

"...amb esment dòcil i ploma lliure."

Josep Carner

visat. 50

tardor 2020

PEN
català

Índex

Editorial

Carner i l'Homer en català

Lluís Ahicart

Els dos Carners. Lectures complementàries

Jaume Aulet

El Ben Cofat i l'Altre: vicissituds d'una raresa dramàtica mexicana

Eusebi Coromina

El *Pickwick* de Carner, avui

Eloi Creus

El *Nabí* en altres llengües

Víctor Obiols

Josep Carner i la traducció de Marcel Ortín, una ressenya

Jaume Subirana

Els *Diaris de bord* de Iorgos Seferis

Joan Frederic Calabuig

El pes de la neu

Anna Casassas

Sobre la traducció de *COS* d'Olga Tokarczuk

Xavier Farré

Traduir *El castell* de Kafka a partir de la versió manuscrita

Joan Ferrarons

Kikí Dimulà ens ha deixat un missatge

Joaquim Gestí

Traduir passejant per una Barcelona (no tant) perduda

Constanze Gräsche

«Amb aquest delit»: Ausiàs March i un viatge italià

Cèlia Nadal

Diguem-ne bucòlica

Pau Sabaté

El pes del silenci. Conversa amb Roser Rosès

Judit Figuerola

Reescriure els grans autors txecs en llengua aliena. Conversa amb Monika Zgustova

Nina Valls

La traducció de *Des de fa mil anys* de Mihail Sebastian. Ressenya

Mioara Adelina Anghelu??

Noves incorporacions a *L'Espai dels traductors*

Redacció

Número editat amb el suport de:



Editorial

«Traduireu com cal amb esment dòcil i ploma lliure». L'aforisme de Josep Carner, publicat el juliol del 1944 a la revista *Lletres*, és un consell als traductors i la carta de presentació de *Visat* 30. Aquest número de tardor del 2020 homenatja Carner amb articles sobre el traductor, el poeta i el dramaturg que s'autotradueix, en record dels cinquanta anys del seu traspàs.

Us oferim tres blocs més: el primer agrupa els articles que signen els finalistes i el guanyador del Premi PEN Català de Traducció d'enguany, amb *El castell* de Franz Kafka. El segon dona la veu als traductors d'obres de publicació recent o imminent perquè també expliquin quin ha estat l'esment i quina la llibertat de la seva ploma. Llegireu com arribarà al català l'agudesesa i innovació de la poesia hel·lenística de Teòcrit, en vers i sense censures, i com s'han traduït els missatges i absències de la gran dama de la poesia grega actual, Kiki Dimulà. Descobrireu l'operació cultural que ha calgut fer per traspassar Ausiàs March a l'italià i per acostar el Raval de Barcelona a l'alemany. El tercer apartat el dediquem a dues entrevistes: dues converses amb dones que tenen diferents llengües i relacions amb la traducció. Tanquen *Visat* de tardor una ressenya sobre la darrera traducció del romanès i els enllaços de les traductores de nova incorporació.

Tot plegat és fruit d'hores d'elaboració, sortit d'un forn com el que il·lustra la portada. Amb l'esment posat en la llum i l'aire lliure per superar l'època que ens ha tocat viure, us convidem a llegir els articles de *Visat* 30.

Veredictes del jurat del V Premi PEN Català de Traducció

El jurat d'aquest 5è premi PEN, vam llegir molt, i amb molta atenció, per decidir en reunió telemàtica els quatre finalistes d'enguany. La majoria de traduccions que vam llegir eren d'un nivell molt alt i, entre les que destacaven, hi ha tres dels grans llibres de l'any que són les *Iliades* de Pau Sabater i Montserrat Ros i l'*Eugene Oneguïn* d'Arnau Barrios. Evidentment totes tres traduccions haurien meregut el premi tant com els quatre finalistes que tenim aquí, però el jurat va preferir triar obres menys llorejades i menys canòniques per fer avinent el gran nivell de les traduccions al català publicades enguany.

Tots sabem que és difícil deslligar la qualitat de la traducció de la qualitat de l'obra traduïda, que si bé es pot fer una bona traducció d'una obra mediocre, és difícil que pugui brillar quan l'original no brilla. De fet, l'experiència ens diu que és més difícil traduir un llibre mal escrit que ben escrit, però aquesta és una qüestió que no es debat en un premi de traducció.

El jurat vol destacar la traducció del llibre Jo soc vosaltres de sis poetes de Síria, coeditat per Sodepau, Pol·len i Godall Edicions. La traducció de l'àrab per part de Margarida Castells és extraordinària i les dificultats que va tenir l'editor Mohamad Bitari per fer la selecció dels poemes per les circumstàncies que vivien la majoria dels poetes (l'un a la presó, l'altre sotmes als bombardejos del govern siria al sud de Damasc, l'altre malalt, etc.) ens feien pensar que encaixava perfectament en els postulats del PEN de defensa de la llibertat d'expressió, de protecció dels escriptors perseguits i a l'exili i de foment del diàleg intercultural. Malauradament, vam haver de descartar aquesta traducció perquè el PEN havia col·laborat en l'edició. Volíem deixar constància del valor d'aquesta traducció i d'aquest llibre i us el recomanem ferventment.

Acabo felicitant als quatre finalistes. Independentment de qui sigui el guanyador d'aquesta edició, el jurat considera que les quatre traduccions que heu fet tenen un nivell d'excel·lència que honora la nostra professió. Enhorabona.

Dolors Udina, com a presidenta del jurat format per Pere Comelles, Heike van Lawick, Pau Sif i Ricard Ripoll en qualitat de secretari.

Lluís Ahicart

El dia 15 de gener de 1905 es publicà a la revista literària quinzenal *Catalunya* el primer d'una sèrie d'articles de Josep Carner, en forma dialogada, en què conversa amb el seu *alter ego* Olaguer Recó (*Converses de N'Olaguer Recó*). En aquesta ocasió debatien sobre determinades trifulgues dins de la Unió Catalanista i l'esverament de les *patums* d'aquesta entitat davant de certes actuacions d'alguns dels seus membres més joves:

Però a l'*Unió* hi havien quedat alguns elements actius, que si bé de moment s'acontentaren a fer *meetings* y anar per fora, moguts a la fi d'emulació predicaren un mohiment tan exorbitant qu'els elements vells y típics de l'*Unió Catalanista*. En Joan Permanyer, N'Angel Guimerà y en Pere Aldavert per força havien d'alarmarse y declarar heterodoxes als jovencels esvalotats. ¡Y eran tan hermoses les figures d'aquells tres homens teòrics, isolats y venerables! A mi me recordavan el diví paratge en que Homer ens descriu (*Iliada*, cant tercer) els vells troyans Príam, Panthous, Thymetes, Lampus, Clytie, Hicataon, Ucalegon y Antenor, asseguts prop de les portes Scees. «Afexugats per la vellesa, romanian lluny dels combats, però conversavan ab seny, semblants a les cigales qui en els boscos, sostingudes en els cims dels arbres, no deixan de fer oir llurs febles y dolces veus; axis dalt d'aquella torre eran els vells troyans».

Res de nou en l'àmbit associatiu o polític, si bé gràcies a aquestes consideracions tenim una versió carneriana, encara que minúscula, d'un passatge de la *Iliada*. No es tracta d'una traducció filològica, és clar, i és probablement indirecta, però tampoc és una pura paràfrasi. Comparem-la amb la traducció de Montserrat Ros: «... ja allunyats de la guerra per la seva edat avançada, però oradors exímis, talmént cigales que, posades sobre els arbres d'una forest, emeten un so delicat com els liris: aquests eren els prínceps dels troyans que es trobaven llavors dalt la torre». La versió de Carner no s'aparta de l'essència del text original, però en arriba amb el seu dring poètic. Si se'n permet la llicència, i posats a fer ficció traductològica, tenim aquí un petit tast de com hauria sonat una hipotètica *Iliada* girada al català pel poeta.

Tornant a la realitat, Carner, en la seva faceta de traductor, no ens va deixar cap versió dels clàssics grecollatins. Pel seu epistolari amb Joan Estelrich tenim notícia que Estelrich, el 1922, any d'arrencada de la Fundació Bernat Metge, animà Carner a traduir el *Llibre d'Espectacles* i els *Epigrames* de Marcial, que havien d'aparèixer en tres volums de la col·lecció. Estelrich li concreta per carta els termes econòmics (1.000 pessetes per volum al lliurament de l'original i 1.000 pessetes a l'edició del llibre) i li envia una edició i traducció anglesa de l'obra. Carner, el desembre d'aquell any, arriba a confirmar que va traduint el volum primer («Crec poder lliurar-vos el Marcial (1r volum) pel mes de febrer. Hi estic treballant i la tasca no m'és tan difícil com jo creia.»). Aquí s'acaba el que se'n sap i la traducció aparegué anys després a càrrec de Miquel Dolç.

Amb tot, la petjada dels clàssics i, entre ells, la d'Homer és present al llarg de l'obra i de l'activitat cultural de Carner, a vegades a plena claror, de manera explícita, però sempre com un mar de fons, com un pòsit que, resulta evident, li quedà de la lectura de la *Iliada* i de l'*Odissea*.

Un altre moment en què en l'obra de Carner traspua el món *iliàdic* és quan dedica un poema al professor Lluís Segalà i Estalella, que traduí tota l'obra homèrica al castellà. És el poema inclòs a *Verger de les galanies* (1911) que comença «Per unció d'amor y de tortura». La veu poètica manifesta com se li acosten «dolçament porugues» les ombres d'herois, divinitats i personatges de la *Iliada* que, tot seguit, enumera seguides de breus descripcions. D'aquí en resulten unes belles transposicions o versions poètiques dels epítets homèrics i de caracteritzacions que reflecteixen cada personatge. Una petita joia de la recepció d'Homer en llengua catalana. De forma desglossada, fan així:

Aquil·les: «El fill de Tetis que petjà niçagues / ab el seu carro, com esclafa messes / la parella de bous en la batuda»

Afrodita: «Venus daurada, nua com les roses»

Hèctor: «Hector, el qui empunyava la crinera / del cavall desbocat»

Atena: «Pal·las Augusta / llampeguejant ab la mirada grisa»

Agamèmnon: «Agamenon, soplujador de races»

Hèlena: «Helena, la de flonjes vestidures / per hont les aures de l'amor niaven»

Àjax: «Ajax, tothora cobejós de guerra, / girat el front, com bestia selvatginá»

Aqueus: «els aqueus de la llarga cabellera»

I finalment: «el negre Fum, devorador d'Il·lion»

Carner, com és notori, feu una tasca immensa com a traductor. No només per guanyar-s'hi la vida, sinó amb vista a enriquir amb les grans obres universals tant el seu llenguatge literari com la renaixent cultura catalana. Seva és l'afirmació (altra vegada amb el referent homèric): «Tota literatura formal ha començat per traduccions. Homer mateix posà en grec per a l'*Odissea* les rondallés dels navegants fenicis».

La importància que Carner concedia a la traducció en general i a la traducció d'Homer en particular queda palesa quan, el 22 de setembre de 1909, publica a la *Veu de Catalunya* «Una traducció de la *Iliada*», amb motiu de l'aparició de la traducció castellana a càrrec de Lluís Segalà. En l'article, Carner reivindica que «... cal la coneixença de la literatura helènica, sobirana de totes; pot dir-se qu'el gust no apareix en totes les literatures que li són estades posteriors fins que ella els dona alguna comunicació de la seva maravellosa essència. De la *Iliada*, obra que conté tota la virtualitat de civilització grega [...], podem dirne que representa la meitat de la civilització que vivim».

