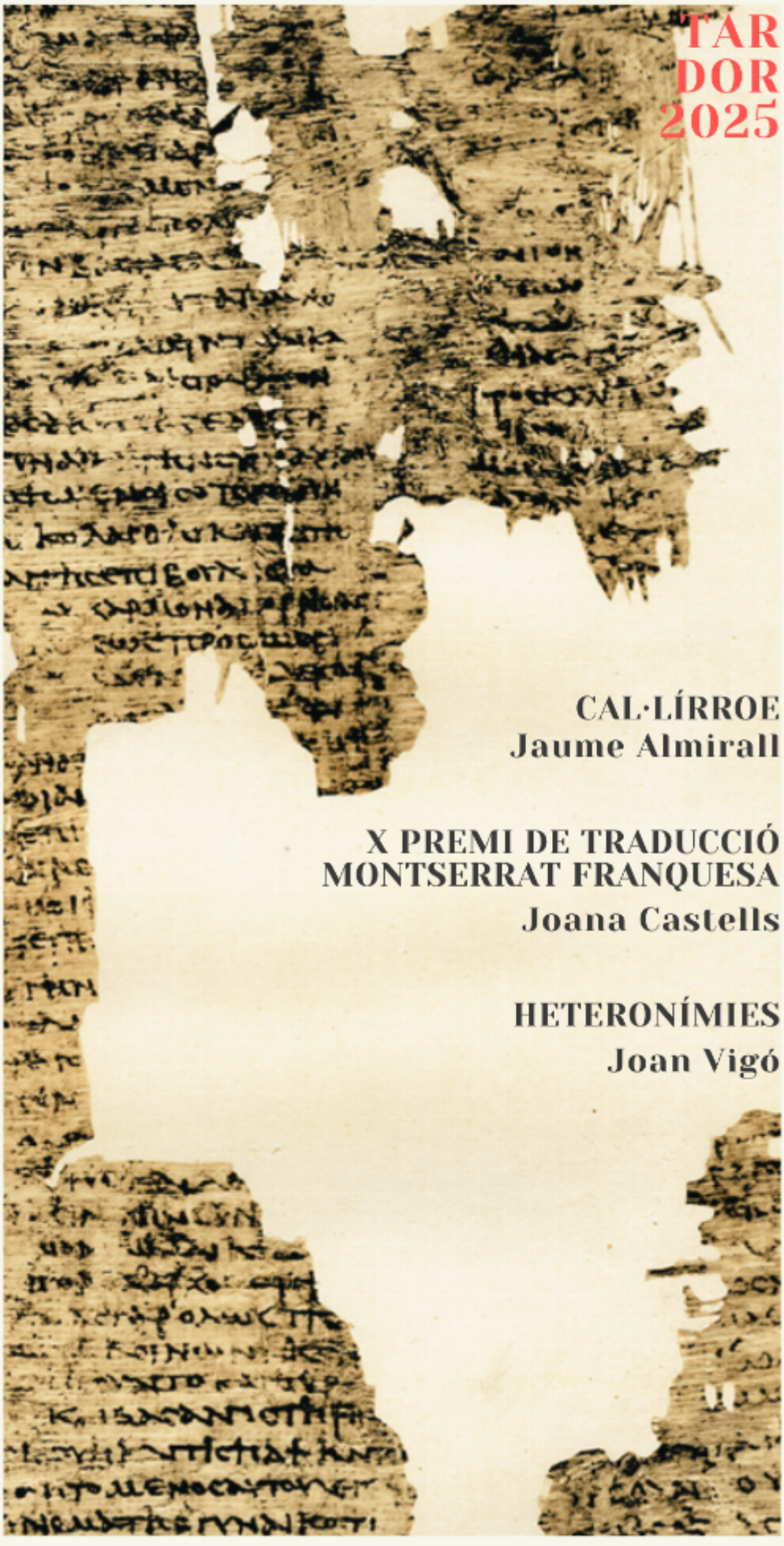
visat.

La revista de literatura i traducció del PEN Català

NÚM. 40



TARDOR 2025

CAL·LÍRROE
Jaume Almirall

X PREMI DE TRADUCCIÓ MONTSERRAT FRANQUESA
Joana Castells

HETERONÍMIES
Joan Vigó

Índex

Editorial

Paraules de la presidenta del jurat del X Premi Montserrat Franquesa
Dolors Udina

L'elogi del traductor
Tània López

El déu de les falgueres, de Daniel Galera
Joana Castells Savall

Onnagata i altres contes, de Yukio Mishima
Albert Nolla

Poemes de resistència, de Iannis Ritsos
Pau Sabaté

Refer el Collage
Pau Sanchis

Cal·lírroe: el naixement de la novel·la
Jaume Almirall Sardà

Ignoriamo Petrarca i Non era amore: les antologies poètiques de l'AISC
Meritxell Matas Revilla

Com es tradueix un gest
Bernat Reher

Heteronímies estrangeres: traduir l'inexistent
Joan Vigó

Número editat amb el suport de:

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

visat.

tardor 2025

Editorial

Us presentem el número 40 de *Visat*, la revista de traducció del PEN Català, que recull els escrits dels finalistes del X Premi Montserrat Franquesa de Traducció.

Els quatre finalistes d'aquesta edició, Joana Castells (*El déu de les falgueres*, de Daniel Galera), Albert Nolla (*Onnagata i altres contes*, de Yukio Mishima), Pau Sabaté (*Poemes de resistència*, de Iannis Ritsos) i Pau Sanchis (*El museu de la rendició incondicional*, de Dubravka Ugrešić), van defensar les seves traduccions en un acte celebrat durant la Setmana del Llibre en Català, davant d'un públic nombrós que omplia un dels espais de la fira.

El premi, presentat per la presidenta del jurat, Dolors Udina, ha recaigut en Joana Castells Savall.

El jurat en va destacar no sols la qualitat d'una obra contemporània, ambiciosa i versemblant, sinó també l'elegància, la riquesa i el ritme de la prosa aconseguit per la traductora. Castells ha sabut dotar cada narració del llibre d'una veu pròpia i d'un to distintiu, i ha demostrat una gran versatilitat en el conjunt de la seva feina.

A propòsit d'aquest acte, el número inclou també *L'elogi del traductor*, de Tània López, article publicat originalment a *Núvol* el 14 d'octubre. Agraïm tant a l'autora com al director de la revista la seva amable autorització per reproduir-lo.

El número 40 de *Visat* es completa amb altres aportacions destacades. Jaume Almirall presenta la seva traducció, guardonada amb el Premi Montserrat Ros de Traducció de la vila de Martorell, de *Cal·lírroe*, de Caritó d'Afrodísies, una obra de fa més de dos mil anys considerada la llavor de la novel·la europea.

Per la seva banda, Meritxell Matas analitza dos reculls poètics, *Ignoriamo Petrarca* i *Non era amore*, antologies de l'Associació

Italiana d’Estudis Catalans (AISC) publicades per Guida Editori, una aposta d’aquesta associació per la connexió entre Itàlia i els territoris de parla catalana.

Bernat Reher reflexiona sobre la traducció teatral arran del col·loqui organitzat pel PEN Català i la Secció de Teatre de l’Ateneu Barcelonès, dedicat a l’estat actual de la traducció d’obres escèniques al nostre país.

Finalment, l’escriptor Joan Vigó proposa un recorregut històric pel recurs de les heteronímies literàries –de Lovecraft a Borges o Pessoa – que culmina en la seva pròpia experiència amb la poeta fictícia Berta Epstein, autora del poemari que apareix traduït a la seva darrera novel·la *Les platges al clatell*.

Esperem que aquest nou número de *Visat* us resulti tan estimulant com ric en reflexions sobre el món de la traducció literària.

visat.

tardor 2025

Paraules de la presidenta del jurat del X Premi Montserrat Franquesa

Dolors Udina

Benvinguts a l'acte de presentació de les obres finalistes del X premi Montserrat Franquesa de Traducció. En aquesta ocasió, han exercit com a jurat Melcion Mateu, Xènia Dyakonova, Meritxell Salvany, Jordi Mas i Pau-Joan Hernàndez, que va ser el guanyador de l'edició del premi de 2024. Entre tots, reuníem un bon ventall de llengües que ens permetia recórrer a l'original en cas de dubte: portuguès, anglès, rus, danès, suec i noruec, japonès, grec modern, francès i èuscar.

Des de l'any passat, el premi que atorga el PEN a la traducció d'una obra amb drets d'autor vigents ha passat a dir-se Premi Montserrat Franquesa, en record de l'enyorada professora i traductora del grec i l'alemany, i amant de l'esperanto. Encara que no caldria posar el seu nom a un premi per recordar-la i perquè tinguem constància del que vam perdre amb la seva desaparició, considero que honora el PEN, i a mi personalment, associar el nostre nom al d'una traductora destacada i activista cultural incansable com era l'estimada Montserrat.

Sabeu que les obres traduïdes que el jurat del premi llegeix i valora són les que presenten les diverses editorials perquè creuen que són les millors traduccions que han publicat durant l'any, en aquest cas durant el 2024, i s'hi afegeixen algunes obres del mateix any que els membres del jurat han llegit i consideren que es troben entre les bones traduccions de l'any. Enguany, doncs, les editorials van presentar 19 llibres traduïts i el jurat en va afegir 5 més. Entre totes aquestes, 10 van passar a la semifinal, com si diguéssim, i després d'una nova tria en van quedar 4, que són traduccions dels quatre finalistes que avui ens explicaran la seva experiència amb la traducció del llibre en qüestió, i entre els quals sortirà el guanyador.

La veritat és que triar les millors traduccions no és gens fàcil. El nivell de les traduccions al català és molt alt (val a dir que no ens fa cap falta la IA) i sempre ens sap greu, al jurat, haver de descartar com a

candidates moltes traduccions que tindrien dret a ser finalistes si es pogués premiar tothom. És una contradicció més de la vida que, mentre tots sabem el perill d'extinció en què es troba el català, hi ha un bon nombre de traductors que literalment es deixen la pell cercant les paraules precises i l'estil més adient per traslladar al català les literatures escrites en altres llengües. En tot cas, és evident que en un premi de traducció de vegades l'original enlluerna massa; no es premia només la traducció d'un llibre en abstracte, sinó un original ben traduït, i no es pot negar que té molta importància la subjectivitat dels membres del jurat, que per molt que ens esforcem per objectivar les nostres motivacions, som conscients que el fet que el llibre ens agradi té molt pes en la valoració de la traducció.

Dit això, presento els traductors de les quatre obres finalistes: Joana Castells ha traduït del portuguès *El déu de les falgueres*, de Daniel Galera, publicat per Males Herbes; Albert Nolla ha traduït del japonès Yukio Mishima, *Onnagata i altres contes*, publicat per Edicions del Cràter; Pau Sabaté ha traduït del grec els *Poemes de resistència* escrits per Iannis Ritsos als anys 40 del segle XX i publicats per Saldonar; i Pau Sanchis ha traduït del croat *El Museu de la Rendició Incondicional* de Dubravka Ugresic, publicat per Angle Editorial.

Abans de donar-vos la paraula perquè ens expliqueu els problemes i els dubtes que us han plantejat les traduccions respectives, aprofito per felicitar-vos a totes quatre per la distinció de la feina que heu fet. Independentment de quina sigui la traductora guanyadora d'aquesta edició, que es farà públic el **20 d'octubre**, el jurat considera que les quatre traduccions tenen un gran nivell d'excel·lència.

Gràcies a vosaltres, al públic present i al PEN català per la seva labor a favor de la traducció.

Dolors Udina - 22 de setembre de 2025

Veredicte:

Després d'una deliberació difícil per la gran qualitat de les quatre obres finalistes, el jurat del Premi Montserrat Franquesa del PEN Català 2025, ha decidit atorgar el premi a Joana Castells, traductora de l'obra *El déu de les falgueres*, de Daniel Galera. Entre les qualitats de la traducció d'aquesta obra contemporània, ambiciosa i

versemblant, el jurat ha destacat l'elegància, la riquesa i el ritme de la prosa que ha sabut imprimir en l'obra la traductora, que ha demostrat també una gran versatilitat a l'hora d'oferir una veu i un caire particular a cadascuna de les narracions del llibre, molt diferents entre si. El jurat també ha valorat la importància del contingut polític de les històries del llibre.

visat.

tardor 2025

L'elogi del traductor

Tània López

[1] Joana Castells Savall ha guanyat el Premi Traducció Montserrat Franquesa amb *El déu de les falgueres* (Males Herbes), de Daniel Galera, una de les veus ineludibles de la narrativa brasilera contemporània. Aquest premi, promogut pel PEN Català, és un reconeixement anual a l'excel·lència en la traducció literària al català, però sobretot és la celebració d'un ofici que articula ponts invisibles entre llengües i imaginaris. Més que un guardó, funciona com un tribut a una pràctica essencial: l'art d'apropar les veus del món a la nostra llengua amb una mescla exigent de sensibilitat lingüística, precisió tècnica i llibertat creadora.

El déu de les falgueres és un recull de tres novel·les breus —de *tres nouvelles*, aquest subgènere literari que no acaba de trobar una bona traducció al català— que es podrien inscriure dins l'ampla categoria genèrica de la ficció especulativa. Es tracta d'un llibre que interroga el present i projecta el futur: des de l'esquinçament polític derivat del gir autoritari del 2018 al Brasil, passant per una distopia tecnològica que dilueix la frontera entre vida i mort, fins a la "mitologia del futur" de Bugònia, on natura i comunitat exploren la possibilitat d'un nou pacte fundacional.

Aquest entramat temàtic es pot llegir també com una declaració implícita a favor de la traducció: Castells explicita una poètica de taller, travessada per la definició etimològica de María Moliner —«traduir. del llatí *traducere*, 'passar, conduir a l'altra banda'»— i per una praxis que conjuga notes al peu, recerca rigorosa i atenció a la respiració dilatada de la prosa de Galera.

Els finalistes del Premi Montserrat Franquesa a La Setmana

La Setmana del Llibre en Català va acollir el 22 de setembre les defenses del Premi Montserrat Franquesa. En aquest acte, els quatre finalistes van presentar i defensar la seva proposta davant del públic

en una taula rodona conduïda per la traductora i presidenta del jurat, Dolors Udina. L'encontre va esdevenir, així, no només una competició simbòlica, sinó també un espai de reflexió compartida sobre la responsabilitat estètica i política de traduir, entesa com la forma més profunda —i potser més humil— de diàleg entre cultures.

En aquest acte, la guanyadora del premi va tancar la seva intervenció amb una citació que condensa el seu horitzó ètic com a traductora: "la capacitat inexpugnable de la literatura d'incidir en la nostra mirada sobre el present i d'omplir de sentit la incertesa inherent al futur". L'evocació de les inundacions de Porto Alegre el 2024 injecta al seu comentari una capa de realitat que reforça l'urgència de l'obra: imaginar per poder habitar. En darrer terme, el seu discurs es pot llegir com una crònica cultural posicionada: celebra Galera, reclama ampliar el cànon traduït i recorda que traslladar mons —del portuguès al català— és també un acte de resistència cívica, una pràctica que, com la literatura, insisteix i persisteix contra l'oblit i la simplificació.

Un altre finalista d'aquesta edició ha sigut Pau Sanchis amb la seva traducció d'*El Museu de la Rendició Incondicional (Angle Editorial)* de l'escriptora iugoslava Dubravka Ugrešić. Ugrešić, tal com va assenyalar Sanchis a La Setmana, va fer del collage i del patchwork una autèntica signatura estilística, que es pot rastrejar des de la frescor experimental de la seva primera novel·la *Štefica Cvek u raljama života* fins a les densitats polifòniques d'*El Museu de la Rendició Incondicional*. La seva obra, permeable i heterodoxa, combina sense jerarquies gèneres, llengües i universos culturals: des de les pulsacions arquetípiques del conte popular fins a la ironia distorsionada de Gógol, passant per Brodsky i les iconografies efímeres de la cultura pop. El resultat és una escriptura que oscil·la entre la narració i l'assaig, i que, com bé els lectors més avesats podran advertir, s'inscriu en el gènere de l'autoficció. No obstant això, al principi d'*El Museu de la Rendició Incondicional,* l'autora ens sostreu de la nostra temptació de llegir les seves obres com a confessions encobertes: "la pregunta de si aquesta novel·la és autobiogràfica podria ser competència, en algun moment, hipotètic, eventual, de la policia, però no del lector". Aquesta advertència sintetitza la seva estètica: la importància es desplaça de l'origen factual cap al muntatge narratiu, on veritat i ficció es dissolen en un

mateix flux creatiu. L'estructura fragmentària i multilingüe, d'una traduïbilitat sempre problemàtica, es converteix en una al·legoria de la identitat híbrida de l'autora i de la seva condició d'exiliada, trencant així qualsevol pretensió de coherència lineal o homogènia.

