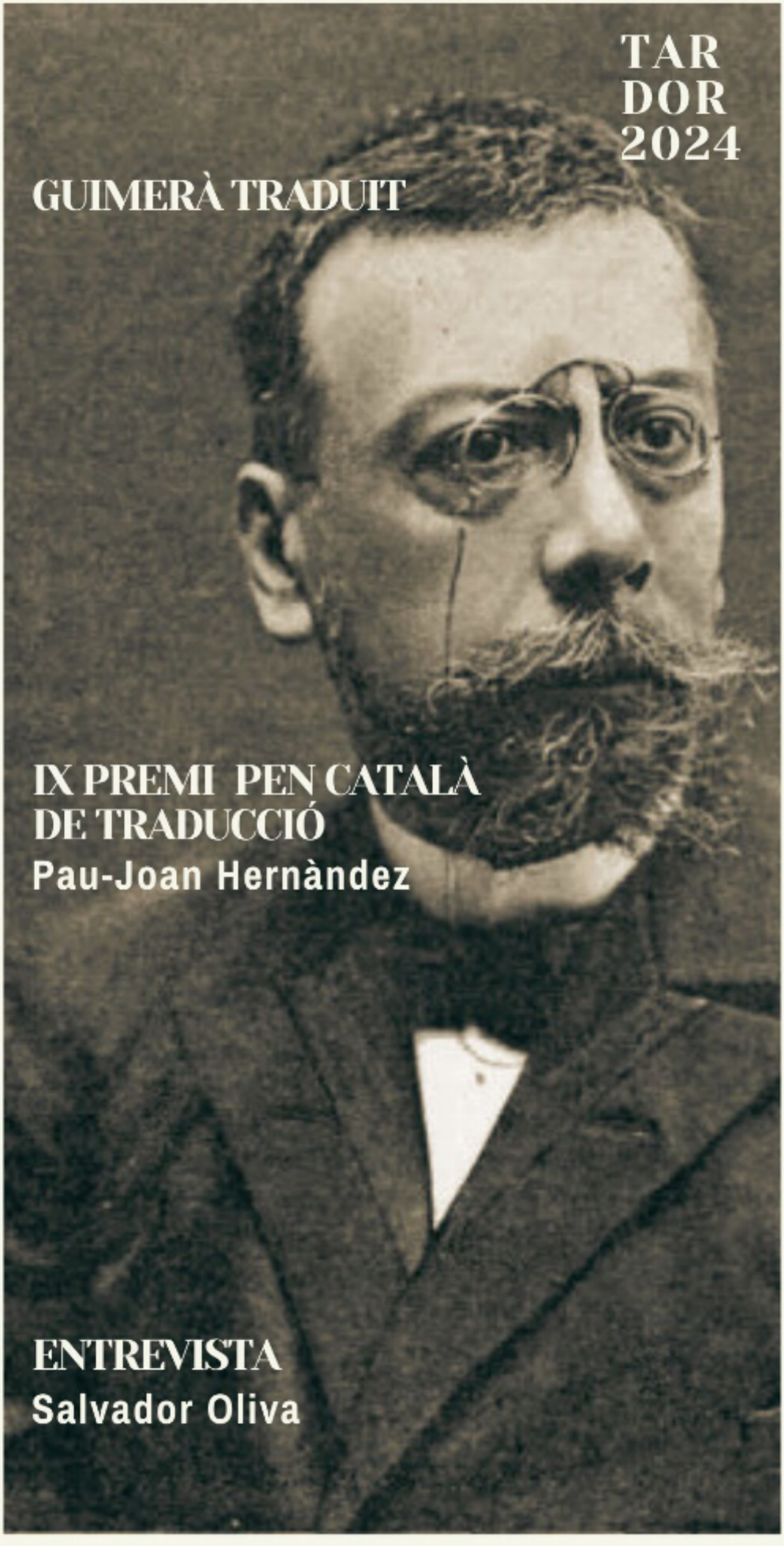
visat.

La revista de literatura i traducció del PEN Català

NÚM. 38



TARDOR 2024

GUIMERÀ TRADUIT

IX PREMI PEN CATALÀ DE TRADUCCIÓ
Pau-Joan Hernàndez

ENTREVISTA
Salvador Oliva

Índex

Editorial

Pau-Joan Hernàndez IX Premi PEN de Traducció
PEN Català

Acte de presentació dels finalistes del IX Premi PEN de Traducció
Dolors Udina

Materials de construcció, d'Eider Rodriguez
Pau Joan Hernàndez

Distorsions i perversions
Miquel Cabal Guarro

Llibre de sang, de Kim de l'Horizon
Joan Ferrerons

La travessia mar terra endins
Marta Nin

Un diàleg entre generacions: Àngel Guimerà, Josep Maria Benet i Jornet i Josep Maria Miró.
Sharon Fieldman

Les adaptacions musicals dels drames de Guimerà
Gerard Guerra

Estellés més enllà del País Valencià
Gianpiero Pelegi

40 anys d'Edicions de 1984
Laura Baena

Salvador Oliva, traductor de Shakepeare
Nina Valls

La poesia de Gemma Gorga i la seva traducció al xinès
Bai Zhimeng (Universitat Normal de la Xina Central)

Número editat amb el suport de:

visat.

tardor 2024

Editorial

Us presentem el número 38 de *Visat*, la revista de traducció del PEN Català, en què, com cada tardor trobareu els escrits dels finalistes del IX Premi PEN de Traducció, que van defensar les seves traduccions en un acte celebrat a la Setmana del Llibre en Català davant d'un públic que omplia un dels espais de la fira.

Tal com va anunciar Dolor Udina, presidenta del jurat, en la conferència de premsa per fer conèixer la traducció guanyadora, a partir de l'any vinent el premi rebrà el nom de **Premi Montserrat Franquesa de Traducció**, en honor de l'enyorada traductora, que ens va deixar ara fa ja tres anys a cinquanta-cinc anys a causa d'un càncer.

La Montserrat era professora a la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona, traductora del grec, del francès i de l'alemany, divulgadora de la tasca de traduir des de les pàgines de la nostra revista, que va dirigir fins que ens va deixar i, sobretot, una persona carismàtica i honesta. Considerem un encert que la direcció del PEN li reti homenatge amb el canvi de nom del premi.

Un premi que enguany ha recaigut en el traductor Pau-Joan Hernàndez per la traducció de *Materials de construcció*, de l'escriptora basca Eider Rodríguez, una obra que ja havia rebut mesos abans el Premi Llibreter 2024, que atorguen els professionals del sector.

En paraules del jurat, la traducció ha estat premiada per la versemblança de la veu narrativa en català i el respecte a la

distància i la fredor quirúrgica de l'original, i per la sobrietat amb què ha sabut evocar i acostar-nos el món cultural i de costums del context basc.

A més, Dolors Udina va fer constar que la decisió havia estat molt difícil pel talent que s'hi presentava, per la capacitat d'adaptar-se als reptes que plantejava l'obra original i per la brillantor en les resolucions en el cas dels finalistes Joan Ferrerons (amb *Llibre de sang*, de Kim de l'Horizon), i Miquel Cabal (amb *La glàndula d'Ícar*, d'Anna Starobínets), i la lluminosa traducció que ha fet Marta Nin de Nariné Abgarian a *El mar terra endins*.

El número inclou també un seguit d'articles dedicats a commemorar el centenari de la mort del dramaturg Àngel Guimerà i els cent anys del naixement del poeta valencià Vicent Andrés Estellés. Sharon Fieldman presenta el diàleg generacional del teatre català a partir de Guimerà, i Gerard Guerra les adaptacions musicals dels seus drames.

Pel que fa a Estellés, Gianpiero Pelegi s'endinsa en la gènesi i els reptes de la traducció italiana de l'obra del poeta valencià.

Continuant amb la voluntat de donar veu a les editorials independents, que cada cop tenen un paper més important en el món del llibre, donem la paraula a Laura Baena, editora d'Edicions de 1984, amb motiu dels quaranta anys d'existència del segell.

Com ja és tradició, també trobareu l'entrevista que Nina Valls fa a un dels grans de la traducció del nostre país, el traductor de Shakespeare Salvador Oliva. Una conversa que no us deixarà indiferents.

L'últim article s'endinsa en la versió xinesa de la poesia de Gemma Gorga, a càrrec de Bai Zhimeng.

Esperem que els continguts us provin!

visat.

tardor 2024

Pau-Joan Hernàndez IX Premi PEN de Traducció

PEN Català

El PEN Català atorga a Pau-Joan Hernàndez el Premi PEN Català de Traducció 2024, dotat amb 4.000 euros, per la seva traducció de *Materials de construcció* d'Eider Rodriguez, publicat per Edicions del Periscopi.

El jurat del IX Premi PEN de Traducció, després d'una complexa deliberació, ha decidit concedir el premi a Pau-Joan Hernàndez, per la traducció de *Materials de construcció*, d'Eider Rodríguez, per la versemblança de la veu narrativa en català i el respecte a la distància i la fredor quirúrgica de l'original, i per la sobrietat amb què ha sabut evocar i acostar-nos el món cultural i de costums del context basc.

El jurat vol fer constar que la decisió ha estat molt difícil per l'excés de talent a què s'ha hagut d'enfrontar. S'ha valorat la capacitat d'adaptar-se als reptes que plantejava l'obra original —que no eren pocs— i la brillantor en les resolucions en el cas dels finalistes **Joan Ferrerons (amb *Llibre de sang* de Kim de l'Horizon)**, i **Miquel Cabal (amb *La glàndula d'Ícar* d'Anna Starobínets**), així com la lluminosa traducció que ha fet **Marta Nin d'*El mar terra endins*, de Nariné Abgarian,** on hem valorat per damunt de tot l'aproximació a una obra tan llunyana que la traductora ha estat capaç de fer-se seva per oferir-la en català.

Pau-Joan Hernàndez és traductor, escriptor i crític literari. Va començar a escriure des de ben jove, publicant la seva primera novel·la. Tot et serà pres, amb 18 anys. Des d'aleshores ha publicat com a autor una trentena de llibres, la majoria adreçats a infants i joves. Tradueix del basc, del francès i del gallec al català i el castellà, i entre aquestes dues llengües ha traduït més de tres-centes obres. Durant molts anys va ser crític literari del diari Avui. Actualment, fa classes a la Facultat de Traducció i Interpretació de la UAB. La seva obra ha merescut diversos guardons, entre els quals destaca el Premi

Crítica Serra d'Or, que ha rebut tres vegades. Com a traductor, ha figurat en dues ocasions (Macau 2006 i Copenhaguen 2008) a les llistes d'honor de traductors de l'Organització Internacional per al Llibre Juvenil (IBBY, per la sigla anglesa) i l'any 2016 va ser inclòs a la prestigiosa selecció dels millors llibres per a nens i joves que elabora el Banco del Libro de Veneçuela.

El Premi PEN Català de Traducció es convoca des del 2016 amb l'objectiu de reconèixer les millors traduccions literàries publicades en català durant l'any anterior a la convocatòria, per tal de distingir i dignificar la feina dels i les professionals de la traducció com a creadors de ponts entre cultures. **El jurat ha estat dirigit per Dolors Udina i format per Aurora Ballester, Quim Gestí, Maria Llopis, Melcion Mateu i Mireia Vargas Urpí.**

Avui anunciem que s'ha decidit batejar el premi com a Premi Montserrat Franquesa de Traducció en honor a la traductora Montserrat Franquesa Gòdia. Montserrat Franquesa, professora i traductora, va morir el 21 d'octubre del 2021 a l'edat de 55 anys a causa d'un càncer. Havia traduït del grec i l'alemany i era professora de la Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona. També havia treballat molt per la divulgació de la tasca de traduir des de la revista digital Visat, del PEN Català, de la qual era cap de redacció, juntament amb Quim Gestí, des del 2017.

La traducció ja havia marcat la seva recerca doctoral. La Montserrat s'havia doctorat en filologia clàssica per la Universitat de Barcelona amb una tesi sobre els primers quinze anys de la Fundació Bernat Metge (*La Fundació Bernat Metge, una obra de país*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2013). Franquesa també havia estat fundadora i membre de la Junta de l'Associació Catalana de Neohel·lenistes i membre de l'Associació de Professors d'Alemany de Catalunya.

El PEN Català vol reconèixer la tasca de la Montserrat a favor de la traducció i de la col·laboració i cooperació amb els altres que es veu reflectida en tots els espais i associacions dels que ha format part, posant el seu nom al Premi de Traducció del PEN Català i fent homenatge a la seva feina i la seva figura.

En aquesta edició, es van presentar més de vint obres, de les quals es van seleccionar una llista llarga de deu títols, i d'aquests es van triar quatre finalistes. Els traductors finalistes van defensar les obres i la seva traducció en un acte a La Setmana del Llibre en Català el 23 de setembre.

Pau-Joan Hernàndez ressaltava en la seva defensa que: "Els traductors de llengües minoritzades poques vegades tenim una sensació tan viva d'estar realment —i no metafòricament— sent ambaixadors d'aquestes cultures al nostre país."

En roda de premsa el guanyador també ha recordat la figura de Montserrat Franquesa, amiga i companya a Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Autònoma.

Ens parla del moment d'or que viu la narrativa basca: "l'any 2007 l'editorial Elkar, va fer una aposta agosarada, però que va sortir bé i va ser seguida després per altres cases: treure i promocionar les obres d'aquests autors al mes de març. Això donava visibilitat a joves i nous autors, ja que els publicava en un moment que no hi havia competència, i, a més, per la coincidència amb la festivitat del vuit de març, visibilitzava especialment les autores i les presentava en grup, gairebé com una generació. Vista amb la perspectiva del temps, la iniciativa ha estat un èxit i, encara que no totes les autores hagin assolit la mateixa notorietat, ha donat a conèixer tot un ventall de noves narradores basques."

Materials de construcció ens parla de la difícil relació d'una filla amb el seu pare alcohòlic, parla de la complexitat dels sentiments i de com cadascú els gestionem a la nostra manera i que retrata de passada la realitat del País Basc en uns anys ben difícils.

visat.

tardor 2024

Acte de presentació dels finalistes del IX Premi PEN de Traducció

Dolors Udina

Benvinguts a l'acte de presentació de les obres finalistes del IX premi PEN de Traducció, que a partir d'aquest edició portarà el nom de Premi Montserrat Franquesa. En aquesta ocasió, han exercit com a jurat, Mireia Vargas Urpí, guanyadora del premi l'any passat, Maria Llopis, Aurora Ballester, Joaquim Gestí i Melcion Mateu.

Ens fa il·lusió poder fer aquesta presentació de les quatre traduccions finalistes dins del marc de la Setmana i en aquesta tarda dedicada gairebé del tot a la traducció, una tasca imprescindible, no cal dir-ho, per enfortir una literatura que any rere any va adquirint el reconeixement que mereix.

Com sabeu, des de l'any passat, es prenen en consideració les traduccions publicades al llarg de l'any anterior que les mateixes editorials presenten al premi, i les que cadascun dels membres del jurat proposa per sotmetre a consideració. Sabeu també que vam establir la norma que només podien presentar-se al premi les obres que estiguessin subjectes a drets d'autor, per acotar el camp d'acció i per obrir la possibilitat de premiar la traducció d'obres contemporànies. En una primera tria es van seleccionar deu traduccions, que, després d'una valoració a fons per part del jurat van quedar reduïdes a les quatre finalistes que tenim avui aquí. Haig de dir que en les reunions del jurat es van revisar molt detalladament les diferents traduccions i, personalment, vaig aprendre molt del rigor i la profunditat d'anàlisi de tots els que componien el jurat. Si bé és cert que l'original, la qualitat de l'original, marca molt la impressió que produeix un llibre traduït, vam procurar fixar-nos sobretot en la qualitat del resultat final de la traducció, que és excel·lent en els quatre llibres dels traductors aquí presents.

Una peculiaritat d'aquest premi és que abans de decidir el guanyador final, els traductors han de passar pel tràngol d'explicar-nos com s'ho han fet per reproduir el llibre en català, algunes de les dificultats que

hi han trobat i què ha representat per a ells l'experiència d'integrar un llibre d'una cultura aliena en el nostre sistema literari.

Els quatre traductors finalistes (l'any passat eren quatre dones, aquest any són tres i una —quedi per a l'estadística) són: Joan Pau Hernàndez, que ha traduït de l'èuscar *Materials de construcció*, d'Eider Rodriguez; Marta Nin, que ha traduït del rus *El mar terra endins*, de l'escriptora armènia Nariné Abgarian; Miquel Cabal Guarro, que ha traduït del rus *La glàndula d'Ícar*, i Joan Ferrerons, que ha traduït de l'alemany el *Llibre de sang*, de Kim de l'Horizon.

Buscava un adjectiu per descriure cada llibre, però m'ha semblat que era molt millor donar la paraula als traductors que segur que, amb el que ens explicaran, ens permetran reconèixer que difícilment la intel·ligència artificial podrà substituir la feina minuciosa i plena de referències ocultes dels traductors literaris. Confiem que tant editors com lectors siguin conscients que els traductors fan falta.

Gràcies als quatre traductors i a tots els que heu vingut a escoltar-los, i al PEN català per la seva labor a favor de la traducció.

visat.

tardor 2024

Materials de construcció, d'Eider Rodriguez

Pau Joan Hernàndez

Per fer entendre d'una manera ben senzilla la importància que té per a la literatura basca una novel·la com *Materials de construcció* i una obra com la d'Eider Rodriguez, cal explicar abans de res i molt breument com funciona el mercat editorial basc i quina transformació ha viscut els darrers anys pel que fa a l'aparició i presentació de novetats.

De la mateixa manera que passa amb el llibre català per Sant Jordi, el moment central del calendari per a les editorials basques és la Fira del Disc i el Llibre Basc de Durango, que se celebra pels volts del 8 de desembre. Amb el pas dels anys, la Fira s'ha anat convertint en un punt de trobada imprescindible per a autors, editors, lectors i amants de la cultura bascòfona. Les grans novetats del curs literari es presenten a Durango, on els escriptors tenen garantit el ressò de les seves obres, el contacte amb el públic i unes bones xifres de vendes. En una fira que dura quatre dies, l'organització dona unes xifres d'assistència d'unes 100.000 persones, i això per a una llengua que té un volum de parlants que s'acosta als 750.000.

Tot això, naturalment, és molt positiu, però, com totes les coses d'aquesta vida, també té un vessant que no ho és tant: el mercat editorial és petit, i en el moment que les novetats dels autors més coneguts i importants es concentren en unes mateixes dates, això provoca que els llibres que treuen autors novells o no tan notoris puguin arribar a passar desapercebuts.