Després de lloar Homer i la versió castellana de Segalà («Als qui hem saludat el grec —maldament sigui amb punible negligència—, als qui estem familiaritzats amb la lectura del Pare August de les literatures mediterrànies —això és, de les literatures perfectes—, la traducció del doctor Segalà ens trontolla l'esperit amb una emoció inexplicable.»), Carner fa el següent al·legat:

Nosaltres, catalans, hem de sentir una recança al admirar la tasca del sabi professor noucentista. Si ell s'hagués decantat a posar en català el somni del semidéu helènich, el nostre llenguatge natural n'hauria sentit més garantida la seva immortalitat perquè la causa vital dels idiomes rau en la excelsitud de lo que se'ls confia. Mes acàs el doctor Segalà ha posat la *Iliada* en llengua castellana per modestia; la literatura castellana està definida y accentuada, y tot nou esforç no hi porta sinó un contingent parcialíssim d'evolució; mentres que una versió a llengua catalana seria

d'una tan poderosa transcendència, que tal vegada el traductor poeta hauria plasmat la llengua en formació amb pura eficàcia per fixar-ne la normalitat per tot un segle.

Cal recordar que Segalà, posteriorment, va començar, tot i que amb molta parsimònia, la traducció de la *Illiada* al català. El 25 de febrer de 1911, a l'apartat *Noves* de la revista *Renaixement* apareix la següent nota: «El distingit helenista y professor de l'Universitat de Barcelona, Doctor Segalà, ha promès al benemèrit «Institut d'Estudis Catalans» la traducció del poema èpic d'Homer *La Illiada*.» El mateix any l'*Almanach dels Noucentistes* conté un fragment del Cant I traduït per Segalà; cant que el 1930 fou publicat sencer per l'Acadèmia de les Bones Lletres. En qualsevol cas, el fatal desenllaç del professor el març del 1938, pels bombardejos feixistes italians sobre Barcelona, estroncà qualsevol probabilitat, major o menor, de culminar tal projecte.

Carner, tanmateix, no es limità a fer consideracions periodístiques sobre la importància cabdal de poder tenir Homer en català. Hi va contribuir activament. I va resultar, és sabut, que aquell qui amb la seva traducció d'Homer havia de plasmar «la llengua en formació amb pura eficàcia per fixar-ne la normalitat per tot un segle» no fou finalment Segalà, sinó algú amb vint anys menys que ell.

L'any 1911, un jove de divuit anys es presentà a Caldetes, a la residència d'estiu de Joan Maragall, proveït amb una targeta de Josep Carner: «Benvolgudíssim D. Joan: el jove portador d'aquesta lletra és l'amic Riba, el traductor de Virgili, del qual V. ja coneix l'anomenada. Estic segur que s'interessarà molt pels seus projectes, y li donarà aquella seua benedició tan dolça sense la qual cap obra poètica prosperaria a Catalunya.»

I és que Carner obrí al joveníssim Riba algunes portes i, en especial, sent el director literari de l'Editorial Catalana, les de la traducció i la publicació. Durant el mes de gener de 1918 va apareixer a *La Veu de Catalunya*, diàriament, un anunci a tota plana del projecte de publicacions de la referida editorial, acabada de fundar sota els auspicis de Prat de la Riba i Cambó. En l'anunci, dins de l'apartat de «Volums de publicació immediata» de la «Biblioteca Literària», s'indicava: «Homer. ODISSEA (dos volums) traducció de don Carles Riba Bracons» i, també, «Homer. ILIADA (dos volums) traducció de don Carles Riba Bracons». Es a dir, des del primer minut la traducció d'Homer Carner la confià a Riba. És plenament sabut (o ho hauria de ser) que Carles Riba no arribà a traduir la *Illiada*, i que la primera traducció de l'*Odissea* (apareguda el 1919) fou seguida de la segona, canònica i definitiva, publicada el 1948. Amb motiu d'aquesta segona traducció, el 21 de juny de 1946 Riba escriu a Carner i, reconeixent la seva condició d'impulsor inicial, li diu: «Què feu? Sabem ara i adés de Vós, i us enyorem. Treballo, treballem. Per exemple, he refós aquella *Odissea* que fa prop de trenta anys vaig traduir per iniciativa vostra. Ha quedat nova.»

Pel que fa a l'obra poètica de Carner, no cal dir que hi trobem referents homèrics i, en especial, l'ús de la figura d'Ulisses i del seu periple, adient a la seva condició d'exiliat, d'allunyat de la pàtria. En tal sentit —no en farem aquí inventari— destaca el poema «Ulisses pensa en Itaca» (de *Llegendari*), en què Ulisses-Carner ens canta la seva Itaca-Catalunya, aquest «lloc ardit, penyal de mar, palestra / del vent escabellat i les onades», on «[t]roba allí mel un poble que rondina, / amenaçada pàtria difícil», amb uns habitants «pagesos, pirates i poetes, / conreadors en aiguamolls i roques, / cadascu per a si». Aquesta «flor d'Itaca fou menada a Troia / perquè s'assenyalés en nobles fetes: / que amb dret igual, sense vilesa jupa, / grandegin els petits, eina més viva / que les ramades d'un imperi bàrbar.»

Al referit poema de Carner ens hi podem aproximar de la mà de Maria Àngels Anglada i el seu *Un viatge a Itaca amb Josep Carner*, publicat el 1982, en col·laboració amb l'editor, gravador i dibuixant Miquel Plana, en una bella edició de bibliòfil. L'escriptora hi fa una breu però deliciosa exposició en què mostra que els motius que apareixen al poema formen part i són una continuïtat dels que conformen la poètica carneriana, especialment en la

descripció del país i el paisatge. A l'inici, Anglada, després de transcriure les dues primeres línies del poema, en resumeix així el propòsit:

Amb aquests versos ens convida Josep Carner a entrar en el seu viatge-símbol a l'illa d'Ulisses: poema gairebé com un mirall, amb prou feines entelat, o potser millor com l'aigua d'un torrent on sembla reflectir-se Itaca, però on —quan el corrent s'aquieta— veiem els clars perfils de Catalunya vista pel seu poeta. Carner troba per a la seva enyorança uns accents on el sentiment de l'home allunyat de la pàtria que recorda el seu país, assoleix un valor universal. I, tanmateix, amb mots senzills aparentment i amb el dibuix d'un paisatge de línies molt sòbries.

Per acabar, cal recordar també la col·laboració de Carner en el procés de composició de la suite de sonets de Mercè Rodoreda *Món d'Ulisses*, malauradament estroncada i inacabada. De la correspondència entre tots dos en resulta el mestratge que, en la faceta poètica, no en la de la temàtica mitològica, hi exercí el primer.

L'Homer en català, per tant, deu molt a la figura de Josep Carner, un poeta que en alguns moments de la seva producció s'emmirallà en aquella característica homèrica d'atardar-se i recrear-se en el relat dels detalls. Ho posà de manifest algú tan qualificat i proper a ell com Emilie Noulet, historiadora de la literatura, crítica literària i esposa del poeta. En el seu article aparegut el 1971 al *Courrier du Centre International d'Études Poétiques* (recollit i traduït per Jordi Cornudella a *Cinc textos sobre Nabí, de Josep Carner*), hi comenta el Cant VII de *Nabí*, on Jonas descriu la bellesa de la ciutat de Nínive:

¡Qui comptarà tes torres, tes cúpules sagrades,
tos escamots llampeguejants,
tos pous voltats de dones, els crits de tos marxants,
tos gossos vora el munt de deixalles perdudes,
els bells joiells que fan dringar les teves drudes,
el nombre de llenguatges llunyedans
de camellers i mariners i vianants,
tos lleons adormits al clos, i tes panteres
que giravolten en afany captiu,
i tes palmeres,
ventalls del riu!

Noulet exposa que «És potser en aquesta part on la poesia s'esborra, sembla que s'esborri davant les necessitats de la narració, allà on la força creadora de l'autor s'exerceix i esclata millor. A propòsit d'això, una anècdota. Formada en el condensament, en el clos de la poesia mallarmeana, vaig gosar demanar un dia al poeta del meu marit si no li semblava que sacrificava una mica massa a l'anècdota, al relat. Em va respondre amb una enorme tranquil·litat i amb una absència total de vanitat i només a tall d'exemple irrefutable: com Homer. Com Homer!»

Jaume Aulet

Segur que alguna vegada heu pensat quin llibre us enduríeu a una illa deserta. Potser les *Notes disperses*, de Josep Pla, per anar passant l'estona? Les *Memòries d'Adrià*, de Yourcenar, perquè costa moltíssim arribar al final? Un recull d'informes de la benemèrita per als exercicis diaris de risoteràpia? Confesso que un servidor no ho hauria de rumiar gaire. M'enduria el volum *Poesia* de Josep Carner publicat el 1957 per la Selecta. El «llibre vermell», sí. O la reedició que el 1992 en va fer Quaderns Crema, tot i que no té el regust bíblic i de culte de la primera edició. Al meu entendre és el millor llibre de poesia que s'ha publicat en català. Com sabem, el poeta hi recopila l'obra seva que en aquell moment dona per bona. Amb correccions, afegits, reordenacions i, sobretot, amb exclusions. El delit de Carner per la correcció i el poliment de la seva poesia ve de lluny. Fins i tot podem afirmar que és un tret inherent a la seva concepció mateixa de la poesia, pulcra i primmirada.

Ja ets meva, oh Encisera
de llarga cabellera,
de llavis rojos i d'esguards brillants!
Ja ets meva, oh Encisera!,
i et poso per guardians
al mig una cesura,
darrere uns consonants.

Ho diu el 1904 a *Llibre dels poetes*, que és el volum amb el qual inicia la seva carrera poètica. Concretament, el text apareix al començament de l'apartat més important del volum i que titula, precisament, «Tasca». La tasca, la laboriositat i l'artifici expliquen la manera de fer del poeta i ens obren la porta a aquest afany constant de poliment, de correcció i fins i tot de compilació. El mateix *Llibre dels poetes* ja mostra aquest esperit compilador. No és un llibre «per als» poetes, sinó que vol aplegar –compilar, doncs– els poemes escrits fins llavors i les maneres de ser-ne, de poeta. És prou sabut, d'altra banda, que *Els fruits saborosos* (1906), el seu tercer llibre i el que el va fer definitivament conegut en els cercles literaris de l'època, va ser refet a consciència i publicat de nou el 1928. I encara retocat en incorporar-lo a *Poesia* el 1957. El que no és tan conegut és que els divuit poemes de la primera edició ja provenien d'un treball de correcció a partir de les versions anteriors, publicades a la premsa o guanyadores de diversos certàmens poètics. Vol dir que no cal esperar als anys vint per certificar aquest afany de correcció i de millora.

Mirem-nos-ho des d'una altra perspectiva. Quan el 1924 Carner publica *La inútil ofrena* ens ofereix –i mai més ben dit– una recopilació de poemes amorosos provinents de llibres anteriors, bàsicament de *Verger de les galanies* (1911) i *La paraula en el vent* (1914), però amb una nova ordenació i amb

l'afegit d'un bon nombre de composicions inèdites o disperses. Per què ho fa? La pregunta podria ser del tot innecessària. L'autor no té l'obligació de donar-nos cap explicació. Potser per això, en la justificació del pròleg i distanciant-se de la situació, l'autor es refereix a un «Ell». I el pronom serveix, a més, com a títol de la introducció. És com si Carner ens digués que no li vinguin amb històries i que la justificació, en tot cas, ja la donarà aquest «ell» al qual s'adreça.

El que és indiscutible és que el 1924 Josep Carner ens ofereix un tall sincrònic de la seva poesia en aquell moment. Si més no de la poesia amorosa, és clar. I aquest «instant» és tan significatiu que mereix ser fixat amb un títol propi: *La inútil ofrena*. Les publicacions anteriors corresponen a moments passats, a versions prèvies. Han perdut una part de la seva antiga essència i, per tant, han perdut el títol. El «verger» per on circulaven les «galanies» o el «vent» del qual sorgia «la paraula», ara han esdevingut una «ofrena inútil». Els poemes són en essència els mateixos (els retocs són sobretot de pulcritud estilística), però no es pot negar que el nou títol té una connotació totalment diferent. I ens acostava més, lògicament, al Carner del 1924 que no pas al del 1911 o 1914. No és casualitat que el 1924 el Noucentisme hagués entrat en una crisi definitiva com a moviment i Carner ja hagués decidit, anys abans, marxar del país i guanyar-se la vida com a diplomàtic. En canvi, el 1911 era el moment àlgid de *La ben plantada*, d'Eugeni d'Ors, i de consolidació definitiva de l'esperit noucentista. Un esperit que queda perfectament reflectit en un títol com *Verger de les galanies*, és clar.