La complexitat de la seva literatura fa del traductor un veritable arqueòleg cultural, obligat a reconstruir contextos, matisos i tensions entre llengües que no es traslladen sense pèrdues. Però més enllà del repte tècnic, el que emergeix és l'esquelet temàtic que sosté la seva obra: l'exili com a desarrelament existencial, la memòria com a espai disputat, la dissolució traumàtica de Iugoslàvia i una diatriba implacable a les màscares polítiques i culturals del nostre temps. La seva prosa, intel·lectualment ferma i emocionalment incisiva, s'erigeix en contra de tota simplificació i en defensa d'una complexitat que és, alhora, ètica i estètica. Així, davant la banalització cultural i la manipulació política, l'obra d'Ugrešić invoca la ironia com a arma fina, la llibertat creativa com a principi rector i la lucidesa com a antídot contra el pensament únic.

La jornada també va comptar amb la defensa de Pau Sabaté, qui ha estat nominat per la seva acurada traducció de *Poemes de resistència* (Saldonar) de Iannis Ritsos. Sabaté va subratllar el caràcter idiosincràtic i envitricollat de la traducció poètica, alhora que es va erigir en homenatge a una de les veus majors de la literatura grega del segle XX. Sabaté no es va limitar a narrar les penúries tècniques de l'ofici de traductor, sinó que va apuntar directament a la intricada responsabilitat d'interpretar uns versos que transcendeixen la subjectivitat lírica, en tant que condensen "les vicissituds, els sofriments i les esperances de tot un poble".

En la lectura de Sabaté, Ritsos es dibuixa com un escriptor d'una prolificitat gairebé monàstica, sotmès a una disciplina que l'empenyia a invertir "jornades laborals de vuit hores" en el cultiu obstinat de la paraula escrita. Sabaté ressalta que d'aquest rigor emergeix una obra de dimensió mastodòntica: irregular en l'acabat, però constant en la fidelitat a un nucli ètic i estètic inalterable. Títols com *Grecitat* o *La senyora de les vinyes* capturen l'afany combatiu dels anys quaranta, marcats per l'opressió nazi i la guerra civil grega. En contraposició, peces com *La cassola renegrida* o *Els parèntesis* filtren una veu més domèstica i confidencial que, al seu torn, és

travessada pel context històric per la rereguarda.

Sabaté va expressar que veu en la poesia de Ritsos una lliçó que avui pren una vigència renovada: “es pot fer poesia política sense que deixi de ser altíssima poesia”. Així, el parlament de Sabaté va (con)cloure amb la reivindicació de la literatura com a baluard de la memòria col·lectiva, com a instrument de dissens i, sobretot, com a espai on fer arrelar una esperança que, com els versos del poeta, resisteixi les erosions del temps i de l’oblit.

Albert Nolla ha sigut un altre finalista dels premis per la seva traducció d’*Onnagata i altres contes* (Cràter) del japonès Yukio Mishima. Nolla va posar de manifest, no sols la importància de Mishima dins la literatura japonesa del segle XX, sinó també la dificultat i l’entrega que implica traslladar-ne l’obra al català, perquè “*traduir contes (o novel·les breus) demana més versatilitat que traduir una novel·la mitjana o llarga”,* segons Nolla. També va subratllar que aquest recull de vuit contes és “una porta d’entrada excel·lent a l’univers poètic i pertorbador de Mishima”, ja que hi conflueixen temes recurrents de l’autor, com la bellesa, l’erotisme, la mort o l’honor.

El traductor va posar de manifest la dualitat fascinant i polèmica de Mishima: un home d’acció i d’excessos que, tanmateix, va deixar una obra vastíssima i rigorosa. No és casual que la peça central del volum sigui *Patriotisme*, un relat sobre el suïcidi ritual que prefigura la seva pròpia mort. D’especial interès és també la reflexió de Nolla sobre la seva tasca de traducció, que ell va descriure com un procés de treball “gairebé artesanal”, fet a mà, en llibreta i bolígraf, amb l’objectiu de mantenir les mateixes cotes d’intensitat poètica i reflexiva que l’original.

En última instància, el discurs de Nolla va perfilar-se com un homenatge de doble tall: al geni literari de Mishima, capaç d’articular en pocs traços un univers moral i estètic, i a l’ofici de traduir, que posa en circulació, amb estima i rigor, veus universals en llengua catalana. És en virtut d’aquestes consideracions que Nolla va culminar la seva defensa amb una sentència lapidària: “una traducció és (o hauria de ser) sobretot un acte d’amor”.

[1] Aquest article es va publicar el dia 14/10/2025 a la revista digital *Núvol*. Volem agrair a l'autora i al director de la revista que ens hagin permès amablement la reproducció de l'escrit.

visat.

tardor 2025

El déu de les falgueres, de Daniel Galera

Joana Castells Savall

Ser aquí avui, amb tots vosaltres i en companyia d'aquest elenc de somni, és una alegria i un honor. I abans de res, voldria agrair al jurat del Premi Montserrat Franquesa de Traducció la tria d'aquest llibre com a finalista. *El déu de les falgueres*, de l'escriptor brasiler Daniel Galera, és un recull de tres novel·les breus —de tres *nouvelles*, aquest subgènere literari que no acaba de trobar una bona traducció al català— signat per un dels narradors més fascinants i inspiradors del Brasil contemporani. Nascut a São Paulo el 1979, Galera es va criar i ha passat bona part de la seva vida a Porto Alegre, la immensa metròpoli del Brasil més austral, capital de l'estat de Rio Grande do Sul, i és escriptor, traductor i editor. Del 1996 al 2001, molt abans de la febre dels blocs, va començar a publicar textos i relats a internet, i el 2001 va ser cofundador de la desapareguda editorial independent Livros do Mal, en què va publicar les seves dues primeres novel·les, *Dentes guardados* (2001) i *O dia em que o cão morreu* (2003), i altres obres de joves autors brasilers. De llavors ençà ha escrit quatre novel·les més, el guió d'una novel·la gràfica i aquest volum de *nouvelles*, paral·lelament a conrear una considerable obra assagística i crítica i a traduir de l'anglès al portuguès títols d'autors com John Cheever, Zadie Smith o Cormac McCarthy, entre molts d'altres. Alguns dels seus llibres han estat traduïts a més de deu llengües, però l'únic títol seu que es podia trobar en català abans d'aquest és *Barba xopa de sang*, publicat a l'Altra Editorial el 2014, en traducció de Josep Domènech Ponsatí. I si m'entretinc en la presentació de l'autor, a risc de fer sonar aquest escrit com una nota biobibliogràfica de solapa de llibre, és des del desig d'aprofitar l'altaveu, d'una banda, per recomanar una producció literària d'altura; i, de l'altra, per animar editores i editors a continuar traduint i fent llegir en català les obres més rellevants de la literatura que avui s'escriu en portuguès —en vers i en prosa— en un país de dimensions continentals poblat d'una infinitat de veus i propostes i mirades

segurament encara no prou conegudes i divulgades d'aquest cantó de mar. Amb aquest ànim cal celebrar que s'hagin sumat últimament al corpus de la literatura en llengua catalana, per exemple, *Si no fos per les síl·labes de dissabte*, una original novel·la sobre el dol de la jove escriptora brasilera Mariana Salomão Carrara, publicada fa pocs mesos a l'editorial Les Hores, o *Arada torta*, d'Itamar Vieira Júnior, una reflexió necessària sobre la relació entre l'ésser humà i la terra, i un fenomen literari al Brasil, publicada el 2023 a Periscopi, totes dues en traduccions excel·lents de Pere Comellas.

Fa molts anys vaig topar una definició curiosa i reveladora de la paraula que avui ens incumbeix, *traduir*, i des de llavors, en l'exercici d'aquesta nostra professió, m'ha acompanyat i m'ha ajudat a entendre l'ofici des d'una clara il·lusió de viatge i des d'una sincera vocació de servei. Va ser al diccionari de María Moliner, i és l'apunt etimològic que obre una entrada més llarga dient (tradueixo): « *traduir*. Del llatí *traducere*, 'passar, conduir a l'altra banda'». És a dir (adapto): transportar paraules, significats i ressons d'una riba a una altra. Transvasar mons. Mirar de conjurar, a través d'un exercici meticulós i tossut de substitució lingüística, aquest equilibri prodigiós entre familiaritat i estranyesa que és capaç d'acostar-nos els confins de la terra a tocar de casa.

El déu de les falgueres (*O deus das avencas*, publicat originalment en portuguès el 2021 i en aquesta traducció al català el 2024 a Males Herbes) és un vers d'una cançó de Caetano Veloso i és el títol d'un volum que aplega tres *nouvelles* que es podrien inscriure dins de l'ampla categoria genèrica de la «ficció especulativa» —valgui l'expressió—, per tal com a través de la creació d'escenaris no estrictament realistes però sí, per desgràcia, possibles, s'aborden qüestions profundament alineades amb dilemes contemporanis, a grans trets: l'auge dels totalitarismes en la història recent del món, la capacitat de la tecnologia de difuminar la frontera entre la vida i la mort i la possibilitat, en una terra arrasada per l'acció humana, de restaurar un nou equilibri —basat en la simbiosi i la cooperació— entre els éssers humans i els ritmes de la natura que garanteixi la supervivència (o que «ajorni la devastació») [1] i ampliï, tal vegada, la nostra comprensió de la vida.

El primer dels relats, que dona títol al llibre, és, de tots tres, el més lligat a la realitat immediata, en un intent de fer de l'experiència del present matèria literària. Explica la història d'en Lucas i la Manuela el dia que esperen el naixement del seu primer fill, durant el cap de setmana funest de les eleccions presidencials brasileres del 2018, en què Jair Bolsonaro va sortir elegit president del país. Aquí els gestos més quotidians i els ressorts que basteixen el dia a dia d'una relació de parella són posats en sintonia amb un canvi de rumb radical en la realitat política i social d'un país, i aquestes dues esferes, l'íntima i la col·lectiva, comparteixen una incertesa creixent, articulada amb una gran densitat narrativa, fins a arribar a un final inquietant i perplex que resumeix tota la història en un compàs d'espera que no resol. I com en un joc de miralls, la llengua es posa al servei de reflectir la demora, les frases s'allarguen i tornen sobre els seus passos per aturar-se en els detalls, amb una prosa de l'incís i de l'excurs que busca formular amb paraules l'ajornament indefinit d'una resposta. L'impuls de traslladar aquest estil expansiu i aquest mateix efecte dilatori de

la paraula ha estat una mica el far o la guia a l'hora de vessar el text al català. També, en la traducció d'aquesta nouvelle, em va semblar oportú —no tant per la distància lingüística del portuguès al català, com per la distància física i cultural entre Catalunya i el Brasil— incloure algunes notes al peu que aclarissin al lector certes referències al menjar, la política brasilera o la geografia urbana de Porto Alegre que serien bones de conèixer per fer-se una composició més acurada de les maneres de viure en un lloc que en efecte existeix.

A partir de «Tòquio», el segon dels relats, ens anem allunyant cada vegada més de la realitat consensuada per endinsar-nos en àmbits més exclusius de la imaginació. Som a mitjan segle XXI en una São Paulo distòpica i en un món que ha patit un seguit de desastres ambientals. El planeta està sobreescalfat, assolat per bacteris que tornen l'aire irrespirable, i pràcticament no hi queden recursos naturals. Les diferències socials s'han fet insalvables i comprometen la vida de qui no té la capacitat de posar-se a recer de la intempèrie. Un home solitari que mira de sobreviure en un escenari com aquest és obligat a custodiar un dispositiu que guarda emmagatzemada la consciència de la seva mare, una multimilionària que va finançar

molts dels avenços tecnològics que havien de provocar un reguitzell de crisis aparentment irreversibles. Aquest relat combina la narració en primera persona amb la vivesa i la velocitat que confereixen els molts diàlegs que ens fan sentir les veus dels personatges que hi apareixen, i aquí hi havia, doncs, l'afegit de transportar al català la frescor i la familiaritat de la llengua oral per posar nom a la realitat inèdita d'un món que potser no gosem reconèixer i que alhora sentim a tocar.

Finalment, «Bugònia» és un relat d'alta volada poètica i imaginativa en què s'explica la història d'una petita comunitat postapocalíptica que estableix una sorprenent aliança amb la natura per assegurar-se la supervivència en un món devastat. El teló de fons de la narració és el mite d'Aristeu i el tractat d'apicultura recollits a la quarta *Geòrgica* de Virgili, de la qual apareixen passatges, una mica camuflats, en boca d'un dels personatges principals, l'Alfredo. La llengua de «Bugònia» manlleva de la poesia una certa condició d'atemporalitat a fi de construir uns escenaris de gran calibre simbòlic, com si assistíssim a la recreació d'una mitologia del futur. I aquesta era l'essència que s'ha volgut preservar en la traducció catalana, per mirar de conservar la manera brillant com l'original portuguès aconsegueix reflectir les dinàmiques bàsiques —i universals, diria— que articulen la vida en societat: els impulsos i les recances, les lleialtats i les traïcions que ens apropen o ens allunyen dels altres. I per arribar a formular, en poc més de setanta pàgines, la pregunta necessària sobre la legitimitat dels recursos i les decisions que posem al servei de preservar la vida del col·lapse.

L'hivern del 2022, arriada per una saudade que no m'he pogut espolsar de sobre des que tenia vint anys i vivia al Brasil, mentre investigava què estaven escrivint algunes autores i autors brasilers que m'interessen, vaig saber que Daniel Galera havia publicat un nou llibre l'any anterior. Li vaig escriure per explicar-li que m'agradaria llegir-lo i potser traduir-lo i, tant de bo, trobar una editorial que s'animés a publicar-lo en català. Em va enviar el pdf original i em va desitjar molta sort en l'empresa, i des de llavors m'ha acompanyat fins avui, com una amistat que s'ha anat construint en la distància i per escrit en tots els moments importants d'aquest viatge. Quan vaig demanar una beca d'ajut a la traducció que em garantís la subsistència mentre treballava en el llibre. Quan me la van concedir.

Quan em va ajudar a localitzar, a l'original llatí, els fragments de la quarta Geòrgica que apareixen a «Bugònia», que tot seguit vaig anar a buscar a la Bernat Metge per incorporar al text la traducció directa (de Miquel Dolç) del llatí al català. I quan, el maig del 2024, un temps després d'haver acabat de traduir, per fi li vaig escriure per anunciar-li que els Males Herbes havien llegit la traducció i volien publicar el llibre. En aquell moment, unes pluges torrencials sobtades que havien provocat la crescuda del riu Guaíba havien escombrat del mapa ciutats senceres de l'estat de Rio Grande do Sul i havien deixat bona part de Porto Alegre negada sota l'aigua i en una situació d'emergència extrema. En Daniel i la seva família n'havien sortit il·lesos, però tot d'una, se'ns feia impossible celebrar la bona notícia de l'aparició del llibre en sincronia amb el desastre. I al mateix temps, des d'una fe compartida en el valor i el poder de la paraula, tots dos compreníem que continuava sent tan pertinent com sempre i potser més imperiós que mai invocar la capacitat inexpugnable de la literatura d'incidir en la nostra mirada sobre el present i d'omplir de sentit la incertesa inherent al futur. Per ajudar a fer real un món més habitable i més just a còpia d'inventar-lo una vegada i una altra i una altra, i sense deixar de posar en dubte les fronteres arbitràries i sempre violentes que ens separen de tot i de tothom que hi viu. Aplegant les forces, des d'aquest territori misteriós que és el moll del llenguatge, per conjurar l'habilitat i l'audàcia d'imaginar-lo.

I finalment, voldria dedicar aquest reconeixement a la Rebecca i el Felipe, per acompanyar-me en la vida i en tots els camins per on ens porten els llibres. Als Males Herbes, per ser aquest gran equip que ja comença a fer una pila d'anys que som, i per tot el que encara continuem aprenent i inventant junts. I a la meva mare i el meu pare, tots dos aquí presents, cadascú a la seva manera, per haver-me ensenyat les primeres paraules i haver tingut la paciència d'escoltar amb amor totes les que havien de seguir-les.

[1] Rebecca Solnit, Elogi del camí inesperat, Angle, 2025, és una de les lectures que m'han acompanyat (i consolat i colpit) en la preparació d'aquesta defensa, i volia que d'alguna manera les seves paraules hi traguessin el cap.

visat.

tardor 2025

Onnagata i altres contes, de Yukio Mishima

Albert Nolla

Benvolguts membres del jurat, companys finalistes, públic assistent, bona tarda.

En primer lloc, vull expressar el meu agraïment a tothom que ha fet possible aquest acte dedicat a la traducció literària al català.