Això va portar l'any 2007 el grup editorial més important del País Basc, Elkar, a fer una aposta agosarada, però que va sortir bé i va ser seguida després per altres cases: treure i promocionar les obres d'aquests autors el mes de març. Això donava visibilitat a joves i nous autors, atès que els publicava en un moment que no hi havia

competència, i, a més, per la coincidència amb la festivitat del vuit de març, visibilitzava especialment les autores i les presentava en grup, gairebé com una generació.

Vista amb la perspectiva del temps, la iniciativa ha estat un èxit i, encara que no totes les autores hagin assolit la mateixa notorietat, ha donat a conèixer tot un ventall de noves narradores basques, llegides i premiades dins i fora del País Basc: Eider Rodriguez (amb *Materials de Construcció* i l'antologia de contes publicada en català amb el títol *Un cor massa gran*), però també noms com Katixa Agirre (recordem que *Les mares no* ha estat adaptada recentment al cinema), Uxue Apaolaza *(Des que els nens diuen mentides*), Aintzane Usandizaga, Yurre Ugarte, Arantza Iturbe…, de tal manera que crítics com Jon Kortazar consideren que el cànon de la narrativa basca actual és femení.

Traduint aquestes autores al català —i de manera directa, perquè la literatura basca gairebé sempre és traduïda a altres llengües de manera indirecta a través del castellà— he tingut la sensació —no especialment freqüent en el meu ofici— d'incorporar al cànon català unes veus realment importants i que tenen molt a dir.

Us convido, doncs, a endinsar-vos en la lectura d'aquesta història familiar estrictament real (no és, us en previnc, autoficció), que parla de la difícil relació d'una filla amb el seu pare alcohòlic, que parla de la complexitat dels sentiments i de com cadascú els gestionem a la nostra manera, i que retrata de passada la realitat del País Basc en uns anys ben difícils.

Materials de construcció ha aconseguit al nostre país un notable èxit de vendes, ha estat llegida i debatuda en nombrosos clubs de lectura —en alguns dels quals he estat convidat a participar com a traductor— i li ha estat atorgat recentment el premi Llibreter en la categoria Altres Literatures. Els traductors de llengües minoritzades poques vegades tenim una sensació tan viva de ser realment —i no metafòricament—ambaixadors d'aquestes cultures al nostre país.

visat.

tardor 2024

Distorsions i perversions

Miquel Cabal Guarro

La glàndula d'Ícar és un recull de relats d'Anna Starobínets. Per encàrrec de l'editorial Mai Més, vaig enfilar-ne la traducció al principi de gener del 2022, un mes abans que les tropes russes iniciessin la invasió total d'Ucraïna. El març del mateix any, l'autora s'exiliava a Tbilisi, la capital de Geòrgia. Vídua i mare de dos fills, Starobínets va decidir que no volia continuar en un país que glorifica la mort, que legisla contra el col·lectiu LGBTIQ+, que executa periodistes i que es lliura oficialment a deliris messiànics, nodrits alhora d'un victimisme abstrús i un xovinisme prepotent.

Al cap de poques setmanes d'haver començat la traducció del llibre, doncs, la realitat havia mutat: Rússia tornava a ser l'os ferit que es defensa atacant; la repressió política i cultural s'hi abrandava, la desarticulació social hi culminava i la guerra s'havia ensenyorit de tot el que tenia a veure amb el país de l'escriptora. De fet, a Rússia la guerra encara avui és el centre de tot. És un forat negre que s'ho empassa tot i que després ho escup distorsionat i pervertit, amb un tel que costa de perforar. Els textos d'aquest llibre de Starobínets parlen justament de mutacions i de tels negres, de distorsions i perversions d'una realitat que costa de creure i que encara costa més de veure tal com és. Escrits entre el 2010 i el 2013, els relats que componen *La glàndula d'Ícar* presenten quadres d'un món possible, proper i reconeixible, però ni de bon tros ideal. Un món recobert amb el tel de la desesperança i el desassossec.

Amb el subtítol de *Llibre de les metamorfosis*, el recull de Starobínets explora les relacions humanes en un escenari mig distòpic. I no un de sol, de fet, sinó molts. Perquè els relats presenten una diversitat evident de fons i de forma, de personatges, situacions i expressions. I vet aquí un dels principals esculls en la traducció d'aquest llibre: la naturalesa diversa que exhibeix i que es traslluu tant en la llengua com en la construcció formal i argumental dels textos que componen

la selecció. Cada relat obliga a una mutació de la veu, no només perquè els personatges i els quadres que l'integren siguin diferents, sinó perquè l'autora guarneix la llengua de cada narració amb elements particulars: dels col·loquialismes i jocs de paraules del relat que dona títol al recull, als infantilismes i les rimes pedestres de la peça «Tranx»; del llenguatge tècnic del relat «El pigall», als ecos bíblics d'«El paràsit» o «Pastures delicioses». Tots aquests elements queden ben relligats amb un estil clar i directe, espurnejat de diàlegs dinàmics i imatges potents, molt cinematogràfiques.

Entre totes les metamorfosis traductives necessàries per traslladar aquests elements formals, la impostació de la veu d'una nena al relat «Tranx» va ser un exercici força divertit. Reiteracions, simplificació sintàctica, candidesa..., tot s'hi val per bastir un discurs que, òbviament, s'inspira en les veus infantils que ja fa uns quants anys que em ressonen ben a la vora. El mateix relat em va plantejar un altre repte, però: la recreació d'una cançó de bressol funesta amb rimes d'estar per casa. Després de dedicar-hi molt més temps del que tocava, és a dir, quan el *traductímetre* ja feia temps que m'indicava que aquells versos no els cobraria, vaig tancar una versió prou digna de la cançoneta. Per comprovar si funcionava, vaig arribar a posar-hi una música senzilla i repetitiva, una música de bressol: sí, les quartetes tenien els accents més o menys ben posats i la cosa corria bé.

Acostumat com estic a traduir autors morts, encara avui em sorprenc quan puc interactuar amb una autora i fins i tot arribar a conèixer-la. El 2023 vaig tenir l'ocasió de compartir temps i espai amb Anna Starobínets en el marc d'una visita de l'autora al CCCB. Molt interessada en la recepció de l'obra, una de les coses que em va demanar primer sobre el llibre va ser si havia mantingut la rima de la cançó en la meva traducció. Oh, quina sensació tan insòlita d'haver esmerçat bé el temps i els esforços! I, malgrat tot, quina sensació que la cosa hauria pogut quedar més rodona, també! Perquè diria que això va així sempre: els traductors donem la traducció per acabada més perquè el termini i el senderi ens hi empenyen que no pas perquè tinguem la certesa que allò que hem fet no es pugui continuar refent.

També em vaig dedicar a refer el títol de «Pastures delicioses», que va ballar fins a les darreres revisions del relat. La primera traducció es titulava «Prats deliciosos», a partir de l'original rus «Злачные пажити» (*zlàtxnie pàjiti*). El títol és una al·lusió al segon vers del Salm 23, que és ben conegut i arrenca dient: «El Senyor (o Jahvè/Jahveh, segons la versió) és el meu pastor, no em manca res». A continuació, les versions de la Fundació Bíblica Catalana, la Bíblia Catalana Interconfessional i la de Montserrat diuen: «Em fa descansar en prats deliciosos». Com que l'original fa al·lusió a aquests *prats deliciosos* amb un sintagma en aparença equivalent (nom i adjectiu en plural), vaig donar la traducció per bona sense trencar-m'hi el cap. Ara bé, aquesta primera opció no recollia determinats elements de l'original que, havent traduït el relat, vaig adonar-me que calia preservar tant com fos possible. Són elements que estan relacionats, però l'un no implica l'altre necessàriament.

En primer lloc, l'expressió russa original és antiga. Les dues paraules que la componen són, d'una banda, un adjectiu més aviat tècnic i d'ús molt restringit, un *zlatxni* que històricament volia dir 'herbat, fèrtil' i que, modernament i per obra i gràcia de la ironia, ha adquirit unes connotacions negatives (s'aplica a un lloc de mala mort, en el sentit que és 'fèrtil en activitats poc decoroses'); i, de l'altra, un substantiu arcaic: aquest *pàjit* que evoca un prat ben atapeït de pasturatge amb una paraula arribada directament de l'eslau antic. I és que la traducció de la Bíblia russa (dita Sinodal) es va completar en diverses fases entre el 1816 i el 1876, i té un to marcadament arcaic i solemne, ple de mots aliens a la llengua russa literària del segle xix i, encara més, de la d'aquest nostre segle xxi.

En segon lloc, i més enllà d'aquests ressons arcaics, l'expressió original és molt poc clara. Aquest és el segon element que volia preservar: una certa confusió que no deriva necessàriament de l'arcaisme, perquè no per força totes les formes arcaiques són poc clares. En el cas que ens ocupa, però, la combinació original resulta clarament confusa en el marc temporal i sociocultural en què l'acció del relat es desenvolupa. És a dir, en un futur en què les personalitats (els records, les idees, les inquietuds: el *programari*) han assolit la immortalitat per mitjà del trasplantament a cossos joves i sans (el *maquinari*), ja no hi ha ningú que recordi què són les *pastures*, pel fet que la societat ha oblidat les pràctiques tradicionals

de la ramaderia i l'agricultura.

Un error en la instal·lació del *programari* en el *maquinari*, però, comporta que la protagonista tingui records descontextualitzats d'abans del trasplantament. És a dir, que en la versió del *programari* instal·lada al cervell hi traspuïn de tant en tant algunes frases i imatges del que havia viscut la persona (el cos, el *maquinari*) abans que li substituïssin la personalitat per la d'algú altre. És entre aquestes frases que apareixen els ecos bíblics del títol, i la protagonista els repeteix sense entendre ben bé el que diu. Com que els personatges del relat viuen desconnectats de la línia del temps i la història descriu talls generacionals insalvables i processos d'esborrament de la memòria, em calia trobar una expressió que no fos habitual en la vida quotidiana del jovent urbà d'un futur raonablement proper (i desolador). Calia fer una prospecció d'arcaisme futur, valgui la paradoxa.

Els «prats deliciosos» de les traduccions catalanes dels Salms no m'acabaven de convèncer, pel fet que la paraula *prat* em resultava massa neutra i, sobretot, massa possible en el vocabulari de qualsevol persona, per més lluny de la natura que visqui en el futur. I va resultar que la traducció catalana de la Societat Bíblica Trinitària em va ajudar, perquè al vers citat hi diu: «Em fa reposar en pastures d'herba tendra». Així, doncs, per aconseguir un efecte remotament arcaïtzant (des d'un punt de vista futur, repeteixo) i mínimament confús (al cap d'una urbanita a ultrança), vaig optar per barrejar les dues opcions i construir aquestes «Pastures delicioses», ara ja pseudobíbliques. En l'original, tant la frase com l'efecte que produeix són importants en la narració. Vet aquí per què em va semblar que n'havia de preservar tots aquests aspectes paralingüístics.

I per insistir una mica més en tot el que arrosseguen les paraules més enllà del sentit estricte (si és que això existeix), el títol «Tranx» també em serveix d'exemple. En rus el relat es titula «Споки» (*spoki*). Una paraula inventada que remet a dues idees essencials. Per començar, l'arrel fa pensar en покой (*pokoi*, 'tranquil·litat, repòs') i el molt freqüent adjectiu спокойный (*spokoini*, 'tranquil, serè, calmós') que en deriva. Però en el mot del títol també hi ressona l'expressió *спокойной ночи* (*spokóinoi notxi*), la frase que es fa servir per desitjar bona nit en rus i que si fa no fa diu 'que passis

una nit tranquil·la'. A més a més d'això, i sense haver-ho demanat a l'autora, diria que també hi ressona la paraula anglesa *spooky*, 'esfereïdor, esgarrifós'. I és que el relat ens parla d'un aparell electrònic pensat per adormir el cervell de la canalla, per dominar els infants i convertir-los en una mena de ninots a les ordres d'una gran empresa. No sé si se m'acut res de més esgarrifós, la veritat.

El cas és que havia de trobar una solució per al nom comercial català d'un giny d'aquesta mena. *Nanit* era una opció evident, però la vaig descartar de seguida perquè no hi trobava res que me la fes sonar esfereïdora, aquesta forma, ni tan sols mínimament antipàtica. Tirant cap a l'altra banda, la de la tranquil·litat, vaig anar modelant la solució final: aquest «Tranx» que, òbviament, ens porta al prefix *trans-* (de fet, les criatures fan un veritable trànsit amb la maquineta endimoniada), però que de seguida ens fa pensar en el que diem a algú quan volem que es calmi («tranquil… tranquil·la…») i que temo molt que acostuma a tenir l'efecte contrari. Un «Tranx» que també al·ludeix a l'expressió col·loquial «tranqui», i aquesta sí que ja fa un xic de ràbia, si més no a mi. El desig de serenor i tranquil·litat quedava cobert, doncs. Fins i tot amb el punt antipàtic i contraproduent que m'interessava.

Però encara hi va haver un parell de factors més que em van ajudar a donar per bona la solució. Primer en Trunks, el personatge de *Bola de Drac* que té un nom que en la pronúncia anglesa (i la del doblatge català) sona igual que «Tranx». Això, en un relat d'ambient infantil, no m'hi feia pas cap nosa, ben al contrari. En segon lloc, un element del disseny mateix de la paraula: d'on surt, aquesta ics final? Per començar, el títol rus és una forma evocadora però no identificable amb res concret. Per tant, calia inventar un mot equivalent. A banda de salvar aquesta exigència formal, però, acabar la paraula amb una ics m'ajudava a acomplir dos objectius més: volia que la cosa sonés comercial (per algun prejudici o mecanisme psicolingüístic, la ics té una aparença moderna i internacional) i, alhora, volia aprofitar l'ambivalència del signe perquè, arribat el cas, pogués llegir-se com a xeix i reproduir, així, el so que fem per calmar, asserenar i tranquil·litzar una criatura quan volem que dormi.

He mirat de trobar exemples variats i il·lustratius d'algunes de les coses que tenim en compte quan traduïm literatura. Sobretot quan ens enfrontem a un text original que té intencions metamòrfiques i

que carrega els mots i les expressions amb capes de significats i referències diversos. La traducció de *La glàndula d'Ícar* és plena de capes d'aquesta mena. Ara que he enllestit un altre llibre de l'autora també per a Mai Més, *El Gual de la Guilla*, he pogut constatar que Anna Starobínets aconsegueix enriquir aquestes capes amb al·lusions i relacions d'allò més fondes i diverses.

Sabem que no sempre és possible traduir tot allò que un text conté, que en el trasllat entre llengües és extremament difícil no perdre cap associació, cap referència, cap al·lusió. Les llengües i les literatures són dipòsits de memòria col·lectiva i, quan belluguem obres literàries d'una banda a una altra, sempre en vessem algun esquitx. La qüestió és que siguem capaços de reomplir els dipòsits de manera que el que contenen no quedi pervertit ni distorsionat pel que hi aboquem. O que ho anem provant, si més no.

visat.

tardor 2024

Llibre de sang, de Kim de l'Horizon

Joan Ferrerons

Benvolgudes i benvolguts membres del jurat,

Abans de res voldria agrair-vos que hàgiu inclòs *Llibre de sang*, de Kim de l'Horizon, entre les traduccions finalistes d'aquest premi. No veig companyia millor per a una traducció que aquesta «llista curta» de luxe. A més, si al privilegi de ser finalista hi afegim la invitació a participar en aquesta defensa pública en el marc de la Setmana, aconseguim que totes aquestes traduccions guanyin visibilitat i trobin nous lectors temps després de ser publicades. Per tot això, doncs, moltes gràcies!

Llibre de sang, no cal dir-ho, és una novel·la fora de sèrie. Que una *opera prima* guanyi dos premis nacionals, en aquest cas a Suïssa i a Alemanya, ja ens avisa que som davant d'un llibre molt especial. Tot i que no és una novel·la difícil, costa de classificar, perquè el seu gènere és tan fluid com el de la veu que la protagonitza, que no és ni masculina ni femenina. El llibre, doncs, aplega tipologies textuals tan variades com la biografia, la rondalla, l'acudit, la narració infantil, la literatura de fanzín, l'assaig acadèmic i de crítica cultural, la carta, l'encanteri... Fins i tot hi ha una traducció automàtica!, sense ser per això un simple exercici d'escriptura o un mer experiment literari. Fer atenció a aquest ampli ventall de gèneres, registres i tons narratius va ser el principal repte de la traducció.

A l'hora d'encarar-m'hi, vaig disposar d'un ajut inestimable: un seminari de traducció que es va celebrar el maig de l'any passat a Looren, una residència de traducció que es troba a Wernetshausen, un poblet situat a una hora de Zúric. Al llarg d'una setmana, onze traductors vàrem compartir experiències, dubtes i punts de vista entre nosaltres, però també amb l'autori del llibre. Tot i que el personal de la casa ens tractava a cor què vols i teníem unes vistes privilegiades sobre el llac de Zuric, la veritat és que varen ser unes

jornades de treball tan intenses com profitoses, que ens varen permetre d'abordar des dels grans temes que travessen el llibre fins a qüestions de detall, sobretot en els passatges més poètics o al·lusius.

A més d'ajudar-nos a trobar solucions en les respectives llengües, el seminari ens va permetre conèixer de prop els problemes que sorgien en els altres idiomes i les solucions que s'hi podien trobar. Més enllà de les diverses dificultats de què vàrem tractar, però, Kim de l'Horizon no parava de recordar-nos que la nostra feina havia de ser divertida, que ens ho havíem de passar bé, i davant els nostres dubtes ens animava a prendre'ns totes les llibertats necessàries per aconseguir que la novel·la arribés amb força a cadascuna de les llengües de destinació.

Un dels primers temes de què vàrem parlar, és clar, va ser el títol del llibre: *Blutbuch*. Aquesta paraula en alemany estàndard significa 'llibre de sang', però en dialecte bernès la paraula *Buch* o, més ben dit, *Buech* ('llibre') evoca més coses. D'una banda, *Bueche* vol dir 'faig' i fa referència, doncs, al faig de sang, una mutació del faig comú que té les fulles de color vermell. El faig de sang és l'arbre que la família de la figura protagonista té al pati de casa, un arbre màgic, que conversa amb la veu narrativa i li dona força quan és una criatura. De l'altra, *Buuch* també significa 'panxa', mot que enllaça amb la cerca —a voltes violenta, sangonosa— del propi cos. Dins la novel·la, quan convenia, vaig mantenir el joc fonètic entre aquestes tres paraules canviant *faig* per *arbre* i *panxa* per *ventre*, de manera que l'al·literació era *arbre – ventre – llibre*.

