú va saber establir vincles amb aquell cercle de prohoms i hi aportà el seu esperit decidit i combatiu: basti recordar que fou un dels fundadors d'Òmnium Cultural amb Fèlix Millet, el seu primer president.

Les odes triomfals de Píndar constitueixen una de les creacions poètiques més belles de l'Antiguitat. Hi trobem el món de luxe i distinció de les cases reials de Sicília i del sud d'Itàlia, i de les grans cases aristocràtiques d'arreu de Grècia, amb les seves genealogies vinculades amb déus i herois, l'univers enlluernador del mite, l'apel·lació a principis de pietat religiosa i de rigor moral; el llenguatge hi és extremament ric, lluminós, pròdig de metàfores sorprenents, amb un estil refinat i alhora tumultuós. Totes aquestes característiques en fan la traducció un exercici de dificultat molt considerable. La dificultat rau no solament a copsar el sentit de les paraules i el fil del pensament de l'original, sinó també a capturar-ne la textura verbal, a traslladar-ne la lluminosa i torrencial expressivitat. En aquest sentit, cal dir que totes dues traduccions de Triadú són reeixides. Al seu Píndar s'hi poden aplicar els mateixos mots que Riba usava per referir-se al seu Sòfocles, amb la distinció que feia entre el treball filològic i la versió poètica.

El Píndar de Triadú a la «Fundació Bernat Metge» ja apareix com un dels títols en preparació, amb el títol d'*Olímpiques*, en el número 108 de la col·lecció, el 1953, l'any de publicació de *Les Olímpiques*, la versió en vers; però va trigar anys a veure la llum, en dos volums, *Odes I* (número 124, 1957) i *Odes II* (número 129, 1959). També va trigar el segon volum del Sòfocles de Riba, anunciat igualment el 1953 i no publicat fins al 1959, l'any de la seva mort, com a número 130. És interessant d'observar que entre els títols anunciats en preparació en el segon volum de Píndar hi figura el tercer de les *Odes* , també a càrrec de Joan Triadú. I Riba mateix, en una carta del juny del 1950, ja s'hi havia referit, responent al suggeriment de Triadú sobre l'adquisició per a la «Fundació Bernat Metge» de l'edició

pindàrica de Turyn: «Ens serà útil de moment; a part que, després de les Olímpiques vénen les Pítiques etc.» (vegeu *Cartes* de Riba, vol. II, carta 464). Aparentment, doncs, s'havia previst que ell mateix continués l'edició de l'obra pindàrica restant. Tal cosa no s'esdevingué i l'anunciat volum tercer, aparegut molts anys més tard, el 1993, tornava a ser, potser inesperadament, les *Olímpiques*, en traducció de Manuel Balasch i amb una introducció general al poeta a càrrec de Josep Maria Gómez i Pallarès; juntament amb aquest volum aparegueren també, dels mateixos autors, els volums IV i V, amb les *Pítiques* el primer i les *Nèmees* i *Ístmiques* el segon. L'edició de Píndar es completà amb el volum VI, que conté els fragments, publicat dos anys més tard, el 1995.

Desaparegut Riba, potser també desaparegué la raó que lligava Triadú a la «Fundació Bernat Metge»; potser aquesta raó era la relació que unia tots dos homes. Triadú no se n'ocupà més, de Píndar, ni de cap altre autor clàssic; de fet, s'allunyà del món dels estudis clàssics. Tampoc no li interessà d'emprendre una carrera acadèmica convencional, que sembla que l'havia temptat momentàniament, així i tot. Ell mateix recorda alguns detalls d'un seu projecte de tesi doctoral sobre l'hel·lenisme a Catalunya, i de com havia de ser-ne el tutor Antonio Tovar, amb el qual fins i tot mantingué algunes converses sobre l'assumpte, tant a Madrid com a Barcelona (Triadú 2009: 31). Això s'esdevenia el 1955. Però Triadú tenia altres projectes; l'any següent es casà i, portat per la necessitat de mantenir una família i d'escometre noves iniciatives, la vida d'aquell home enèrgic i apassionat emprengué altres camins.

Fos el que fos el que el Píndar de Triadú per a la «Fundació Bernat Metge» degués a Riba, el resultat fou un treball a l'altura de les exigències de la col·lecció; tot hi és acurat i d'una realització correctíssima: la introducció general i les particulars de cada oda, l'aparat crític, la traducció, les notes. Pel que fa a la seva traducció poètica, a més de fidel, ajustada a l'original, com ho és la filològica, no està mancada de tremp literari.

El trajecte de Triadú com a poeta va ser breu, un altre camí aviat abandonat, i en aquest abandó hi intervingué també, com a conseller amical i sincer, Riba. En referir-se al seu únic llibre de poesia, *Endimió*, ell mateix recorda:

> Després de la publicació del centenar d'exemplars d'*Endimió*, el 1948, si vaig deixar d'escriure poesia va ser perquè cal que el crític sigui autocrític. Em vaig adonar que no podia anar gaire més enllà. Carles Riba em va dir, i li ho agraeixo, que era *flou*, és a dir, borrós, esfumat, vague. Va repetir l'adjectiu més d'un cop i em sembla que tots dos vam quedar descansats. I més amics. (Triadú 2009: 168)

Però l'alè poètic de Triadú encara es manifestà en les seves traduccions de *Les Olímpiques* de Píndar i dels sonets de Shakespeare. En això no fou pas un cas únic.

Traduccions de Píndar a càrrec de Triadú

Píndar (1946). «Als tebans». Fragment d'himne. *Ariel. Revista de les Arts*, III-IV (juliol-agost), p. 48.

Píndar (1948). «Olímpica III». *Ariel. Revista de les Arts*, XV (febrer), p. 6-8.

Píndar (1953). *Les Olímpiques*. Barcelona: Els Cinquanta-cinc.

Píndar (1954). «Olímpica XIV». A: *Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys. Poesia, assaigs, traduccions clàssiques*. Barcelona: Josep Janés editor, p. 370-372.

Píndar (1957). *Odes*,I. Barcelona Fundació Bernat Metge.

Píndar (1959). *Odes*,II. Barcelona: Fundació Bernat Metge.

Altres referències bibliogràfiques citades

Bacardí, Montserrat (2012). *La traducció catalana sota el franquisme*. Barcelona: Punctum.

Manent, Albert (1997). *Del noucentisme a l'exili. Sobre la cultura catalana del nou-cents* . Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Riba, Carles (1946). «Alcínous a Ulises». *Odissea*, cant VIII, trad. Carles Riba. *Ariel. Revista de les Arts*, I (maig), p. 8.

— (1951). *Sòfocles. Traslladades en versos catalans per Carles Riba*, volum I, Barcelona.

— (1962). *Poemes de Kavafis*. Barcelona: Teide.

— (1990-2005). *Cartes de Carles Riba. Recollides i anotades per Carles-Jordi Guardiola*, 4 volums. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

Triadú, Joan (1948). *Endimió*. Barcelona: Ariadna.

— (1958). *Els sonets de Shakespeare*. Barcelona: Els Cinquanta-cinc.

— (2009).*Memòries d'un segle d'or*. Barcelona: Proa.

visat.

primavera 2022

Hermínia Grau, traductora

Victòria Alsina

Hermínia Grau Aymà (Barcelona, 1897 – 1982), filla de Joan Grau i Llopis, nascut a Valls, i de Maria Aymà i Mensa, natural de Barcelona, era la petita de quatre germans d'una família de Gràcia d'ambient «més aviat lliurepensador», segons que ens diu la seva filla Eulàlia Duran, que també explica que una germana més gran, Raquel, morta molt jove, havia estat una de les primeres dones de l'estat que cursà la carrera de medicina i l'exercí. Ens informa, també, que Hermínia «era d'esperit inquiet i es formà una cultura autodidacta», i que als anys vint vivia sola, cosa molt inusual en una dona jove de l'època. Estudià la carrera de piano, però l'hagué d'abandonar el darrer any per motius de salut. La mala salut, que l'acompanyà tota la vida, li representà un obstacle per professionalitzar-se i convertir-se en una dona del tot independent, però no li impedí esdevenir una persona inquieta, culta i intel·lectualment atractiva que des de molt jove despertà l'interès d'un seguit d'homes de lletres del país, inclòs el seu marit, els quals, com ens diu Teresa Muñoz, «sempre la tindran com a punt de referència, com a musa, en unes relacions marcades pels interessos comuns culturals i, segons com, espirituals».

El 1917 entrà a treballar al Departament de Cultura de l'Ajuntament de Barcelona i aquell mateix any, a la Biblioteca de la Universitat de Barcelona, conegué per casualitat el bibliotecari i poeta mallorquí Miquel Ferrà i Juan, que esdevindria el seu amic de l'ànima i amb qui, quan ell tornà a viure a Mallorca, mantingué una correspondència fins a la mort de l'escriptor, l'any 1947, correspondència que J. Massot i Muntaner publicà en part a la revista *Randa* (núm. 32, 1992). Ferrà la introduí en el seu cercle d'amics, entre els quals hi havia l'hel·lenista, medievalista i polític Lluís Nicolau i d'Olwer, el segon dels homes amb qui va fer una gran amistat: també amb ell, quan marxà a l'exili, s'hi correspongué fins que Nicolau es morí, a Mèxic, el 1961. Una part d'aquesta correspondència, les cartes de Nicolau a Grau, ha estat publicada (Lluís Nicolau d'Olwer, *Cartes a*

Hermínia Grau, Curial, 1995) amb una introducció d'Eulàlia Duran, que és qui ens ha proporcionat un seguit d'informacions valuoses sobre la vida, la personalitat i els interessos de la seva mare. Una altra persona que formava part del cercle d'amistats de Miquel Ferrà i Lluís Nicolau, i que Hermínia conegué en aquest entorn, era l'arxiver i historiador cerverí Agustí Duran i Sanpere, que esdevingué el seu marit el 1923 i amb qui tingué tres filles: Núria, Roser i Eulàlia Duran Grau. Més endavant, durant la Guerra Civil, Hermínia va conèixer l'arxiver, escriptor i historiador valencià Ernest Martínez Ferrando, amb qui a partir dels anys quaranta inicià una correspondència, sobretot a propòsit de llibres que ell li recomanava, li feia arribar o li comentava, a la qual només posà fi la mort de l'escriptor. Cinquanta-sis de les cartes de Ferrando a Grau –totes les que es conserven, tot i que probablement no totes les que va escriure– han estat publicades, anotades i introduïdes per Teresa Muñoz a la revista *Llengua i Literatura* (2004). Aquesta faceta de Grau, d'incansable corresponsal, va fer que Marta Pessarrodona titulés el capítol que li va dedicar del llibre *Donasses* (2006) «Hermínia Grau i Aymà. De professió, escriure i rebre cartes».

Després de la guerra, quan el seu marit, havent passat un període curt de «depuració», recuperà la feina al cap de l'Arxiu Municipal de Barcelona, ella es va dedicar a les activitats culturals amb intensitat: a banda de la correspondència que acabem d'esmentar, llegia amb voracitat, va reprendre el piano, estudià història amb Joan Petit i organitzà tertúlies culturals i musicals. Més endavant va redactar un bon nombre d'entrades sobre música per a l'Enciclopèdia Catalana. I a partir dels anys seixanta i fins al final de la seva vida, es professionalitzà com a traductora del francès per a Edicions 62. Els llibres que anostrà responien a les matèries a què s'havia dedicat més: religió, filosofia, música i història.

Per a la col·lecció «Blanquerna» traduí les obres de temàtica religiosa i filosòfica, temes que l'havien interessada des de molt jove: *Maria, mare del Senyor, figura de l'Església*, de Max Thurian (1965); *En espera de Déu*, de Simone Weil (1965); *Ningú no és una illa*, de Thomas Merton (1966); *L'esdevenidor de l'home* (1968) i *L'aparició de l'home* (1970), de Pierre Teilhard de Chardin. Val a dir que el llibre de Merton era escrit originalment en anglès (*No Man Is an Island*, 1955), la llengua de l'autor; però, com que no ens consta que Grau hagués après aquesta llengua, suposem que la seva versió es va fer

a partir de la traducció castellana o de la francesa.

Pel que fa a la música, el 1967 aparegué la seva traducció del *Diccionari de la música* de Roland de Candé, que, segons que sembla, va esdevenir un punt de referència terminològica en aquest àmbit.

El 1968 es publica la seva cotraducció, amb Carme Vilaginés, d'una obra fundacional i fonamental del pensament feminista: *El segon sexe*, de Simone de Beauvoir (gairebé dues dècades després de l'aparició de la versió original!). La traducció es va fer a proposta de Maria Aurèlia Capmany, que és l'autora del pròleg. Grau fou la responsable d'anostrar la primera part, *Els fets i els mites*, i Vilaginés la segona, *L'experiència viscuda*.

Finalment, entre el 1977 i el 1978 van aparèixer els dos volums –en total més de 1.000 pàgines– de la seva traducció *Barcelona 1380-1462: un centre econòmic en època de crisi*, de la historiadora francesa Claude Carrère, especialista en la corona catalanoaragonesa, en què analitzava el paper de Barcelona en la vida econòmica de l'àrea mediterrània occidental.

Grau fou una traductora elegant i rigorosa, amb un llenguatge clar que, llegit actualment, no sembla que hagi perdut gens de vigència.

visat.

primavera 2022

Joan Fuster, traductor

Francesca Cerdà

Enguany es commemora el centenari del naixement de Joan Fuster (va nàixer el 23 de novembre de 1922 a Sueca, al País Valencià), escriptor conegut sobretot per la seua obra assagística —en la qual destaca *Nosaltres, els valencians* (Edicions 62, 1962), un treball fonamental tant en la historiografia com en la conscienciació nacional del País Valencià— i per la seua influència cabdal en el procés de normalització cultural dels Països Catalans. A més d'assagista, però, Fuster també va ser poeta, articulista, crític literari i traductor; una faceta seua, aquesta darrera, encara no gaire coneguda. Per això, amb motiu de l'efemèride, em propose de tractar ací la relació de l'homenot de Sueca amb la traducció, centrant-me en la seua tasca com a traductor i promotor de traduccions.

Joan Fuster, traductor

Quan considerem globalment la tasca de Fuster com a traductor i promotor de traduccions, des de les traduccions inicials, menys conegudes i estudiades, fins als darrers projectes, i tenint també en compte la seua activitat com a traductor i assessor literari en editorials de Barcelona, sobretot, durant els anys seixanta, veiem de seguida que, malgrat que la traducció constitueix només una petita part del conjunt de labors cíviques i culturals de Fuster, ja va començar a dedicar-s'hi en els seus inicis literaris i encara col·laborà en alguns projectes en els seus darrers anys d'activitat. Tot i així, la tasca com a traductor la va desenvolupar de manera intermitent, amb una relativa intensitat durant alguns períodes i amb altres d'intermedis en què va dedicar-s'hi poc o gens. I probablement va ser així perquè el desplegament de la seua activitat traductora té més a veure amb la importància que atorgava a la traducció com a eina de normalització literària i cultural, amb la relació que mantenia amb agents capdavanters del món editorial català i espanyol, amb la predisposició a col·laborar en «qualsevol operació d'interès col·lectiu» que li demanaven (Fuster 2005: 282) i amb el fet que la

traducció era una via més de contribuir a professionalitzar-se, que no pas la realització d'una veritable afició personal. De fet, la traducció inacabada de *La Putain respecteuse*, de Jean-Paul Sartre, és l'única que, a hores d'ara, podem afirmar que Fuster va fer per compte propi, sense que hi influïra la petició expressa o la mediació d'un altre agent, o sense que haguera de servir per a un altre propòsit que la mera experimentació.

Tot i que no hi ha dubte que traduir —traduir textos que li interessaven— li produïa una certa satisfacció intel·lectual, (1) els comentaris que fa al llarg dels anys al voltant de l'exercici traductor en general i de la seua activitat traductora en particular posen de manifest que Fuster no tenia ni la vocació ni la paciència suficients per a dedicar-s'hi professionalment i d'una manera assídua. La traducció era una de les tantes feines que acceptava com a «jornaler de l'escriptura», perquè li permetien «arrodonir el salari» i, alhora, contribuir al bé col·lectiu, però que li treien temps per a dedicar-se als projectes que prioritzava, raó per la qual, al cap d'un temps i d'uns quants encàrrecs, acabà desistint-ne o recorrent a altres traductors perquè feren, sota supervisió seua, la primera versió de les traduccions que li havien encomanat, com és el cas de les traduccions en què col·laborà amb Josep Palàcios i Joan Francesc Mira. Per posar-ne alguns exemples, en carta de l'11 de juliol de 1948, un jove Fuster posa en dubte la seua capacitat per a traduir un poema d'altri i manifesta a Xavier Casp que «hauria estat preferible que la traducció del vers l'hagués feta ell» —referint-se a Vicent Casp i al seu poema «Crucifixió», que Fuster havia traduït al castellà per a la revista *Verbo*—, pel fet que hauria triat «les paraules castellanes amb el mateix criteri poètic que va triar les valencianes» i serien, doncs, «més escaients que no les correspondències literals» (Fuster 2006: 79). El 1951 confessa haver abandonat la traducció de *La Putain respectueuse* «per dificultats d'argot i matís» i per «la inquietud de no posseir l'idioma amb la perfecció adequada», i afirma que «hom podria considerar, i amb raó, que el meu domini del francès és insuficient» (Fuster 2000: 122-123). I el 17 de març de 1954, quan encara no havia començat l'etapa més prolífica de Fuster com a traductor, manifesta a Marià Manent el següent:

> Sóc jo qui us ha d'agrair, més que vós a mi, els meus versets, aqueix dilectíssim *Aire daurat* que em vàreu dedicar. Ell, i un exemplar de *Versions de l'anglès* —adquirit, per sort, en una

> llibreria de vell de Barcelona—, seran d'ara endavant dues visites assídues i obligades en la meua lectura. Tinc una petita experiència de traductor —experiència que preferesc no augmentar—, i sé com s'asseca i es mor la poesia en passar-la d'un idioma a l'altre. El fet que les vostres versions i interpretacions seguesquen essent poesia, el fet que semblen «originals» i no traduccions, és senyal d'aquell do màgic —¿màgic, per què no?— que fa d'un home un poeta... (Fuster 1997: 80)

Aquesta desconfiança envers la pròpia competència traductora, agreujada per la consciència de la complexitat intrínseca de l'acte traductor, no l'abandonà mai. En aquest sentit, cal subratllar la humilitat, molt notòria, amb què es presenta en la «Nota del traductor» de la traducció de *La pesta* (Fuster 1962b: 255), amb un cert to de disculpa, com si es considerara un intrús o algú poc qualificat; humilitat que torna a fer-se palesa al pròleg de *La quarta vigília*, juntament amb la seua voluntat de servir l'obra traduïda (Fuster 1962a: 14-15). I el 1975, tretze anys després i amb diverses traduccions a l'esquena, Fuster pregunta a Claudio Guillén si ell és realment la persona adequada per a traduir Montaigne, i manifesta que «todo eso de las traducciones» sempre li ha semblat «confuso y discutible» (Fuster 1975).

El fet que la dedicació de Fuster a la traducció es produïra de manera tan irregular i depenguera d'agents tan diversos dificulta la periodització d'aquesta tasca en etapes més o menys coherents i amb uns límits clarament establerts. Amb tot, tenint en compte els anys d'activitat, la intensitat amb què s'hi va dedicar, els gèneres que va traduir en cada moment, els mitjans en què van publicar-se les traduccions i els llocs de publicació, hem pogut distingir tres etapes: l'etapa de les primeres traduccions (1946–1959), que coincideix aproximadament amb els anys de producció poètica i els inicis assagístics; l'etapa com a traductor i assessor literari principalment d'editorials de Barcelona (des del 1960 fins als volts del 1970), durant la qual es publiquen les traduccions de narrativa i assaig, sobretot d'Albert Camus, i que coincideix amb els anys en què es consagra com a escriptor i intel·lectual de renom al si de les lletres catalanes amb la publicació de *Nosaltres, els valencians*; i l'etapa que podríem definir com la dels encàrrecs de traducció frustrats o rebutjats (des dels volts del 1970 fins al seu traspàs), per

tal com hi són recurrents els projectes que per diferents raons no arribaren a dur-se a terme.

L'etapa de les primeres traduccions (1946-1959)

La primera etapa és la més heterogènia, per la diversitat dels projectes en què va participar. A banda de les autotraduccions poètiques al castellà publicades a la revista *Verbo* entre el 1946 i el 1949 i l'adaptació teatral de Paul Claudel en català titulada *La bona nova a Maria* i representada a Sueca el 1952, que són les que més interès han suscitat darrerament (vegeu, per exemple, Ortells 2017 i Pérez Moragón 2014), en aquesta època Fuster va fer diverses traduccions més. Al castellà va traduir el poema «Crucifixió», de Vicent Casp, esmentat més amunt; dos dels «Quatre poemes», de Santiago Bru i Vidal, i dos contes dels *Mites* de Jordi Sarsanedas. Les traduccions poètiques de Vicent Casp i Santiago Bru i Vidal van aparèixer signades amb els pseudònims V. M. i V. T. M. als números de novembre-desembre de 1948 i de gener-febrer de 1949, respectivament, i hem pogut atribuir-les a Fuster gràcies a la correspondència conservada en què discuteix sobre la traducció de «Crucifixió» amb Xavier Casp (Fuster 2006: 79) i al treball de Mireia Ferrando sobre els pseudònims emprats per Fuster a *Verbo* (Ferrando 2018). Per contra, la traducció dels dos relats dels *Mites* de Jordi Sarsanedas, que Fuster va fer el 1954 per donar-los a conèixer a Carlos Edmundo de Ory i animar-lo a publicar-los a l'almanac del 1955 de la revista madrilenya *El Grifón*, va restar inèdita, probablement perquè l'editorial Selecta demanava que a l'almanac es fera constar que la versió original de les traduccions havia estat publicada per ells i perquè, l'any 1954, a Grifón no els devia interessar gens de fer constar que publicaven traduccions del català.

Pel que fa a les traduccions al català, Fuster també va traduir el poema «Hiperion foll», de Pierre Emmanuel —traducció que formà part de l'*Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys* (Josep Janés, 1954)—, i, segons que indiquen María Ángeles Felipe, Susana Requena i José Manuel Lacoba (1993: 73), el monòleg *Je l'ai perdue*, de Jean Cocteau, que va representar-se al Teatre Estudi de Lo Rat Penat el 1958 amb el títol *L'he perduda*. (Aquesta darrera és l'única traducció atribuïda a Fuster de la qual no hem trobat cap indici ni a la correspondència ni en la resta de fonts primàries documentals consultades.) A més, també podem considerar les traduccions intralingüístiques que va dur a terme al final dels anys cinquanta: la

modernització del català de sant Vicent Ferrer i Ausiàs March amb *Pàgines escollides de sant Vicent Ferrer* (Barcino, 1955) i *Ausiàs March. Antologia poètica* (Selecta, 1959) (Santanach 2016: 269, 272).

Fuster, traductor i assessor literari (1960 - aproximadament 1970)

L'etapa més prolífica de Fuster com a traductor i mediador de projectes de traducció coincideix amb l'inici de l'època de plenitud de la seua obra de creació. Al llarg de la dècada dels seixanta va traduir cinc obres d'Albert Camus, tres de les quals col·laborant amb Josep Palàcios —*La pesta* (Vergara, 1962), *El mite de Sísif* (Vergara, 1965), *L'exili i el regne* (Vergara, 1966), *L'home revoltat* (Vergara, 1967) i *L'estrany* (Proa–Aymà, 1967). També va traduir *La quarta vigília* (Club dels Novel·listes, 1962), del novel·lista noruec Johan Falkberget, a partir de la traducció francesa de Marguerite Gay et Gerd de Mautort i amb la intervenció posterior de Joan Sales i June Nyström de Vila-Abadal, coneixedora de la llengua noruega; *Fontamara*, d'Ignazio Silone (Club dels Novel·listes, 1967), traducció per a la qual va disposar de l'ajuda de Joan Francesc Mira, que va fer-ne la primera versió; i un conjunt d'escrits propis que havia produït prèviament en castellà, algunes vegades fent-ne la traducció sol i altres vegades amb la col·laboració de Palàcios, com ara la guia turística *El País Valenciano* (Destino, 1962) i els articles sobre el teatre valencià que havia publicat al diari *Jornada* entre el 30 de juny i el 4 de juliol de 1959 —treballs la traducció catalana dels quals aparegué en els volums III i V de les *Obres completes*, respectivament (Edicions 62 1971; 1974)—, o la selecció d'articles publicats en castellà a *El Correo Catalán* que aparegueren en traducció catalana en el volum *Examen de consciència* (Edicions 62, 1968). Aquestes autotraduccions al català són les úniques que li coneixem, a excepció de les autotraduccions poètiques al castellà que publicà a *Verbo* al final dels quaranta, amb la diferència que, mentre que sembla que Fuster traduí els seus poemes al castellà impel·lit per José Albi (Ortells 2017), els textos que havia escrit originàriament en castellà va decidir publicar-los en català en obres posteriors per tal de revertir un bilingüisme que considerava «involuntari» (Fuster 1968: 15–16) (sobre aquesta qüestió, vegeu Grau 2017).