I és aquí on ens apareixen els dos Carners als quals es fa referència en el títol de l'article: el de *La inútil ofrena* i el que ens ha dut fins allà. Llegint el llibre del 1924 entendrem quina és la manera com s'expressa la poètica de l'autor en aquell precís moment. Descobrirem una determinada imatge de Carner. Però si analitzem els llibres anteriors, en descobrirem una altra, més diacrònica, que ens permetrà entendre com s'ha arribat a aquell instant. Podem gaudir del Carner de *La inútil ofrena*, és clar que sí, i quedar absolutament extasiats davant de la lectura dels textos que ha seleccionat i corregit. Però de ben segur que en gaudirem més i millor si també tenim en compte aquelles altres composicions de les quals ha prescindit o que ha corregit. L'autor té tot el dret a fer el que vulgui amb la seva obra, és clar que sí. Només faltaria! Però nosaltres, com a lectors, també tenim tot el dret d'esbrinar per què un «verger de galanies» acaba essent una «inútil ofrena». Qui ens el pot negar, aquest dret? Alerta, però: si no trobem en el mercat una edició de *Verger de les galanies*, difícilment podrem fer aquesta operació com a lectors que ens permetrà descobrir l'altre Carner, el «diacrònic». I resulta que, com a volum independent, el llibre no s'ha reeditat mai. Doncs... Mala peça al teler! Tindrem dificultats per completar la lectura. I és una llàstima que un gran poeta com Josep Carner no és mereix.

És veritat que, des del 2016, disposem del primer volum de l'edició crítica de la poesia de Josep Carner, a cura de Jaume Coll, la qual inclou tots els llibres entre el 1904 i el 1924. Sort en tenim! Però no és menys cert que es tracta d'una edició filològica –gairebé arqueològica– pensada per a aquells especialistes que, interessats per aquests temes, poden fer l'esforç de consultar les primeres edicions amb més facilitat que no pas un lector convencional. I allò que la poesia de Carner necessita és fugir d'una lectura restringida a especialistes. Que per alguna cosa és un dels nostres clàssics indiscutibles!

L'operació del 1924 amb *La inútil ofrena* és, a petita escala, la que retrobarem el 1957 amb *Poesia*. Com ho és, també, la que descobrirem si comparéssim les versions de *Paliers* (1950) i les de *Llunyània* (1952). I quan ens situem a gran escala, és clar, la cosa se'ns complica. L'operació del 1957 ja no és per anar a parar a una inútil ofrena que es menja un verger de galanies o una paraula en el vent, sinó que juga amb la totalitat: amb tota la «poesia» de Josep Carner. I si el que tenim als dits és tota la seva «poesia», no podem anar a buscar-ne a cap altra banda. El títol, doncs, torna a ser significatiu. El tall sincrònic del 1957 vol fixar un Carner definitiu. És la seva «poesia» i no n'hi ha d'altra. Els textos exclosos, les versions anteriors i, sobretot, els títols dels

quals es prescindeix han deixat de formar part del corpus poètic de l'autor. No són la seva, de «poesia». Ara ja no és que tinguem mala peça al teler, és que... Hem quedat amb mitja peça (molt ben brodada, això sí) i sense teler!

El poeta que descobrim amb la lectura de *Poesia* del 1957 és magnífic. Per a mi el volum és –ho repeteixo– el millor llibre de poemes publicat mai en català. Però en realitat ens ofereix una imatge de Carner incompleta, mançada. La que ell volia en aquell moment? Certament. Però no cal que coincideixi amb la que nosaltres, com a lectors, volem tenir-ne. Perquè de Carner ens agrada tot. Tot! I no només allò que, en un determinat moment ens és presentat com a totalitat. Puc llegir «Llunari», «Lloc», «Llegendari», «Ofrena» o qualsevol altre dels apartats de *Poesia* i gaudir-ne d'allò més. Fins i tot puc agrair que l'autor hagi mantingut títols com *Els fruits saborosos*, *Auques i ventalls* o *Nabí*. Agrair-ho i interpretar-ho, és clar. O que *El cor quiet* ara sigui «Cor quiet», tot i que si comparem el llibre amb l'apartat, hi trobarem moltes més diferències que no pas les que suggereix la simple supressió de l'article inicial. Però, per què m'haig de privar d'un llibre tan esplèndid com *La primavera al poblet*? O d'un títol tan fantàstic com *El veire encantat*? O per què no puc endinsar-me en les dues parts de *L'oreig entre les canyes*? O deixar-me guiar per *Les monjoies del camí*? A Carner ja no li interessa? Potser no. Però, coi: a nosaltres sí! Per què? Doncs... perquè som carnerians, és clar! Més carnerians que Carner mateix, ves per on!

Entrem una mica en detall. Una mica, només. Hi ha un exemple que és prou conegut, però ben simptomàtic. Un dels pocs poemes que Carner salva de *Llibre dels poetes* és aquell que no té títol, que comença dient que «M'agradaria fer-me vell en un país...» i acaba afirmant que «És el senyor de cada dia.» En la versió del 1957 a *Poesia*, inclosa en l'apartat «Absència» i que ja provenia d'una primera recuperació pocs anys abans a *Llunyania*, el vers final es manté literalment i l'inicial també, però passa a ser el segon perquè va precedit d'aquell «Si fossin el meu fat les terres estrangeres...», un condicional que actua com a proemi per llançar el lector cap a l'oració principal. Ningu no posa en dubte que, pràcticament amb mig segle de distància entre una versió i l'altra, el poema fa un salt qualitatiu extraordinari. És la vegada que el poliment deixa més al descobert com es pot passar del carbó al diamant. Però, tot i això, el resultat final manté alguns dels versos d'aquella primera versió. Són versos situats estratègicament en el poema (el primer i l'últim) i que, a més, són respectats literalment. Si som capaços d'interpretar quin paper exerceix el poema del 1904 a l'hora de fixar la poètica carneriana (la «tasca», recordem-ho), també entendrem millor el resultat final i la típica referència a la quotidianitat idealitzada, tan característica de la manera com Carner entén sempre la poesia (més enllà del cinyell de noucentismes o postsimbolismes). És evident que la referència al «fat» i a les «terres estrangeres» condiciona la lectura de la versió definitiva i la situa lluny de la que podríem fer el 1904. Tampoc no és casual que aquell poema que a *Llibre dels poetes* no tenia títol, ara es tituli «Bèlgica» i vagi a parar a un apartat d'«Absència» (o anteriorment a un llibre que parla de *Llunyania*). El títol –altra vegada el títol!– carrega el text de sentit, és clar, i ens permet llegir-lo com un poema d'exili.¹ Però el fet que hagi mantingut la literalitat de dos versos estratègics, extrets d'aquella versió inicial remota, posa en evidència que vol deixar constància d'aquest rastre i que, per tant, el sentit últim del poema és el que el lliga a la pròpia tradició. Perquè, si no, entre altres coses, un exili no en té, de sentit. I tot això, com ho podem tenir present sense una edició assequible de *Llibre dels poetes*? Sincerament: és una idea massa important per deixar-la en mans de filòlegs i d'arqueòlegs de la crítica textual!

Un altre exemple, dels molts que podríem anar veient. A la secció «Ofrena» de *Poesia* trobarem un sonet titulat «Relapse», en el qual, en una única frase sinuosa, la veu poètica s'adreça a l'Amor per dir-li que no assagi de desviar-lo de les inquietuds amoroses perquè el poeta no pot estar-se'n. És un poema esplèndid, que prové de *La paraula en el vent* i que ja va ser recollit també a *La inútil ofrena*. Mereixeria una anàlisi en detall, la qual posaria de manifest el joc amb diverses tradicions de la poesia amorosa. Per això, en els quartets la referència al passat («Quan deia altra vegada ...») és farcida de tòpics de la poesia medieval trobadoresca (el naufragi, la batalla ...), mentre que els

tercets, amb el verb ja en present («encara pujo ...»), remetent a la tradició renaixentista (la «sendera sacra» o la referència implícita a Cupidell). El sentit últim ens el dona, una vegada més, el títol: «relapse». O sigui, la recaiguda en el pecat del qual el pecador havia estat absolt. El poeta sap que recaurà en l'amor encara que no vulgui. Molt bé. Ens en donem per assabentats, però tampoc no cal que llancem les campanes al vol. Es un bon tractament d'un tema, que no deixa de ser un tòpic literari. Però no puc anar gaire més enllà. Fora de context, només el tòpic ens permet entendre que el tema es plantegi com una recaiguda després del perdó.

Si anem a la font originària, o sigui a *La paraula en el vent*, descobrirem canvis estilístics que calia tenir en compte i fins i tot ens adonarem que el poeta resol un lleuger problema sintàctic en l'enllaç entre els quartets i els tercets que en la versió del 1914 li havia quedat una mica penjat. La composició en surt millorada. Sens dubte. Però també descobrirem que el «relapse» té sentit perquè aquest poema va precedit, precisament, d'un altre que es titula «Divendres Sant», en el qual el poeta demana perdó. I el demana ni més ni menys que cinc vegades, repetint cinc cops la paraula a començament de vers (novament el lloc estratègic) i amb més insistència com més ens acostem al final. I de què demana perdó, precisament en un divendres sant? Doncs d'haver pensat en «un poc d'amor humà, Senyor, que es torna cendres», en comptes d'haver pensat en Déu i en el sacrifici que fa per tots nosaltres amb la seva passió i mort. Entre nosaltres: si demanes cinc vegades perdó per haver-te enamorat, és que en deus estar molt penedit, oi? Doncs només cal girar pàgina per assistir al «relapse», a la recaiguda en el pecat del qual el pecador havia estat absolt. Si que ha durat poc, el penediment! Senyal que Carner no planteja cap mena de reflexió moral, sinó que juga amb els tòpics. I amb un terme, el de «relapse», que ens és desconegut i que només entendrem si fem l'esforç lèxic de buscar-ne el significat.

I els tòpics no són només els de la poesia amorosa, sinó també els de la poesia religiosa. Fixem-nos per exemple que el primer vers del seu «Divendres Sant» de *La paraula en el vent* és aquell que diu «Avui que m'has obert, Senyor, tes mans divines ...». És l'inici d'un diàleg amb Déu, un «cant espiritual», per al qual se serveix d'un primer vers amb un «Senyor» entre comes que remet directament al primer vers del «Cant espiritual» de Maragall («Si el món ja és tan formós, Senyor, si es mira ...»), publicat només tres anys abans. I, per reblar la referència, repeteix el recurs en el darrer vers (el «d'un poc d'amor humà, Senyor, que es torna cendres», ja esmentat anteriorment). És Carner, doncs, que fixa volgudament el tòpic maragallia del «Senyor» entre comes a l'inici com a marca de «cant espiritual», que després retrobarem en multitud de seguidors. I més si tenim en compte que el recurs reapareix (i també repetit, aquest cop tres vegades i també en llocs estratègics) només tres poemes més endavant, en el que es titula «El viatge». Fixem-nos que amb la repetició d'aquesta marca d'homenatge torna a posar de manifest, com a «Bèlgica», el recurs del primer vers i l'últim com a llocs estratègics del poema. En tots dos casos hem d'afegir-hi, és clar, la importància dels títols. És la «tasca», sí, la de la «cesura» i els «consonants» com a «guardians» de l'«Encisera».

Però, ai las!, el poema «Divendres sant» desapareix el 1957 de «Poesia» (el que porta aquest títol prové d'*El cor quiet* i no té res a veure amb aquest altre) i, per tant, enmig d'una compilació d'ofrenes, no podem acabar d'entendre el paper del «Relapse». Així doncs, altre cop, la grandesa de la poesia de Carner ens haurà quedat mançada. És veritat, això no es pot negar, que la qualitat literària del poema «Divendres sant» no està a l'altura del rigor poètic del Carner del 1957. Per això en prescindim. I hi té tot el dret, repetim-ho. Però reiterem també que els lectors tenim la prerrogativa d'interpretar el text en el context en el qual va ser publicat originàriament, perquè així acabem fent una lectura més completa (anava a dir correcta) del poema i de l'obra de l'autor. I encara sort que de *La paraula en el vent* (ves a saber per quina casualitat) sí que en tenim edicions a mà i no ens cal recórrer a l'arqueologia.