Si fa un moment parlava del gènere literari del llibre, també cal parlar del gènere de la veu protagonista, fluid i no-binari com el de l'autori mateixi. L'obra original evita de manera sistemàtica el masculí genèric i fa servir un neomorfema no-binari que durant els darrers anys ha esdevingut moneda corrent en alemany. Aquest morfema s'escriu amb un asterisc i es pronuncia com una oclusiva glotal sorda. A banda d'aquest recurs, és clar, la novel·la també fa ús de perífrasis o mots col·lectius.

En alemany el gènere no-binari té dos usos: d'una banda, serveix per parlar de persones no-binàries; de l'altra, és una forma genèrica per englobar persones desconegudes o grups de gent de gèneres

diferents. Cal tenir en compte, però, que el plural en alemany té poques marques de gènere, de manera que el no-binari pot passar relativament desapercebut. En català, en canvi, les marques de gènere són més freqüents, tant en singular com en plural, de manera que el morfema *-i* no és en cap cas discret. Per no farcir el llibre de neomorfemes (penseu que en alemany n'hi ha una vuitantena, mentre que en català n'hi hauria hagut més de quatre-cents), finalment vaig decidir buscar una alternativa consensuada amb l'autori. És per això que l'ús del morfema *-i* alterna sovint amb el femení genèric.

Un repte relacionat amb el gènere era com parlar de la veu protagonista durant la infantesa. En alemany, que és una llengua amb tres gèneres, el mot per a *nen*, *das Kind*, és neutre. En català, però, de gèneres només en tenim dos i, per tant, calia triar inevitablement un mot masculí o un de femení. La solució va ser fer servir la paraula *criatura*, perquè, a més de ser un nom habitual, com que no té flexió de gènere, no evoca ni el masculí ni el femení. D'altra banda, a l'adolescència la veu protagonista esdevé en alemany un *Jugendlicher* ('noi', mot masculí), de manera que, si volia conservar el contrast, per a la infantesa havia de triar en català un mot femení, que finalment va ser *criatura* en singular i *mainada* en plural.

Durant el seminari encara vàrem parlar d'un altre tret distintiu de la novel·la: l'ús de força expressions dialectals. Suïssa és un país amb una riquesa lingüística notable i l'alemany que s'hi parla és variadíssim; canvia pràcticament a cada vall. D'alguna manera, els dialectalismes de Berna són un vincle que lliga la veu protagonista amb la seva àvia, a qui anomena *granmer* (influència del francès) i que, a mesura que envelleix, va perdent la memòria. A més, però, l'ús de dialectalismes és un recurs literari per qüestionar la relació que els parlants o els autors guarden amb l'estàndard escrit. És una manera de prendre-hi distància i disputar-ne l'autoritat, una eina per crear un llenguatge oral, proper, viu, però també per reivindicar la parla de les dones de la família de la veu protagonista, a les quals s'havia vedat la instrucció i la cultura.

En català calia preservar aquests dialectalismes d'alguna manera. En alguns moments, s'inclouen els mots originals en dialecte,

sobretot quan són objecte de reflexió lingüística o, per exemple, quan s'esmenta una cançó de Mani Matter, però principalment vaig optar per incloure dialectalismes catalans, perquè altrament no s'hauria pogut aconseguir un efecte semblant al de l'original. Els mots que vaig triar provenen tots del català septentrional i de transició, perquè és el parlar que m'ha transmès la meva família, però també perquè són dialectes amb certes influències del francès, igual que l'alemany de Berna. Algunes expressions dialectals que vaig incloure a la traducció són *mastufejar* 'rosegar amb insistència', *amoixainar* 'fer manyagues', *botxo* 'bony', *calamastres* 'clemàstecs', *carambuc* 'grosella', *petarruc* 'petarrell', *calabotí* 'capgròs', *cresent* 'obedient', *segle* 'ségol' o *aiga* 'aigua'.

Finalment, a banda del llenguatge no-binari i dialectal, hi ha un tercer llenguatge que vull esmentar, que és la parla col·loquial del jovent i, més que més, l'argot marica i *queer*, molt present al llarg de la novel·la, sobretot al tercer capítol. L'alemany incorpora, en aquests registres, un munt d'anglicismes, perquè d'alguna manera l'anglès és la llengua «guai» —els sociolingüistes dirien «de prestigi»— entre el jovent germanosuís. En català, però, no tots els anglicismes eren versemblants, de manera que sovint vaig incloure castellanismes, pensant que el castellà té una gran influència sobre el jovent catalanoparlant.

> La majoria de castellanismes que vaig incloure són d'ús corrent i s'integren bé en un discurs col·loquial, com ara *cutre, empotrar, tonto, tio, saque, finde, xungo, cuidado, fardar* o *apretar*. D'altra banda, els anglicismes que vaig conservar segurament no són tan freqüents en català, però sí que han guanyat curs entre el jovent: *sorry, fucking, heavy, random, mainstream, sexting, ghosting* o *rave* .

Finalment, altres exemples de col·loquialismes juvenils podrien ser *nai* 'noi', *semat* 'bo, exagerat' o *taja* ['ta.χə] 'begut'.

Pel que fa a l'argot marica, mentre traduïa la novel·la vaig anar fent una mena de corpus d'expressions que sentia en català i, sobretot, que vaig llegir al fanzín *La Lloca*, publicat per l'assemblea Atzagaia. La familiaritat entre alguns passatges de *Llibre de sang* i la literatura dels fanzins mariques o *queer* em va portar a inspirar-me en aquesta publicació per trobar expressions adients al registre.

Algunes d'aquestes expressions pròpies del món marica són: *marica* mateix o *mariqueria*, *armaritzat* 'que no ha sortit de l'armari', *lefa* 'semen', *llúdriga* 'home gai prim i pelut', *twink* 'home gai jove, prim i gens pelut', *bubble butt* 'cul rodó i voluminós; home que té un cul així', *femme* 'efeminat', *ploma* 'feminitat (en l'home gai)'.

Esmentant tots aquests reptes i solucions només volia subratllar fins a quin punt la traducció de *Llibre de sang* ha estat una tasca creativa i entretinguda (en els dos sentits de la paraula). Traduint aquesta obra he jugat amb un munt de veus i registres, des de documents judicials del segle XVIII fins a escenes de sexe desenfrenades, a fi de transmetre la força narrativa d'una novel·la que ens porta a la infantesa, l'adolescència i l'adultesa d'una persona no-binària en una cerca identitària i corporal que examina amb ull crític la seva trajectòria vital i familiar. La col·laboració amb l'autori i d'altres traductors, a més, va ser una experiència profundament enriquidora per la qual també em sento molt agraït.

Finalment, també voldria donar les gràcies a Maria Bohigas, capitana de Club Editor, per la confiança que em va fer encarregant-me a cegues aquesta traducció, com també a Maria-Arboç Terrades, correctora excel·lent que es va encarregar de revisar el text i ajudar-me a polir-lo.

Moltes mercès per la vostra atenció!

visat.

tardor 2024

La travessia mar terra endins

Marta Nin

Vaig descobrir l'obra de Nariné Abgarian arran del premi Iásnaia Poliana, atorgat a l'autora el 2016 per *I del cel van caure tres pomes*. Immediatament vaig quedar fascinada per la veu d'una narrativa poderosa, evocadora. Així doncs, quan l'editor Jordi Puig em va proposar que li suggerís algun títol per traduir, no vaig dubtar a presentar-li el llibre que tant m'havia encisat, i que Comanegra va acabar publicant el 2021. Quan més endavant la mateixa editorial em va encarregar la traducció de la novel·la més recent de Nariné Abgarian, publicada en rus amb el títol de *Simon*, vaig agrair la possibilitat no només de donar vida a un nou projecte, sinó també de tornar a fer ressonar en català una veu que sempre em captiva.

Des del primer moment, amb en Jordi Puig vam estar d'acord en la necessitat de trobar un nou títol per a la novel·la. Més que el protagonista del llibre, en Simon n'és el fil conductor, però com a títol el seu nom no funciona en català, no és suggestiu; més aviat al contrari. A mesura que anava traduint la novel·la, em ballaven pel cap diversos títols possibles, però no va ser fins després d'haver treballat el llibre a fons que, amb una mena de percepció feliç i clarivident, se'm va acudir *El mar terra endins*. Qualsevol persona que emprengui un procés de recerca artística semblant sabrà a quina mena d'epifania al·ludeixo. Rebre el vistiplau entusiasta de l'autora va ser una alegria. Un mar remotíssim, invisible però perceptible, va apareixent subtilment al llarg del llibre i esdevé omnipresent a les darreres pàgines; tot i això, per legitimar el títol, el vam incloure en una frase al segon capítol de la novel·la.

La narrativa d'*El mar terra endins* està amarada de dues tradicions culturals i lingüístiques diverses: d'una banda, l'armènia; de l'altra, la russa. Nariné Abgarian escriu sobre la seva terra en una llengua forana, com molts autors de la diàspora armènia; en el seu cas, perquè ha viscut bona part de la vida a Rússia fins que va haver

d’exiliar-se per haver pres partit contra la invasió d’Ucraïna. En qualsevol cas, podríem dir que el rus és la llengua estrangera més propera a Armènia, no per qüestions intrínsecament filològiques, sinó per l’empremta cultural russa en la història del país. La prosa d’Abgarian s’inscriu en la complexitat d’aquest encreuament cultural, i alhora està forjada pel context personal de l’autora. Es tracta d’un text dual: l’escriptora va teixint la narració sobre el canemàs del llegat armeni amb el fil de la llengua russa. Per aquesta raó, vaig afrontar el procés de traducció com un camí únic de reptes i oportunitats que anaven més enllà de convertir el text del rus al català. Com a traductora, havia d’entrar en sintonia no només amb les subtileses de la prosa russa, sinó també amb el context armeni subjacent, un empeltament que confereix a la novel·la el seu caràcter únic. Així doncs, alhora que traslladava el subtext arrelat en una història bastida amb les tradicions i la societat d’una Armènia influïda per l’univers eslau i soviètic, mirava d’interpretar l’ànima de la prosa rica i polposa d’Abgarian amb la voluntat que el text final ressonés en l’oïda catalana amb la melodia que el percep una oïda russòfona.

Fins a l’aparició de l’obra de Nariné Abgarian, en català no hi havia cap llibre de narrativa armènia en la nostra llengua, i per això en alguns moments vaig tenir la sensació de fer una travessia al ras, especialment a l’hora de transcriure l’onomàstica. En aquesta cruïlla lingüística russo-armènia d’Abgarian, els antropònims i topònims estan transcrits, evidentment, de l’alfabet armeni al ciríl·lic, però després d’un estudi autodidacte de l’escriptura i la fonètica armènies, em vaig adonar que la grafia russa de l’onomàstica armènia ve de lluny i no és una transliteració exacta de la pronúncia original. A banda d’aquesta qüestió, gens menor, en català no hi ha un sistema fix per transcriure l’armeni; la manca de tradició fa que ens trobem amb una gran disparitat de transliteracions. Tot i això, un cop esbrinada la pronúncia exacta, vaig seguir les recomanacions i criteris generals de la Comissió de Transcripció i Transliteració de l’IEC i, a partir d’aquí, vaig procurar mantenir un model coherent. A la novel·la, per exemple, fent una transcripció del ciríl·lic trobem el nom «Ovanes»; tanmateix, després d’esbrinar-ne la pronúncia exacta, vaig concloure que la transcripció catalana ha de ser «Hovhannés». Quan vaig tenir algun dubte, l’autora me’ls va resoldre tots molt amablement. Algunes paraules del llibre s’escapen a aquest

model perquè o bé provenen d'una altra llengua (*bryndza*) o bé han entrat a formar part del català amb una grafia diferent (*Yerevan*).

Tal com *El mar terra endins* és un encreuament lingüístico-cultural, el personatge d'en Simon també és una intersecció destinada a entrellaçar les vides de les dones protagonistes. El trobem com a espectador (etimològicament, el seu nom vol dir «el que escolta»), però, en un moment determinat, per a bé o per a mal, actua de catalitzador en la vida de cadascuna d'aquestes dones. Tanmateix, són elles les veritables agents dels propis destins gràcies a un procés resilient d'emancipació malgrat un entorn rural hostil. La vetlla fúnebre d'en Simon les conduirà a una experiència de sororitat en el si d'una societat profundament patriarcal. És una literatura de la memòria travessada per conflictes bèl·lics, pel genocidi, per una maldat gratuïta, pels greuges personals; una literatura de vegades incòmoda, gens amable, crua, però amb passatges en què l'autora esmussa la tragèdia amb l'arma d'un humor fi, o amb pinzellades de lirisme i tocs de realisme màgic. Tot plegat, amb una precisió de llenguatge digna d'un orfebre. Així doncs, en la traducció cal reflectir aquests matisos traslladant totes les subtileses de la veu de l'autora. La ironia o la comicitat poden venir de situacions com ara la vetlla fúnebre de l'obertura del llibre o bé a través d'un registre col·loquial acolorit. En aquest sentit, he procurat emprar un català genuí mitjançant la tria no només de modismes i frases fetes, sinó també de paraules (*No volia pas semblar una bubota malgirbada enmig d'aquelles gamarusses endiumenjades!*). Respecte al lirisme, he mirat de traslladar no només el sentit i l'essència sinó també la musicalitat, la cadència dels fragments més poètics (*El congost estava cobert per un espurneig de boira blava que giravoltava amb desfici: convergia en els afilats pics de les ones, els platejava i després es dissolia. I feia la impressió que no era pas boira, sinó un mar envoltat de malenconia, cansat no només de la vida, sinó també de si mateix*). D'altra banda, per preservar la intenció de l'autora de reflectir el món rural armeni, també m'he inclinat per triar certs termes que, si més no a la capital del Principat, han caigut en desús, com ara *cotxe de línia, moixons, desencusa*, etc.

Nariné Abgarian domina l'art de narrar els detalls íntims de la vida quotidiana, i *El mar terra endins* no n'és cap excepció. Sense que ens

n’adonem ens endinsa, per exemple, en els gustos i les olors de la cuina del seu país. I perquè el públic de parla catalana també pogués assaborir la gastronomia armènia mentre llegia, vaig haver d’esbrinar-ne *a priori* els ingredients o receptes per decidir si valia més glossar els plats dins el text o bé era millor una nota al peu de pàgina.

Deia George Steiner que sense traducció habitaríem en províncies frontereres amb el silenci. Aquesta màxima és particularment evident quan els ponts que bastim amb les paraules travessen paisatges literaris ben llunyans i ens porten fins a *mars terra endins*. Traduir la narrativa de Nariné Abgarian significa emprendre un viatge ardu i alhora nodridor, i també gratificant, perquè representa la magnífica oportunitat d’obrir cada cop més la finestra de la narrativa armènia i enriquir al mateix temps el patrimoni literari en llengua catalana.

La traducció és un ofici molt solitari; per això, s’agraeix poder comptar amb el suport de qui et pot fer el camí un xic més planer. L’ajut de la Seda Hakobyan va ser ben valuós a l’hora de copsar certes paraules i aromes armènies. També agraeixo l’opinió de la meva germana Núria sempre que l’he necessitada. I els suggeriments de l’Álvaro Muñoz en la difícil tasca de corrector, així com tots els ulls de Comanegra a l’hora d’editar el volum. Però com a traductora soc deutora sobretot de la font alturgellenca de la mare i igualadina del pare, una herència que a mi també m’ha permès ser font per a les meves filles, la Paola i la Chiara, les quals sempre m’han retroalimentat, sobretot durant els llargs anys de vida a l’estranger.

En aquesta feina solitària, qualsevol reconeixement a un traductor en particular s’acull com un premi a la col·lectivitat d’un ofici sovint menystingut, i per això és d’agrair que el PEN Català atorgui un guardó que celebra la nostra professió. Arribar a finalista entre traductors amb tant de talent és per a mi un honor i també una fita en si mateixa, és veritablement inspirador i m’empeny a continuar treballant tot buscant l’excel·lència en aquest meravellós ofici amb el qual compartim la bellesa de la literatura d’altres *mars terra endins*. Gràcies al jurat per fer-ho possible.

visat.

tardor 2024

Un diàleg entre generacions: Àngel Guimerà, Josep Maria Benet i Jornet i Josep Maria Miró.

Sharon Fieldman

La història del teatre català es defineix per un diàleg constant entre passat i present. Àngel Guimerà (1845-1924), com a figura central, va tenir un paper decisiu en la construcció de la identitat cultural catalana moderna i en la renovació del teatre del segle xix. La seva influència ha perdurat no només per les seves aportacions a la cultura i la literatura catalanes, sinó també per la capacitat d'explorar la condició humana per mitjà de personatges complexos i històries plenes de passió i conflicte social. Aquest llegat ha travessat generacions, i ha inspirat autors com Josep M. Benet i Jornet (1940-2020), el pare del teatre català contemporani, i ha deixat una empremta indeleble en l'obra de Josep M. Miró (1977-), un dels dramaturgs més reconeguts de les noves generacions. El diàleg implícit entre aquests tres autors crea un eix de continuïtat i reflecteix una relectura perpètua d'alguns temes recurrents —la identitat, la passió, la comunitat, els canvis socials— a més d'una ferma voluntat de mantenir viva la llengua catalana, tot adaptant-se als reptes del present.

De Guimerà a Benet i Jornet: la influència d'un clàssic

Al llarg de la seva evolució artística (per mitjà de les obres i també en múltiples declaracions personals), Benet sempre tenia presents els lligams amb el passat i la importància crucial no només de salvaguardar-ne el llegat artístic, sinó també de reivindicar el patrimoni teatral català del qual reconeixia ser l'hereu. Lluny de menystenir el concepte de les influències artístiques, Benet va assumir el paper de receptor actiu, i es deixava *infectar*, precisament, pel teatre de Guimerà, amb el qual va tenir una llarga relació d'adaptació, apropiació, assimilació, reducció i reflexió.

Benet mai no va estalviar elogis a Guimerà. Per exemple, a la pel·lícula documental de Maria Gorgues *Romea, 150 anys* (2013), va

declarar amb un somriure, «Guimerà és l'as, és allò que justifica la història del teatre català. És una meravella».[1] Però, molt temps abans, el 1974, en un article a *El Correo Catalán* titulat «Guimerà sin naftalina», Benet cridava a erradicar les actituds «pairalistes» d'alguns espectadors i creadors teatrals de l'època, obsessionats pel localisme asfixiant que potenciava l'aire provincià del teatre de Guimerà.[2] Això només va ser el primer d'un seguit d'articles i assajos que defensaven l'obra d'un dramaturg que havia perdut interès entre els creadors teatrals catalans dels anys setanta.