Pel que fa a la traducció al castellà, durant aquesta època va traduir *La vida tràgica de mossèn Jacint Verdaguer*, de Sebastià Juan Arbó (Planeta, 1970), i és molt probable que encara col·laborara en

l'elaboració d'una altra traducció: segons la informació que trobem en la correspondència mantinguda entre Fuster i Xavier Benguerel, d'una banda, i entre Fuster i Claudio Guillén, de l'altra, tot apunta que Fuster també va prendre part en la traducció que Josep Palàcios va fer vers el 1968 de la novel·la *Suburbi*, de Benguerel, per a la col·lecció «Los Libros de la Veleta», d'Edicions Nauta. La carta que l'escriptor català li adreça el 21 de març de 1968 (Benguerel 1968) explica els motius pels quals la traducció de Palàcios va ser rebutjada —finalment va acabar publicant-se signada per Jaume Barnat, la persona que s'havia encarregat de revisar-la. Fins ací sembla que Palàcios se'n va ocupar en solitari. Tanmateix, en una carta adreçada a Claudio Guillén el 1975, ja citada més amunt, Fuster explica que «ante la novela de un autor viviente —catalán» va topar «con sus reproches porque mi versión reproducía en castellano sus solecismos y su sintaxis deslavazada, y perdí el tiempo y el trabajo» (Fuster 1975). Tenint en compte com va anar l'afer amb Benguerel, les dates en què Fuster va deixar d'acceptar encàrrecs de traducció amb tanta freqüència i el fet que no va traduir cap altra novel·la al castellà, és segur que es refereix a la traducció de *Suburbi*. Així, tot apunta que, malgrat que Benguerel parla de la traducció com si Palàcios en fora l'únic autor, Fuster degué col·laborar-hi o, si més no, ajudar-lo en la fase de revisió, tal com havia fet en les tres traduccions de Camus publicades a la col·lecció «Isard» després de *La pesta*. Altrament, resultaria difícil d'explicar per què conta aquest cas en primera persona i per què va afectar-lo tant la crítica de Benguerel i els responsables de Nauta.

Les traduccions frustrades i els encàrrecs rebutjats (aproximadament 1970-1992)

El desembre del 1967 Fuster va confessar a Joan Sales haver decidit no fer més traduccions: «Tinc massa —o bastants encàrrecs originals, i no m'il·lusiona la feina de traduir» (Fuster 1967). Encara traduí al castellà la monografia sobre Verdaguer i, vint anys després, en col·laboració amb Palàcios, el *Discurs d'acusació al rei*, de Saint-Just (Alfabet 1989). Tanmateix, al tombant de la dècada dels setanta s'inicia una nova etapa en la faceta traductora de Fuster, caracteritzada per la successió d'encàrrecs de traducció que va rebutjar o que li van interessar, però que finalment no es van dur a terme. Gràcies a la correspondència que ens ha pervingut, sabem que Fuster va rebutjar el 1967 encarregar-se de la traducció d'un

recull de contes filosòfics de Voltaire que li va proposar Felip Cid per a Llibres de Sinera (Cid 1967) i el 1982 de l'adaptació de la comèdia *Arms and The Man*, de Bernard Shaw, per al Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, que li va proposar Carme Portacelli (Portacelli 1982; Fuster 1982). El març de 1977 va arribar a anunciar-se al diari *Levante* que Fuster s'encarregaria d'adaptar al valencià la traducció de *Romeu i Julieta* feta per Josep M. de Sagarra perquè la representara l'agrupació teatral La Cazuela, tal com li ho havia demanat l'alcoià Camil Pascual Olcina (Pascual Olcina 1973, 1977; Ventura 1977), però sembla que finalment el muntatge va fer-se en castellà, com la majoria de representacions de l'agrupació aleshores (Parra Verdú 1995: 189). El 1982 Fuster també va interessar-se per la proposta de traduir al castellà *La disputa de l'ase*, d'Anselm Turmeda, que li va fer Francisco Rico per a l'editorial Crítica (Rico 1984; Fuster 1984). Finalment, accedí a ocupar-se preferiblement només del pròleg, per temor de no ser capaç de complir l'encàrrec en el termini fixat, però creiem que l'edició no va arribar a dur-se a terme. En canvi, el 1975 Fuster acceptà amb il·lusió traduir al castellà els *Essais*, de Montaigne, per a Alfaguara, a petició de Claudio Guillén, una obra que ja va estar a punt de traduir durant la dècada dels seixanta animat per Josep M. Boix i Selva. Malauradament, el seu estat de salut l'obligà a abandonar-la i l'editorial traspassà l'encàrrec a Carlos R. de Dampierre (Fuster 1978). A aquestes traduccions frustrades, cal sumar-hi l'adaptació de *Les justes*,de Camus, per a la temporada 1963-1964 del Teatre Romea, una proposta de Pau Garsaball per la qual Fuster s'interessà (Garsaball 1963); finalment, l'autor de l'adaptació que el 1964 va estrenar-se al Palau de la Música Catalana va ser Bonaventura Vallespinosa. Malgrat tot, aquest conjunt de propostes evidencia que durant la dècada dels seixanta Fuster, a més de consolidar-se com a escriptor i intel·lectual, també va donar-se a conèixer com a traductor, raó per la qual molts editors consideraven una garantia comptar amb ell per als seus projectes de traducció.

Fuster, promotor de traduccions

Com ja hem comentat més amunt, Fuster va ser un intel·lectual molt conscienciat de la necessitat de traduccions i del paper que podien complir en la normalització de la literatura i la cultura catalanes. A més d'exercir com a traductor i publicar diversos escrits en què advocava per un mercat de traduccions d'obres estrangeres al català

i per la difusió de la literatura catalana a l'estranger, també va esdevenir un referent per a diverses editorials, que apreciaven el seu consell a l'hora de publicar tant originals escrits en català com obres estrangeres traduïdes. De la mateixa manera que a les acaballes dels anys quaranta i la primeria dels cinquanta va impulsar la difusió a *Verbo* d'escriptors aleshores difícils de llegir al País Valencià, durant els anys seixanta i setanta va incentivar la publicació de traduccions en editorials barcelonines i, en menor grau, valencianes. La seua correspondència posa de manifest la confiança que Josep M. Boix i Selva i Joan Sales dipositaven en Fuster com a assessor dels seus projectes d'edició de traduccions. També en valoraven el consell editorials com Proa i Plaza & Janés, que hi contactaven per mitjà d'Oriol Folch i Camarasa i Ramon Folch i Camarasa, respectivament, i, sobretot, Edicions 62.

Al principi de la dècada dels seixanta Fuster va enviar a Max Cahner una llista d'obres i autors estrangers que li recomana de traduir (Fuster 2012: 234-240). Els comentaris que s'hi inclouen palesen el profund coneixement que tenia tant de la literatura estrangera com del panorama editorial català, i constitueixen un testimoni valuosíssim de la seua contribució a l'orientació de l'editorial. Molts dels autors i algunes de les obres que va recomanar Fuster foren publicats per l'editorial al cap de poc de temps en les col·leccions «El Balancí», «La Cua de Palla» i «Blanquerna». En aquest sentit, no és casual que Josep M. Castellet considerara Fuster un dels «fars d'il·luminació» de l'editorial i l'intel·lectual que més hi influí (Viadel 2012). Aquesta tria d'autors —com Vasco Pratolini, Elio Vittorini, William Faulkner, Graham Greene, Friedrich Dürrenmatt, Georges Bernanos i Bertolt Brecht, al costat d'autors «clàssics» com ara Stendhal, Balzac, Flaubert, Tolstoi o Dostoievski— és ben indicativa de l'interès de Fuster per la literatura estrangera contemporània i, sobretot, per la novel·la i l'assaig. La italiana «Universale Economica» de Feltrinelli és una de les col·leccions que recomana a Edicions 62 de tenir en compte; i, considerant que Fuster en destaca les obres anglosaxones que s'hi publiquen i que cita en italià les obres en llengua alemanya que recomana de publicar, és probable que llegira molta literatura anglosaxona i alemanya a partir de traduccions italianes. Així mateix, Josep Palàcios, Camil Pascual Olcina i Enric Valor i el seu nebot Josep Valor i Gadea són traductors valencians que col·laboraren en Edicions 62 per mediació de Fuster, encara que

els dos últims no aconseguiren de publicar-hi les seues traduccions conjuntes.

Com a instigador i director literari d'Edicions A. C., Fuster projectà publicar tot un seguit de traduccions en les dues col·leccions que conformaven el pla editorial: «Cara i Creu», destinada a l'assaig en català; i «Traducido del Catalán», destinada a traduccions al castellà de la literatura catalana. Malgrat que és evident que Fuster devia trobar interessant incloure traduccions d'obres estrangeres en el seu pla de publicacions i contribuir a la promoció de la literatura catalana amb la col·lecció «Traducido del Catalán», també veia en la combinació d'originals i traduccions una estratègia editorial: en vista de la dificultat d'obtenir originals, disposar d'una reserva de traduccions publicables garantia l'activitat de l'editorial (Fuster 1964). Tanmateix, l'aventura literària d'Edicions A. C. va ser breu i modesta, i va estar plena d'entrebancs (relacionats amb l'organització interna de l'editorial, amb l'obtenció de drets d'edició i amb la censura).

En «Cara i Creu», la col·lecció central de l'editorial i l'única que va acabar funcionant, van publicar-se un total de nou títols entre el 1964 i el 1968, entre els quals només hi ha una traducció: *L'home*, de Jean Rostand, a càrrec de Josep Palàcios. Tanmateix, foren diverses les traduccions que van arribar a plantejar-se: *Une Mort très douce*, de Simone de Beauvoir; *18 Léçons sur la société industrielle*, de Raymond Aron; *Pensées*, de Pascal; *Patrie latine*, de Nicolau Maria Rubió; *Interpretação do Brasil*, de Gilberto Freyre; *Carnets*, d'Albert Camus; *De l'Amour*, de Stendhal; i *Le Temps du mépris*, d'André Malraux. Pel que fa a «Traducido del Catalán», col·lecció que no arribà a encetar-se, el pla de publicacions inicial de Fuster incloïa la traducció de les obres següents: *Madrid*, de Josep Pla; una selecció d'assaigs de Carles Riba; *Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu; *Nosaltres, els valencians*, de Fuster mateix; *Les finestres s'obren de nit*, de Manuel de Pedrolo; *Les bonhomies*, de Josep Carner; *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, i una antologia de poesia catalana moderna (Fuster 2004: 457). Posteriorment, també va plantejar-se traduir al castellà *Les formes de la vida catalana*, de Josep Ferrater Mora.

Fuster va concebre l'editorial A. C. amb els objectius de poder dedicar-se als treballs que realment li interessaven i de renovar el panorama editorial català amb un catàleg que resultara innovador i

atractiu des d'un punt de vista intel·lectual (Fuster 2004: 110–112; 244; 371–372); i ho va fer pensant sobretot en la pràctica inexistència de col·leccions dedicades exclusivament a l'assaig en català i emmirallant-se en la pionera «Llibres a l'Abast», d'Edicions 62, i sobretot en les estrangeres «Que sais-je», de les Presses Universitaires de France; «Idées», de Gallimard; «Universale Economica», de Feltrinelli, i «Saggi», d'Einaudi.

Quant al paper de Fuster com a promotor de traduccions en editorials valencianes, cal tenir en compte la influència que va tenir al començament dels anys setanta en la gestació i en el desplegament inicial de l'editorial Tres i Quatre i, concretament, de la col·lecció «Quaderns», ideada pel filòsof Vicent Raga amb l'ajuda i els ànims de Fuster (Cortés 2014: 76). Amb un total d'onze traduccions publicades entre el 1970 i el 1974, en un moment en què el panorama editorial valencià tot just començava a articular-se i en què les traduccions al català eren encara anecdòtiques, «Quaderns» no només va posar a l'abast del lector valencià la possibilitat de llegir assaigs estrangers d'orientació marxista —*Lenin i la filosofia*, de Louis Althusser (1970); *Concepte d'ideologia*, de George Lichtheim (1972); *Sociologia*, de Theodor Adorno (1972); *Lògica materialista*, de Galvano della Volpe (1972); *Sobre la classe intel·lectual*, de Lu Xun (1973); *Teatre i acció popular*, d'Anatol V. Lunatxarski (1972); *El gran octubre de 1917 i la literatura contemporània*, de György Lukács (1973), etc., molts dels quals van ser anostrats per Joan Francesc Mira—, sinó que també va ser la primera col·lecció a oferir alguns d'aquests autors o obres en un idioma peninsular (Cortés 2014: 168–169).

Closa

En definitiva, el conjunt de projectes de traducció en què Fuster va intervenir, sobretot durant els anys seixanta i setanta, posa de manifest el seu inconformisme, el seu afany de combatre l'aïllament i l'endarreriment cultural respecte d'Europa dels Països Catalans —i de l'Estat espanyol en general—, i d'enriquir i actualitzar el circuit literari català mitjançant la importació de noms canònics de la literatura universal i, sobretot, de títols contemporanis interessants de gèneres i temàtica diversos, amb una atenció especial a la literatura d'idees. No hem tingut espai per a deturar-nos-hi, però no podem concloure aquest article sobre el Fuster traductor sense remarcar la seua excepcionalitat com a traductor i promotor de traduccions dins de la deficitària tradició de traductors valencians al

català dels tres primers quarts del segle xx, a pesar de no haver estat ni un traductor profús ni gaire reconegut per aquesta faceta i de no haver tingut una veritable vocació de traductor. A diferència de la majoria d'escriptors valencians que conrearen la traducció durant el període assenyalat, que varen fer traduccions només al País Valencià o només a Catalunya, Fuster va participar en projectes de traducció en tots dos territoris. També és, dins d'aquesta tradició, el que va traduir més diversitat de gèneres (poesia, teatre, novel·la, reculls de narrativa breu i assaig). I, concretament, hem vist que les traduccions assagístiques de Josep Palàcios en solitari —en moltes de les quals Fuster actuà com a intermediari amb els editors— i de Palàcios amb la col·laboració de Fuster durant la dècada dels seixanta van precedir una irrupció sobtada al País Valencià de traduccions de filòsofs capdavanters, una irrupció motivada per l'aparició de noves editorials i col·leccions serioses dedicades al llibre en català i, en darrera instància, pel desvetllament col·lectiu que havia provocat en la cultura valenciana i en les noves generacions l'obra assagística de Fuster mateix (vegeu Pérez Montaner 1984). És a partir d'aquest moment, al principi dels anys setanta, quan comença a emergir una nova generació de traductors valencians que es dedicaran a traduir amb més assiduïtat i que podran publicar, per fi, tant en editorials del Principat com del País Valencià.

Bibliografia

Benguerel, Xavier (1968). [Carta de Xavier Benguerel a Joan Fuster del 21 de març de 1968.] Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO; Biblioteca de Catalunya.

Cid, Felip (1967). [Cartes de Felip Cid a Joan Fuster del 10 de juny de 1967 i de l'estiu de 1967 (s.d., ref. 4728).] Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO; Biblioteca de Catalunya.

Cortés, Santi (2014). *El compromís amb la cultura. La historia de Tres i Quatre*. València: Tres i Quatre.

Felipe Martínez, María Ángeles; Susana Requena Pineda; Lacoba Vila, José Manuel (1993). «El Teatre Estudi de Lo Rat-Penat». *Caplletra*,14(primavera), p. 67–76.

Ferrando Simon, Mireia (2018). «Pseudònims i antònims de Joan Fuster en la revista *Verbo* (1946–1956)». *Revista Valenciana de Filologia*, 2, p. 269–288.

<https://doi.org/10.28939/rvf.v2i2.47>.

Fuster, Joan (1962a). «Pròleg del traductor». A: Falkberget, Johan. *La quarta vigília*. Barcelona: Club Editor, p. 5–16.

- (1962b). «Nota del traductor». Dins: Camus, Albert. *La pesta*. Barcelona: Vergara, p. 225-256.
- (1964). [Carta mecanografiada de Joan Fuster a Teresa Creus del 15 de setembre de 1964.] Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO; Biblioteca de Catalunya.
- (1967). [Carta mecanografiada de Joan Fuster a Joan Sales del 21 de desembre de 1967.] Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO; Biblioteca de Catalunya.
- (1968). *Obres completes*. *I. Llengua, literatura, història*. Barcelona: Edicions 62.
- (1975). [Carta mecanografiada de Joan Fuster a Claudio Guillén del 10 de febrer de 1975.] Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO; Biblioteca de Catalunya.
- (1978). [Carta mecanografiada de Joan Fuster a Claudio Guillén del 9 de novembre de 1978.] Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO; Biblioteca de Catalunya.
- (1982). [Carta mecanografiada de Joan Fuster a Carme Portacelli del 4 d'abril de 1982.] Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO; Biblioteca de Catalunya.
- (1984). [Carta mecanografiada de Joan Fuster a Francisco Rico del 9 de novembre de 1984.] Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO; Biblioteca de Catalunya.
- (1997). *Correspondència 1. Carner, Manent, Riba, Pla, Espriu, Villalonga*. Edició a cura de Francesc Pérez Moragon. València: Càtedra de la Universitat de València; Tres i Quatre.
- (2000). *Correspondència 4. Manuel Sanchis Guarner, Josep Giner, Germà Colón*. Edició a cura d'Antoni Ferrando. València: Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València; Tres i Quatre.
- (2004). *Correspondència 7. Joaquim Maluquer i Sostres, 1a part*. Edició a cura de Xavier Ferré i Trill. València: Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València; Tres i Quatre.
- (2005). *Correspondència 8. Joaquim Maluquer i Sostres, 2a part*. Edició a cura de Xavier Ferré i Trill. València: Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València; Tres i Quatre.
- (2006). *Correspondència 9. Xavier Casp, Miquel Adlert, Santiago Bru i Vidal, 1a part*. Edició a cura de Josep Ballester. València:

Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València; Tres i Quatre.
- (2012). *Correspondència 13. Max Cahner*. Edició a cura de Josep Ferrer i Joan Pujadas. València: Càtedra Joan Fuster de la Universitat de València; Tres i Quatre.

Garsaball, Pau (1963). [Cartes de Pau Garsaball a Joan Fuster del 28 de maig i del 21 de juny de 1963.] Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO; Biblioteca de Catalunya.

Grau, Daniel P. (2017). «La traducció d'*El País Valenciano*». A: *El dit sobre el mapa. Joan Fuster i la descripció del territori*. València: Publicacions de la Universitat de València; Càtedra Joan Fuster, p. 294–311.

Ortells, Salvador (2017). «Les autotraduccions poètiques al castellà de Joan Fuster (*Verbo*, 1946–1949)». *Revista Valenciana de Filologia*, 1, p. 199–222.

DOI: <https://doi.org/10.28939/rvf.v1i1.27>.

Parra Verdú, Pedro Juan (1995). *La Cazuela. Compañía de Teatro Estable en la Sociedad alcoyana (1950–1968)*. Alcoi: Ediciones Ciudad Alcoy.

Pascual Olcina, Camil (1973). [Carta de Camil Pascual Olcina a Joan Fuster del 6 de juliol de 1973].Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO; Biblioteca de Catalunya.

- (1977). [Carta de Camil Pascual Olcina a Joan Fuster del 17 de març de 1977.] Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO; Biblioteca de Catalunya.

Pérez Montaner, Jaume (1984). «Literatura i fet nacional al País Valencià». *Estudi general: Revista de la Facultat de Lletres de la Universitat de Girona*, 4, p. 71–81.

Pérez Moragón, Francesc (2014). «Introducció». A: Fuster, Joan. *Les idees religioses i l'existencialisme en el teatre modern / La bona nova a Maria*. Paiporta: Editorial Denes, p. 8–58.

Portacelli, Carme (1982). [Carta de Carme Portacelli a Joan Fuster del 27 de març de 1982.] Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO; Biblioteca de Catalunya.

Rico, Francisco (1984). [Cartes de Francisco Rico a Joan Fuster del 20 d'octubre i 18 de novembre de 1984.] Centre de Documentació

Joan Fuster, AJFO; Biblioteca de Catalunya.

Santanach i Suñol, Joan (2016). «Sobre adaptacions i modernitzacions de textos antics: la col·lecció Tast de Clàssics de l'Editorial Barcino». *Anuari Verdaguer*, 24, p. 267–285.

Ventura, Vicent (1977). [Retall del *Levante* enviat per Vicent Ventura a Joan Fuster el 27 de març de 1977.] Centre de Documentació Joan Fuster, AJFO; Biblioteca de Catalunya.

Viadel, Francesc (2012). «Josep M. Castellet i Edicions 62, mig segle de llibres i autors». *Serra d'Or*, 633 (setembre), p. 22–26.

1. Així ho demostra el pròleg de la traducció de *La quarta vigília*: «[...] si el meu nom figura en la portada del present volum responsabilitzant-me'n com a intèrpret —o com a torsimany, que resulta més bonic—, és perquè la novel·la m'agradà. I perquè m'agradà força. Quan un es dedica, *hic et nunc*, a treballs d'aquesta mena —trascolament lingüístic de textos literaris—, no pot esperar-ne sinó unes molt relatives compensacions econòmiques: seria ben trist que, damunt, hagués d'operar sobre papers que no li produeixin, per arrodonir el salari, una forma o altra de satisfacció intel·lectual. He escrit aquesta versió catalana de *La quarta vigília* més que de gust: com un exercici amable i confortador» (Fuster 1962*a*: 6).

visat.

primavera 2022

Costa i Llobera i la imitació dels versos clàssics com a renovellament de la mètrica tradicional, amb una marrada italiana

Eloi Creus

El vell exaltat com a nou enamorat: Costa i Llobera i la imitació dels versos clàssics com a renovellament de la mètrica tradicional, amb una marrada italiana.

Que la traducció pot servir i ha servit com un camp d'experimentació per a molts escriptors és una evidència i potser no caldria perdre-hi gaire estona. D'exemples n'hi ha a cabassos, però en citaré només dos de cèlebres que venen fàcilment al cap: Riba va assajar els dístics elegíacs accentuals girant-ne uns quants de Hölderlin abans de compondre les *Elegies de Bierville*, mentre que Carner ja sabem que va explorar els límits de la prosa catalana en moltes de les traduccions de la seva segona etapa com a traductor.[1]

Un altre autor de primeríssima fila que es va servir de la traducció per explorar noves sendes i noves opcions per a la literatura d'arribada va ser Costa i Llobera. Encara que potser no de manera tan evident com Riba i Carner, però va ser també per via de la traducció que Costa i Llobera podríem dir que va revolucionar la poesia catalana del principi del xx, si entenem per revolució l'exploració de noves sendes formals fins llavors mai (o gairebé gens) fressades.

Tanmateix, el que se'n diu traduir traduir, Costa i Llobera no va traduir gaire, almenys en català.[2] Si agafem la seva obra completa publicada a Selecta (1947), veurem que les seves aportacions més importants són els *Himnes* de Prudenci. Tret d'això, hi ha un parell de traduccions parcials, de Virgili i d'Horaci, incloses com a part de la seva obra en *Tradicions i fantasies* de l'any 1903 (en què inclou el passatge d'Orfeu i Eurídice de les *Geòrgiques*, de què parlaré més endavant) i en *Horacianes* (1906), amb una sola oda d'Horaci (II, 16). Fora d'això, entre els seus papers també es troben, entre d'altres, dos himnes de Lleó XIII, una traducció d'un cant i mig del Paradís dantesc, un parell de sonets de Petrarca (XI i CVIII) i Miquel Àngel

(«Darrer sonet»), i poesies de Victor Hugo («El poeta a sa filla»), Lamartine («Retorn»), Samain («La casa del matí») i Fastenrath («Dedicatòria del llibre *Catalanishe troubadoure der Gegenwart*»), a més d'un anònim espanyol. La collita, per bé que de molta qualitat, és més aviat minsa, sobretot per pretendre que Costa i Llobera va revolucionar res amb les seves traduccions.

> Quan em referia a traduir, però, no parlava en el sentit que solem tenir al cap del terme. Aquell segons el qual traduir és passar un missatge d'una llengua a una altra. Més aviat em referia, amb Jakobson, a la traducció com a interpretació de signes verbals per mitjà d'una altra llengua. Des d'aquesta perspectiva, potser podríem entendre com a traducció, per exemple, l'adaptació o interpretació d'una forma mètrica.

Doncs bé, és en aquest tipus de traducció que Costa i Llobera va fer la seva aportació més important i original i, quasi podríem dir que va obrir el camí no tan sols de la traducció accentual dels metres antics, sinó que va posar de moda una sèrie de versos que no només no se subjectaven a la mètrica romànica tradicional, sinó que prescindien d'un mecanisme expressiu que podia considerar-se un jou o un recurs esgotat i, per tant, previsible: la rima. Tot i que l'autor mallorquí va continuar fent servir la rima tot al llarg de la seva vida, fins i tot per traduir autors que no en gastaven, de rima (com el passatge de Virgili de *Les Geòrgiques*), va obrir el camí al vers blanc i, per què no, al vers lliure amb l'èxit esclatant de les *Horacianes* (1906). Es tracta d'un fenomen, el de la imitació dels versos antics com a pas previ a l'avantguarda i al vers lliure, que es repeteix en altres literatures, com tindrem ocasió de veure.

