

Ivan Garcia Sala

Quan la tardor del 1830 una epidèmia de còlera assolava tota Rússia, Aleksandr Puixkin, aïllat per quarantena durant tres mesos, posava punt i final a *Eugeni Oneguïa*. Novel·la en vers d'argument molt simple, però de forma rica i complexa és, sens dubte, el centre del cànon de la literatura russa. I tanmateix, malgrat el reconeixement unànim que ha tingut fins ara entre la crítica i els escriptors del seu país, ha tingut una incorporació lenta i treballosa als sistemes literaris occidentals. [La flamant i exitosa traducció](#) al català d'Arnau Barrios, publicada per Club Editor en una edició molt atractiva, ens porta a fer un recorregut panoràmic per la història de la seva incorporació a Catalunya i una breu comparació de les traduccions existents.

Des del final del segle XIX Tolstoi i Turguénev, gràcies a les traduccions indirectes al català i castellà, eren els autors russos més llegits; més endavant es popularitzaren també Gorki i Dostoievski. Puixkin, en canvi, tot i que els crítics catalans en parlaven com un escriptor romàntic rellevant, es traduïa poc. No fou fins als anys trenta quan es pogué llegir en català el més significatiu de la prosa puixkiniana, gràcies a les traduccions directes de Rudolph Slaby; però el gruix de la seva obra en vers (la lírica, els poemes narratius, els contes infantils i els textos dramàtics) fou gairebé absent del sistema català fins als anys vuitanta. Precisament d'això, quan s'acostava la celebració de l'aniversari de la mort del poeta, l'any 1937, se'n feren ressò alguns articulistes catalans, que lamentaven que hagués estat poc traduït al francès (!) i consideraven que «la causa l'hem de cercar en el fet que l'atractiu d'aquest escriptor rau principalment en la seva llengua, i no solament en la profunda visió de l'ànima russa, com és el cas d'altres escriptors russos» («El centenari de Pouchkine», *La Veu de Catalunya*, 28/03/36, p. 7). Tot i així, les trames i els personatges d'algunes de les obres poètiques de Puixkin s'havien anat coneixent gràcies a les versions musicals de Mussorgski, Txaikovski, Rimski-Korsakov i Glinka, en l'escena barcelonina des del principi de segle. De totes, la més coneguda fou *Borís Godunov*, que s'estrenà al Liceu el 1915, amb una traducció del llibret «en vers adaptat a la música» de Joaquim Pena; se'n veieren, abans de la guerra civil, fins a quatre posades en escena diferents (la del 1929 amb la interpretació del cèlebre Xaliapin). Fins i tot el 1931 una companyia russa la representà a Girona, Olot, Figueres i Tarragona. L'impacte de l'òpera en Sebastià Joan Arbó el dugué a escriure la seva versió del poema dramàtic de Puixkin, que es publicà a Quaderns Literaris l'any 1934. Curiosament, molts anys més tard, la mateixa òpera empenyé un altre traductor a aprendre rus i convertir-se en torsimany de Puixkin: [Jaume Creus](#). Ara bé, si tornem al món operístic d'abans de la guerra, veiem que la versió de l'*Eugeni Oneguïa*, de Txaikovski, no tingué mai la sort de l'exòtica i tràgica òpera de Mussorgski, tot i que des del principi de segle era coneguda i se'n interpretaven recurrentment alguns dels passatges més cèlebres, com el vals o la polonesa. Oneguïa i les seves vicissituds amb prou feines si eren conegudes, com es desprèn dels articles esmentats anteriorment sobre l'aniversari de la mort de Puixkin, en els quals es parlava de manera tangencial de la genialitat de la novel·la i de la importància que tingué a Rússia, però cap d'aquests comentaris sembla que indicava que els autors coneguessin la novel·la realment, ni la trama ni els personatges. Només Félix Ros, corresponsal a l'URSS, interessat a subratllar la imatge de cantor de la llibertat de Puixkin, citava a la seva crònica «Para el centenari de Pushkin» (*La Vanguardia*, 19 i 22/11/36), alguns versos en castellà de l'*Eugeni Oneguïa*, que deuen ser els primers fragments de la novel·la publicats a Catalunya. Paradoxalment, però, pertanyien al capítol

desè, dedicat a la revolta desembrista, conservat molt parcialment: fou cremat per Puixkin per evitar problemes amb les autoritats, i no es sol publicar.