No cal dir que per a mi és un honor que aquest volum, titulat *Onnagata i altres contes*, del japonès Yukio Mishima i publicat per Edicions del Cràter, sigui un dels quatre finalistes d'aquesta edició del Premi Montserrat Franquesa de Traducció, organitzat pel PEN Català.

Per començar, diria que un dels mèrits principals d'aquest volum que avui ens ocupa és que constitueix una porta d'entrada excel·lent a l'univers poètic i pertorbador de Mishima. Els vuit contes inclosos a *Onnagata...* destaquen perquè ofereixen una mostra àmplia i significativa dels temes i de l'estil més característics de l'autor, i poden ajudar a conèixer una de les veus literàries més riques i suggestives que ha donat mai el Japó.

Quan es parla de Mishima, gairebé sempre passa que el personatge acaba eclipsant l'obra. I no és estrany que sigui així, atès que l'autor tenia una personalitat tan complexa, polièdrica i controvertida que sovint deixa en segon terme la seva indiscutible qualitat literària.

Mishima va ser, d'una banda, un home de lletres excepcional, autor d'una obra amplíssima, formada per quaranta novel·les, cinquanta peces teatrals, vint-i-cinc volums de relats, una trentena d'assajos i un guió cinematogràfic. Aquesta activitat febril, condensada en poc més de vint anys (entre el 1946 i el 1970), va fer que Mishima es convertís en l'escriptor més popular del Japó del seu temps, i que a la vegada fos un ferm candidat al Premi Nobel durant uns quants anys consecutius.

Però, a més d'aquesta activitat literària, Mishima també va destacar per ser un home d'acció que es va dedicar a ocupacions tan diverses com produir obres de teatre, actuar en un grapat de pel·lícules, practicar diverses arts marcials, posar com a model fotogràfic, participar en debats polítics o fundar un exèrcit privat destinat a protegir l'emperador d'un possible cop d'estat. A causa d'aquest estil de vida extravagant, de les seves idees polítiques feixistoides i del seu espectacular suïcidi per seppuku el 1970, la figura de Mishima va transcendir el camp estrictament literari per esdevenir una mena de símbol de les contradiccions del Japó modern.

Si a tot això hi afegim que la seva obra més cèlebre, *Confessions d'una màscara*, és una novel·la clarament autobiogràfica, en què autor i protagonista es confonen indefectiblement, es pot entendre que, com deia, sovint sigui difícil destriar el personatge de Mishima de la seva obra.

És en aquest sentit, doncs, que crec que *Onnagata i altres contes* constitueix una aportació interessant, atès que justament s'allunya del to confessional i personal i ens permet conèixer un autor en estat de gràcia que, com totes les grans figures de la literatura universal, creu en la ficció com un mitjà vàlid per explorar la naturalesa humana.

Els vuit contes que formen *Onnagata...*, escrits entre el 1946 i el 1963, en el que podríem considerar l'època més fèrtil i més literària de Mishima, són una mostra àmplia i significativa dels temes i de l'estil més típics de l'autor.

Si ens fixem en primer lloc en els temes, veurem com en aquesta selecció de contes es reflecteix l'ampli ventall d'interessos i obsessions que regien el món de Mishima, com poden ser l'art, la

joventut, la bellesa, el desig (sovint homoeròtic), el culte al cos, la violència, la mort, l'honor o els valors tradicionals japonesos com a ideal de vida. Al llarg de les pàgines d'*Onnagata*, Mishima és capaç de donar veu a una gran quantitat de personatges, de situar-se en llocs i moments històrics molt diversos i d'explorar estats psicològics ben variats.

Per exemple, el conte que dona nom al volum, «Onnagata», és una història que ens permet entrar a les bambolines del teatre kabuki i observar de ben a prop una història de gelosies i desenganys entre diferents personatges. El segon conte, «La perla», és una peça més aviat lleugera en què veiem divertits com cinc mestresses de casa que s'han reunit per berenar fan mans i mànigues per salvar les aparences i dissimular la desaparició d'una perla. Per la seva banda, «El sacerdot del temple Shiga i el seu amor» és una mena de faula budista sobre la transcendència que ens trasllada al Japó medieval, mentre que «El termos» ens fa viatjar fins a San Francisco, on un home de negocis retroba una geisha amb qui havia mantingut una relació turbulenta.

Amb tot, la peça més destacada del volum és sens dubte «Patriotisme», una *nouvelle* que descriu el suïcidi ritual d'un militar i la seva esposa al Japó dels anys 1930. Es tracta d'un relat en què l'amor i l'honor es van trenant fins a arribar a un final tràgic i bellíssim. (Curiosament, Mishima va convertir «Patriotisme» en un curtmetratge que ell mateix va dirigir i protagonitzar cinc anys després d'haver-lo escrit (1966); va prefigurar de manera esgarrifosa el que seria la seva mort real el 1970.)

Diria que aquesta diversitat de temes, llocs, veus i personatges és una de les dificultats més importants que m'he trobat a l'hora de traduir aquest volum, perquè cada conte m'ha dut a submergir-me en un ambient diferent. Com diuen els qui hi entenen, el conte és un gènere especialment difícil perquè els autors s'ho juguen tot en una distància molt més curta que en la novel·la. Perquè un conte produeixi l'efecte desitjat, tots els elements han de funcionar amb precisió, com un engranatge perfecte. En aquest sentit, podem dir que en el cas dels traductors passa una mica el mateix: encara que no ho sembli, crec que traduir contes (o novel·les breus) demana més versatilitat que traduir una novel·la mitjana o llarga.

Ara bé, que els temes, els tons o els personatges del volum siguin tan variats no vol pas dir que no hi hagi un denominador comú que travessa tots els contes i els unifica, i els converteix en exemples esplèndids del geni d'un mateix autor. Aquest element comú que uneix tots els relats d'*Onnagata...* és l'estil.

Com a escriptor brillant que era, Mishima destaca pel seu estil únic i distintiu, marcat per una prosa que no es pot qualificar sinó com a bella i poètica, farcida d'imatges, símbols i metàfores, sovint molt visuals i sorprenents. A més a més, amb la seva ment privilegiada i el seu origen aristocràtic, a Mishima li encantava fer gala de la seva erudició i marcar distàncies amb els seus coetanis (a qui fins i tot menyspreava per ser massa vulgars). Els seus textos presenten, doncs, una escriptura que, sota una fluïdesa aparent, és extremament densa, minuciosa i sofisticada, amb un llenguatge volgudament elevat. De vegades aquest llenguatge pot tenir fins i tot un regust clàssic o arcaïtzant, tant per la seva voluntat de fer servir sempre l'expressió justa —encara que això comporti haver de recórrer a un tecnicisme, a un estrangerisme o a un terme caigut en desús—, com pel rebuig a incorporar les normes ortogràfiques implementades al Japó després del 1945.

Així mateix, l'escriptura de Mishima destaca per una tendència exagerada a la introspecció. Tant en les novel·les com en els contes, l'acció externa més petita pot anar seguida de pàgines i pàgines de reflexions, com és el cas, per exemple, del conte que tanca aquest volum, «Mort a ple estiu», en què la mort i el dol s'exploren gairebé des de tots els punts de vista imaginables, en una demostració de subtilitat psicològica extraordinària.

Mishima mateix deixa ben clar el seu gust per l'erudició i la introspecció en les primeres frases del conte «El monjo del mont Shiga i el seu amor»:

> No em podria salvar de les crítiques si hagués començat a escriure aquest relat sense haver fet l'esforç de documentar-me sobre els fets històrics que s'hi exposen. Amb tot, l'únic punt de suport amb què compto és la narració continguda en el trenta-setè volum de la *Crònica de la Gran Pau*. Com els lectors ja saben, en aquest volum es troba una descripció molt succinta de l'amor del sacerdot del temple de Shiga,

comparant-lo amb l’antiga història de l’eremita indi Ikkaku Sennin.

De fet, però, allò que m’interessa són els fets psicològics en si mateixos, més que no pas els sentiments amorosos viscuts en unes circumstàncies tan particulars. («El sacerdot del temple Shiga i el seu amor»)

L’escriptura de Mishima també està esquitxada de frases contundents, de reflexions abstractes properes als aforismes, que sovint cal llegir més d’una vegada per acabar d’entendre.

Què és el que ens salva de la bogeria? La vitalitat? L’egoisme? Els límits de la nostra susceptibilitat? En el fons, pot ser que només ens en pugui salvar la nostra incapacitat per comprendre-la. («Mort a ple estiu»)

No puc mirar enrere cap a l’exaltada època de l’adolescència com si fos una etapa divertida o bonica. Tal com escriu Baudelaire, «La meva joventut va ser només una tempesta fosca / travessada aquí i allà per lluminosos sols». És curiós com els records de joventut es tornen sempre tràgics. Per què ha de ser tan tràgic créixer? Per què han de ser tan tràgics els records associats amb fer-se gran? Encara ara no tinc la resposta a aquestes preguntes. I no crec que ningú la tingui. Potser la trobaré el dia que la plàcida saviesa de la vellesa davalli sobre nosaltres juntament amb la claror seca del final de la tardor. Però suposo que llavors tenir la resposta ja no servirà de gaire. («La cigarreta»)

A causa de l'erudició i l'exhibicionisme de Mishima, en aquests contes hi abunden les referències culturals i literàries, de manera que també ha calgut fer una tasca important de documentació i incloure algunes notes al peu de pàgina per evitar perdre informació essencial. És el cas, per exemple, del conte «Onnagata», en què hi ha onze notes, gairebé totes relacionades amb el món del kabuki, del qual Mishima era un gran coneixedor. En altres contes ha calgut afegir-hi comentaris per contextualitzar esdeveniments històrics, definir conceptes budistes, identificar un haiku de Basho camuflat dins la prosa, aclarir jocs de paraules basats en cançons populars o referenciar textos budistes medievals.

Després de la varietat temàtica, l'estil que acabo de descriure ha estat el segon repte important al qual m'he hagut d'enfrontar a l'hora de traduir aquest volum. És a dir, he hagut de recórrer a múltiples estratègies de traducció per intentar traslladar al català de la millor manera possible la bellesa, la intensitat, la profunditat psicològica o l'erudició presents en l'escriptura de Mishima.

Com a curiositat, esmentaré que aquesta riquesa temàtica i sobretot estilística de l'original m'han dut a «traduir a mà», és a dir, deixant de banda pantalles i ordinadors i tenint només l'original, un bolígraf i una llibreta damunt de l'escriptori. Així, cada paraula, cada frase i cada paràgraf continguts en aquest volum han passat pel filtre de la vista, el cervell i la mà per acabar destil·lats en una prosa que he intentat que mantingués les mateixes cotes d'intensitat poètica i reflexiva que l'original. No sé gaire com explicar-ho, però aquest procés de treball gairebé artesanal és la manera més efectiva que, amb els anys, he trobat per traduir textos literaris del japonès. No ho faig pas així amb tots els textos que trasllado al català, però sí amb els que podríem considerar més literaris, com és el cas d'autors com Soseki, Tanizaki, Kawabata o Mishima mateix.

He dit que, en el procés de traduir aquests contes, les paraules de l'original han passat per la vista, el cervell i la mà, però el motor principal que impulsa la traducció, tal com l'entenc, és el cor. Com han dit molts altres companys abans que jo, una traducció és (o hauria de ser) sobretot un acte d'amor. Així, doncs, si aquest volum ha vist la llum és perquè darrere hi ha una estima profunda per la literatura, i per les cultures i les llengües implicades en el procés de

traduir.

No vull acabar sense recordar que aquest volum i aquesta traducció no haurien estat possibles sense la bona feina que ha fet tot l'equip d'Edicions del Cràter. Vull donar les gràcies, en especial, a l'Edgar Cotes per la correcció; i als editors Mariona Bosch i Oriol Ràfols, per la tasca de selecció i edició dels contes, com també per la confiança d'haver-me'n encomanat la traducció.

També vull donar les gràcies a l'amiga Kazumi Uno, que ara fa dos anys, en una tarda xafogosa a Tòquio, em va ajudar a trobar l'últim text original que m'havia estat impossible localitzar per Internet.

Vull agrair, també, el suport de la Japan Foundation, que ha col·laborat en la publicació d'aquest llibre mitjançant el programa per a la difusió de la literatura japonesa a l'estranger.

Per acabar, vull deixar constància que la primera presentació pública d'aquest volum d'*Onnagata i altres contes*, que vam fer amb l'amic Ibai Gelabert a la llibreria La Tribu de Sant Andreu, ha tingut lloc el dia 14 de gener d'enguany, coincidint, dia per dia, amb el centenari del naixement de Mishima. Crec que va ser una manera humil però bonica de celebrar la vida i l'obra de Mishima des de casa nostra.

Només em falta reiterar el meu agraïment als organitzadors per haver fet possible aquest acte, als membres del jurat per la nominació al Premi i a tots els assistents per la vostra atenció.

visat.

tardor 2025

Poemes de resistència, de Iannis Ritsos

Pau Sabaté

L'art de la traducció, sempre delicat, s'hi torna encara més quan el que es tradueix és poesia. No és només que els mots hi vibrin amb més força o que la melodia del riu de la paraula s'hi hagi d'afinar amb més cura: és que allò que s'hi expressa és, al mateix temps, més fort i més fràgil, més contundent i més subtil. Encara més (si se'm perdonen tantes gradacions) quan el que s'hi diu no només reflecteix les emocions d'un individu, poc o molt semblants a les de cadascú de nosaltres, sinó que abraça les vicissituds, els sofriments i les esperances de tot un poble, poc o molt semblant al nostre; sense que això, és clar, anul·li la primera part: la de la commoció, el neguit i l'esperança de qui escriu aquells versos.

Iannis Ritsos es prenia l'escriptura com un ofici, i no ho dic per dir: durant bona part de la seva vida feia jornades laborals de vuit hores dedicades exclusivament a la literatura. El resultat és una producció poètica, teatral (o gairebé) i de traducció que, afegint el talent, el do (o com se n'hagi de dir) a la dedicació, en fa un dels grans autors del segle xx grec. Els darrers anys s'ha sabut que havia estat ben a prop de rebre el Nobel en més d'una ocasió, sense que s'hagi aclarit del tot què va fer que no l'hi donessin mai. La seva militància comunista, diuen alguns, però per aquells mateixos anys el premi va anar a parar a mans de Neruda: massa comunistes seguits? Segurament no ho sabrem mai.

Premis a banda (cal recordar que Kavafis, a parer de molts el més gran poeta neogrec i un dels més grans del seu segle, ni el va ensumar, el Nobel?), la dedicació militant de Ritsos a l'escriptura també va tenir una conseqüència menys desitjable: no tot el que va escriure arriba igual d'amunt, no tot val el mateix, i els poemes de circumstàncies, de pamflet, no hi són escassos. És per això que en el seu cas s'imposa la necessitat del que en altres poetes seria una potineria: la tria, l'antologia fins i tot, dels moments més purament

poètics, de tot allò que en els seus versos transcendeix la circumstància pura (sense oblidar-la, però) i ens pot parlar directament, sense megàfons, per portar-nos a aquesta mena d'elevació ritsiana tan característica dels seus millors poemes (no en sé dir d'altra manera; llegiu el principi de *Grecitat*: és això).

Ritsos va viure la pitjor dècada de la història del seu país amb el mateix compromís ferm amb l'escriptura i amb una admirable fidelitat a si mateix. En donen fe els poemes: la desolació dels primers temps de l'Ocupació, l'eufòria de l'alliberament i la consciència del mèrit partisà, la fortitud en la derrota i el desterrament. La dècada dels anys quaranta, per a Grècia, no només va comportar la Segona Guerra Mundial i l'Ocupació de les potències de l'Eix (que va eliminar físicament, per via directa o indirecta, una desena part de la població del país); també va veure néixer un dels moviments partisans més potents d'Europa. Ritsos ens parla de tot: de l'abaltiment de la derrota i de la voluntat de resistència, malgrat tot, del poble grec, que es manifesta de nou contra aquells nous ocupants com ja s'havia manifestat en les revoltes contra el poder otomà, en la Revolució i en la Guerra d'Independència, amb la seva peculiar barreja, tan interessant per a un poeta com Ritsos, de revolució moderna i de bandolerisme atàvic.

L'expansió torrencial de la llibertat recobrada pren les formes més brillants a *Grecitat* i a *La senyora de les vinyes*: hi són enaltides, en l'un, la resistència humil i resignada dels partisans, i, en l'altre, la presència benèfica, pacient i tenaç d'una dona que és Grècia mateixa i que és totes les dones de Grècia que van patir la barbàrie i que es van mantenir dretes, amb armes o sense, per posar-hi fi. L'alliberament, al final, va arribar: el 1944 els soldats del Reich es retiraven de Grècia. A Atenes va ser un 12 d'octubre: ja em perdonareu si jo, que hi he viscut, sí que penso que aquell dia tinc una cosa per celebrar.