En aquesta obra evocativa del món horacià, Costa assajava la traducció mimètica d'alguns ritmes horacians, però no a partir de textos del poeta llatí, sinó amb obra pròpia d'estil neoclàssic.[3] Sens dubte, molts dels versos de l'autor mallorquí, tot i subjectar-se a ferris patrons mètrics, lluny de semblar neoclàssics, devien sonar a l'orella de molts com a versos poc menys que avantguardistes. De fet, era ben bé un camp d'experimentació per expandir les possibilitats de l'idioma, una empresa paral·lela a la de Carner, com deia, amb la prosa de les seves traduccions. Així s'expressava Costa a les «Dues paraules d'esplicació» a les *Horacianes* (1906, p. 11-12):

> Convé demostrar que la nostra llengua serveix per tot, si la volem enaltir com idioma literari. Be està que nostres poetes

> continuin servintsen versificant en les formes populars y nostrades, de les quals ha produhit tan bell esplet la renaxensa. Però, no està de més que qualqun intenti l'introducció de formes nobles y gentils aquí no usades, majorment ara que s'introduheix tota mena de versificació, fins la més amorfa. (*Horacianes*, Barcelona, Ilustració Catalana, 1906, p. 11)

Gairebé podríem dir que per a Costa i Llobera introduir formes noves inspirades vagament en models clàssics era una manera de fer vers lliure en el sentit que hi donava Ferrater; és a dir, un vers que no segueix patrons mètrics tradicionals, però que continua seguint un patró que es pot descriure i, per tant, reproduir («és això que semblen no comprendre els poetes d'ara»).[4] Era, doncs, gairebé un remei reaccionari contra l'avantguarda, però, potser sense voler-ho, era alhora i en certa manera part de l'avantguarda. En paraules de Joan Lluís Estelrich i Perelló, amic del poeta:

> Sus innovaciones métricas en el renacimiento catalán pueden producir un gran bien (como el poeta desea) apartando a muchos escritores de las formas amorfas, estupendamente ridículas de una métrica sin posible clasificación y muy del gusto de los que no quieren ni pueden ajustar su genio al santo Trabajo de la disciplina y técnica artística de la palabra sujeta a ritmo y medida». («Adaptaciones de la mètrica clásica», *Revista Contemporánea*, agost-desembre de 1906)

Aquesta voluntat de guanyar noves maneres d'expressar-se imitant les formes clàssiques no tan sols per a la traducció sinó també per a la creació és un fenomen propi de nacions i literatures que es troben en un estat insegur o encara no reafirmat del tot. Així, la traducció analògica,[5] és a dir, aquella més assimiladora, és la pròpia de les cultures consolidades amb un poder polític que les sustenta. Per exemple, atesa la llarga tradició en francès de fer èpica en alexandrins, o en anglès en *heroic couplets*, va ser molt més difícil per a aquestes llengües arribar ni tan sols a interessar-se en noves formes mètriques com l'hexàmetre o l'hendecasíl·lab sàfic accentual, com sí que van fer de seguida els alemanys, amb Klopstock (per a la creació) i Voss (per a la traducció) quan es van trobar amb la necessitat de traduir o imitar la lírica i l'èpica antigues. En efecte, per dir-ho encara amb Holmes, quan la cultura de la llengua de la traducció es vol obrir cap a l'exterior, en moments que hi ha una manca de referents, o bé quan es posa en qüestió el cànon estètic

predominant o bé els conceptes de gènere estan afeblits, aleshores sol imposar-se la traducció que busca reproduir els patrons clàssics (la traducció mimètica), una cosa semblant a la que va passar, com deia, en català al principi del segle passat.[6] Així, mentre Humboldt l'any 1816 deia que «Igual que s'amplia el sentit de la llengua, s'amplia el sentit de la nació. Per posar només aquest exemple, què no ha guanyat la llengua alemanya des que imita la mètrica grega!», [7] Costa i Llobera, gairebé un segle més tard, podia dir:

> Me sembla que no es malsà ni inútil pera l'idioma exercitarlo dins la clàssica palestra al jòck de les antigues estrofes. Ab tal gimnasia pot cobrar agilitat y vigor, com n'adquirían els joves de Grecia, exercitantse dòcils contra les dificultats y preparantse axís a guanyar les corones y palmes de les festes olímpiques. (*Horacianes*, Barcelona, Ilustració Catalana, 1906, p. 11-12).

El model de Costa i Llobera, però, era «el novell hel·lenisme italià». I a Itàlia havia passat un procés semblant. No és pas que no hi hagués una tradició ja assentada de traduir o imitar els antics: l'*endecasillabo*, rimat o blanc,havia servit per traduir l'èpica i el teatre i també com a vers líric, juntament amb el *settenario*, sempre rimats. Però sí que hi havia una sensació d'esgotament, i la necessitat de trobar noves formes, sobretot per a la lírica, massa estancada encara per la influència petrarquiana, va portar Carducci a rescatar els models dels antics: «chi non vuol più strofe rimate, faccia strofe classiche senza rime».[8]

No era tampoc ell el primer de fer-ho. De fet, en italià hi ha una tradició immensa i molt més antiga que l'alemanya d'adaptar o imitar metres antics des del *tardo Quattrocento*, amb Leon Battista Alberti, Leonardo Dati o Claudio Tolomei; les estrofes de Gabriello Chiabrera del *Seicento*, i fins a Carducci mateix, que recopilà i estudià tots aquests intents que no havien tingut gaire repercussió ni continuïtat. A les mans d'un poeta de primera fila com Carducci, aquests experiments van generar una controvèrsia enorme que va servir per sacsejar els fonaments d'una lírica italiana massa ancorada encara en el gloriós passat renaixentista toscà. La influència de les seves *Odi barbare* va ser tal que l'any 1878, amb la segona edició, ja havien arribat a Mallorca gràcies a Estelrich i Perelló mateix, que les dugué a Costa i Llobera. Un any després, Costa ja havia compost la seva oda *A Horaci*, en estrofes sàfiques, que acabà encapçalant el recull d'*Horacianes*, l'any 1906.

Carducci va fer una sèrie de versos que no acabaven de ser imitacions accentuals dels metres antics, perquè eren més aviat evocacions, ni tampoc se subjectaven en molts casos als patrons de la mètrica italiana tradicional. Per això els va anomenar «bàrbars», perquè així els podien considerar tant els antics com els seus contemporanis. Costa i Llobera, sense anar tan enllà ni provar tants metres diferents, va fer una cosa semblant. La seva estrofa alcaica, per exemple, que no s'assembla en res a l'estrofa homònima grega, està composta per dos hendecasíl·labs, un enneasíl·lab i un decasíl·lab, amb una accentuació fèrria que ara no detallaré per no avorrir el lector, però que no concorda amb una lectura íctica de l'original. Només el quart vers (el decasíl·lab) concordava amb algun model de la mètrica romànica tradicional. Les tres poesies que compongué amb aquesta estrofa, doncs, havien de sonar com una veritable revolució per a les orelles modernes, mentre que les dels antics no haurien reconegut en absolut l'estrofa d'Alceu de què tant va servir-se Horaci.

Tot i tenir detractors, Costa i Llobera va obrir un camí importantíssim per a les lletres catalanes. Potser no per a la creació, tot i que sabem que l'any després de la publicació de les *Horacianes* hi hagué una plaga de composicions pseudohoracianes als Jocs Florals de Barcelona, de plomes tan insignes com Llorenç Riber o Bofill i Mates. De fet, a la primera versió de *La muntanya d'ametistes* (1908) ja hi apareixia una composició en estrofes sàfiques semblants a les de Costa, per bé que en aquest cas, rimada. Fins i tot Carner va fer una versió de l'oda vuitena del llibre segon d'Horaci, també en estrofes sàfiques, per a les pàgines de *La Veu de Catalunya* (1924).[9] Tampoc els *Ritmes* (1908) de Jeroni Zanné no s'entendrien sense la influència de Costa i Llobera (i en darrer terme, de Carducci, és clar). I més tard, encara autors com Vicent Andrés Estellés, Maria Mercè Marçal o Miquel Desclot van escriure estrofes sàfiques a la manera de Costa i Llobera.

La collita, però, és minsa i ja es veu que la influència de les formes pseudohoracianes del poeta mallorquí va ser limitada, almenys en el camp de la creació. Ara bé, les seves provatures van encendre una metxa molt més important: la de l'adaptació accentual de les formes mètriques antigues a l'hora de traduir els textos antics. Encara que no hi hagi cap constància d'influència directa entre un text i l'altre, em sembla innegable que *Les bucòliques* del jove Riba del 1911, tot i

ser fetes amb un punt de vista accentual irreprotxable (i, per tant, lluny dels intents aproximatius de Costa), no haurien existit sense *Les horacianes*. I, potser, els *Himnes homèrics* de Maragall tampoc no haurien tingut la forma que van adoptar.[10]

Amb Costa, doncs, va començar una nova manera d'entendre la traducció de les formes antigues. Una manera d'entendre-la que, amb moltes variants, Riba va dur a la seva màxima esplendor i precisió amb els hexàmetres homèrics de les dues *Odissees*, els dístics elegíacs i els metres de la tragèdia. Va ser Riba que va crear i assentar una tradició poètica de traduir els antics, la influència de la qual encara es deixa sentir avui i marca inevitablement tots els traductors que s'acosten als textos clàssics, però qui va deixar entreveure que tal imitació era possible, que la recuperació i l'evocació dels antics podia representar saba nova per a la poesia catalana, va ser el poeta mallorquí.

El més curiós de l'interès de Costa i Llobera per les adaptacions dels metres antics, però, és que l'any 1902 (és a dir, quatre anys abans de *Les horacianes*, que en aquell moment revisava i reescrivia), quan va decidir traduir el passatge d'Orfeu de *Les Geòrgiques* (IV, 457-527), no es va llançar a intentar l'hexàmetre com sí que havia fet Carducci o com va fer Riba uns quants anys després o ell mateix en un dístic elegíac d'un himne de Prudenci, sinó que va optar per traduir Virgili analògicament, en alexandrins rimats, de molt bella factura. Vegem-ne les tres últimes estrofes:

> «Tot sol ell recorria la boreal gelada
> de les Ripees costes i el Tànaïs nevós
> cercant per llocs estèrils sa Eurídice enyorada
> i la mercè perduda de Ditis rigorós.
>
> Així, d'ell rebutjades les Cícones matrones,
> en mig dels sacrifics al déu nocturn sagrats,
> en bacanal orgia, pels camps i per les ones
> les membres escamparen del jove, destroçats.
>
> Lavors del coll blanquíssim la testa arrabassada,
> de l'Hebre de la Tràcia rodant per la corrent,

Eurídice!, amb veu tendra i llengua ja glaçada,

Eurídice!, clamava, fugint-li el pensament…

I *Eurídice!* aquells marges anaven responent»

El perquè d'aquesta concepció diferent a l'hora d'encarar l'evocació (o la traducció) de Virgili respecte d'Horaci potser és la consciència de saber que, per a l'èpica d'arrel virgiliana, en certa manera la llengua catalana ja disposava d'un precedent d'indubtable prestigi, mentre que, per a la lírica horaciana, la literatura catalana estava completament òrfena de referents (el que s'hi acostava més eren les traduccions parcials de Joan Sardà i, en castellà, l'obra de Manuel de Cabanyes). I tot i no tenir-ne constància, em sembla prou clar que en traduir aquest passatge, Costa i Llobera havia de tenir per força al cap *L'Atlàntida* verdagueriana, de la qual em sembla sentir ressons, no només en el «machacón alejandrino»,[11] sinó també en la llengua gastada.

En qualsevol cas, després de *Les bucòliques* ribianes i dels *Himnes* maragallians, Costa i Llobera no podia restar immune a la temptació d'intentar l'hexàmetre. De fet, sabem pel seu diari que l'any 1906 ja havia assajat la construcció d'hexàmetres i pentàmetres, però que ho havia deixat córrer. En concret, els dies 27 i 28 de febrer, Costa i Llobera hi escriu les següents anotacions: «27 febrer: perd temps amb exámetres» i «28 febrer: frustro temps en dístichs».[12] Devia ser l'èxit de Riba que el va empènyer a mesurar-se ell mateix amb l'hexàmetre i fins i tot el pentàmetre quan va traduir la poesia VIII del *Peristephanon*, en un moment que no sabem datar:[13]

«Lloc elegit pel Crist és aquest a on cors a la prova
porti cap al cel com per la sang per l'aigua.
Dos clars homes aquí, pel nom del Senyor oferint-se,
púrpura eternal amb bella mort guanyaren.
Ara aquí en viva font el perdó ne flueix a la plena,
i amb nova corrent borra les velles taques.
Qui doncs vulla pujar al reialme eternal de l'empiri,
vinga-se'n aquí: heu-se'n patent la via.
Com muntaren aquí cap a Déu coronats testimonis
ara ne van sortint ànims ben rentades.
L'esperit, avesat a baixar-hi d'un vol invisible,

palmes si hi donà, ara perdons hi dóna.
Rou sacresant bevent, ja de sang o ja d'aigua la terra
sua en aquest lloc sempre de Déu ungida.
És del paratge Senyor qui, ferit al costat per la llança,
sang ne va brollar i aigua per doble fesa.
Tal com pot cada qual, per la llaga de Crist se remunta,
uns en crudel mort, altres en dolç lavacre»

Normalment s'ha entès que l'adaptació de l'hexàmetre de Costa i Llobera segueix la de Riba, però, al contrari del poeta barceloní, el mallorquí sempre fa servir la mateixa cesura i gairebé sempre els versos són iguals entre si, cosa que fa pensar més aviat que el model de Costa i Llobera era, altre cop, el de Carducci de, per exemple, *Nevicata*, on el poeta italià obtenia l'hexàmetre unint dos versos (7+9), de ritme preferentment dactílic. Els acabaments femenins del pentàmetre, que no s'assembla en res, en el seu conjunt, a l'original llatí, també fan pensar en un model italià.[14] I cal tenir en compte, també, que ni en català ni en castellà hi havia hagut cap intent d'adaptar aquest vers.

En qualsevol cas, la poca comoditat de Costa amb aquest metre és prou evident per la sintaxi torturada, i podrem convenir que els resultats obtinguts, tant mètricament com sobretot poèticament, són poc encoratjadors. Cal esperar, de nou, les adaptacions de Riba dels dístics elegíacs de Hölderlin durant el seu viatge per terres alemanyes l'any 1922 per obtenir el model accentual del pentàmetre català (que, si se'm permet, tampoc no ha donat uns rèdits gaire encoratjadors, ni en traducció ni en creació, *Elegies de Bierville* a banda).

Deixeu-me, però, continuar resseguint el procés paral·lel (i model) italià de Costa i Llobera. Carducci, com Costa i Llobera, va encendre la metxa de les adaptacions dels metres antics, almenys en època moderna, però va ser un alumne seu a la Universitat de Bolonya que en va agafar el testimoni i el va perfeccionar. Pascoli va presentar com a treball del curs 1880-1881 la traducció de la *Batracomiomàquia* en hexàmetres accentuals perfectes, que van merèixer la puntuació de *Molto bene* de Carducci mateix. Mig segle abans, Leopardi havia traduït la mateixa obra en *endecasillabi* rimats, però ara Pascoli s'inventava, a la manera alemanya,

l'hexàmetre romànic. S'apartava, doncs, dels hexàmetres de Carducci, que havia fet la provatura a partir de la combinació de diferents versos de la mètrica romànica (una cosa que Jeroni Zanné va intentar imitar, amb molta menys fortuna).

Pascoli, que coneixia molt més bé que el seu mestre tant el llatí com el grec, va entendre, com Riba anys més tard, que l'únic model que podia reproduir el ritme dels metres antics era l'accentual, substituint les posicions fortes del vers grec per síl·labes dotades d'accent rítmic. És a dir, substituint la quantitat per la intensitat. Així, va començar a fer diferents provatures amb metres diversos: no tan sols els hexàmetres o els versos teatrals, sinó també l'estrofa sàfica i l'alcaica, o diferents menes d'estrofes horacianes. La seva obsessió va arribar a ser tan gran que va engegar la redacció d'un manual complexíssim sobre com havia de funcionar l'adaptació accentual dels antics, que no va arribar mai a bon port. També va deixar incomplet el projecte de traduir la *Ilíada* i l'*Odissea*.

Ara bé, mentre als països de parla catalana, per sort o per desgràcia, ja no s'entén la traducció dels metres antics d'una manera diferent de l'accentual, a Itàlia els intents de Carducci i de Pascoli, que tant de furor van fer i que van tenir continuadors tan brillants com el traductor Ettore Romagnoli, van anar quedant en l'oblit i avui, en la traducció dels poetes antics, el domini de la prosa, del vers lliure o, en el millor dels casos, de l'*endecasillabo*, és, malauradament, incontestable.[15]

En canvi, en el camp de la creació, la influència dels intents de Carducci sí que va perdurar, i molt significativament, tot i que per via indirecta. Un altre jove poeta, Gabrielle d'Annunzio, que inicialment es va reconèixer devot de la poesia de Carducci i fins va compondre poemes reprenent una per una les formes neoclàssiques de Carducci a *Primo vere* (1880) i a *Canto novo* (1882), amb el temps va decidir explorar encara més la poesia dels antics i, creient que així imitava la lírica coral pindàrica, començà a escriure versos lliures, en una estrofa que ell descrivia absurdament com una «filigranata di prosodia greca».[16] Al capdavall, un altre exemple de com la mètrica d'inspiració neoclàssica va servir per sacsejar i renovar els patrons mètrics tradicionals.

[1] Sobre aquest procés i sobre les etapes de Carner com a traductor, vegeu, per exemple, l'article que vaig fer sobre el *Pickwick* de Carner

a les pàgines d'aquesta mateixa revista.

[2] En castellà es veu que va traduir algunes novel·les de Reynés Monlaur. Vegeu el perfil de traductor de Costa i Llobera, que va fer Ramon Farrés, a Visat mateix.

[3] No va ser el primer ni l'únic, certament. Joan Sardà, entre d'altres, ja havia traduït en versos blancs diverses odes Horaci, però al capdavall, en versos romànics.

[4] Gabriel Ferrater, «Sobre mètrica», *Serra d'Or*, 143, 1971, p. 28.

[5] Faig servir la terminologia de J. S. Holmes a «Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form», a *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation* , Mouton-The Hague-Paris, Publishing House of the Slovak Academt of Sciences Bratislava, 1970 [Facsímil a De Gruyter (2012)], p. 91-105.

[6] Raül Garrigasait va comparar brillantment els dos moments històrics en el llibre *L'hàbit de la dificultat: Wilhelm von Humboldt i Carles Riba davant l'Agamèmnon d'Èsquil*, Barcelona, Institut d'Estudis Món Juïc, 2015.

[7] Citat a Enric Gallén *et al*. (eds.), *L'Art de traduir. Reflexions sobre la traducció al llarg de la història*, Vic, Eumo, 2000, p. 293.

[8] Carta de Carducci a Domenico Gnoli, 4 de febrer de 1877.

[9] Josep Carner, «A Barina. Interpretació d'Horaci», *La Veu de Catalunya*, 18 d'octubre de 1924, p. 4. Es tracta d'una versió de l'oda vuitena del llibre segon que em va fer descobrir Jordi Cornudella.

[10] Això miraré d'explicar-ho més bé en una altra banda. Serveixi, però, de moment, un magnífic estudi poc conegut de Maria Mercè Marçal, recuperat fa relativament poc per Judit Pujol: «Entorn dels hexàmetres maragallians», *Haidé*, 7, 2018, p. 83-101.

[11] Carta de Verdaguer a Francisco Díaz Carmona, traductor de *L'Atlàntida*: «La misma variedad de metros que usted emplea se aviene mucho mejor a los varios tonos de mi composición que no el machacón alejandrino a que yo me ceñí, como obligado por imperiosa necesidad; pues en tal metro había yo vaciado, allá en mis primeras mocedades, la leyenda que fue como el embrión, y quizás mejor, el sumario de mi poema». *Epistolari*, IV, transcripció i notes per J. M. de Casacuberta- J. Torrent i Fàbregas, Barcelona, 1974, p.

[12] Costa i Llobera, citat a Jaume Medina, *Història de les adaptacions de metres clàssics greco-llatins en la poesia catalana (segle xx)*. Tesi doctoral inèdita, Universitat Autònoma de Barcelona, 1976, p. 64.

[13] La majoria de traduccions estan datades entre els anys 1912 i 1918. També n'hi ha alguna de l'any 1921, però desgraciadament la traducció en dístics elegíacs no està datada.

[14] Per bé que Carducci s'esforçava, al contrari de Costa, a acabar els pentàmetres amb aguda, com marca el mètode accentual. Analitzo aquests versos a la meva tesi, ja citada, a les pàgines 373-376.

[15] Només últimament Alessandro Fo ha publicat una *Eneida* (2012) i un Catul (2018) en versos accentuals, que ha rebut molt bona crítica. També Daniele Ventre ha publicat les seves versions de les dues epopeies homèriques (2010 i 2014) i de tota l'obra de Virgili (2017) en mètrica «bàrbara».

[16] Gabrielle D'annunzio, *Cento e cento e cento pagine del libro segreto*, 1935.

visat.

primavera 2022

Traduint Molière, encara

Miquel Desclot

L'any 2015 vaig acceptar la inesperada invitació del professor Joan Ramon Veny, de la Universitat de Lleida, a participar en la «Biblioteca Històrica de la Traducció Catalana», que aleshores tot just naixia, amb l'edició i estudi de la traducció d'Alfons Maseras de *L'escola dels marits*, de Molière. Aquella proposta em va portar a informar-me amb un cert detall de la història de les traduccions catalanes del gran comediògraf i de les circumstàncies en què s'havien produït. I això em va fer notar que el gener de l'any 1922, a la capital catalana, es va celebrar el tercer centenari del clàssic francès amb una convicció que avui seria impensable, en el cofoi provincialisme en què ens movem. El dia 22 de gener, només una setmana després del 15, data del naixement de Jean Poquelin, es representava al Teatre Romea la comèdia *L'avar*, en la versió del 1903 de Josep Roca i Cupull, malaguanyat col·laborador d'Adrià Gual, a càrrec dels alumnes de l'Escola Catalana d'Art Dramàtic dirigits per Adrià Gual mateix. El 25, també al Romea, s'estrenava l'esplèndida traducció en vers de Josep Maria de Sagarra, feta a propòsit per a l'ocasió, de l'*Escola dels marits*, amb el celebrat Joaquim Montero. I el 29, al mateix teatre, es representava *El misantrop*, en la versió en prosa d'Alfons Maseras. Això, sense comptar diversos actes acadèmics amb la participació de primeres figures de les lletres i del teatre de l'època, a l'Ateneu Barcelonès o al Teatre Romea mateix (la universitat pesava figues als llimbs, com sempre).

Va ser per aquesta circumstància fortuïta, doncs, que em vaig fixar que faltava poc per a un nou centenari del pare de la comèdia moderna. I amb això em va venir al cap que jo en tenia traduïdes —i disperses— quatre peces que bé es podien reunir en un volum d'homenatge en ocasió de la imminent efemèride: *Amfitrió*, que havia traduït per al Teatre Lliure; *Don Juan*, que havia traduït per compte propi pensant en una hipotètica edició Molière; i *Les melindroses ridícules* i *El banyut imaginari*, que havia preparat per al

nat-i-mort projecte de traducció de tot Molière de l'Institut del Teatre. Tot plegat, ja hauria fet un decent llibre de dues-centes cinquanta pàgines que hauria tingut prou viabilitat editorial i comercial. Tanmateix, tenint en compte l'escassíssima presència de Molière als catàlegs editorials i als cartells teatrals d'avui, em va semblar que un volum commemoratiu hauria de contenir almenys un parell més d'obres essencials, com ara *El Tartuf* i *El Misantrop*. Així, doncs, l'any 2019 vaig proposar a l'editor de Proa el projecte de publicació per al 2022 d'un volum de sis comèdies molieresques. Però en acabat, encara, veient que em quedava prou temps per arribar a la data límit, vaig afegir a la proposta la comèdia-ballet *El burgès gentilhome* . Així va néixer el llibre *Set comèdies i un ballet*, un volum de quasi sis-centes pàgines que Proa ha publicat a les portes del quart centenari, i que incomprensiblement ha esdevingut l'única celebració rellevant que s'ha produït entre nosaltres: ni el Teatre Nacional de Catalunya ni el Teatre Lliure han considerat que el centenari de Molière mereixés programar-ne cap comèdia. El vivíssim contrast amb les celebracions de fa un segle ens hauria de fer pujar els colors a la cara. O només m'ho sembla a mi?