En conjunt, doncs, la sensació que queda d'aquest repàs panoràmic és que abans de la guerra civil *Eugeni Oneguï* era una obra que se sabia que existia, però hi havia poca informació precisa sobre el seu contingut. Després de la guerra, en canvi, la situació va millorar relativament. L'any 1942 l'editorial barcelonina El Zodiaco va publicar-ne la primera traducció al castellà, en prosa, de la mà d'Alexis Marçoff, en la col·lecció «Joyas Literarias de la Rusia de Antaño», i tres anys més tard, Aguilar feia el mateix amb la traducció d'Irene Tchernova. Totes dues traduccions es van anar reeditant durant el franquisme, i l'any 1962 encara Bruguera publica la versió de Teresa Suero Roca. Al mateix temps, l'obra comença a tenir presència operística. La primera posada en escena al Liceu data del 1955, dirigida per Berislav Klobučar; la portà també l'òpera de Belgrad els anys 1963 i 1970. Encara se'n pogué veure la versió del Teatre Kírov l'any 1981 i la de la Lyric Opera of Chicago el 1989. La darrera vegada que es representà fou en la producció del Liceu del 1998, inspirada en la versió de l'Òpera de Leipzig, en motiu del bicentenari del naixement del poeta rus.

Les traduccions de la novel·la de Puixkin al català, en canvi, no arribaren fins al final del segle xx. La dificultat de traslladar el vers i la poca presència fins aleshores de traductors directes del rus al català poden explicar aquest retard. Els primers a entomar el repte foren Helena Vidal i Miquel Descot, en l'antologia *Poesia russa*, publicada per Edicions 62 l'any 1983. El llibre aplegava una quantitat gens menyspreable de poesia popular i de lírica del xviii i xix. L'apartat dedicat a Puixkin donava «preferència a una mostra llarga de l'*Eugeni Oneguï*, tenint en compte la seva importància dins de l'obra de Puixkin i la varietat de registres i temes que s'hi toquen». En conjunt eren vint-i-vuit estrofes que mostraven el to irònic i lúdic del narrador, les seves reflexions sobre temes diversos dirigides al lector, les descripcions costumistes i paisatgístiques i algun dels episodis argumentals més coneguts. Així, doncs, s'hi pot trobar la célebre digressió dels peuet (cap. 1: 28-34), la descripció de la hisenda d'Oneguï (cap. 2: 1-4), les reflexions sobre l'amor i l'amistat (cap. 4: 18-19, 22), la descripció de l'hivern (cap. 5: 1-4), la darrera trobada d'Oneguï i Tatiana i el final de l'obra (cap. 8: 43-51). Pel que fa a la forma, els traductors optaren per seguir el mateix criteri que utilitzaren en tota l'antologia (i que des d'aleshores s'ha usat abundantment en la traducció de poesia russa al català): «els mateixos patrons mètrics, les mateixes tendències rítmiques i el mateix tipus de terminació de vers –masculina o femenina– per tal de permetre al lector d'endevinar la disposició de les rimes originals, en compensació pel determini pres d'abandonar-ne l'ús». Això implica, en el cas dels fragments de la novel·la de Puixkin, conservar l'estrofa de catorze versos octosíl·làbics i l'esquema original d'alternances de paraules masculines i femenines, AbAbCCddEffEgg (les majúscules representen les femenines i les minúscules les masculines), però deixant de banda la rima:

Un altre temps és que recordo!

A cops, en somieigs secrets,

sostinc l'estrep de tanta joia

i em sento aquell peuet als dits;

de nou em bull la fantasia,

de nou aquell lleuger contacte

m'encén la sang al cor marcit.

Revé el neguit, revé l'amor!...

Mes, prou lloar aquestes altives,  
Prou d'una lira tan loquaç:  
No valen tantes passions  
ni tants de càntics com inspiren:  
d'aquestes fades, mots i esguards  
són enganyosos... com llurs peus (cap 1:34)

Després d'aquest primer tast en català, l'any 1994 es publicà *Fugitius*, de Salvador Oliva, una novel·la en vers de reminiscències oneguianes. Oliva, havent llegit *The Golden Gate*, de Vikhram Seth, inspirada en el text de Puixkin, va escriure una novel·la sobre la transició espanyola d'uns cinc mil cinc-cents versos octosil·làbics que segueixen l'esquema mètric i la rima de l'estrofa de l'*Onegin* i en els quals, com en l'autor rus, eren elements centrals l'humor i la veu del narrador.

