

visat. 26

tardor 2018

TRADUCTORS SOTA EL FOCUS

Joan Fontcuberta, *in memoriam*

PEN català

Fotografia de Manel Esclusa

Índex

Editorial

Balanç d'un any crític
Miquel Desclot

Quatre coses sobre els versos de Vera Pàvlova
Xènia Dyakonova

La Disparition
Adrià Pujol Cruells

Quadern d'un retorn al país natal
Anna Montero

El Decameró, vicissituds de la primera traducció al català modern
Eusebi Coromina

Un comentari a la meva traducció d'Ulisses
Carles Llorach-Freixes

A la llum del calidoscopi d'agost
Esther Tallada

Exportar la literatura catalana: algunes observacions
Helena Guilera

Joan Fontcuberta i Gel. Una vida rere les paraules
Nina Valls

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 2018

Editorial

Intermediaris, mediadors, contrabandistes o traficants de paraules. Són els traductors i els han definit amb infinitat de comparacions i metàfores. Aquesta tardor *Visat 26* els posa en el punt de mira. Tenen la paraula els finalistes del III Premi PEN de traducció i els artífexs de les últimes novetats: el *Decameró*, de Boccaccio; l'*Ulisses*, de Joyce, i *Llum d'agost*, de Faulkner, girats al català. I també reflexionem sobre el català girat a altres llengües i sobre els agents que fan possible exportar la nostra literatura.

Els traductors, capaços d'adquirir tots els colors d'un camaleó. Així els va representar Joan Fontcuberta i Gel, de qui trobareu la darrera entrevista que va concedir i a qui dediquem el número, *in memoriam*.

visat.

Tardor 2018

Balanç d'un any crític

Miquel Desclot

Malauradament, aquest any 2017 no serà recordat entre nosaltres per les traduccions literàries que s'hi han publicat. I no pas perquè la massa de literatura incorporada no sigui important ni memorable. És que han passat tantes coses gruixudes i hem viscut tants sotracs i s'han esquerdat tantes estructures, que costa aturar-se a examinar amb calma les activitats que han tingut lloc en un nivell sempre tan discret de la vida del país. Sobretot en uns moments que justament la llibertat de les paraules, material i instrument de l'ofici, està no tan sols amenaçada, sinó soscavada i trepitjada sense escrúpols pels poders que continuen tenint-ho tot ben lligat.

Això no obstant, és evident que la indústria editorial ha continuat treballant amb les rodes ben oliades, en la convicció que és des d'una cultura sòlidament fonamentada que un país mereix el dret a ser tingut en compte en els rengles de la civilització. I en un país de demografia exigua com el nostre, una cultura literària digna d'aquest nom només es pot aixecar amb garantia si s'alimenta també, i en generosa mesura, de la traducció d'allò que han produït altres cultures. Amb els alts i baixos que ens han imposat les circumstàncies històriques, això sempre s'ha intuït, i s'ha actuat en conseqüència; i potser ja no caldria retrocedir fins a les traducció de Dante d'Andreu Febrer i la de Boccaccio dels monjos de Sant Cugat, aparegudes en els temps brillants d'Ausiàs March i Joanot Martorell, per confirmar-ho. Al llarg de l'any 2017 les editorials dels Països Catalans han publicat entorn d'un centenar i mig de traduccions literàries, que aviat és dit. S'han traduït, o retraduït, autors clàssics com Aristòfanes, Aristòtil, Ciceró, Petroni, Shakespeare o Johnson; clàssics moderns com Hugo, Babel, Čapek, Proust, Pirandello, Faulkner, Zweig, Conan Doyle, Kazantzakis, Huxley, Lagerlöf, Walser, Hesse, McCullers, Murdoch, Calvino, Nabokov o Perec; autors més o menys contemporanis com Bradbury, Barnes, Coetzee, McEwan, Magris, Rushdie, Tóibin, Lenz, Salter, Murakami, Auster, Dovlàtov, Roy o Cartarescu; poetes com Dickinson, Césaire, Pàvlova, Jaccottet

o de Sá-Carneiro. Etcètera. No puc continuar llistant noms d'autors perquè n'arribo a comptar cent trenta! S'ha traduït de llengües habituals, com l'anglès (de llarg, o de massa llarg, la més traduïda), el francès, l'alemany o l'italià, però també de llengües menys freqüentades com el portuguès, el rus, el txec, el grec (clàssic i modern), el romanès, el suec, el noruec o el japonès. Tant el ventall d'autors traduïts com el de llengües d'origen produeix la sensació que el món editorial de llengua catalana no és precisament culpable del pecat de mirar-se el melic nacional, o fins i tot que, si de cas, és més aviat culpable de confiar massa en el que ens ve de fora, de vegades acríticament empès per les modes i els interessos més comercials.

Tot això ha estat possible aquest any gràcies a una extensa i variada nòmina de traductors, amb noms consagrats i indiscutibles com els del recentment desaparegut Joan Fontcuberta, Joaquim Mallafrè, Francesc Parcerisas o Dolors Udina, i alhora amb noms nous com Pau Sabaté, Alba Dedeu, Josep Alemany o Laura Baena, per no parlar de noms tan consolidats com els de Xavier Pàmies, Marta Pera, Joan Sellent, Miquel Cabal, Jaume Creus, Joaquim Gestí, Albert Nolla, Marc Rubió, Jordi Martín, Pau Vidal, Jordi Mas, Ferran Ràfols, Ramon Monton, Albert Torrescasana o Carolina Moreno. I no continuo, perquè només en la llista dels qui han publicat aquest any passat n'hi compto vuitanta-quatre!

Tot plegat fa pensar que la traducció literària gaudeix a casa nostra d'una bona salut remarcable, encara que hi ha, i sempre hi haurà, qui en diagnosticarà la malaltia terminal. Tenir bona salut, com és natural, no la guarda de patir refredats, migranyes o atacs de ciàtica. És evident que no totes les traduccions tenen el bon nivell literari que voldríem, com no el tenen tants llibres que es publiquen en devessall.

En contrast, després d'un repàs a aquest embalum de traduccions, el que no en surt gaire ben parat, a parer nostre, és el nivell de la correcció en un bon nombre d'editorials. Es publiquen massa traduccions que no han passat per les mans d'un corrector o que, si de cas, han passat per unes mans poc professionals o potser massa mal pagades. Entre el centenar i mig de traduccions publicades el 2017, n'hi ha de molt meritòries que no han passat el nostre primer

sedàs per culpa d'una mala correcció o d'una manca de correcció. En aquest aspecte, la poca cura de certes editorials és altament reprovable i pensem que es mereix de nou una denúncia molt severa. Si escriptors de la talla d'un Josep Maria de Sagarra, un Josep Pla o un Salvador Espriu necessitaven —i reclamaven— l'assistència d'un corrector, per què no l'han de necessitar els escriptors especialitzats en la traducció?

Entre els traductors, com entre la resta d'escriptors, n'hi ha que tenen un domini de l'idioma més esmolat que d'altres, és clar. Però ja és hora de constatar que hi ha traductors que, per raó de les constants exigències de l'ofici, que obliguen a pensar i repensar constantment els recursos de l'idioma, han assolit una versatilitat lingüística que pocs col·legues escriptors podrien exhibir. Val la pena assenyalar-ho, ara que, com mai, bona part de la llengua literària es troba en mans d'aquests escriptors que són els traductors.

Escollir quatre finalistes per al premi del PEN, entre tantes traduccions, sovint excel·lents, no ha estat cosa gens fàcil, i encara avui ens fa l'efecte que n'hi ha unes quantes més que haurien estat digníssimes finalistes, i no ho diem pas per fàcil complaença. Al capdavall, doncs, hem hagut de triar, i ho hem fet valorant l'interès de l'obra traduïda, la novetat de l'autor traduït, la dificultat de la traducció, l'excel·lència de la recreació literària, la competència lingüística del traductor i la correcció dels acabats editorials.

Enhorabona a tots quatre.

visat.

Tardor 2018

Quatre coses sobre els versos de Vera Pàvlova

Xènia Dyakonova

A banda i banda del petó, de Vera Pàvlova (1963, Moscou), va sortir a Rússia el 2004 i és una mena de dietari en vers –parlem de versos clàssics, la majoria amb rima i mètrica regular– d'una relació amorosa. Els protagonistes són una dona russa i un home nord-americà: ella viu a Moscou, i ell, a Nova York. Es troben, ara al país de l'un, ara al de l'altra, passen temporades plegats i es tornen a separar. D'ell, en sabem ben poc: el veiem amb els ulls de la dona enamorada, i l'únic que arribem a intuir és que es tracta d'un home de lletres. A part de la dedicatòria del llibre, només hi ha un poema que en revela el nom de pila. Pel que fa a ella, homònima i reflex de l'autora, descobrim que té un temperament volcànic, una necessitat gairebé malaltissa d'autoanàlisi i dues filles de matrimonis anteriors. Mentre els dos amants estan junts, tot és alegria i passió. Mentre estan separats, a ella l'envolten records dels amors antics, la por de la infidelitat i el desig de tenir un altre fill. A banda de l'enyor, és clar. La descripció detallada de cadascun dels matisos d'aquestes fluctuacions emocionals fa que el llibre tingui un gruix considerable: més de cent poemes, en total. Segurament, més d'un lector pensarà: i no en podria haver fet un resum? Resulta que no. La gràcia del conjunt radica en aquesta densitat, en la voluntat de documentar exhaustivament, fins i tot de cronometrar les trobades i els comiats, els moments de proximitat i els de distanciament, els esclats d'eufòria i les punxades de tristesa. El que tenen en comú tots els poemes del llibre és una franquesa absoluta i el to intimista d'algú que escriu per comunicar-se més profundament amb la persona que estima.

Gràcies al sentit de l'humor de la poeta, al seu enginy brillant i a la seva capacitat de combinar la tensió formal amb la frescor, els versos d'*A banda i banda del petó* no perden mai l'harmonia sonora, la lleugeresa i l'elegància que els fa encantadors. A més, la naturalesa compacta dels poemes contribueix a la lectura

continuada, i confirma la sensació que es tracta d'un mosaic on cada peça té el seu valor. Pel que fa al rerefons biogràfic del recull, el destinatari real és Steven Seymour, el quart marit de l'autora, mort el 2014. Durant els tretze anys del matrimoni, Seymour, traductor nord-americà d'origen rus, va traduir una gran part dels poemes de Pàvlova a l'anglès. Recollida al volum *If there is something to desire* (Knopf, 2010), la poesia de Pàvlova en versió de Seymour va tenir un gran èxit als Estats Units i va representar la consagració de la poetessa més enllà de Rússia. En l'àmbit hispànic, aquest és el primer llibre de Pàvlova que es publica, i ho agraeixo profundament a l'editorial mallorquina El Gall, que ha cregut des del principi en el meu projecte.

Vaig començar a traduir *A banda i banda del petó* el 2015 quan, després de molts anys d'escriure poesia només en rus, vaig sentir el desig d'escriure en català, però els versos no em sortien. Com a entrenament lingüístic, anava fent una versió d'un poema al dia: aquest compromís donava color a la meva rutina i m'obligava a pensar en vers constantment. A l'hora de traduir aquest recull, vaig decidir que el més important era conservar-ne la música, encara que, a vegades, fos a costa de canviar la lletra. (No ho dic d'aquesta manera perquè sí, sinó perquè Pàvlova, a més de poeta, és compositora i pianista, i sap molt bé que un poema traduït, com una peça per a piano, és una creació conjunta de l'autor i l'intèrpret.) M'ha semblat fonamental, d'una banda, mantenir la gràcia formal i rítmica dels versos, que en constitueix l'espina dorsal i és indissociable del contingut; i, de l'altra, conservar la immediatesa quotidiana de les imatges. Això vol dir que he mirat d'adaptar la mètrica russa a la mètrica catalana, he barrejat rimes consonants i assonants i he reformulat un gran nombre de metàfores per encabir-les en una estructura determinada. A còpia de repetir paraules i fer servir un vocabulari molt limitat, tal com ho fa Pàvlova, he procurat transmetre l'efecte d'obsessió amorosa –reiterativa, com tota obsessió– que el llibre crea: és possible que una de les influències més o menys conscients de l'autora hagi estat la música minimalista, en què la repetició insistent de les mateixes melodies crea un efecte hipnòtic. Pel que fa als jocs de paraules, és evident que he hagut de reinventar-los, i aquesta és una de les coses que més em diverteix quan tradueixo. Per tot això, segurament, vaig triar aquest llibre i no un altre: m'obligava a ser lliure per poder ser fidel.