L'experiència de traduir Molière va començar, com he dit, per encàrrec del Teatre Lliure, l'any 1995, per a una producció d'*Amfitrió* que havia de dirigir un jove Calixto Bieito. El senyor de Molière havia escrit *Amphitryon* a la tardor del 1667, en plena maduresa, sobre una comèdia de Plaute parcialment conservada, i per primera vegada en una obra major va decidir d'escriure la peça sencera en versos polimètrics i deixar enrere la consolidada tradició nacional de compondre els textos de teatre en la inamovible forma d'alexandrins apariats, vigent des de les tragèdies renaixentistes d'Étienne Jodelle, en temps de la Pléiade. En el nou experiment molieresc, els alexandrins convivien promíscuament amb els decasíl·labs, els octosíl·labs, els heptasíl·labs i els hexasíl·labs, i l'esquema de rimes no obeïa a cap pauta predeterminada, tot i que s'hi mantenia sempre l'alternança de rimes masculines i femenines. Aquesta nova manera d'organitzar el discurs que compartia amb el seu amic i admirador Jean de la Fontaine, molt més flexible i imprevisible que la monòtona successió d'alexandrins apariats, permetia a Molière acostar-se molt més bé a l'ideal de naturalitat que sempre va proclamar i perseguir, i el fet és que *Amphitryon* es descabdella amb una agilitat i una gràcia indiscutiblement superiors a les de cap altra de les seves peces en

vers.

La primavera del 1995, en nom del Teatre Lliure, Guillem-Jordi Graells em va reunir amb el jove director d'escena que havia d'estrenar el nou *Amfitrió* el 24 de novembre d'aquell any, per tal que discutíssim els detalls de l'empresa. El primer que em va dir el director és que volia un *Amfitrió* en prosa, «lliure de floritures». Amb l'ajuda de Graells, vaig pledejar àrduament per convence'l que allò que Molière, que en sabia molt més que tots nosaltres plegats i multiplicats, havia escrit en vers s'havia d'intentar dir en vers, perquè no era tan sols un actor excepcional, sinó sobretot un escriptor brillantíssim. A continuació, un cop es va avenir finalment a acceptar això —amb la condició «que el vers no es notés, que llisqués inadvertit»—, vam haver d'entaular un segon pugilat per fer-li notar que la rima no era cap nosa, sinó un pebre que potenciava d'allò més el gust del plat. Però aquí vam quedar encallats, perquè el xicot ja no volia baixar del burro, i l'únic que va concedir va ser una treva per deixar-me escriure una escena de provatura com jo creia que s'havia de fer, i després ell ja judicaria si podia continuar per aquell camí o no. Val a dir que, un cop va tenir aquell primer tast de traducció a les mans, l'home es va avenir a fer l'obra en vers rimat. No n'estava pas gaire convençut, la veritat, i, per tant, l'honora que finalment em fes confiança.

Tot això ve a tomb per remarcar que des de la primera traducció molieresca em vaig imposar el màxim de respecte per la dicció i per les formes dels originals, convençut de no ser ningú per esmenar la plana al mestre clàssic. El meu *Amfitrió*, doncs, segueix fidelment la polimetria de versos alexandrins, decasíl·labs, octosíl·labs, heptasíl·labs i hexasíl·labs, i l'esquema de rimes s'ajusta sempre al designi del genial comediògraf, també amb respecte a l'alternança de rimes masculines i femenines.

Valgui com a exemple aquesta tirada de Sòsia adreçada al seu amo Amfitrió, que li acaba de demanar si està de broma o s'ha tornat boig, després de la situació inversemblant que li ha reportat:

No: és la cosa tal com és,
no pas esbojarrada faula.
Jo sóc home d'honor, us en dono paraula,
i m'heu de creure, sense més.

Pensant ser un únic Sòsia, com ho era cada dia,
arribo a casa i en som dos;
i del parell de jos, picats de gelosia,
l'un és a dins de casa, i l'altre és aquí amb vós;
i el jo que ara veieu, sense alè ni buferaque de fatiga queia,
ha trobat l'altre jo ben fresc i descansat
i sense cap altraendut per l'única taleia
d'atonyinar sense pietat.

On el poeta juga només amb alexandrins i octosíl·labs, distribuïts en tres quartets amb rimes encadenades.

O encara aquest diàleg, en què Sòsia intenta explicar el que ha passat a un incrèdul Amfitrió, que l'interroga:

AMFITRIÓ

Au, acabem. Has vist Alcmena?

SÒSIA

No.

AMFITRIÓ

Per què?

SÒSIA

Per una raó bastant forta.

AMFITRIÓ

Com es pot ser tan brètol? Explica-me'n el què.

SÒSIA

Ho hauré de repetir potser amb la boca torta?
Jo, o aquest jo més fort que jo i amb més poder,
aquest jo que amb la força s'ha emparat de la porta,
és el jo que em fa tocar el dos,
el que vol ser jo en exclusiva,
el jo de jo mateix gelós,
el jo valent que al jo plorós
ha fet conèixer la deriva,
en fi, aquest jo que és a redós,

el jo que és l’amo allà on arriba,
el jo que m’ha deixat galdós.

On tenim un alexandrí i un octosíl·lab seguits d’un quartet d’alexandrins, tot plegat amb dues rimes encadenades, seguits de vuit octosíl·labs que juguen de nou amb tan sols dues rimes.

O, finalment, aquest diàleg entre Amfitrió i Alcmena, en alexandrins i octosíl·labs, més un decasíl·lab, dotze versos que Molière relliga hàbilment amb dues úniques rimes:

AMFITRIÓ *(a part)*
De tan dolça acollida, prou me n’hauria estat.
ALCMENA
Primer em vau fer el regal de tanta refulgència
que del botí de guerra m’havíeu destinat.
El vostre cor, amb vehemència,
del seu foc m’expressava sencera la violència,
i els maldecaps absurds que l’havien lligat,
la joia de reveure’m, els turments de l’absència,
totes les ànsies que tanta impaciència
per tornar li havia causat;
i mai el vostre amor, en semblant ocurrència,
no havia estat tan tendre ni tan apassionat.
AMFITRIÓ *(a part)*
Com es pot veure un home més ben assassinat?

Com es pot comprovar en aquests breus fragments, vaig decidir d’escriure els versos amb una prosòdia més pròxima a la parla que no pas a l’escansió lírica, amb un ús generós de la sinèresi, per aconseguir una acció dramàtica més versemblant, o per dir-ho en termes cars a Molière, més natural. Així, doncs, cal llegir *pietat* en dues síl·labes, en comptes de les tres que tindria en la traducció d’un sonet de Ronsard; *violència* en tres, en lloc de les cinc que tindria en una poesia de Carner —i que difícilment escandiria cap actor amb sentit comú—; etcètera. Era la primera vegada que adoptava aquest criteri diguem-ne irregular (de fet, crec que cap escriptor seriós no s’havia atrevit encara a fer un pas tan poc ortodox), i ja no el vaig abandonar en traduccions de teatre en vers posteriors, fossin de

Shakespeare o de Molière. Admeto que és un salt discutible, com tot, però crec que els resultats escènics constatables el poden avalar. No es tracta de cap manera d'aplanar el text, sinó tan sols de fer-lo musicalment creïble, és a dir, natural.

En aquesta primera traducció molieresca encara vaig optar per alguna altra heterodòxia, com reduir *per a* a un monosil·làbic *per*, que també vaig mantenir en traduccions teatrals ulteriors per raons semblants de versemblança i d'economia mètrica. Fins i tot em vaig permetre algun anacronisme, com l'ús de la paraula «hamburguesa» en boca de Sòsia, que no en va tastar cap en temps de Molière ni tampoc en temps de Plaute, però que bé en pot menjar en els temps en què *Amfitrió* es representa en català, en sintonia amb el context còmic de l'obra (val a dir que no hauria gosat fer-ho en una tragèdia de Corneille o de Racine, per descomptat: cada cosa al seu lloc).

La segona comèdia de Molière que vaig traduir va ser *Don Juan*, per assajar una obra major en prosa. Haig de confessar que aleshores no vaig saber percebre que el comediògraf hi assajava una altra novetat, la prosa rítmica, que en general es pot separar en períodes rítmics perfectament comptables, és a dir, mètrics. Era una manera enginyosa de fer passar el trànsit del tradicional teatre en vers a un innovador teatre en prosa. Però a la meva traducció no ho vaig tenir en compte llavors, per inconsciència, ni després l'he refeta en aquest sentit, convençut que el públic contemporani no necessita que li daurin la píndola per acceptar el teatre en prosa.

Al començament del segon acte d'aquest *Don Juan*, Molière introdueix uns pagerols que fa parlar en un francès dialectal aproximat (l'autor no havia estudiat dialectologia —una disciplina que va trigar dos segles a inventar-se—, però era un observador agudíssim). En aquest cas, jo vaig imaginar-me un parlar diguem-ne vulgar, amb trets dels nostres dialectes centrals. Cal no oblidar que en aquesta obra ens trobem a Sicília (no a Sevilla), i que en un món de ficció els pagesos sicilians poden parlar qualsevol dialecte inventat per l'autor francès o pel seu col·laborador, l'escriptor traductor català.

Arribat en aquest punt, remarco que vaig catalanitzar els noms dels pagesos, per fer-los coherents amb el «dialecte» que parlen: Charlotte i Mathurine van esdevenir Carlota i Marina, i Pierrot, Perot. També vaig catalanitzar el nom de Sganarelle, personatge molieresc

que l'autor explota en diverses obres, en Esganarell, però en canvi vaig mantenir el Don Juan de l'original, que al seu torn conservava el nom castellà del protagonista de l'obra de Tirso de Molina. En general, al llarg de les traduccions molieresques he respectat sempre els noms dels personatges i els he catalanitzat només morfològicament: Célimène esdevé Celimena, Cléante passa a Cleant, Dorine a Dorina, Alceste a Alcest, etcètera. En un cas, a *Les melindroses ridícules*, vaig canviar el nom de fonts de les dues melindroses justament perquè elles els troben vulgars, de tan normals que són: vaig metamorfosar Magdelon en Mundeta, i Cathos en Cati, per donar en català l'aparença d'uns noms senzills, no gens «melindrosos».

I ara aprofito l'ocasió per comentar que vaig triar l'adjectiu *melindroses*, en lloc de l'original *precioses*, per intentar acostar-me al sentit que la paraula *preciosa* tenia en el París de Molière, aplicat a unes maneres de fer i de dir molt afectades, pròpies de certs ambients tocats i posats d'alguns salons pretensiosos de la ciutat (on la burla de Molière va caure molt malament, fins a causar un petit escàndol històric).

A les obres en el motlle clàssic dels alexandrins apariats, és a dir, a *Esganarell o el banyut imaginari*, a *El Tartuf o l'impostor* i a *El misantrop*, vaig respectar la tradició francesa de casar sistemàticament les rimes masculines amb les femenines, aprofitant que en català ja es va adoptar aquest criteri eufònic des dels temps de la Renaixença (Verdaguer l'aplica rigorosament als alexandrins de *L'Atlàntida*, per exemple) i que traductors com Ruyra, Sagarra, Oliver, Martí i Pol o Vallespinosa han mantingut en les seves traduccions de teatre clàssic francès. Preneu com a exemple aquest breu parlament d'Alcest, a *El misantrop*, en resposta a un Oront impertinent que vol saber tant sí com no què pensa del sonet que li acaba de fer sentir:

> Senyor, aquesta matèria és massa delicada,
> i sobre el nostre enginy l'afalac sempre agrada.
> Un dia, doncs, a algú de qui el nom callaré,
> li deia, en veure uns versos que havia gosat fer,
> que un gentilhome sempre ha de saber prescriure
> contenció al foll desfici que ens agafa d'escriure;

que ha d’estrènyer la brida als arravataments
de fer esclatar a la llum aquests divertiments;
i que pel gran deler de mostrar la seva obra,
un s’exposa al ridícul de fer el paper més pobre.

Finalment, l’última obra que vaig incorporar al volum va ser *El burgès gentilhome*, que és una comèdia-ballet, en prosa i en vers, un gènere que Molière havia hagut d’inventar anteriorment per complaure les demandes del rei, Lluís xiv, tan amant de la dansa que s’agradava de participar activament en els dispendiosos espectacles de ballet que feia muntar a la cort. En el gènere de la comèdia-ballet, la comèdia serveix de marc, o d’embolcall, a unes escenes de ballet que s’hi intercalen amb músiques i cants sobre textos del mateix poeta. Avui dia, és clar, les escenes de ballet, amb música original de Jean-Baptiste Lully, col·laborador assidu de Molière, han quedat pràcticament apartades del circuit teatral, i només se sol posar en escena la comèdia pròpiament dita. Així i tot, vaig preferir traduir també aquestes divertides escenes, en versos cantables, com ja havia fet Josep Carner a la seva traducció del 1919. Tot i respectar-hi la mètrica, però, no les vaig traduir pensant en la improbable possibilitat que es poguessin cantar amb la música original.

Això haurien de cantar, al final de l’obra, dos músics peitavins:

Mira, Climena,
l’alzina mena
els ocells a besar-se en so amorós;
res en el seu redós
no els encadena;
un vent fogós
els cors els trena.
Quin goig airós!
Podrem tenir tots dos,
si t’és joiós,
tal fat sortós.

Des de la primera traducció del 1995, això sí, he treballat en aquestes versions amb la voluntat de fer-les llegidores com a literatura —que és el que són les peces originals—, i alhora parladores damunt l’escenari per al qual van ser escrites. Espero no

haver-hi fracassat més del que sigui suportable.

visat.

primavera 2022

Entre traducció i derisió: quan Marcel Proust imita Ruskin en un exercici catàrtic

Valèria Gaillard

Molt abans que Marcel Proust comencés a redactar *À la recherche du temps perdu*, el 1908, va escalfar motors amb una sèrie d'experiments *in vitro* d'escriptura que van implicar un pas imprescindible en el seu recorregut de novel·lista. Entre la crítica literària, les cròniques mundanes i uns primers intents fallits d'escriure una novel·la d'inspiració autobiogràfica, *Jean Santeuil*, que va abandonar el 1895 perquè no havia trobat el desllorigador de la narració en primera persona que després li va donar John Ruskin (1819-1999), Proust va traduir dos títols d'aquest esteta anglès, un dels historiadors de l'art més importants del segle xix, la influència del qual es va estendre per tot Europa i que a casa nostra va arribar fins i tot a inspirar Antoni Gaudí mateix.

Podríem perdre'ns en explicacions amb qüestions com ara si sabia o no anglès, sobre quins van ser els motius que el van empènyer en aquesta croada per uns rodals plens de perills lingüístics, sobre com va treballar i a qui va perseguir perquè li aclarís aspectes diversos de l'anglès, com ara l'embolicat *saxon genitif*, o com s'ho va manegar per reconstruir les etimologies efervescents de Ruskin mateix. La qüestió és que, finalment, primer *La Bible d'Amiens*, el 1904, i després *Sésame et les lys*, el 1906, van acabar sortint a les llibreries amb una bona acollida de la premsa (tenir amics influents també hi va ajudar, tot s'ha de dir) i Marcel Proust va poder netejar la imatge una mica decadent que surava al voltant de la seva figura en aquell *fin-de-siècle*.

El seu primer llibre, *Les Plaisirs et les Jours*, del 1896, amb els dibuixos ingènuament florals de Mme Lemaire, l'havien retratat com el que aleshores era: un dandi ociós que es dedicava a passejar pels salons més exquisits i a entretenir el personal imitant uns i altres. Treballar? Proust, empès pel seu pare, el professor Adrien Proust, havia estudiat Dret i Ciències Polítiques. Després va poder dedicar-se

al que realment el feia vibrar, les lletres, i gairebé empès pels progenitors angoixats pel seu avenir, s'havia presentat a un concurs i havia obtingut una plaça d'assistent no remunerat a la Biblioteca Mazarine, però pràcticament no hi havia posat els peus. Va passar el temps de baixa fins al punt que els responsables de l'establiment van considerar que havia presentat la dimissió el 1900. Els pares ho van acceptar amb la condició que es posés a treballar en alguna tasca seriosa, i aquesta tasca eren les traduccions de Ruskin.

Si avui es considera que Proust és un autor de prosa frondosa, John Ruskin encara ho és més. Proust no només va haver d'abordar un autor que, ja de gran, divagava força i es contradeia en les seves anàlisis al voltant de l'art gòtic francès —símbol als seus ulls de l'art més pur, més lligat a la magnificència de la creació divina i previ al gir que havia implicat el Renaixement, que va abandonar la temàtica divina per centrar-se en la humana—, sinó que va desenvolupar un treball aprofundit sobre el conjunt de la seva obra per poder entendre'l bé i convertir-se, d'alguna manera, en el portaveu del pensament estètic de Ruskin a França. Quan va començar a descobrir-lo, hi veia un «mestre», un geni que havia despertat la seva set d'investigació i descoberta. De mica en mica, però, se'n va anar separant, no només perquè no combregava amb la seva idea profundament religiosa i estèticament romàntica, segons la qual la naturalesa, creació divina, és allò que ha d'inspirar l'artista en primer i darrer lloc, sinó també pel que va anomenar la «idolatria» que promulgava. D'entrada, perquè professava doctrines morals i no estètiques que triava per la seva bellesa (altrament dit, confonia la crítica de la raó pràctica kantiana amb la del judici, la tercera). Però també cometia el pecat d'idolatria quan s'interessava per obres d'art per raons que hi són alienes. En això Swann serà un gran idòlatra quan s'enamora d'Odette perquè li recorda la figura de Zèfora de Botticelli.

La qüestió és que tant en la seva visió de l'art exposada a *La Bible d'Amiens*, com la de la lectura, a *Sésame et les lys*, Proust s'aparta del mestre per desenvolupar la seva pròpia estètica. La traducció comporta un viatge de l'autor-traductor cap a la seva vocació. Aquest treball que es pot veure com un amor més de Proust, que el va absorbir durant sis anys, que va transformar-lo: no només va forjar el seu camí, sinó que va poder demostrar a la seva mare, que morí poc abans de la publicació de la segona traducció, que era capaç

d’assumir una feina seriosa i de gran abast. Fins i tot en una *esquisse* de *Le temps retrouvé* (RTP, IV, p. 666), és a dir, un esbós que finalment no va incloure en la seva obra, Proust mostra l’admiració que genera entre les noies el traductor de Ruskin. «La jeune fille que j’avais cru n’aimer que les sports quand elle sut que c’était moi le traducteur de Ruskin, me témoigna les plus grands empressements.» (La noia que em pensava que només s’interessava pels esports, quan va saber que jo era el traductor de Ruskin es va desfer en atencions.)

A la segona meitat de la primera dècada del 1900, Proust s’entrenava amb un altre exercici literari ben fecund: els pastitxos. Una sèrie d’aquests textos en què imitava l’estil dels seus autors preferits, com ara Flaubert, Chateaubriand, Ernest Renan, els Goncourt, va sortir publicada en un volum el 1919, però no s’hi va incloure el pastitx que és objecte d’aquest article. Resulta interessant perquè en aquest pastitx es sintetitza l’experiència que havia viscut en el seu pols amb Ruskin, i es fa palès el tarannà murri de Marcel Proust que malauradament sovint s’oblida. Proust, que havia hagut de fer equilibris entre els competidors potencials, altres traductors i especialistes que s’erigien en introductors de Ruskin a França (destaca Robert de La Sizeranne, autor d’un famós assaig a l’època sobre l’esteta anglès, *Ruskin ou la religion de la beauté*, 1897, que va ser un best-seller; o bé Jacques Bardoux, que havia publicat el 1900 *John Ruskin Poète, artiste, apôtre*), havia hagut de fer mans i mànigues per recrear les minucioses descripcions farcides de referències de tota mena de la catedral d’Amiens que Ruskin havia fet, les quals sovint responien més a un impuls líricoespiritual que a una voluntat científica; havia posat fins a 465 signes d’interrogació en les 257 pàgines del seu exemplar *The Bible of Amiens*, la qual cosa demostra la dimensió de la tragèdia, i, finalment, s’havia forjat el títol de traductor de Ruskin (publicat pel prestigiós Mercure de France) i havia recollit uns quants elogis pel seu talent a l’hora de desxifrar l’indesxifrable i donar-li un sentit coherent.

El títol del pastitx, datat per P. Kolb el 1909 (quan ja havia començat la redacció del que seria *A la recerca del temps perdut*) dona el to de tot el text: «La benedicció del senglar. Estudi dels frescos de Giotto que representen l’Afer Lemoine destinat als joves estudiants del Corpus Cristi que encara se’n preocupen, per John Ruskin». D’entrada ja apareix Proust mateix citat: «La traducció que seguim en aquest text és la de l’Edició Viatgers del senyor Marcel Proust.» Després de

presentar els dos capítols, «L'esclat de l'englantina», que sota aquest títol floral que fa una picada d'ull a Ruskin presenta una descripció de París aèria vista des d'un aeroplà, coneguda com dels millors textos del «mestre». Es tracta, sens dubte, d'un anacronisme, tal com assenyala Jérôme Bastianelli en la seva edició del text (Proust Ruskin, Bouquins, 2015). L'altre capítol és «L'abjuració del bergant», però finalment s'ha descartat —ens fa saber— perquè no tracta de l'Afer Lemoine. Més endavant, Proust torna a referir-se a la tasca del traductor de Ruskin, i apunta que «a la traducció hi ha enginyosos contrasentits que en realitat afegeixen un encant obscur a la penombra i al misteri del text». I continua: «Tanmateix, el senyor Proust sembla que no ha tingut consciència d'aquests contrasentits, perquè diverses vegades, en les notes extremament freqüents, regracia amb efusió un director de teatre, una senyoreta de la companyia de telèfons i dos membres del comitè de la Societat dels Steeple-Chase, per haver-se avingut a aclarir els passatges que no havia entès.»

Aquí Proust fa referència directa a una crítica que li va fer Léon Daudet amb el sinònim de Sel et Poivre a *Le Galois* (4 de juliol de 1906), en què criticava les notes massa freqüents i llargues amb què s'acompanya *Sésame et les Lys*, per després confrontar-se amb el pensament del «poeta filòsof» John Ruskin. Una altra referència també està relacionada amb Daudet, a qui *d'ailleurs* va dedicar *Le côté de Guermantes.* És una anècdota que reporta al seu volum de *La vie parisiene* (1a sèrie, 1929). Resulta que Marcel Proust va anar un vespre a felicitar Paul Hervieu en acabar una estrena, L'*Énigme*, a la Comédie Française el 5 de novembre de 1901, que havia estat tot un fracàs. Hervieu, pensant-se que ho feia amb segones intencions, li va retreure que havia rigut no un, sinó dos cops. Daudet sosté que va haver de fer mans i mànigues perquè Marcel Proust no li enviés els testimonis per reptar-lo a un duel (escena que ens fa pensar en la que es produeix a *Sodome et Gomorrhe*, quan Charlus vol també batre's en duel per culpa de Morel).

El pastitx avança amb referències clàssiques (Knossos, Fènix…) i descripcions ampul·loses que fan tombs i imiten aquest estil mig guia turística, mig doctoral, mig sermonaire de Ruskin (referint-se per exemple a «l'anglès curiós de conèixer el món i que encara desconeix els *sleeping cars*, edicions de les set del vespre i d'altres invencions de la nostra època votiva, emotiva i locomotiva, només

viatgen en aeroplà»). Compara Santa Maria la Salute de Venècia amb l'Hôtel des Invalides de París, i l'Île de París, plena d'acàcies de flors roses, a les nimfees de Calipso. La Torre Eiffel, a vista d'ocell, apareix com l'autèntica javelina d'Odín, envaïda a la base amb «el reflex de torrents emporprats que arrossegava el riu». Quan el viatger finalment aterra, Ruskin li recomana d'anar a menjar alguns pastissets a la Rue Royale, «que encara recorda un carrer de Turner» (el pintor fetitxe de Ruskin) en les *Rivières de France* abans d'anar a veure els frescos de Giotto dedicats a l'Afer Lemoine. El tema dels pastissets és una imitació directa, perquè Ruskin efectivament recomana al viatger «d'aturar-se un moment [abans d'abordar la descoberta de la catedral] i, per mantenir el bon humor, comprar alguns pastissets o bombons en alguna de les encantadores pastisseries que hi ha a la dreta».

En el capítol tercer, «Tu regere imperium», Ruskin embolica la troca amb digressions sobre per què Giotto dedica una pintura a aquest aspecte de tan poc glamur. En el transcurs de la reflexió sobre els temes que trien els artistes en general —i que, amb tota evidència, no són els mateixos que haurien triat els espectadors— es fa referència al Senglar d'Erimant, un animal terrorífic que aterria els habitants. La seva captura constitueix el quart dels Treballs d'Hèracles. Tanmateix, Bastianelli estableix un vincle entre el títol del pastitx i un passatge de *Praeterita* (l'autobiografia de Ruskin), en què explica que en el seu escut d'armes, que havien triat els seus pares, hi havia un senglar. Ruskin, adreçant-se tota l'estona a un lector que gairebé tracta de ximple («si no sabeu això, creieu-me, deixeu de recórrer el món buscant els frescos de Giotto»), l'interpel·la sobre el fet que el diamant no apareix representat sospitosament enlloc. Abans de donar les explicacions pertinents, Ruskin demana als seus lectors que es fixin en la figura de Lemoine, a qui Giotto no ha atribuït, com era d'esperar, el rostre d'un brivall. La narració s'interromp aquí, amb les paraules «Giotto sens dubte creia…».