La seva admiració per Guimerà era comprensible. Guimerà, com a impulsor de la Renaixença, va ser un defensor resolut de la llengua catalana, i va mostrar certa gosadia dins del context de l'activisme polític, una faceta que Benet segurament admirava. Les obres de Guimerà van tenir un gran ressò fora de Catalunya, i la projecció internacional del seu teatre no ha estat mai superada per cap altre dramaturg català, uns fets que, per a Benet, segurament eren envejables. Les seves obres dramàtiques, emocionals i passionals, dotaven el teatre en llengua catalana d'una modernitat mai vista. El teatre de Guimerà el potencia l'esperit de canvi social del seu moment; copsa els girs sintàctics del llenguatge popular i col·loquial. Paral·lelament, Benet s'interessava pels canvis socials i per les classes menestrals, i copsava l'emoció del llenguatge autènticament català dels barris populars barcelonins.

Per a Benet, Guimerà era «un clàssic autèntic»: «valent», «complex», «arriscat» i «atrevit» en la confecció de les obres, plenes de sorpreses captivadores i fascinants.[3] Guimerà es va desprendre de les limitacions del romanticisme per fer un pas cap al teatre realista. La passió humana inclou l'amor, per descomptat, però, en dibuixar els seus personatges complexos —en moltes ocasions, marginats, híbrids, desarrelats o, com diria Benet, «diferents»,[4] com ara Saïd, Àgata o Manelic— Guimerà ens mostra que la passió humana també podria comprendre la fascinació, l'atracció, la repulsió, la desesperació, la redempció, el terror, la indignació, l'obsessió, la fúria o la venjança. Amb tot, els seus personatges reflecteixen un sentit modern de la noció de la subjectivitat, de l'individu que posseeix les seves pròpies perspectives, sentiments, creences i desitjos. Guimerà, a més a més, entenia la fragilitat i la complexitat

de les relacions humanes, la línia fina entre l'amor incorruptible i el desig pervers, inquietant, pertorbador o fins i tot «malaltís», com afirmà Enric Gallén.[5] Les seves obres il·luminen les «zones fosques» de la realitat; es poden considerar atemporals. Segons Benet, «havien de passar molts i molts decennis fins que nous dramaturgs no s'atrevissin a descriure relacions amoroses tan intenses i complexes».[6]

Benet i Jornet dedicà la seva atenció a dues obres guimeranianes en particular, *Terra baixa* (1897) i *Maria Rosa* (1894); en va crear les seves pròpies versions. Ricard Salvat fou el primer director que muntà la versió de *Terra baixa* signada pel dramaturg barceloní, estrenada el 1976 al Teatre Romea per la companyia de Joan Pera, amb Pera interpretant el paper de Manelic, Rosa Maria Sardà en el de Marta i Joan Vallés en el de Sebastià. La versió de Benet es va tornar a estrenar de forma revisada el 1981 al Teatre Poliorama amb la direcció de Josep Montanyès i Josep M. Segarra, produïda per la companyia d'Enric Majó. Majó mateix va encarnar el paper de Manelic, amb Carme Elias com a Marta i Joan Miralles com a Sebastià. Finalment, la versió de Benet de *Maria Rosa* es va estrenar el 1983 al Teatre Condal com a producció del Centre Dramàtic de la Generalitat, amb la direcció del nord-americà John Strasberg i amb un repartiment de luxe que incloïa Julieta Serrano en el paper de Maria Rosa (molt criticada, per cert), Mario Gas en el de Marçal i els molt aclamats Montserrat Carulla, Joan Dalmau i Francesc Lucchetti en alguns dels papers secundaris.

Com explica Benet en un article de *Serra d'Or* sobre la passió amorosa en Guimerà, les seves històries romàntiques poden ser inquietants i arribar a presentar situacions «gairebé diria de perversitat»; és a dir, «un sadomasoquisme decidit i insistit».[7] La sensualitat i la sexualitat, omnipresents i desinhibides en les obres de Guimerà, es manifesten sovint a través de la imatge recurrent d'una ferida: la fitora de pesca que Àgata clava a Pere Màrtir al final de *La filla del mar*, el ganivet amb què Maria Rosa mata Marçal en el moment culminant final de seducció emocional, eròtica i sagnant de *Maria Rosa*, i, sobretot, a l'escena cap al final del segon acte de *Terra baixa*, quan Manelic fereix el braç de Marta amb una ganiveta.

Mentre que, a les seves versions dramatúrgiques, Benet es proposava subratllar i potenciar aquests moments i imatges

provinents del teatre de Guimerà, també van deixar una empremta important en el seu propi teatre. Potser la mostra d'inspiració més comentada en aquest sentit és el moment revelador que sorgeix al final de la seva obra mestra *Desig* (1991), quan les dues dones es reuneixen una segona vegada, i el personatge d'Ella porta a la mà un enformador (metàfora fàl·lica) que ha agafat de la caixa d'eines del seu marit. En un esforç potser per rebutjar o defensar-se contra el passat, deixa caure l'eina de tal manera que fereix el braç de la Dona. Com ja havia assenyalat Gallén al seu pròleg al text publicat el 1991, el gest representa una mena d'homenatge a Guimerà, una citació directa del final de *Terra baixa*, quan Manelic, la personificació d'una sensualitat i desig indòmits, fereix el braç de Marta.[8]

L'ús de tal gest eròtic torna a sorgir a *Fugaç* (1994), en què Benet —potser inspirat per Guimerà— explora dimensions fosques de l'experiència humana i els límits del tabú i de la transgressió. Aquí, l'agulla del Metge, que penetra la pell de la seva pròpia filla, provoca una crisi de distincions que qüestiona els límits que separen l'amor filial i la passió desaforada. Dins la trobada incestuosa de pare i filla, sorgeix també el tema summament guimeranià de la *possessió*, aspecte sobre el qual Benet ja havia teoritzat en un article de 1974 titulat «*Terra baixa*, un discurs sobre la propietat» (publicat a *Serra d'Or* i després reproduït el 1992 en el seu recull d'assajos *La malícia del text*).[9]

Finalment, *Estiu ardent (1947)*, una obra inèdita, «crepuscular» de Benet, que va dirigir Sergi Belbel l'estiu del 2023 a la Sala Beckett en forma de «semimuntat», conjuga temes i imatges de *Terra baixa* i *Maria Rosa*. L'obra transcorre a Barcelona durant un estiu calorós dels anys quaranta, amb una trama d'amor i poder que recorda el triangle Sebastià-Marta-Manelic. El personatge d'Eduard, home de dretes consumat, casat i membre de la classe benestant, proporciona a la seva *querida*, Elena, un pis i li cobreix les necessitats bàsiques a canvi d'una relació basada en el sexe. Elena acabarà enamorant-se d'un lampista, Anton, un home republicà d'esperit pur, la personificació de la bondat similar a Manelic. Elena, al final, venjarà la mort d'Anton matant Eduard amb la mateixa pistola que li havia donat per protegir-se. Tal com s'esdevé a *Maria Rosa*, Elena és una

dona de la qual el fervorós sentit del desig i d'indignació, combinat amb la independència de pensament i la força de caràcter, l'obliga a alçar-se i a respondre de manera contundent a les circumstàncies d'opressió en què es troba immersa. Ella és qui ha «matat el llop», efectivament.

De Benet i Jornet a Miró: Un llegat reinterpretat

El text de *Nerium Park*, de Josep M. Miró, conté la dedicatòria següent a Benet i Jornet (atès que la relació entre tots dos dramaturgs no només era professional, sinó també personal):

> *Pel Papitu.*
>
> *Gràcies per construir urbanitzacions*
>
> *i carreteres amb conductors que*
>
> *demanen ajut i personatges que hi*
>
> *transiten sota alertes de perill.*
>
> *Gràcies per haver-les plantat i, anys*
>
> *després, poder-hi circular.*[10]

Miró va conèixer Benet quan era alumne en pràctiques durant la producció de *Salamandra* (obra de Benet), dirigida per Toni Casares al Teatre Nacional de Catalunya el 2005. Es van fer amics, i Benet, sempre atent a les noves generacions, es va interessar per l'escriptura del jove dramaturg. Posteriorment, Miró va ser ajudant de direcció en el muntatge de *Soterrani* (una altra obra de Benet), dirigida per Xavier Albertí a la Sala Beckett el 2008.

Nerium Park s'obre amb un epígraf extret d'un fragment de diàleg de *Desig*. En aquesta coneguda escena, un home i una dona es troben en una carretera rural, propera a una urbanització (d'aquí la referència de l'epígraf), i mantenen una conversa tensa, marcada per records o percepcions contradictòries sobre una trobada passada. El diàleg críptic evoca una atmosfera de desconfiança i inquietud, i genera una tensió latent i no resolta entre els personatges. L'obra de Miró, que també es mou en un ambient de misteri, presenta una parella que viu en una urbanització pràcticament deserta, en un subtil homenatge a Benet i Jornet. Com assenyala Fabrice Corrons en

el seu pròleg a *Nerium Park*, es reprèn aquí, en un context contemporani, la dialèctica entre el món rural i el món urbà, entre el món suposadament civilitzat i el més «salvatge» (usant un terme propi del lèxic de Miró), una tensió que també es manifesta en el teatre de Guimerà i en les obres de Benet i Jornet.[11]

Miró, un dels dramaturgs més reconeguts de la seva generació, ha heretat elements del llegat de Guimerà i Benet, i ha reinterpretat els grans temes que tots dos autors van explorar, sovint amb un llenguatge teatral paral·lel. Si Benet va reivindicar la modernitat de Guimerà, portant a escena personatges híbrids, marginals i «diferents», posant èmfasi en problemes socials concrets, Miró ha seguit una línia semblant, que ha adaptat al segle xxi i als dilemes contemporanis.

Miró, com Benet en moltes de les seves obres, juga amb la tècnica del perspectivisme; ens ofereix múltiples visions i versions d'una mateixa realitat. A *El principi d'Arquimedes* (2011), diversos elements de sospita, por i incertesa orbiten al voltant d'un incident aparentment innocent en una piscina comunitària, desencadenat per un gest aparentment afectuós d'un monitor de natació envers un nen petit. A *Fum* (2012), dues parelles catalanes es troben per casualitat en un hotel llunyà i anònim, en un territori políticament i socialment fràgil, on s'han de refugiar tres dies a causa d'una situació inquietant d'insurgència política. Miró ens convida a observar aquests personatges, igualment vulnerables, des de diferents angles, i ens implica en un joc de perspectives que ens anima a qüestionar les nostres pròpies percepcions. De fet, el títol *Fum* sembla que al·ludeix a l'evanescència d'una veritat que l'espectador ha de buscar entre el fum dens i les ombres de dubte que s'hi despleguen dins d'un espai precari i provisional.

Com passa en les obres de Benet i Jornet, les obres de Miró reflexionen implícitament sobre la incapacitat del gènere teatral per copsar o retratar una imatge completa del món, intentant atrapar allò que és evasiu o efímer. L'espectador que entra a l'espai teatral per contemplar una de les seves obres es troba sovint girant al voltant d'un punt fugaç, atès que només li ofereixen visions transitòries de la realitat: fragments subjectius, parcials i elusius, com la imatge d'un calidoscopi, pròpia de les obres de Benet, amb els seus efectes prismàtics.

Potser la culminació d'aquestes influències es troba en el text, molt premiat, *El cos més bonic que s'haurà trobat mai en aquest lloc* (2020). En rebre la devastadora notícia de la mort de Benet i Jornet durant la pandèmia del 2020, Miró va quedar envaït per una profunda tristesa. No obstant això, en un gir inesperat, va trobar consol en l'acte d'escriure. En un període de temps sorprenentment breu, va crear el monòleg a set veus que es convertí en *El cos més bonic*. Reflexionant sobre el procés creatiu en el postfaci de l'edició catalana de la seva obra, revela com, en aquell moment de dolor, escriure es va convertir en una forma de salvació, un mitjà per trobar pau enmig del torbament emocional.[12]

Aquesta obra construeix un retrat d'una comunitat rural a través de múltiples veus que ofereixen testimonis i confessions al voltant de la misteriosa mort d'un noi. La troballa del seu cos mutilat, una mena de martiri inesperat, introdueix una història que, aparentment, és un misteri, però que evoluciona cap a una exploració profunda de la vida del poble, la qual revela les pors i els desitjos més íntims dels seus habitants. La manera en què Miró juga amb les perspectives, explora la fragilitat i la complexitat de les relacions humanes, retrata personatges amb identitats marginades i captura l'essència poètica de diferents registres lingüístics, són elements que reflecteixen la influència tant de Benet i Jornet com de Guimerà. Així, *El cos més bonic* situa Miró dins d'aquesta rica tradició de la dramatúrgia catalana que ha deixat una empremta perdurable en la història del teatre d'aquesta vibrant comunitat.

Miró ha assenyalat que *El cos més bonic* no és una obra d'autoficció (un gènere que va explorar a *Restos del fulgor nocturno* [2022]), sinó més aviat allò que ell anomena una obra de «geoficció», atès que es tracta d'una narració fictícia profundament arrelada en un lloc específic, una geografia concreta: el seu poble, Prats de Lluçanès. En molts aspectes, aquest espai esdevé el veritable protagonista de l'obra. A *El cos més bonic*, doncs, Miró reflexiona sobre el concepte de comunitat, un tema recurrent que connecta aquesta obra amb la trajectòria de Guimerà. Aquí, una comunitat rural catalana i el seu paisatge es retraten amb colors vius i una llum intensa: les places amb esglésies romàniques, les figueres, els boscos i rius, els camps d'ordi, blat, civada i farratge, on «una ventada primaveral faci volar les dents de lleó i escampi l'olor de la ginesta». Miró manté un vincle profund amb les seves arrels catalanes, amb totes les particularitats

culturals i lingüístiques que això implica, i reivindica amb fermesa l'ús de la llengua catalana. Tanmateix, les seves obres també promouen una identitat cosmopolita que abraça activament l'alteritat i la diferència, i que ha travessat fàcilment fronteres, amb representacions a diversos països.

Benet estaria orgullós de saber que el seu llegat, així com el de Guimerà, continua viu gràcies a Miró.

[1] Gorgues, Maria (2013). *Romea, 15 anys*. Barcelona: Focus, Televisió de Catalunya, Televisió Espanyola.

[2] Benet i Jornet, Josep M. (1974). «Guimerà sin naftalina». *El Correo Catalán*, 30 juny, p. 47.

[3] Benet i Jornet, Josep M. (1996). «Aspectes de la passió amorosa en l'obra de Guimerà». *Serra d'Or*, XXXVIII, 433, p. 59-61.

[4] Benet i Jornet, Josep M. «Aspectes de la passió…, p. 59.

[5] Gallén, Enric (1991). «Del temps i la felicitat». Dins: Benet i Jornet , Josep M. *Desig*. València: Eliseu Climent, Teatre Tres i Quatre, p. 24.

[6] Benet i Jornet, Josep M. «Aspectes de la passió…, p. 60.

[7] Benet i Jornet, Josep M. «Aspectes de la passió…, p. 61.

[8] Gallén, Enric. «Del temps i la felicitat», p. 24.

[9] Benet i Jornet, Josep M. (1974 [1992]). «*Terra baixa*, un discurs sobre la propietat». *La malícia del text*. Sant Pol de Mar: Curial, p. 139-154.

[10] Miró, Josep M. (2013). *Nerium Park*. Manacor: Món de Llibres, p. 19.

[11] Corrons, Fabrice (2013). Dins: Miró, Josep M. *Nerium Park*. Manacor: Món de Llibres, p. 17.

[12] Miró, Josep M. (2021). «Ressuscitar». Dins: Miró, Josep M. *El cos més bonic que mai s'haurà trobat en aquest lloc*. Tarragona: Arola, p. 93-95.

visat.

tardor 2024

Les adaptacions musicals dels drames de Guimerà

Gerard Guerra

El 2024 se celebra el centenari de la mort de l'escriptor Àngel Guimerà (1845-1924), conegut sobretot com a dramaturg, amb obres com *Mar i cel* (1888), *Maria Rosa* (1894), *Terra baixa* (1896), *La filla del mar* (1899), *La santa espina* (1907) o *L'aranya* (1908), i per aquest motiu el Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, per mitjà de la Institució de les Lletres Catalanes, ha organitzat un «Any Guimerà» per tal de celebrar diversos actes d'homenatge, record i reivindicació tant de la seva producció literària com també de la seva figura pública, actes que van des de conferències fins a exposicions, representacions teatrals i jornades pedagògiques.

Això és així perquè Àngel Guimerà és, per dir-ho ras i curt, el pare del teatre català modern (Carbonell, 2010). És cert que no és pas l'únic a qui podem atribuir aquest mèrit, però també és innegable que sense la seva dramatúrgia el teatre català avui seria ben diferent. La varietat de formes teatrals, la renovació estilística, el tractament temàtic[1] i la connexió amb un públic ampli que va reconèixer-lo com un gran escriptor són alguns dels aspectes que l'han convertit en aquesta figura consagrada que, a més, ha tingut la capacitat de connectar amb dramaturgs posteriors, com ara Josep Maria Benet i Jornet, Sergi Belbel o Josep Maria Miró, que n'han reivindicat la importància diverses vegades i se n'han mostrat deixebles o deutors. Guimerà és, doncs, un clàssic del repertori teatral català, un membre selecte del nostre cànon literari. I com s'esdevé amb tots els clàssics de qualsevol cultura, ho és perquè té la capacitat de continuar commovent-nos malgrat el pas dels anys. Les seves històries prenen l'aire universal que en permet una lectura contextualitzada del moment que es van escriure i també en el nostre present més immediat. I, evidentment, també en permeten relectures i actualitzacions diverses i variades. Per exemple, les versions amb música.