Tens sort de no veure mai com sóc
quan no hi ets. No em podries ni reconèixer:
no tinc ni cara, ni ulls, ni foc
als ulls, i com puc ser la mateixa
que estimes? No, tu no ho veus, i tens sort:
sóc la bella dorment borratxa i cursi,
sóc l'infern, sóc la foto del passaport
i la tia estúpida d'un anunci.

Vera Pàvlova, *A banda i banda del petó,* versió de Xènia Dyakonova, El Gall, 2017.

visat.

Tardor 2018

La Disparition

Adrià Pujol Cruells

Georges Perec (1936-1982) va ser un dels escriptors francesos més coneguts de la segona meitat del segle XX. Assagista, dramaturg, guionista i poeta, la seva obra es reivindica des de camps molt diversos, com són l'antropologia, l'arquitectura, la literatura, la sociologia i la publicitat. Amic i condeixeble de Raymond Queneau, de Boris Vian i d'Italo Calvino, va ser un membre destacat de l'OULIPO i un dels principals impulsors del *nouveau roman*. Prefigurant la irrupció de la postmodernitat en la literatura, es va donar a conèixer amb una novel·la, *Les choses: Une histoire des années soixante* (Premi Renaudot 1965). La seva primera obra lipogramàtica de pes va ser *La disparition* (1969), en la qual du al límit l'art d'escriure amb constricció, amb trava, un dels principis ordenadors de l'OULIPO. D'obra extensa, complexa i heterodoxa, es va consagrar amb *La vie, mode d'emploi* (Premi Médicis 1978), després d'escriure una vintena de llibres que a França es reediten periòdicament.

La disparition va sacsejar el panorama literari francès. Els adalils de les avantguardes de seguida el van reivindicar. Es tracta d'un llibre inclassificable, erudit i d'una complexitat estructural inoïda. Obra de culte, ha estat traduïda a més de 10 idiomes. Des que es va publicar que genera multitud d'estudis, un any rere l'altre: tesis, articles, documentals, exposicions i panegírics. D'altra banda, i a diferència d'altres països, la recepció de Georges Perec a Catalunya encara és una mica incipient. Tenim poques traduccions, però totes ben meritòries, d'alguns dels seus llibres més coneguts. I un dels que faltaven, indispensable, és *La disparition*.

L'original és escrit sense la lletra e, la vocal més comuna en llengua francesa. Aquest aspecte converteix el llibre en pràcticament intraduïble, cosa que a Perec li plaïa força. De fet, ni firmar-lo, no podia. Amb estructura de *thriller*, el lector de l'original assisteix a tot

un seguit de desaparicions, la principal de les quals és, és clar, la de la lletra e. Però aquesta només és una de les capes del llibre. Farcit de jocs de paraules, de referències ocultes, al final és un veritable manglar ple de trampes, de dobles i triples sentits, un *totum revolutum* que esbotza els límits dels gèneres, dels estils i de les convencions entre significat i significant.

Traduir *La disparition al català* (*L'eclipsi,* publicada per l'Avenç, 2017) no ha estat difícil, perquè, de fet, és un llibre que demana ser reescrit a l'hora de vessar-lo, francès enllà. D'entrada, com que en català les vocals *a* i *e* empaten, en el sentit que cap de les dues queda per sobre de l'altra en quantitat d'ús, vaig triar que la meva traducció s'estalviaria la lletra a. El motiu és que així podia tornar a recrear els jocs de l'original. Patronímics, marques de productes, referents culturals; manllevant la lletra *a* m'obligava a tornar a refer tot el llibre. En segon lloc, això em permetia acostar culturalment el text a Catalunya –és el que han fet tots els traductors que m'han precedit, respectivament, amb les cultures llurs.

Feta la tria, vaig fabricar-me un diccionari català *ad hoc*, que no contenia cap mot amb la lletra a. I em vaig posar mans a l'obra. Per fortuna, *La disparition* ha estat i és objecte de molts estudis al detall, gràcies als quals, puc posar-hi la mà al foc, no em va passar per alt cap dels jocs de paraules que conté. Palíndroms, contrapets, fragments homofònics, homenatges velats a molts altres llibres (Poe, Borges, Christie, Dafoe, Melville, etc.); pràcticament cada paràgraf amaga alguna referència, alguna trampa que calia salvar i parar de nou al lector en català.

Finalment, per acabar la traducció vaig disposar de l'ajut d'un munt de gent. Màrius Serra em va encomanar la llibertat que neix de pensar que el català és una llengua de poder. Hermes Salceda em va orientar en passatges de difícil resolució. Tina Vallès va corregir el text amb valentia i rigor. Carles Sanjosé, Josep Pedrals, Quique Llaudet, Alfred Morales i altres, una tirallonga de persones, hi van posar el seu gra de sorra, cadascú des del domini d'una disciplina: poesia, música, química, etcètera.
El resultat és un llibre nou que surt del ventre de l'original. Així ha estat en els casos de l'alemany, el rus, el japonès, el castellà, l'anglès, l'italià i el txec. Si de cas, la peculiaritat en català és que

L’eclipsi passa a fer part de la literatura en aquesta nostra llengua.

visat.

Tardor 2018

Quadern d'un retorn al país natal

Anna Montero

Hi ha llibres, poemes, que canvien la visió del món. De qui els escriu i també de qui els llegeix. Eixamplen, enriqueixen els límits del coneixement. *Cahier d'un retour au pays natal* en va ser un per a mi.

Va arribar a les meues mans fa molt de temps, quan, jove *assistante de langue en un lycée* d'Ais de Provença, recorria les llibreries –sobretot les de vell, que el meu salari no em permetia grans despeses– a la recerca de tresors que a l'Espanya de l'època eren introbables.

Aleshores sabia poc de la negritud (terme que segons Léopold Sédar Senghor va aparèixer per primera vegada en un article d'Aimé Césaire a la revista *L'Étudiant Noir*, que tots dos havien fundat amb un grup de joves a París) i no coneixia res de la literatura que es feia als marges de «l'hexàgon», de la metròpoli. No havia sentit parlar mai d'Aimé Césaire, malgrat la meua llicenciatura en Filologia francesa i romànica. La lectura del seu poema em va trasbalsar profundament perquè em va obrir els ulls a un món fins aleshores desconegut i que hi sorgia per mitjà d'uns versos sumptuosos que deien el que no havia estat dit mai abans. En aquest sentit Césaire ha estat comparat amb Walt Whitman i José Martí, com a creador del text fundador d'un poble.

Més endavant vaig assabentar-me de la seua infància a Martinica i de la formació a París, gràcies a una beca que li va permetre estudiar al Lycée Louis le Grand i a l'École Normale Supérieure. Vaig conèixer la seua militància al si d'un grup d'estudiants negres i al Partit Comunista Francès a partir de l'any 1935, que va abandonar l'any 1956 a conseqüència de la invasió soviètica d'Hongria i, com va expressar en una carta oberta al secretari del partit, Maurice Thorez, per l'actitud complaent del PCF cap a la política totalitària de Stalin. Alhora, hi denunciava el fet d'haver-hi trobat els mateixos vicis de la

societat francesa respecte del problema de la descolonització i el mateix desinterès i paternalisme pel que feia a les reivindicacions racials. Va continuar l'activitat política quan el 1939 va tornar a Martinica, on va ser alcalde de Fort-de-France i diputat a l'Assemblée Générale, primer dins del Partit Progressista de Martinica i després com a independent.

Cahier d'un retour au pays natal va aparèixer fragmentàriament a París el 1939 a la revista Volontés, i en la versió definitiva a Nova York el 1947, en una edició bilingüe publicada gràcies a la influència d'André Breton, que l'havia conegut el 1941 durant una escala a Martinica en el seu viatge als Estats Units quan fugia del règim de Vichy.

El poema recull, d'una banda, el retorn de l'escriptor a la seua terra per assumir la realitat desoladora de l'antiga colònia; i, de l'altra, la recuperació literària, cultural i social de les arrels africanes del seu poble, sistemàticament emmudides i negades pel poder colonial. L'experiència personal i la història col·lectiva s'hi entrellacen indissolublement.

Aimé Césaire hi reprèn els instruments de la poesia surrealista que havia conegut i utilitzat durant els anys de formació. Però, com assenyala Agustí Bartra al pròleg de la seua traducció al castellà del *Cahier*, publicada a Mèxic l'any 1969, allà on el Surrealisme havia caigut en la superficialitat de l'art per l'art i dels funambulismes verbals gratuïts, Césaire atorga tot el sentit a l'exuberància i riquesa dels versos. La presència fonamental de l'oníric dins del llenguatge surrealista hi entronca amb el caràcter màgic de la paraula en les cultures africanes, mentre que l'opulència del vers reflecteix la profusió tropical del Carib. Alguns lectors francesos, per a qui el llibre va caure com una pedra en una bassa tranquil·la, van retreure a Césaire la desmesura. Tanmateix, com va dir l'escriptor martiniquès Edouard Glissant, «el poema mesura la desmesura del món».

Sens dubte, la passió és la clau de volta d'aquest poema. Segons Agustí Bartra, «Césaire és un poeta en estat d'erupció». En efecte, hi fa poesia amb tots els materials que li proporciona la realitat de l'illa. Tot el que és lleig, tot el que és vil, i fins i tot repugnant, Césaire ho transforma en bellesa, element que André Breton assenyala al

prefaci de la primera edició, i que entre altres, per a ell, caracteritzen un poeta major i fan del *Cahier* el «més gran monument líric de la seua època».

Diu l'escriptora canadenca Nicole Brossard en un assaig sobre la traducció poètica que Antoni Clapès acaba de traduir, *Et soudain me voici en train de refaire le monde*, que entre el traductor i el text s'han d'establir una sèrie de «cercles d'intimitat» i que, com més estrets siguen, més probabilitats oferiran per arribar a la traducció més bona. Però, quins cercles es poden establir entre un poema martiniquès de la primera meitat del segle XX i una poeta *en herbe* que començava a posar els seus versos sobre el paper? Perquè el que és ben cert és que em vaig sentir a casa en obrir per primera vegada el *Cahier d'un retour au pays natal*. En primer lloc, tots els sentiments, totes les emocions que impregnen el poemari les coneixia. S'hi tracta d'humiliació, d'enviliment, de covardia, però també de dignitat, de revolta, d'orgull. Tampoc la realitat de la societat martiniquesa de l'època m'era totalment desconeguda. Coneixia la destrucció del territori, l'emmudiment de la pròpia cultura per imposar-ne una altra, la lluita per recuperar la memòria amagada d'un poble. Amb un anhel totalitzador que el fa assimilar-se a l'arbre, a la terra, a tota la humanitat, a l'univers sencer, Césaire ens parla a cadascun, a cadascuna, en el més profund de nosaltres mateixos.

Durant molt de temps, el *Cahier d'un retour au pays natal* em va acompanyar. Hi tornava per submergir-me en la seua força poètica, en l'humanisme reparador. Fins que un dia vaig començar a traduir-lo i el que havia començat com un repte aviat va esdevenir una tasca apassionant. Si la poesia ens dota d'una mirada que ens fa conèixer el món d'una manera més profunda i més complexa, la traducció enriqueix la literatura que acull la nova veu, n'eixampla les fronteres. Alhora, *Cahier d'un retour au pays natal/Quadern d'un retorn al país natal* ens permet de reconèixer el que ens uneix dins de les nostres diferències.

visat.

Tardor 2018

El Decameró, vicissituds de la primera traducció al català modern

Eusebi Coromina

Coincidint amb el centenari del naixement de l'escriptora, traductora i activista cultural Maria Aurèlia Capmany, el 2018 ha pogut aparèixer finalment la versió catalana que havia enllestit del *Decameró*, de Giovanni Bocaccio (1330-1375), molt probablement acabada el 1967, i inèdita a causa de diverses vicissituds.(1) El text boccaccià, escrit entre el 1349 i el 1351, és un recull de cent novel·letes en prosa amb un proemi i diversos versos al final de cada deu relats.