Un tercer exemple, i últim per ara. Quan el 1925 Josep Carner publica *El cor quiet* fa palès que la seva poesia evoluciona en una línia molt concreta i que fa

un salt notable i significatiu. És una evolució que ha estat perfectament estudiada i sobre la qual ara no podem entrar en detall. No deu ser casualitat que el llibre es publiqui just després de l'aparició, el 1924, de *La inútil ofrena*, que funciona com a tancament d'un període. Per això és una compilació, és clar. I el nou llibre s'inicia amb un apartat titulat «Les nits», que inclou alguns dels poemes més sobresortints d'aquest nou període. L'apartat, amb la localització nocturna, és tota una declaració d'intencions. I ho veiem sobretot en el primer poema («Nocturn»), que funciona com a emmarcament, i en l'últim («El beat supervivent»), que és la fixació definitiva del jo poètic en aquest marc nocturn. El primer poema llança una sèrie d'interrogants que, d'alguna manera, es van responent en les composicions posteriors i, especialment, en les reflexions a mitja nit del beat que sobreviu. Potser per això els signes d'interrogació d'aquell primer poema ara passen a ser d'admiració. I és més: la impressió i la percepció fixades en aquest primer apartat serveixen per a endinsar-nos en tot el llibre, per entendre que el «cor» estigui «quiet».

El 1957, a *Poesia*, descobrim un «Cor quiet» (el títol d'un dels apartats), però que no s'assembla gaire al llibre del 1925, tot i que n'inclou molts dels poemes, que hi queden diluïts i reordenats. Les seccions ja no hi són i, per tant, ja no podem trobar-hi l'emmarcament inicial de «Les nits», amb tot el que comporta. El «Nocturn» inicial, a més, a «Cor quiet» no l'hi tenim. L'haurém d'anar a buscar a l'apartat «Verb», amb petits canvis estilístics que milloren el resultat final, certament (el «brancam esmaperdut», per exemple, dona mil voltes al «brancam tan llargarut» de l'edició del 1925), però lluny del sentit que li donava el fet d'encapçalar el llibre i la secció. I «El beat supervivent» (que ara passarà a ser «Beat supervivent», també sense article) es manté a «Cor quiet», però ja no podem llegir-lo a partir de les admiracions que responen a aquelles interrogacions inicials. El lligam entre els dos poemes, que ajudava a entendre la quietud del cor, s'ha perdut per sempre més. Quin greu!

A part que, a *Poesia*, l'apartat «Cor quiet» comença amb el poema «El vencedor», una composició magnífica i d'esperit optimista en la qual «munta el sol amb resplendors de festa» i que no té res a veure, doncs, amb «Les nits» de l'inici del llibre del 1925. De fet, és un poema que prové de *La primavera al poblet* i no pas d'*El cor quiet*. Senyal que el Carner del 1957, de manera ben lícita, vol donar una imatge diferent del concepte de «cor quiet». Però si no coneixem el llibre del 1925, no la podrem pas percebre, aquesta diferència. I tornarem a tenir, doncs, una lectura mancada i incompleta.

* * * *

Han estat tres exemples, però podríem allargar-ho tant com volguéssim perquè el tema dona per a un estudi d'envergadura. Tot plegat, posa de manifest que si llegim Carner a partir del tall sincrònic del 1957 a *Poesia*, descobrirem un poeta extraordinari i un llibre magnífic. Però si en seguim l'evolució diacrònica, descobrirem el complement necessari per a una lectura completa. I Carner és mereix les dues lectures, és clar que sí. Per això ens cal una bona edició crítica dels seus llibres, però sobretot ens cal tenir tots aquests llibres a les llibreries en edicions llegidores i assequibles. Malauradament, cinquanta anys després de la mort del poeta, això encara no és possible. Haurém de demanar perdó i posar-nos a treballar per no patir de relapse.

1. Fins i tot podem afirmar –sigui dit de passada– que, llegit el 2020, un poema d'exili titulat precisament «Bèlgica» encara augmenta més la càrrega de sentit, cosa que cal agrair a la maquinària judicial del Regne i als manaires que la sustenten.

El Ben Cofat i l'Altre: vicissituds d'una raresa dramaturgic mexicana

Eusebi Coromina

A Josep Carner i Puig-Oriol el van anomenar ja de ben jove com el Príncep dels poetes, o amb sobrenoms semblants que, de tan repetits, han tapat sovint el Carner prosista i, encara més, el dramaturg.

Combinant especialment la poesia i la traducció, però també el periodisme i el teatre, Carner ingressa a la carrera consular el 1921, i amb 37 anys comença a exercir el càrrec de diplomàtic, que el duu a Gènova, a San José de Costa Rica (en plena dictadura de Primo de Rivera), a Le Havre, a Hendaia, a Beirut, a Madrid, a Brussel·les i a París (com a ministre plenipotenciari, 1937-1938).

El 1915 s'havia casat amb Carmen de Ossa, amb qui té dos fills, Anna M. i Josep M. La seva primera muller és filla d'un diplomàtic xilè destinat a Barcelona, fet que li proporciona el seu primer contacte directe amb Llatinoamèrica. En fer-se públiques les responsabilitats diplomàtiques de Carner a l'estranger, amb el consegüent allunyament del país, es desencadena una veritable consternació. Això no obstant, el contacte amb altres cultures li és beneficiós personalment i per a la seva obra. El cert és que, en les absències del país, continua enviant-li traduccions, poemes i prosa literària i periodística.

L'exili mexicà

L'alzamiento militar del 18 de juliol del 1936 agafa Carner a Beirut, on mor la seva esposa. És dels pocs diplomàtics de carrera que es mantenen fidels a la República. Ascendit a secretari d'ambaixada de primera classe i destinat a Brussel·les, s'hi incorpora el setembre del 1936. És aquí on coneix Emilie Noulet, amb qui es casa (1). Noulet, professora, crítica literària i traductora, és especialista en Valéry, Mallarmé i Rimbaud.

Amb el desenllaç de la guerra civil, ha d'abandonar la carrera diplomàtica i s'exilia a Mèxic. El 6 de maig del 1939, amb 55 anys i amb una carrera diplomàtica, literària, d'articulista i de traductor pràcticament feta, salpa de França amb destinació a Nova York. L'ambaixada mexicana a París s'havia encarregat de traslladar els refugiats republicans a Mèxic. En arribar a Nova York, Carner i altres intel·lectuals (2) viatgen fins a Ciutat de Mèxic. La filla, Anna M., es queda a París, on estudia, i després es trasllada als Estats Units d'Amèrica, on farà de traductora i intèrpret a l'ONU. El fill, Josep M., que era al front republicà, pot sortir de Catalunya i reunir-se amb el pare a Mèxic, com també ho fa Emilie Noulet.

Quan Carner encara no ha arribat a Mèxic, el règim franquista ja ha enviat als editors catalans les primeres llistes d'obres i autors prohibits i censurats. D'entre les primeres prohibicions, hi figura la de Josep Carner com a autor de *Barcino* (Gal·lofré 1991: 28).

L'Amèrica Llatina

En més d'una ocasió Carner havia manifestat que li desplaïa l'Amèrica Llatina, llevat de Mèxic: «Mai no m'ha agradat l'Amèrica del Sud: un continent

esburbat, inculte, amb gent d'una xaroneria increïble. A Mèxic, tanmateix, vaig ésser rebut immillorablement, i en servo un record excel·lent.» (Porcel 1972: 34). Molt abans de l'exili, en els anys de diplomàtic a Costa Rica (1924-1926), en què va fer un viatge a Mèxic, ja se n'havia forjat una opinió positiva:

Vull esperar que algun dia el meu car amic Josep Pla, esgotades per a ell les terres europees, voldrà acceptar de fer un viatge a Mèxic. Hi ha allí molt a veure i a sentir: les deixalles imponents i la supervivència astoradora de l'esperit de l'antiga civilització heliolítica; el paisatge potser més típicament americà de tot Amèrica; les llegendes dels cabdills [...]; la vivacitat i cruesa del romanticisme hispanoindi. [...] Mèxic és una mina inesgotable. (Bellafila [Josep Carner]1929: 1).

Carner hi destaca «les deixalles imponents i la supervivència astoradora de l'esperit de l'antiga civilització heliolítica», fent referència a les restes arquitectòniques i a les civilitzacions precolombines, que tant de pes tenen en la peça teatral que escriu, *Misterio de Quanaxhuata*, publicat a Mèxic mateix el 1943, única obra carneriana escrita en espanyol (Coromina 2017).

L'activitat mexicana

En els sis anys d'estada a Mèxic, Carner hi duu a terme una activitat social i cultural plena. Treballa en organismes d'auxili a exiliats i refugiats; funda o contribueix a fundar diverses revistes; col·labora i en dirigeix d'altres. Participa en nou de les deu revistes catalanes de l'exili mexicà (Férriz Roure 2012).

La seva facilitat d'adaptació, el seu prestigi i les aptituds intel·lectuals, com també el seu cosmopolitisme multilingüe, li valen el reconeixement i el guiatge de diversos grups d'exiliats intel·lectuals catalans i del país d'acollida. Vinculat al Colegio de México, imparteix cursos de literatura comparada i d'història política en diverses universitats. Signa nombroses traduccions per a diverses editorials (3), organitza reunions amb intel·lectuals mexicans, catalans i espanyols, dicta conferències, participa en tertúlies i presideix actes commemoratius patriòtics, tal com reporta amb detall l'estudi de Manent (1969a). A l'editorial mexicana *Séneca*, hi publica el 1940 l'autotraducció a l'espanyol del poema liriconarratiu *Nabí* (4).

A Mèxic, Carner s'hi troba còmode i s'hi adapta bé. Segons Pere Calders, que té 26 anys quan el tracta a Ciutat de Mèxic, Carner és home de tracte senzill i de conversa llarga i atraient (Calders 1964: 39 i 49):

Un tret que me'l va fer agradable de seguida fou la seva absència de fatuïtat, una senzillesa que no incitava –malgrat tot– a considerar-lo un home corrent. [...] Sorpren que el seu gust per la conversa exclogui d'una manera total la inclinació de parlar de si mateix, cosa que augmenta la seva simpatia. [...] El poeta treballava en *El ben cofat i l'altre*, que, en aquella època, encara no devia tenir aquest títol ni cap altre, potser. [El nom que reporta Calders és el que rebé la versió catalana del *Misterio de Quanaxhuata*, que començava a escriure.]

La publicació de *Misterio de Quanaxhuata*

El text dramàtic *Misterio de Quanaxhuata*, publicat com dèiem el 1943, s'obre amb un dedicatòria a Francisco Orozco, natural de Guanajuato, metge, escriptor, diplomàtic i director aleshores de les publicacions del Museo de México, que és qui el porta el 1942 a conèixer les enormes roques en forma de dues granotes a la ciutat minera de Guanajuato (5), que formaran part del text carnerià; hi ha testimonis que aquestes escultures, esculpides per l'erosió de l'aigua, havien estat motiu d'adoració. La denominació Guanajuato significa, en llengua dels purepetxa, 'lloc muntanyós de granotes', que Carner utilitzarà en la forma antiga, Quanaxhuata. (Coll Llinàs 2004: 24-25).