L'alegria, però, va durar poc. Els anys que seguiren van veure esclatar la Guerra Civil grega, un dels primers esclats de la Guerra Freda, que va acabar de devastar el país i va comportar la tortura, l'empresonament, el desterrament i, en molts casos, l'execució de molts militants comunistes. Ritsos va ser sotmès a les tres primeres atrocitats i en va sortir amb una certesa: que, per poc que pogués,

continuaria les seves jornades laborals de vuit hores de poeta. També en va sortir amb una poètica nova o, més ben dit i més ben escrit, amb la seva nova Poètica: que la seva feina ha de ser humil, sense grandiloqüència, fiable i benèfica com la cassola de terrissa que cou els àpats frugals dels desterrats en una illa remota batuda pel vent. És la reflexió, o més aviat la confessió, de *La cassola renegrida*, que no m'estaré de dir que és dels poemes que m'agraden més de tots els de l'autor.

He començat parlant de fragilitat i delicadesa. Enlloc de tot el recull no es veu amb tanta claredat, i enlloc no he hagut de parar-hi tant de compte, com als poemes breus que el clouen. Ritsos, enmig de tots els trasbalsos d'aquells anys, va trobar temps per cultivar un gènere que el va acompanyar tota la vida: el del poema de pocs versos, repòs de les grans composicions, dit en un to íntim, de confidència, en què brilla tota la lucidesa d'un instant. Són els *Parèntesis*, que he de confessar que vaig traduir directament a llapis sobre el llibre original, aprofitant que els marges hi eren generosos, per veure si el meu català i el seu grec podien habitar la mateixa pàgina sense que a mi em caigués la cara de vergonya. Deixo el judici en mans del lector, que és a qui correspon. De moment, ser un dels quatre finalistes del premi Montserrat Franquesa és un honor, per qui el convoca i pel nom que homenatja, que agraeixo enormement al jurat, com agraeixo a l'editor de Saldonar, Francesc Gil Lluch, la confiança i la valentia de publicar un dels poetes més veraços de la literatura grega. Ritsos és precisament això: veraç. La seva obra, la part enorme de la seva obra que val la pena continuar llegint, ens ensenya una cosa que no hauríem d'oblidar: que es pot fer poesia política sense que deixi de ser altíssima poesia. Als temps que vivim, crec que convé especialment que no ens n'oblidem.

visat.

tardor 2025

Refer el Collage

Pau Sanchis

El 1981 Dubravka Ugrešić va publicar la novel·la *Štefica Cvek u raljama života* (*Štefica Cvek entre els ullals de la vida*). No era el primer llibre, però sí la primera novel·la. I va ser un èxit a Iugoslàvia. Fins i tot se'n va fer una sèrie de televisió. L'autora acompanyava el títol de l'obra amb un subtítol remàtic: «novel·la patchwork». A més, abans d'entrar en matèria, hi havia una pàgina d'instruccions sobre com s'havien d'interpretar els símbols que separaven els capítols i els fragments. Eren símbols que procedien de l'àmbit de la costura. El text estava concebut, efectivament, com un teixit fet de pedaços, de retalls. Això, en 1981, convertia la novel·la en un artefacte que aprofitava estratègies pròpies de la postmodernitat (fragmentarietat, *collage*, etc.) per desconstruir amb una finíssima ironia els tòpics de la novel·la amorosa, tot i que també caldria tenir en compte que l'autora era especialista en la literatura russa d'avantguarda. Només soc un traductor, no en soc cap expert, però em fa l'efecte que el que en aquesta novel·la primerenca és una aposta per usar tècniques que més o menys capgiren les formes tradicionals o en voga fins al moment, en les obres de maduresa d'Ugrešić és estil personal, una manera de fer pròpia i intransferible.

Al principi d'*El Museu de la Rendició Incondicional*, l'autora ens adverteix contra la lectura biogràfica de la novel·la. En qualsevol cas, ens diu: «La pregunta de si aquesta novel·la és autobiogràfica podria ser competència, en algun moment, hipotètic, eventual, de la policia, però no del lector». I, tanmateix, la vida de l'autora forneix l'obra de molts fils que aprofiten per cosir el relat. El que passa és que no sabem on comença la veritat i la ficció i, atès que no som policies, sinó lectors, tampoc ens hauria d'importar. Passa també, però, que *El Museu de la Rendició Incondicional*, almenys el capítol «Poètica de l'àlbum familiar», és, entre altres coses, una reflexió sobre dos gèneres literaris, el de l'àlbum de fotos i el de l'autobiografia. Tant en un cas com en l'altre se seleccionen els moments d'una vida i se'n

descarten uns altres. I això, aquesta selecció, és una manera de muntar un relat. Un relat que, de vegades, pot ser fals, com el de l'amic que descobreix que l'única fotografia que conservava del pare desaparegut «en la voràgine de la guerra» havia estat retocada per la mare, per amagar en quin costat d'aquella guerra havia lluitat.

En aquest capítol, Ugrešić intercala moments de la vida de la mare de la protagonista (respectem el pacte ficcional) i de la protagonista mateixa, amb reflexions sobre els gèneres de l'àlbum i de l'autobiografia que, al capdavall, la porten a anar als orígens de l'impuls d'escriure. Tota l'obra d'Ugrešić és metaliterària en aquest sentit. Les novel·les (*El Museu de la Rendició Incondicional*, *La guineu* , *Štefica Cvek*, etc.) tendeixen a l'assaig, i els assaigs (*Kultura Karaoke*, *Nikog nema doma* [*No hi ha ningú a casa*], etc.) s'acosten a la narració. En el fragment que parla dels orígens de l'escriptura, recorda que els primers exercicis literaris formaven part del gènere «de les tasques per apujar nota i obtenir un excel·lent». Com que això és una defensa de la traducció, apunte ara que aquest sintagma em va portar de cap un parell de dies. En croat, l'expressió era molt més succinta i el lector sabia exactament de què s'hi parlava. En català, s'imposava el circumloqui.

La figura de la mare agafa força al capítol següent, «Un quadern amb la coberta de flors». El quadern del títol és on escriu un diari, un altre gènere literari de la intimitat, però la vida quotidiana de la mare es barreja amb l'obra de l'artista rus Kabakov, que pinta «la vida quotidiana soviètica», i amb citacions de Brodsky, Kundera o Gógol. La mare, que és de Varna, fa servir de tant en tant expressions búlgares, alhora que amb les referències literàries entra en joc la llengua russa en temps de la Unió Soviètica, tal com al principi de la novel·la havien aparegut expressions en alemany i en rus dels habitants del casalot de Berlín ple d'exiliats on es troba la protagonista. La trama es fa més densa amb les citacions explícites, però també amb la intertextualitat velada, el multilingüisme i els elements quotidians (els *realia*, en diuen els professors de traducció, em sembla que recorde), que sempre són difícils de traslladar.

M'agrada poc posar notes, però de vegades són inevitables. En *El Museu de la Rendició Incondicional* he intentat cenyir-me a donar referències bibliogràfiques i a traduir mots i frases en rus, alemany i

búlgar. L'objectiu era posar el lector en unes condicions semblants de comprensió a les que podia tenir un lector culte de l'original. En una d'aquestes notes, indique que la traducció de Gógol en català és inèdita i és de Miquel Cabal. Un llibre com aquest, que es mou entre moltes literatures, no seria possible sense la tasca dels col·legues traductors, tot i que algunes citacions les he hagut de traduir jo mateix (algun fragment de Brodsky escrit en anglès, per exemple, o els fragments que se citen del formalista rus Víktor Xklovski, i encara uns versos de Rilke o unes línies del guió d'*El cel sobre Berlín*, etc. —he d'agrair en aquests casos l'assessorament de Marta Pera, Xènia Dyakonova i Joan Navarro—), perquè no en teníem versió en català. Ugrešić, ja ho hem dit, era especialista en literatura russa, i en traduir tant aquest llibre com *La guineu*, jo, un traductor d'una llengua eslava que en el fons és romanista, he fet el meu petit *Curs de literatura russa*, per dir-ho amb un títol de Nabokov.

La història de la mare també és la de la infantesa de la narradora. Hi ha un fragment que va ser especialment complicat i que, llegit ara, no m'ho sembla tant. S'hi parla de la Comtessa Singer, una modista que atrau i espanta a parts iguals les nenes del poble que hi van a buscar retalls de tela vells. El to del fragment és gairebé faulístic. La Comtessa és una mena d'ésser mitològic que sembla sortit d'un dels contes russos d'Afanàssiev (la rondallística tradicional eslava és fonamental per entendre obres posteriors d'Ugrešić com ara *La guineu* o *Baba Iagà ha post un ou*) o d'un capítol de l'*Alícia* de Carroll. Aquest to de relat fantàstic es combina amb tot de lèxic relacionat amb la costura: tancadors, gafets, botons metàl·lics, bobines, didals, agulles de cap, crua, crepè, xintz, seda, etc.

Potser és aquest capítol en concret que m'ha fet relacionar *El Museu de la Rendició Incondicional*, primera novel·la d'Ugrešić després de la dissolució de Iugoslàvia (però no primer llibre), amb *Štefica Cvek*, primera novel·la de l'autora iugoslava emergent de 1981 (però no primer llibre). Siga com siga, aquest fil del qual he estirat m'ha servit per exposar amb un cert detall quina mena de *collage* és aquest museu. Com a traductor, vaig entendre que la meua tasca, a més de posar el llibre en català, era mirar d'esbrinar, en la mesura que siga possible, d'on eixia cada retall del *patchwork*. Això suposava bussejar en la quantitat enorme de referències literàries, culturals (tant d'alta cultura com de cultura popular) i històriques que l'autora havia anat

acumulant, com Roland, el voraç elefant marí que acumula objectes aleatòriament que acaben establint lligams entre si o com el museu que dona títol al llibre, que existeix realment, tot i que semble una brillant idea de ficció: busqueu a Google «Museum Berlin-Karlshort». A la novel·la es diu que el museu va tancar el 1994, segons la Viquipèdia; el 1995 ja tornava a estar obert. No he pogut comprovar (no he anat mai a Berlín) si és cert el que diu l'autora: «Del Museu de la Rendició Incondicional recordo una olor feixuga, embafosa i estantissa».

Arribe al final del meu discurs i m'adone que no he parlat d'exili, de memòria, de desplaçament, de migració, de països que ja no existeixen. Tots aquests, i alguns més, són els temes de l'obra, però el meu propòsit i l'encàrrec eren parlar de la traducció i és el que he fet. Dubravka Ugrešić (Zagreb, 1949 - Amsterdam, 2023) és una de les grans veus literàries de Croàcia, tot i que ella es va negar sempre a dir-se croata, perquè es considerava iugoslava. Es va exiliar en els anys noranta, en desacord amb la desaparició de Iugoslàvia i, sobretot, enfrontada amb les noves elits de les repúbliques balcàniques emergents. Instal·lada a Amsterdam, va continuar escrivint sempre en la seua llengua obres en què va desplegar un pensament incisiu i implacable que analitzava no només la realitat dels Balcans o la condició de l'exili, sinó les relacions entre alta cultura i cultura popular, les mentides de les elits polítiques, econòmiques i culturals, les impostures de les societats postsoviètiques, però també del món occidental.

En un llibre més recent, *Gràcies per no llegir*, parla d'Ivana Trump, primera esposa de l'actual president Trump, llavors un empresari d'èxit. La dona txeca de l'empresari americà escriu un llibre que esdevé un èxit, mentre certa crítica menysté un llibre de Brodsky per considerar que té una prosa pomposa. Ugrešić ens adverteix del *totum revolutum* en què s'està convertint el món cultural. Els seus llibres, i jo he tingut la sort de traduir-ne dos, formen un teixit o un *collage* ben divers, amb pedaços agafats d'ací i d'allà, que batalla contra la simplificació de les trames i la banalitat dels discursos.

visat.

tardor 2025

Cal·lírroe: el naixement de la novel·la

Jaume Almirall Sardà

Un únic manuscrit medieval, del final del segle xiii o de l'inici del xiv, avui conservat a Florència, ens ha transmès *Cal·lírroe*, la novel·la grega més antiga que ha arribat fins a nosaltres. Actualment, gràcies a minsos però definitius testimonis papirològics i amb les aportacions de l'anàlisi estilística, s'està d'acord a datar aquesta obra entre els temps d'August i els de Neró, uns cinc-cents anys abans del que s'havia cregut durant molt de temps. Es tracta, doncs, de la mostra més primerenca de novel·la grega, gènere que es conreà i fou molt popular al llarg de l'època imperial romana, i que si bé tingué molt poca influència en la novel·la europea medieval, en canvi, a través de la novel·la bizantina, serví poderosament a la formació de la novel·la renaixentista i posterior. Tot i que, aparentment, aquesta novel·la primigènia queda molt lluny de la novel·la moderna, potser avui, quan des de fa temps es debat si la novel·la no ha recorregut i esgotat totes les seves possibilitats, tots els espais de coneixement i totes les formes, és interessant de reflexionar sobre els seus remots orígens.

A més de ser una obra amena i elegant, *Cal·lírroe* ens permet de veure com es configurà aquell nou gènere literari, la novel·la antiga, i de constatar com la seva primera manifestació ja apareixia en una forma perfectament constituïda.

Heus aquí l'argument. Cal·lírroe, noia siracusana de noble llinatge i d'extraordinària bellesa, s'enamora del no menys bell Quèreas i s'hi casa, però, en un atac de gelosia induïda per envejosos, ell la mata... en aparença. Posada amb gran quantitat de riqueses dins la tomba, un lladre s'ho emporta tot, inclosa la noia, que era viva, i la porta a vendre a Milet, on Cal·lírroe patirà un llarg seguit d'adversitats. Al mateix temps, Quèreas, que s'ha assabentat casualment del destí de l'esposa, parteix a buscar-la i, en un periple llarg i ple de perills extrems i després de gestes heroiques, la retroba i retorna amb ella

feliçment a la pàtria.

Es tracta d'una particular variant de la ficció narrativa en prosa, una forma que es desenvolupà en diferents direccions al final de l'època hel·lenística. La naturalesa social, política i humana d'aquell temps, tan diferent del que havien estat els estadis anomenats arcaic i clàssic, feia aparèixer la formidable herència literària de la cultura grega com un producte inert, adscrit a l'erudició, a l'educació formal, a la configuració de l'individu més o menys culte, però ja no com una cosa «viva» que sorgís de la vida comunitària i hi actués, que en formés part essencial. Si el lector, a Grècia, era tan antic i tan relativament escàs com el llibre, en els nous temps de l'hel·lenisme i de l'imperi la literatura ja només neix dels llibres i s'adreça a la classe dels lectors de llibres. En aquest context, els vells gèneres es transformen, i sobretot desapareixen. Però és justament aquí que neix la novel·la. Segons la vella teoria, la novel·la substitueix l'antiga èpica: una formulació potser simplista, però no errada de tret. Una distància enorme separa els herois de l'èpica, lligats a uns valors de la comunitat, que representen en grau màxim, dels protagonistes de les novel·les, que són fonamentalment individus enfrontats a un destí que se'ls revelarà problemàtic, però en una dimensió únicament personal.

Per explicar el sorgiment del nou gènere, tal com es presenta en *Cal·lírroe*, em fixaré en dos aspectes que considero essencials de la seva constitució: la textura narrativa del discurs i la naturalesa dels protagonistes, els nous herois.

Des del mateix inici de l'obra, Caritó en subratlla el caràcter narratiu, tot esforçant-se a mantenir en tot moment la ficció que estem davant algú que ens parla: «Jo, Caritó d'Afrodísias, secretari de l'orador Atenàgoras, em disposo a contar [διηγήσομαι] una història d'amor esdevinguda a Siracusa». Després, en dos moments, l'autor ofereix un resum dels fets narrats, abans de continuar. El primer és exactament a la meitat de l'obra, a l'inici del llibre cinquè,[1] i l'expressió, que és la mateixa del preàmbul, novament remet a un context oral: «El que es va esdevenir a continuació, em disposo a contar-ho ara» (διηγήσομαι: V, I, 2). El segon moment és en començar el vuitè i darrer llibre, i tan sols aquí, quan ens trobem gairebé al final del relat, prop del desenllaç, apareix el terme

«composició escrita» (σύγγραμμα), i els seus destinataris són descrits pel nom: «Crec que aquesta part final de l'obra resultarà més plaent als lectors» (τοῖς ἀναγινώσκουσιν: VIII, 1, 4), si bé, immediatament, per anunciar el que es disposa a narrar, torna a fer ús d'un verb de dicció: «contaré» (λέξω: VIII, 1, 5). L'autor també usa el terme «escriure», referit a la seva creació, a l'èxplicit, la frase de cloenda de la novel·la: «Fins aquí la història de Cal·lírroe que he posat per escrit» (συνέγραψα).[2]

La il·lusió que el text que s'està llegint és alhora un relat que ens arriba en paraula viva es manté tot al llarg de l'obra gràcies a aquestes intrusions que hi fa l'autor en primera persona i gràcies a l'estil, caracteritzat per una calculada naturalitat expressiva que fa que el relat llisqui sense entrebancs ni enfarfegaments retòrics.