Durant segles el *Decameró* es va poder llegir en català gràcies a la traducció anònima i també completa datada el 1429 a Sant Cugat del Vallès,(2) si bé pel país hi circulaven diverses edicions de l'obra en l'original italià. És prou sabut l'influx de Boccaccio en la narrativa europea de tots els temps i, específicament, en la literatura catalana medieval: ho testimonien la traducció esmentada, o la que Narcís Franc va fer d'*Il Corbaccio* el 1397, o bé les influències temàtiques i estilístiques de Boccaccio en Bernat Metge, Roís de Corella, Jaume Roig, en el *Cançoner satíric valencià dels segles XV i XVI*, *Curial e Güelfa* o el *Tirant lo Blanc*. Boccaccio, juntament amb Dante Alighieri i Francesco Petrarca, forma part de les *Tres corones* de la literatura italiana. Precursor de l'Humanisme, com el seu coetani Petrarca, el qual li va dedicar una carta de consolació a causa de la greu situació econòmica per la qual passava.(3) Precisament, la darrera de les cent novel·letes del text de Sant Cugat és pròpiament la llegenda de *Valter e Giselda*, l'obra que Metge havia traduït del *Griseldis*, text llatí de Petrarca, que alhora és una traducció de la darrera novel·la del *Decameró.*

Maria Aurèlia Capmany, com a traductora autodidacta, signa les primeres traduccions al principi dels anys seixanta, sempre per a Edicions 62. A més de diversos autors d'expressió francesa, especialment Georges Simenon per a la col·lecció «La Cua de Palla»,

tradueix diversos escriptors italians, començant per Calvino (1965) i continuant per Patrolini (1965 i 1966), Cassola (1966), Vittorini (1966), Chiarini (1967), Pasolini (1967), Pavese (1978) o Pirandello (1986). Enmig d'aquesta frenètica activitat traductora dels anys seixanta, va rebre l'encàrrec de Felip Cid, poeta i crític literari, de traduir el *Decameró*. Cid i Josep Pla-Narbona, pintor, dissenyador i escultor, havien fundat el 1967 l'editorial Llibres de Sinera, de ressonàncies espriuanes, que no va arribar a ser rendible i va haver de plegar al cap de tres anys. L'empresa oferia unes condicions molt dignes a autors i traductors de la casa (les feines es pagaven a l'avançada). Salvador Espriu havia rebut l'encàrrec de dirigir-hi una col·lecció de traduccions dels clàssics, i aleshores Cid va pensar en el *Decameró*, obra que l'havia impressionat durant la joventut. I el juliol de 1967 Espriu i Cid en van encarregar la versió catalana a Capmany, vinculada a Espriu, als promotors de l'editorial i al director teatral Ricard Salvat, amic d'Espriu. Va disposar de sis mesos per enllestir la feina amb lliuraments parcials de cinquanta quartilles, cosa que va fer contra rellotge amb la col·laboració esporàdica, sembla, de Jaume Vidal Alcover (1923-1991), company sentimental seu.(4) Tot fa pensar que Llibres de Sinera va pagar-ne la traducció sencera, atès que la traductora l'havia acabat del tot, però el tancament de la casa editora el 1968 va impedir-ne l'edició i la publicació.

El 1983 l'editorial Laia va conèixer l'existència de la traducció capmanyiana del *Decameró* i va decidir de publicar-la, per la qual cosa l'autora en va començar una revisió, que no va veure la llum per segona vegada per tal com es van assabentar que Francesc Vallverdú ja tenia l'encàrrec, de Josep M. Castellet i Joaquim Molas, de traduir-lo per a Edicions 62, en què va aparèixer el 1984. Vallverdú havia entrat a treballar a Edicions 62 el 1966 com a tècnic editorial, assessor lingüístic i traductor. Capmany feia tres anys que hi publicava traduccions i li havia manifestat que tenia feta la versió en català modern del *Decameró*. Sigui com vulgui, la recuperació de la present traducció capmanyiana per Punctum el 2018 contribueix a eixamplar i a enriquir amb un text d'una gran agudesa lingüística i amb uns diàlegs de gran vivor les versions completes o parcials catalanes del *Decameró*.(5)

El «descobriment» de l'existència de l'original de Capmany, ja entrat el segle XXI, es deu en primera instància a una breu menció que en

fa Joaquim Mallafrè, traductor, escriptor i lingüista, en una conferència. En recull la referència Magí Sunyer (URV), que la passa a Montserrat Bacardí (UAB), la qual decideix de confiar-ne l'edició a Carles Biosca (UAB), Eusebi Coromina (UVic-UCC) i Joan-Francesc Silvente (UAB). El mecanoscrit de la traducció es troba a l'Arxiu Vidal-Capmany de la URV;(6) consta de 885 pàgines, corresponents a les deu jornades que configuren el *Decameró*, seguides d'una cinquantena de pàgines de notes. El text presenta mostres de quatre correccions successives, de les quals només una arriba fins al final de l'obra.

Com ja s'ha esmentat, es tracta la primera traducció del *Decameró* al català modern. El domini que Capmany tenia de la llengua formal i de la col·loquial el va saber combinar magistralment dins l'obra, que resulta literàriament menys academicista que l'estil emprat per Vallverdú. D'una banda, el text capmanyià conté ressonàncies orals del teatre, amb expressions de la literatura popular, que tan bé coneixia;(7) de l'altra, hi sovintegen, com en l'original italià, oracions coordinades i juxtaposades, però també presenta períodes llargs, rics en subordinació i incisos, alhora que inversions i construccions llatinitzants. Ella mateixa havia dit: «He procurat mantenir, sempre que m'ha estat possible, l'èmfasi retòric, l'hipèrbaton, l'estructura llatina de la frase de l'original, i hi he procurat utilitzar el més ampli vocabulari "rosabalcavà" (rossellonès-alguerès-balear-catalunyès-valencià), que diria l'Espriu.»(8) En efecte, les tries lingüístiques de Capmany conformen una obra amb un català intemporal, ni adotzenat ni excessivament ampul·lós, esquitxat d'algun dialectalisme que hi confereix un to lleugerament arcaïtzant, adequat a unes històries situades al segle XIV, als afores de Florència durant la pesta negra, quan deu joves amics (tres homes i set dones) es refugien en una vil·la al camp, on s'expliquen, per entretenir-se, una novel·leta cadascun durant deu jornades.

Capmany es devia sentir còmoda traduint les històries del *Decameró*, sovint transgressores i inspirades en la narrativa oral i en fonts clàssiques i medievals, amb homes i dones que malden amb enginy per vèncer els revessos de la fortuna, entre heroisme i fortuna, alegria i tristesa, humor o sàtira i tragèdia, riquesa i pobresa, vici i engany, vida i mort o amor cortès i sensual. Per aquest darrer aspecte, l'obra va ser qualificada d'immoral o escandalosa, i fou

censurada en diverses èpoques. Pels cent relats, hi desfilen individus o grups socials retratats de manera versemblant, personatges de famílies existents i imaginàries o personatges històrics, d'entre els quals hi treuen el cap cavallers, mercaders o monarques catalans; i els fets s'hi desenvolupen en indrets, ciutats o poblacions reals, en ambients reconstruïts amb precisió, com ara jardins i paratges naturals i exòtics.

Notes

1. Giovanni Boccaccio: *Decameró*. Traducció de Maria Aurèlia Capmany. Edició a Cura de Carles Biosca, Eusebi Coromina i Joan-Francesc Silvente. Lleida: Punctum, 2018.
2. N'hi ha una edició contemporània: Joan Boccaccio: *Decameron*. Barcelona: Editorial AHR, 1964. Les inicials de l'editorial corresponen a l'editor Alfredo Herrero Romero, que va reimprimir el text medieval sencer de Sant Cugat que Jaume Massó i Torrents havia editat per a Barcino. A Barcino només van poder publicar dues jornades del *Decameró*, els anys 1926 i 1928, a «Els Nostres Clàssics».
3. El motiu de l'epístola sembla que era la delicada situació econòmica per la qual Boccaccio passava al final de la seva vida. Segons Petrarca, no podia ser causa de disgust, atès que ningú no pot reunir tots els avantatges materials i espirituals atorgats per «Aquell que concedeix en abundància favors a tothom». Vegeu Petrarca: *Carta a la posteritat. Carta a Boccaccio*. Traduccions de Joan Bastardas i Pere J. Quetglas. Martorell: Adesiara Editorial, 2007.
4. A partir del 1972 es van traslladar a Tarragona, que van convertir en la seva altra ciutat. Jaume Vidal era originari de Manacor, i Maria Aurèlia Capmany, de Barcelona.
5. A banda de les adaptacions parcials per al cinema degudes als germans Taviani (2015) i Pier Paolo Pasolini (1971), n'han fet traduccions parcials al català Carme Arenas (1993 i 2011: *Deu del Decameró*) o Sofia Pastor (2004: *Decameró*).
6. El llegat Vidal-Capmany el formen l'arxiu i el fons bibliogràfic de Jaume Vidal Alcover i Maria Aurèlia Capmany Farnés, que va passar a la URV el 1991 en compliment de les disposicions testamentàries de tots dos, traspassats aquell mateix any.
7. El seu pare, Aureli Capmany i Farrés (1868-1954), fou fundador i primer director de la revista infantil *Patufet*. Interessat en les rondalles, els costums, les cançons i les danses populars, va treballar

a l’Arxiu Municipal de Barcelona i va col·laborar en diverses publicacions periòdiques, com ara la revista mensual *D’Ací d’Allà*.
8. Joan Rendé: «M. Aurèlia Capmany: la incursió italiana». *Avui*, 24 de gener 1982, p. 21.

visat.

Tardor 2018

Un comentari a la meva traducció d'Ulisses

Carles Llorach-Freixes

Cada professional, sigui escriptor, pintor, arquitecte, metge..., construeix un sistema de raonaments entorn de la seva manera d'enfocar la feina, de com dur-la a terme i fins i tot de quina és la seva intenció estètica o moral. La majoria de vegades aquest sistema s'acosta més a principis teòrics que no pas a mètodes pràctics i es tracta d'una reflexió a posteriori(!) o d'una racionalització o potser justificació dels nostres actes.

Aquesta teorització tampoc no podia faltar en la tasca del traductor, encara que sigui una activitat eminentment pràctica, i aquesta teorització és la que mena als diversos debats sobre com ha de ser una traducció: literal vs. lliure, traducció fidel vs. versió personal, traductor invisible vs. ostensible, anònim vs. conegut, professional vs. vocacional, etc.

Com tothom, doncs, també m'he bastit un marc de principis sobre la meva feina, i, tot i que no penso que sigui ni millor ni pitjor que d'altres o que tingui cap mena d'originalitat, almenys em permet tenir un punt ideal de referència per orientar el treball. Per a mi, tota traducció és senzillament una «aproximació» al text original. El que fa el traductor és intentar acostar el lector tant com sigui possible al coneixement i a les sensacions que el text original transmet i el símil de què em serveixo és l'ascensió a un cim (imaginari i inabastable): podem atacar la muntanya per la paret nord o pel camí més fàcil, hi podem voler pujar pel dret o fent marrada; però la visió del cim des de la paret més difícil de vegades no és la millor, i potser fins i tot és més clara de més lluny estant, etc. És a dir, la traducció exacta només és un objectiu impossible d'aconseguir, però això també implica que un text es pot abordar des de perspectives diferents que donin lloc a traduccions diferents, sense que això signifiqui necessàriament que una sigui millor que una altra: podem traduir poesia posant més èmfasi en la forma o en el contingut; o bé, en

prosa, una traducció amb notes a peu de pàgina o una sense. Per exemple, en el cas de l'*Ulisses*, un dels temes a resoldre era com girar tot el que feia referència a la religió, perquè Irlanda, el país d'origen del text, era profundament catòlica, com Catalunya; però el lector actual, ja menys religiós, és capaç per ell mateix de copsar tots els simbolismes i connotacions associats amb aquest aspecte sense cap explicació addicional?

Un dels altres principis amb què treballo és considerar que la traducció és la comunicació de l'experiència de la lectura del text original; és a dir, el traductor intenta expressar en la llengua d'arribada no tant el text en ell mateix, sinó el que ha comprès i sentit llegint l'original. Això implica que la seva feina serà traduir textos dels quals vulgui comunicar aquesta experiència, cosa, naturalment, de vegades no compatible amb el traductor «professional», que ha de ser capaç d'enfrontar-se a qualsevol tasca que li encomanin; el traductor vocacional, però, vol donar a conèixer textos que pensa que entusiasmaran els seus lectors.

Per a qualsevol traductor, l'*Ulisses* és el gran repte. Potser només hi ha un altre text que tingui tantes varietats de registres i d'estils i que sigui tan atractiu i desafiador: els *Exercicis d'estil*, de Queneau. L'*Ulisses* comprèn des de textos de connotació zero (gairebé: no oblidem la potent ironia), com és el cas de l'Episodi 17, aquella mena d'enciclopèdia del coneixement redactada en forma de pregunta-resposta, fins al desplegament d'un exemple de cada una de les figures literàries a l'Episodi 7; o l'Episodi 13, pastitx de la novel·la eroticosentimental; l'Episodi 11, en què el text intenta imitar la composició musical; l'Episodi 18, amb el monòleg interior, etc.