Però fou la celebració de l'aniversari del naixement de Puixkin l'any 1999 que obrí definitivament la porta a l'*Eugeni Onegin* a Catalunya. Com ja s'ha dit, per a l'ocasió el Liceu programà l'òpera i en els cinemes es pogué veure l'adaptació cinematogràfica *Onegin* de Martha Fiennes. Un any després es publicava la traducció al castellà de Mijaíl Chilikov a Catedra i el 2001 la primera traducció completa al català, la de Xavier Roca-Ferrer, a l'editorial Columna.

En el pròleg de la seva traducció, Roca-Ferrer explicava que de petit s'enamorà de la novel·la gràcies a la traducció castellana de Markoff i que, des d'aleshores, havia col·leccionat totes les traduccions a l'anglès i francès que n'havia trobat. Esperava que un dia un poeta, com Salvador Oliva o Xavier Bru de Sala, amb l'ajut d'algun eslavista, la traduís. Tanmateix, amb l'adveniment de l'aniversari, havent constatat que no hi havia ningú interessat a tirar el projecte endavant, decidí emprendre'l ell mateix, tenint en compte, però, que havia de ser una traducció indirecta i en prosa:

«Un altre record: a vegades somio que li sostinc l'estrep feliç, que la meua mà agafa el seu peuet... La fantasia és molt traïdora, i el contacte imaginat inflama la sang del meu cor pansit, tornen l'amor i la vella ferida... Prou! La meua lira està xerrant massa! Segurament m'he excedit a l'hora de lloar les altives dames del meu temps. No es mereixen els cants que els dediquen ni les passions que ens inspiren, que les seves mirades i confessions són tan enganyoses com els seus peuet...»

El text principal de partida de Roca-Ferrer fou la traducció a l'anglès de Nabokov i el seu extensíssim estudi, completada amb la consulta d'altres traduccions a l'anglès (les de Babette Deutsch, James E. Folen i Charles H. Johnston) i al castellà (Markoff). Com sol passar en aquests casos, l'ús de diverses fonts intermèdiès estimula la imaginació d'un traductor entusiasta que no es vol limitar a la literalitat i vol recrear allò que intueix de l'esperit de l'original. Si a vegades, per exemple, Roca-Ferrer afegeix una informació que és fruit dels comentaris de Nabokov, com fa, per exemple, en la primera frase de la novel·la («L'oncle –com el ruc de la faula– és un home de principis»), per fer arribar un significat que el lector català no podria copsar (en aquest cas, la relació intertextual del primer vers amb la faula de Krilov *L'ase i el mujik*), en d'altres deixa en segon terme l'erudició nabokoviana en benefici de l'efecte estètic del conjunt. És el que s'esdevé, per exemple, amb la paraula *vasisdás*, un manlleu del francès, d'origen alemany, que vol dir «porta» (cap 1:35). Roca-Ferrer no utilitza el manlleu com fa Puixkin, sinó que el tradueix i, d'aquesta manera, reforça l'al·literació de la *o* i la *r* del final de la seva frase: «El matí s'omple de sorolls familiars, s'obren les finestres, el fum blavenc s'escapa per les xemeneies cel enllà i el forner alemany amb la gorra de cotó, tan

treballador com sempre, obre la *porta* de l'obrador...» Com es desprèn d'aquest fragment i d'altres, la traducció de Roca-Ferrer ressona tot sovint com si fos prosa poètica. No és aquesta la intenció principal del seu treball, però sí que pretén aconseguir un resultat formal harmònic: el seu objectiu, com ell mateix explica, és recrear el text en català com si l'*Eugeni Oneguín* fos una de les novel·les o relats en prosa de Puixkin. El resultat fa de molt bon llegir, és un text àgil i dúctil, però la impossibilitat de partir de l'original fa que es perdin alguns matisos estilístics.