L'artifici metaliterari de dos diferents passatges de la història accentua encara més l'aura d'oralitat de la narració i delata el deliberat propòsit de l'autor d'aconseguir-la. En el primer (V, 5, 3), la protagonista es lamenta per la seva trista sort i resumeix, també ella, els dissortats episodis pels quals ha transitat fins al moment: «He mort, he estat enterrada, he caigut en mans de lladres de tombes, m'han venut, he estat esclava». I, com a corol·lari de tanta desgràcia, expressa la consciència que el seu nom i la seva dissortada història corren en boca de la gent: «Ja soc una contalla [διήγημα] a Àsia i a Europa»; la contalla que amb el títol *Cal·lírroe* té a les mans el lector.

El segon passatge forma part del final de l'obra. Retornats feliçment a la pàtria tots dos joves, el poble enter de Siracusa, reunit al gran edifici del teatre, espera amb gran expectació que Quèreas parli, «perquè volia sentir el relat complet dels seus viatges per l'estranger» [πάντα τὰ τῆς ἀποδημίας διηγήματα: VIII, 7, 3]. En mostrar-s'hi renuent el jove, però, per tal com se sent avergonyit per la part de culpa que ha tingut en els fets, el pare l'esperona a contar-ho tot fil per randa, per més que «la primera part del teu relat [τὰ μὲν οὖν πρῶτα τῶν διηγημάτων], el poble ja la coneix» (VII, 7, 5). I, encara que això és del tot veritat, el pare mateix resumeix els primers episodis de la història, precisament els que el poble ja coneix perquè s'han esdevingut a Siracusa a l'inici del cas —el conegut recurs, doncs, de contar allò que s'afirma que no es vol contar—, per,

tot seguit, demanar a Quèreas que continuï: «Tu explica'ns [διήγησαι] els fets que van esdevenir-se després que salpéssiu d'aquí» (VIII, 7, 8). D'aquesta manera, en les últimes pàgines de la novel·la s'ofereix al lector un breu resum de tot el relat ja conegut, posat ara en boca dels qui l'han protagonitzat. Talment al final de l'*Odissea* el protagonista i l'esposa es conten els fets esdevinguts en els llargs anys d'absència d'ell: l'odiosa presència dels pretendents, Penèlope, i, més detalladament, els patiments a Troia i en el penós errar, Odisseu (*Odissea*, XXIII: 300-341). No en va, en fer que Quèreas inicií el seu relat —«Quèreas va arrencar a contar des d'aquí» (ἔνθεν ἑλὼν διηγεῖτο: VIII, 7, 9)—, l'autor usa una expressió homèrica referida a Demòdoc, l'aede de la cort dels feacis, en el moment de cantar l'episodi del cavall de fusta, davant el seu mateix protagonista, un Odisseu emocionat fins a les llàgrimes (*Odissea*, VIII: 500).

Contribueix poderosament al manteniment de la ficció oral el fet que sembla que no abandona el relat la presència de l'autor, la veu del qual, amb l'ús de la primera persona, es fa present en el proemi i reapareix, com hem vist, algunes vegades més. És obvi que les paraules liminars, que fan de presentació de l'obra, s'emmirallen en els respectius proemis d'Heròdot i de Tucídides; però aquests són lleugerament més extensos perquè declaren la intenció que ha mogut l'autor, que hi apareix en tercera persona, a compondre la seva història:

> Aquesta és l'exposició de la investigació portada a terme per Heròdot d'Halicarnàs amb la finalitat que ni les fetes dels homes caiguin en l'oblit amb el pas del temps ni les grans i admirables gestes acomplertes tant per grecs com per bàrbars no quedin privades de glòria, i especialment la causa per què es van fer la guerra entre ells.
>
> Tucídides d'Atenes ha posat per escrit la guerra que peloponesis i atenesos s'han fet entre ells, havent començat tan aviat com s'entaulà i perquè preveia que seria important i més digna de record que no les precedents.

La novel·la és bàsicament un relat en prosa i, en aquest sentit, sens dubte és en gran part del gènere de la història, tal com el configuren Heròdot i Tucídides, que sorgeix: n'hereta la combinació de narració i

discurs directe. Però tots dos historiadors relaten fets que ocorren al llarg de molts anys i que protagonitzen pobles i exèrcits. *Cal·lírroe*, malgrat els trets històrics que usa com a teló de fons del seu argument —un escenari que es projecta quatre-cents anys enrere— és una ficció. L'esperit d'aquesta obra, naturalment, és molt més proper a la història d'Heròdot, tan salpebrada d'anècdotes i en la qual no falten pas històries d'amor, que són, en canvi, absents del tot de la de Tucídides, com en són, de fet, les dones, si no és per dir-ne que no han de donar motius perquè se'n parli…

L'amor, en efecte, és l'element característic i distintiu de la novel·la: de fet, «relat d'amor» és una de les expressions que millor defineixen, entre els antics, el nou gènere, que mai no tindrà un nom propi. *Cal·lírroe*, com les novel·les que la seguiran, conta bàsicament els esdeveniments que afecten dos simples humans. L'atractiu del relat són les bigarrades peripècies que protagonitzen, en aquest cas, els joves Cal·lírroe i Quèreas, que el lector acompanya per un llarg seguit d'aventures, en un cercle que, partint de la felicitat, hi retorna després de transitar per tota mena de perills. En l'acció es veurà desfilar una llarguíssima galeria de personatges, des d'humils esclaus fins als reis més poderosos, persones virtuoses, honestes i íntegres, i també de vils, cruels i envejoses; hi apareixen la bonhomia, la delicadesa i l'amistat generosa, i també la mesquinesa, la gelosia, la crueltat i la violència; s'hi descriu la vida al camp com la de populoses ciutats, tant d'Occident com d'Orient; s'hi assisteix a batalles a terra i al mar, a tumultuoses sessions de l'assemblea del poble, a escenes de tendra intimitat, a diàlegs vivaços i a monòlegs commovedors, i no hi manca la lliçó final: que la protagonista mereix ser salvada per les seves virtuts, i que el seu espòs es guanya el perdó i la salvació pel seu penediment sincer i pel seu valor extraordinari.

Per construir i mantenir aquest relat cal que els dos herois, que també són hereus de la tradició èpica, estiguin dotats d'un do diví: la seva bellesa sobrehumana. Aquesta bellesa provoca no solament el recíproc enamorament sobtat i aclaparador que posa en marxa l'acció, sinó també la fascinació absoluta de tothom que els contempla. Dues escenes significatives, en aquest sentit, emmarquen tot el relat. Quan, a l'inici de l'obra, Quèreas es deixa morir, perquè sap que no aconseguirà que el pare de Cal·lírroe li

concedeixi la filla per esposa, el poble, reunit en assemblea, desatén tot altre afer comú i insta amb precs i súpliques al general perquè cedeixi. La segona escena, ja descrita abans, transcorre novament al gran edifici de les reunions del poble, que una gernació omple de gom a gom per poder sentir de boca de Quèreas el relat de totes les aventures. Se'ns diu que els siracusans estan més agraïts als déus per la salvació d'aquells dos nois que no per la victòria sobre els totpoderosos atenesos que significà, uns anys abans, la salvació de la ciutat entera. Hiperbòlica alegria del poble, condigna de la hiperbòlica bellesa atribuïda als dos protagonistes i de les exagerades i inversemblants peripècies de l'acció. Tot plegat, però, necessari per dotar d'atractiu un relat que ofereix entreteniment i evasió al públic lector, que, com els siracusans de la novel·la, el troben, per innovador, més interessant que els gèneres fossilitzats de la tradició i, no cal dir-ho, el troben —el trobem?— molt més interessant que no l'espectacle de la política del temps.

Notes

[1] Un detall que fa versemblant creure que *Cal·lírroe* circulava en dos rotlles de papir d'extensió molt semblant, cadascun dels quals contenia quatre llibres.

[2] La frase, a més, fonamenta la certesa que el títol de la novel·la és *Cal·lírroe*, i no *Quèreas i Cal·lírroe*, com s'ha cregut universalment i per molt de temps.

visat.

tardor 2025

Ignoriamo Petrarca i *Non era amore*: les antologies poètiques de l'AISC

Meritxell Matas Revilla

Què tenen en comú Petrarca, Estellés, cinc poetes italianes i cinc poetes de les Illes Balears? *A priori*, podria semblar que poca cosa i, tanmateix, han estat els seleccionats pels dos primers volums de la col·lecció «Progetto Giovani» que l'AISC (Associació Italiana di Studi Catalani) va inaugurar l'any 2023 i que ha publicat Guida Editori. El projecte, que també compta amb el suport del Centre CAT, de Siena, i de l'Institut Ramon Llull, va sorgir amb dos objectius fonamentals. El primer és promocionar la llengua catalana entre el públic italià: una operació que també funciona a la inversa gràcies al format d'antologia genealògica que s'ha escollit. Com explica Cèlia Nadal, es tracta d'oferir, no només una selecció o una compilació, sinó un diàleg crític i filològic. Això s'aconsegueix amb el valuós material introductori que encapçala totes dues edicions. El públic potencial és ampli. S'adreça, per exemple, a estudiants de llengua, a italianòfils i catalanòfils, a estudiosos en general, a amants de la poesia, a gent amb ganes de descobrir noms nous o a persones amb ganes de rellegir un referent. El segon objectiu, i d'aquí ve el nom del programa «Projecte Joves de l'AISC», és el d'ajudar els nous talents i els investigadors, sovint precaris, que es dediquen a la traducció i als estudis catalans a Itàlia. Així doncs, han estat ells i elles els encarregats de les traduccions.

Non era amore (2023) i *Ignoriamo Petrarca* (2024) comparteixen l'aposta pel relleu generacional, per la importància de la transmissió de llegats i coneixement i per la confiança en les lleves que treballen actualment pel català a Itàlia, com també per l'atenció a les qüestions formals. Fixem-nos-hi. L'antologia italobalear, a cura d'Emanuela Forgetta, està encapçalada per un capítol completíssim, a càrrec de la curadora, que presenta les línies mestres de la producció poètica contemporània de les autores italianes i de les Balears, tot centrant-se en la concepció de l'espai. De manera

pràctica, Forgetta desglossa les parelles de poetes en què s'ha distribuït la tria, tot posant a l'abast del públic els principals motius i característiques de la seva escriptura de manera àmplia i precisa. Una informació útil, tant per als que ja les coneixien com per als neòfits. Destaquen, a més, les tres pàgines de referències d'obres i articles com a colofó de la introducció que multipliquen els fils que es poden estirar. D'afegitó, cada poeta és degudament presentada amb una nota bibliogràfica acompanyada del seu traductor/a. Per la seva banda, *Ignoriamo Petrarca* —curat per Cèlia Nadal— també està estructurat com un artefacte filològic de primer ordre. A part de la presentació, a càrrec de Francesco Ardolino, els poemes estan presidits per tres textos introductoris que contextualitzen el poeta valencià, les seves traduccions i presència a Itàlia i els llibres escollits dels quals emanen els versos de l'antologia, a més d'una nota bibliogràfica final amb una dotzena de pàgines de referències actualitzades.

Amb tot, però, no podem obviar el principal element comú entre els dos volums: l'amor. L'afecte per la llengua, pel territori, per la gent. L'afecció romàntica, el desig, l'anhel d'un altre. L'amor per la poesia i per la traducció.

***Non era amore*, un diàleg entre poetes italianes i Balears**

L'estructura d'aquesta antologia funciona per parelles: poeta amb poeta, poema amb poema. La simetria fins i tot es fa visible amb una introducció escrita en totes dues llengües. No és fútil destacar la presentació dels poemes contrastats a la pàgina amb l'original al costat de la seva traducció, atès que és una pràctica estesa a Itàlia (el famós «testo a fronte»), però no tant a altres països, i especialment a Catalunya, on sovintegen les edicions monolingües o, en la millor de les possibilitats, amb l'original inserit en nota al peu de pàgina.

El text preliminar, signat per Cèlia Nadal, s'ocupa de ressaltar una voluntat política amb compromís de gènere que mou l'edició per tal de posar les dones com a subjectes i objectes de la creació artística i treure-les del paper passiu on les ha situat l'art tradicional. La proposta s'emmarca amb els referents de Siri Hustvedt (*La dona que mira els homes que miren a les dones*, del 2016) o bé accions com les de les Guerilla Girls, que entren en diàleg amb el vers d'Antònia Vicens («No era amor») i els ecos rodoredians («L'amor em fa

fàstic»). Ho completen Hetty Pettigrew i Maria Mercè Marçal. L'accent es posa en la creació d'una genealogia, és a dir, una tradició ininterrompuda entre dones. I quina millor manera de fer evident aquest diàleg que creant una antologia de dones transnacional i bilingüe encarant una poeta balear amb una autora italiana i deixant que els seus versos conversin entre si? Nadal s'anticipa als possibles arrufaments de celles que apareixen davant les antologies de dones. Les crítiques assenyalen que aquesta mena d'estratègies poden accentuar la marginalització de les autores, però Nadal recorda que «el primer pas per a la construcció d'un panorama literari universal passa per la lluita» i que aquesta no és la feina d'ara, sinó «analitzar les relacions que s'estableixen entre les escriptures de les dones [...], reconèixer contactes i constel·lacions, col·locar-les pel que són dins el panorama general [i] rellegir les possibilitats del seu valor i del seu encaix [...] amb la resta de la producció literària».

Reprenguem el vers de Vicens que dona títol al llibre. *Non era amore* és el punt de partida de la tria de Forgetta, juntament amb l'espai, per explorar una multitud de temes intrínsecs a les relacions humanes. El vers s'erigeix en salmòdia en representació dels conflictes interns, els enganys i autoenganys en les relacions, les desil·lusions i, per extensió, permet aprofundir en les contradiccions i profunditats d'un mateix. Nora Albert i Carmen Gallo (traduïdes per Ivan Lo Giudice) representen l'espai sense límits. Els versos d'Albert esdevenen símbols universals amb un poder reminiscent sorprenent que transporten el lector a tot un món d'emocions i bellesa. La curadora destaca l'elecció del mot precís com a característica de l'eivissenca, una creadora de mons sensorials i d'un univers poètic que desdibuixa els límits entre l'interior i l'exterior. Albert anirà més enllà i serà evocadora del misteri, el desig i el cosmos, tot situant-se en un context més aviat abstracte. Aquí l'amor serà infinit i símbol d'eternitat. Gallo comparteix amb ella la recerca de la veritat i el component sensorial per tal d'explorar el món. La poeta se situa en un lloc privilegiat per observar i eleva l'experiència com a camí de la veritat: serà la paraula, doncs, el vehicle que permetrà a l'individu arribar al coneixement. Margarita Ballester ja s'ha consolidat, segons Forgetta, com una veu distinta en la literatura catalana. La seva poesia és sintètica i original. Amb poques paraules pot capturar l'essència d'una emoció i explorar la vida, la mort i el pas del temps. Es fa seves temàtiques universals com ara la transcendència, la

pèrdua o la manca de comprensió i recursos metafòrics com les ombres i els silencis. La seva parella és Viola Lo Moro (totes dues traduïdes per Irene Sieni), que també indaga sobre la intimitat de l'existència i el simbolisme de l'espai. On la catalana escriu sobre el mar de Tarragona, la romana escriurà sobre la cambra del seu cor, totes dues celebrant el moviment i la llibertat. A l'espai buit hi habita el binomi Laia Malo i Silvia Righi (amb translació d'Ivet Zwatrzko i Pou). Malo és intensitat pura, creativitat i exaltació de l'experimentació. La poeta treballa a partir dels silencis i dels ritmes per tal de permetre que el lector participi activament en la creació de significats. El buit també s'alça com a imatge contraposada a l'absència de la dona en un món masculí i aquí es fa deutora de Luce Irigay o Julia Kristeva. Righi també explora l'espai buit i la principal divisió del món (en gèneres) mentre especula sobre l'infinit, la solitud i la necessitat de compleció en un nou territori: el *demi-monde*. L'espai ocupat pel cos, tot i que és present en totes les poetes, és el motiu principal del tàndem Lucia Pietrelli - Giovanna Cristina Vivinett o (versió de Catalina Gabriela Lastun). La realitat física palpita als versos de Pietrelli, que amb crueltat anatòmica s'enfonsa pels porus de la pell fins a arribar als ossos, i convida a reflexionar sobre les dualitats materials i immaterials que travessen el món. El cos esdevé la pàgina sobre la qual expressarà el dolor, les emocions i les experiències: un camp de batalla de la identitat. I en aquest punt, l'elecció de Vivinetto brilla com una de les més reeixides del volum, atès que a *Dolore minimo* s'hi escriu una història autèntica de trànsit i de transformació. Tot i que parteixen d'un cas concret, els poemes permeten reflexionar sobre la representació del gènere, la interacció amb els altres i la cerca d'una veu pròpia. Finalment, Simone Sari ha traduït Antònia Vicens i Antonella Anedda, dues veus profundes que han conquerit l'espai a través del llenguatge. La literatura crea els llocs i els racons imaginaris on es transportaran els lectors, que, en el cas de Vicens, es connecten fins al punt que no es podran distingir. La mallorquina, assegura Forgetta, subverteix els cànons i s'embarca en un camí d'autoexploració i de recerca de la veritat, sense obviar el dubte (que n'és motor), i que li permetrà discutir sobre creences i veritats. Anedda, una altra peça clau consolidada de la poesia italiana, també reflecteix la crisi del jo entès com una identitat fixa i indaga sobre la llibertat o la fragmentació de l'existència humana. Com escriu a l'últim poema del recull: «Alla fine torno all'io che finge

di esistere».