Potser l'episodi que dona més joc a la feina del traductor és el 14. El tema d'aquest episodi, primerament titulat «Les vaques del Sol», és la fecundació, l'embaràs i el part. Per redactar-lo, Joyce va intentar establir un paral·lel entre la formació i el desenvolupament del fetus i el desenvolupament de la prosa anglesa mitjançant la imitació de diversos estils prosístics al llarg de la història de la literatura anglesa. Ignorem si aquesta analogia l'haurien pogut copsar els lectors, o bé fins i tot pels estudiosos de l'*Ulisses*, si Joyce mateix no hagués explicat com pensava confeccionar l'episodi prèviament. Per al traductor, l'ideal fora poder traçar unes connexions entre els diversos

estils o els diversos autors de la història de la prosa anglesa i els de la prosa catalana, però els paral·lelismes serien pura casualitat. Certament podríem cercar confluències en els diversos moviments literaris o culturals: classicisme, romanticisme, modernisme..., però la qüestió és que Joyce, més que imitar èpoques, així, en general, imita autors i, fins i tot, peces concretes d'aquests autors. Ens podríem haver limitat a traduir aquests diferents models de prosa i pensem que s'haurien copsat les maneres d'escriure dels autors; però aleshores s'hauria perdut una mica la idea inicial de Joyce de simbolitzar l'evolució de l'embaràs, perquè no pensem que, amb la mera traducció, es veiés el desenvolupament, la progressió, de la prosa anglesa des del començament fins al segle XX. Per donar aquesta idea del camí recorregut des de l'inici fins ara hem salpebrat amb paraules, expressions, girs sintàctics i ortografia dels diferents moments i diferents autors de la història de la literatura catalana la traducció dels fragments de la prosa anglesa de l'Episodi 14 ordenats més o menys cronològicament. Així, com que normalment una de les primeres lliçons de la història de la literatura catalana parla dels trobadors, no ens hem pogut resistir a pintar amb colors provençals algun dels estils inicials de l'episodi, com tampoc no ens hem pogut resistir a anar augmentant progressivament i després a disminuir progressivament els «castellanismes» que durant molt de temps van impregnar els escrits catalans. En alguns casos la tasca ha estat molt fàcil; per exemple, quan algun autor català també ha fet de traductor i ens ha deixat versions inoblidables de l'original, com és el cas de Josep Carner amb Charles Dickens. O bé el canvi de la conjunció *e* per *i*; el pas de l'article *lo* masculí singular a *el*. O el pas d'usar la preposició *ab* a usar *amb*, etc.

També hem de dir que Joyce, a pesar de la seva fabulosa memòria i formidable capacitat per estrafer diferents estils, no es va fiar del record de les seves lectures sense consulta o comprovació i, per a aquestes imitacions, va recórrer a un manual d'història de la prosa anglesa;(1) nosaltres no hem estat menys i també hem recorregut a un manual, l'antologia *Garba*,(2) de Casals, Llanas, Pinyol i Soldevila d'Edicions 62, complementada amb l'*Antologia* (3) de Comas, i altres textos.

L'Episodi 14 comença amb una *invocació* triplement repetida, que hem traduït sense buscar cap correlació en textos catalans. El mateix

hem fet amb els dos estils següents, la *prosa llatina traduïda* i les cròniques llatines medievals, un anglès encaixonat en la sintaxi original llatina. Després, Joyce passa a imitar Aelfric d'Eynsham (955-1010/1022), autor de textos religiosos redactats en una singular prosa artificialment rítmica i al·literativa; aquí la nostra opció ha estat el provençal de la *vida*, entre altres, del trobador Guillem de Cabestany, sobretot perquè era clarament distingible del català medieval. El següent canvi ens porta a la prosa de l'anglès mitjà, en especial del drama al·legòric *Everyman*, «Tothom», del final del segle XV; hem optat aquí per Ramon Muntaner amb la seva Crònica, sense gaire relació, però, amb una obra de teatre moral. Després hem agafat Ramon Llull com a referent del següent canvi d'estil a John Mandeville (1336-71), autor d'*Els Viatges de Sir John de Mandeville* (un text que no desdiria en absolut del Llibre de Meravelles per tal com el que fa Mandeville és descriure llocs ficticis i meravellosos). L'*Ulisses* salta després a Thomas Malory (?-1471), autor de *La Morte d'Arthur*, novel·la de cavalleries, que nosaltres hem esquitxat amb expressions del *Regiment de cosa pública* i del *Terç de lo crestià*, de Francesc Eiximenis, i posteriorment passa a l'estil de les cròniques elisabetianes (com les *Cròniques d'Anglaterra, Escòcia i Irland*a de Holinshed), fragment al qual hem mirat de donar un toc de *Lo somni,* de Bernat Metge. Seguidament, Joyce emula John Milton (1608-74), en la prosa llatinitzant de les seves polèmiques obres polítiques i religioses; no podem evitar pensar aquí en les *Lletres de batalla* de Joanot Martorell. John Bunyan (1628-88) és la continuació en la llista de models; es tracta de l'autor d'*El camí del pelegrí*, relat religiós al·legòric, en què cada personatge, cada ciutat, cada accident geogràfic té el seu nom simbòlic (a l'*Ulisses*, el protagonista Leopold Bloom passa a ser l'«Apaivagador»); nosaltres l'hem relacionat amb Roís de Corella en *La tragèdia de Caldesa*. Llavors, quan Joyce deixa rastres dels diaris de Samuel Pepys (1633-1703) en el següent paràgraf de l'episodi, nosaltres n'hi hem deixat del *Calaix de sastre* del Baró de Maldà, un altre dietarista. A continuació venen Daniel Defoe (1660-1745) i Jonathan Swift (1667-1745) (d'aquest darrer en especial la sàtira *El conte d'un bocoi*), que, per a nosaltres, seran Pau Ballot i Milà i Fontanals; i Joseph Addison (1672-1719) i Richard Steele (1672-1719), autors d'assajos en els periòdics Tatler i Spectator, seran, plegats, Rubió i Ors firmant amb el pseudònim *Lo Gaiter del Llobregat* al *Diario de Barcelona*. Jacint Verdaguer i Àngel Guimerà (sempre la seva prosa) els fem correspondre a Laurence

Sterne (1713-68) i a Oliver Goldsmith (1728-74), respectivament. Després, hem deixat la traducció simple dels fragments en què Joyce imitava Edmund Burke (1729-97) i Dick Sheridan (1751-1816). El cas de Junius és més interessant: es tracta del pseudònim amb què un autor encara desconegut va firmar una sèrie de cartes violentament satíriques al periòdic *Public Advertiser*; per nosaltres és el Joan Maragall de *La ciutat del perdó*, article molt crític amb les actuacions de les autoritats polítiques amb motiu de la Setmana Tràgica i que *La Veu de Catalunya* no va voler publicar. El fragment d'Edward Gibbon (1737-94), de la *Història i decadència de l'Imperi Romà*, l'hem matisat amb algun toc de Narcís Oller. Quin escriptor català equivaldrà millor a l'autor de novel·les gòtiques com *El castell d'Otranto*, Horace Walpole (1717-94), que Raimon Casellas amb la novel·la rural *Els sots feréstecs*? Al paràgraf de Charles Lamb (1775-1834), versionador en prosa del teatre de Shakespeare i de l'Odissea (adaptació que Joyce apreciava significativament), hi hem deixat rastres de Joaquim Ruyra, com «el vogi de la xemeneia». Al segment de W.S. Landor (1775-1859), autor de cinc volums de *Converses imaginàries* entre personatges de la Roma i Grècia clàssiques, i al de Thomas B. Macaulay (1800-59), historiador impetuós i poc de fiar, hem intentat donar unes pinzellades de Prudenci Bertrana i Eugeni d'Ors, respectivament. Després ens trobem l'estil de Thomas Huxley (1825-95), naturalista, biòleg especialitzat en anatomia comparativa i gran defensor de les teories de Charles Darwin, i avi d'Aldous Huxley, el qual hem ruixat amb algunes expressions del deliciós *Els nostres insectes* de Joaquim Vilarrúbia, com «(=nemasperms)». És evident que ens havíem de servir de la traducció de Josep Carner del *David Copperfield* per arromançar la secció en què Joyce imitava Charles Dickens (1812-70), en especial fixant-nos, com va fer ell, en el Capítol LIII (recordem l'expressió «de bo de bo»). Poc hem pogut aportar als trossos referits a l'estil de John H. Newman (1801-90), la millor prosa de la història de les lletres angleses, segons Joyce, i al de Walter Pater (1835-94), assagista i crític literari. Acabem amb un polsim de l'adust Salvador Espriu i de la barroca *Víctor Català* per a John Ruskin (1819-1900), crític d'art i conservador radical en política, i per a l'escocès Thomas Carlyle (1797-1881), assagista victorià que en els seus escrits postulava que la clau del desenvolupament històric raïa en el que anomenava els «Grans Homes».

Clou aquest capítol de l'evolució de la prosa anglesa un llarg fragment dedicat a la dissolució del llenguatge en argots, idiolectes i altres particulars maneres de masegar i esquinçar la llengua (naturalment tots els personatges que s'hi expressen van ebris), i s'hi insinua així que la llengua comuna esbotzada pels parlants pot arribar a retrocedir fins a tornar al moment lingüístic de la Torre de Babel.

És innecessari dir tot el que un traductor pot aprendre dels reptes de l'*Ulisses*. Però el cim dels textos de més costosa aproximació, per més que gairebé sempre exigeix un aprofundiment d'hermeneuta i una precisió a la micra, altres vegades, segons sabem per la manera de treballar de Joyce (que tot sovint deixava les coses a l'atzar), sembla que el millor que el traductor pot fer és oblidar tot titubeig i llançar-se endavant guiat per la intuïció.

Notes

1. Saintsbury, George (1912). *A History of English Prose Rhythm*. Londres.
2. Casals, Glòria; Llanas, Manuel; Pinyol i Torrents, Ramon; Soldevila, Llorenç (1982). *Antologia de textos literaris catalans Garba*. Edicions 62. Barcelona.
3. Comas, Antoni (1981). *Antologia de la literatura catalana*. Fundació Mediterrània. Barcelona.

visat.

Tardor 2018

A la llum del calidoscopi d'agost

Esther Tallada

L'objectiu de tot artista és aturar el moviment, que és vida, per mitjans artificials, i mantenir-lo congelat de manera que al cap de cent anys, quan un desconegut s'ho miri, tot plegat es torni a moure perquè és vida. (1)
William Faulkner

Si l'objectiu de tot escriptor, doncs, és deixar congelada la vida en un feix de pàgines, l'objectiu de qualsevol traductor que s'enfronta a una obra de Faulkner de tornar a posar en dansa en una altra llengua tota la vida que aquest autor d'escriptura insòlita va deixar comprimida, esculpida en els seus llibres, és un repte de tals dimensions que fa respecte i basarda, però que alhora sedueix i fascina. Tot i que encara no fa ben bé els cent anys que ell proposava perquè féssim de desconeguts i passéssim a veure *Light in August*, com a traductora no agrairé mai prou a Edicions de 1984 que no s'esperessin cent anys a fer reviure aquesta novel·la i que em fessin la proposta de traduir-la.

Faulkner va publicar *Llum d'agost*, la seva setena novel·la, el 1932, moment que la crítica ja el considerava un escriptor madur que havia modelat el seu estil i que en aquesta novel·la s'apartava relativament de les innovacions estructurals amb què havia experimentat en obres prèvies com *El soroll i la fúria* (1929), *Mentre agonitzo* (1930) i *Santuari* (1931). A *Llum d'agost*, aclamada, juntament amb les altres tres, com una de les obres mestres de l'autor, Faulkner modula els envitricolls argumentals de les obres precedents i escriu una novel·la d'estructura més convencional que demana al lector menys esforç d'interpretació i de reconstrucció. Tot i això, que sigui relativament menys complexa i més planera no vol dir que no participi dels trets que caracteritzen la prosa faulkneriana, de frases llargues i denses esquitxades d'incisos; críptica i abstracta en alguns punts i en altres plàstica i gairebé palpable; d'una sintaxi tan intricada i estireganyada

que de vegades perd l'engranatge i trontolla; plena de salts temporals, de veus diverses i diversos nivells de consciència per a cada veu, de monòlegs interiors i de personatges que parlen amb el mateix col·loquial (dialectalismes inclosos) que els sentiríeu si ara mateix us els trobéssiu comprant un tros de corda d'arada a la botiga d'en Varner o denunciant el granger del costat pel robatori d'una vaca a l'oficina del xèrif de Jefferson, al comtat imaginari de Yoknapatawpha (Mississipí).