La relació del teatre i la música sempre ha estat molt estreta. En les representacions teatrals de la Grècia clàssica la música ja hi tenia una importància notòria. Però, coses de la vida, no és fins a la Florència del segle xvi que, en l'entorn de les formacions musicals de cambra, apareix un nou gènere teatral que combina la música i el text d'una manera molt més intensa —no goso dir-ne indestriable perquè seria imprecís, atès que durant molts lustres les òperes s'estructuraven amb números tancats que combinaven fragments de recitatiu parlat i d'altres de cant estrictament, i no és fins a l'arribada de Wagner que els *pezzi chiusi* operístics donin pas a un contínuum musical en què es dilueixen els recitatius parlats. Però, tornant al punt on érem, a partir d'aquell moment, amb el naixement del que hem acabat anomenant òpera (que, de fet, no era altra cosa que «opera in musica»), molts compositors han volgut fer versions musicals de textos literaris (dramàtics o no) existents. Sense anar més lluny, podem esmentar el cas de la primera òpera que es conserva: *Euridice*, de Jacopo Peri, estrenada a Florència l'any 1600, la història de la qual pertany al famós poema narratiu *Les metamorfosis*, d'Ovidi. Això és així durant molt de temps, fins ben bé els nostres dies. Des de *L'Orfeo*, de Claudio Monteverdi (1607), fins a *Quartett*, de Luca Francesconi (2011), *Macbeth*, de Giuseppe Verdi (1847), o *Le nozze di Figaro*, de Wolfgang Amadeus Mozart (1786), per posar-ne només alguns exemples. Les grans històries creades pels escriptors, bé siguin narratives o teatrals, acaben esdevenint motiu d'inspiració per a molts compositors que les versionen musicalment, en alguns casos amb més d'una versió, com passa a *Manon*, de Jules Massenet (1884), i *Manon Lescaut*, de Giacomo Puccini (1893).

Les obres d'Àngel Guimerà, com no podia ser d'una altra manera, també han estat font d'inspiració musical per a diversos compositors. De fet, com recorda Roger Alier en el volum dedicat a la música de les actes del Seminari Guimerà, publicats per l'Ajuntament del Vendrell, diu:

> Guimerà és l'únic dramaturg les peces teatrals del qual han estat la base d'un nombre considerable d'obres d'aquest gènere complex, contradictori i fascinant que és l'òpera. Moltes de les òperes que en resultaren no conegueren més que una popularitat fugissera i limitada encara a l'àmbit

> musical català. Al capdavant cal situar-hi les d'Enric Morera, [que] fou el compositor que més cops posà música a textos de Guimerà [però] cal esmentar també, entre altres, Jaume Pahissa i Amadeu Vives. (Alier, p. 45)

Efectivament, hi ha quatre obres que esdevingueren òperes, que són *La boja* (1894), amb música d'Enric Morera; *Euda d'Uriac* (1900), musicada per Amadeu Vives; *Gal·la Placídia* (1913), del compositor Jaume Pahissa; i *Titaina* (1916), d'Enric Morera. De totes, Guimerà mateix va escriure'n el llibret. A part, però, també hi ha tres obres amb música incidental: *Jesús de Nazaret* (1894), *Les monges de Sant Aimant* (1895) i *La resurrecció de Llàtzer* (1907), totes tres de Morera. I finalment hi ha dues operetes, *La santa espina* (1907) i *La reina vella* (1908), també de Morera, les quals es podrien classificar com a «sarsuela catalana modernista» amb l'objectiu de presentar un espectacle allunyat dels esquemes de la sarsuela castellana (Soler, 2014: 112). A part, hi ha les versions musicals que es van fer de textos de Guimerà a l'estranger: *Tiefland* (1903), *Le catalane* (1907), *La nereide* (1911) i *Liebesketten* (1912) (Soler, 2014: 112). A més d'aquestes composicions, també han sobreviscut, amb molt d'èxit, algunes sardanes, com recorda el musicòleg Francesc Cortès. [2]

Com es veu, doncs, hi ha un bon gruix de composicions musicals que prenen llibrets de Guimerà. En el context del tombant de segle, aquelles estrenes formaven part de la voluntat de renovació cultural pròpia del Modernisme, de la recerca d'una normalitat cultural (Soler, 2016). Qualsevol altra cultura occidental representava òperes amb textos d'autors del moment, una cosa que actualment no es potencia tant com aleshores. Ara bé, aquelles produccions amb text de Guimerà són obres que, més enllà de l'èxit que poguessin tenir aleshores, no han esdevingut part del cànon escènic del país, perquè és ben estrany, per desgràcia de tots plegats, que les institucions culturals d'aquest nostre país les revisitin amb una certa freqüència i sempre amb l'aire d'excepcionalitat que demostra que es tracta d'un exotisme, per més propi que sigui.[3]

Pel que fa a les òperes estrangeres, es van compondre perquè prèviament s'havia fet la traducció literària del text de partida. En aquest sentit, és inqüestionable el pes del tàndem format per l'actriu María Guerrero i el traductor José Echegaray (Gallén, 2010), a més

d'Enric Borràs, que van propiciar que diverses obres del dramaturg fossin representades en castellà (Gallén, 2012: 213), tant a l'Estat espanyol com a diversos punts de l'Amèrica del Sud (Martori, 1995). El drama *Terra baixa* va ser traduït al francès per Albert Gelee Bertal, a l'alemany per Eberhard Vogel, a l'italià per Giuseppe Soldatini, al sicilià per Augusto Campagna (Soler, 2007: 25), al txec per Antonin Pikhart, al rus per Isaac Pawlosvsky i A. E. Nikiforakih, al suec per Edvard Lidfoss i Karl A (Gallén, 2012: 217). Això va permetre que la història s'escampés pel continent amb facilitat i arribés al públic general, però també a possibles compositors amb interès a fer-ne una òpera. I així va ser.

L'any 1898 Guimerà va rebre la petició del compositor belga Fernand Le Borne (1862-1929) d'obtenir l'exclusiva dels drets per transformar el drama en una òpera. Guimerà, que no desitjava concedir una exclusiva, perquè l'havia concedida prèviament amb *Mar i cel* a Isaac Albéniz i Enric Morera i l'òpera finalment no s'havia compost (Gallén, 2012: 217), va respondre amb una autorització poc clara que, un cop traduïda al francès, semblava que accedia al que li demanaven (Soler 2007: 26). Això va provocar més endavant un plet de conseqüències força desagradables, atès que Eugen d'Albert (1863-1932) va començar a compondre la seva obra poc després que el francès Le Borne endegués el seu projecte, amb la diferència que el francès havia demanat permís a Guimerà, però l'alemany, no. En qualsevol cas, i deixant de banda la qüestió judicial, veiem que el drama *Terra baixa* va ser la base de dues òperes, l'alemanya *Tiefland* (1903), amb llibret de Rudolph Lothar i música d'Eugen d'Albert; i la francesa *La catalane* (1907), musicada per Fernand Le Borne i llibret de Paul Ferrier i Louis Tiercelin. La diferència principal entre totes dues és el tractament musical que en fan: si bé l'alemanya opta per un plantejament d'estètica verista, la francesa va ser composta seguint els postulats del drama líric. D'altra banda, hi ha l'anècdota curiosa referent a la gestació de la versió alemanya, que partia de la traducció italiana de Soldatini. El procés va ser el següent:

> Una comtessa hongaresa va veure'n una representació a Itàlia, va voler representar-la ella mateixa i va encarregar a l'agent teatral Wilhelm Minkus de fer-la traduir a l'alemany a partir de la versió italiana. A instàncies de Minkus, Rudolph Lothar va fer la traducció, i quan la va tenir enllestida, va

> resultar que la comtessa s'havia casat i s'havia desentès de la proposta. No obstant això, Minkus va enviar-la a diferents teatres alemanys, el director d'un dels quals, Ernst von Schuch, responsable de l'Òpera Reial de Dresden, s'hi va entusiasmar i va establir contacte amb Lothar i el compositor Eugen d'Albert. (Gallén, 2012: 217)

Tiefland va ser estrenada, amb bona acollida de la crítica i el públic, al Neues Deutsches Theater de Praga el 15 de novembre de 1903. Uns mesos després, però, va ser representada a Leipzig (concretament el 17 de febrer de 1904) i va ser un autèntic fracàs, la qual cosa va fer que l'editor de la partitura, Hugo Bock, demanés a Lothar i Albert que la refessin, tot mantenint-ne el pròleg, però passant de tres actes a dos. Aquesta nova versió, que amb el temps ha esdevingut la definitiva, es va estrenar amb èxit a Magdeburg el 16 de gener de 1905 i posteriorment es va representar, també amb molt d'èxit, a la Komische Oper de Berlín el 9 d'octubre de 1907.[4]

Pel que fa a *La catalane* (1907), es tracta un drama líric en vers i quatre actes, un dels quals és un pròleg. L'argument segueix bastant fidelment l'original català. Ara bé, a diferència de *Tiefland*, en què tots dos actes transcorren en el mateix espai escènic, l'interior del molí, en el cas de la francesa el pròleg i el primer acte tenen lloc en un altiplà, el segon acte davant del molí d'Anita, el tercer al pati interior d'una fonda i l'últim en una habitació del mateix molí (Soler, 2007: 31). Com a detall curiós, val la pena dir que al llibret s'esmenta que es balla una sardana en una rotllana, tot i que a l'estrena a París sembla que va ballar-s'hi un fandango, cosa que va afavorir que alguns crítics opinessin que les danses no eren gaire espanyoles (Soler, 2014: 128). Val la pena afegir que *Tiefland* es representa escadusserament en alguns teatres europeus, especialment germànics, i se'n poden trobar enregistraments amb facilitat; *La catalane*, en canvi, ha desaparegut del mapa completament, i no només no es representa, sinó que tampoc no se'n pot trobar cap gravació.

Terra baixa ha inspirat dues versions operístiques, una de les quals és prou coneguda. Ara bé, no és pas l'únic drama de Guimerà que va ser musicat. Com dèiem abans, un altre dels textos que va tenir èxit

operístic va ser *La filla del mar* (1900), que explica la història d'un triangle amorós que acaba desembocant en la situació tràgica final. [5] D'aquest drama en van resultar dues òperes més: *La nereide* (1911) i *Liebesketten* (1912). La primera, una òpera de Ulisse Trovati amb llibret de Ferdinando Fontana, és un drama líric en tres actes i, malgrat que el títol presenta una evocació mitològica, l'argument segueix de prop l'original català.[6] Va estrenar-se a Nàpols el 1911 amb poc èxit i aviat va desaparèixer de les cartelleres. És una composició en què els cors no tenen gaire importància, perquè la instrumentació gira sobre els diàlegs cantats (Soler, 2014: 129). És una òpera que avui no es pot trobar enregistrada ni es representa enlloc, de manera que ha caigut en l'oblit més absolut. La segona, amb llibret de Paul Ferrier, és una altra òpera d'Eugen d'Albert, que després de l'èxit de *Tiefland* va demanar a Guimerà un altre drama. D'entrada, resulta curiós el títol, *Liebesketten*, que vol dir «cadenes d'amor», un concepte aparentment allunyat del títol original. I dic aparentment, perquè, de fet, no ho és tant: els personatges d'aquest drama mariner viuen subjugats a una relació d'amor tòxica, en diríem actualment, i, per tant, romanen lligats per aquestes cadenes d'amor que els condueixen cap al desenllaç fatal.[7] La gestació d'aquesta òpera va ser el pretext perquè Guimerà i d'Albert es coneguessin en persona, atès que el compositor alemany va adquirir els drets de *La filla del mar* (Soler, 2005: 197). De fet, Guimerà també li havia proposat *La festa del blat* o *El fill del rei*, atès que ja havia cedit els drets de *La filla del mar* a Fontana i Trovati, per bé que només per a Itàlia (Soler, 2014: 128), però el compositor alemany va decantar-se pel drama mariner. *Liebesketten* es va estrenar a Viena el 12 novembre del 1912 i des del primer moment va fracassar. Les crítiques de *Liebesketten* van atacar sobretot el llibret, tot dient que era irregular, però, d'altra banda, van lloar la finesa de la instrumentació i el tractament magistral de l'orquestra (Soler, 2014: 128). El codi musical és volgudament verista, igual que havia passat amb *Tiefland*. Ara bé, a diferència del drama de Guimerà, que passa a la costa catalana en l'època actual del dramaturg, l'argument de l'òpera se situa a la Baixa Bretanya l'any 1830 (Soler, 2005: 200). A més, hi havia hagut una reducció de personatges, que passen dels onze del drama a tot just sis a l'òpera, i a tots els havien canviat lleugerament el nom.[8] Alhora, el final també varia respecte de l'original, perquè a *La filla del mar* Àgata mata Pere Màrtir amb la fitora i després se suïcida tirant-se al mar,

mentre que a *Liebesketten* Noel tira un rampogoll per matar Peter Martin, però la Sadika s'hi interposa i mor ella en lloc seu (Soler, 2005: 205). Sigui com vulgui, tant *Tiefland* com *Liebesketten* encara són considerades les principals òperes del verisme alemany, malgrat que aquesta segona ha quedat oblidada i no se'n pot trobar cap enregistrament sonor.

Per tant, és evident que els drames de Guimerà van obtenir molt de reconeixement en el seu temps, cosa que va propiciar-ne les adaptacions musicals, tant les que es van fer aquí a Catalunya en el marc del Teatre Líric Català com també les que van sorgir més enllà de les nostres fronteres, gràcies a les traduccions prèvies dels textos dramàtics. El pas dels anys, però, ha estat implacable amb gairebé totes aquestes composicions, que avui són francament difícils de trobar enregistrades o de veure representades. Si aleshores ja no van tenir gaire èxit, el temps ha acabat d'enterrar-les en un intens oblit, cosa que propicia que actualment hi hagi persones que en desconeguin l'existència. Esperem, amb aquest modest article, haver aconseguit desenterrar-les una mica i que aquells que s'hi sentin atrets o interessants puguin garbellar entre les referències bibliogràfiques proposades, que analitzen les composicions amb detall i profunditat.

Bibliografia

Alier, Roger (2018). «Guimerà i l'òpera *Terra baixa*». Dins: *Guimerà i la música*. El Vendrell: Ajuntament del Vendrell, p. 45-49. (Quaderns de la Rigala, 2)

Carbonell, Anton (2010). «Àngel Guimerà». *Visat*, 9, (abril).

<http://www.visat.cat/traduccions-literatura-catalana/autor/%C3%A0ngel-guimer%C3%A0>

Cortès, Francesc (2008). «*Tiefland*, d'Eugen d'Albert: el camí que hi ha entre dues terres». Dins: *Tiefland. Musikdrama en un pròleg i dos actes*. Llibret de Rudolph Lothar basat en *Terra baixa* d'Àngel Guimerà. Música d'Eugen d'Albert. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu. Temporada 2008-2009, p. 29-44.

Gallén, Enric (2010). «Traducción y reescritura de *Terra baixa* de Àngel Guimerà». Dins: *Actas del XVII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra; Madrid, Sociedad Española de Literatura General y Comparada, p. 187-200.

— (2012). «Guimerà a Europa i Amèrica». *Catalan Historical Review*, 5, p. 211-224.

Martori, Joan (1995). *La projecció d'Àngel Guimera a Madrid (1891-1924)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes; Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (Textos i Estudis de Cultura Catalana, 46)

Soler, Maridès (2005). «La dinàmica dramàtica de *La filla del mar* d'Àngel Guimerà i de *Liebesketten* de Rudolp Lothar i Eugen d'Albert: una comparació». *Zeitschrift für Katalanistik*, 18, p. 197-214.

— (2007). «Les adaptacions operístiques de *Terra baixa* d'Àngel Guimerà al francès (*La catalane*) i a l'alemany (*Tiefland*)». Dins: Jordi Jané i Lligé, Johannes Kabatek (ed.). *Fronteres entre l'universal i el particular en la literatura catalana*. Aaden: Shaker Verlag, p. 25-44. (Biblioteca Catalànica Germànica, 6)

— (2010). «El color local a *La filla del mar* d'Àngel Guimerà, a *Liebesketten* de Rudolph Lothar i Eugen d'Albert i a *La nereide* de Fernando Fontana i Ulisse Trovati». *Zeitschrift für Katalanistik*, 23, p. 155-178.

— (2014). «El teatre musical d'Àngel Guimerà». *Revista de Lenguas y Literaturas Catalana, Gallega y Vasca*, 19, p. 109-132.

— (2016). «El teatre d'Àngel Guimerà: un calidoscopi modernista». *Zeitschrift für Katalanistik*, 29, p. 293-316.

[1] «El nostre dramaturg va saber oferir un segell teatral propi i inqüestionable, basat en la lluita interior d'uns personatges que, de manera obsessiva i fins i tot patològica, s'acaren amb neguit al descobriment de la seva amagada identitat. O, en altres termes, a una realitat íntima que topa de manera violenta i dramàtica amb una realitat social, carregada de tensions, que de vegades aboca els

protagonistes del seu teatre a un procés d'autodestrucció.» (Gallén, 2012: 211)

[2] «El gruix de Guimerà musicat no s'esgota amb l'obra lírica. Si es permet l'atreviment, podríem dir que foren unes altres peces les que acabaren per assolir unes dimensions atàviques: la rondalla lírica *La santa espina*, musicada finalment per Morera –en comptes de Vives– i estrenada el 1907. Es popularitzà immediatament la sardana, fins al punt d'esdevenir una peça identitària. Al seu costat, planen altres sardanes corals: Les fulles seques i La sardana de les monges, també amb text de Guimerà i música de Morera.» (Cortès, 2008: 43)

[3] L'any 2016, el Teatre Nacional de Catalunya, dirigit aleshores per Xavier Albertí, va programar una representació en versió concert de *Titaina*, aprofitant que s'havia programat una celebrada versió del drama *Maria Rosa*; tot plegat formava part del que es va anomenar Epicentre Guimerà.

[4] «A Catalunya, es va estrenar en versió italiana al Gran Teatre del Liceu el 18 de gener de 1910: se'n van fer sis representacions, sota la direcció de Franz Beitler. Joaquim Pena va escriure el llibret català que es va estrenar al Teatre Novetats el 23 de desembre de 1924.» (Gallén, 2012: 217)

[5] D'una banda, hi ha Pere Màrtir, un seductor donjoanesc considerat un mala peça per la comunitat, perquè, un cop retornat de les Amèriques amb una fortuna en hores baixes, enamora totes les dones sense mostrar-hi un compromís real ni sincer. Alhora, hi ha Mariona, una fadrina enamorada de Pere Màrtir, que la festeja, i neboda d'en Cinquenes, l'home més ric de la contrada i propietari de les barques amb què la comunitat surt a feinejar a mar. I per acabar, tenim Àgata, la «filla del mar», una noia òrfena, germana adoptiva de Mariona després que els seus pares (musulmans, el detall identitari no és menor) patissin un accident marítim i s'ofeguessin; una noia que és constantment menystinguda per la comunitat i considerada una *rara avis* per la seva procedència, pel seu caràcter feréstec i per la seva obsessió marina.