En aquest text inacabat, Marcel Proust és capaç de mirar retrospectivament aquells anys, aquella tasca tan «feixuga» que va dur a terme (així és com la descriu en la seva correspondència) i fer una paròdia del seu paper de traductor. Aquest pastitx de volada catàrtica, que redacta quan el mestre de Brandwood queda ben lluny darrere seu, s'alça com l'al·legoria del seu treball davant de Ruskin, la voluntat de trobar la pròpia veu i de ser capaç de mirar a través

dels seus ulls. Aquesta era, segons Proust, la tasca del traductor-intèrpret, que no només s'ha de limitar a trascolar un text d'un idioma a un altre, sinó a copsar tot l'imaginari i la cosmovisió que aquell autor mobilitza en l'escriptura dels seus textos. La prova és que les seves dues traduccions van anar acompanyades d'un important aparell paratextual i de prefacis, redactats en primera persona, en què fins i tot posa en dubte algunes de les afirmacions sostingudes per l'autor que tradueix. Aquesta visió organicista de la traducció, que sacralitza l'obra al marge dels títols en què se solidifica, és la que es desprèn d'una metàfora que Proust exposa en una nota de *Sésame et les Lys*, quan diu que «una paraula és per a Ruskin la petaca plena de records de què parla Baudelaire» (p. 102). Així, per entendre cada una de les paraules de Ruskin, s'ha de referir al conjunt de la seva obra.

En tot cas, Proust, tot i tenir ofertes per traduir altres llibres de Ruskin (*Les Pierres de Venise*, que finalment va fer una parenta seva, Mme Crémieux), les va abandonar per dedicar-se a un altre tipus de traducció, la traducció del seu «llibre interior», aquell que tot «gran escriptor» duu a dins i que requereix una feina més àrdua, perquè es tracta d'una operació de transsubstanciació, és a dir, de passar d'una matèria sensorial, les impressions, a una de tipus intel·lectual, les paraules, i tot plegat sense perdre la vivesa de les primeres. Per això, l'estil és fonamental perquè respon a una visió pròpia del món: la revelació d'un univers particular i únic que els altres desconeixen. Es tracta d'un viatge cap a l'interior vehiculat per la memòria sensitiva, i un d'exterior, però no vers l'altre, sinó cap al llenguatge. El traductor-escriptor de la *Recherche* passarà així del maldestre balboteig «zut, zut, zut!» descrit a Combray pel protagonista infant, superat per la sensació de bellesa del reflex en l'aigua de l'estany del somriure del cel, a les dues mil quatre-centes pàgines de la novel·la.

En la seva aproximació a la traducció, Marcel Proust s'alinea del costat de Stéphane Mallarmé (1842-1898), per a qui la traducció era una interpretació personal que requeria un talent autèntic del traductor, que també copsa el sentit per mitjà de la intuïció. No es tracta, doncs, d'un simple trascolament de contingut d'un codi semiòtic a un altre, com si el sentit del text fos donat de cop, finit i llest perquè el transvasessin en un altre cos lingüístic. Per tant, des d'aquesta perspectiva, queda clar que no era tan important conèixer la llengua de partida, sinó copsar bé el sentit de l'obra a traduir,

conèixer a fons l'autor i el seu univers de significats. Proust potser havia treballat, cert, amb pretraduccions o traduccions interlineals que li havia fornit la seva mare, Jeanne Weil, i també la seva amiga anglesa, l'artesana orfebre Marie Nordlinger. L'anomenada «la rosa de Manchester», que treballava en el prestigiós taller Bing Art Nouveau de París va ser qui, ves per on, li va regalar unes figuretes de paper orientals que en contacte amb l'aigua prenien formes diverses.

També per a Mallarmé, com per a Leconte de Lisle, el traductor havia de respectar la musicalitat i el ritme del text de partida, conservar les sonoritats originals, encara que això comportés una cota d'estranyesa en el text d'arribada. En les «Notes sur la transcription des noms de la mythologie clàssiques», Mallarmé afirma: «Aquestes paraules no traduïdes conserven l'encant d'autèntiques joies, amb les quals un escultor enriqueix els seus marbres purs.» Una prova d'aquesta adhesió és que, en la seva traducció de *La Bible d'Amiens*, va deixar una paraula en anglès, *fashionable*, tria que després va defensar davant del seu amic Antoine Bibesco: «Un traductor no té motius per no fer servir la paraula anglesa que un prosista francès no traductor utilitzaria en anglès» (Corr. XII, p. 141). Per acabar, l'escriptor Valery Larbaud (1881-1957), un altre dels autors que més va reflexionar en aquell canvi de segle sobre la traducció, exigeix del traductor que sigui erudit i també poeta, perquè és el poeta que serà capaç de copsar aquest doble fons d'una obra, aquesta musicalitat subreptícia que passa per un altre nivell de l'escriptura, que apel·la directament a la sensibilitat del traductor.

visat.

primavera 2022

Els tres Ulisses catalans. Celebrem el centenari de la novel·la de James Joyce

Teresa Iribarren

James Joyce era un home inclinat a celebrar efemèrides. El dia que va fer quaranta anys, el 2 de febrer de 1922, va voler que veiés la llum *Ulisses*, la novel·la que estrafà l'èpica de l'heroi homèric al llarg d'una dilatadíssima jornada per Dublín i que el va convertir en un dels escriptors més rellevants i controvertits de la literatura occidental. L'obra, protagonitzada per un irlandès corrent, el gris publicista Leopold Bloom, està consagrada a commemorar el 16 de juny de 1904, quan l'escriptor va tenir la primera cita amb qui més tard va ser la seva esposa, Nora Barnacle.

El gust per les celebracions l'han heretat els joyceans. És tota una tradició celebrar cada 16 de juny el Bloomsday («el dia de Bloom», el protagonista) no només a Dublín, sinó a moltes altres ciutats del món. Cenacles i institucions fan activitats dedicades a rememorar l'insigne irlandès i el seu monument literari. En sintonia amb el simbolisme de les dates, el 2004 van aparèixer un gruix important de noves aportacions en matèria joyceana, com ara *The Reception of James Joyce in Europe*, l'estudi col·lectiu sobre la circulació i l'impacte de l'irlandès a diferents espais literaris europeus, coordinat per Geert Lernout i Wim Van Mierlo; i el catàleg de l'exposició Joyce y España, que es va exhibir al Círculo de Bellas Artes de Madrid, comissariada per Carlos García Santa Cecilia.

Els estudis literaris catalans també van afegir-se a la celebració d'aquell centenari. D'entrada, el capítol dedicat a la recepció catalana de l'escriptor de *The Reception of James Joyce in Europe* informava en aquesta tribuna d'abast internacional de l'única traducció completa al català de la novel·la fins aleshores, la que publicà Joaquim Mallafrè el 1981 a Leteradura, i glossava la figura del professor com a gran divulgador de l'obra del dublinès. En paral·lel, van veure la llum l'estudi que resseguia les primeres notícies, articles i traduccions de l'obra de l'irlandès a Catalunya fins a l'esclat de la Guerra Civil espanyola, el treball que demostrava la influència de

Joyce en el recull de contes de Josep Millàs-Raurell *La caravana* (1927) i el que argumentava la inspiració joyceana de dues obres de Josep Pla, *Relacions* (1927) i *El carrer estret* (1951).

Al fil d'aquesta tradició de festejar efemèrides joyceanes, enguany, centenari de la publicació d'*Ulisses* a París a càrrec de l'editora Sylvia Beach, la celebració és especialment sonada. Els joyceans, si els plau, poden assistir als actes dedicats al seu escriptor de culte que tenen lloc en geografies ben diverses. Un dels més destacats és el Simposi Internacional James Joyce *Ulisses* 1922-2022, que organitzen el Trinity College i l'University College de Dublín, i que se celebrarà coincidint amb el Bloomsday. A més, els amants de l'irlandès podran llegir el degoteig de noves crítiques i notícies sobre l'escriptor que han anat apareixent des de l'inici del 1922, i possiblement noves traduccions. Pel que fa als ciutadans de l'Estat espanyol, convé subratllar-ho, el tombant d'any ha estat una fita especialment rellevant: el 31 de desembre del 2021 van vèncer els drets de l'obra de Joyce —deu anys més tard que a la resta d'Europa. El fet que els textos del dublinès ja siguin de domini públic, per tant, facilita que en puguin aparèixer noves versions. Aquest escenari editorial favorable pot fer que, tal vegada, la llarga tradició joyceana catalana (1) experimenti una revifada. Al febrer l'editorial Adesiara ja ha publicat una nova traducció d'*Exiliats*, signada per Joan Sellent.

A Catalunya la premsa s'ha afegit a celebrar el centenari de la magna novel·la. Alguns dels articles que han aparegut en el decurs de les primeres setmanes de l'any —els del Carles Blaya al *Regió 7*, el de Jordi Nopca a l'*Ara* o el de Víctor Aldea en versió de llibre electrònic— han posat en relleu el fet que els lectors catalans estem d'enhorabona. A banda de l'aclamada traducció de l'*Ulisses* de Joaquim Mallafrè (que l'editorial Navona ha pregonat a Twitter que tornarà a editar ben aviat), ara podem llegir també la retraducció de Carles Llorach, publicada per l'editorial madrilenya El Funambulista el 2018 —i que el febrer de 1922 ha tret una nova edició, revisada i corregida. A més, sembla que creixen les possibilitats que la primera traducció completa de la novel·la feta a l'Estat espanyol —deu anys abans de la versió castellana de José María Valverde—, que roman inèdita des de fa més de mig segle, finalment pugui arribar a les mans dels lectors. Es tracta de la versió catalana feta en només set mesos —una gesta literària certament insòlita— el 1966 pel manresà Joan Francesc Vidal Jové, que aleshores vivia a Madrid.

Salvaguardada a l'arxiu general de l'administració, aquesta versió íntegra la va descobrir el 2006 el catedràtic de literatura anglesa de la Universitat d'Alcalá de Henares Alberto Lázaro, i l'ha estudiada sobretot Teresa Iribarren —que en custodia un altre exemplar (proporcionat per la filla del traductor, Assumpció Cheyne) i que n'està preparant l'edició.

En català, doncs, hi ha tres versions de l'*Ulisses*, si bé només dues són fàcilment accessibles per als lectors. A l'hora de llegir-les, bé individualment, bé comparativament, és molt important tenir en compte que són de moments històrics molt allunyats. No es pot perdre de vista que la de Vidal no només s'ha de llegir en el marc de la censura franquista, sinó que, a més, just quan el manresà estava a mitja traducció, va entrar en vigor la nova Llei de premsa, del ministre Manuel Fraga Iribarne, que canviava les directrius coercitives. La de Mallafrè, que també va iniciar-se durant el franquisme (va començar-la el 1972), va ser feta quan encara el model de llengua literària s'emmirallaven força en propostes lingüístiques hereves del Noucentisme. La de Llorach, per contra, s'ha dut a terme en un context cultural, sociolingüístic, polític i tecnològic molt més propici, i comptant amb el far de la traducció de Mallafrè —al qual Llorach sempre ret tot el reconeixement que li pertoca, val a dir-ho. A banda d'aquestes circumstàncies històriques dispars, també convé tenir present que tots tres traductors van tenir a la seva disposició instruments lingüístics, corpus literaris i contextos editorials radicalment diferents que, lògicament, van determinar les seves versions.

Sobre Vidal, convé saber que es tracta d'una traducció indirecta. El manresà, que dominava el francès, tenia com a text de partida la prestigiosa traducció d'Auguste Morel (1929) —supervisada per Joyce mateix—, que contrastava amb l'original. També cal destacar que, malgrat que sabia que el text podria no passar els filtres de vigilància de l'administració, no es va autocensurar: la seva versió no estalvia mots grollers ni tampoc rebaixa l'erotisme ni l'anticlericalisme de Joyce. Atesa la precipitació amb què va treballar, i que a més comptava que el text passaria per la revisió editorial, la seva versió presenta alguns problemes lingüístics puntuals. Amb tot, el text vidalià es caracteritza pel gran sentit de la llengua i de la musicalitat, les solucions genuïnes i la fraseologia, i per la llegibilitat.

La versió de Mallafrè, guardonada amb el Premi de la Generalitat i el Premi Crítica Serra d'Or, disposa encara avui d'un gran reconeixement acadèmic, entre d'altres motius, per la seva creativitat lèxica —com ha estudiat Dídac Pujol. Mallafrè, professor de la Universitat Rovira i Virgili i bon coneixedor de l'anglès, va dedicar set anys a girar la novel·la i va publicar deu anys més tard el primer estudi català sobre traductologia, *Llengua de tribu i llengua de polis* (1991), basat sobretot en l'experiència de versionar la novel·la joyceana. L'assaig permet advertir que per a ell van ser fonamentals, d'una banda, els estudis i corpus joyceans; i, de l'altra, la incorporació del parlar reusenc a l'hora de transvasar l'oralitat i la vivacitat del text de partida al text d'arribada. Pel que fa a la versió, convé posar-ne en relleu dues qüestions. La primera: ell mateix va revisar la seva traducció per incorporar variants del text corregit de Hans Gabler —unes correccions ben controvertides, com és prou sabut. Aquesta versió revisada va aparèixer el 1990 en la col·lecció «Clàssics Moderns» de l'Editorial Proa. La segona: l'acadèmic va optar per prescindir de qualsevol mena de glossa per guiar els lectors. El text, doncs, va publicar-se sense cap mena de paratext, ni introducció o resum, ni tampoc notes a peu de pàgina que poguessin fer menys opacs alguns passatges.

Llorach, que es defineix com a traductor vocacional, va optar per fer justament el contrari de Mallafrè. Amb ànim eminentment divulgatiu (tal com explicava a *Visat* el 2019), va fer un text introductori per situar el lector en les principals coordenades de l'obra i per justificar-ne la retraducció. També va fer un breu resum de cada capítol a manera d'encapçalament de cadascun, i ofereix aclariments en notes a peu de pàgina. Tenint en compte que a mesura que els textos s'allunyen en el temps adquireixen més opacitat per al lector contemporani, aquestes notes resulten francament útils, especialment per al jovent. La qualitat literària de la versió, val a dir-ho, va fer que Llorach fos finalista del IV Premi PEN de Traducció (2019).

Ulisses s'ha fet cèlebre no només per ser l'obra cimera del *Modernism*, sinó per les dificultats de traducció que presenta. A banda de la monumentalitat, la paròdia d'estils discursius, els jocs de paraules, els *leitmotiv*, la multitud de referències culturals, erudites i també locals, la varietat lingüística, la creativitat lèxica, la volada poètica i el flux de la consciència del cèlebre monòleg final de Molly

Bloom, fan que l'empresa de traslladar-la a una altra llengua sigui d'una enorme complexitat.

Encara que un breu tast de les tres traduccions no permetrà, ni de bon tros, que els lectors pugueu fer-vos paga de la naturalesa de cadascuna, hem pensat que val la pena oferir-vos-el. És la manera de *Visat* d'afegir-nos a la celebració del centenari de l'*Ulisses*. El fragment que us brindem és del monòleg interior que culmina l'obra. Hem triat aquest passatge, en què Molly Bloom evoca mig en somnis un record, perquè il·lustra molt bé el perfil psicològic de l'esposa adúltera, tan desinhibida i descarada. També demostra que en els passatges picants, tan compromesos, Vidal no va rebaixar la càrrega eròtica per evitar la censura.

Quant al tast: ens sembla oportú que, per sospesar tant les dificultats que presenta el text de partida com les tries de cada traductor, convé facilitar el passatge original. Com veureu, el repte consisteix a traslladar a la llengua d'arribada el sentit d'un text sense puntuar i agramatical, el ritme, les rimes, l'eufemisme per referir-se als genitals masculins i femenins, l'evocació de la cantarella, els noms propis i l'argúcia per recrear l'erotisme juganer dels pensaments de Molly. Us convidem a llegir els quatre fragments en veu alta: només així podreu apreciar la musicalitat joyceana. Confiem que en gaudiu i, sobretot, que us engresqui a (re)llegir la novel·la, sigui en la llengua i la versió que sigui.

Text original de 1922

its well for men all the amount of pleasure they get off a womans body were so round and white for them always I wished I was one myself for a change just to try with that thing they have swelling upon you so hard and at the same time so soft when you touch it my uncle John has a thing long I heard those cornerboys saying passing the corner of Marrowbone lane my aunt Mary has a thing hairy because it was dark and they knew a girl was passing it didnt make me blush why should it either its only nature and he puts his thing long into my aunt Marys hairy etcetera and turns out to be you put the handle in a sweepingbrush men again all over they can pick and choose what they please a married woman or a fast widow or a girl

Traducció de Joan Francesc Vidal Jové (mecanoscrit inèdit)

és magnífic pels homes tot el plaer que poden sentir amb el cos d'una dona nosaltres som tan rodonetes i tan blanques per ells

sempre he desitjat d’ésser un home jo també per variar només que per provar-ho amb aquesta cosa que se’ls posa tan inflada damunt teu i tan dura i que al mateix temps és tan flonja quan la toques a l’oncle Canut (2) el té llargarut sentí que cantussejava la quitxalla al passar la cantonada de Marrowbone Lane pelut el tenia la tia Maria tot perquè era fosc i sabien que passava una noia ni em varen fer tornar vermella i a més per què m’hi tornaria si no hi ha res més natural i l’oncle Canut fica el llargarut dintre del pelut de la tia Maria i etcètera i al final resulta que algú posa el mànec a una escombra ben típic dels homes poden triar i prendre el que els agrada una dona casada o una vídua alegre o una joveneta

Traducció de Joaquim Mallafrè (edició de 2004, p. 773)

els homes els dóna força gust el cos duna dona som tan rodonetes i blanques per a ells sempre he pensat que magradaria serne un per canviar només per provarho amb aquella cosa que tenen inflanset a damunt tan dura i al mateix temps tan suau quan la toques loncle Joan la té molt gran vaig sentir que deien aquells xiquets de la cantonada quan passava pel canó de Marrowbone Lane la tia Raquel hi té molt pèl perquè era fosc i sen van adonar que passava una noia no em va fer tornar vermella per què mhi havia de tornar són coses naturals i allò tan gran saps on ho posa doncs en la cosa peluda de la tia Raquel que etc etc i resulta que així poses el mànec de lescombra sempre els homes pertot arreu poden triar i escollir el que volen una dona casada una vídua o una noia

Traducció de Carles Llorach-Freixes(edició de 2018, p. 1047)

pels homes tot el gust que en treuen del cos duna dona són tan rodones i blanques per ells sempre voldria ser un home per variar només per provar allò que tenen que sinfla damunt teu i es posa tan dura i al mateix temps tan suau quan la toques en Jaume té un bon mànec vaig sentir que cantaven aquells sagals del carrer quan giraven per la cantonada de Marrowbone Lane la Queralt té un bon raspall perquè era fosc i sabien que passava una nena no em van fer posar vermella per què mhi hauria de posar també són coses de la natura i llavors clava el mànec al raspall etcètera i resulta ser que poses el pal a lescombra homes una i altra vegada poden triar i remenar a pler una dona casada una viuda alegre o una noia.ç

Notes:

1. N'és un exemple especialment il·lustratiu la primera gran exposició literària del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, *El Dublín de James Joyce* (1995), que va inaugurar el cicle *Les ciutats i els seus escriptors*.

2. Cal dir que el nom de «Canut» és l'únic que té unes clares connotacions fàl·liques; només cal recordar l'expressió popular «Salut i força al canut!».

Edicions de les traduccions

Vidal Jové, Joan Francesc (trad.) (1966). Joyce, James. *Ulisses*. Mecanoscrit inèdit conservat a l'Archivo General de la Administración.

Mallafrè, Joaquim (trad.) (1981). Joyce, James. *Ulisses*. Barcelona: Leteradura.

Llorach-Freixes, Carles (trad.) (2018). Joyce, James. *Ulisses*. Madrid: El Funambulista.

Bibliografia

Aldea, Víctor (2020). «L'Ulisses de James Joyce, l'oxímoron perfecte». *Núvol*, (16 juny). <https://www.nuvol.com/llibres/lulisses-de-james-joyce-oximoron-perfecte-107600>.

Blaya, Carles (2022). «La peripècia de l'*Ulisses* manresà». *Regió 7*, (22 gener), p. 1-7.

— (2022). «Vidal Jové al segle de les tragèdies». *Regió 7*, (5 febrer), p. 1-7.

Iribarren, Teresa (2004). «The Reception of James Joyce in Catalonia». Dins Lernout, Geert; Van Mierlo; Wim (eds.). *The Reception of James Joyce in Europe*. Londres; Nova York: Thoemmes Continuum, p. 445-454.

— (2004). «James Joyce a Catalunya (1921-1936)». *Els Marges*, 72, p. 21-44.

— (2004). «Josep Millàs-Raurell, pioner en la recepció creativa de James Joyce». *El Contemporani*, 30 (juliol-desembre), p. 48-52.

— (2004). «Josep Pla i James Joyce, o el diàleg entre gegants». *Serra d'Or*, 534 (juny), p. 47-50.

— (2011). «La primera traducció catalana de l'*Ulisses* (1966) de James Joyce, de Joan Francesc Vidal Jové». A: Coll-Vinent, Sílvia; Eisner, Cornèlia; Gallén, Enric (curadors). *La traducció i el món*

editorial català de postguerra. III Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània. Lleida: Punctum & Trilcat, p. 81-94.

— (2012). «A primeira traduçâo de Ulisses na Espanha». *Scientia Traductionis*, 12, p. 342-363.

— (2012). «James Joyce in Catalonia at the End of the 20th Century: High Culture and Popular Culture». *Papers on Joyce*, 17-18, p. 35-52.

— (2021). «*Ulisses* de James Joyce en català: les traduccions de Joan Francesc Vidal Jové, Joaquim Mallafrè i Carles Llorach-Freixes». *Quaderns. Revista de Traducció*, 28, p. 73-90. <https://revistes.uab.cat/quaderns/article/view/v28-iribarrenhttps://revistes.uab.cat/quaderns/article/view/v28-iribarren>.

Lázaro Lafuente, Alberto (2007). «El misterio del primer *Ulises* catalán: la odisea de Joan Francesc Vidal Jové». A: J. Henríquez, Santiago; Martín Santana, Carmen (coords.). *Estudios joyceanos en Gran Canaria: Joyce "in his palms"*. Madrid: Huerga & Fierro, p. 159-173.

Lázaro Lafuente, Alberto (2008). «The History of the first Catalan *Ulisses*, by J. F. Vidal Jové». *Papers on Joyce*, 14, p. 51-69.

Lázaro Lafuente, Alberto; Iribarren, Teresa (2009). «Shedding Light on the Mystery of the First Catalan *Ulysses*: The Joycean Letters of J.F. Vidal Jové". A: *New Perspectives on James Joyce. Ignatius Loyola, make haste to help me!* Bilbao: Deusto University Press, p. 149-155.

Llorach, Carles (2019). «Un nou Ulisses de Joyce. Una traducció divulgativa». *Visat*, 27 (tardor), p. 9-12. <http://www.visat.cat/newsletter/article_2016.php?id=27&idArt=91>.

Mallafrè, Joaquim (1991). *Llengua de tribu i llengua de polis: Bases d'una traducció literària*. Barcelona: Quaderns Crema.

Nopca, Jordi (2022). «10 coses que potser no sabies de l'*Ulisses* de James Joyce", *Ara*, (5 febrer). <https://llegim.ara.cat/reportatges/10-coses-no-sabies-l-ulisses-james-joyce_130_4259658.html>.

Pujol, Dídac (2012). «La creativitat lèxica en la traducció catalana de l'*Ulisses* de Joyce: Els processos de composició». *Estudis Romànics*, 34, p. 335-345.