Al llarg dels anys m'he anat convencent que, a l'hora d'encarar la traducció d'una obra literària i resoldre'n els problemes, hi ha un principi rector que vull que informi totes les meves decisions: el text traduït ha d'aconseguir suscitar en el lector de la cultura d'arribada les mateixes sensacions —o tan similars com sigui possible— que l'original en el lector de la cultura de partida. Sense intenció de simplificar ni de banalitzar, per a mi la tan discutida fidelitat a l'autor i a l'original passa necessàriament pel lector, i com a traductora el meu principal objectiu és empescar-me-les per oferir-li la possibilitat de viure el mateix que viuen i experimenten els lectors de la versió original —fins allà on sigui possible, és clar—. En aquest sentit, les obres de Faulkner són, potser, de totes les que he traduït, les més exigents, les que més em demanen tenir la vista posada constantment en l'experiència del lector —l'original i el meu—, i per això totes les característiques de la prosa faulkneriana que he esmentat més amunt les he mirat de traslladar al català passades pel sedàs del receptor.

Una de les primeres decisions que vaig haver de prendre a *Llum d'agost* va ser el tractament formal de les veus que intervenen en la narració, o, més concretament, dels nivells de consciència amb què Faulkner fa intervenir directament els personatges. En qualsevol obra de ficció és habitual trobar-hi diàlegs i pensaments. Tradicionalment els primers els introduïm amb un guió (—) i els segons els consignem entre cometes («»). En aquesta novel·la, Faulkner introdueix una tercera forma d'intervenció dels personatges que correspon a un tercer nivell de consciència, més profunda, a un estrat de pensament gairebé inconscient que revela les inquietuds més fondes i menys racionals dels personatges. A l'original, aquesta forma de discurs es consigna en cursives. Com que la cursiva, però, no fa de gaire bon llegir —sobretot si es tracta de fragments llargs— i no té gaire

tradició en català per a aquesta mena d'usos, d'entrada vaig anar marcant aquests fragments amb cometes simples (‘’). Al cap d'un parell de capítols, em vaig adonar que visualment aquestes marques passaven més aviat desapercebudes, i que seria fàcil que el meu lector ni tan sols s'adonés que aquells fragments eren «especials». Finalment, consultant-ho amb el corrector, vam decidir conservar les cursives de l'original, *molt més explícites, més fluides, fins i tot (com el pensament que no es controla), i visualment tan impactants com les de l'original.*

M'agrada pensar que la multiplicitat de veus d'aquesta novel·la funciona com una mena de calidoscopi. Si la personalitat dels personatges es desplega amb tres veus diferents, la narració mateixa es va construint a partir de les versions dels fets que elaboren el narrador i els personatges. A les obres de Faulkner no hi ha una veritat absoluta ni hi ha pràcticament mai una sola versió de la història. Inscrit plenament en el relativisme modern, Faulkner explica diverses vegades els mateixos fets des de diferents punts de vista, de vegades divergents o fins i tot clarament contradictoris, perquè el lector en tingui una visió polièdrica i la interpreti, i acabi construint la seva pròpia veritat única i subjectiva. En aquest sentit, les tres veus de cada personatge són les peces de colors que belluguen al fons del tambor del calidoscopi, i cada versió dels fets és un dels mirallets que, tots junts, acaben oferint una visió polifònica completa que serà diferent així que el calidoscopi passi a mans d'un altre lector.

A l'hora de traduir, la dificultat d'aquesta polifonia és òbvia, i obliga el traductor a anar amb peus de plom i seny de bèstia vella per no donar mai cap versió dels fets per bona i inamovible, per no fer-se cap idea dels fets que pugui condicionar la traducció del següent fragment que reprengui el mateix tema. Un exemple d'aquestes contradiccions aparents (o reals) el trobem en els detalls que envolten la mort de l'avi del reverend Hightower. Al capítol 3 el narrador ens parla «del seu avi abatut del cavall al galop» (p. 67) i ens dona entenent que en Hightower ho explica en aquests termes en els sermons que adreça a la seva congregació. Al capítol 20 el narrador revela els pensaments del reverend: «rumiava que els aniria a trobar i els diria: "Escoltin, sisplau. [...] la meva vida [el seu avi] es va morir allà, va ser abatuda de la sella d'un cavall al galop en un carrer de Jefferson"» (p. 510). En canvi, al mateix capítol l'home pren

la paraula i reprodueix la versió dels fets que en donava la criada negra: «resulta que acaba mort d'un tret al galliner d'algú altre amb un grapat de plomes a la mà». Quatre línies més avall en Hightower mateix afirma: «Vet aquí el que va passar. [...] M'estimo més veure-ho així» (p. 518). Aquesta divergència és força clara i explícita, però no deixa de ser sorprenent que a última hora «desmenteixi» un relat en què havien coincidit diverses veus i que, per tant, nosaltres també havíem donat per bo fins llavors. En altres casos, en canvi, les versions difereixen en detalls molt més subtils. Al llarg de les 541 pàgines del llibre, m'he trobat més d'una vegada tornant enrere per comparar dues versions d'una mateixa història com aquell qui compara dos dibuixos gairebé iguals mirant de trobar-hi les set diferències, només per confirmar que efectivament el relat no acabava de casar perquè ens el miràvem des de dos angles diferents.

La sintaxi de Faulkner de vegades tampoc acaba de quadrar. Haig de dir que amb això no m'hi havia trobat mai; és a dir, m'havia trobat alguna frase mal resolta en els originals que traduïa, però mai m'havia enfrontat a unes frases de deu i quinze línies —amb incisos, circumstancials, subordinades de tota mena, relatives en cascada— en què l'autor estira i esllenega deliberadament la sintaxi fins que, com si fos una cadena que algú tibés i recargolés alhora, hi ha alguna baula que peta i deixa la cadena encara enfilada, encara sencera però fràgil, amb punts de ruptura que només es veuen si t'hi acostes prou i l'examines bé. Hi ha un exemple que ho il·lustra i que fa evident que aquest tractament deliberadament confús i boirós de la forma, de la sintaxi, no fa sinó reforçar el caràcter també boirós i imprecís del contingut:

La memòria creu abans que l'enteniment recordi. Creu durant més temps que no pas recorda, durant més temps del que triga l'enteniment a ni tan sols qüestionar-se el que fa el fet. Sap, recorda, creu: un passadís d'un gran edifici llarg i fred i ple d'ecos i ressons, nebulós, revestit d'una totxana vermella renegrida pel sutge fuliginós de més xemeneies que les pròpies, plantat en un complex dejú de gespa, cendrapebrat, envoltat de fàbriques fumejants i clos per una tanca de tela metàl·lica i filferro espinós de trenta metres d'alt, com una presó o com un zoo, on en onades erràtiques i aleatòries tot d'orfes uniformats, amb una piuladissa de tiple infantil i la mateixa

roba texana, no paren d'entrar i sortir del record, però en la consciència es mantenen immutables com aquelles parets fuliginoses, les finestres fuliginoses on en temps de pluja rodolen com llàgrimes negres regalims de sutge de les xemeneies que any rere any proliferen.(2)

Així doncs, per aquella màxima que regeix les meves decisions de traducció, per la qual no he d'estalviar al meu lector cap dels goigs i privilegis que té el lector original, amb aquesta novel·la m'he trobat per primera vegada buscant la manera de forçar la sintaxi fins al punt de fer-la anar coixa —cosa que no és gens fàcil per a una «sintaxista» estricta i rigorosa, però que en el fons m'ha entusiasmat pel repte que comporta—. Evidentment, si m'he estat de corregir la sintaxi, també he mirat de respectar sempre la llargària de les frases i de no deixar-me seduir mai pel cant de cap sirena que em volgués convèncer de tenir pietat del meu lector i facilitar-li la feina. Si els lectors de l'original han de llegir una frase tres vegades per treure'n l'entrellat, qui soc jo per privar els meus d'un exercici que els altres hauran de fer —i podran fer— i que l'escriptor era ben conscient que haurien de fer?
Llegint Faulkner, de vegades una té la sensació que els recursos expressius convencionals de la llengua li són insuficients. Tal com fa amb la sintaxi, que força i estiregassa al màxim buscant que la forma mateixa del discurs susciti i intensifiqui les sensacions que es proposa comunicar, a *Llum d'agost* també estira i violenta les possibilitats del lèxic i crea tot un corpus esplèndid de «paraules d'autor». Tenint en compte la meva màxima, no se m'hauria acudit mai fer l'orni i limitar-me a traslladar la semàntica d'aquelles invencions amb paraules convencionals sense intentar reproduir alhora l'embolcall tan creatiu i vistós que Faulkner proposava. Com sempre, si l'autor necessita més expressivitat per comunicar-se amb el seu lector, si el sorprèn a cada pas amb tot de paraules inventades, jo he de mirar de fer el mateix, per respecte a l'autor, al text i sobretot al lector. Curiosament, els traductors de la versió castellana que conec sencera (3) i de la versió francesa (4) (almenys en els fragments que n'he pogut consultar) van neutralitzar aquesta creativitat i es van limitar a traslladar el sentit sense mirar de recrear la forma.

Així doncs, igual que Faulkner (o potser amb no tanta fortuna com ell, però vaja), jo també he creat tot un corpus de paraules aplicant procediments de composició, de derivació i d'acronímia ben propis del català. La composició és sense cap mena de dubte el mètode de formació de mots més fecund, tant en la versió anglesa com en la catalana. Quan Faulkner parla d'un complex *cinder-strewnpacked*, jo el faig cendrapebrat (en context al passatge citat més amunt); quan diu que el pescant d'un carro és *brokenspringed*, a la versió catalana tenim un pescant molla-romput, i, quan en Christmas es passeja pel barri de negres, sent les veus *fecundelitoses* (*fecundmellow*) de les negres. Un capítol important del procés de composició per la seva gran productivitat i genuïnitat tant en anglès com en català és el que agafa una part del cos humà o animal com a formant. Fent una cerca ràpida al DIEC, de seguida ens en surten exemples com bolets: *caragirat*, *carablanc*, *caraalegre, carabrut*, *esquenadret*, *esquena-romput*, *capblanc*, *camacoix*, *camaobert*, *camatort*, *pèl-blanc*, *pèl-roig*, *pèl-llarg*, *alacaigut*... Així, vaig aprofitar aquesta profusió d'exemples com a patró per parlar de muls *orellamoixos* (*limpeared*), de noies *ventrebotides* (*swolebellied*), d'ocells *alaestesos* (*stillwinged*), de personatges *caratibats* (*rigidfaced*), *carafustencs* (*woodenfaced*), *esquenatibats* (*stiffbacked*) i *capobtusos* (*bluntheaded*), i de senyores *pèl-cuproses* (*brasshaired*) i *pèl-ferotges* (*violenthaired*).

Per derivació van sortir punys *emmanyoplats* (*mittened*) i peus *ensabatillats* (*slippered*), trajos *malpatronats* i *arxiemmidonats* (*illcut* and *boardlike*) i cigarretes que feien fils de fum *torniolat*. Sense cap mena de dubte, però, una de les meves creacions preferides és el mot maleta *trompegar*. En una barreja de *blunder* («ensopegar») i *bump* («donar-se un cop, pegar-se una trompada»), Faulkner explicava que un senyor tot atabalat havia baixat les escales *blumping*, és a dir, *trompegant*. Aconseguir traduir un mot maleta que conserva el sentit i la sonoritat de l'original i que no sona forçat en català em va entusiasmar no sabeu com.

Malgrat tot, no vaig poder traslladar totes les invencions lèxiques de Faulkner, de vegades perquè les possibles solucions sonaven massa forçades o perquè senzillament el català no admetia la combinació d'aquells dos elements (o perquè no se'm va acudir cap solució, ves). Al cap d'uns quants capítols de pràctica en la manufactura de lèxic, però, em vaig adonar que de vegades, encara que en l'original no hi

hagués cap invenció, en determinats punts del text el català m'oferia la possibilitat de deixar-ne caure alguna. Conscient que n'havia perdut unes quantes pel camí, no ho vaig desaprofitar i, amb mesura i seguint el patró que Faulkner mateix havia marcat, de tant en tant vaig compensar pèrdues prèvies inventant paraules allà on en anglès no n'hi havia. Així, d'un home que tenia una *gaunt face* en vaig fer un home *caraxuclat*, i d'uns salzes «smelt and heard but not seen», en van sortir uns «salzes d'olor i de remor *sentívoles* però a la vista invisibles». Gràcies a aquestes compensacions, si ara féssim el recompte de mots de creació en la versió anglesa i en la catalana, probablement obtindríem una xifra força aproximada.

Com he explicat fins ara, a *Llum d'agost* fa molt l'efecte que l'autor va forçar i estireganyar la llengua (lèxic i sintaxi) amb voluntat expressiva, cosa que em va obligar, per tal com jo entenc la traducció, a fer el mateix en català (o si més no a intentar-ho). Hi ha un últim aspecte de l'escriptura de Faulkner que, si bé en anglès no implica un excés de tensió sobre la llengua, un cop traslladat al català hi ha qui avui dia encara pot veure de molt mal ull: la plasmació en l'escrit dels trets de la parla oral col·loquial.