[6] «*La filla del mar* i *La nereide* estan situades a la costa catalana, tot i que el mar hi juga més aviat un paper passiu, reduint-se a

l’escenografia, al lèxic i a les activitats marineres. Al contrari, a *Liebesketten* es realça constantment el protagonisme actiu del mar atlàntic amb els perills inherents a la pesca d’altura d’Islàndia junt amb els costums bretons, les cançons i les oracions.» (Soler, 2010: 173)

[7] «*Liebesketten* denota el nucli del drama i es basa en un comentari d’Àgata a Mariona, al segon acte de *La filla del mar*, en el qual li explica que Pere Màrtir no pot formalitzar llur relació fins que no s’hagi alliberat d’unes cadenes.» (Soler, 2005: 198)

[8] «Àgata, la protagonista principal, s’anomenarà Sadika, Mariona i Catarina, les dues rivals, seran Marion i Caterina. Pere Màrtir i Baltasanet es germanitzaran en Peter Martin i Balthazar. El nom del protagonista principal recorda al de Pedro de *Tiefland* (el Manelic de *Terra baixa*), per la qual cosa, potser per evitar una repetició del nom, sovint és anomenat només Martin; Cinquenes, un nom ja en català poc corrent, passarà a ser Noel.» (Soler, 2005: 201)

visat.

tardor 2024

Estellés més enllà del País Valencià

Gianpiero Pelegi

El 18 de desembre tindrà lloc a l'Octubre Centre de Cultura Contemporània de València una taula redona amb el títol *Estellés més enllà del País Valencià*. Els organitzadors de l'acte van tindre l'amabilitat de convidar-m'hi per a parlar de la traducció a l'italià que vaig fer, juntament amb Dionís Martínez, Rafael Tomás i Giuseppe Zirilli, d'uns poemes *del fill del forner* que l'editorial Dell'Orso va publicar el 2016 amb el títol *La gioia della strada.*

Per tal d'establir un lligam entre aquest article que duu el mateix títol de la xarrada sobre la internacionalització de l'obra del poeta de Burjassot que acabe d'esmentar, i que tancarà les commemoracions per als cent anys del seu naixement, m'agradaria remarcar que fins ara, pel que fa al cas de l'italià, el nostre poeta ha estat traduït de manera molt dispersa i insuficient.

A partir dels anys seixanta, alguns traductors van contribuir decididament a la descoberta de la poesia en català a Itàlia, tot un univers literari pràcticament desconegut al meu país fins no fa gaire temps. Hi trobem noms com Cesare Giardini, Adele Faccio, Rodolfo i Livio Wilcock, Giuseppe Tavani, Ignazio Delogu, Giuseppe Edoardo Sansone, Donatella Siviero, Giorgio Faggin, Emilio Coco, Pietro Civitareale i Marcello Belotti. Malauradament, han deixat pràcticament de banda els poetes valencians, i la seua presència, en totes les obres traduïdes a l'italià, ha estat escassíssima.

Fet i fet, el primer poeta valencià traduït a l'italià fou Joan Fuster, que aparegué, amb el poema titulat «Elegia íntima», en l'antologia de Rodolfo i Livio Wilcock que es publicà el 1962,(1) amb el títol de *Poeti catalani*.

Després, hi va haver un silenci molt llarg i les veus poètiques del País Valencià no tingueren cabuda en cap antologia publicada a Itàlia. Eixe prolongat silenci fou trencat només el 2008, quan va sortir una obra editada per Donatella Siverio, amb traduccions de Siviero mateixa, de Giuseppe Tavani,

Francesco Ardolino, Costanzo di Girolamo i Oriana Scarpati, titulada *Parlano le donne. Poetesse catalane del xxi secolo*,(2) en la qual van aparéixer textos d'Àngels Gregori, Anna Montero i Teresa Pascual.

Si examinem l'obra d'Estellés, hi ha un fet prou anòmal que crida l'atenció: fins fa poquíssim, ningú havia traduït el poeta de Burjassot a l'italià. De fet, la primera traducció va sortir a llum el 2012, a càrrec de Giorgio Faggin, que, en la revista *Tratti*, (3) traduí uns poemes del *Llibre de Meravelles*.

El 2016 Emilio Coco el va incloure en l'antologia titulada *Trentaquattro poeti catalani* (4) i el va posar, amb un reconeixement ben merescut, en el capítol dedicat als *Maestri* de la literatura catalana. Eixe mateix any, Pietro Civitareale va publicar *Poeti catalani del XX secolo* (5) i en el pròleg escrigué sobre Estellés: «Extensa i variada és l'escriptura poètica de Vicent Andrés Estellés [...] toca múltiples temàtiques amb un llenguatge límpid i col·loquial, sostingut per una intenció deliberadament populista i didascàlica».(6) A més a més, Civitareale subratllà com la seua poesia es ressent de les difícils condicions històriques imposades pel Framquisme i va incloure en el seu recull, de manera no casual, només un poema d'Estellés: *La cançó de la rosa de paper*. Quasi acabant el 2016, vam publicar *La gioia della strada*,(7) una antologia de cinquanta-set poemes del poeta de Burjassot, amb el text original acarat, editat per Veronica Orazi, i, com he dit adés, traduïda en equi p.(8) El 2021 Giorgio Faggin publicà el recull titulat *Lirici catalani* (9) incloent-hi el poema titulat *Demà serà una cançó*. Per acabar, cal ressenyar que l'última traducció d'Estellés a l'italià és del 21 de maig de 2024, quan en l'àmbit de la dissetena edició del *Dia Mundial de la Poesia*, proclamat per l'Unesco, i amb el patrocini de la Institució Lletres Catalanes, es va retre un homenatge al poeta de Burjassot en triar el poema *M'he estimat molt la vida*, amb la seua traducció a vint-i-dues llengües, entre les quals hi havia l'italià. Francesco Ardolino, professor de filologia italiana a la Universitat de Barcelona, es feu càrrec de la traducció.

La gènesi de *La gioia della strada*

La publicació de *La gioia della strada* va nàixer per pura casualitat. El 2012 jo feia classes d'italià a l'EOI de Sagunt. Tenia un grup de nivell avançat on hi havia un públic molt bigarrat: mestresses de casa, jubilats, professors, estudiants,

músics, una pintora i fins i tot un policia local. Un dia, després de classe, dos antics professors que formaven part del nombrós conjunt dels jubilats s'aproparen a la meua taula i em van contar tot d'una que havien començat a traduir a l'italià uns poemes d'Estellés, i, en acabar, em van demanar ajuda per tal de revisar els textos que ja tenien. Vaig quedar bocabadat. D'entrada, la seua proposta em va semblar molt agosarada i em va sorprendre molt.

Vaig recordar que Natalia Ginzburg solia comparar el treball de traducció a la feina que fan la formiga i el cavall, atés que s'hi ha de combinar la minuciositat de la formiga i l'ímpetu del cavall, i vaig pensar, de debò, que els meus alumnes havien començat amb un ímpetu digne d'un Mustang!

Tanmateix, al final, jo també m'hi vaig embarcar i en quasi quatre anys vam traduir uns seixanta poemes. La tria que es va fer abastava pràcticament tota la producció literària d'Estellés: dels primers poemes al *Mural del País Valencià*, i volia ser una mena de florilegi de la seua copiosa producció poètica en la modalitat del català parlat al País Valencià.

Com hem traduït Estellés

No cal dir que dur a terme una traducció en equip no fou una tasca fàcil. El concepte de *negociació* que va encunyar Umberto Eco per a referir-se al procés de traducció d'un text, se sustentava, en el nostre cas, en una figura geomètrica complexa els costats de la qual estaven formats per la intenció de l'autor (amb qui no podíem confrontar-nos!), el text font, el director de l'editorial, els traductors i l'editora.

El treball de traducció, el de la *formiga* de Ginzburg, l'executàrem Dionís Martínez, Rafa Tomás i jo mateix. Vam mantindre debats interminables sobre la manera de traduir Estellés, com també sobre la tria dels poemes i sobre el resultat final del nostre treball. A més a més, vam decidir que buscaríem una mena de corrector de galerades, corrector que no sabera el català i que revisara només el text d'arribada. Giuseppe Zirilli s'encarregà d'eixa tasca i, amb una labor d'orfebre, va polir la nostra traducció proposant-nos alternatives i esmenant-la contínuament. Una altra *negociació* la duguérem a terme amb el director editorial de Dell'Orso, que limità, per raons merament comercials, el nombre de

poemes per tal de mantindre un preu final accessible i perquè l'obra no fora un llibre molt gruixut.

Cal ressenyar que eixa editorial té una interessant secció dedicada a la literatura ibèrica, al capdavant de la qual hi ha Veronica Orazi, professora de llengua i literatura catalana a la Universitat de Torí, que es mostrà encantada amb la nostra proposta i també ens va suggerir esmenes interessants al text d'arribada.

El pintor senés Fabio Mazzieri ens va permetre de reproduir un quadre seu, titulat *Natura morta* (2014), per a la foto de la coberta; un verdader compendi de tota l'obra: representa, amb nítida senzillesa, una taula, damunt de la qual hi ha un bol i una poma. Elegirem eixe subjecte pictòric per les nombroses referències que fa Estellés, en molts dels seus textos, al menjar humil i casolà (allò que algun crític ha anomenat *la cuina d'Estellés!*).
Pel que fa a la tria del títol del llibre, vam descartar el neutre *Antologia*, un títol, a parer nostre, insubstancial i molt gastat, i vam buscar-ne un altre que cridara, des del primer moment, l'atenció del lector italià.

Al remat, optàrem per un vers de *Ciutat a cau d'orella,* el primer poemari d'Estellés, que, en la nostra intenció, volia establir, de bell antuvi, una entesa immediata amb el lector, atès que, com afirmava Pérez Montaner en el pròleg del llibre, el títol triat ja és molt estellesià, puix que la seua poesia fou escrita des del carrer, a voltes amb moments dramàtics i tristos, però, sobretot, amb alegria, *la gioia*, al capdavall, que caracteritza la vida dels pobles i de les ciutats del Mediterrani. Per acabar, però no menys important, cal recordar que, gràcies a l'ajuda de Pérez Montaner mateix, la família del poeta ens donà totes les facilitats possibles per tal de dur endavant el nostre projecte

L'estructura del llibre

La gioia della strada compta amb un pròleg Jaume Pérez Montaner, en què s'ofereix al lector informacions que ubiquen correctament la producció poètica del poeta de Burjassot. També conté una nota bibliogràfica sobre els estudis més rellevants sobre Estellés, una nota biogràfica i la bibliografia completa de la seua obra. Els poemes que vam triar tenen un breu prefaci que ajuden a situar tot el corpus, la procedència i l'any de publicació. La traducció compta amb un gran nombre de notes al peu de pàgina que ofereixen al lector una

important ajuda en la comprensió textual, especialment pel que fa a antropònims, topònims i a referències socioculturals.

Els problemes de traducció

El caire que vam voler donar al nostre treball fou divulgatiu (10); per això, vàrem orientar-nos per una lectura creativa dels textos que exigeix la plena col·laboració del lector. Vam intentar traslladar, o *recrear*, per dir-ho a la manera d'Umberto Eco, els poemes d'Estellés implicant el lector italià, per tal de conduir-lo pels laberints dels seus experiments poètics amb eixa vitalitat característica que s'allunya, tant en els continguts com en la forma, dels dogmes i dels cànons de la literatura catalana anterior.

Traduir Estellés no ha estat un treball fàcil: vam trobar nombroses dificultats que feren impossible poder expressar plenament el mateix sentit o els mateixos matisos buscats pel poeta. Fuster deia que, en última instància, els versos d'Estellés *tenen la nua elementalitat de la vida de cada dia: la fam, el sexe, la mort...* La seua poètica, doncs, es dirigeix especialment als sentiments, a les emocions, enfocats mitjançant una òptica merament valenciana, al construir tot un prisma peculiar que li permet de contemplar la realitat que l'envolta. Per eixos motius, per tal de *recrear* l'expressió original en un llenguatge poètic en italià, hem trobat alguns problemes que explicaré breument.

Entre les dificultats que voldria assenyalar, hi ocupa un lloc important la mètrica, puix que la seua funció, en l'organització lingüística de l'italià, converteix el text original en un sistema diferent. Per aquest motiu, vam decidir de donar preferència la semàntica al metre.

Una altra dificultat afecta el ritme: el català és una llengua amplament monosil·làbica, i nombrosos mots es tradueixen sovint per paraules bisil·làbiques, com ara:

cor	all
cos	
cuore	aglio
corpo	

En altres aspectes, com el morfosintàctic, hi ha divergències significatives com ara l'ús de l'article:

Enyore molt, amb tot el cos i l'anima,

Ho molta nostalgia, in anima e corpo,

Alguns temps verbals també presenten una ampliació sil·làbica respecte al català:

Hi ha dies, hi ha certs dies, ja veus ara,

Guarda, ci sono giorni, ci sono certi giorni,

pense en tu i et voldria al meu costat:

penso a te e vorrei averti al mio fianco:

Pel que fa a l'aspecte sintèticoanalític, un terme català es tradueix, amb una certa freqüència, amb dues o més paraules:

escarpidor

pettine rado

ASSUMIRÀS la veu d'un poble

PRENDERAI su di te la voce di un popolo

A vegades, en els casos d'ampliació en italià, s'ha intentat mantindre la mateixa etimologia d'alguns dels mots emprats:

de la llimera

dell'albero di limoni

Quant a la pèrdua semàntica d'alguns termes en la traducció italiana, vam assumir la impossibilitat de traduir el significat d'alguns mots valencians, com ara *quinzet, fugina, alcavor*, etc.

En acabar, i quasi com a resum, cal considerar també que una traducció no depén només del context lingüístic, sinó també d'una cosa que es troba fora del text mateix que, tot seguint Umberto Eco, s'anomena *informació sobre el món*, i sobre la qual una determinada llengua construeix els seus propis elements psicològics. Tenint en

compte tot això, vam intentar buscar una equivalència funcional entre el text font i el d'arribada per tal de produir, en el lector italià, el mateix efecte que l'autor es proposava amb el text original.

No cal dir que Estellés és un poeta amb molts recursos i que usa un gran nombre de registres. És un poeta culte i complex que, més enllà d'una aparent senzillesa, eleva les seues vivències personals, i totes les seues temàtiques, als cims més alts de la poesia. Com va dir Irina Bokova, que fou directora general de la Unesco, «la poesia és una pàtria universal on els pobles s'encontren [...], sap arreplegar l'essència i la dignitat de tot ésser humà; travessa llocs i fronteres al portar la comprensió de l'altre». Tot plegat, en la nostra traducció vam intentar donar a conéixer la seua peculiar poètica –en suma, el coneixement d'un *altre poètic*– en el sentit més ample del terme, tot recreant, en una altra llengua, els textos del *fill del forner*.

Notes:

1 Milà: Bompiani.

2 Nàpols: Pironti.

3 Faenza: Moby Dick.

4 Rimini: Raffaelli.

5 Martinsicuro: Di Felice.

6 La traducció és nostra.

7 Alessandria: Edizioni Dell'Orso.

8 Dos textos van ser traduïts per Antoni Rovira i Francesc Collado.

9 Novi Ligure: Joker.

10. Vegeu també la ressenya de Cesáreo Calvo Rigual, «Vicent Andrés Estellés, La gioia della strada. Poesie scelte», Rivista Italiana di Studi Catalani, 6, 2016, p. 189-192.

visat.

tardor 2024

40 anys d'Edicions de 1984

Laura Baena

Som al 1983. Gràcies a la influència del seu germà, el jove Josep Cots no para de llegir llibres tant d'assaig com de literatura, i un dels autors que més el fascinen, sobretot per la seva postura política, és George Orwell. Tal com ell mateix ha explicat més d'una vegada, «tots els inicis són tortuosos», però en aquells dies que l'acostaven al 1984, l'any emblemàtic que dona nom a l'obra més coneguda d'Orwell, la dèria de fer-ne una de grossa muntant una editorial cada cop li creix amb més força dins del cap.

I així és com tot plegat va començar: en Cots en va parlar amb la seva dona, l'Àngels Agulló, peça clau de l'editorial des dels inicis, i la va convèncer, i llavors ho van proposar a en Jordi Rojas, un company de feina de l'Àngels, que també es va sumar al projecte. Van establir la seu de l'editorial al carrer Aragó, i segons recorda en Cots, aquelles primeres reunions eren ben curioses: després de pujar infinits trams d'escala s'arribava a un local solitari i allargassat al fons del qual hi havia una taula blanca també llarguíssima; just allà, a la punta més allunyada d'aquella taula llarga, tots tres s'asseien per planejar els primers passos d'una editorial que avui dia ja fa més de 40 anys que publica. El temps passa volant.

Diu en Cots, però, que la idea d'editar ja li venia de molt abans, de l'època de l'antifranquisme i del valor que tenia la propaganda, però això són figues d'un altre paner i em caldria un article molt més llarg per parlar-ne tal com el tema mereix. Continuem sent, doncs, als inicis d'Edicions de 1984, a l'època dels llibres de Milan Kundera [*La broma*], Bertolt Brecht [*Ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagonny / Baal / El casament dels petit burgesos*], Alfred Döblin [*Berlin Alexanderplatz*] —meravellosament traduït per la Carme Serrallonga— i Aleksandr Soljenitsin [*El pavelló de cancerosos*], entre d'altres, tots ells publicats a la col·lecció «Temps maleïts», la primera de l'editorial, el disseny de la qual va ser creat per l'Enric Satué en col·laboració amb l'Arnal Ballester. Però de ben segur que us deveu

preguntar: «I el *1984* d'Orwell, ¿com és que no va ser el primer títol?». Aquesta petita incoherència és anecdòtica. De fet, el nom «Edicions *de* 1984» sí que era una declaració d'intencions: l'editorial volia ser la casa del llibre *1984*, però resulta que, quan es van posar en contacte amb en Josep Vergés, l'editor de Destino [Destino havia publicat l'edició castellana de l'obra d'Orwell l'any 1950, però la catalana encara no havia sortit; es va acabar publicant el mateix 1984], ell els va dir: «¿Què collons n'heu de fer vosaltres, de l'Orwell?!». I així va ser com la idea fundacional no s'ha arribat a materialitzar mai.

D'aquesta primera etapa és també la col·lecció «Soldats de ploma», en la qual podem trobar llibres com ara *Retorn de l'URSS*, d'André Gide, o *Cap de turc*, de Günter Wallraff, autors que tant amb la seva implicació personal com amb la ploma denuncien les societats totalitàries i també les xacres del capitalisme i la societat industrialitzada. El nom d'aquesta col·lecció el va triar la Mònica Muñoz, filla d'en Jordi Muñoz-Castanyer, un dels nous socis de l'editorial [la Carme Sansa s'hi havia incorporat l'any 1984 i en Jordi Muñoz-Castanyer ho va fer l'any 2000]. Aquestes dues col·leccions —«Temps maleïts» i «Soldats de ploma»—, doncs, són el vaixell d'insígnia de la línia editorial dels primers temps: llibres que mostren com són les societats que viuen sota el totalitarisme, independentment de les adscripcions ideològiques dels seus autors.