— (2013). «La creativitat lèxica en la traducció catalana de l'*Ulisses* de Joyce: Els processos de derivació». *Estudis Romànics*, 35, p. 335-344.

visat.

primavera 2022

Gabriel Ferrater, traductor

Joan Manuel Pérez Pinya

Golafre aprenent de llengües autodidacte, Gabriel Ferrater va traduir molts llibres al llarg de la seva vida. Molts més dels que mai no arribarem a saber del cert. D'alguns n'hem de donar compte com a suposats treballs abandonats i no ens en resten sinó lleus proves documentals —com ara, segons aporta el marmessor de la seva obra, Jordi Cornudella, el cas de Nova Terra, que va contractar una *Bible for young Cristians. The Old Testament* (d'A. M. de Cognac i Rosemary Haughton) per treure-la en català i en castellà. Sabem que l'estiu del 1966 Valverde la va traduir al castellà. Ferrater l'havia de traduir al català, però va fer tard o va plegar a mig fer i el llibre va sortir l'abril del 67 en castellà en la traducció de Valverde i en català en una de Ramon Folch i Camarasa. Per tant, les pàgines traduïdes per Ferrater (l'inici del llibre i tots els salms que conté) van quedar al seu calaix. Val a dir que la mostra de salms seran aviat a l'abast del lector curiós publicats dins el *II Studia Digitalia In Memoriam Gabriel Ferrater* de la revista digital *Veus baixes*. També hi pot haver algun títol més de Dashiell Hammett a banda de l'inventariat aquí o potser el d'unes quantes versions de novel·la policíaca, traduïdes del castellà a l'anglès, per a la casa editorial Weidenfeld & Nicolson (Cabré 2002). Pot ser que de tant en tant se'n recuperi alguna més —com passà amb la traducció d'uns versos de l'alemany Christian Morgenstern posats sobre un catàleg del 1966 sobre la pintura de Todó—, de manera que la seva tasca trobaria un encaix normal entre la llarga tradició al país de poetes traductors per gust, alhora que per escassetat notòria de recursos.

Va traduir per viure. I traduí en tota època d'aquesta vida seva debanada a un ritme intel·lectual frenètic. «Esta vida me la gano traduciendo [...] Para poder ir comiendo necesito traducir siete u ocho horas diarias, si soy capaz de resistirlo.» (Porcel 1967). Segurament, doncs, també hagué de traduir moltíssims textos que, si els sabéssim, semblarien del tot excèntrics als àmbits d'interès en què el tenim capbussat en factuals etapes de la seva biografia, a

cops fins a fondàries de coneixement llavors encara insòlites per al país. És a dir que, amb tants anys de dedicació, per força hi ha d'haver molts més títols que els consignats, perquè, com ell mateix suggereix dispersament per les comptades entrevistes que concedí cap al final de la seva vida, de mica en mica, s'hi havia trobat professionalitzat.

Ara, si repassam amb detenció tots els que li vagà de lligar al seu nom, no costa descobrir-hi vincles amb aquelles parcel·les de curiositat intel·lectual que el feien llevar cada matí ben d'hora per treballar: pintura, literatura, lingüística. Així, doncs, en el repertori, no és estrany trobar de la seva mà versions de narratives occidentals del xviii ençà; d'assaig historicocrític sobre literatures, entre altres tantes traduccions d'història, teoria i crítica de l'art, o d'incursions en testimonis de la història política del segle xx o en algun document sociològic massa obscè encara per als costums d'un país d'opereta sota una dictadura fonamentalista. Fins traduí al català textos de divulgació científica o manuals matemàtics que, en son moment, no va declinar de signar en qualitat de coautor quan Eduard Bonet així li ho proposà, de tan competent com s'hi havia mostrat.

De manera que, a més de ser traductor per al guany, tan necessari, d'unes veces migrades, fou també un d'aquests lectors que tradueixen així que senten l'impuls d'encomanar llibres a molts més lectors. Pel seu domini de l'anglès, del francès, de l'alemany —amb el temps, molt millorat—, o pel coneixement de llengües que aleshores devien sonar molt exòtiques, com ara el polonès o el suec. Així, fa tot l'efecte de concebre la tasca amb un doble prisma: el de la necessària manutenció —totes les versions que oblidà signar?— i el del treball com un acte d'*actualització* cultural sistemàtica, pròpia d'una seva personalitat enclina a mostrar-se formativament al dia, d'una talla cultural astoradora.

De vegades, amb puntualitat sorprenent. Un exemple: l'any 1964 a Nova York, la Charles Scribner's Sons publica pòstumament *A Moveable Feast*; i el setembre del mateix any, als obradors de Seix Barral, s'acaben d'imprimir els primers cinc mil exemplars en castellà amb el famós títol *París era una fiesta*, traducció encara vigent i objecte de nombrosíssimes reedicions fins a l'actualitat. Per descomptat que Hemingway ja delectava lectors en castellà d'ençà dels cinquanta i tants.

En definitiva, deixà de signar moltíssim més que tota la feina reconeguda: els casos en què cercava deixar l'empremta del seu nom en títols que significaren aportacions sensibles, o veritables estrenes en terrenys determinats de la cultura hispànica? Un observador n'arriba a pensar això: que les rubricava quan certament significaven una irrupció sense precedents o un cop d'autoritat sobre un camp encara erm, tot sovint a suggeriment propi o en funció de conjunturals interessos lingüístics —en especial, quan actuà com a lector professional i com a director editorial per a la Seix Barral—, i a voltes, a més, afegint-hi prolixes introduccions degudes al seu geni instructiu (recordem-ho: per a Chordelos de Laclos, Manfred Bierwisch o Franz Kafka, entre d'altres). Per això ens llueix tan auroral el seu nom, de vegades fins pòstumament i a banda dels esmentats, al costat, posem per cas i per fer breu la cita, dels de Witold Gombrowicz, Dashiel Hammett, Samuel Beckett, Peter Weiss, Werner Heisenberg, Ernest Hans Gombrich, Hans Sedlmayr, Noam Chomsky o Leonard Bloomfield, molt abans que fossin referències d'ús comú dins la societat il·lustrada del país.

Si traduí tant al castellà, fou tan sols per una mera qüestió de mercat i laboral. Tanmateix, de quan ja se sentia professor universitari, aquí queden les impagables versions catalanes dels al·ludits Chomsky i Bloomfield. O, d'abans, també al català, la versió d'una obra de referència de Franz Kafka, de la qual s'ha dit, pel que fa a l'ofici desplegat, que significa tota una aposta per «un nou model de llengua literària, moderna i lliure d'artificis» (Corominas i Calders 2007). Els estudis translèmics, doncs, tenen aquí tot un camp adobat.

Ara, l'observador, si de cas, s'estranyarà que, gairebé tants cops sols recordat per la seva poesia, el Gabriel Ferrater lector —especialment de poesia anglosaxona—, no deixàs, en el seu llegat traductor, més que algunes peces de Gottfried Benn mig perdudes en una revista d'època (algunes de les quals després van aparèixer refetes i millorades dins un manual d'història de la literatura alemanya) o esbossos manuscrits fragmentaris, com si fossin temptatives domèstiques a partir de poemes de Bertold Brecht. Diuen que no llençava mai cap paper. Veurem si els baguls heretats ens desvetllen encara algun arcà.

h1. Poesia

Benn, Gottfried. (1957).[1] «Doce poesías». *Papeles de Son Armadans* , Volum VII, 19. Palma, p. 58-68. [De l'original alemany.]

h2. Prosa de ficció

Baldwin, James (1970). *Nadie sabe mi nombre*. Barcelona: Lumen. (Palabra en el Tiempo; 61) [De l'original anglès.]

Beckett, Samuel (1970). *Murphy*. Barcelona: Lumen (Palabra en el Tiempo; 65) [De l'original anglès, si manejava la primera edició.]

Dolph, Jack [s.d]. *El crimen cabalga la yegua*.Barcelona: Ediciones Gerpla. (El Búho; 8) [De l'original anglès.]

Elsner, Gisela (1965). *Los enanos gigantes: contribución a un estudio*. Barcelona: Seix Barral. (Biblioteca Formentor) [De l'original alemany.]

Ford, Leslie [s.d.].[2] *Asesinato en Honolulú*. Barcelona: Ediciones Gerpla. (El Búho; 2) [Probablement de l'original anglès.]

Gombrowicz, Witold (1968).[3] *La seducción*. Barcelona: Seix Barral. (Biblioteca Breve; 269) [De l'original polonès, si donam crèdit a la historiografia.]

Hammett, Dashiel (1955). *El saqueo de Couffignal.* Barcelona: Editorial Planeta. (Colección El Búho; 36) [De l'original anglès.]

Hemingway, Ernest (1964). *París era una fiesta*. Barcelona: Seix Barral. (Biblioteca Breve; 200) [De l'original anglès.]

Kafka, Franz (1966). *El procés*. Barcelona: Edicions Proa. (A Tot Vent; 119) [De l'original alemany.]

Malamud, Bernard (1968). *Idiotas primero*. Barcelona: Seix Barral. (Biblioteca Formentor)[De l'original anglès, traduït amb Susana Lugones.]

McCarthy, Mary (1971). *Una vida encantada*. Barcelona: Lumen. (Palabra en el Tiempo; 70) [De l'original anglès.]

Söderberg, Hjalmar (1968).[4] *El doctor Glas*. Barcelona: Seix Barral. (Biblioteca Breve de Bolsillo; 21). [De l'original suec.]

Wood, Leslie (1961 [1952]).[2] *Uniforme de dolor*. Barcelona: Editorial Planeta. (Goliat; 38) [De l'original anglès.]

h3. Assaig

Sobre llengua

Bierwisch, Manfred (1971). *El estructuralismo*:*Historia*, *problemas*, *métodos*. Barcelona: Tusquets, editores. (Cuadernos Ínfimos; 19) [De l'original alemany.]

Bloomfield, Leonard (1978).[5] *El llenguatge*. Barcelona: Seix Barral. (Biblioteca Víctor Seix d'Estudis de Llengua i Literatura; 2) [De

l'original anglès.]

Chomsky, Noam (1970). *La lingüística cartesiana*. *Un capítol de la història del pensament racionalista.* Barcelona: Seix Barral. (Biblioteca Víctor Seix d'Estudis de Llengua i Literatura; 1) [De l'original anglès.]

Sobre literatura

Martini, Fritz (1964). *Historia de la literatura alemana*. Barcelona: Editorial Labor. (Literae et Vitae) [De l'original de la desena edició alemanya.]

McCarthy, Mary (1972). *Escrito en la pared y otros ensayos literarios*. Barcelona: Lumen. (Palabra en el Tiempo; 83) [De l'original anglès.]

Weiss, Peter (1969).[6] *Informes*. Barcelona: Lumen. (Palabra en el Tiempo; 52) [De l'original alemany.]

Sobre art

Cooper, Douglas (1964). *Henri Toulouse Lautrec*. Barcelona: Labor. [De l'original anglès.]

Goldwater, Robert (1964). *Paul Gauguin*. Barcelona: Editorial Labor. [De l'original anglès.]

Gombrich, Ernest Hans (1979). [7] *Arte eilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.[De l'original anglès.]

Hofmann, Werner (1960). *La escultura del siglo XX*. Barcelona: Seix Barral. (Biblioteca Breve/Museo; 146) [De l'original alemany.]

Sedlmayr, Hans (1959). *El arte descentrado. Las artes plásticas de los siglos XIX y XX como síntoma y símbolo de la época*. Barcelona: Editorial Labor. (Publicaciones de Arte Labor)[De l'original alemany.]

Sobre ciències exactes

Bonet, Eduard (1969).[8] *Espais de probabilitat finits.* En col·laboració amb Eduard Bonet. Barcelona: Editorial Lavínia. [Del manuscrit castellà.]

Bonet, Eduard (1978).[9] *Fonaments d'estadística.* En col·laboració amb Eduard Bonet. Barcelona: Editorial Teide. [Probablement d'un manuscrit castellà, també.]

Sobre ciències físiques i experimentals

Heisenberg, Werner (1957). *La imagen de la naturaleza en la física actual*. Barcelona: Seix Barral. (Biblioteca Breve; 118). [De l'original

alemany.]

Sobre sociologia i política

Palmer, Greta (1953). *La Resistencia de Dios. Aventuras del "Padre Jorge" bajo el dominio soviético*. Barcelona: Luis de Caralt.(La Vida Vivida)[10][De l'original anglès.]

Poliakov, Leen; Wulf, Joseph (1960). *El Tercer Reich y los judíos. Documentos y estudios.* Barcelona: Seix Barral. (Testimonio). [De la 2a edició alemanya,*traduït amb Carlos Barral*.]

Rolph, C. H. (1965).[11] *Encuesta sobre la pornografía*. Barcelona: Seix Barral. (Biblioteca Breve; 212). [De l'original anglès.]

h4. Fragmentaris

Brecht, Bertold (1993). [Esbossos autògrafs de versions de poemes]. A: Cornudella, J.; Perpinyà, N. (curadors). *Àlbum Ferrater*. Barcelona: Quaderns Crema, p. 139-141. (Àlbums; 3) [De l'original alemany. Inclou «Sonet VIIè» dels Augsburger Sonetten; fragment de «Über dir Gedichte des Dante auf die Beatrice»; i «Entdeckung an einer jungen Frau».]

Morgenstern, Christian (?).[12] [Encara inèdits, de l'original alemany.]

Shakespeare, William (1986). *Coriolà* (Actes 1 i 2). A: Ferraté,Joan (curador). *Papers, Cartes, Paraules*. Barcelona: Quaderns Crema, p. 203-297. (Sèrie Gran; 10) [De l'original anglès.]

Estudis

Cabré, m.ª ángeles. «La operación de traducir». A: *Gabriel Ferrater*. Barcelona: Ediciones Omega, 2002, p. 214-228. (Vidas Literarias)

Calafat, Caterina; Pérez i Pinya, Joan Manuel. «Gabriel Ferrater i les primeres traduccions hispanes de Gottfried Benn». Ponència llegida a la International Conference del Centre for Catalan Studies de la Queen Mary University de Londres el 2-3 de juliol del 2009.

Corominas i Calders, Diana (2007).[13] *Anàlisi de la traducció de l'enuig i la ironia a les versions catalana i castellana de l'obra* Unkenrufe*de Günter Grass: Una aproximació a les divergències d'intensitat*. Treball de fi de màster de recerca Estudis de Traducció: Estratègies i Procediments, dirigit per Pilar Estelrich i Mercè Tricàs. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Departament de Traducció i Filologia. <http://www.recercat.net/handle/2072/5283>. [Consulta: 02/08/2009].

Fàbregas, Xavier. «Notes introductòries a les traduccions catalanes de Shakespeare». A: *Miscel·lània Aramon i Serra*. *Estudis de Llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el setantè aniversari*, I. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1979, p. 181-204. (Estudis Universitaris Catalans; XXIII)

Oliva, Salvador (2007).[14] «Shakespeare en catalán: problemas y soluciones [fragments 1993]». A: Pujol, Dídac. *Traduir Shakespeare: Les reflexions dels traductors catalans.* Lleida: Editorial Punctum & Trilcat. (Col·lecció Quaderns; 3)[Consulteu especialment p. 146-149.]

Udina, Dolors. «Gabriel Ferrater, traductor».Ponència llegida a la International Conference del Centre for Catalan Studies de la Queen Mary University de Londres el 2-3 de juliol del 2009.

[1] Sobre aquest particular cal ressenyar la comunicació, encara inèdita, a càrrec de Caterina Calafat i Joan Manuel Pérez, amb el títol *Unas olvidadas primeras versiones de Gottfried Benn en lengua española*, per al VIII Simposio de Traducción Literaria de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), celebrat a l'Havana el novembre del 2005.

[2] Pel que fa al treball de traductor i alguna opinió sobre l'anècdota dels procediments que l'editor Lara li recomanà perquè li fos un feina mínimament rendible —l'equació de les pàgines i els minuts—, val a dir que, per contra, en tots els casos de la col·lecció que sabem segur que va traduir, a la portada hi diu clarament «Novela completa No resumida». Ara caldria saber si això formava part sols d'una estratègia de disseny publicitari de portades i pàgines de crèdits —per ésser que el defalt textual ja fos una estesa forma d'edició i el lector habituat al gènere n'estàs al cas—; o si directament era, igual que la signatura, una marca de qualitat afegida per la instància traductora. En tot cas, Ferrater resta involucrat en la mena d'edició —completa, no resumida— de què adverteix la portada.

[3] Gombrowicz, Witold. *Pornografía*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2002. (Biblioteca Formentor)

[4] Sembla que podria haver-se'n fet una edició anterior. Barcelona: Gráficas Diamante: Seix Barral, 1967.

[5] És a dir, recuperada pòstumament.

[6] Posteriorment editat a Madrid: Alianza Editorial, 1974. (Libro de Bolsillo; 526)

[7] Edició pòstuma. I reedició a Barcelona: Editorial Debate, 2003. (Biblioteca Gombrich)

[8] Hi actua únicament com a traductor i assessor d'especialitat lingüística en el camp de la matemàtica, però Bonet va decidir que el seu nom sortís al costat del propi a la portada. Vegeu Bonet, Eduard. *Gabriel Ferrater i Robert Musil: entre les ciències i les lletres.* Barcelona: Residència d'Investigadors CSIC-Generalitat de Catalunya 2009, p. 474.(Publicacions de la Residència d'Investigadors; 35)

Sembla que hi ha una segona edició per Editorial Teide, 1975.

[9] Segons la font Agencia Española del ISBN: **84-307-7349-5.** Sembla que hi ha versió castellana del mateix any: *Fundamentos de estadística*. Barcelona: Editorial Teide, 1978. [ISBN 84-307-7350-9; 978-84-307-7350-3].

[10] Algunes fonts intitulen la col·lecció «La Torre de Marfil».

[11] Rolph, C.H. (ed.). Amb assaigs de Lord Birkett, Herbert Read, Geoffrey Gorer, Donald Soper, Robert Gosling i Denys Rutledge.

[12] Segons Cornudella a Moret, Xavier (2006). «El món de Gabriel Ferrater». A: *El País* (16 febrer), p. 2 del «Quadern».

[13] S'hi afirma, pel que fa a l'ofici de la traducció de Ferrater, en un moment de la nota 22: «Gabriel Ferrater (que va apostar per un nou model de llengua literària, moderna i lliure d'artificis, en una traducció d'*El procés* de Kafka de 1966 que encara avui és considerada, per molts, una obra de referencia) [...]», p. 22.

[14] Reproduït de González Fernández de Sevilla, José Manuel (1993) (ed.). *Shakespeare en España. Crítica, traducciones y representaciones*. Alacant: Universidad de Alicante; Saragossa: Libros Pórtico, p. 199-202, 209 i 210-215.

visat.

primavera 2022

Anna Casassas: la llibertat creativa del traductor

Nina Valls

Anna Casassas i Figueras és una traductora veterana i reputada. Fa més d'un quart de segle que es dedica a la traducció del francès i de l'italià al català i, en aquest període ha dut a terme una obra ingent, de més de cent cinquanta títols. Ha tingut de camp d'acció la traducció literària, fonamentalment de novel·les, amb algunes incursions en l'assaig. El 2010 va rebre el premi beca de traducció Vidal Alcover de la ciutat de Tarragona per la traducció *El sopar de cendra*, de Giordano Bruno; i el 2016 el Premi Trajectòria, que atorga el Gremi d'Editors.

Ha traduït del francès noms com Molière, Balzac, Hugo, Mirbeau, Proust, Saint-Exupéry, Camus, Duras, Némirovsky, Pennac i un llarg etcètera. També ha portat al català un gran nombre d'escriptors francòfons, com el romanès Panait Istrati; l'ivorià Ahmadou Kourouma; el congolès establert a Àustria Fiston Mwanza Mujila; les escriptores algerianes Maïssa Bey, Nina Bouraoui, Assia Djebar i Adimi Kaouther; el canadenc Christian Guay-Poliqui, o Wajdi Mouawad, libanès nacionalitzat canadenc.

Pel que fa a la literatura italiana, Casassas ha traslladat al català vuit obres de Claudio Magris (entre novel·les i assaigs), cinc d'Andrea Camilleri, una bona colla d'Antonio Manzini, i autors com Baricco, Calasso, Eco, Ginzburg, de Luca, Tabucchi... A més, gràcies a la seva empenta, podem llegir en català obres d'escriptors menys coneguts, com *Apunts inútils*, de Virgilio Giotto;*La presó de Rebibbia*, de Goliarda Sapienza;*La frontera*, de Franco Vegliani, i les *Narracions sicilianes*, de Giovanni Verga.

Seure, escriure i guanyar-se les garrofes

Casassas va estudiar dret i va exercir com a advocada durant set anys. És una professió que li permetia viure a províncies i s'hi guanyava bé la vida. A ella el que li agradava era estudiar els casos, preparar-los, argumentar-los, escriure'ls. En canvi, no li agradava gens la part social que comportava. Per això va ser un alliberament

deixar-la, tot i assumir el risc que les garrofes costen molt més de guanyar en el món de les lletres. En contrapartida, el canvi li va permetre continuar treballant amb textos, d'una altra manera, més artística i molt més interessant. No s'havia plantejat mai de traduir. Li agradaven les llengües com una afició personal. Va començar fent feines de correctora per a Empúries. Xavier Folch li feia corregir sobretot originals, perquè veia que escrivia bé. Més endavant, li va començar a fer arreglar traduccions, i Casassas explica tot rient que quan ja n'havia fetes dues o tres es va dir que «per fer aquests pedaços, em sembla que millor que ho faci jo. Llavors ho vam provar, va funcionar bé i m'hi he quedat».

El fet de dedicar-se a la traducció literària per complet l'ha obligada a ser menys selectiva a l'hora d'acceptar encàrrecs, però es considera afortunada perquè, generalment, no li han donat qualsevol feina. «No sempre pots dir que no. Els editors volen fer moltes coses que a mi no m'interessen. Però no pots dir-los que això no i això tampoc, que després no et vindran a buscar i vols feina per viure cada mes. No ho he agafat tot. Algun cop he dit que per allà no hi passava. Folch o Vallcorba me n'havien fet explicar el perquè i els vaig arribar a convèncer. Però has d'administrar els teus "nos". Que no siguin massa sovint. En perspectiva, estic molt contenta d'haver-los administrat, perquè considero que no eren llibres prou bons: tenien molt de nom o escàndol, però no prou qualitat. Per tant, he fet moltes coses que m'han agradat molt, però també n'he fet moltes de les quals hauria prescindit absolutament. I un parell que preferiria que no existissin, llibres que ja estan perduts i que han passat sense pena ni glòria.»

Primeres traduccions, deutes i preferències

«La primera traducció que vaig fer –que em van donar com si fos de prova— era un llibre senzillet d'Oliviero Toscani, el que feia la propaganda de Benetton, que es diu *Adéu a la publicitat*, en què explicava per què feia aquelles campanyes tan escandaloses.» En el camp literari es va estrenar amb el llibret de Proust*Sobre la lectura*, un autor del qual no ha traduït cap més obra. «Déu-n'hi-do! Ja en vaig tenir prou. Proust és complicat. Fa aquelles frases tan llargues!» Els francesos tenen més relatius, més maneres per poder allargar la frase i que el lector sàpiga quin és el referent, aclareix. En canvi, en català, cal pensar molt bé com ordenar la frase perquè es vegi la referència clara. «He de reconèixer que tinc un deute molt gran amb

el meu pare [Enric Casassas i Simó], gran lector, escriptor, professor i de tot. Es llegia aquests primers llibres coma per coma abans que jo els donés a l'editor. Em deia "Molt bé, això! Però aquest adjectiu, vols dir?" Llavors discutíem. Em va fer fixar en dues o tres coses que sempre més he fet servir i em va donar la confiança que jo no tenia llavors.»

En francès, els clàssics ja s'han traduït pràcticament tots, per bé que se'n van fent retraduccions. Però quan n'hi encarreguen, li agrada més i s'ho passa millor que no quan tradueix molts dels llibres actuals que li proposen. També troba que és més gratificant traduir els autors que escriuen en francès, però que no són francesos, com veurem més endavant. Amb l'italià, és una mica diferent, perquè potser encara no se n'han treballat tots els racons de la literatura i això li ha permès, per exemple, proposar autors o obres més desconeguts, com els que hem esmentat més amunt.

Autors clàssics i moderns: Molière, Balzac, Hugo, Camus

L'any 2002 va traduir dues narracions de Víctor Hugo,*Claude Gueux* i *L'últim dia d'un condemnat*, que va publicar Edicions de 1984. Totes dues són un al·legat punyent i impressionant contra la pena de mort. També inclou el prefaci d'Hugo –molt interessant– a l'edició del 1832, perquè primerament es va publicar de manera anònima. Parlant d'aquest llibre, Casassas fa servir una metàfora bonica de la traducció com un treball de rellotgeria. «*L'últim dia d'un condemnat* és un llibre esplèndid. Com et fa arribar allà on vol sense donar-te lliçons. Però vaig patir bastant i mira que és curt. Hugo enganya: en sap tant que et fa passar per fàcils coses molt difícils. Sembla que la frase llisca amb senzillesa, però hi concentra moltes coses. No les allarga com fa Proust. És com desmuntar un rellotge que no pots tornar a muntar perquè et sobren peces per tot arreu. Jo feia la frase i em deia: "M'he perdut aquest adjectiu, on el poso? Si el poso aquí, em surt això altre." I havia d'anar muntant fins que arriba el moment del clac! T'entra la peça i dius: "Que bonica, la frase!" Però és ell que en sap molt. És un dels llibres que m'ha agradat més de traduir. Aquesta dificultat i aquesta il·lusió en acabar. Al final exclames: "Ha sortit!"»