Llum d'agost es desenvolupa a l'estat de Mississipí, al sud dels Estats Units, al voltant dels anys de la Gran Depressió, i la majoria dels personatges provenen d'entorns rurals marcats per una pobresa i una precarietat extremes. Amb una neta voluntat de versemblança, Faulkner fa paleses totes dues circumstàncies (origen geogràfic i extracció social) en la parla dels seus personatges, que és rica en dialectalismes, girs col·loquials, frases fetes, alteracions sintàctiques i morfològiques pròpies de l'oral i distorsions ortogràfiques per reproduir la pronúncia d'algunes paraules o la parla dels negres. Ara no entraré a debatre si és factible o no traslladar la variació dialectal a una traducció, i encara menys de quines maneres es pot intentar fer: hi ha un munt d'estudis i teories sobre aquest tema i, en última instància, tot depèn de les característiques de cada obra i de les variables que en condicionen la traducció. En aquest cas concret, i tenint en compte que Faulkner mateix llevava importància al fet en abstracte que els seus personatges parlessin amb dialectalismes (5), vaig considerar que els trets dialectals (més abundants com més baixa és l'extracció social del personatge) eren una marca més d'aquest oral col·loquial propi de les classes més desfavorides i

menys formades. I aquesta manera de parlar sí que m'interessava provar de traslladar-la a la meva traducció, principalment perquè és una forma més de caracteritzar els personatges.

Així doncs, partint dels trets identificats en l'original, el meu propòsit era construir uns diàlegs amb un regust ben marcat de col·loquialitat que, a més, incorporessin alteracions morfològiques i sintàctiques pròpies del català oral i, si podia, alguna distorsió ortogràfica que reproduís elisions o alguna realització fonètica determinada. I aquí és on obrim la caixa dels trons. En primer lloc, introduir en un text escrit alteracions morfològiques, sintàctiques i fonètiques pròpies de l'oral és un recurs que, fins allà on jo sé, no ha estat mai gaire ben rebut en les comptades ocasions que algú s'hi ha aventurat. En textos traduïts les «aventures col·loquialistes» encara són més marginals, i això que —parlo d'originals en anglès— la manera de parlar sovint aporta unes pinzellades de color molt característiques al retrat dels personatges i pot tenir un pes important en l'obra en conjunt. Val a dir que no és només el català que té aquestes reserves: de fet, la decisió de traslladar la col·loquialitat en les traduccions és més aviat excepcional en les tradicions literàries, i en algunes arriba al punt de constituir un tabú; el castellà, per exemple, tendeix obsessivament a neutralitzar totes aquestes marques.

El segon tro que ens surt de la caixa en el fons va de bracet del primer: em fa molt l'efecte que en català tenim una mena de por de «transgredir la norma», i ens sap greu veure la llengua «maltractada» i «malescrita» i «violentada». No nego que fa uns quants anys la situació sociolingüística aconsellava estar-se d'aquesta mena de «transgressions», perquè llavors era urgent difondre la norma i consolidar un estàndard funcional. Ara ja no ens trobem en aquell punt. No vull dir que actualment la salut del català sigui gaire més bona que fa vint o trenta anys; de fet, tinc la sensació que és més aviat al contrari i que estem en un procés de desnaturalització dramàtic que, per un cúmul de circumstàncies, ens està fent perdre els trets més distintius, més coloristes i definitoris de la llengua. No soc gaire optimista en aquest sentit, i precisament per això soc partidària de reivindicar tots els trets de la llengua que són genuïns i propis i no interferits, per més que alguns no siguin normatius. Vull creure que el català, com a llengua, és tan rica i sòlida com qualsevol altra i que, per tant, hi hem de poder jugar i

l’hem de poder posar a prova, i segur que pot suportar aquesta mena de «transgressions» que potser, tant de bo, contribuiran més a la seva salut i a preservar-ne la riquesa que a empobrir-la encara més.

I poso la paraula *transgressió* sempre entre cometes (igual com *maltractada* i *malescrita* i *violentada*) perquè la proposta que faig potser sí que en alguns casos transgredeix la norma, però de cap manera transgredeix ni maltracta ni violenta l’esperit de la llengua, l’ordre intern que la regula, l’essència. Tenir-la tancadeta a la vitrina de l’estàndard i de la normativa no ens la mantindrà més viva que fer anar amb normalitat molts altres trets nostrats i genuïns que són els que li confereixen gust, color i caràcter. Així doncs, per a la traducció de *Llum d’agost* vaig rescatar variants normatives amb regust d’època i de llengua oral i formes no normatives però ben genuïnes, i vaig marcar els diàlegs amb *dematins*, *siguts*, *masses hores*, *aviams* i *allavores*, per exemple; vaig fer anar *onte vas*?, *ont eres*? i *voràs*; vaig fer dubtar els personatges amb un poder en comptes del potser; els vaig fer córrer a *portà’ls-hi* el whisky per després *emportà’ns-el*, i els vaig fer dir sistemàticament (llevat que me’n passés algun per alt, que ja pot ser perquè la inèrcia de la «correcció» en l’escrit és molt potent) *enrecordar-se*, *empenedir-se*, *enfotre’s* i *enrefiar-se*, entre altres. I quan parlaven els negres encara en van dir de més grosses: *dingú*, *vem anar*, *vai sortir*, *Nostro Senyor*, *aixins*, *sapiguer*, *me sembla*, *no he dit re*, *vegilar* i una *safata d’ort*.

Evidentment, moltes són solucions discutibles que sens dubte els deixebles de la Lliga del Bon Mot qualificaran de sacrilegi i a mi, de bruixa digna de cremar a la foguera. Insistiré només, en defensa meva, que totes aquestes formes són bones, són vives i són pròpies del català, i que el fet que algunes no surtin al diccionari no les ha de condemnar a l’ostracisme: cada cosa té un lloc i un moment, i un fragment de diàleg de Faulkner és, a parer meu, el lloc i el moment ideal per deixar aquests petits tresors escrits, congelats en un feix de pàgines, perquè d’aquí a cent anys algun desconegut els torni a donar vida (això si encara els reconeix). De fet, si d’una cosa em penedeixo és de no haver estat encara una mica més agosarada en la plasmació escrita de la llengua oral col·loquial, i més agosarada també pel que fa a puntuació. Per sort, em queden Faulkners per anar fent. Pròxima parada: *As I Lay Dying*.

Notes

1.«The aim of every artist is to arrest motion, which is life, by artificial means and hold it fixed so that a hundred years later, when a stranger looks at it, it moves again since it is life». Dins: «William Faulkner, The Art of Fiction, 12». Entrevista amb Jean Stein publicada a *The Paris Review.*

2. Com ens passa sovint als traductors, només un any després i amb més coneixement admeto que en aquest fragment encara vaig pecar de conservadora i vaig acceptar una puntuació que a l'original no hi era i que, omesa també en la traducció, hauria intensificat més fidelment la trontolladissa sintàctica.

3. *Luz de agosto*, traducció d'Enrique Sordo, Alfaguara, 2010.

4. *Lumière d'août*, traducció de Maurice Edgar Coindreau, Gallimard, 1974.

5. «I doubt if I ever used any dialect, except possibly the one that I speak myself. That is, the dialect is a good deal like something I said about style. The moment, the character, the rhythm of the speech, compels its own dialect. One moment the character can speak as a countryman, then when the need comes he will speak as a poet, but still in the phraseology of his back ground. I think to set out to write in dialect is as wasteful as to set out to write in style.» Citat a Coindreau, Maurice Edgar. «On Translating Faulkner» [en línia]. A: *The Princeton University Library Chronicle*, vol. 18, núm. 3 (primavera 1957).

visat.

Tardor 2018

Exportar la literatura catalana: algunes observacions

Helena Guilera

El lector català –aquell que se sap dit i explicat en el corpus literari DO Catalunya– llegeix amb solemnitat una crítica publicada al *Times Literary Supplement* dedicada a l'edició traduïda d'una obra original escrita en català. Ja cap al final de l'article, el crític estranger proclama que l'autor de l'obra catalana en qüestió mereix ser comptat entre les veus literàries imprescindibles de tal o qual època, a escala universal. Commogut, el lector català no pot evitar sacsejar el cos sencer en un gest afirmatiu hiperbòlic, amb la mala fortuna que fa vessar el cafè sobre la prestigiosa revista.

La taca marronosa que ara s'escampa per sobre el paper i esborrona la malaguanyada crítica és el resultat d'una barreja de judicis i prejudicis que agafen diferents formes en l'ànim del lector català: satisfacció, agraïment, sorpresa (més o menys tèrbola segons el cas), i encara ara, alleujament. El moviment espasmòdic afirmatiu que no ha pogut contenir, com els apriorismes dels quals prové, estan governats essencialment per la noció de jerarquia: els copets a l'esquena de la crítica del *Times Literary Supplement* han catapultat el valor literari i/o mercantil de l'obra catalana en qüestió, i de sobte, l'espectre de potencials lectors s'eixampla vertiginosament.

I és que, en essència, el mercat editorial internacional es pot descriure com un mapa lingüístic i cultural intervingut per una sèrie de factors que conformen una jerarquia: nombre de parlants, prestigi i, molt probablement, economia (en cas que decidim considerar la independència d'aquests dos últims blocs –tria decididament optimista). D'aquesta manera, un escriptor que produeixi sota el mantell d'una cultura prestigiosa i en una llengua amb un alt nombre de parlants tindrà d'entrada moltes més possibilitats de difusió i reconeixement internacional que una literatura d'aquelles que en diem «minoritària». Naturalment, aquesta lògica s'aplica també a la resta d'agents actius de la indústria editorial (editors, traductors,

crítics, etc.), i d'aquí que pugui resultar més emocionant rebre una menció en un diari anglès que en un de polonès, o tancar un contracte de drets de traducció a l'alemany que al turc –per no parlar de la diferència econòmica que representa.

Com en tota estructura formada per diversos agents, la posició o funció de cada territori en l'escala jeràrquica d'aquest mapa cultural i lingüístic es defineix i varia d'acord amb la seva interacció amb la resta de territoris que la conformen. Al llarg de l'últim segle, la literatura i cultura anglosaxones es troben dalt de tot de la jerarquia, o el que és el mateix, al centre de l'estructura: la resta de llengües i cultures del sistema admeten (o se sotmeten a) una espècie de supremacia del producte literari procedent dels Estats Units i Anglaterra. Les xifres parlen per si soles: els anglesos i els americans importen vora un 4% de literatura estrangera, mentre que la mitjana a la resta de territoris europeus (França, Alemanya, Itàlia, Polònia, Espanya, Catalunya) oscil·la al voltant del 20% (seria interessant saber quina proporció d'aquest 20% és literatura anglosaxona en el cas català, per exemple).

Així, doncs, si l'actual estructura de la indústria editorial internacional s'ordena per mitjà de la relació jeràrquica dels seus components, integrant els apriorismes que això comporta (què fa més legítima o més universal la literatura anglesa que la xinesa?), és natural que el primer de la llista de deures a fer per obtenir el reconeixement de la comunitat literària global sigui que el teu llibre agradi a aquells qui acumulen més poder simbòlic i econòmic, en l'actualitat els Estats Units i Anglaterra, i si a sobre te'l tradueixen, bingo, t'ha tocat la grossa.

Tornem al nostre lector català i a la seva perplexa satisfacció. Si l'intercanvi literari amb el seu col·lega del Times Literary Supplement s'hagués donat al marge d'aquest mecanisme jeràrquic, no caldria que el nostre benvolgut amic s'hagués sentit agraït, ni alleujat, ni sorprès –satisfet, per què no. I és que, senyores i senyors, dins aquest marc mercantilista, la literatura escrita en català, com qualsevol literatura escrita en una llengua i/o des d'una cultura minoritària, està condemnada a l'ombra del complex d'inferioritat, per força, renunciï o no a disfressar la seva identitat per guanyar-se el favor de les cultures hegemòniques.