Misterio de Quanaxhuata constitueix un homenatge a la terra d'acollida, com assegura la seva esposa, Emilie Noulet, traductora del text al francès juntament amb Roger Caillois, a la introducció (Carner 1963a; 4) (6). El mot *misterio* del títol remet a l'accepció medieval de representació dramàtica de passatges de la vida de Crist o de la Mare de Déu. De fet, Carner hi fa un ús irònic del mot, atès que, partint d'una llegenda local, aplica el terme a una religió idolàtrica, amb elements paral·lels a la catòlica: la divinitat, els ministres i el culte. El *Misterio* se centra en el naixement d'un nou culte i de la lluita de dos personatges per detenir-ne el control: El Tocado, símbol del poder diví i de l'ordre establert (és el mitjancer del culte a la deessa Granota, encarnada en un parell de roques que en tenen la forma), i El Desgreñado, símbol de la intuïció, de la creativitat i de l'astúcia (vell amic d'El Tocado, que vol exercir les funcions de déu amb mesura humana). En aquest combat s'imposa El Desgreñado. Ja al poder, El Desgreñado es mostra just i comprensiu, i s'avé a intervenir en un ritu per aturar una sequera extrema. Però es desferma un diluvi que provoca inundacions catastròfiques, cosa per la qual ha de fugir de la ira dels fidels, i retorna a la simple condició d'home. Per bé que es tracta d'una reflexió sobre creença i poder, i sobre el teatre que l'ésser humà organitza al voltant de la divinitat per al control dels «fidels», constitueix alhora una reflexió sobre el discurs poètic, atès que el personatge central és un artista i un creador: un home encimbellat, aïllat en la seva torre d'ivori. La versió catalana (*El Ben Cofat i l'Altre*, 1951), en aquest sentit, és més explícita que l'original, gràcies a un nou pròleg en forma d'escena única, en què el poeta dialoga amb un *alter ego* sobre el seu projecte literari; aquest pròleg no va aparèixer publicat en la versió francesa del 1963.

En el text mexicà, també s'hi poden trobar referències autobiogràfiques, relacionades amb l'exili, a l'escena X: «Lucharon unos contra otros; y los que quedaron, murieron luchando contra un pueblo de fuera, que vino contra ellos, pero que, diezmado aquí por una plaga, acabó huyendo por el sendero de la montaña.» (Carner 2004: 151-152).

Escassa atenció al text original

És escassa l'atenció que ha suscitat el *Misterio*. Carner mateix no en va escriure res (7). El 1943, l'any de la publicació, n'apareix una ressenya del traductor i crític literari Enrique Díez-Canedo (1943), d'un parell de pàgines, a la revista mexicana *El Hijo Pródigo* (8). La publicació del llibre no es ben rebuda per Ferran de Pol al primer número de *Quaderns de l'Exili* (9), editat a Mèxic. En efecte, amb el títol «Contra l'obra de Josep Carner: *Misterio de Quanaxhuata*», sosté (Pol 1943: 3-4) que:

[...] en cap cas, en Carner, que és un literat conegut, no té dret a fer passar el nostre país com a bilingüe als ulls dels hispano-americans. [...] A qui em digui que l'obra –a part d'aquestes consideracions– és bona, li contestaré que, com més magistral sigui la seva aparença, més greu és el manquement, perquè priva la Pàtria d'una obra necessària en aquests moments.

També es fan ressò del *Misterio*, encara que ja de la versió catalana, Ferrater Mora (1959) o Marina Gustà (2003). El filòleg Jaume Coll Llinàs (10), especialista en Carner, és qui més aprofundeix en l'original del text mexicà; l'edició que en féu, publicada a Mèxic el 2004 (Carner 2004), conté un llarg i valuós estudi preliminar al text del 1943, acompanyat a més d'una reescriptura parcial de l'original, també en espanyol, feta per Carner pels volts del 1949, conservat a la Biblioteca de Catalunya (11). Albert Manent (1969a), Pere Bohigas (1970), Enric Bou (1992), Jaume Subirana (2000a) i, més darrerament, Jordi Sala Lleal (2010 i 2013) o Valentina Ripa (2008), s'han ocupat en graus diversos del *Misterio*.

Curiosament, a les obres completes de Carner (1968), publicades a la Selecta de Josep M. Cruzet, el prologuista dels textos en prosa, Maurici Serrahima (1968: 820), no hi esmenta tampoc l'original mexicà de l'obra. En canvi, C[arme] A[rnau] en fa una bona presentació, encara que breu, a l'edició d'«El Ben Cofat i l'Altre», del 1981, al volum *Teatre* (Carner, Espriu, Brossa 1981)

(12). En paraules de Sala Lleal (2010: 1), el *Misterio* en particular «s'ha vist –diu– en el millor dels casos, com una raresa, si no com una excentricitat».

Cap a la traducció al català i al francès

De fet, qui es mostra entusiasmada amb l'original del *Misterio* mexicà i en promou la traducció i la publicació de la versió catalana és Armand Obiols (Sabadell 1904 - Viena 1971), que comparteix amb Carner amistat i projecte cultural, literari i nacional. A l'epistolari complet publicat (Obiols 2013) entrà ell i Carner, hi tracten disset vegades del *Misterio de Quanaxhuata*, sigui sobre la versió en espanyol o bé les versions catalana i francesa (13). Pel que fa a la descoberta del text mexicà, Obiols (2013: 116) des de París escriu (abril del 1947) a Carner, ja en el seu exili definitiu de Brusel·les: «Es un pur miracle de cap a cap, una de les coses més rodones, radiants i plenes que heu escrit. Heu fet a Mèxic un present reial. Però mereixereu ésser lapidat si no ens en doneu de seguida la versió catalana».

D'aleshores ençà Obiols malda per publicar-ne la versió catalana. Obiols, vint anys més jove que Carner, no se'n distancia mai intel·lectualment. El 1939 Obiols s'ha exiliat a França; entre l'abril i el final d'aquell any, resideix a Roissy-en-Brie, on coincideix amb Calders, Bartra i Murià (tots tres s'exiliaran després a Mèxic) i amb Rodoreda, amb la qual comença una relació sentimental i un periple que el porta, intermitentment amb ella, a Saillat, Bordeus, París, Ginebra i Viena (14).

Obiols, que és redactor en cap de la *Revista de Catalunya* a l'exili francès en la sisena etapa de la publicació (se n'han publicat els números 99-100-101 en un únic exemplar a Mèxic), exigeix a Carner, un mes després d'elogiar-ne l'obra, de publicar-la, traduïda al català, a la *Revista* (2013: 117). Davant la insistència d'Obiols, Carner li respon que esperi, que està colgat de feina, especialment a la universitat. La *Revista de Catalunya* entra, però, en una profunda crisi de finançament i ha de plegar. Això no obstant, sembla que tant la versió catalana com la francesa ja estan enllestides el 1949. Carner envia finalment a Obiols, el setembre del 1949, la versió acabada del *Misterio* en francès, que duu el títol provisional de *Le jeu du Coiffé et de l'Ebouiffé*. La versió francesa, però, no apareix publicada fins al 1963 a Gallimard, amb el títol definitiu *L'Ebouiffé*, traduïda per la seva esposa, Emilie Noulet, per Roger Caillois i molt probablement amb la intervenció de l'autor (Carner 1963a) (15). L'obra no es podia publicar a Gallimard fins que no hagués estat representada, tal com prescriu l'editorial, cosa que finalment s'esdevé a Barcelona el febrer 1963 (Subirana 2000a: 157), després d'un primer intent avortat per la censura el 1957 (16).

Al final del 1949 Carner ja ofereix a l'editor Cruzet, per mitjà de Marià Manent, la publicació de l'autotraducció al català del *Misterio*, *El Ben Cofat i l'Altre*; el text, però, no interessa a Editorial Selecta. La carta que Carner ha enviat a Manent, escrita en italià per burlar els censors de l'època, informa que es tracta d'un text força diferent de l'original del 1943. Carner, al juliol de 1949, ja advertia a Obiols que el *Misterio*, en la nova o noves versions, «ha perdut prop d'un quart del seu volum, i ha guanyat tres o quatre escenes, i un personatge i tot» (Obiols 2013: 212).

És Obiols mateix que fa mans i mànigues perquè es publiqui la versió catalana del *Misterio*, ara aprofitant la represa d'Edicions Proa a l'exili de Perpinyà. Joan Puig i Ferrater, director literari de Proa, accepta de publicar-ne la versió catalana, el 1951, excepcionalment a la col·lecció «A Tot Vent» (núm. 93), dedicada a narrativa, amb el títol definitiu d'*El Ben Cofat i l'Altre* (Llegenda en cinc actes, precedida d'un pròleg) (17).

L'original de les versions catalana i francesa

Hi ha hagut dubtes i contradiccions a l'hora d'establir quin o quins són els originals a partir del qual o dels quals s'han fet les versions francesa i catalana

del *Misterio*. La traducció francesa, *L'Ébouriffé* (Carner 1963a), indica, sota el títol, «traduit de l'espagnol par E. Noulet et Roger Caillois». És clar, però, que la francesa no parteix pròpiament de la mexicana del 1943 per les evidents diferències estructurals que s'observen entre els dos textos. Tot porta a creure que la versió catalana i la francesa parteixen fonamentalment d'un mateix text que Carner ha reescrit, també en espanyol, a partir del de 1943, i que no ha publicat mai, però de la qual reescriptura es conserva còpia mecanografiada, amb nombroses correccions autògrafes, al Fons Carner de la Biblioteca de Catalunya (veg. nota 19), com ja hem assenyalat, donat a conèixer per Coll Llinàs (Carner 2004: 157-193). De l'existència d'aquesta reelaboració, ja se'n troben referències implícites en diverses cartes, com la que havia adreçat el maig del 1949 a Obiols: «El *Misterio* pren una forma molt estrictament dramàtica, amb tallades, afegitons, canvis de *tempo* i nou desenllac. És d'aquest nou text que serà feta, si em vagués, la versió catalana.» (Obiols 2013: 206). Les versions catalana i francesa s'aparten, doncs, de l'original del 1943 i parteixen de la reescriptura en espanyol feta entre 1948-1949, en la qual Carner transforma les 10 escenes originals en 5 actes (amb diverses escenes cadascun). Totes dues versions s'emmotllaran a aquest text reescrit (18). Cal remarcar que les dues traduccions perdran, en el títol, el mot *misteri* i el toponim *Quanaxhuata*. Això no obstant, la contextualització mexicana és evident en el text i és explicitada al final de l'elenc de personatges.

BIBLIOGRAFIA

Bellafila (1929). «L'atracció de Mèxic». *La Publicitat* (28-XI), p. 1.

Bohigas, Pere (1970). «?El Ben Cofat i l'Altre? (Misterio de Quanaxhuata) de Josep Carner». A: *Bulletin of Hispanic Studies*, XLVII, p. 131-140.

Bou, Enric (1992). «Creació literària i dubte religiós: El *Misterio de Quanaxhuata*, de Josep Carner». A: *IV Jornades d'Estudis Catalano-Americans. Octubre 1990*. Barcelona: Departament de la Presidència; Generalitat de Catalunya, p. 47-55.

Calders, Pere (1964). *Josep Carner*. Barcelona: Alcides.

Carner, Josep (1943). *Misterio de Quanaxhuata*. Mèxic: Ediciones Fronda.

— (1950). *Paliers. Poèmes*. Brussel·les: La Maison du Poète.

— (1951). *El Ben Cofat i l'Altre. Llegenda en cinc actes, precedida d'un pròleg*. Perpinyà: Proa.

— (1963a). *L'Ébouriffé*. París: Gallimard.

— (1963b). *Coup de vent*. Brussel·les: L'Audiothèque.

— (1968). *Obres completes*. Barcelona: Selecta.

— (1968). «El Ben Cofat i l'Altre. Llegenda en cinc actes, precedida per un pròleg». A: Carner, Josep. *Obres completes*. Barcelona: Selecta, p. 1249-1300.

— (1981). *El Ben Cofat i l'Altre. Llegenda en cinc actes, precedida per un pròleg*. A: Carner, Josep; Espriu, Salvador; Brossa, Joan. *Teatre*. Barcelona: Edicions 62; «la Caixa», p. 15-82.

— (2004). *Misterio de Quanaxhuata*. Tlalpan: Libros del Umbral.

Carner, Josep; Espriu, Salvador; Brossa, Joan (1981). *Teatre*. Barcelona: Edicions 62; «la Caixa».