El 2010 va traduir *El malalt imaginari*, de Molière, per a l'editorial Casals, l'última obra de teatre del dramaturg del segle xvii. «D'aquest Molière no en recordo cap dificultat especial, sinó la

diversió de trobar com dir-ho. En el fons era això: la gràcia que té, la té ell. Si tu simplement intentes que sigui viu, ja surt. Perquè són llibres bons. És també una mica el que deia de Víctor Hugo. Són tan ben escrits i tenen tanta gràcia, que només que facis el mateix, queda molt bé. Penses que escrius bé, però qui escriu bé és el senyor Hugo, el senyor Molière. Ara que Miquel Desclot ha fet tot el teatre de Molière, tinc moltes ganes de llegir-lo. Trobo maco comparar traduccions.»

De Balzac, n'ha traduït *La dona de trenta anys* (1999), *El cosí Pons* (2003), *La incapacitació* (2012), *La dona abandonada /La falsa amant* (2013) i *El gabinet dels antics* (2015). «Balzac és un gran narrador d'històries. Els personatges són molt vius i se t'enduu en el seu riu. Però escrivia en fulletó, seriat, cada setmana. Havia d'omplir pàgines perquè s'hi guanyava la vida. Comptava a tant la pàgina i a la setmana següent ja no se'n recordava. El primer que vaig traduir va ser *La dona de trenta anys*; la protagonista hi canvia d'edat sovint. Realment hi ha incongruències, perd el fil. El que passa és que tot el que explica és tan fort, que compensa llargament. A mi m'agrada molt. No tot, és clar. Ha escrit tant que és desigual, però té coses molt bones.»

«Dels que he traduït, el que m'agrada més és *La incapacitació*. Comença a poc a poc, fent descripcions llargues i complicades. Quan ets a mig llibre –que sembla que no pots més–, pam! Comença l'acció perquè ja estàs ben situat. Dic descripcions complicades, perquè has de saber com eren les cases d'aquella època per poder-ho explicar. La traducció també té això: que les paraules les entens, però no saps com les fa servir. Si descriu una cosa i no l'has vista mai, és molt fàcil que aquella paraula la tradueixis per un equivalent que no s'adiu amb la de l'època. T'has d'informar, documentar, buscar fotos. Això ara amb Internet ha canviat moltíssim de com ho fèiem al principi. Per sort tinc una enciclopèdia antiga francesa que em va molt bé per als balzacs. Explica les armes, coses d'arquitectura, etc. És tota l'herència que vaig tenir d'una àvia francesa però és un tresor.»

De Camus, fa poc ha revisat *L'home revoltat*, traduït per Joan Fuster i Josep Palàcios i publicat fa setanta anys. I encara més recentment ha sortit la seva nova traducció de *La caiguda*, totes dues obres editades per Raig Verd, amb qui encara té entre mans dues traduccions més de l'escriptor d'Alger. Pel que fa a la revisió de *L'home revoltat*, Casassas remarca que no és exactament una

traducció de Joan Fuster. «El primer que vaig fer va ser intentar parlar amb algú, estudiós de l'obra de Fuster, perquè m'expliqués com ho va fer, i em va dir que Fuster ja va avisar que ell no tenia temps de fer-la, que la donaria a un seu deixeble –en aquella època Palàcios era molt jove–, que la revisaria. Per tant, no és escrita pròpiament de Fuster i no sé fins a quin punt hi havia tocat res.»

Casassas diu que, fonamentalment, hi ha fet aclariments amb el màxim de respecte. «El llibre estava ben traduït, a part d'alguns petits errors, coses molt puntuals, com ara una frase que ha perdut un doble sentit. El que passava sobretot era que la traducció era molt literal, massa afrancesada. Paraules que tenen dos sentits i en aquella frase convenia més l'altre perquè era més política. Eren coses més aviat subtils d'aquest estil i, moltes, d'ordre. Però hi he tocat el mínim. Si només era una qüestió de gust, m'he aguantat. En canvi, quan em semblava que la frase no era prou clara, doncs l'he reordenada, hi he canviat alguna paraula o n'he tret algun pronom.»

Sobre *La caiguda*, s'ha trobat en una situació que no li havia passat mai. És una obra que ja s'havia traduït. «De tant en tant, tenen aquestes coses de retraduir i jo no m'hi fico», comenta la traductora, que no ha mirat la traducció anterior perquè llavors hauria quedat absolutament condicionada. «El que em va passar és quan la vaig tenir acabada i repassada, no m'agradava.» Tenia la sensació que havia perdut la gràcia que hi havia a l'original. No li agradava com sonava i va tornar a començar de bell nou. «La ironia és una cosa molt delicada, molt difícil de traduir. A vegades tradueixes la frase, però no s'entén prou que allò és irònic. Has d'intentar trobar el petit element que farà que aixequis la cella. Vaig haver-ho de fer una altra vegada perquè no m'havia sortit prou bé la primera.»

La literatura en francès arreu del món

L'any 2018 va traduir per a Periscopi *Les nostres riqueses*, de Kaouther Adimi, una jove escriptora algeriana establerta a París. És un llibre curiós en el qual es retrata l'activitat literària entre Alger i París al llarg de les dècades centrals del segle xx i s'encavalca amb els temps actuals. Camus hi apareix molt, entre d'altres intel·lectuals de l'època. Aquest vaivé entre Alger i París ens pot servir per suggerir l'eixamplament geogràfic i mental de la literatura escrita en francès al segle xx. El cànon de la literatura en francès s'expandeix més enllà de França, per dir-ho d'una manera simplificada.

Li agrada molt traduir aquests autors d'arreu del món (del Senegal, del Congo, de Costa d'Ivori, del Canadà, d'Algèria) que escriuen en francès. Una de les coses que l'atreu d'aquesta literatura feta fora de «l'hexagon» –com diu ella– és que dominen la llengua a la perfecció, però, a més, «l'utilitzen molt més lliurement». «No estan coartats per l'educació francesa que ha format la gent de manera molt igual, per dir-ho cruament. No fan els mateixos aparellaments de paraules. Perquè la imaginació, les imatges, les metàfores, els referents, tot funciona diferent. Llavors, per molt ben escrit que estigui, hi ha moments que no saps per on vas». I en diu un exemple. «Nina Bouraoui és la més francesa d'aquestes escriptores algerianes. Així i tot, hi ha moments que no saps on ets. A *La mirada prohibida*, el primer que va escriure i el primer que vaig traduir, hi havia un moment que parlava d'"olor de roca i alfa".» Casassas no tenia ni idea de què volia dir. Internet a vegades pot ser una trampa, perquè amb una paraula tan corrent com "alfa", el nombre de resultats pot ser aclaparador. En va parlar amb gent d'aquí i de França i no hi havia manera. S'hi va estar tres dies per una paraula. Al final va resultar que era una planta molt corrent que creix en el desert, de l'estil del vímet, el jonc o l'espart. «És clar, com que aquí no la tens, no hi penses.» Precisament per aquestes coses és molt més enriquidor i interessant de traduir, obliga a sortir dels automatismes i de les col·locacions perquè les imatges són molt més lliures.

Una pregunta que s'ha fet sovint en traduir aquestes escriptores algerianes (Bey, Bouraoui, Djebar, Kaouther) és per què no escriuen en la seva llengua materna. «Totes són molt algerianes. En canvi, escriuen en francès. I penses, per què? Com a catalans, que hem de defensar la llengua per defensar el país i no ho acabem d'entendre. El primer que pensem és que utilitzen la llengua francesa per arribar a una mena de públic més ampli o per participar en una llengua de primera.» És el que va pensar d'Adimi, una noia jove que vol ser reconeguda a França. Però, segons Casassas, no és ben bé així. Perquè també és coneguda a Algèria. I el cas que la va fer rumiar més fou el de Maïssa Bey, una escriptora que no s'ha mogut d'Algèria, i, en canvi, escriu en francès. A més, aclareix que va haver de fer servir un pseudònim, perquè tant ella com Djebar van escriure en un moment històric en què al país hi mataven persones per ser francòfones. Per tant, per la traductora el motiu pel qual escriuen en francès és un altre. «Al final he arribat a la conclusió que, elles, el

país ja el tenen. Un cop s'han tret de sobre França, un cop han deixat enrere l'estat colonial, per elles el francès és la llengua de la llibertat i de l'educació. Djebar explicava que les cartes que s'escrivia amb un company d'institut eren en francès. Tots dos parlaven àrab, però s'escrivien en francès, perquè es deien coses que en àrab no haurien pogut expressar mai. Per tant, la llengua els dona més llibertat personal.»

Més enllà de les diferències lingüístiques de les varietats d'aquests autors, que òbviament hi són, Casassas explica que el que es nota sobretot és que l'imaginari que transmeten és molt diferent. Així ho expressava en la intervenció en l'acte del Premi PEN Català de Traducció, com a finalista per *El pes de la neu*, de l'escriptor canadenc Christian Guay-Poliqui. I també a «Traduir l'ànima de les paraules», del número 21 (juny 2016) de *Visat* l'article http://www.visat.cat/espai-traductors/cat/comentaris/76/254/-/anna-casassas.html arran de la traducció d'*Ànima* de Wajdi Mouawad, un llibre impressionant i d'una riquesa tremenda, segons Casassas, diferent de qualsevol altra cosa que ha traduït i llegit.

Quan la iniciativa surt de la traductora

Al llarg dels anys, ha suggerit als editors unes quantes traduccions. És el cas d'*Els meus començaments*, de l'escriptor romanès Panait Istrati, que va pensar que a Valeria Bergalli, l'editora de Minúscula, li podria interessar. Va ser així i el llibre es va publicar el 2015. Gràcies a aquesta proposta, fa ben poc acaba de traduir un altre llibre d'Istrati, *Presentació dels haiducs*, per encàrrec de Cal Carré, una editorial nova de trinca. «Els "haiducs" són una mena de bandits romanesos que lluitaven contra l'opressió de turcs i grecs. En aquest llibre es presenten, un rere l'altre, i expliquen per què s'han fet haiducs. Està escrit en francès, però l'ambient és molt romanès.» «Havia llegit molt Istrati quan tenia vint anys. El primer que en vaig llegir, *El pescador d'esponges*, era traduït a l'època de la guerra. El tinc a casa en una edició groga d'aquella «Biblioteca del Front». Perquè aquest home, la fama grossa, la va tenir al final dels anys vint i principis dels trenta i, aquí, de seguida el van traduir. Istrati es va posar a escriure quan vivia a França. Les novel·les, les havia fetes totes en francès. Després se'n va anar a Romania i va començar a escriure en romanès, i de *Kyra Kyralina*, per exemple, en va fer una traducció ell mateix al romanès, a partir de la qual Xavier Montoliu en feu la traducció al català per a Edicions de 1984.»

Aquesta és l'única proposta que ha fet d'una obra escrita en francès. La resta són de l'italià. «Les *Narracions sicilianes* no són una proposta meva, però gairebé. Me les va proposar una editorial. Em va fer una il·lusió tremenda perquè m'agraden molt i em vaig divertir moltíssim traduint-les. Però l'editorial va tancar i el llibre no va sortir. Llavors el vaig anar a oferir a una altra editorial. És a dir, el vaig traduir per encàrrec, i es va publicar a proposta meva. Una cosa mixta.» Casassas explica que Verga és un autor molt interessant perquè fa una cosa que avui és molt corrent, però en una època en què no es feia ni es podia fer: plasmar un to més dialectal i popular. Feia poc temps de la unificació d'Itàlia i l'italià s'havia de consolidar. Volia escriure per a tot Itàlia, escrivia en italià i ho tenia molt clar. Però, alhora, volia fer un retrat molt acostat de Sicília i, d'alguna manera, ho havia de transmetre. La traductora observa que no explicava res, sinó que mostrava la realitat directament. «És un Zola, per entendre'ns, absolutament antizola.» Comprenem com són els personatges per la manera com parlen. «Això no ho podia fer amb un italià de Florència, però tampoc amb dialectalismes. Llavors, busca trampes gramaticals. A Itàlia diuen que escriu un italià "desgramaticat": trenca la gramàtica, perquè sentis el to popular, amb relatius molt més senzills i populars, com el *que* en lloc del *doncs* o *perquè* que posaries normalment. També fa servir pleonasmes, coses molt senzilles per donar el toc dialectal, sense que ho sigui. Realment, això és divertit de fer, és un joc. Però no n'estic cent per cent contenta. Perquè quan tradueixes has de negociar, et debats entre suavitzar o posar-ho tot i has de trobar l'equilibri. A vegades em sap greu de no haver sigut més radical, penso que en un punt determinat no hauria d'haver cedit.»

Virgilio Giotti i els seus *Apunts inútils* és una altra de les aportacions personals de la traductora. Casassas va conèixer aquest autor triestí –com tants d'altres– per mitjà dels llibres de Claudio Magris. És un autor força desconegut fins i tot a Itàlia. A part de la gent del món de la literatura, com Magris o Pasolini, que en parlen, i d'haver obtingut reconeixement amb algun premi important, el coneix molt poca gent. «Em va costar molt de trobar el llibre, perquè estava descatalogat. El va publicar una editorial molt petita. Quan el vaig aconseguir, me'n vaig enamorar des del primer moment. La poesia estava traduïda en castellà a Pretextos. A mi aquest llibre de prosa m'interessava molt.» *Apunts inútils* és un diari escrit entre els anys 1946 i 1955, en què el

poeta barreja somnis, records i el dolor per la pèrdua dels seus dos fills, que esperava que tornessin de Rússia, però que la guerra va engolir.

Goliarda Sapienza (1924-1996) va ser actriu, escriptora, feminista i activista radical italiana. En els anys de maduresava ser condemnada a presó per un delicte comú i *La presó de Rebibbia* narra en primera persona aquesta experiència, d'una gran duresa i tendresa alhora. Una de les peculiaritats del llibre és que les recluses parlen en romà popular de classe baixa. D'això en van parlar molt amb l'editorial. Com que era una proposta que havia fet ella i el volien fer també en castellà, la van encarregar a una traductora amb qui s'avé molt per posar-se d'acord en aquests aspectes. «És molt delicat traslladar-ho a un dialecte concret, perquè llavors situes el llibre en un espai geogràfic que no és el seu. Com a lector et pots preguntar: "Això passa a Amposta?" En altres casos pots buscar paraules més populars o una mica antiquades, coses perquè soni diferent. Però aquí no pots, perquè és el dialecte de la capital d'Itàlia. Aquestes preses comunes enraonen com enraonen a Roma: no és rural, no és antiquat, no és de poble, no és passat de moda. Llavors, havíem de buscar trucs que no duguessin cap firma. Vam fer aquesta cosa d'apostrofar, de saltar síl·labes, d'allargar paraules. La gràcia és que des de la primera vegada que obren la boca poguessis saber si era una presa política o una presa comuna. Aquest era el repte.»

Finalment, una altra obra molt singular que ha proposat i traduït Casassas és *El sopar de cendra*, de Giordano Bruno. «Tenia moltes ganes de fer-lo. Feia molts anys que li anava al darrere. No ho pots fer per encàrrec, perquè això no t'ho encarrega ningú ni tampoc es ven». Per això va optar per sol·licitar el premi beca de traducció Vidal Alcover, de la ciutat de Tarragona. «És un text complicat amb fragments molt divertits, d'altres per enraonar i discutir i trossos molt difícils. Quan es posa a parlar de les estrelles..., que cadascú faci el que pugui! Però si penses en l'època en què està escrit, les coses que diu sobre el món i la vida són modernísimes. A mi m'agradava justament aquesta barreja de lucidesa, de clarividència i d'humor.» Després de treballar-hi cap a un any, va tenir l'oportunitat de fer un sojorn a Roma durant un mes, que li va servir per parlar amb especialistes de Giordano Bruno, amb gent entesa i amics traductors. «Està escrit amb un llenguatge de l'any de la picor, bastant difícil. Em convenia molt parlar amb gent que hi entenia, però cadascú et

deia una cosa diferent. Llavors, me n'anava al Campo dei Fiori, on hi ha la seva escultura, i m'hi adreçava: "Explica'm què deies! A veure si m'ho aclareixes!" i teníem una conversa vespertina.»

Ritme, joc i inventiva

Saber traduir el ritme de la prosa és essencial en les obres de gran qualitat literària. «No vull semblar prepotent, però és evident que hi ha diverses categories d'escriptors: n'hi ha de més bons i de més dolents, i això no és cap invent meu. Un escriptor com Claudio Magris s'ho estudia tot.» Casassas n'ha traduït *El Danubi* (2002), *A cegues* (2005), *Vostè ja ho entendrà* (2007), *El viatjar infinit*(2008), *La història no s'ha acabat* (2008), *Alfabets* (2010), *Il·lacions al voltant d'un sabre* (2014) i *No és procedent* (2016), tots per a Edicions de 1984. «Aquella frase ha de ser així, amb aquelles comes, amb aquella quantitat de paraules i ha de dir allò. Per tant, tu a obeir i a callar. Has d'anar amb molt de compte. Fer-ho com ho fa ell. És difícilíssim, però te'n surts.» A vegades, la traductora tindria la temptació de posar algun punt perquè s'entengués més de pressa, però no pot fer-ho. «És sagrat. Ell diu: el "com" del meu llibre forma part del que vull explicar. Com a traductor, has de respectar aquell ritme.»

En contrapartida, traduir també és com una mena joc. Jugar a disfressar-se de l'autor. «Intento viure-ho així i divertir-me, perquè si no, tantes hores, n'hi ha per tornar-se boig. Si no em surt d'aquesta manera, ho provo d'aquesta altra. Tens un paràgraf escrit de tres maneres diferents a la pantalla... Ara, quan hi ha algun tros que realment no l'entens, perquè és abstrús o està mal escrit, és pesat. El pitjor que et pot passar és topar amb un escriptor que escriu malament. Llavors, deixa de ser un joc i tens ganes d'agafar-lo pel coll. A més, has de saber que potser en un moment o altre et rendiràs.»

Finalment, li resulta especialment entretingut quan es pot inventar paraules, trobar maneres de dir les coses i d'eixamplar la llengua, com vèiem amb Verga, Sapienza, però també amb autors com Camillieri. Abans «topaves molt amb els defensors de la normativa. Hi ha hagut una evolució cap a més llibertat i confiança. No defenso ni ho he fet mai "tants caps, tants barrets". La normativa hi és. Però hi havia moments, i encara ara a vegades passa, en què havies de discutir una mica per defensar que aquella paraula és un derivat perfectament construït.» En aquest sentit, esmenta Albert Jané i

Joaquim Mallafrè, que sempre han defensat que els diccionaris i la normativa són molt importants i bàsics, però no són una cotilla. No poden abraçar tota la llengua de cap manera, que és molt més àmplia i més rica. «Quan el llibre em permet tenir aquesta llibertat i aquesta creativitat, puc demostrar que l'argot hi és, que el col·loquial hi és, que aquesta llengua desgramaticada es pot fer. T'imagines que només poguéssim parlar amb les paraules que hi ha al diccionari? No aniríem bé.»

visat.

primavera 2022

Traduir La Fontaine avui

Jordi Vintró

Quan l'editorial Animallibres em va proposar traduir una sèrie de faules de La Fontaine, vaig acceptar-ho de seguida. Les faules ja havien estat traduïdes diverses vegades al català, però l'editorial volia una traducció moderna, en la llengua d'avui. És veritat que totes les traduccions, per bones que siguin, tenen, a part de la marca del traductor, és clar, la del moment que es van fer. Així, un llibre pot tenir moltes traduccions, fetes en diferents èpoques, i el conjunt d'aquestes traduccions pot veure's com una certa síntesi de la història de la llengua.

Les faules de La Fontaine s'han traduït sempre, i a totes les llengües. Tanmateix, el romanista Karl Vossler va deixar escrit que «La Fontaine és un dels escriptors menys traduïbles de la literatura universal», i això és molt gruixut. En són la causa, segons ell, «les subtileses de la construcció sintàctica i de la riquesa idiomàtica». Diu que en la traducció aquestes subtileses s'esbraven necessàriament. Però jo penso que, si és veritat que s'esbraven, s'ha d'intentar suplir-les amb picants diferents adaptats a la llengua de destinació. La traducció potser no serà del tot literal, però produirà un efecte semblant al que fa el text en la llengua d'origen. Vaja, som a la controvèrsia de sempre: la literalitat és la marca principal de la fidelitat?

Algunes de les traduccions al català són il·lustres. Xavier Benguerel, per exemple, va traduir totes les faules (dotze llibres, originalment). Però, a més, hi ha la traducció parcial de Josep Carner, àmpliament divulgada. Es parla també d'una traducció de Carles Riba, que no he estat capaç de localitzar. Possiblement, es tracta d'una de les moltes seleccions adreçades al públic juvenil, perquè Riba té diversos llibres per a aquest públic. També pot ser que aquí hi hagi un malentès. Sigui com sigui, cal convenir que ens les havem amb traductors d'upa.

Amb tots aquests antecedents, podeu comptar els nervis, o si més no l'aprensió, no exempta de temeritat, amb què vaig posar-m'hi. El que em feia més por era el bloqueig, quedar-me sense saber com transportar alguna de les «subtileses» sense prendre mal.

Vaig fer una primera traducció, doncs, de quatre o cinc faules, a tall de prova. Vaig constatar que sí, que la cosa fluïa, i, com que l'editorial en va aprovar el resultat, vaig tirar endavant amb empenta. Val a dir que les magnífiques il·lustracions d'Henri Galeron, ja aparegudes en l'edició francesa (Éditions des Grandes Personnes), van influir positivament en el meu entusiasme. He d'agrair a l'editorial catalana, concretament a Jordi Martín Lloret, la proposta. Mai de la vida no hauria abordat aquesta traducció sense un encàrrec concret. També vaig poder disposar, sense haver-ho demanat, d'una correctora de luxe, Maria Cabrera. Amb la seva col·laboració vaig poder evitar falles i millorar el text.

Suposo, tot i que no n'estic segur, que el fet que s'hagués pensat en mi per traduir les *Faules* es devia a la traducció que vaig fer, anys enrere, de les *Noves impressions d'Àfrica*, de Raymond Roussel, un llibre que presenta problemes de traducció similars. Es tracta en tots dos casos d'apunts de la vida quotidiana (sí, les faules també ho són, encara que estiguin protagonitzades per animals o, si s'escau, per estris de cuina), escrits en versos francesos comptats i rimats. Però he de dir que la situació no és ben bé la mateixa. El llibre de Roussel era pràcticament desconegut aquí i no havia estat traduït en català. De fet, vaig poder identificar traduccions en vers només a l'anglès, al portuguès i al neerlandès, i en prosa a l'alemany. Això em donava una certa aparent tranquil·litat. Les *Faules*, en canvi, són conegudes de tothom i sovint memoritzades, i han estat traduïdes i publicades, soltes o formant recull, en un nombre incomptable de versions. En aquest cas era millor, doncs, que no em prengués gaire llibertats.

Vaig decidir d'entrada de no mirar-me traduccions, ni al català ni a cap altra llengua. És veritat que, un cop llesta la traducció, vaig llegir-me les de Carner i de Benguerel, sobretot per assegurar-me de no haver fet bunyols dels grossos. I he de convenir que algun canvi vaig introduir-hi després d'aquestes lectures.

El que sí que vaig fer va ser comparar la versió francesa del llibre, diguem-ne l'edició Galeron, amb la de la Pléiade, que jo tenia en un volum de la biblioteca del meu pare. Es tracta del número 10 de la

col·lecció, «La Fontaine, *Œuvres complètes,* tome I», de l'any 1933, reimpressió del 1947, i inclou les Faules i els Contes. Els dos textos coincidien força, amb l'única diferència de les majúscules. Pel que sembla, segons la Pléiade, La Fontaine mateix va anar canviant de criteri, i en els darrers llibres de les *Faules* apareixen menys majúscules que en els primers. Quan, posteriorment, he pogut aconseguir una nova edició d'aquest número 10 de la Pléiade, la de l'any 1991, he vist que, amb el criteri del nou curador, les majúscules havien canviat i coincidien força amb les de l'edició Galeron. Aquest criteri apareix especificat en una nota:

> Deux difficultés particulières se présentaient : l'une concerne les majuscules, abondamment semées, tant dans les préfaces que dans le texte des Fables ou des Contes, et distribuées d'une façon souvent arbitraire par les typographes. Elles ont été supprimées en assez grand nombre, notamment dans les Contes. […] Mais dans les Fables, on a systématiquement pourvu de majuscule les noms des animaux, du moins quand il s'agit de personnages dotés d'un rôle dans la fable.

Jo he mirat de seguir sempre el sistema de majúscules de l'edició Galeron.

Pel que fa als diàlegs, que constitueixen l'altra «dificultat particular» amb què es va trobar el curador, es veu que en les edicions del segle xvii no estaven marcats amb cap signe especial. A les edicions Pléiade i Galeron, els diàlegs van sencers entre cometes, i els canvis d'interlocutor es representen amb un guió. Les acotacions apareixen entremig dels mots del diàleg sense cap distinció especial. Aquest és el sistema tradicional francès, que de mica en mica va evolucionant per assemblar-se més al nostre. Jo vaig posar el text de cada intervenció, per separat, entre cometes, unes cometes que es tanquen quan hi ha acotacions. Però l'editorial va estimar-se més marcar el diàleg amb guions. Vaig acceptar-ho, tot i que penso que els guions malmeten una mica l'estètica visual dels versos.