Matisem: la literatura catalana, com a literatura considerada minoritària, té les de perdre dins aquest marc. El que passa és que, com se sol dir, hi ha de tot a la vinya del senyor, i si es pot, n'hi ha encara més en aquesta indústria esbojarrada del llibre, tan pintoresca i irreductible, i només homogeneïtzada per l'embalatge de pàgines cosides amb què el veritable objecte de comerç s'empaqueta: el contingut. En efecte, hi ha una part del sector editorial –petita, minúscula, una espècie d'oasi, i tanmateix també un mercat– esquitxada per una lògica que podríem anomenar «literària», adreçada al lector avesat a la recerca de contingut que vessi qualitat humana i artística. Aquesta és una esfera preciosista, habitada per folls i somiatruites que fan equilibris i malabarismes amb xifres, tirades a impremta i calendaris de publicació, només perquè volen publicar un llibre determinat, que possiblement avui no es vendrà gaire, però que d'aquí a uns quants anys potser encara hi haurà algú que el traurà del prestatge i el llegirà arraulit al costat d'una llar de foc artificial d'inducció amb data de fabricació 2093.
És precisament des d'aquest lloc –aquest oasi on el concepte «literari» no és una categoria de gènere, sinó que pren significat en si mateix– que el *Times Literary Supplement* pot permetre's, per exemple, publicar un article dedicat a Mercè Rodoreda, i també és probablement des d'aquest lloc que la literatura catalana té la possibilitat de projectar-se a l'exterior i sentir-se còmoda pel que és, i no tant pel que podria o hauria de ser (per vendre més).

I és que si del que parlem és de l'exportació de la literatura en català a l'exterior, després d'observar i prendre nota de les característiques d'aquest medi del qual d'una manera o altra, i ens agradi o no, formem part, aquest mercat internacional en què coexisteixen una estructura jeràrquica governada per un criteri capitalista, i una altra un pèl més laxa, més horitzontal, amalgamada pel criteri del «literari», el següent exercici ha d'arrencar necessàriament de la pregunta d'on, dins aquest enrevessament de lletres i diners, es troba la literatura catalana: quina percepció en tenen els altres components de l'estructura? A quina escala de la jerarquia del mercat ens trobem? I en l'àmbit literari, hi ha gens d'interès internacional en la literatura escrita en català?

Encara més interessants que aquestes preguntes són les que plantegen les possibles direccions que aquest procés d'exportació pot emprendre, i si n'hi ha de més interessants i de menys: quina estructura interessa més al nostre teixit editorial: una de jeràrquica, fonamentada en prestigi, dimensions i potencial econòmic; o una d'horitzontal, potser més caòtica, esquitxada de nocions més aviat incertes –llibertat, intercanvi, patrimoni, comprensió, cultura, pau, justícia, crítica– que s'engloben dins el concepte de diàleg? Què és, o què volem que sigui la literatura catalana? Una literatura «minoritària»? Una raresa, carn de bibliòfils i col·leccionistes? Consum de masses per als qui viatgen amb metro o esperen a la consulta del psicòleg? Objecte d'enriquiment d'un grapat d'homes de negocis, especialistes en màrqueting? O literatura, simplement? Llibres que expliquen històries, que es venen més o menys de pressa, que parlen dels catalans, però també dels anglesos i dels polonesos, dels homes i les dones, en fi, de la història, de la cultura, d'avui, d'ahir i de demà?

Sense perdre'ns massa en qüestions de gènere (comercial, literari, etc.), podríem dir que el primer pas per exportar la literatura catalana a l'exterior és donar-la a conèixer com una entitat sòlida i autosuficient, amb identitat pròpia. Fa cinquanta anys, en l'àmbit internacional tal cosa com «la literatura catalana» era pràcticament inexistent; a tot estirar hi havia uns autors estranys que escrivien en un dialecte rural, un «pseudo-castellà» regionalista. Literatura de poble o de camp. Avui dia podem dir que a la literatura en català li està reconeguda aquesta identitat pròpia, estretament vinculada a la regió de Catalunya, que és força més que boscos i camps (de fet, té una capital que ara com ara és una marca internacional), i escrita en una llengua que és el català, i que no és l'espanyol.
Aquest canvi d'estatus és el resultat d'un llarg procés en què ha intervingut molta i diversa gent, convençuda que hi ha un espai de diàleg en l'estructura cultural internacional en el qual la literatura catalana, com totes les altres, té alguna cosa interessant a dir. L'any 2002, un any feliç per a les lletres catalanes, aquesta convicció va prendre forma en la creació de l'Institut Ramon Llull (IRL), que reuneix fons públics, i sobretot cervells i entusiasme, al voltant del projecte d'integració de la llengua i la cultura catalanes dins el marc internacional.

A més de la gran contribució econòmica pel que fa a traduccions i projectes de promoció de la literatura catalana a l'exterior, la veritable funció de valor incalculable de l'IRL s'ha materialitzat en multitud d'iniciatives que han situat la literatura catalana al mateix nivell que qualsevol altra. Això havia de passar necessàriament per consolidar la presència de la literatura en català en les fires i convencions internacionals del sector: l'any 2004 Pasqual Maragall va inaugurar la fira Internacional de Guadalajara, l'inoblidable any 2007 vam ser convidats d'honor a Frankfurt, i l'any vinent ho serem a la fira Internacional de Buenos Aires. Amb cadascuna d'aquestes iniciatives, la literatura catalana guanya un tros més de terreny al complex d'inferioritat que li fa ombra i fa trontollar la jerarquia del sistema editorial comercial. De la mateixa manera, cada cop que una literatura s'arrenca l'etiqueta de «minoritària» i es desplaça al centre de l'estructura, s'afavoreix la transició d'un model d'interrelació vertical a un d'horitzontal, i de sobte es retallen les distàncies que separen les literatures segons el seu prestigi, nombre de parlants i economia. Llavors podem començar a parlar de gèneres, d'estils, de corrents literàries, de cultures, de llengües.

En aquest punt, no podem endarrerir més el tema de la delicada relació entre els mercats editorials en català i en castellà. En el moment que es comença a exportar la literatura catalana al món, una de les preguntes que cal fer és si s'ha de diferenciar de la literatura en castellà –si es vol o no, perquè de fet, aquesta qüestió és també una tria. Si deixem la política i la polèmica fora de la discussió i ens concentrem exclusivament en l'àmbit de la literatura, immediatament apareix la qüestió de la llengua. Com que el català i el castellà són dues llengües diferents, és natural que parlem de literatures diferents. D'aquí que l'activitat promocional de l'IRL es restringeixi a la literatura escrita en català. En el moment que una decisió, com la que es va prendre durant la presentació del programa d'activitats de la candidatura per a la fira de Frankfurt 2007, dedicada exclusivament a la literatura escrita en català (sí, la de deixar-ne fora escriptors catalans que escriuen en castellà), es torna controvèrsia, aleshores ja passem al pla polític.

És cert, però, que quan es tracta de la interacció dels mercats editorials en català i en castellà a l'exterior, i no de les seves literatures, encara avui persisteix la percepció que el teixit editorial

català està subordinat al castellà. Això fa que a l'hora de fer l'exercici a la inversa, d'importar literatura estrangera per traduir-la al català, els editors es trobin lligats de mans i peus pel que s'hagi fet abans en castellà.

Posa que precisament a tu, que ets editor, t'ha caigut a les mans una obra fantàstica d'un autor polonès i decideixes traduir-la al català. Si ja hi ha una edició castellana a les llibreries, encara que d'entrada no t'ho sembli, estàs de sort: no et posarà pegues ningú, tot i que és probable que la meitat dels lectors que pensaves que comprarien la teva traducció ja tinguin l'edició castellana sobre les seves tauletes de nit, amb el punt de llibre a la meitat. Fas un pèl tard.

Si en canvi, alguna editorial ha comprat els drets en castellà però encara no l'ha publicat, amb una mica de sort podràs aconseguir els drets al català i només se t'aplicarà una clàusula al contracte que estipula que no pots publicar abans que surti l'edició en castellà, no fos cas que si publiques abans manllevis lectors a l'edició castellana. Llavors faràs bé de fer-te amic de l'editor castellà (el seu contracte no té la simpàtica clàusula i publicarà quan vulgui) per coordinar els dos llançaments. Ja pots tocar fusta perquè sigui puntual en la publicació, perquè fins que ell no publiqui, tu no podràs sortir.

En el pitjor dels casos, hauràs tingut massa bon intuïció, i encara no s'haurà preocupat ningú, ni en català ni en castellà, d'adquirir els drets d'aquesta gran obra polonesa. Com que l'agència que porta els drets, amb oficines a Londres, té altes expectatives per a aquest autor, et demanaran si fas castellà. No? T*oo bad*… Aleshores t'hauràs d'esperar que un editor que sí que fa castellà s'espolsi la mandra de sobre, perquè treure el llibre només en català té un «cost d'oportunitat» que, siguem sincers, per una edició escrita en una llengua minoritària, no paga la pena.

Aquest és només un exemple de com es manifesta la lògica jeràrquica del mercat editorial. En essència, el problema que tenen els editors catalans és que a efectes pràctics, tal com ho percep el propietari dels drets de l'obra de l'autor polonès, el mercat català és més petit, té menys prestigi i mou menys diners que el de llengua castellana. En definitiva, està per sota, i, per tant, en cas que hi hagi un conflicte d'interessos, s'ha d'afavorir o no perjudicar el que queda

per damunt. Contra això, el millor que pot fer el teixit d'editorials que publiquen en català (comptant-hi les que són bilingues), és el que ja fan: deixar-se veure en fires, continuar important i exportant literatura, dins, fora i en totes direccions, afinar els departaments editorials i les agències d'adquisició i venta de drets, i sobretot, no caure en el parany de la jerarquia. Si admetem que accedir al circuit editorial anglosaxó és més important que l'intercanvi literari amb altres llengües perquè el mercat de llengua anglesa té més capacitat d'abast, de reconeixement i de diners, quan ens posem nosaltres mateixos davant d'aquest mirall, la imatge que ens tornarà estarà farcida d'aquell vell complex d'inferioritat.

Deixem, però, l'àmbit comercial, i tornem a la pregunta sobre la literatura catalana. Reprenguem la crítica a Mercè Rodoreda, publicada al *Times Literary Supplement.* De fet, és un cas real: recentment, Viking, el segell editorial de narrativa de ficció de Penguin, ha llançat una col·lecció de traduccions anomenada *European Writers*, dedicada a «clàssics europeus oblidats, amb introduccions d'autors contemporanis de renom». La sèrie es va inaugurar a l'abril amb *La mort i la primavera*, de Rodoreda, prologat per l'escriptor irlandès Colm Tóibín. El dia abans de la publicació de *Death in Spring*, el *Times Literary Supplement* publicava el pròleg de Tóibín, en què compara Rodoreda amb James Joyce i Elizabeth Bishop.

En efecte, tal com apuntava Peter Bush en una entrevista al diari *Ara*, «que Joan Sales surti al *The Guardian* o a *l'Economist* i que Josep Pla mereixi articles al *New York Times* són coses mai vistes». D'una banda, perquè la literatura traduïda a Anglaterra i Estats Units és molt escassa; i, de l'altra, perquè fins si fa no fa una dècada veure una edició estrangera d'una obra catalana era com trobar-se un pingüí al mig del desert.

Algú ha estat treballant molt, i molt bé. En pocs anys, podem dir que la literatura catalana s'ha consolidat com a part integral del corpus literari europeu. L'any 2016 l'Institut Ramon Llull anunciava que en els darrers dos anys s'havien fet cap a 250 traduccions al català i que la mitjana d'adaptacions a l'anglès havia crescut exponencialment i arribava a 10 títols anuals. L'any 2003, quan l'IRL tot just arrencava les activitats, hi va haver al voltant de 50 traduccions del català;

actualment la xifra oscil·la per sobre de les 100 traduccions anuals d'obres literàries (parlem de ficció), sense incloure literatura infantil i juvenil.

Avui dia hi ha traductors del català a gairebé totes les llengües, i les obres de més èxit internacional tenen més de 30 edicions estrangeres. El que queda per saber és quina literatura catalana es llegeix al món. La resposta és més senzilla del que sembla: la que es llegeix i se celebra a Catalunya. Els més traduïts per nombre de llengües: *La pell freda*, d'Albert Sánchez Piñol, 37 llengües; *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda, 36 llengües; la poesia de Salvador Espriu en diferents antologies, 24 llengües, i *Jo confesso*, de Jaume Cabré, 27 llengües. Altres obres estrangeres que oscil·len sobre aquestes xifres són *El perfum*, de Patrick Süskind, 37 llengües; *Cien años de soledad*, de García Márquez, al voltant de 35 llengües; i *Cançó de gel i de foc*, de George R.R. Martin i *Amsterdam*, d'Ian McEwan, amb 39 llengües. Déu n'hi do.