Ignoriamo Petrarca, un homenatge a Estellés

A cura de Cèlia Nadal, l'antologia poètica de Vicent Andrés Estellés destaca, primer de tot, per una introducció que aconsegueix no només que el lector no es perdi, sinó que pugui anar estirant els fils sense parar. Cada poema està contextualitzat i referenciat degudament. Això demostra respecte envers els textos originals i insereix el volum en el contínuum de les revisions estellesianes (en especial, les obres completes i les versions italianes) i no un mer contenidor de poemes que sorgeix amb l'excusa de l'any commemoratiu. La tasca deu haver estat exigent, atès que s'han recollit quaranta poemes provinents de vint-i-vuit reculls, tal com s'arrepleguen a l'*Obra completa revisada* de l'editorial Tres i Quatre. Per dir-ne alguns, hi és present *Hotel París*, i també *La clau que obri tots els panys*, *Testimoni d'Horaci*, *L'inventari clement*, *Llibre de meravelles*, *El gran foc dels garbons*, *Horacianes*, *Pedres de foc* o *Mural del País Valencià.*

El volum comença tot recollint la torxa dels treballs precedents, com *La gioia della strada. Poesia scelte*, a cura de Veronica Orazi (2016). Tanmateix, tot i reconèixer que Estellés ja s'havia traduït a l'italià, s'evidencia que això s'havia fet de manera irregular i puntual, amb un buit sorprenent fins a la segona dècada del segle xxi. De fet, un vers seu donà nom a una antologia de poetes valencians, *Le voci di un popolo. Antologia di poeti valenziani*, de la qual no forma part per motius cronològics, però que reconeix la figura paterna que el de Burjassot exerceix sobre la poesia valenciana del segle xx. Una discontinuïtat, destaca Nadal, que també la marquen altres afers polítics propis del fet català i les tensions en la construcció d'una literatura en català unida dels diferents territoris. Amb tot, Estellés ocuparà un lloc de privilegi al costat d'altres poetes consolidats com ara Josep Carner, Carles Riba, Pere Quart, Joan Salvat-Papasseit, Màrius Torres, Salvador Espriu, Joan Vinyoli, Joan Brossa, Gabriel Ferrater o Blai Bonet.

El tret més particular de l'edició que ens presenta l'AISC és, segurament, fer explícita la relació del valencià amb Itàlia i l'italià. Nadal repassa la sort i desventures de les traduccions italianes d'Estellés, però no només això. La curadora posa en context el poeta amb el seu temps i amb la cultura italiana de manera exhaustiva i fa

palesa una bona feina d'investigació. Es repassa, doncs, la seva trajectòria i en recupera les comparacions amb els universals Walt Whitman i Cesare Pavese. I, per torna, no podem obviar que un públic potencialment italià o italianòfil agrairà les referències a Eugenio Montale, a Pier Paolo Pasolini i a Dante, a més a més del títol d'homenatge petrarquià. No són debades i val la pena llegir la introducció per copsar com l'editora trena el discurs sense forçar-lo. Un altre punt fort de l'edició és l'organització, podríem dir temàtica, dels poemes, que aporta una altra capa intertextual per als lectors, amb uns títols ben inspirats. Així mateix, es tracta d'un esforç d'ordre, atès que l'obra d'Estellés és molt extensa i ens podem perdre en la seva immensitat. Els títols dels apartats ja són ben suggeridors per si sols. Hi tenim «Flussi ed intertestualità»; «Dialoghi italiani» (especialment rellevant en aquest context, com s'explica a la introducció, amb poemes com «Divina comèdia», «Davalla el Tíber roig» o «Gramsci»); «Cronaca e meraviglia»; «Verrà la morte»; «Nostalgia del futuro»; i «Estellés e le donne». Un menú complet.

Una aposta de futur

Ignoriamo Petrarca i *Non era amore* no són unes antologies poètiques més, sinó que són una aposta de l'AISC pels joves i per la connexió entre Itàlia i els territoris de parla catalana. Les translacions són de qualitat i ajuden a exportar la nostra poesia a Europa. D'una banda, *Non era amore* s'eleva com un aparador de poesia contemporània escrita per dones, una representació que encara no és gens equilibrada i, per tant, reivindica la més que necessària presència de les dones a l'escena pública literària de tots dos països; de l'altra, el recull d'Estellés es vol afegir a les commemoracions del seu centenari, i s'emplaça en la tradició de traduccions del valencià, per evitar-ne, precisament, la discontinuïtat. És, sens dubte, una peça clau per als estudiosos i lectors tant d'ara com del futur, atès, sobretot, la seva feina d'ordenació, l'altra representativitat de l'obra del de Burjassot, l'elaborada introducció, les múltiples referències i la qualitat dels versos escollits. Pensat com un homenatge, reivindica el poeta com a intel·lectual antifranquista que ha esdevingut un símbol cultural i un clàssic modern. Restarem a l'espera per veure què més podrà aportar aquesta iniciativa que tot just comença, però que trepitja amb força i amb ambició.

visat.

tardor 2025

Com es tradueix un gest

Bernat Reher

> «Semiològicament, el teatre és un sistema de signes, que són no simbòlics sinó icònics, vivents; són els mateixos signes de la realitat. El teatre representa un cos mitjançant un cos, un objecte mitjançant un objecte, una acció mitjançant una acció.»
>
> **Pier Paolo Pasolini**

> «El text dramàtic escrit està radicalment condicionat per la seva performativitat, és a dir, per la posada en escena.»
>
> **Anne Ubersfeld**

El teatre, en un sentit ampli, dista de la literatura.[1] Aquesta distància és determinada per molts factors, com per exemple el gust personal: una obra que, llegida, et genera una bona impressió, amb una actriu, una peça musical o una escenografia diferent pot semblar horrorosa. Tot plegat fa que deslliguem un text de la seva representació: però què és un text teatral deslligat de la seva representació? Una partitura que, en molts casos, s'estudia pel seu valor històric i ideològic, un text en potència, inacabat.

La lectura teatral, de textos que van des de la tragèdia àtica fins als nostres dies, poden ser llegits des de moltes perspectives: des del director d'escena que vol escenificar-lo fins a la consulta rutinària amb o menys voluntat acadèmica. Per tant, i sabent que la lectura en un context com l'actual fa accessibles tota mena de materials textuals vinculats a la representació, cal formular-se tot un seguit de preguntes. Per exemple, quan un lector va a una llibreria i adquireix

el volum *Tragèdies* de Sèneca de la Bernat Metge traduïdes per l'Antoni Seva, què n'espera i què en pot garantir? En canvi, si el potencial lector visita una llibreria de vell i compra el *Hàmlet* traduït per en Magí Morera i Galícia s'ha de treure del cap que això pugui ser representat pel sol fet de ser una traducció del 1920? Són moltes preguntes, i al darrere també hi ha moltes posicions possibles. En aquest text m'agradaria exposar la meva postura respecte als vincles entre el text i la representació teatral, responent també qüestions com ara: què es considera adaptar o què es considera traduir, i també què és constitutiu de ser representat. He triat dos moments que exposaré a continuació: l'aparició de la semiòtica, o semiologia, com a eina d'estudi i d'aproximació al fenomen teatral i la interpretació que fa l'escriptora Cynthia Ozick del canvi estilístic de Henry James.

Històricament, la publicació i divulgació del que entenem per text teatral ha tingut un paper molt menor respecte a la transmissió oral. No és fins que els textos tenen una àmplia divulgació, producte directe de la distribució a occident de la novel·la burgesa, que es va pujar al carro de l'edició. Posteriorment, aquesta divulgació, a tall de resum, afavoreix les mirades crítiques. Des de l'aparició de la semiòtica, i més concretament de les exposicions dels teòrics de semiòtica teatral, l'han convertit en una eina clau en l'àmbit teatral perquè permet **superar l'anàlisi formal i estilístic ampliant-ne** l'anàlisi del text escrit, o que en tot cas, no integraven qüestions essencials de la representació en el seu estudi. En considerar el teatre com un sistema de signes múltiples, la semiòtica integra en el camp de la interpretació tots aquells elements que la crítica tradicional havia deixat fora —el gest, el moviment, la proxèmica, la llum, la veu o el silenci—, i que constitueixen la matèria viva de la representació. D'aquesta manera, el mètode semiòtic no només afavoreix una lectura integral del fenomen teatral, sinó que restitueix el seu caràcter essencialment performatiu: el teatre no és només paraula dita, sinó acció significadora en espai i temps. Tal com indica l'Anne Ubersfeld, el text dramàtic està radicalment condicionat per la performabilitat, i és en la interacció entre el llenguatge verbal i els llenguatges escènics on es construeix realment el sentit. La semiòtica, per tant, ofereix una metodologia capaç d'articular la dimensió literària i la dimensió espectacular del fet teatral.

Algú ens podria contrarargumentar —no sense raó— que la noció de *gest escènic* és present en les referències que s'han fet històricament abans de la semiòtica. La semiòtica, però, representa l'acceptació en el camp intel·lectual, així com la coartada, per no deslligar paraula d'acció. I és cert, també, que la semiòtica neix en un context molt concret: neix com a metodologia en paral·lel a l'aparició del naturalisme i dels corrents escènics que desenvolupaven en la seva escriptura elements que feien claus les accions per davant de les paraules. [2]

Un altre cas paradigmàtic és el que ens presenta en el fabulós assaig *El que sabia Henry James*, que s'acaba de publicar en català, [3] l'escriptora Cynthia Ozick. En aquest text, exposa com després del desastre teatral de *Guy Domville* (1895), Henry James va patir una crisi que el va portar a distingir entre «drama» i «teatre»: el drama, per a ell, serà la forma artística pura, regida per unes «poques lleis greus i rígides»; mentre que el teatre, en canvi, serà un espai «corrupte», sotmès a les limitacions del públic, a la comercialitat i a la vulgaritat. Aquesta escissió el condueix a una nova manera d'entendre la teatralitat dins la novel·la. A partir d'aquí, James incorpora al seu estil una teatralitat interioritzada, en què el conflicte ja no es juga a l'escenari sinó dins la consciència dels personatges. No serà fins a *The Awkward Age* (1899) que Henry James experimenta una forma narrativa «escènica», concebuda com una successió de diàlegs i situacions sense narrador, gairebé com si fos una obra representada en prosa. Aquesta decisió implica renunciar a la veu omniscient per privilegiar una representació diàfana, amb la qual el lector és convidat a interpretar signes, gestos i silencis: la novel·la es converteix en una escena oberta a la lectura, i la teatralitat esdevé una eina cognitiva, un mitjà per revelar l'invisible, el que no es diu, el que roman «darrere de l'escena». Aquesta nova teatralitat, que Ozick vincula al *sacred terror* —el terror sagrat de saber-ne massa, de mirar més enllà del vel de la representació—, converteix el relat jamesià en una mena de «ritual modernista»: ja no s'hi resolen els conflictes, sinó que s'hi escenifica el desconcert. Així, la teatralitat deixa de ser ornament per esdevenir un dispositiu epistemològic, capaç de dramatitzar els límits del coneixement i l'experiència interior.

***

En un text magistral, [4] el traductor Joan Sellent exposa que traduir teatre escrit en vers suposa una de les tasques més complexes i delicades dins de la traducció literària, ja que implica respectar no només el sentit, sinó també la forma, el ritme, la musicalitat i l'eficàcia escènica del text original. Sellent defensa que renunciar al vers equival a empobrir l'obra i reduir-ne el potencial comunicatiu, sobretot quan es tracta de versions pensades per ser representades.

Sellent posa exemples concrets de les tensions entre fidelitat semàntica i fidelitat formal. En el cas de Shakespeare, explica que intentar mantenir les fronteres exactes dels versos sense reproduir-ne el ritme condueix a una prosa artificiosa i feixuga, mentre que adaptar el metre (per exemple, mitjançant decasíl·labs o alexandrins catalans) permet aconseguir un text més viu i escènicament eficaç, encara que calgui allunyar-se de la literalitat. Aquesta adaptació exigeix una gran perícia tècnica: la llengua catalana tendeix a produir versos més llargs, i cal reequilibrar constantment el recompte sil·làbic per mantenir la fluïdesa. En el cas de Molière i el teatre neoclàssic francès, la dificultat s'agreuja per la presència de rima apariada i regularitat mètrica, que obliguen el traductor a combinar inventiva i rigor. Sellent mostra com Joan Oliver o ell mateix introdueixen expressions noves per conservar el joc rimat i la comicitat. Aquestes «llicències» no són infidelitats, sinó estratègies creatives per mantenir la intenció teatral i l'eficàcia rítmica.

Per tant, Sellent ens adverteix que, en escena, qualsevol alteració mínima (una síl·laba afegida, una conjunció omesa) pot trencar la mètrica i afectar la recepció auditiva del públic, i per això reclama una estreta col·laboració entre director, actors i traductor. En canvi, la conversió del vers en prosa, tot i facilitar la literalitat, allarga i arrossega el discurs, fent-lo menys natural i menys teatral. Queda clar que la traducció teatral en vers és una operació d'equilibri constant entre rigor mètric, adequació escènica i creativitat verbal. I, per tant, el traductor esdevé coautor: ha de recrear un sistema poètic equivalent i adaptar-lo al sistema literari i a les expectatives del públic, sense perdre el pols dramàtic ni el ritme interior que fan viable la representació.

Reprenent les qüestions inicials: el gest teatral es pot entendre de moltes maneres, i això fa que una traducció teatral pugui respondre

a moltes i diverses nocions d'aquest mateix. En un pla essencial, tot text teatral té la seva dimensió performativa i, per tant, teatral. Però això dista d'una definició més ajustada de *teatralitat*. La *teatralitat* que els estudiosos, gràcies a eines d'estudi que proporciona la semiòtica, la *teatralitat* jamsiana o l'*equilibri* que defensa el traductor Joan Sellent: són totes elles, per tant, una mateixa condició literària. [5] Parlem d'un intangible, com pot ser un to literari, una emoció. És per això que tota condició teatral d'un text no pot estar mai estipulada ni diagnosticada ni academitzada. Malauradament, ens manquen estudis rigorosos produïts per les nostres universitats i centres acadèmics que ens permetin disposar d'un llenguatge rigorós i ampli que no obligui a crear termes, ni manllevar-ne de nous. La condició de *vigència* d'un text, escrit quan sigui, està estrictament vinculada a la teatralitat del muntatge.

Només amb aquest desplegament teòric és possible analitzar fenòmens contemporanis —i de caràcter més aviat sociològic— com és el de l'adaptació de materials no teatrals (novel·les, poemes, textos assagístics) a l'escena. Aquest fenomen, que no respon a un fenomen aïllat, també està acompanyat d'un altre, quan moltes vegades llegim que el traductor també ha adaptat el text original.

Potser el problema de base és que no hi ha un argument de fons. És a dir, que adaptar o traduir no respon a cap criteri crític com els que hem exposat. Això passa quan el desig d'un director determinat simplement apel·la al gust personal, o pitjor, a uns criteris econòmics o que responen a quotes. Molt encertadament, l'Andreu Gomila [6] ha estudiat en un text periodístic absències i situacions irregulars que evidencien una manca de criteri i consciència.