La segona edició de la Pléiade de les *Œuvres complètes* tenia, d'altra banda, l'avantatge d'estar anotada. Com sempre, i sobretot en un text tan antic, hi ha punts poc clars, i les notes són molt benvingudes. També per altres conductes he tingut accés a faules comentades, de manera que crec que m'he fet força el càrrec de què volia dir l'autor en cada cas.

La traducció és en vers, com em sembla que ha de ser. Una traducció en prosa desfaria tota la gràcia. De fet, la gran innovació de La Fontaine va ser escriure les faules en vers. Els arguments estan trets quasi tots d'autors antics, els quals ves a saber d'on els van treure. Es pot dir que són arguments escrits per la humanitat.

Vaig decidir mantenir exactament la mètrica i l'estructura de rimes de l'original. El més normal és que els versos siguin alexandrins, és a dir, versos de dotze síl·labes, barrejats amb octosíl·labs. Però també hi ha tongades d'heptasíl·labs i algun decasíl·lab aïllat. També s'hi veu algun vers curt escadusser («Tout l'Été», a *La cigala i la formiga*, o «Sur ce pont», a *Les dues cabres*, per exemple). Tot això ho he respectat.

Els alexandrins tenen, com és prescriptiu, cesura. Un alexandrí consta, doncs, de dos hemistiquis de sis síl·labes cadascun. En general, el primer hemistiqui és agut i no permet fer sinalefa amb el segon. Però de vegades el primer hemistiqui és pla (paroxíton). En aquest cas cal que acabi en vocal (en francès això només pot passar si la vocal és una e) i que el segon hemistiqui comenci amb vocal. Això permet llegir els versos fent una cesura curta i enganxant tots dos hemistiquis. Així es respecta el compte de les dotze síl·labes (fins a la darrera síl·laba tònica del vers, naturalment). No és freqüent comptar així els alexandrins catalans, que sovint tenen, per aquest motiu, tretze síl·labes. Jo he respectat la manera de fer de l'original.

Així, a *La gallina dels ous d'or*, escric el vers:

> sinó, segons la Faula, un de qui la Gallina

Benguerel l'escriu així (tretze síl·labes fins a l'accent):

> L'amo d'una gallina que, segons diu la Faula

També evito versos com el de Carner a *Els dos coloms*:

> aixeca el vol, i es deixa caure com un plom

que manté les dotze síl·labes, però amb un segon hemistiqui de només cinc síl·labes; o:

> el malaurat volàtil, que maleint el preu

amb consonant al final del primer hemistiqui pla i tretze síl·labes en total.

Anàlogament, amb el primer hemistiqui agut (oxíton) i acabat en una vocal, forço una consonant a l'inici del segon hemistiqui de tal manera que sigui impossible enganxar-los, cosa que podria donar al

vers, en llegir-lo, l'aire de tenir onze síl·labes. Això no és necessari quan la vocal final del primer hemistiqui forma part d'un diftong, perquè és impossible que faci sinalefa amb la primera vocal del segon.

A *El cigne i el cuiner* dic:

> d'invitat dels jardins, i l'altra, dels fogons

que a la traducció de Benguerel és:

> comensal del jardí, i l'altre, de la llar

en què algun lector pot estar temptat d'enganxar els hemistiquis i reduir la llargada del vers a onze síl·labes.

Les rimes són consonants, com és de rigor. Faig, però, alguna trampeta. Així, a *El corb i la guineu* rimo *boscam* amb *cant*, o a *La mort i el llenyataire*, *faci* amb *fàcil*. Ja es veu que en aquests casos reforço la terminació fent coincidir la consonant que precedeix la vocal tònica. Al text de La Fontaine també hi ha rimes que semblen insòlites, si més no amb la pronúncia d'avui dia. Així, a *La lletera i el pot de llet*, rima *tous* amb *fous*, *doux* i *nous*; però la consonant final en el primer cas sona, i en els altres tres no. O, a *La perdiu i els galls*, escriu *respec* perquè rimi amb *bec*, quan *respect*, que és el mot que caldria, es pronuncia normalment sense cap consonant final (en el francès d'ara, almenys).

D'altra banda, a l'original hi ha una alternança de rimes masculines i femenines, que he mantingut. Cada vers de la traducció té una rima masculina o femenina exactament com la que té el vers corresponent de la versió original.

Com faig habitualment, he intentat evitar les combinacions de *i* o de *u* àtones seguides, dins del mateix mot, d'una altra vocal, perquè crec que això provoca vacil·lacions al lector, que no està segur de si ha de fer diftong o no. Si de cas les poso, i ben escadusserament, al final del vers, que el lector pot llegir com a pla o com a esdrúixol, a voluntat, sense que en canviï la longitud, és a dir, la posició de la darrera síl·laba tònica. La restricció m'ha privat, entre altres pegues, d'emprar en cap moment el mot *bèstia*, en un llibre precisament que en va ple.

M'hauria agradat, com vaig procurar de fer en la traducció de Roussel, compondre un text adaptat a diverses variants del català. Concretament, que no considerés iguals, a efectes de rima, la *a* i la *e*

neutres, o que tingués en compte que hi ha erres finals que en unes variants es pronuncien i en altres no, com ara en els infinitius. No hauria de fer rimar, doncs, *vindrà* amb *sopar*, i hauria d'evitar que el mot que segueix cadascuna d'aquestes erres finals comencés en vocal, perquè no passés que uns lectors fessin sinalefa i d'altres no poguessin fer-la, cosa que alteraria l'estructura del vers. A la primera edició de la traducció de Carner (l'única que va publicar en vida) aquestes erres finals no hi apareixien, però la vocal que les precedia portava un circumflex per marcar l'elisió. Així, per exemple, a *La lletera i el pot de llet*, el tercer vers era:

per més agilitat es va posâ aquell dia

Així era segur que el lector es trobaria forçosament un segon hemistiqui de sis síl·labes fins al darrer accent. Aquesta ortografia ha quedat antiquada i no s'ha mantingut ni en l'edició posterior de la traducció de Carner.

Però, com he dit, amb les Faules havia de mantenir la literalitat allà on pogués, i això, afegit a totes les altres dificultats, em va empènyer a prescindir, amb molta pena, d'aquest propòsit. De manera que la meva traducció, com la de Carner i com la de Benguerel, està feta en català barceloní, o diguem-ne central. I, pel que fa a les erres mudes finals de mot, hi són, sí, però el lector farà bé, com faria tot bon català central, de no pronunciar-les.

He intentat de seguir sempre les normes ortogràfiques. Només m'he permès d'escriure *prò* en lloc de *però*. Aquesta forma està definida a l'Alcover-Moll com a «contracció dialectal de *però*», i la considera pròpia del «llenguatge rústic». Jo crec que el mot, quan fa de conjunció, és una forma molt habitual del llenguatge parlat, rústic o no. (Quan fa de substantiu sí que es pronuncia sempre *però*.) La contracció té la virtut d'estalviar una síl·laba, i és sabut que de síl·labes els traductors en vers sempre n'anem sobrats.

Un punt en què m'aparto de la pràctica comuna actual a la més gran part del territori és la del tractament de *vós*. En l'original es troben personatges que donen, en els diàlegs, tractament de *vous*, i d'altres que el donen de *tu*. Jo he volgut mantenir aquesta distinció en lloc de fer-los parlar a tots de *tu*, com seria la norma més usual dels temps presents, en què les qüestions de *politesse* estan en plena regressió. La forma més habitual en els diàlegs de La Fontaine és el *vous*. El *tu* només el fan servir les bèsties que es consideren molt amigues de

l'interlocutor, o molt superiors a ell. És com tracta el lleó al mosquit, o el llop a l'anyell, etc. D'altra banda, el tractament de *vostè* implica l'ús de la tercera persona, i això es presta a ambigüitats i obliga de vegades a fer aparèixer explícitament el pronom *vostè*, solució feixuga (i contrària a l'economia de síl·labes). A més, em sembla que aquest tractament dona als diàlegs una solemnitat excessiva. Així és com m'he decantat pel *vós*, que trobo prou àgil i adaptat al temps en què els animals parlaven.

També he optat pel passat simple en lloc del perifràstic. Així dic *vingué* en lloc de *va venir*, per exemple, que és el que es diria ara. És més curt, i a més així s'evita la repetició tediosa de les formes *va, vas, van*, etc. I sí, queda una mica arcaic o passat de moda, però crec que ja està bé.

Vull parlar encara d'un altre dels problemes amb què ens trobem tots els traductors de les Faules, que és el del gènere dels animals. En algunes faules té importància que els animals de gènere masculí es comportin de la manera que s'atribueix als homes («convencionalment», hem de dir avui en abordar aquest tema delicat), i que els de gènere femení es comportin de la manera que s'atribueix (també «convencionalment») a les dones. Però el gènere dels animals en francès no sempre coincideix amb el dels mateixos animals en català. Exemples: *la souris* (*el ratolí*), *la chauve-souris* (*el ratpenat*; però també tenim *la ratapinyada*), *le rat* (*la rata*; però existeix també *el rat*), *le lièvre (la llebre*). El cas més pelut és el del *renard* francès davant la *guineu* catalana, que designa una bèstia que apareix molt sovint a les faules. Gairebé es pot dir que n'és la protagonista. En la majoria dels casos he escrit *guineu*, però ocasionalment he fet servir *guillot*, que designa explícitament el mascle.

Un altre cas: en català el mot que designa l'àguila, paradigma de la crueltat del poder, és sempre femení. Però el francès *aigle* pot ser masculí o femení a voluntat, i La Fontaine l'usa sempre en masculí. Aquí he hagut de considerar l'àguila, en lloc de rei, reina. La crueltat que se li atribueix està justificada per la que han mostrat una colla de reines al llarg de la història.

Finalment, he prescindit de les majúscules a l'inici de tots els versos, si no són també inici de període. Al meu entendre, aquestes majúscules, molt habituals en francès, com en moltes llengües,

enfarfeguen la lectura.

La col·lecció que havia d'acollir la traducció està orientada al públic juvenil. Entrem aquí en una controvèrsia clàssica. El filòsof Rousseau, un cop va haver abandonat els seus cinc fills a l'hospici dels Enfants-Trouvés de París, va trobar temps i lleure suficients per compondre una sèrie d'obres de grans dimensions, com ara el cèlebre tractat *Émile ou De l'éducation*, en què dictamina que les faules de La Fontaine són del tot inadequades per a la infància.

> On fait apprendre [par cœur] les fables de la Fontaine à tous les enfants, et il n'y en a pas un seul qui les entende. Quand ils les entendraient, ce seroit encore pis ; car la morale en est tellement mêlée et si disproportionnée à leur âge, qu'elle les porteroit plus au vice qu'à la vertu.

Rousseau es referia explícitament a nens d'uns deu anys. Després d'ell hi ha hagut tota una escola de pedagogs, i de comentaristes com Vossler, esmentat més amunt, contraris a introduir les faules en l'ensenyament infantil. Això no ha impedit que els escolars francesos continuessin aprenent-ne de memòria.

Però la meva especialitat no és la pedagogia. A més, crec que el «públic juvenil» a qui està destinada la col·lecció no és ben bé la infància. *Juvenil* és un concepte vague, que, per tant, pot anar molt lluny. I bé, qui ha de tenir en compte el públic a qui s'adreça és si de cas l'autor, no pas jo. I La Fontaine sí que el tenia en compte. Almenys això és el que es dedueix del que diu al prefaci del seu recull:

> Ainsi ces fables sont un tableau où chacun de nous se trouve dépeint. Ce qu'elles nous représentent confirme les personnes d'âge avancé dans les connaissances que l'usage leur a données, et apprend aux enfants ce qu'il faut qu'ils sachent. Comme ces derniers sont nouveaux venus dans le monde, ils n'en connaissent pas encore les habitants, ils ne se connaissent pas eux-mêmes. On ne les doit laisser dans cette ignorance que le moins qu'on peut : il faut leur apprendre ce que c'est qu'un lion, un renard, ainsi du reste ; et pourquoi l'on compare quelquefois un homme à ce renard ou à ce lion. C'est à quoi les fables travaillent : les premières notions de ces choses proviennent d'elles.

L’autor considera, doncs, que la gent gran, però també, i més especialment, els joves, «els infants», arriba a dir amb totes les lletres, són el seu públic.

He intentat, en resum, fer una traducció tan fidel com he pogut, procurant sempre, això sí, que no fos encarcarada, que fluís de la manera més natural possible. Sobretot en els magnífics diàlegs de totes aquestes bèsties, que reflecteixen escadusserament l’amor i la fraternitat, però, amb molta més freqüència, l’abús, la tirania, la crueltat, la murrieria, la befa, l’arrogància, la llagoteria, el menyspreu; en fi, totes aquestes meravelles de l’esperit humà que és convenient que el jovent conegui per anar pel món sense gaires contratemps.

I no he volgut seguir certes normes tàcites actuals, que dicten que als joves, als nens, se’ls ha d’ocultar, o si més no de rebaixar, la confrontació amb situacions violentes, amb abusos de poder, amb males arts, amb discriminacions. Ja he dit que les faules són plenes d’escenes d’aquesta mena. Els animals s’ataquen, es maten, es roben, es menyspreen, s’ensarronen, es trepitgen els uns als altres. Exactament com els homes. Vull reconèixer aquí que, contradient els meus vagues temors sobre aquest punt, els editors mai no m’han fet la més mínima observació sobre aquest aspecte de la traducció. Si no hagués estat així, jo hauria defensat el meu punt de vista amb dents i ungles. Digui el que digui Rousseau, s’ha de confiar en la intel·ligència del jovent. Tinc la impressió que els perjudicarà molt més Internet i tots els invents annexos que no pas aquest llibre, que prepara per al que ha de venir.

Naturalment, la fidelitat que he pogut obtenir només és relativa, tenint en compte la quantitat de restriccions amb què m’he hagut de barallar. Però m’he esforçat perquè almenys el fons i el to del que es diu s’aproximin tant com sigui possible als de l’original. I la «modernitat» de la traducció crec que només li ve d’haver estat feta el 2021, amb el llenguatge vigent en aquell moment.

Per acabar, voldria comentar una faula de dalt a baix per mostrar l’estructura del material. He triat *L’àguila i el mussol*. Transcric primer el text original:

L’Aigle et le Hibou

1 L’Aigle et le Chat-huant leurs querelles cessèrent,
2 Et firent tant qu’ils s’embrassèrent.

L’un jura foi de Roi, l’autre foi de Hibou,
Qu’ils ne se goberaient leurs petits peu ni prou.
« Connaissez-vous les miens ? dit l’Oiseau de Minerve.
— Non, dit l’Aigle. — Tant pis, reprit le triste Oiseau.
Je crains en ce cas pour leur peau :
C’est hasard si je les conserve.
Comme vous êtes Roi, vous ne considérez
Qui ni quoi. Rois et Dieux mettent, quoi qu’on leur die,
Tout en même catégorie.
Adieu mes Nourrissons si vous les rencontrez.
— Peignez-les-moi, dit l’Aigle, ou bien me les montrez,
Je n’y toucherai de ma vie. »
Le Hibou repartit : « Mes Petits sont mignons,
Beaux, bien faits, et jolis sur tous leurs compagnons.
Vous les reconnaîtrez sans peine à cette marque.
N’allez pas l’oublier ; retenez-la si bien
Que chez moi la maudite Parque
N’entre point par votre moyen. »
Il avint qu’au Hibou Dieu donna géniture,
De façon qu’un beau soir qu’il était en pâture,
Notre Aigle aperçut d’aventure,
Dans les coins d’une roche dure,
Ou dans les trous d’une masure
(Je ne sais pas lequel des deux),
De petits monstres fort hideux,
Rechignés, un air triste, une voix de Mégère.
« Ces enfants ne sont pas, dit l’Aigle, à notre ami.
Croquons-les. » Le Galant n’en fit pas à demi.
Ses repas ne sont point repas à la légère.
Le Hibou de retour ne trouve que les pieds
De ses chers Nourrissons, hélas ! pour toute chose.
Il se plaint, et les Dieux sont par lui suppliés
De punir le brigand qui de son deuil est cause.

36 Quelqu’un lui dit alors : « N’en accuse que toi
37 Ou plutôt la commune Loi,
38 Qui veut qu’on trouve son semblable
39 Beau, bien fait, et sur tous aimable.
40 Tu fis de tes enfants à l’Aigle ce portrait :
41 En avaient-ils le moindre trait ? »

En rigor, el *chat-huant* que apareix al vers 1 (literalment: el *gat escridasser*) i el *hibou* de tots els altres versos i del títol no són exactament el mateix animal. El primer es traduiria més aviat per *gamarús*, i el segon, per *mussol*. La Fontaine fa de vegades variacions d’aquestes, com si confongués un animal amb un de semblant. Així, a *La tortuga i els dos ànecs*, en un vers determinat els ànecs són anomenats *oisons*, és a dir, oques joves. O a *El lleó i el mosquit*, el mosquit és invariablement designat com a *moucheron*, una mosca petita (o un insecte petit semblant), però el seu comportament és ben bé el del mosquit. En tots aquests casos m’he permès esmenar la plana a La Fontaine, perquè trobo que l’ambigüitat afegeix confusió al text.

Al vers 3 (i al 22) es veu bé que *l’aigle*, l’àguila, és un animal considerat masculí per La Fontaine. L’amistat entre dues persones (o animals) del mateix sexe pren sense voler un aire de camaraderia que no té la de dues persones (o animals) de sexe diferent. Però aquí jo no tenia escapatòria. L’àguila i el mussol són indiscutiblement de sexe (gènere) diferent en català. De manera que, en lloc de considerar l’àguila un rei (recordem els incomptables escuts on apareix una àguila), l’he haguda de coronar reina.

«Foi de roi» és una expressió especialment eufònica i solemne, que queda rebaixada en la traducció «fe de reina», però què hi farem. Al seu costat, «fe de mussol» resulta risible en qualsevol llengua.

Al vers 5 *l’Oiseau de Minerve* es refereix al mussol. Però l’ocell que s’associa amb Minerva no és el mussol, sinó l’òliba. Aquest és un altre exemple de la boira que envolta el nom dels animals. La ironia és que l’òliba s’assembla més al gamarús que al mussol (o aquesta és la meva impressió).

Al vers 6 el mussol és anomenat «le triste Oiseau». Això és així perquè és un ocell que anuncia desgràcies. Aquesta propietat ja és esmentada a *Macbeth*, per exemple:

It was the owl that shriek'd, the fatal bellman,
Which gives the stern'st good-night.

L'expressió *on die* del vers 10 és una forma antiga de *on dise* (*hom digui*), i no es pot actualitzar sense destruir la rima. Estic força content de la traducció que m'he empescat de «Rois et Dieux mettent, quoi qu'on leur die, / Tout en même catégorie»: «Els Reis i els Déus fiquen haca i barraca, / tot junt, a la mateixa saca.»

No és corrent trobar, a les *Faules*, cinc versos seguits amb la mateixa rima, com passa aquí amb els versos 21 a 25. Una *masure* és un edifici decrèpit o enrunat.

M'agrada especialment el vers 26, que indica que el narrador omniscient és un omniscient de pa sucat amb oli. Igualment, a *La llebre i la tortuga* el narrador manifesta la seva ignorància sobre les penyores o l'arbitratge del desafiament pactat entre els dos animals.

Al vers 28 apareix la *Mégère*. En la mitologia clàssica, Megera és el nom d'una de les fúries, divinitats de la venjança. El nom ha passat al francès comú per designar una dona dolenta i de mal caràcter. El títol francès canònic de la comèdia de Shakespeare *The Taming of the Shrew* (*L'amansiment de l'harpia*, en la traducció de Sagarra) és precisament *La Mégère apprivoisée.*

He traduït el vers 31 per «Els seus àpats no són àpats de cada dia.» Aquests *àpats de cada dia* volen ser un ressò de l'esplèndida construcció catalana *dies de cada dia*, avui eclipsada per l'administrativa i burocràtica *dies feiners*.

La traducció literal del vers 41 seria «En tenien el menor tret?» Els trets són els de la cara, un cop transferits al retrat. Em va semblar que no s'entendria, potser a causa de la polisèmia del mot *tret*. Vaig pretendre escriure, doncs, referint-me al retrat, «Era mínimament acurat?», en què *mínimament* corresponia a l'original *moindre*. No m'hi cabia, i vaig substituir *mínimament* per *vagament*.

I ara la traducció:

L'Àguila i el Mussol

L'Àguila i el Mussol les querelles cessaren
fins a tal punt que s'abraçaren.
Donà ella fe de Reina, i l'altre, de Mussol,
de no empassar-se mai els petits, ni un de sol.
—Ja coneixeu els meus? —digué l'Au de Minerva.

L’Àguila ho negà. —Amén! —replicà el trist Ocell—.
Prou temo que hi deixin la pell:
solament l’atzar me’ls preserva.
És clar, Reina com sou, mai no considereu
qui, ni què. Els Reis i els Déus fiquen haca i barraca,
tot junt, a la mateixa saca.
Adeu, Nodrissons meus, si mai us els trobeu.
—Pinteu-me’ls; o, si no, potser que me’ls mostreu.
No els tocaré ni la casaca.—
El Mussol prosseguí: —Són els meus fills bufons,
i, entre els companys, els més ben fets i galanxons.
Els reconeixereu mercès a aquesta marca.
Ara, no l’oblideu, tingueu-la ben present;
que a casa la damnada Parca
no entri pel vostre mancament.—
Succeí que al Mussol Déu donà genitura;
així és que, un vespre clar, tot anant de pastura,
l’Àguila clissà, per ventura,
dins dels clots d’una roca dura,
o en els forats d’una estructura
(no sé ben bé en quin lloc dels dos),
petits monstres aterridors,
malcarats, d’aire trist, amb una veu d’Harpia.
Digué l’Àguila: —Aquests no són fills del company.
Mengem-los.— La Senyora ho feu amb gran afany.
Els seus àpats no són àpats de cada dia.
El Mussol, en tornar, no troba sinó els peus
dels seus cars Nodrissons; ai las!, terrible escena.
Es plany, i prega als Déus, amb multitud de veus,
de castigar el bandit causant de tanta pena.
Llavors algú li diu: —No en culpis sinó a tu,
o, si no, al criteri comú,
que és que un al seu semblant judica
grat, ben fet, d’imatge bonica.
És així com dels fills en feres el retrat;
era vagament acurat?—

visat.

primavera 2022

Nova fitxa de traducció: Inés García López

Inés García López

Nascuda a Badalona l'any 1976, Inés García López és especialista en literatura i cultura nòrdica, tant moderna com medieval. És llicenciada en Filologia Alemanya i en Psicologia per la Universitat de Barcelona, té el títol de *Skandinavistik* per la Mälardalens högskola de Västerås de Suècia i és doctora en Filologia Alemanya per la Universitat de Barcelona amb una tesi sobre poesia medieval islandesa. El seu interès per les llengües i literatures germàniques l'ha portat a formar-se en diferents països, entre ells Alemanya (Institut für Nordische Filologie de la Westfälische Wilhelms-Universität Münster), Àustria (Abteilung Skandinavistik de la Universität Wien), Suècia (Mälardalens högskola de Västerås) o Islàndia (Háskólasetur Vestfjarða d'Ísafjörður, Háskóli Íslands de Reykjavík). A banda de les llengües maternes, domina l'alemany, l'anglès, el francès, l'islandès i el suec.

Ha estat professora d'alemany a la Universitat de Barcelona del 2007 al 2019. Actualment treballa al Departament d'Estudis Anglesos i Alemanys de la Universitat Rovira i Virgili, on imparteix docència en el Màster en Traducció Professional. És membre de l'IRCVM (Institut de Recerca en Cultures Medievals de la Universitat de Barcelona) i coeditora de *SVMMA. Revista de Cultures Medievals*.

Ha dedicat la seva carrera a l'estudi de cultures germàniques, ha publicat articles científics i divulgatius sobre literatura nòrdica en revistes científiques, i ha engegat iniciatives per la difusió de la cultura nòrdica medieval, com les quatre edicions del Curs d'Extensió Universitària *Les Sagues Islandeses* (2013-2017) a la Universitat de Barcelona o el Seminari de Literatura Nòrdica que actualment imparteix a l'Escola Bloom.

La seva línia de treball recent se centra en la recepció de la literatura escandinava a Catalunya a principis del segle XX.

El 2020 va ser la primera persona de l'Estat espanyol en rebre la prestigiosa beca de traducció Snorri Sturluson concedida pel govern

d’Islàndia. D'entre les seves traduccions destaquem la d’*Àngels de l'univers* d’Einar Már Guðmundsson a l’editorial Nits Blanques, que ha estat la primera traducció directa de l’islandès al català. Recentment ha traduït la *Saga de Kormákr*, una saga islandesa del segle XIII, que serà publicada a l’editorial Adesiara.

http://www.visat.cat/espai-traductors/cat/traductor/407/1023/islandes/ines-garcia.html