Estudiar la relació entre el mercat editorial d'un territori en concret i el català, i després aplicar-ne les conclusions a un pla general seria un exercici més aviat reduccionista: per exemple, com que al Regne Unit hi ha una preferència per la novel·la catalana sobre la Guerra Civil espanyola, la novel·la sobre la Guerra Civil és el que funciona. Tothom a escriure novel·les sobre la Guerra Civil! La complexa realitat és que cada mercat està modelat per una cultura i una llengua, uns gustos i uns hàbits de comerç i de lectura propis que tracen un clima editorial específic. Raó de més per incentivar un diàleg multidireccional i descentralitzat, una relació d'amistat igualitària, fonamentada en la curiositat literària i cultural, amb totes les literatures que es fan al món, per entendre què els pot interessar del que puguin dir els nostres escriptors, i què ens pot interessar a nosaltres del que puguin dir els altres, siguin xinesos, búlgars, macedonis o argentins.

De l'anàlisi de la presència de la literatura catalana dins el mercat editorial anglosaxó, el missatge que en traspua d'una manera més clara és la constatació que fins i tot en un medi en el qual la lògica mercantilista és gairebé ferotge per conveniència –és el que té trobar-se dalt de tot de la jerarquia–, continua persistint-hi un espai obert a la literatura traduïda. Reduït, sí, del 4%, però ei, bones

notícies: va creixent. Tal com constatava la traductora Deborah Smith, guanyadora del Man Booker International de l'any 2015, només un 1,5% de la narrativa de ficció publicada al Regne Unit era literatura traduïda, i no obstant això aquesta petita fracció va representar el 5% del total de ventes d'obres literàries de ficció. Fenòmens internacionals com Elena Ferrante, Haruki Murakami, Stieg Larsson, Karl Ove Knausgaard, etc., no només dissipen la noció que la literatura traduïda no interessa ningú que parli anglès, sinó que refuten aquell argument que diu que «no ven».

Tornem un últim cop a la companyia del nostre bon amic lector. A hores d'ara, ja fa estona que s'ha oblidat de la crítica: en un moment donat, s'ha adonat de l'hora que era i de pressa i corrents s'ha posat l'americana i ha sortit esperitat per la porta per anar cap a l'oficina. La taca de cafè del *Times Literary Supplement* ja s'ha eixugat i d'aquí a una estona algú amb menys interès literari i més sentit pràctic arrencarà la pàgina de la crítica i la posarà al terrer del gat perquè hi faci les seves necessitats. Al cap i a la fi, tant fa si és el *Times Literary Supplement*, el *Núvol*, *Le Monde*, l'*Spiegel*, el *Beijing Daily* o l'*Hola*! Tots absorbeixen igual de bé.

visat.

Tardor 2018

Joan Fontcuberta i Gel. Una vida rere les paraules

Nina Valls

Al febrer va morir Joan Foncuberta i Gel. Al maig hauria fet vuitanta anys. Durant més de mig segle, es va consagrar a allò que l'apassionava: la traducció. El llegat que ens deixa és vast i sòlid, una producció al català que comprèn més de setanta obres, sobretot prosa de ficció, de l'alemany i de l'anglès. Va començar traduint al castellà, però aviat es va decantar cap al català. En bona part gràcies a ell, podem llegir en aquesta llengua autors tan rellevants de la literatura en llengua alemanya com Thomas Bernhard, Bertold Brecht, Günter Grass, Hugo von Hoffmannstahl, E.T.A. Hoffmann, Franz Kafka, Thomas Mann, Herta Müller o Günter Wallraff. L'any 1991 va rebre el premi de la Institució de les Lletres Catalanes per la traducció de *La mort de Virgili*, de Hermann Broch, i el 2010 el Ciutat de Barcelona per *La impaciència* del cor, de Stefan Zweig.

Per bé que la majoria de la seva producció van ser traduccions de l'alemany –prop de cinquanta títols—, és autor de les versions en català d'una quinzena d'obres escrites en anglès, com les novel·les *Huckleberry Finn*, de Mark Twain; *El món perdut*, d'Arthur Conan Doyle; *El tercer home*, de Graham Greene, o *El trastorn de Portnoy*, de Philip Roth. En paral·lel, a partir dels anys vuitanta va fer una tasca important com a traductor audiovisual de guions de sèries, principalment angleses, com ara *Sí, primer ministre*, per a Televisió de Catalunya.

Fontcuberta va compaginar la feina de traductor amb la docència. Fou catedràtic de Traducció i d'Interpretació per la Universitat Autònoma de Barcelona. Aquesta doble condició de traductor i docent va ser un bon terreny per a l'observació i el debat; en va deixar constància en articles publicats en revistes acadèmiques i en l'assaig sobre la traducció *Tots els colors del camaleó* (2008). També és autor, juntament amb Montserrat Bacardí i Francesc Parcerisas, de l'antologia *Cent anys de traducció al català (1891-1990)* (1998).

El gener de 2017 vam entrevistar Fontcuberta a casa seva. Va ser una trobada entranyable i especial. Malauradament, en aquell moment ja patia l'ELA (esclerosi lateral amiotròfica) que li dificultava la parla i que va condicionar la conversa, sobretot a l'hora d'aprofundir en els temes que vam tractar, malgrat la bona disposició de tothom i l'ajuda inestimable d'Agata Orzeszek, la seva dona, que va fer de pont, d'intèrpret, quan la nostra capacitat de comprensió no era suficient.

Primeres traduccions

La curiositat per les paraules li va venir ben d'hora. D'ençà que tenia cinc anys que va saber que volia ser traductor; li agradaven els jocs de paraules, buscar què hi havia darrere les paraules, l'etimologia del grec i del llatí. Quan el vam entrevistar deia que encara traduïa alguna cosa, però sense presses, al seu aire.

La primera traducció de Fontcuberta al català va ser *La mort a Venècia*, l'any 1966, en un moment que el sistema literari català començava a recompondre's lentament en ple franquisme i en el qual la traducció va jugar un paper de renovació important. «Fou un encàrrec de Proa, que en aquell moment dirigia Joan Oliver –explica Fontcuberta–. Va ser una molt bona experiència, molt llarga i no gens fàcil, perquè era un llibre complicat. La vida privada de Thomas Mann, les idees polítiques, etc., tot això es reflecteix en el llibre. Si no es coneix, no es pot interpretar la novel·la.» Fontcuberta tenia el bagatge cultural per fer-ho. Havia estudiat filologia anglogermànica, havia fet una tesina sobre *La muntanya màgica* i, si calia, sabia on havia de buscar els dubtes que se li plantejaven. «La traducció castellana passava per alt referències subtils a esdeveniments que calia identificar. Era plena d'errors de comprensió» –comenta, tot i que no en recorda l'autor.

De Thomas Mann, en total, Fontcuberta en va traduir sis obres. D'aquell mateix any és la traducció de *Mario i el màgic*. Més endavant, va girar al català *El doctor Faustus* (1992), *Els Buddenbrook*: *la decadència d'una família* (1995), *Amo i gos: idil·li* (2003) i *L'enganyada* (2008). De totes en recorda la gran feinada de recerca que va fer per copsar-ne tota la densitat. Per exemple, *El*

doctor Faustus és gaire bé un tractat de musicologia i quan la va traduir va haver d'aprofundir en la teoria musical dodecafònica de Schönberg. «Vaig estar anys per traduir aquesta novel·la.» Malgrat que Fontcuberta havia estudiat música, per entendre bé el text va haver d'investigar i fer moltes consultes a músics. «Al cap d'un temps, un senyor molt trempat i amable em va escriure una carta assenyalant alguns errors musicals. Li vaig agrair, però no es van poder esmenar perquè no hi va haver una nova edició de la novel·la.» Fontcuberta admet que el traductor, quan rellegeix les seves traduccions, no només es pot trobar amb errors comesos, sinó també que hi ha «altres maneres d'expressar allò mateix. La llengua canvia, la persona canvia. Envelleix l'expressió, l'estil, envelleix tot.»

La importància de la documentació

L'any 1999 Fontcuberta va publicar un article acadèmic a *Quaderns: Revista de Traducció (número 3)*, en què mostrava si n'és d'important, la documentació en la traducció literària. L'article se centrava en una novel·la d'un altre pes pesant de les lletres alemanyes, Günter Grass. Llavors ja n'havia traduït tres obres: *Mals averanys* (1992), *El timbal de llauna* (1993) i *Una llarga història* (1997). Més endavant encara va traduir-ne una altra, *Com els crancs* (2003). Grass feia trobades amb els traductors: es reunien durant uns quants dies a casa seva per tractar totes les dificultats de comprensió i traducció que la novel·la podia suscitar. Fontcuberta va anar-hi un parell de vegades. L'autor i l'editorial STEIDL donaven als traductors un dossier que incloïa un gran nombre de notes, citacions, mapes històrics i plànols de la ciutat de Berlín, etc., que els facilitava la feina, i ells, després de la trobada, mantenien el contacte per aclarir dubtes, solucions, etc. «En el cas d'*Una llarga història*, els referents eren principalment d'història: la RDA, les dues Alemanyes, el personatge protagonista, els caixubis (població eslava de la Pomerània amb una llengua pròpia, barreja d'alemany i llengües eslaves occidentals, algunes de mortes). De tot això, me'n vaig haver de documentar. Però, aquí, a més, hi havia la dificultat de la mateixa estructura de la novel·la, que barreja els temps de les històries.» Tanmateix, com explica Fontcuberta a l'article esmentat, «el repte del traductor, a part de completar en alguns casos aquesta abundant informació, era transmetre-la al lector català», saber explicar el rerefons històric i que es pogués situar en el context geogràfic,

polític, social i cultural en què la novel·la transcorre (que passa al llarg de dos segles, el XIX i el XX).

En canvi, en el cas de la traducció d'*El trastorn de Portnoy* (1997), de Philip Roth, els problemes van ser d'una altra mena. Van tenir a veure amb les paraules en llengua jiddisch que l'autor utilitza; la novel·la en va farcida. «El jiddisch és la llengua dels jueus de "Mitteleuropa". És a dir, el vocabulari es nodreix de l'alemany, passa que s'escriu en caràcters hebreus»; cal dir, però, que és molt diferent el que es parla a Alemanya del dels Estats Units. «Vaig viatjar a Girona diverses vegades per parlar amb el rabí de la ciutat però no em sabia ajudar. La comunitat jueva d'aquí és sefardita; en canvi, Philip Roth és asquenazita. No hi havia manera de trobar enlloc cap diccionari d'aquesta llengua a casa nostra. Finalment, en un viatge a Varsòvia, vam trobar aquest petit diccionari jiddisch-anglès en una llibreria universitària, segurament fet per un asquenazita –diu Fontcuberta mentre ens el mostra—. Això va salvar la vida del Portnoy! Aquesta cosa tan petitona!» Una altra curiositat d'aquesta traducció és que hi havia tantes referències sexuals a la novel·la que el traductor, enriolat, assegura que va buidar pràcticament tot el *Diccionari eròtic i sexual* de Ramon Piqué i Joan J. Vinyoles, «i encara hi faltaven coses».

Fontcuberta reconeix que li és més fàcil ficar-se en la pell d'autors com Roth, més espontanis i oberts, que no pas en la d'altres com Mann o Grass. En el llenguatge dels autors alemanys, molt reflexius, s'hi percep el pes de la repressió, molt forta en la tradició alemanya. Mentre que en Roth, de cultura nord-americana, tot i que «el pes de la família també hi és, l'autor l'expulsa cap a fora». Com a contrapunt, esmenta el cas de Stefan Zweig, de qui Fontcuberta va traduir *El món d'ahir: memòries d'un europeu* (2001), *Els ulls del germà etern* (2002), *Fouché: Retrat d'un home polític* (2004), *Montaigne* (2008), *La impaciència del cor* (2010), *L'embriaguesa de la metamorfosi* (2015), *Clarissa* (2017) i *Por* (2018). «Zweig és un autor tremendament culte i cosmopolita, que fa de bon llegir i és molt agraït de traduir» gràcies al seu estil àgil, encara que la traducció de les seves obres també va requerir una «feinada de documentació impressionant». D'aquest autor austríac d'origen jueu, ell mateix en va poder constatar per diverses xerrades en biblioteques que els lectors catalans el coneixen bé, molt més que

altres autors alemanys, i ho atribueix justament a aquest estil àgil i al to amable.

Per acabar, comentem la traducció de *Cap de turc*, de Günter Wallraff, perquè va ser una bona experiència, combinació de traducció i docència. És una traducció que va dur a terme a classe conjuntament amb els alumnes. Cadascú en traduïa un fragment i, al final, es va encarregar que tot el conjunt tingués una mateixa pàtina. L'experiència de traduir convidava a la reflexió teòrica al voltant de la traducció, entesa, com ell mateix esmenta a *Tots els colors del camaleó*, com la teoria pròpia que tot traductor es va forjant al llarg d'anys d'exercici professional.

Joan Fontcuberta ha contribuït de manera persistent a enriquir la literatura en català acostant-nos obres cabdals de la literatura universal. El millor homenatge que li podem fer és continuar llegint les seves traduccions.