Hi ha un agreujant: el cas català no deixa de ser singular. Tot i la plenitud contrastada, hi ha una manca de tradició evident: el públic català no pot veure peces de teatre del naturalisme, del teatre àtic ni del barroc francès o anglès assíduament als escenaris. De fet, el públic català nascut en el segle xix difícilment s'haurà pogut formar amb les ofertes de les nostres cartelleres. Es tracta d'un fenomen d'absència d'una tradició de representació que s'explica per qüestions històriques, malgrat que el Centre Dramàtic de la Generalitat o la fundació del Teatre Lliure posessin algun remei puntual.

La pregunta és més profunda, i la resposta no pot limitar-se a una exposició concisa ni única. Res és tan senzill com preguntar-nos: si es publiqués una nova traducció d'Aristòfanes, permetria omplir un buit en la manera de representar si aquesta traducció no és la que finalment s'utilitza. De la mateixa manera que si un teatre encarrega una traducció d'un text de qualsevol clàssic universal, el gest concret de qualsevol traductor pot quedar totalment anul·lat si el director del muntatge adapta, retalla o reescriu a partir de la traducció ja feta. Per no parlar de traduccions fetes sense el més mínim rigor (i s'entén per rigor, exigir coneixements de la llengua que es tradueix).

No hi ha solucions majestàtiques, però sí que és cert que una política defensada des d'una direcció d'un equipament teatral, com la d'encarregar noves traduccions de textos de Koltès, Brecht, Shakespeare, T. S. Eliot, Marivaux, Sarah Kane, ha permès escenificar-les i publicar-les. Això respon a una de les solucions possibles: una correcta tasca del traductor, la consciència del director i, finalment, la divulgació al públic, fent que puguin disposar del text teatral amb facilitat.

Mentrestant, cal poder exigir més rigor crític en les tries i en les condicions. Cal poder preguntar-se si la traducció de *La gavina* de Txékhov és una traducció o bé un text *a partir de l'autor*. I, per tant, un text de nova creació. Cal preguntar-se, també, si en la traducció d'un autor napolità cal que combinin les llengües catalana i espanyola si l'original està escrit en llengua napolitana i italiana. De la mateixa manera que cal poder llegir escènicament la llarga quantitat de textos teatrals que directament es publiquen a editorials com Adesiara, Comanegra, Prometeu, Arola, etc. Textos que no s'han estrenat, però que estan concebuts per a la representació. Un fenomen, la de la publicació de tantes novetats editorials de textos teatrals, que només respon a la reducció de la presència de textos dramàtics als escenaris.

Sembla un miratge, però complir la utopia programàtica que plantejava Walter Benjamin a *Die Aufgabe des Übersetzers* [La tasca del traductor], datat del 1923, no hauria de ser tan difícil. Benjamin, en aquest assaig, diu que l'obra traduïda és complementària, i, per tant, la traducció és un exercici constant de revisar l'original i la traducció. És a dir, que la traducció ha d'apel·lar, ha d'ajudar a la

comprensió de l'original. En termes teatrals, reprendre la col·lecció de l'Institut del Teatre, on hi havia els teatres complets de Txékhov, Brecht, Molière i Beckett, amb els textos originals, i amb unes traduccions literals, que no siguin fluïdes ni acabades, que simplement plantegin un text de base perquè a partir d'aquí s'elaborin les múltiples versions, seria un projecte constitutiu i ben interessant. Seria una base sobre la qual construir escènicament i en català les properes representacions, partint d'un material de consens. Que convidi, des de la consciència de quina *teatralitat* s'hi vol desenvolupar, a retraduir permanentment *teatralitats* possibles.

Notes

[1] Aquest text neix de la trobada organitzada pel comitè de traducció i drets lingüístics del PEN Català que, conjuntament amb la secció de teatre de l'Ateneu Barcelonès, van celebrar la sessió «Traduir teatre: reptes, conflictes i drets d'autor», el dimecres 4 de juny de 2025 a l'Ateneu Barcelonès. L'acte va consistir en una taula rodona amb Joan Sellent, Cristina Genebat, Marc Rosich i Lucia del Greco. Agraeixo la revisió acurada d'aquest text a Álvaro Muñoz que m'ha ajudat a sintetitzar les idees claus i a fixar-les.

[2] No és la voluntat d'aquest text resseguir les motivacions que van fer sortir la semiòtica, però és indiscutible que respon a una necessitat de comprendre, llegir i aprofundir en el teatre de tradició naturalista i expressionista.

[3] L'assaig és present en forma d'epíleg a l'edició catalana d'*El que sabia la Maisie* de Henry James amb traducció de Ferran Ràfols a LaBreu Edicions.

[4]Sellent Arús, J. (2022). «*Teatre en vers al segle XXI?» dins d'Estudis Escènics quaderns de l'Institut del Teatre*, 2022, núm. 47, https://raco.cat/index.php/EstudisEscenics/article/view/409983

[5] Aquestes tres referències no són més constitutives que d'altres per explicar la condició teatral. Són, però, tres elements que provenen de tres perspectives ben diferents: una disciplina acadèmica, una aproximació estilística a un autor i, finalment, un text d'un traductor. Per ampliar la noció de *teatralitat*, és de gran interès el text: Carnevali, D. (2015). *Forma dramática y representación del mundo. Apuntes sobre la noción de fabula en el*

contexto teatral europeo contemporáneo. Universitat Autònoma de Barcelona, https://www.tdx.cat/handle/10803/287992

[6] Gomila, A. (2024, 24 de maig). *El malestar dels traductors i l'art del potineig*. *El Temps de les Arts*, https://www.eltemps.cat/article/61845/el-malestar-dels-traductors-i-lart-del-potineig

visat.

tardor 2025

Heteronímies estrangeres: traduir l’inexistent

Joan Vigó

«Viatjava pel món real, per la quotidiana ficció
que definim amb el terme confús de *realitat*»

Josep Piera

«Darrere de cada llibre hi ha algú que garanteix
una veritat a aquell món de fantasmes i invents
pel sol fet d’haver-los transferit la seva pròpia veritat»

Italo Calvino

Antecedents (incomplets i en flagrant desordre)

H.P. Lovecraft va afirmar (1921) que el *Necronomicon* el va escriure un tal Abdul Alhazred i en va traduir alguns fragments.

Antonio Machado escriu *Doce poetas que pudieron existir* (1923). Entre ells, Víctor Acucroni, Manuel Cifuentes Fandanguillo, Antonio Machado, Tiburcio Rodrigálvarez, José Mantecón del Palacio, etc. Heterònims amb biografia i estils propis.

Max Aub crea Jusep Torres Campalans (1958) i el seu *Cuaderno verde*, que diu que està escrit originalment en català, francès, castellà i alemany. El 1963 publica *Antología traducida*, on afirma haver estat assessorat per poder traduir setanta-un poetes, des de l’antic Egipte fins a mitjan segle XX. La marginalitat dels autors és el denominador comú de l’obra (des d’un anònim de l’època d’Amenofis IV fins al *beat* nord-americà Michael McGulee). Com a darrer exemple del prolífic Aub, trobem *Imposible Sinaí* (publicat pòstumament el 1982), la presumpta traducció de poemes trobats en les butxaques i

motxilles de cadàvers de soldats jueus i àrabs un cop finalitzada la Guerra dels Sis Dies.

Javier Marías publica el 1989 *Cuentos únicos*, una antologia de contes anglesos de terror i misteri, la majoria dels autors dels quals són gairebé desconeguts. La traducció d'aquests relats poc comuns (com ara, l'únic escrit per Winston Churchill) n'inclou un d'un tal James Denham (*La canción de Lord Rendall*), heterònim de Marías. L'autor afirma que no en va poder «resistir la temptació».

El 1927, Ramon Gómez de la Serna publica *6 falsas novelas: Rusa/China/Tártara/ Negra/Alemana/Americana*. Novel·les que pel seu origen geogràfic són traduccions implícites (però falses també) i en què Ramon desplega la seva visió lúdica de la literatura, en què cada novel·la falsa és una successió de *greguerías*, amb una tècnica que recorda el muntatge cinematogràfic.

També caldria citar Claude-Prosper Jolyot de Crébillon, que publicà el 1734 *L'écumoire, ou Tanzaï et Néadarné: Histoire Japonoise*. Una obra polèmica que li va costar denúncies i uns dies de presó. Crébillon ens parla d'un pseudooriginal en llengua «txetxiana», que va ser inicialment traduït al japonès, del japonès al xinès, del xinès a l'holandès, de l'holandès al llatí, del llatí al dialecte venecià, i del venecià finalment al francès.

També podem convocar aquí *Les chansons de Bilitis* (1894), els poemes eròtics de Pierre Louÿs que va presentar com una traducció de l'obra d'una poeta de l'Antiga Grècia, Bilitis, que hauria viscut a l'illa de Lesbos al segle VI aC.

El poeta argentí Juan Gelman publica el 1969 *Traducciones III. Los poemas de Sidney West (1968-1969)*; el 1971 es publiquen *Traducciones I. Los poemas de John Wendell (1965-1968) i Traducciones II. Los poemas de Yamanokuchi Ando (1968)*. Tres heterònims de Gelman que el van ajudar a fer més extensa la seva identitat lírica.

L'any 2000 el poeta Jaume Pont publica *Llibre de La Frontera*, una antologia de Musa Ibn al-Tubbi, en què es recullen poemes de catorze poetes, dels quals tres són dones, que, escrivint en llengua àrab, visqueren entre els segles X i XII en terres de frontera amb el

món cristià (les actuals terres de Lleida). Heterònims de Pont són els catorze poetes i l'antologador. Una vegada més, el recurs del manuscrit trobat serveix per crear una obra metaliterària de gran potència poètica.

Qui podria ser anomenat el campió dels heterònims és Fernando Pessoa, que, més enllà dels més reconeguts com Alberto Caeiro, Ricardo Reis i Álvaro de Campos, en va arribar a crear més de setanta.

Per acabar aquesta relació, i sense cap voluntat de ser exhaustiu, sinó de posar un final arbitrari però notori, poso damunt la taula el Sant Cristo Gros: *Don Quijote de la Mancha*. Cervantes hi fa aparèixer l'acadèmic d'Argamasilla, que interpreta els pergamins i epitafis de l'Acadèmia d'Argamasilla, i el traductor —o autor— de *Le bagatele*, obra italiana de ficció que s'inclou en l'episodi de la impremta barcelonina. L'ombra del personatge de Cervantes és immensa i fa de peu de l'apartat següent.

El cas de Borges (*Pierre Ménard, autor del Quijote*, 1939) i Michel Lafon (*Una vida de Pierre Ménard*, 2010)

Borges, en un dels seus contes més brillants, ens presenta en una mena de necrològica Pierre Menard, l'escriptor francès que va escriure, en ple segle XX, els capítols novè i trenta-vuitè de la primera part del Quixot, i un fragment del capítol vint-i-dosè. Els capítols, idèntics als que va escriure Cervantes lletra a lletra, no són una còpia. Menard (que va llegir l'obra de jove), després d'estudiar a bastament l'època i l'autor, aconsegueix *ser* Miguel de Cervantes.

L'argentí ens presenta en poques pàgines aquesta història apassionant, en la qual afirma que la «versió» de Menard és molt superior a la de Cervantes si en fem una lectura contextual del moment en què va ser escrita.

Michel Lafon (expert i traductor de Borges, membre de l'Academia Argentina de Letras) pensa i reformula literàriament el relat de l'argentí, i ens presenta Menard no com un personatge fictici, sinó que en fa el retrat (fragmentari, emprant recursos literaris diversos). Fins i tot ens explica com Borges va conèixer Menard en un viatge a Europa l'any 1919, i afegeix que l'autor francès va ser amic i font

d’inspiració de Guide, Valéry, Unamuno i del mateix Borges

La figura de Menard creada per Lafon personifica la possibilitat de múltiples lectures, relectures i significats d’una mateixa obra, i de la influència invisible que els autors exerceixen els uns sobre els altres. Tots són temes borgians i no ens hi podem aturar amb detall, només apuntar-los per fer referència a les reflexions que els membres d’Oulipo (*Ouvroir de littérature potentielle*) van fer-ne, especialment Georges Perec, un dels seus màxims exponents.

El cas d’Oulipo: Georges Perec i *Le voyage d’hiver*

Perec va dir que tota obra és el mirall d’una altra. En *Le voyage d’hiver* (publicat pòstumament el 1993) un jove professor descobreix en una biblioteca un petit volum que, publicat el 1864, recull gran quantitat de citacions -literals- de poetes francesos posteriors. Aquesta paradoxa porta a concloure que Verlaine, Rimbaud, Lautréamont o Mallarmé, entre d’altres, no són res més que simples plagiaris d’aquest autor genial i desconegut anomenat Hugo Vernier.

D’aquesta manera l’obra de Vernier va ser embrió de grans obres posteriors, de la mateixa manera que Menard ho va ser de Valéry, Unamuno, Guide o el mateix Borges. En una mena de joc molt oulipià, el relat de Perec va ser l’origen de vint-i-un relats de diversos autors que ramifiquen laberínticament la història de l’obra de Vernier i acaben conformant la novel·la col·lectiva *Le voyage d’hiver & ses suites* (2013).

En aquest sentit, François Le Lionnais, membre d’Oulipo com Perec, va encunyar el terme «plagiari per anticipació», per fer referència al descobriment de precedents d’obres i recursos literaris que, *a priori*, es presenten com a innovadors o originals (des del punt de vista de Menard, Cervantes és un plagiari per anticipació de trajectòria *inversa*).

Més enllà de la ironia i el sentit lúdic que impregna tot allò que sorgeix de l’Oulipo, el que ens assenyala és la idea de la tradició que, encara que sigui inconscient, passa d’uns escriptors a uns altres. La història de la literatura com la història d’un palimpsest. L’escriptor, mentre escriu, repeteix un altre escriptor, i el lector, mentre inventa dins el seu cap allò que llegeix, pren contacte sense saber-ho no

només amb allò que l'autor ha escrit, sinó amb tot allò que l'ha precedit. I aquí trobem (de nou) temes absolutament borgians: la lectura, la relectura i l'afirmació que tots els escriptors creen també els seus precursors.

Essent un altre, es pot arribar a ser el propi precursor? Un heterònim pot esdevenir un plagiari per anticipació? Que l'obra d'aquest heterònim s'hagi de traduir, aporta més llibertat creativa, amplia la referència a altres tradicions literàries, relligant-ho tot en una Biblioteca de Babel que equival, segons Borges, a l'Univers?

En síntesi: què duu un autor a optar per l'heteronímia estrangera? Sense por d'equivocar-nos, podem afirmar que cada autor té les seves pròpies raons, que intuïm que poden guardar certes semblances (recordem aquí aquella gran frase de Clint Eastwood a *The Rookie*: «Les opinions són com els culs. Tots en tenim un»).

Però es pot afirmar sense cap dubte que la voluntat de ser un altre ressegueix la creació literària al llarg dels segles. A continuació exploraré dos casos molt propers i, per cloure, intentaré explicar les motivacions que van dur-me a escriure la novel·la *Les platges del clatell*.

Amistat i heteronímia estrangera (1): Josep-Ramon Bach

Josep-Ramon Bach (1946-2020) va ser un gran poeta, amic i mestre. Va cultivar l'heteronímia traduïda des de ben aviat. Ho feia amb una naturalitat fora mida, sempre convençut que era una manera de jugar molt seriosa, quan li venia de gust dir alguna cosa nova i creia que essent un altre ho faria millor.

El 1997 publica *Emilie Kraufort, alumna de primària: poemes de Johnny Course* (obra ampliada d'una plaqueta apareguda els anys seixanta), que pren forma d'un recull de poemes d'amor adolescent (els que Johnny escriu a la seva estimada Emilie).

Bach ens presenta també el mite de Kosambi (*L'ocell imperfecte*, 1996; *Kosambi, el narrador*, 2006). Kosambi, un savi africà que ens explica històries amb un lirisme delicat, irònic i tendre, contraposat a l'absurd de la nostra «civilització» occidental.

Però allà on em sento més implicat és en la seva obra pòstuma, *Eustace* (2020), en què tradueix poemes del seu heterònim novaiorquès Barry Timothy Walker. En el moment que Bach treballava en aquest poemari, jo havia acabat de publicar *Haiku a Brooklyn* (2018), novel·la que m'havia obligat a fer una feina important de documentació de la ciutat nord-americana dels anys setanta.

Josep-Ramon Bach va demanar-me que fes un cop d'ull al poemari, per si hi detectava alguna incongruència quant a referències novaiorqueses. Vaig dedicar-me a precisar marques de whisky, models de cotxe, tipus de drogues, carrers i altres petits detalls.