- Coll Llinàs, Jaume (2004). «Liminar». Carner, Josep. A: *Misterio de Quanaxhuata*. Tlaplan (Mèxic): Libros del Umbral, p. 7-41.
- Coromina Pou, Eusebi (2017). «Josep Carner: les vicissituds de *Misterio de Quanaxhuata*». A: Albert, C.; Friedlein, R.; Martí, I. (ed.). *Els catalans i Llatinoamèrica (s. XIX i XX). Viatges, exilis i teories*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 251-268.
- Díez-Canedo, Enrique (1943). «José Carner, *Misterio de Quanaxhuata*». A: *El Hijo Pródigo*, 5, (15.VIII), p. 319-320.
- «En Carner se'n va» (1921). A: *El Dia* (30-III).
- Fàbregas, Xavier (1972). *Aproximació a la història del teatre català modern*. Barcelona: Curial.
- (1978). *Història del teatre català*. Barcelona: Millà.
- Farreras, Martí (1963). «El teatro. 'El Ben Cofat i l'Altre'». A: *Destino*, 1332, 16-II, p. 41.
- Ferrater Mora, Josep (1959). «Sobre *El Ben Cofat i l'Altre*, en l'obra de Josep Carner». A: *L'obra de Josep Carner. Volum d'homenatge a cura de setanta-dos autors*. Barcelona: Selecta, p. 135-138.
- Férriz Roure, Teresa (2012). «Les revistes catalanes de l'exili a Mèxic; agents, procediments i discursos». A: *Laberintos. Revista de estudios sobre los exilios culturales españoles*, 14, 2012, p. 18-48.
- Gallofré i Virgili, M. Josepa (1991). *L'edició catalana i la censura franquista (1939-1951)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Gaziel (1923). «La devoradora de hombres». A: *La Vanguardia* (20-VI), p. 10.
- Guillemon, Julià (2008). *El dia revolt. Literatura catalana de l'exili*. Barcelona: Empúries.
- Gustà, Marina (2003). «De déus i prínceps. Sobre el sentit d'*El ben cofat i l'altre*, de Josep Carner». A: Aznar Soler, Manuel (ed.). *Las literaturas del exilio republicano de 1939 : Actas del II Congreso Internacional* (Bellaterra, 1999), vol. 2. Sant Cugat del Vallès: Gexel, p. 559-566.
- Llanas, Manuel; Pinyol, Ramon (2011). «El traspàs de l'Editorial Catalana a Antoni López-Llausàs (1924-1925): context i documents». *Els Marges*, 95, p. 72-93.
- Manent, Albert (1969). *Josep Carner i el noucentisme. Vida, obra i llegenda*. Barcelona: Edicions 62.
- (1969). «Els pseudònims de Josep Carner». A: *Literatura catalana en debat*. Barcelona: Selecta, p. 35-42.
- (1989). «Els pseudònims de Josep Carner». *Reduccions. Revista de poesia*, 4, p. 71-75.
- Marrugat, Jordi (2013). «Josep Carner i Armand Obiols: amiatat, cultura i política en la fàbrica de la Catalunya moderna». A: Obiols, Armand (2013). *Armand Obiols-Josep Carner: cartes, 1947-1953*. Sabadell: Fundació La Mirada, p. 9-110.

Martí i Soler, Miquel (1989). *L'Orfeó Català de Mèxic (1906-1986)*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes.

Medina, Jaume (1998). *Les dames de Josep Carner*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Obiols, Armand (2010). *Cartes a Mercè Rodoreda*. Sabadell: Fundació La Mirada.

— (2013). *Armand Obiols-Josep Carner: cartes, 1947-1953*. Sabadell: Fundació La Mirada.

Planas, M. (1963). «Representación del poema escénico 'El ben cofat i l'altre', de José Carner». A: *La Vanguardia Española* (8-II), p. 27.

Pol, Ferran de (1943). «Contra l'obra d'en Josep Carner: Misterio de Quanaxhuata». *Quaderns de l'exili*, 1, p. 3-4.

Porcel, Baltasar (1972). «Josep Carner. L'alta permanència». A: *Grans catalans d'ara*. Barcelona: Destino, p. 25-42.

Pujol, Enric (cur.) (1998). «Epistolari entre Josep Carner i Ferran Soldevila». A: Manent Albert; Medina, Jaume (cur.). *Epistolari de Josep Carner*, vol. 4. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, p. 443-462.

Ripa, Valentina (2008). «Dal Messico a Parigi attraverso terre catalane: il Misterio de Quanaxhuata e le sue traduzioni». A: Benedetto, A. de; Porfido, I; Serani, U. (cur.). *Tradurre. Riflessioni e rifrazioni*. Bari: Graphis, p. 225-238.

Rodoreda, Mercè (2008). *Cartes completes (1960-1983) / Mercè Rodoreda, Joan Sales*. Barcelona: Club Editor.

Sala Lleal, Jordi (2010). «L'autotraducció com a reescriptura: del Misterio de Quanaxhuata a El Ben Cofat i l'Altre». Comunicació presentada a les XIV Jornades de Traducció: «Traduir els clàssics, antics i moderns». Vic: Universitat de Vic (no publicada).

— (2013). «Vindicación del Misterio de Quanaxhuata, de Josep Carner: tributo desde el exilio a la cultura prehispánica». A: Reverte Bernal, Concepción (ed.). *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana*. Madrid: Verbum, p. 1452-1461.

Serrahima, Maurici (1968). «La prosa de Josep Carner». A: Carner, Josep. *Obres completes*. Barcelona: Selecta, p. 807-825.

Subirana, Jaume (2000a). *Josep Carner: l'exili del mite (1945-1970)*. Barcelona: Edicions 62.

— (2000b). «L'exili d'un mite: notes biogràfiques sobre Josep Carner a Bèlgica (1945-1970)». *Journal of Catalan Studies. Revista Internacional de Catalanística*.

1 Émilie Noulet (Auderghem 1892 - Brussel·les 1978). Estudia a la Universitat Lliure de Brussel·les a la secció de Filologia Romànica, fundada per Lucien-Paul Thomas et Gustave Charlier, dels quals serà deixeble. Es la primera dona diplomada (1924) de la secció. Més endavant, retorna a la universitat belga, on

imparteix classes de poesia moderna francesa com a professora agregada.

2 Entre els quals hi ha l'assagista José Bergamíns, el poeta Emilio Prados, el director de teatre Eduardo Ugarte, el director de *La Vanguardia* durant la guerra Paulí Masip, l'economista Antonio Sacristán, el filòsof Joaquim Xirau, el pintor Miguel Prieto, el pintor i cartellista Josep Renau, etc. Tots són membres d'una comissió de la Junta de Cultura Española, creada a París a l'empara de l'ambaixada espanyola, amb l'objectiu d'aglutinar i ajudar els intel·lectuals republicans.

3 Hi destaca les que va fer per al Fondo de Cultura Económica, editorial dirigida pel mexicà Daniel Cosío Villegas.

4 Enllesteix la primera versió catalana a París el 1938, amb el títol de *Jonàs*, que aparegué definitivament i de manera completa en català com a *Nabí* a Buenos Aires el 1941. A Barcelona se'n publica clandestinament també la versió catalana el 1957 (amb data de 1938). Dos anys més tard apareix a París, amb el mateix nom, la traducció francesa, feta per Carner i la seva esposa, Emilie Noulet.

5 Guanajuato és el nom de l'Estat situat al centre de Mèxic i de la seva capital, fronterer amb San Luis Potosí, amb Michoacán, amb Jalisco i amb Querétaro. La capital es troba a 365 quilòmetres de distància de Ciutat de Mèxic.

6 Com a curiositat, cal consignar que en aquesta introducció l'esposa de l'escriptor, que hi signa com a *E. N.*, fa servir la forma catalana del nom de pila del marit, llevat d'una ocasió, en què se li escapa un *Joseph* (Carner 1963a: 5).

7 Hi ha constància que l'abril del 1943, poc abans de l'aparició del *Misterio*, Carner en va llegir uns passatges a la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de Mèxic (Coll i Llinas 2004: 32).

8 Exiliat a Mèxic, des del 1938, fundador i redactor de la revista.

9 La revista publica 26 números entre el 1943 i el 1947, impresa a Coyoacán, dirigida per Ferran de Pol i Joan Sales.

10 Professor titular del Departament de Filologia Catalana de la Universitat de Barcelona. El 30 de novembre del 2004 se'n presenta la seva edició a la XVIII Feria Internacional del Libro de Guadalajara, amb la participació de l'autor de l'edició, de Jaume Subirana, de Narcís Comadira i amb lectures d'Enric Casasses.

11 Conservat al Fons Carner, Ms 4780 C 9/3, amb nombroses correccions autògrafes.

12 Les inicials *C. A.* amb què se signa la presentació de les tres peces teatrals del volum coincideixen amb el nom de Carme Arnau, cap de redacció de la

col·lecció «Les Millors Obres de la Literatura Catalana», núm. 70, dirigida de Joaquim Molas.

13 L'obra hi és esmentada amb diverses denominacions: *Misterio de Quanaxhuata*, *Misteri de Quanaxhuata*, *Misteri*, *Misterio*, *M. de Q.*, *Mystère de Quanaxhuata*, *El joc de l'Escabellat i del que es feia cada dia la clenxa* (ús que fa irònicament Obiols [2013: 250] del títol provisional francès *Le jeu du Coiffé et de l'Ébouriffé*).

14 Esdevé un lector privilegiat de les obres de Mercè Rodoreda, a la qual aconsella durant el seu procés creatiu literari. Li revisa especialment el text que esdevingué *La plaça del Diamant* (Obiols 2010), tal com també fa Joan Sales (Rodoreda 2008).

15 Roger Caillois, escriptor, sociòleg i crític literari francès, intervé com a prologuista de *Paliers. Poèmes* (Carner 1950), antologia bilingüe de 21 poemes carnerians inèdits i de ja publicats, en versions catalana i francesa de Noulet i Carner. Caillois mateix sembla que és el promotor de la publicació francesa a Gallimard de *L'Ébouriffé* (Ripa 2008: 229).

16 D'acord amb Pujol (1998: 452), Ferran Soldevila, director de l'Agrupació Dramàtica de Barcelona, demana el 31-VII-1957 el vistiplau de Carner per representar l'obra, cosa que impedirà la censura franquista en aquest primer intent.

17 D'acord amb Carner, la versió catalana revisada i definitiva serà enviada a Proa al principi del setembre de 1950 (Carner 2013: 247).

18 Seguint pràcticament la distribució establerta en el text reescrit en espanyol (Carner 2004: 157-193), la versió catalana (Carner 1951) presenta cinc actes: el 1r, 3 escenes; el 2n, 3 escenes; el 3r, 4 escenes; el 4t, 2 escenes; el 5è, 5 escenes. La versió francesa (Carner 1963a) segueix la mateixa distribució, llevat de l'acte 4t, que fon en una les dues escenes que presenta la versió catalana. La versió original en espanyol del 1943 (Carner 2004: 47-155) presentava el text distribuït en 10 escenes.

Eloi Creus

Confesso que no em sento gaire còmode havent de valorar amb els ulls del segle XXI un text escrit l'any trenta, perquè ja sabem que si bé som permissius amb els originals antics, solem ser críticament tendenciosos amb les traduccions antigues.* M'explico: un original del final del XIX o principi del XX acceptem llegir-lo en el seu marc contextual i en la llengua i els registres en què originalment va ser escrit. De fet, una adaptació que ens l'actualitzés (no parlo ara de les modernitzacions de clàssics medievals) ens semblaria un ultratge a la nostra capacitat crítica. Seria una manipulació evident i barroera de l'obra, que a més no cal perquè el lector interessat en el que llegeix ja entén que aquell original es regia per uns condicionants diferents. Sembla prou assenyat, oi? Bé, doncs, amb les traduccions no actuem igual.