I llavors la nit del 9 al 10 de novembre de 1989 cau el mur de Berlín.

Durant els anys 1990-1996, l'editorial també pateix canvis importants: els de La Caixa envien en Cots a treballar a Girona i la falta de temps per excés de feina fa que l'editorial pateixi una certa aturada. Però l'any 96 decideix dedicar-se professionalment les vint-i-quatre hores a fer d'editor, i així comença la segona època de l'editorial, quan va apostar per una col·lecció literària que pogués competir amb qualsevol editorial castellana. I així neix la col·lecció «Mirmanda» —nom que se li va ocórrer mentre llegia el *Canigó* editat per Narcís Garolera a Quaderns Crema *in situ* a la Mare de Déu del Mont, que es troba a la part fronterera de la muntanya on Verdaguer va escriure l'obra—, que és la voluntat de recrear un món en què la paraula és abans de la ciutat, cosa que vol dir que la literatura ha existit des de sempre; i per això, a la portadella interior dels llibres de la col·lecció hi podem llegir la frase: «Quan Barcelona era un prat, Mirmanda ja era ciutat».

«Mirmanda» s'ha convertit en una col·lecció eclèctica que acull autors d'èpoques i estils molt diversos però que formen un tot coherent: d'una banda, pel que fa als autors catalans, hi trobem recuperacions com ara les de Juli Vallmitjana [*La Xava*, *Albi* i *De la ciutat vella*] o Eduard Girbal Jaume [*La tragèdia de cal Pere Llarg*, *L'estrella amb cua*, *Oratjol de la Serra* i *La reencarnació de la matèria i altres relats*] i també obres contemporànies com les de Sílvia Alcàntara [*Olor de Colònia*, *La casa cantonera*, *Els dies sense glòria* i *Cèlia Palau*], Jordi Lara [*Una màquina d'espavilar ocells de nit*, *Mística conilla* i *Sis nits d'agost*], Quim Español [*Francesca*, *El rai dels innocents* i *Un lloc en el temps*], Raül Garrigasait [*Els estranys* i *Profecia*] o Ramon Mas [*Afores*, *Estigmes* i *L'endemà de la teràpia*]; d'altra banda, pel que fa als autors estrangers, no podem oblidar Elizabeth Strout amb la nostra estimada Olive Kitteridge i tots els personatges que l'envolten, la bellesa de l'univers quasi místic de les novel·les de Marilynne Robinson, les fantàstiques novel·les corals de Hans Fallada, Franz Werfel o Alaa Al Aswani, la ironia intel·ligentíssima i descarnada de les obres d'Iris Murdoch, la rememoració fabulada (o potser no) del propi passat de Sorj Chalandon o Stefanie Kremser, la tristesa i grandiositat dels grans russos (Lev Tolstoi, Andrei Platónov, Óssip Mandelstam o Marina Tsvetàieva, per exemple), el món personalíssim del premi Nobel Kenzaburō Ōe [*Una qüestió personal* i *La presa*] i moltíssimes altres obres d'autors d'arreu del món que no puc enumerar en aquestes ratlles perquè el nostre catàleg actualment té més de 550 títols vius. Ara que ho miro en perspectiva, haver pogut tafanejar les entranyes de tots aquests llibres és i ha estat un gran privilegi.

Durant aquests 40 anys, Edicions de 1984 ha anat creixent i amb ella l'arbre de col·leccions. A banda de les dues col·leccions principals de literatura —que són «Mirmanda», que acabem de comentar, i «La clàssica», on trobem obres de grans autors de fins al segle xix (Luigi Pirandello, George Eliot, Victor Hugo, Lev Tolstoi, Honoré de Balzac, entre d'altres)—, també tenim col·leccions de no-ficció: d'una banda, la col·lecció «Assaig», amb obres de Michel Onfray, Loïc Wacquant i Gerard Horta, entre d'altres; i de l'altra, «De bat a bat», on trobem més de 45 títols d'autors com ara Ferran Aisa, Josep Asensio, Joan Esculies, Narcís Garolera, Agustí Pons, Josep-Maria Terricabras, Lluís Solà, Simone Weil, etc.; i col·leccions de teatre, turisme, juvenils, butxaca i poesia.

Vull aturar-me un momentet en la nostra col·lecció de poesia perquè a hores d'ara també és un emblema de la casa. A «1984Poesia» hi trobareu tant poemaris individuals com ara els d'Enric Casasses, Jaume Coll Mariné, Josefa Contijoch, Jaume Creus, Pau Vadell, Margaret Atwood, John Berger, Frank O'Hara, Borís Pasternak, Sandro Penna, Josep Piera, Mikhalis Pierís i Santiago Rusiñol, entre d'altres, com obres completes, entre les quals destacaria el *Fulles d'herba* de Walt Whitman; *Els plaers del condemnat* de Charles Bukowski; *Els Cantos* d'Ezra Pound; les poesies completes de Lluís Solà, Blai Bonet, Àngel Guimerà, Ventura Ametller, Arthur Rimbaud, Anna Akhmàtova i T. S. Eliot, i diverses edicions de poemes escollits com les de Joseph Brodsky, W. H. Auden, Thomas Hardy i W. B. Yeats. A més, des de l'any 2019 hi publiquem els guardonats del premi de poesia Ventura Ametller, que, per ordre d'antiguitat, en les sis edicions que han tingut lloc fins ara són: Laia M. Llobera, Júlia Francino, Francesc Josep Vélez, Laia Prat, Pol Vouillamoz i Pau Sif.

Per acabar, només dir-vos que tota aquesta feina no es fa sola. En aquests moments a l'editorial, a l'empara del qui en va ser inspirador i soci fundador, Josep Cots, hi treballem dues editores: la Núria Miralpeix, que forma part de l'equip des del 2019, i jo mateixa, que aviat farà divuit anys que pico pedra. Si miro enrere m'adono que tots plegats hem crescut molt fent tots aquests llibres, i abans de posar el punt i final a aquest article que intenta resumir el que han estat quaranta anys d'activitat editorial voldria donar les gràcies a tots els col·laboradors —traductors, editors, correctors, maquetadors, dissenyadors, impressors, etc.—, homes i dones, que han fet possible que ara celebrem un aniversari i no pas un enterrament. Visca la literatura!

visat.

tardor 2024

Salvador Oliva, traductor de Shakepeare

Nina Valls

Com explicava Lenke Kovàcs a «La recepció de Shakespeare a Catalunya» en aquesta mateixa revista ara fa catorze anys, Salvador Oliva forma part de la respectable nòmina d'autors catalans que han contribuït a la difusió de l'obra del cèlebre escriptor anglès. Kovàcs relata que l'any 1949 la BBC va emetre el programa «Per què Shakespeare en català?», «en què Sir Henry Thomas, director de la Biblioteca Nacional del Museu Britànic, estudiós d'espanyol i catalanòfil, va lloar la contribució dels traductors catalans en la difusió de l'obra de Shakespeare».

Salvador Oliva té el mèrit de ser l'únic traductor català que ha traduït tota l'obra dramàtica i poètica de William Shakespeare (1564-1616), composta per trenta-set obres. Ha estat una tasca ingent que l'ha acompanyat tota la vida professional com a traductor. A més, fruit d'aquesta labor, ha obsequiat el públic català amb l'assaig *Introducció a Shakespeare*, una obra divulgativa, rigorosa i apassionada, perfecta per iniciar-se en el gaudi i coneixement de l'obra del prolífic escriptor (Empúries, 2000, premi Octavi Pellissa 1998). A més de Shakespeare, Oliva ha traduït obres de W. H. Auden, Lewis Carroll, Washington Irving, R. L. Stevenson, Dylan Thomas o Oscar Wilde. I, més enllà de la traducció, ha estat professor a la Universitat de Girona durant gairebé quaranta anys, alhora que ha conreat l'assaig i la poesia. Ha publicat diversos estudis sobre mètrica catalana i un *Tractat d'elocució* (2006). Les seves últimes obres publicades són *Epístoles a Josep Carner* (2018) i *Poesies reunides* (2022), volum en el qual ha aplegat la seva obra poètica que voldria que es conservés.

Un encàrrec imponent

En Oliva, la traducció no va ser una cosa meditada. Va iniciar-se en l'ofici com una manera de guanyar-se les garrofes, però ben aviat s'hi va aficionar. «Fa tants anys que ho tinc una mica boirós, però sí

que recordo que vaig començar quan era estudiant simplement per guanyar diners. Sempre eren traduccions literàries o d'assaig, de l'anglès i el francès. Però penso que, després, immediatament, hi vaig agafar gust».

Fou al principi dels vuitanta, quan tenia trenta anys, que li va arribar l'encàrrec de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió (CCRT) de traduir les obres de Shakespeare arran de la producció de la BBC que s'havia d'emetre per TV3. «Segurament no m'hauria plantejat traduir Shakespeare si no m'ho haguessin proposat, perquè, quan m'ho van demanar, em vaig espantar molt. Shakespeare és Shakespeare. Fa impressió! Fins i tot els vaig dir: mira, farem una prova amb *Romeo i Julieta* i, si us agrada, tirem endavant, i, si no us agrada, ho deixem. Els va agradar i vam continuar». L'única condició que Oliva va posar va ser que la traducció fos en vers.

Oliva ja coneixia l'obra de Shakespeare. L'havia vista al teatre en llengua original. «És curiós perquè jo acabava d'arribar d'Anglaterra. Vivia a Nottingham i freqüentava el Notthingham Playhouse, el teatre principal de la ciutat. I, allà, justament, hi vaig poder veure pràcticament totes les obres de Shakespeare representades. Un cop les companyies havien actuat en aquell teatre, se n'anaven a Londres. Això vol dir que la qualitat de les representacions era molt alta. Per tant, em va anar molt bé».

L'ordre de les traduccions seguia el de la sèrie The BBC Television Shakespeare, que no era el cronològic, sinó que alternava les obres més conegudes amb les que no ho eren tant. No obstant això, el ritme que imposava la televisió era inhumà: havia de lliurar dos actes cada mes i l'editorial Vicens Vives havia de publicar les traduccions. El resultat no va satisfer el traductor. «Per començar, TV3 em donava molt poc temps i ho vaig haver de fer molt de pressa. Rellegint les traduccions, m'adonava que hi havia trossos que s'havien de corregir, hi havia errades». Afortunadament, més endavant, l'editorial Vicens Vives li va permetre de tornar a traduir totes les obres; en aquest cas, a la col·lecció blava de la mateixa editorial. Una bona colla d'obres d'aquesta col·lecció són traduccions fetes de cap i de nou; les altres han estat molt corregides, i les introduccions refetes i posades al dia. Però, finalment, Oliva ha quedat content del resultat.

Llegir Shakespeare avui

Traduir Shakespeare va permetre a Oliva conèixer l'autor i l'obra profundament, un goig que l'impulsà a donar-lo a conèixer. «Vaig escriure *Introducció a Shakespeare* després de la primera versió de les traduccions. Entremig de la primera versió i la segona». Fou el compliment d'un desig d'explicar tot de coses que havia anat aprenent durant el procés de traducció de les obres dramàtiques. Per bé que, de llibres sobre aquest autor, se n'han escrit molts, aleshores en llengua catalana potser no n'hi havia tants i encara menys que s'adrecessin no a un públic especialista o acadèmic, sinó a un de general, amant del teatre i de la literatura.

William Shakespeare és l'escriptor més cèlebre de tots els temps. És desconcertant les poques coses que se saben de la seva vida. «De la vida de Shakespeare, no en sabem pràcticament res. Fins i tot, hi ha gent que diu que no va existir. Com que és tan bo i va escriure tantes obres, la gent no s'ho creu. Però, ara, darrerament, s'ha demostrat que sí que va existir i que és l'autor d'aquestes trenta-set obres». En canvi, a l'època era popular. Com a mínim, se sap que les seves obres «es representaven i el teatre era sempre ple». No obstant això, hem de tenir present que l'interès per la vida privada dels escriptors i per relacionar-la amb la seva obra és un fet molt recent, que en aquella època, a diferència de la nostra, era desconegut.

Oliva, en el seu assaig, prevé no només de les lectures que volen establir relacions de causa i efecte entre la vida i l'obra, sinó que també, i encara amb actitud més vigilant, de les lectures ideològiques que, des del seu punt de vista, moltes vegades el que han aconseguit és oferir una visió molt reduccionista de l'obra de Shakespeare. Per això, a parer seu, la millor manera d'acostar-se a Shakespeare és llegint-ne l'obra directament, sense prejudicis. Si pot ser amb una bona traducció, anotada.

Segons el traductor, a Catalunya no estem gaire avesats a llegir textos teatrals i, tant en aquest llibre com en les introduccions dels volums de la col·lecció blava de Vicens Vives, es percep aquesta voluntat de transmetre el plaer de llegir teatre i, concretament, les obres de Shakespeare. Moltes vegades, apel·la el lector a usar la facultat imaginativa. «No s'ensenya a llegir teatre. El teatre s'ha de llegir d'una altra manera. S'ha de llegir com si fossis en directe i veiessis la representació». Naturalment, la feina del traductor de

teatre també demana aquesta reconstrucció imaginativa de la representació. «És una feina divertidíssima: abans de traduir s'ha de llegir. I, com que llegir teatre és imaginar-se'l representat, la traducció es basa molt en el fet que és un text representat».

Un altre aspecte rellevant és el de la llengua de traducció. Hem de pensar que el públic que assistia a la representació de les obres de Shakespeare en el seu temps tenia una immediatesa lingüística que ja no té el públic que veu les obres en anglès avui, però curiosament no passa el mateix amb les traduccions. «Això és molt interessant. Dos dels meus mestres, els germans Ferrater, tenien aquesta discussió sovint, molt abans de jo traduir Shakespeare. Recordo aquestes converses. Ells deien, tant l'un com l'altre, que una obra d'un segle com el xvi o el xvii, un text antic, no es podia traduir en català antic perquè no tenim competència lingüística del català antic. Que l'única solució, la recomanable i vàlida era traduir-lo al català actual. Això té un avantatge enorme per als lectors catalans, perquè la distància entre el text i ells és la mateixa que hi havia al segle xvi entre el text i els lectors o espectadors de les obres, cosa que no passa amb els lectors o espectadors anglesos d'avui quan llegeixen les obres o les veuen representades».

Traduir: entre la transparència i l'opacitat

Oliva, quan tradueix una obra, sempre té les traduccions que se n'han fet a mà. No només per consultar-les, sinó també «perquè si faig la mateixa que no sembli que sigui copiada». Fruit d'aquest coneixement de les versions d'un mateix text a diferents llengües, al capítol «Llegir Shakespeare» de la seva *Introducció*, proposa uns exercicis molt interessants de traducció comparada. En primer lloc, usa com a exemple les quatre primeres rèpliques de la primera escena del primer acte de *Romeo i Julieta*, entre els personatges Gregory i Samson. A continuació, mostra que no és possible fer-ne una traducció al peu de la lletra, tot desgranant el sentit literal de cada frase i el figurat. Llavors, ensenya com, a més, Shakespeare en té prou amb aquestes quatre rèpliques per caracteritzar els personatges (el grau d'intel·ligència), és a dir, per dir molt més de les paraules concretes que es diuen en realitat. Allò que hi ha implícit en allò que es diu explícitament. Això només és un exemple, però el lector ha de ser conscient –adverteix Oliva– que això no només passa

en un fragment minúscul i anecdòtic, sinó en molts altres passatges crucials de les seves obres.

Tot seguit, Oliva acara el text original esmentat amb nou versions del mateix fragment de traductors diferents fetes en diverses llengües (castellà, francès, italià, català) i li serveix per parlar dels conceptes d'opacitat i transparència en una traducció. «És divertit de veure, oi? És interessantíssim. Vaig quedar fascinat amb aquestes quatre rèpliques. Els jocs de paraules s'han de refer en la pròpia llengua. S'han de fer de cap i de nou, perquè, si no, no tindrien sentit. Hi ha traduccions que són literals i no s'entenen». En altres paraules, hi ha versions que fan una rèplica literal de l'original i això esdevé un obstacle per a la comprensió del fragment. És per això que Oliva usa el concepte d'opacitat. Segons ell, les traduccions han de ser transparents, facilitar-ne la comprensió. Algunes, però, fan el contrari. «Hi ha traduccions que, justament pel fet de ser literals, no s'entenen. Aquestes nou traduccions d'aquest fragment són molt divertides perquè totes són diferents. N'hi ha una de dolentíssima; no me'n recordo. Són fragments que s'han de refer del tot. El traductor ha d'avaluar si el sentit figurat és el que importa o si el que importa és el literal. Traduint has de decidir una de les dues coses. Això passa bastant sovint amb Shakespeare, sí. Amb molts autors moderns, no».

La grandesa de Shakespeare

Un dels trets més notables de Shakespeare i que Oliva destaca nombroses vegades és la seva capacitat d'innovació i el domini absolut dels gèneres teatrals i del llenguatge. «Per a mi, *Somni d'una nit d'estiu*, *Nit de Reis* i *Al vostre gust* són les tres millors comèdies. Les millors de Shakespeare i les millors de sempre. Són una meravella, totes tres. Costa fins i tot de triar quina de les tres. Potser triaria *Nits de Reis* perquè és molt bona». No només té una estructura perfectament travada, amb diàlegs enginyosos i equívocs que se succeeixen. És una obra que aborda la fràgil relació entre la realitat i el desig i com als humans ens costa de saber com som realment i la facilitat amb què caiem en l'autoengany. Però destaca també per les novetats que aporta al gènere. Per exemple, la crueltat amb què alguns personatges tracten Malvolio, un personatge força odiós, però pel qual el lector o l'espectador pot sentir compassió. «Aquesta crueltat excedeix el gènere de la comèdia i això s'ha

d’atribuir a la llibertat de Shakespeare de fer el que volia». *Somni d’una nit d’estiu* és, d’ençà que es va estrenar al segle xvi, una de les comèdies més representades de Shakespeare. Narra –en quatre històries entreteixides, dominades pel poder de la màgia i la imaginació– els obstacles que han de superar els enamorats per tal de poder satisfer els seus desitjos. «Aquesta obra també té molta gràcia. Mescla, en una mateixa peça, personatges mitològics, el món dels artesans, el de les fades. És arriscadíssim fer aquesta barreja. En canvi, la llegeixes i ni te n’adones. Això només ho pot fer Shakespeare».