Finalment, Josep-Ramon Bach va proposar-me d'escriure la capçalera del poemari, cosa que vaig fer amb molt de plaer i amb força sentit lúdic, atès que vaig explicar com el traductor i l'autor s'havien conegut el 1978 a Nova York (Bach mai no hi havia estat), precisament en una botiga de licors propietat del protagonista de *Haiku a Brooklyn*. Saber, a més, que la tria del nom d'Eustace tenia l'origen en un programa de televisió que havíem vist junts molts cops (*Mountain Men*), ens feia partir de riure. Tornàvem a ser nens de pis que juguen feliços a interpretar aventures imaginades.

Encara una darrera incursió en l'heteronímia estrangera. Potser perquè no havia espremut del tot la vena novaiorquesa, encara va escriure *Com si fos Jack Krein* (2018, inèdit fins a la publicació del volum V de la seva obra completa), que ens ofereix el relat autodestructiu d'un poeta fill de la burgesia benestant de la ciutat.

Josep-Ramon Bach m'havia explicat moltes vegades que sentint-se un altre podia ser més lliure, expressar allò que hauria dit si fos aquells que imaginava. Tan aviat era un savi africà d'una tribu remota, com un adolescent enamorat, o dos poetes del Nova York dels setanta que van viure al límit, perillosament, com els protagonistes d'una cançó de Lou Reed.

I, per sobre de tot, la voluntat de crear amb la paraula, de trobar-hi totes les possibilitats d'expressió. I tot plegat sense deixar de ser qui era: un polissó del temps i l'espai disfressat de poeta estranger guiat per un instint inesgotable.

Amistat i heteronímia estrangera (2): Eduard Sanahuja i Yll

Eduard Sanahuja i Yll (1953) primer va ser un poeta admirat. Ara també ho és (i més i tot), però des de fa anys també és un gran amic. Un amic d'aquells que fas quan els anys han perdut l'enlluernament del nou i han guanyat en criteri de selecció i profunditat de mirada.

El 2020 publica *Poemes de Calvus (a cura d'Eduard Sanahuja Yll)*. En el pròleg, el curador ens explica que Gai Licini Calvus (Gaius Licinius Macer Calvus), poeta i orador, apareix en quatre poemes de Catul, que l'aprecia com a amic i poeta. Tots dos formaven part dels *poetae novi*, dels quals es té notícia gairebé només per les referències que en fa Catul. Malauradament, no es disposa de cap mostra de la poesia de Calvus.

Sanahuja, però, en el mateix pròleg ens informa d'una bona nova: la troballa d'un manuscrit a Pollença on hi ha, en una còpia manuscrita del segle XV, en bastant bon estat, cinquanta poemes de Calvus.

Per encarar la traducció, el curador ens assenyala que ha comptat amb el suport de col·laboradors (els anomena els seus «virgilis particulars») i que ell s'ha limitat a «poetitzar en català» les seves propostes de traducció. Com a bon professor universitari, Sanahuja també s'esplaia amb les eines que ha emprat per a la seva traducció, en detalls mètrics, en l'ús d'algun valencianisme i en l'adaptació dels poemes més breus a la forma del haiku, etcètera.

Però allò que crec més interessant (a banda d'explicar-nos que Calvus és el veritable precursor del sonet) és allò que ens indica al final del pròleg: «Ara és el teu torn, lectora o lector. T'has d'encarar amb aquest poeta tan especial. T'aconsellem que ho facis tenint sempre present que es tracta d'algú que va viure fa més de dos mil anys. Algú que és com tu, però que no disposa dels referents històrics, científics i ètics que tu tens a l'abast».

Sabent que escriuria aquest article, vaig fer la pregunta inevitable a l'amic: per què has escrit *Poemes de Calvus*? Què t'ha dut a fer-ho i a crear aquest artifici, aquesta traducció del que és inexistent? La resposta va ser breu, directa, sense caldre gaire temps de reflexió: «Perquè volia escriure com Catul».

Essent Calvus, l'amic poeta de Catul, Sanahuja, en total llibertat, podia prescindir de referents científics, històrics i ètics, i així es desprenia d'un llast incòmode i abraçava un heterònim feliç.

Potser per això, el 2024, l'Eduard Sanahuja Yll, un cop haver estat Calvus, va voler mostrar la seva traducció personal de Gai Valeri Catul amb el llibre *51 poemes*.

Berta Epstein: els perquès (personals) de traduir el que és inexistent

Un cop feta una aproximació al fet de traduir el que és inexistent, anant de les mostres més llunyanes a les més properes (sempre des del criteri personal i sense cap pretensió acadèmica) és el moment de comentar la meva pròpia experiència.

Mentre escrivia la novel·la *Vides potser*, vaig decidir que un detectiu (que havia d'amagar una vigilància rere la pantalla d'una activitat poc interessant), simulés ser beneficiari d'una beca de la Poetry Foundation. Es tractava de justificar un *modus vivendi* gens rutinari, i em va semblar que fer un estudi sobre una poeta avantguardista dels anys vint era un quefer prou insuls i inofensiu per no aixecar cap sospita, i evitar curiositats i preguntes que només podien perjudicar la seva tasca indagadora.

Així va néixer la poeta Berta Epstein (París, 1899-1923). L'entramat de la narració va demanar finalment que apareguessin dos poemes que l'investigador (exòticament culte) va haver de compondre, teòricament traduïts del francès original. La cosa va quedar aquí.

En el moment d'encarar l'escriptura de la novel·la següent, em va semblar que, si bé Berta Epstein havia estat un personatge de ficció a *Vides potser*, tal vegada podia ser un personatge «real» a *Les platges del clatell*. Així, he intentat explicar una història (la vida i l'obra de Berta Epstein) des de diversos punts de vista i mitjançant diferents veus narratives, aportant dades que fan de la poeta un personatge més que plausible en aquell París de les avantguardes.

Quan vaig descobrir després d'haver publicat la novel·la que Michel Lafon havia aplicat un recurs similar amb Pierre Menard (tornar real un personatge *a priori* fictici), i, evidentment, sense pretendre

comparar-m'hi literàriament, vaig sentir-me una baula més d'una cadena que prenia la forma del brancam laberíntic d'un arbre gegantí, d'on penjava la fascinació que sempre m'havien produït els heterònims.

Per aconseguir un efecte més versemblant vaig documentar-me a fons per tal de no mostrar cap indici que pogués posar en dubte l'existència de la poeta en qüestió. Per això vaig comptar amb la complicitat de l'editorial LaBreu que, com sempre, ha estat total. L'edició inclou un àlbum de fotografies i un poemari inserit (dos llibres en un sol llibre), amb la meva *traducció* dels poemes de Berta Epstein. Un poemari que segueix el disseny (portada i contraportada incloses, pàgina de crèdits, pròleg, taula, colofó...) de la col·lecció de poesia de la mateixa editorial.

En les diverses entrevistes, presentacions i clubs de lectura a propòsit de l'obra, mai no he volgut acabar d'aclarir si Berta Epstein va existir «realment», com un joc més en un dels focus principals del meu interès literari: la relació entre *ficció* i *realitat*. He estat sempre deliberadament ambigu, conscientment evasiu, jesuíticament imprecís.[1] Un dels epígrafs inicials de l'obra és explícit en això: «La verdadera ficció acaba amb la falsa realitat» (Robert Smithson).

Explicat el precedent, sorgeix la pregunta cabdal, la raó d'aquest article: quines motivacions van dur-me a crear Berta Epstein, *traduir* els seus trenta-un poemes i els vint-i-dos escrits fragmentaris? Heus ací una llista que intenta ser completa, però no ordenada:

1. Inserir-me en la tradició literària dels heterònims (i dels heterònims estrangers).

2. Fer un homenatge a les poetes catalanes i a les traduccions en català de poetes estrangeres.

3. Ser un altre.

4. Poder escriure poesia en un moment en què experimentava cert bloqueig creatiu.

5. Escriure poesia avantguardista sense ser anacrònic.

6. Jugar literàriament com abans no ho havia fet.

7. Reivindicar la imaginació en un moment en què es publiquen massa obres adotzenades.

8. Pel pur plaer de fer el que em venia de gust.

Evidentment, la raó principal és la número 8. Diu l'artista conceptual Isidoro Valcárcel Medina que «la libertad está en no vivir de lo que produces». Escriure en català proporciona grans dosis de llibertat. I és llavors quan escrius només allò que et ve de gust escriure, allò que, des d'un punt de vista estrictament creatiu, necessites escriure.

El punt número 2 és una motivació *a posteriori*, sorgida mentre escrivia els poemes de Berta Epstein. En un rampell gairebé bretonià (l'atzar objectiu va guiar-me sovint en aquesta novel·la), vaig decidir de sobte agafar alguns dels llibres que tenia al meu gabinet de poetes catalanes i de traduccions al català de poetes estrangeres, i espigolar-los de manera aleatòria. Quan llegia un vers que «sintonitzava» amb algun poema de Berta Epstein, l'incloïa. Ho vaig fer de manera instintiva, d'una tirada, en un estat proper a l'automatisme delirant. En acabar estava exhaust. No en vaig guardar cap registre. Per tant, no puc identificar totalment allò que he manllevat d'allò que he creat. En aquest sentit, vaig seguir el consell de Jean-Luc Godard: «L'important no és el lloc d'on vas prendre les coses, sinó allà on les portes».

La raó 5 és similar a la que em va explicar el poeta Sanahuja Yll. Si ell volia escriure com Catul, jo volia escriure com Francis Picabia, com Claude Cahun, com Valentine Penrose, com Mina Loy, com Unica Zürn. Fer una poesia que respectés la tradició i que no ofengués les avantguardes, sempre presents en la meva formació autodidàctica. Escriure poesia del principi del xx amb eines i bagatges del xxi, sense semblar fora de temps, sense considerar-me un plagiari extemporani (plagiari en el sentit que hi donava Paul Valéry quan deia que «Plagiari és qui ha digerit malament la substància dels altres»).

Les motivacions 3 i 4 són germanes. Si no trobo la veu poètica que crec necessitar, vull ser un altre. Vull ser més encara. Vull ser *una altra*. I Berta Epstein, aquella que era una ficció a *Vides Potser*, m'ofereix no només l'heteronímia, sinó la possibilitat de recrear una vida sencera, d'escriure les restes d'una obra poètica que només és un vestigi francès imaginat i, finalment, *traduir-la* per fer-ne versió en

la meva llengua.

La motivació número 1 (ordinalment, insisteixo, no en importància) és ser conscient que tot està dit, escrit, pensat, imaginat. És posar-se voluntàriament a la cua de la història, allà on els escriptors que ja han circulat per aquestes carreteres esperen el no-res a qualsevol cuneta. Saber que l'originalitat no existeix i que només podem constatar l'amnèsia col·lectiva. I que el pas del temps reclama repetir, insistir, picar i repicar a la porta mai del tot oberta de les paraules, de les idees, de la imaginació. Voler formar part d'un exèrcit indisciplinat que sap que el fracàs és l'única manera d'afrontar un món cada vegada més sord i cretí. I, convençut i satisfet de ser-hi lliurement, voler creure que n'hi haurà d'altres que es posaran al darrere.

I la motivació 7 vol ser una reivindicació de la imaginació. Són temps de pantalles on, malgrat que els *fakes* es confonguin amb la realitat, el personal (i molt del personal lector també) té una veritable gana d'històries «basades en fets reals», en els *true crimes*, en els *reality show*. Sembla que la realitat guionada ompli alguna mena de buit conceptual i existencial de molts dels nostres congèneres sense nord. Molta narrativa actual es basa en «temes» d'actualitat (gènere, traumes, família, superació personal...). Es creen etiquetes absurdes, com «no-ficció» o «autoficció». Perquè, algú pot creure que tot allò que surt de la subjectivitat absoluta d'algú que escriu no és ficció? Com apunta Vila-Matas: «El lenguaje no ha sido nunca algo que haya representado la realidad, sino algo que la hace y la deshace desde una irrevocable subjetividad».

Sembla, doncs, que el pur plaer d'explicar-se una història ben narrada mentre la llegeixes sigui cada cop més una motivació exòtica. Com si expandir l'imaginari personal i col·lectiu fos una «pèrdua de temps», atès que no suposa el consum del *mainstream*, sinó pensar en allò que som a partir de la verdadera ficció que acaba amb la falsa realitat («La gent continuarà tenint ganes d'escoltar històries i explicar-les. El que no és clar és si seran capaços de llegir-les», John Barth *dixit*).

Així, el paisatge majoritari del món editorial esdevé decebedor. Sobre les novetats literàries (tant en narrativa com en poesia), en una entrevista de 2013, el gran poeta i amic Francesc Garriga Barata

(1932-2015) afirmava que «Surt cada merda que fa por». I sembla que és una declaració per a la qual no passa el temps. Encara més, es diria que la por s'engreixa víctima d'una bulímia imparable. No en parlem més.

I, finalment, el joc. Un concepte tacat d'una sinonímia errada. S'acostuma a associar joc a frivolitat, a infantilisme, a banalitat. Un altre cop, a «pèrdua de temps». No cal aquí destacar la importància que té el joc en la psicologia evolutiva. Ni recordar la presència del joc en les activitats humanes més primitives. Ja s'ha comentat més amunt el cas d'Oulipo, en què el component lúdic és indissociable.

Com li agradava dir a l'artista Benet Rossell, «cap joc no és frívol. La ruleta russa és un joc». I a *Les platges del clatell* em venia de gust jugar, com m'agrada jugar sempre que puc. Crear una poeta, traduir-la, inserir-me en una època apassionant com la del París de les avantguardes. Escriure un llibre que són dos llibres. Crear un món versemblant, jugant a ser un altre i a fer de la ficció una veritat que romandrà per sempre inalterable, impresa en unes pàgines fins que l'oblit les esborri. Jugar sabent que la vida és un regal efímer i absurd i que només l'art, en qualsevol de les seves formes, ens pot oferir alguna mena de dignificació de la condició humana. El món és drama, desastre, injustícia. Traduir l'inexistent és una de les formes d'estimar la vida.

«La bona literatura retorna al lector la possessió

d'una cosa tan valuosa com el temps.

El temps propi, el temps de la lectura silenciosa i personal,

on només la paraula llegida forma les imatges a la ment del lector»

Jonathan Franzen

[1] Una lectora de la novel·la va comentar-me que era evident que Berta Epstein havia existit, afirmant que «es notava molt» que els poemes havien estat escrits per una dona.

Bibliografia

Bach, J. R. (2017). *L'instint. Obra poètica I (1962-1993)*. Tres i Quatre.

Bach, J. R. (2024). *L'alegria. Obra poètica V (2017-2020)*. Tres i Quatre.

Borges, J. L. (1985). *Ficciones.* Alianza Emecé.

Carricaburo, Norma (2013). «Laberintos y jardines de escritura y rescritura. Michel Lafon: Una vida de Pierre Ménard». *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, tom 78, 325-326, p. 33-52. < https://www.letras.edu.ar/wwwisis/index/arti/Boletin2013-325-326_33-51.pdf>.

Gómez de la Serna, R. (1989). *6 falsas novelas: Rusa/China/Tártara/Negra/ Alemana/Americana.* Mondadori.

Lafon, M. (2014). *Una vida de Pierre Menard*. Días Contados.

Merich, S. de (2021). «Escritores ficticios, reflejos y artificios especulares en Don Quijote de la Mancha: el académico de Argamasilla (I, 52) y el traductor de Le bagatele (II, 62)». *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 25, p. 385-412. < https://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista25/15_Merich_Stefano.pdf >.

Perec, G., Oulipo (2021). *El viaje de invierno & sus continuaciones*. Eterna Cadencia Editora.

Pérez Pérez, M. J. (2019). «Un discípulo oulipiano de Pierre Menard». *Anuario de Literatura Comparada*, 9, p. 131-149. < http://dx.doi.org/10.14201/161620199131149>.

Rosell, M. (2009). «Aproximaciones al apócrifo en la órbita de Max Aub: del modelo francés a las últimas manifestaciones peninsulares». *Revista de Literatura*, 142, p. 525-564. < https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/92 >.

Sanahuja, E. (2020). *Poemes de Calvus*. Tanit.

Sanahuja, E. (2024). *51 poemes de Gai Valeri Catul*. AdiA Edicions.

Santoyo, J. C., Fuertes, A. (2014). «Rizando el rizo de la pseudotraducción: L'écumoire, ou Tanzaï et Néadarné: Histoire Japonoise, de Claude-Prosper Jolyot de Crébillon (1734)». *Estudios de Traducción*, 33(4), p. 21-33. < https://revistas.ucm.es/index.php/ESTR/article/view/45365/42685>.

Vigó, J. (2024). *Les platges del clatell*. LaBreu.