Això és perquè solem oblidar que una traducció no deixa de ser un text que ha estat escrit igualment, com el de l'original, en un moment concret i sota els influxos dels gustos i els condicionants de l'època. Però, com que el que ens importa, en general, és l'autor traduït, sigui del XVIII, del XIX o del XX, volem un text que s'adeqüi al canó literari d'avui, i no al dels anys en què va ser escrita la traducció (i l'original). Les traves que ens ofereix un text original del principi de segle no les acceptem en una traducció. Cada generació vol llegir el «veritable» Dante, el «veritable» Shakespeare, el «veritable» Proust i no un Dante i un Shakespeare o un Proust que els soni d'un altre temps perdut (irònic, oi?). És per aquest motiu que cada generació, si pot, retradueix els clàssics, perquè les traduccions solen tenir una data de caducitat que no va mai gaire enllà, fins i tot en el cas que aquestes traduccions adquireixin la categoria de clàssics de la literatura d'arribada, com és el cas del Dickens carneria, de la *Divina comèdia* de Sagarra, de l'*Odíssea* de Riba o, més cap ençà, de l'*Ulisses* de Mallfré (i quinà sort, la nostra, de tenir un llegat com aquest).

Ara bé, això de voler llegir el «veritable» Dickens amaga una operació natural (però un xic perversa) segons la qual el lector s'autoenganya per creure que llegeix l'original, però girat per art de màgia en una altra llengua. El Dickens de veritat és el seu Dickens, això és, el que s'adequa als gustos de la tradició literària imperant en el moment que llegeix i que han condicionat irremeiablement el traductor, en tant que escriptor que ha de produir un text derivat de l'original; però que, atenció, ha de poder passar per un text del segle XIX i alhora adequar-se al paladar del lector potencial del seu dia. Si el traductor, per haver escrit vora cent anys abans, no s'ajusta a aquests condicionants, el lector modern sol rebutjar-ne la traducció amb una certa cara de fàstic i menyspreu. «Això no és Dickens», remuga el lector. «Això és dues vegades Carner, si de cas», es lamenta el crític, que potser no ha llegit el text anglès, però que està convençut que allò *no pot ser* Dickens.

Aquest fenomen, en el qual no em vaga d'allargar-me gaire perquè ja ho he fet [en una altra banda](#), s'explica perquè, en general, però sobretot avui, quan obrim una traducció esperem i desitgem no trobar-nos l'intermediari que ha permès que llegim el text original recreat en la nostra llengua. Aquest intermediari, al qual és millor no posar nom (si no és per blasmar-lo) perquè així és més fàcil oblidar-lo, no s'ha de fer notar gaire i, per tant, s'ha d'adaptar a les expectatives que marca el canó literari i estilístic que tenim assumit. Si el traductor ha fet bé la seva feina, aquesta que dic de desaparèixer del text

(que ha escrit ell) i que consisteix a aconseguir fer passar el text original per una sèrie d'operacions que el facin acceptable i, per tant, llegidor, a ulls del seu lector, llavors el crític sí que podrà tancar el llibre, cofoi, fer un llarg sospir i, embriac d'un gust veritablement britànic, beure un glop del seu whiskey irlandès autèntic, tancar el llum, tranquil i convençut que ara sí, que allò sí que és el Dickens que va escriure Dickens. Més assossegat, oblidarà la terrible agressió de Carner (o del vell traductor que sigui) que només va *interpretar* l'original i el va *versionar* per als seus fins egòlatres, i tancarà els anecs amb la consciència tranquil·la de saber distingir què es i què no és Dickens: «aquests noucentistes...». Si està d'humor, potser encara hi afegirà, condescendent: «eren altres temps».

En aquest procés vanitós que, en el fons, experimentem inconscientment tots els lectors que llegim una traducció que ens agrada i en què ens sembla reconèixer un original que el més probable és que no hàgim llegit mai, hi ha, però, una fal·làcia, que és la de creure que la traducció que acabem de gaudir perquè no hi hem notat el traductor no és una interpretació del traductor modern com la que feien els noucentistes, sinó que és el text veritable, el text original, *simplement* transvasat a una altra llengua, perquè els traductors d'avui són més professionals i no es deixen endur per modes ni projectes polítics burgesos i imperialistes. Creiem, en definitiva, que només un model de traducció, el nostre, és acceptable i adequat per a l'autor traduït en qüestió.

I això ens ho creiem perquè el model canònic actual de les traduccions és aquest: el de fer desaparèixer el conjunt de tries i lectures que conformen la interpretació única i personal del traductor. Això avui és vist com a positiu. En canvi, si el traductor es nota gaire i deixa que l'obra en quedi impregnada (tot i que, tornem-hi, el text resultant l'ha escrit ell), això és negatiu i es considera que va en detriment de la traducció, perquè el traductor haurà deixat que la seva interpretació se sobreposi a l'original, cosa encara més probable, et diuen, si el traductor és alhora autor i, per tant, té un estil i unes manies que el lector pot anar a trobar a l'obra pròpia.

La màgia, doncs, es consuma quan això no passa, quan finalment ens hem cregut que l'original és aquell que hem llegit i que hem gaudit perquè ens ha servit un text que s'ajustava a les nostres expectatives, sense adonar-nos de la trampa: perquè això hagi passat el traductor modern també haurà dut a terme una sèrie de manipulacions que aniran d'acord amb la seva interpretació (del text i de com ha de ser una traducció). El text resultant, doncs, no serà més Dickens o menys Dickens que el de Carner, sinó que serà més o menys Pàmies, més o menys Sellent o més o menys Casacuberta, amb la petitíssima diferència que com que Carner era autor a més de traductor, li podrem retreure vicis que reconeixem en l'obra pròpia i podrem dir llavors allò que aquella traducció canjereja. Com la *Divina comèdia*, que sagarreja o l'*Odissea*, que ribieja. Oh, és que –saben?– les van escriure Sagarra i Riba, aquelles traduccions, i no Dante o Homer, que d'escriure segurament ni en sabia. Doncs bé, els Dickens d'aquests grans traductors també pamiegen, també sellentegen i també casaçubertegen. Com no pot ser d'altra manera! Només que no és tan evident que signifiquen aquests verbs perquè, d'una banda, la seva marca d'estil és justament la d'intentar passar desapercebuts fent que la traducció llisqui; i, de l'altra, perquè no sabem com és la seva obra pròpia per comparar-la amb les seves traduccions.

Avui, en general, ens agraden les traduccions amb un registre més o menys mantingut, que no destaquin gaire ni per dalt ni per baix. Una prosa elegant i funcional, sense salts d'estil i amb una llengua que s'acosti a la corrent o, almenys, a la llengua literària en què s'escriu la immensa majoria de literatura catalana avui, sovint amb independència de si aquests trets són els de l'original. Volem traduccions que *s'entenguin* i *flueixin*. Tant és si l'autor és espès com una mala cosa o és un mestre de la llengua, la qüestió és que es premia la intel·ligibilitat, cosa que, en alguns casos, posa límits als recursos recreatius del traductor i de la llengua que ha de desplegar.

Per tot plegat, criticar el *Pickwick* de Carner amb ulls i expectatives d'avui em sembla, certament, tendenciós. Si el lector modern s'hi acostava amb les assumpcions que tenim avui del que ha de ser una traducció i espera trobar-hi uns criteris lingüístics assimilables als seus, no només el llibre li caurà de les mans, sinó que el més probable és que el trobi il·legible i segurament s'enrabiï i digui que per això prefereix comprar traduccions castellanes, que en espanyol això no passa. És clar que en castellà no tan sols passa, sinó que normalment els vicis encara hi són més evidents. Però hi ha una petita diferència: el castellà no ha patit una guerra, dues dictadures, ni un Estat que li va continuar en contra fins a estroncar-li un cop i un altre tot intent de normalitzar la llengua literària. De manera que el lector català en castellà trobarà perfectament normals i apetitoses les traduccions en aquesta llengua reeditades per tres euros a Planeta DeAgostini, normalment inflades, censurades i plenes d'uns subjuntius impossibles, de molts «para con», de passives robòtiques i adjectius «con mucha enjundia» i, en definitiva, en un registre lingüístic allunyadíssim de la llengua parlada; però, en canvi, s'esgarrijarà davant del primer arcaisme que trobi en la traducció catalana o davant d'un gir al qual no està avesat.

Hi ha, és cert, traduccions antigues que, per l'aproximació del traductor o per l'afinitat amb l'autor traduït o el gènere que conreava, resisteixen millor el pas del temps. Normalment sol ser perquè els pressupòsits dels quals partien són més semblants als que imperen avui dia. Com que avui tenim una tradició traductora profundament assimiladora (aquella que intenta pal·liar les diferències amb el text de partida i fer passar la traducció per l'original), les traduccions que no buscaven inserir l'original a les normes acceptables de la llengua i cultura d'arribada pateixen avui molt més. I aquest és el cas, en part, de les traduccions de Dickens per a Proa que Carner va tirar endavant entre l'any 1928 i el 1931 (per bé que les dates de publicació es retardessin per diferents motius)¹ i que representen el punt culminant del seu art traductor: *Pickwick Papers*, *Great Expectations* i *David Copperfield*.

No vull entrar a valorar la primera etapa del Carner traductor (1901-1910), encara molt experimental i poc madur, en una llengua literària per depurar, o les de la segona etapa (fins ben entrats els anys vint), quan Carner enten la traducció novel·lística com un exercici estilístic per mitjà del qual volia ensinistrar la llengua literària codificada que Fabra perseguia (a banda, és clar, de veure-hi una oportunitat per oferir models de novel·la acceptables).² Però al final dels anys vint i principi dels trenta i per voluntat pròpia proposa a Proa anotar tres de les grans novel·les de Dickens, un autor que sabem que s'estimava molt per la subtil ironia i la imaginació desbordant (per contrast amb el gris realisme de la novel·la contemporània catalana).³ S'hi posa en un moment en què els escriptors comencen a fer-se seva la reforma de Fabra. Amb Dickens, a Carner ja no li cal entendre la traducció com un exercici purament retòric al servei de la reforma lingüística, sinó que pot posar tot el seu domini esclatant dels recursos estilístics en pro de la traducció, alhora que, és cert, intenta projectar un model de prosa i de llengua de referència per al futur, una llengua d'excel·lència al nivell de qualsevol altra veïna europea, apta per traduir fins i tot un autor tan ric lingüísticament i sintàcticament com és Dickens.

Si ens centrem en el *Pickwick*, Carner aprofita la diversitat de registres de l'original, que canvien molt, tant en l'àmbit sintàctic com en el lèxic, en funció del caràcter i la classe social de cada personatge, per desplegar tots els registres que li ofereix una llengua ja codificada, però encara poc explorada en tota la diversitat. Per fer-ho, incorpora tota una sèrie d'elements sintàctics més propis de l'anglès o del francès que no pas del català. Hi ha, doncs, un intent d'enriquir la llengua pròpia a partir de tots aquells elements estranys de la llengua i la cultura de l'original que acostava la traducció més a una estratègia estrangeritzadora que no pas, com s'ha dit massa sovint, assimiladora. El seu objectiu no és, per dir-ho així, el de mostrar de lluny l'autor, a la manera de l'Esquil de Riba,⁴ sinó de mostrar-lo de prop mantenint-ne la llunyania. Ja ho va veure així Lawrence Venuti, bon coneixedor de la nostra cultura i literatura, que va categoritzar l'art traductor de Carner precisament com a estrangeritzador.⁵

Vegem-ne algun exemple de tot just el principi de la novel·la. El Club Pickwick acaba de trobar un personatge, que es nega a donar el nom (d'aquí que el coneguem com «l'inconegut»). És un bocamoll, un personatge nerviós que no calla i que opina sobre tot. Cada cop que intervé aquest tipus, Dickens el fa parlar amb un important desordre sintàctic, encadenant sintagmes un rere l'altre, sense verb ni concert, servint-se de la capacitat de l'anglès de no incloure articles determinats ni indeterminats:

«Ah! fine place,' said the stranger, 'glorious pile — frowning walls — tottering arches — dark nooks — crumbling staircases — Old cathedral too — earthy smell — pilgrims feet worn away the old steps — little Saxon doors — confessionals like money-takers' boxes at theatres — queer customers those monks —»

«Ah, bell indret! –digué l'inconegut;– massa superba, murades corrugant-se, arcades que trontollen, reconades obagues, escales que es desplomen. Vella catedral, també, flaire terral, peus dels pelegrins han gastat els vells graons, portetes saxones, confessionaris com les garites dels bitlletaires als teatres; estranya clientela aquests monjos»

Com es veu, Carner hi replica amb una literalitat extrema que, si bé aconsegueix mantenir el nervi sintàctic i el tremp del personatge, causa una certa perplexitat (sens dubte més gran que en l'anglès), perquè el català no està acostumat (i menys amb aquesta puntuació) a aquesta rastellera de sintagmes juxtaposats sense verb ni articles. Una solució certament arriscada i no gens assimiladora que, però, és la que van seguir de manera igualment radical en castellà dos traductors de la talla d'Ortega y Gasset (1922) y José María Valverde (1963), però que Casacuberta va atenuar sensiblement en la nova traducció catalana (2013), sens dubte per fer-la més digerible.