De les tragèdies, a Oliva el fascina la bellesa de l’estructura, igual i diferent cada cop. «Quines tres grans obres!» –exclama el traductor referint-se a *Juli Cèsar*, *Hamlet* i *Rei Lear*. Tant *Juli Cèsar* com *Hamlet*, juntament amb *Macbeth*, formen part de les tragèdies anomenades de revenja o d’ordre, establertes per Northrop Frye. En aquestes tragèdies sempre hi ha una figura d’ordre, una (o més) d’usurpació i, finalment, una figura de restauració. La grandesa de Shakespeare es troba en el fet que, d’una banda, l’estructura és sòlida, sense elements arbitraris; i, de l’altra, que mai es repeteix, sempre posa el focus en una figura diferent (usurpació, restauració), i si la repeteix, mai de la mateixa manera. «Que bonic que és aquest esquema! Com que com a artista és únic, pot fer el que vol. Aquesta mena de repeticions són molt curioses, perquè les obres no tenen res a veure l’una amb l’altra; però, en canvi, hi ha un esquema intern que en pots extreure».

En el cas de *Hamlet* ens trobem davant de l’obra més llegida i més representada de totes les de Shakespeare i també de l’obra de la qual s’ha escrit i parlat més. Oliva s’hi ha referit com «un políedre diamantí capaç de reflectir infinitat de llums, segons com i on ens el mirem». La trama és força coneguda: l’espectre del pare de Hamlet se li apareix per dir-li que no va morir per causes naturals, sinó assassinat pel seu propi germà, que li va usurpar la corona. Això trastorna el protagonista que, situat al límit entre la follia i el seny, comença el dilatat procés de revenja i restauració de l’ordre. Oliva ens ajuda a descobrir com a cada lectura que fem de l’obra, podem endevinar-hi nous significats, noves capes de sentit. «Això és bastant general a totes les obres de Shakespeare, però a *Hamlet* de manera especial. I ho aconsegueix a través del llenguatge. És que ell, amb

l’anglès, feia el que volia. El coneixement que tenia del llenguatge no s’explica. Fixa’t que, potser, de nou-cents personatges que va crear, no n’hi ha cap que parli igual. Llavors, et preguntes, com s’ho ha fet, això? Si a vegades en una obra contemporània n’hi ha dos que parlen igual! [riu]. És increïble. És tan gran, que sembla impossible que hi hagi hagut algú que ho hagi fet».

El rei Lear és una tragèdia del tot diferent de les altres. Potser perquè més que cap altra ens trobem en un àmbit quasi mític pel que fa a l’espai i al temps en què situa la història. La trama narra la caiguda en desgràcia d’un rei, foragitat, aïllat i desposseït de tot allò que havia estat seu. No obstant això, l’inici podria emparentar-se més amb el melodrama que no pas amb la tragèdia, però el talent de Shakespeare és tan hàbil que, fins i tot, d’un començament que pot semblar maldestre o dolent, acaba elaborant una gran obra. «*El rei Lear*! Aquesta deu ser la més gran, oi? Jo penso que és la millor, perquè és la que arriba més endins. Cada obra és un mirall per veure’ns a nosaltres mateixos i aquest deu ser el més potent. Totes les seves obres ho són, perquè és tot tan bo!, però si em diguessin, tria’n una, triaria aquesta».

Finalment, *La tempesta* és una obra també molt singular. Potser no és tan popular ni és de les més representades, però, en canvi, ha cridat l’atenció de molts lectors i directors, perquè és una de les poques que parteix d’un argument propi, atès que, generalment, Shakespeare per crear les seves obres es basava en diferents fonts i materials. No és ni una comèdia ni una tragèdia, sinó «un *romance*, un gènere que Shakespeare aborda en les quatre últimes obres i en què passen coses que no poden passar a la realitat. Tot i això, ho fa creïble. És molt difícil fer una cosa que no té res a veure amb la realitat i que sigui creïble. I ell ho aconsegueix». És un conte fantàstic que eleva un grau més la concepció barroca que veu el món com un escenari i a la inversa, fins a arribar a convertir la representació del món en una mena de somni dins del somni, a través del qual el lector o espectador pot adquirir la consciència de les capacitats i fragilitats de l’ésser humà.

Una visió moral i estètica

En resum, sigui en el gènere que sigui, comèdia, tragèdia o *romance*, Shakespeare sempre se supera a si mateix. Sempre investiga una

nova possibilitat. No ofereix mai una visió moralista del món. Això no vol dir que aquest mestre no ofereixi el que en paraules d'Oliva és una visió moral i estètica. La diferència és significativa i és la que distingeix els grans artistes, siguin escriptors, pintors, músics, etc. «Shakespeare no moralitza mai. Si hi hagués moral a les seves obres, semblarien sermons, però no ho són. Això no vol dir que el lector no pugui copsar-ne una moral. L'obra en si és un punt de referència del qual el lector pot treure aspectes morals. Cada lector treu els seus».

Salvador Oliva encara continua retocant el corpus dramàtic de Shakespeare per deixar la feina més polida. «No crec que tradueixi més perquè vull llegir», comenta al final de l'entrevista i, alhora, es mostra orgullós d'haver pogut fer aquesta tasca: «Quan vaig veure tots els Shakespeare a Londres tenia trenta anys. Després em van encarregar les traduccions i ja no l'he deixat més. Sempre ha estat una part de la meva vida. Afortunadament! Perquè és el millor que m'ha passat professionalment».

visat.

tardor 2024

La poesia de Gemma Gorga i la seva traducció al xinès

Bai Zhimeng (Universitat Normal de la Xina Central)

La Reforma i Obertura inaugurada el 1978 va definir la directriu ideològica d'alliberar el pensament i es va confirmar la necessitat de desenvolupar la cultura de la nova època, que havia estat aturada per la Revolució Cultural. Fins i tot va aparèixer la necessitat urgent d'introduir diverses obres literàries estrangeres excel·lents per desenvolupar la literatura xinesa (Bai, 2022). En aquesta situació, amb el suport i el finançament de l'Associació Xinesa de l'Estudi de la Literatura Espanyola, Portuguesa i Llatinoamericana (□□es Ma traduir□□ es va difondre a gran escala en xinès la poesia hispànica, cosa que quedà palesa amb la publicació de nombroses antologies dedicades a les composicions de poetes famosos de parla castellana. Mentrestant, la poesia catalana, una completa desconeguda a la Xina, també ha estat introduïda des de la dècada dels noranta, tot i que el nombre de traduccions és ínfim. Durant el segle xx, només es publicà l'*Antologia de la poesia catalana contemporània* (□□1991), traduïda per Wang Yangle (□□

Durant el segle xxi, a mesura que la introducció de la poesia hispànica ha aconseguit cert nivell de desenvolupament, la publicació d'antologies que inclouen poemes d'autores femenines ha esdevingut més freqüent, fet que queda demostrat amb la publicació d'antologies com *Poesía clásica española* (2001), de Feng Guochao; *Antología de la poesía femenina española del siglo xx* (2001), de Zhao Zhenjiang; *Las cien mejores poesías de la lengua española* (2002), de Zhu Jingdong, o *El laberinto de la soledad en el espejo* (2008), de Fan Ye. D'aquesta manera, les poetes famoses en llengua castellana, representades per Santa Teresa de Jesús, Carolina Coronado i les poetes de la Generació del 27, Concha Méndez, Ernestina de Champourcín o Carmen Conde, han entrat en el camp de visió dels lectors xinesos.

En canvi, no s'havia dut a terme cap traducció de poesia femenina catalana. A causa d'aquestes circumstàncies, l'any 2018 es publicà

l'antologia *Semàntica i nutrició*, escrita per Gemma Gorga i traduïda per Jesús Sayols, empresa que correspon a la necessitat d'introduir poesia catalana femenina a la Xina, una àrea desconeguda anteriorment, perquè, d'acord amb la teoria del polisistema, les interferències literàries es produeixen quan un sistema literari necessita productes que no es troben en el seu entorn (Even-Zohar, 1978: 40).

Semàntica i nutrició pertany a la col·lecció de llibres *Guineus Vermelles. Tom d'Europa del Sud* (2019) que recopila poemes de cinc poetes contemporanis, nascuts entre la dècada dels quaranta i dels seixanta, provinents d'Espanya o Catalunya (Olvido García Valdés i Gemma Gorga), Portugal (Nuno Júdice i Fernando Pinto do Amaral) i el Marroc (Mohammed Bennís). Té l'objectiu principal de «recopilar una antologia multilingüe que inclou obres de famosos escriptors moderns de diversos països d'Europa meridional i donar un panorama de la poesia més recent d'aquesta regió» (Zhu, 2018: 2). Cadascun dels textos disposa de tres versions paral·leles: una en la llengua original (castellà, portuguès, català o àrab), una en xinès i una en anglès. El volum dedicat a Gemma Gorga conté catorze poemes traduïts: «Pedres», «Semàntica i nutrició», «La casa», «Baptisme», «Petit conte», «Parc d'atraccions», «El cel sobre Berlín», «Llarg recorregut», «Una dona», «Poemes del llibre dels minuts», «El sentit del creixement», «La llista», «Postguerra» i «Desaparegut».

L'autora, Gemma Gorga, és poeta, doctora en filologia hispànica i professora de la Facultat de Filologia i Comunicació de la Universitat de Barcelona. Ha obtingut distincions com el Premi Cadaqués a Rosa Leveroni (1996), el Premi Gorgos de Poesia (2004), el Premi Miquel de Palol (2006), el Premi de la Crítica Catalana de Poesia (2016) o el Premi Liberisliber Lira (2016). Les seves obres poètiques més representatives són: *Ocellania* (1997), *El desordre de les mans* (2003), *Instruments òptics* (2005), *Llibre dels minuts* (2006), *Diafragma* (2012), *Mur* (2015) o *Viatge al centre* (2020).

Gorga fa recerca en l'àmbit de la poesia hispànica i en les seves obres es detecten influències de poetes com Cristóbal de Castillejo, San Juan de la Cruz o Clara Janés. Gorga mateixa ha escrit sobre l'efecte d'aquesta última poeta en l'article «Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés» (2008). Segons l'opinió seva, «la cerca

de l'ésser, la negació com a via, la formulació paradoxal, el recurs al símbol, la dissolució de la identitat i l'alteració de les coordenades espaciotemporals» (Gorga 2008: 83)[1] són temàtiques rellevants de la poesia de Janés. Per a Gorga, «el grau màxim d'influència consistiria no en la manipulació textual, sinó en l'absorció i la incorporació de l'obra aliena al propi univers creador» (2008: 85);[2] per aquest motiu, dins dels seus poemes traduïts i recopilats a *Semàntica i nutrició* s'hi troben empremtes de l'estil poètic de Janés.

Abans de tot, va sostenir l'opinió que «la percepció visual i de la contemplació extàtica de la bellesa de tot el que s'ha creat» (2008: 91)[3] forma part essencial de la poesia de Janés. Així, s'ha inspirat a partir dels elements òptics i visuals, i les obres d'ella mateixa també són «un viatge científic pel món visible» (Rafart 2006: 180). A les seves composicions hi abunden les descripcions dels objectes des de diverses perspectives visuals. Per a ella, «la il·lusió dels instruments òptics en matèria poètica serveix per crear dissonàncies en la percepció de la realitat» (2006: 180). A «Una dona», descriu els edificis sota el vapor del crepuscle: «com si els edificis es desfessin en rius de metall fos» (Gorga 2018: 31). A «Parc d'atraccions», també «dibuixa» la ciutat de la nit: «Lluny, submergida en les aigües de la nit, brilla la ciutat amb les seves escates daurades, milers de boques mudes que s'obren i es tanquen mentre neden pels corrents glaçats de la vida» (2018: 19).

En segon lloc, de manera semblant a Janés, el temps i l'espai són temàtiques freqüents en la poesia de Gorga. Confia en la vicissitud del temps i de l'espai: són dos elements «d'alteració i canvi constants» (Gorga 2008: 95), que sempre es mouen. Metaforitza la vida com el moviment giratori de la sínia, encara que hi ha obstacles que a vegades la destorben: «Tot, de lluny, a l'engròs, hauria de rutllar perquè hi ha un contínuum que no s'atura, però ocorren actes singulars sense pronòstic que fan encallar la sínia machadiana» (Rafart 2006: 180). A «Parc d'atraccions», interpreta el moviment del temps com la capgirada de la sínia: «S'enlaira la sínia, lenta i silenciosa com un immens rellotge còsmic que el vent accionés de tant en tant» (Gorga 2018: 19). A «La casa», compara el passat i el present amb fotografies remenades amb les mans: «Ja no puc dir, ja no puc fer res més que passar-les d'una mà a una altra mà: fotografies com petites calaveres entre el ser del passat i el no ser

del present» (2018: 10).

En els darrers temps, per a Gorga, la poesia de Janés busca la puresa i esdevé cada vegada més concentrada i deslligada de l'anècdota exterior (Gorga 2008: 86). La vida consisteix en un viatge que avança «en espiral cap al centre i cap al fons» i «cap a l'interior del propi ésser que el recorre» (2008: 96). D'aquesta manera, la poesia de Gorga també conté reflexions sobre la creació poètica, considerada com un procés i com un viatge fins al centre del cor, la qual cosa s'expressa en els versos de *Llibre dels minuts*: «Constantment aquell desig que la llum li travessés la carn i li arribés ben endins del cor, com si tota ella fos un fanalet xinès de paper fi» (Gorga 2018: 37).

Cal esmentar que, deixant de banda les influències de l'estil poètic de Clara Janés, la poesia de Gorga compta amb característiques pròpies. Li Plau descriure els detalls irrellevants i les petites coses «quotidianes» per expressar les seves emocions, sentiments i meditacions sobre la vida. A les seves obres, «la suma de petites coses i accions que s'enumeren l'una rere l'altra acaben confegint una visió global del sentit de l'existència» (Rafart 2006: 180). Dins de les seves composicions traduïdes al xinès, hi apareixen elements com pedres, formigues, fulles que cauen a terra, abelles, flors, bombolles del sabó... En un poema de *Llibre dels minuts*, metaforitza el «tu» invisible com «un cabell a la coixinera, una mirada que s'ha entortolligat amb els tirants del desig» (Gorga 2018: 39).

El traductor de l'antologia *Semàntica i nutrició* és Jesús Sayols, doctor en Traducció i Estudis Interculturals per la Universitat Autònoma de Barcelona. Té com a llengua materna el català, i coneixements sòlids de xinès. Això li ha permès traduir els poemes de manera directa al xinès (Zhu, 2018: 4). A més, és investigador d'Estudis de l'Àsia Oriental i fa recerca principalment sobre la situació sociocultural i de la literatura xinesa al principi del segle xx, com mostren, entre altres articles, «La interculturalidad literaria de Qian Zhongshu» (2011) o «Diàleg intercultural en la modernitat xinesa de principis del segle xx » (2012a). També ha fet estudis sobre les aproximacions teòriques de traducció proposades per escriptors xinesos, que es veuen en l'article «Qian Zhongshu parla de traducció» (2012b), en què analitza la crítica de Qian Zhongshu al voltant dels pensaments sobre la traducció de Yan Fu (fidelitat, comprensibilitat i ornamentació

retòrica). No és difícil descobrir que té coneixements suficients de la llengua xinesa i capacitat per reflexionar en profunditat sobre la traducció entre el xinès i el català. Les seves seleccions de poemes per traduir palesen «maduresa cultural» (Vázquez-Ayora, 1977: 38): ha seleccionat una gran varietat de motius rellevants en la poesia de Gorga, que reflecteixen aspectes diferents del seu estil poètic, amb l'objectiu de presentar-ne els poemes d'una manera més àmplia. La seva funció com a traductor no solament consisteix a traduir les obres a un altre idioma, sinó també a ser una figura important que «viu per força en un espai de frontera incessant entre dues cultures» (Bacardí i Godayol, 2011: 13). Les seves contribucions han fet que Gemma Gorga s'hagi convertit en la primera escriptora catalana a entrar en el camp de visió dels lectors xinesos i que *Semàntica i nutrició* s'hagi convertit en un prototip de la traducció de la poesia femenina catalana al xinès.

No obstant això, al final hem de declarar que la traducció de la poesia femenina catalana encara es troba en una fase molt incipient i que queda molt marge per progressar. Per això, calen els esforços de més investigadors i traductors. Fa cent anys, escriptors catalans com Apel·les Mestres, Josep Carner o Marià Manent van traduir la poesia xinesa per al desenvolupament de la literatura catalana; actualment, els xinesos també necessiten aprendre de les obres literàries catalanes per enriquir la cultura xinesa.ç

Bibliografia

Bacardí, Montserrat; Godayol, Pilar (2011). *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo.

Bai, Zhimeng (2022). «Las antologías de la poesía de Gabriela Mistral traducidas al chino». *Nueva ReCIT. Revista del Área de Traductología*, 6.

Even-Zohar, Itamar (1978). *Papers in historical poetics*. Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Gorga, Gemma (2008). «Ecos sanjuanistas en la poesía última de Clara Janés». *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 26, p. 83-100.

— (□□□). *Yuyi He Yingyang* (□□□) [*Semàntica i nutrició*] (2018). Trad. de Jesús Sayols. Ed. de Jingdong Zhu (□□□). Jiangsu: Jiangsu Fenghuang Wenyi Chubanshe (□□□□) [Art Fènix].

Rafart, Susanna (2006). «Les veus que interroguen la veu: Sarah Kofman, Clara Janés, Gemma Gorga». *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 12, p. 77-181.

Sayols, Jesús (2010). *La traducció de la interculturalitat anàlisi dels elements interculturals a «Weicheng» i la seva traducció a diferents entorns culturals europeus.* Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

— (2012a). «Diàleg intercultural en la modernitat xinesa de principis del segle xx». *Inter Asia Papers*, 27, p. 1-34.

— (2012b). «Qian Zhongshu parla de traducció». *Quaderns. Revista de Traducció*, 19, p. 307-319.

Vázquez-Ayora, Gerardo (1977). *Introducción a la traductología. Curso básico de traducción*. Washington: Georgetown University Express.

Wang, Yangle (□□□) (1991). *Katalan Xiandai Shixuan* (□□□□□) [*Antologia de la poesia catalana contemporània*]. Pequín: Renmin Wenxue Chubanshe (□□□□□) [Literatura del Poble].

[1] Traducció de l’autora.

[2] Traducció de l’autora.

[3] Traducció de l’autora.