La lectura del text de Roca-Ferrer deixà «un record lluminós» en Arnau Barios, que havia conegut la novel·la gràcies a l'òpera de Txaikovski. La seva traducció, directa i en vers, publicada el 2019 després de deu anys de treballar-hi, no només aconsegueix traslladar hàbilment el significat d'*Eugeni Oneguín* dins dels límits imposats per la mètrica i la rima, sinó també l'estil. D'entrada Barios, [per suggeriment de Salvador Oliva](#), troba una manera d'adaptar l'estrofa oneguïniana al català que evita distorsionar massa la informació de l'original: les estrofes estan constituïdes per catorze versos de peu iàmbic que, segons les necessitats del sentit, tant poden ser octosíl·labs com decasíl·labs. També conserva la rima consonant segons l'esquema original, però ha de renunciar a l'alternança de terminacions masculines i femenines. La presència del peu iàmbic (malgrat que a vegades es desdibuixa, especialment a principi de vers) i sobretot de la rima (elaborada, complexa, lluny del rodolí fàcil en què hauria caigut un traductor menys hàbil) dona una cadència que recorda gràtament la melòdia puixkiniana:

Tinc el record d'uns altres dies:

en somnis íntims, per instants,  
sostinc l'estrep de moltes alegries...

em ve el peuet entre les mans.

De nou la fantasia em bull a l'acte,  
de nou la sang s'inflama amb aquell tacte,  
sento que al cor pansit s'emmena,  
l'amor de nou, de nou la pena!...

Prou, no diguem més meravelles  
de les altives amb xerraire lira;  
ni els sentiments ni els versos que ens inspira  
el seu encant no se'ls mereixen, elles;  
els dons d'aquestes magues són replets  
d'engany: els mots, els ulls... i els seus pequets.

Un exemple que ens permet veure com Barios se les enginya per encaixar la rima i el significat original el trobem en el passatge que citàvem del *vasisdàs*:

Creix el xivarri matinal.

S'obren persianes, la fumera arrenca

i puja en espiral blavenca,  
i el pastisser alemany, tan puntual,  
diversos cops, en gorra de cotó,  
ja ha obert el *vasisdàs* (o *porticó*).

Però la labor de Barios en la seva traducció no només ha consistit a encabir el significat precís dins de l'estructura mètrica, operació de per si prou complexa i que a vegades demana fer equilibris; sinó que, d'una banda, ha dotat el seu text d'un caràcter jugarer molt puixkinià, i, de l'altra, ha aconseguit acostar el lector a l'entramat de veus i de registres lingüístics de l'original. Pel que fa a la primera qüestió, l'aspecte lúdic; tal com notava Xènia Dyàkonova en la presentació de l'obra a la llibreria Taifa, una fina ironia amara tant la narració com algunes de les notes i comentaris de Barios (la nota 50, per exemple, sobre Gannibal i Carrasclet). També ella mateixa indicava que el lector pot jugar a trobar dins de la traducció referències a la tradició poètica catalana (a Josep Carner, per exemple, [com ha vist Jordi Llovet](#)). Són jocs molt presents en l'obra de Puixkin, que gaudia introduint cites velades d'altres obres i omplia els seus paratextos d'ironia i metatextualitat.

Pel que fa a la segona qüestió, la de l'estil, cal tenir en compte que *Eugeni Oneguin* és una de les obres en què l'autor buscava crear un nou llenguatge fent xocar els registres literaris que havien existit fins aleshores. L'estil del narrador, basat en el rus parlat de l'època, conviu amb el llenguatge romàntic de Lenski, amb el sentimentalista de Tatiana, amb el llenguatge popular dels pagesos i el neoclàssic dels poetes del segle XVIII; no debades, [Bakhtin comentava](#) que aquesta construcció estilística era el que feia d'*Eugeni Oneguin* una autèntica novel·la. D'entrada, Barios opta per una llengua que sona com el català parlat d'avui, de fàcil comprensió, equivalent a la del narrador original. Aquesta, potser, és la diferència més notable (a part de la rima i el vers, i que una és completa i l'altra, una selecció) entre la seva traducció i la de Vidal/Desclot, molt bella i fidel, però, en general, més ancorada al català literari. Vegem-ho en aquesta estrofa (8:47):

Vidal/Desclot

Tan fàcil que era, la ventura,  
i tan a prop!... Però el meu fat  
és decidit. Amb imprudència,  
probablement, vaig actuar:  
amb plors i súpriques la mare  
em va pregar; i a mi, mesquina,  
tota fortuna m'era igual...  
vaig maridar-me. I ara vós  
heu de deixar-me; us ho demano;  
jo sé que dins el vostre cor  
hi ha orgull i honor de bona llei.  
Jo us amo, sí (per què amagar-ho?),  
Però a un altre m'han donat,  
i sempre li seré fidel.»

Barios

I la felicitat era possible,  
i tan a prop...! Però ja està  
tot decidit, irremissible.  
Qui sap si em vaig precipitar.  
La mare amb llàgrimes, llavors,  
m'ho demanava; a mi, totes les so  
em van semblar que fossin la mat  
I em vaig casar. Farà millor si em  
vagi-se'n, per favor. Jo sé  
que és noble, que en el cor li bull  
un honorable i franc orgull.  
L'estimo (no ho amagaré)  
però a un altre home estic unida  
i li seré fidel tota la vida.—

Ara bé, sobre la base d'aquest català parlat, Barios usa recursos diferents per traslladar la diversitat de veus. Recorre a un registre més elevat o antiquat quan, per exemple, trasllada la patina arcaïtzant que deixen en l'original les paraules que provenen de l'eslau eclesiàstic, la llengua litúrgica amb que fins ben bé el segle XVIII s'havien escrit els textos cultes i que encara era molt present en la poesia neoclàssica. En l'estrofa 1:19, si Puixkin s'adreça a les actrius amb el *pathos* propi dels poetes neoclàssics usant termes de l'eslau eclesiàstic («*Vnemlíte moi petxalni glas*»), Barios fa: «Oiu ma trista veu», que ens evoca versos de la poesia dècimonònica catalana (en la proposta de Roca-Ferrer, la frase diu: «Escolteu el meu crit dolorós»). Quan Lenski, abans del duel, escriu un poema de comiat ple de «disbarats» amb l'estil del romanticisme exaltat i diu «*Serdetxni drug, jelanni drug, / pridí, pridí: ia tvoi suprug*», en català els versos es transformen en «Amor, tan delejat d'antuvi, / acut, acut: sóc el teu nuvi» (en Roca-Ferrer: «Amiga del meu cor, amiga estimada, vine! Jo sóc el teu espòs!», 6:21). Per traslladar el parlar popular de la dida, Barios aporta expressions com «aixís», «ni piu», «ronda que ronda», i uns versos tan expressius com «*Da / prixlà khudaia txeredà! / Zaixblo...*», que ressonen com un refrany, es converteixen en «Vaig a mal, / el carro em va pel pedregal, / i no tinc esmà de...» (en Roca-Ferrer: «Es trist, però és la veritat! Estic confosa...», 3:17).

Pel que fa a l'aspecte paratextual d'aquestes traduccions, cal destacar, a part que inclouen un proleg sobre l'obra, l'autor i les estratègies de traducció, la manera com s'han enfrontat al problema de les notes. Perquè, d'una banda, el text original conté una munió de notes capricioses de Puixkin que molt sovint només pretenen emfasitzar el joc intertextual i la ironia; i, de l'altra, essent un

text molt arrelat a la Rússia contemporània de l'autor, es fa inevitable introduir aclariments per al lector català. Roca-Ferrer alterna a peu de pàgina les seves notes amb algunes de Puixkin, aquelles «que podien tenir algun interès pel tipus de lector –culte però no especialitzat– al qual aquesta versió va dirigida». En l'edició de Barios les notes pròpies van a peu de pàgina (amb uns aclariments més extensos al final del llibre) i les de l'autor, al marge, completes, amb tots els llargs fragments d'altres obres que a Puixkin li abellià citar.

Però deixant de banda totes aquestes consideracions, no podem acabar sense constatar abans que totes dues traduccions (i la de Vidal/Desclot, sens dubte, també) no només s'esforcen, cada una a la seva manera, a incorporar la novel·la russa al nostre sistema literari (a totes tres, per exemple, el protagonista es diu Eugeni i no pas levgueni, com faria la manera habitual de traslladar els noms russos), sinó que comparteixen, sobretot, la determinació de veure-la publicada en català. Si no fos per l'entusiasme i força de voluntat d'aquests traductors, encara a hores d'ara molts, quan sentissin parlar d'un tal Oneguï, recordarien només una òpera de Txaiovski.

I per acabar, ara sí, un agraïment molt especial a l'Anna Bou, sense la qual, en aquesta època de confinament, no hauria pogut enllestir aquest article.