L'aproximació literal de Carner a l'anglès és tal que fins i tot se serveix d'aquest gerundi «murades corrugant-se» que reflecteix un fenomen ben normal en anglès, però molt estrany en català. El lector pot trigar a acostumar-se a aquest estil que apareix cada cop que parla l'inconegut en qüestió.

Al costat d'expressions més idiomàtiques avui en desús, els calcs de l'anglès són constants, alguns potser fets a consciència per augmentar les possibilitats dels registres de la llengua com ara la traducció de «Great pleasure» o «With pleasure» per «Gran plaer» o «Amb plaer», en comptes d'un més corrent «Amb molt de gust» o «de bon grat» («Gran plaer. Fet la llei no és per a mi; però vinguin pollastre rostit i moixernons; són de l'u»).⁶ D'altres calcs sí que són evidents reliscades, com l'ús de possessius innecessaris («el senyor Pickwick contempla a través de les seves ulleres»; «una corbata, sense vestigis de coll de camisa, guarnia el seu coll»; «només podia eixamplar la boca i marcar dues aspres arfugues a les seves galtes»).

Així doncs, el tòpic de Carner inventant-se Dickens, fantasiós i allunyant-se de l'anglès em sembla que es desmenteix tot sol i el podem bandejar d'entrada perquè, si de cas, l'anglès se'l mira massa de prop. Una altra cosa és si trobem funcional o si ens agrada gaire aquesta aposta per una opció estrangeritzadora. De fet, em sorprèn molt, amb l'original a un cantó i la (bona) traducció de Casacuberta a la dreta, que hi hagi qui ha considerat que les traduccions noucentistes (i les de Carner especialment) donaven «prioritat a les convencions i normes imperants al sistema literari receptor», mentre que les d'avui premien «el respecte al text original i la reproducció, en la mesura que siga possible, de tots els seus matisos, que no les condicions d'inserció del text traduït en el sistema meta». Bé, en qualsevol cas, em sembla que aquestes afirmacions no poden aplicar-se al Dickens de Carner per a Proa. Si més no, la llengua del *Pickwick* de Carner, en la seva voluntat d'oferir una eina al màxim de les seves possibilitats, es troba lluny de la llengua literària del moment, que mirava de fer més ductil; volgudament lluny fins i tot de la pròpia prosa,⁸ i «definitivament lluny de les convencions i normes imperants al

sistema literari receptor».

En efecte, si bé en les traduccions carnerianes de les dues primeres etapes no sempre hi havia una equivalència d'estil entre l'original i la traducció per aquest caràcter experimental i retòric que deiem (per exemple, en el seu Mark Twain això és evidentíssim), en els Dickens i, específicament, en el *Pickwick*, sigui per «una anàlisi textual més o menys aprofundida», sigui pel grau «de coincidència que hi pugui haver-hi entre l'estil del traductor i el perfil estilístic dels textos que trasllada al català»,⁹ la qüestió és que l'equivalència d'estils hi és, en alguns casos molt reeixida, especialment quan se serveix de registres elevats, en què l'artificiositat de la llengua és ideal per conservar la fina ironia de l'autor britànic. El personatge de Pickwick, per exemple, parla amb una llengua de *gentleman* deliciosa, amb un regust d'aristocrata anat a menys, però que es té en alta estima i que manté tots els nivells lingüístics i filosòfics propis de l'alta cultura. I aquí, Carner no té rival. Vegem-ne un exemple llarg, però magnífic:

Les principals produccions d'aquestes ciutats –diu el senyor Pickwick– semblen ésser soldats, mariners, jueus, guix, llagostins, oficials i gent de les drassanes. Les mercaderies que hom principalment exposa per a llur venda en els carrers són queviures per a la mar, dolços d'ametlla, pomes, llenguados i ostres. Els carrers donen una impressió bellugadissa i ànimada, sobretot per la sociabilitat dels militars. És verament delectable, per a una ment filantròpica, de contemplar aquests homes coratjosos vacil·lant sota la influència d'un sadollament ensems espiritual i espirotuós, sobretot si hom recorda que el fet d'anar en llur seguiment i verbejar-hi, proporciona distracció innocent i barata a la població xicotívola. Llur bon humor (afegeix el senyor Pickwick) és impossible d'emular. La vetlla del dia de la meua arribada, un d'ells havia estat ben grosserament insultat en una taverna. La minyona refusà positivament de servir-li més beguda, i ell per tornar-s'hi (d'una manera tota joguinoso) tragué la baioneta i ferí la noia en una espatlla. I tanmateix aquest galant company va ésser el primer de compareixer a aquella casa l'endemà al matí, i expressà que estava disposat a deixar de banda la desavinença i a oblidar el que havia passat. El consum de tabac en aquestes ciutats (continua el senyor Pickwick) deu ésser grandíssim; i la fortor que envaeix els carrers ha de resultar delitósíssima per a aquells als quals el fumar és vida. Un viatger superficial podria fer retret de la brutícia que és llur característica més assenyalada, però per a aquells que la consideren com una indicació de tràfic i de prosperitat comercial és verament reconfortadora.

La gràcia és extraordinària i gairebé ens sembla sentir el personatge tancar la llibreta on escriu aquests apunts, mirar el rellotge de butxaca i demanar el te amb llet i pastes de les cinc i deixar un penic de propina.

Aquest registre més elevat i pompós, de fet, crec que ha envellit molt bé amb els anys, justament perquè, més enllà d'adequar-se a l'artificiositat de l'anglès de Pickwick, reflecteix, com s'ha dit,¹⁰ una llengua que, com el temps noble que evocuen amb nostàlgia els pickwickians, ja no tornarà.

De la mateixa manera, l'expressió burocràtica del Club Pickwick també permet a Carner jugar amb un estil funcional còmicament insuportable. Sense anar més lluny, la sintaxi recargolada del principi del llibre vol accentuar, amb un ús intel·ligent dels participis i de la passiva, aquest llenguatge notarial i ampul·lós del secretari i la seva sintaxi envitricollada:

Els següents acords són presos per unanimitat: que aquesta Associació ha escoltat, amb sentiments de puríssima satisfacció i d'aprovació incondicional, la lectura de la comunicació feta pel senyor Samuel Pickwick, P. G. M. C. P., titulada *Especulacions sobre la Deu dels Estanyols de Hapstead, amb algunes Observacions sobre la*

Teoria dels Caps Grossos; i que l'Associació es plau a regradar-ne clamorosament el davant dit senyor Samuel Pickwick, P. G. M. C. P

A més, la traducció de «Theory of Tittlebats» per «Teoria dels Caps Grossos», que alguns considerarien «infidel» (vulgui dir el que vulgui dir això) és força més enginyosa i més *nonsense* que no pas la traducció literal del peix en qüestió.

Els que sí que acusen més el pas del temps són els diàlegs entre personatges d'estrat social més baix. Avui (i potser també per al públic potencial de Carner), si més no, és xocant que un cotxer enfurimat, que està apallissant els intel·lectuals rodanxons del Club Pickwick i que parla un anglès molt connotat, s'expressi de la manera següent:

«Ningú no ho diria! –continuà el cotxer, apel·lant a la multitud–, ningú no ho diria, que un espià es gosés ficar en el cotxe d'un hom, no solament apuntant-se el número, sinó a més a més cada paraula que un hom diu!»

A un lector d'avui, especialment si és jove, aquestes tries lèxiques i sintàctiques, sumades al gust pel calc de l'anglès, potser li arrencaran un somriure burleta per la ironia que resulta de sentir parlar un cotxer així, però també és ben probable que li facin la lectura feixuga i li congriïn una nebulosa confusa que li enterbolirà el gaudi de la novel·la. La traducció de Carner és una festa de la llengua (dels anys trenta, però, tinguem-ho en compte) que no desentona gens amb el text de Dickens. Al contrari, hi escau molt, si tenim en compte que l'autor d'*Oliver Twist* sol ser tingut per l'autor britànic amb més riquesa de vocabulari només després de Shakespeare. El problema, més aviat, és que no encaixa amb el gust i les expectatives de gran part del públic lector d'avui, sobretot, de traduccions. Només cal tenir present la reducció immensa del vocabulari emprat en bona part de les traduccions actuals per acostar-se a una llengua «plausible», això és, a una llengua semblant a la corrent. La qüestió, però, com sempre que es parla de ficció, és si la llengua literària ha de ser la parlada.¹¹ En tot cas, per traduir Dickens (o Dante o Shakespeare o Hardy o gairebé qualsevol text literari), no ho hauria de ser, si no es vol posar en pràctica una traducció que premii més l'acceptabilitat que no l'adequació al text original, que és, precisament, el que els crítics de Carner li retreuen com a traductor.

Si de cas, i ja per anar acabant, el que sí que fóra criticable, a parer meu, és la manca de cura, fruit de les presses, del traductor. És evident que traduir tres patraçols com *Pickwick Papers*, *Great Expectations* i *David Copperfield* en només tres anys és una animalada, cosa que permet entendre alguns errors en la comprensió del text i, sobretot, els freqüents salts de línia que eliminen frases senceres de Dickens, com ara en aquests dos casos del segon capítol:

« 'You have been in Spain, sir?' said Mr. Tracy Tupman.

'Lived there—ages.'

'Many conquests, sir?' inquired Mr. Tupman.

'Conquests! Thousands»

«Heu estat a Espanya, senyor? –digué el senyor Tracy Tupman.

–Conquestes! Milers!»

« 'They're beginning upstairs,' said the stranger – 'hear the company—fiddles tuning – now the harp –there they go.' The various sounds which found their way downstairs announced the commencement of

the first quadrille.

‘How I should like to go,’ said Mr. Tupman again»

«A dalt ja comencen –digué l’inconegut–, gent remoreja; acorden violins, afa l’harpa; ja hi som.

–Com em plauria d’anar-hi –féu altre cop el senyor Tupman»

No tinc espai per a una anàlisi més profunda del text de Dickens en mans del poeta. He intentat fer veure amb aquesta breu aproximació que ni el Dickens de Carner és dues vegades Dickens ni dues vegades Carner. No, el Dickens de Carner és, simplement, una interpretació més de Dickens, sota els paràmetres i els gustos concrets del seu traductor i amb uns objectius específics. Com totes les traduccions de totes les èpoques en totes les llengües. L’única particularitat d’aquesta traducció respecte a les altres és que la ploma que la signa és la d’un dels grans noms de la literatura d’arribada i, com a tal, mereix una atenció específica: ser estudiada com a part integrant de l’obra literària del poeta, i no com un apèndix: primer, per la dignitat literària general d’aquestes traduccions, i, després, per tal com tota traducció és, en primer lloc, recreació. I reconèixer totes dues coses no hauria d’implicar negar les noves traduccions. Al contrari. Traduïm, si us plau, traduïm¹³ (i que ens paguin bé per fer-ho bé), que com més serem més compararem.

* Nota de l'autor: Un cop enllestit aquest article ha aparegut la nova edició crítica del *Pickwick* de Carner a Univers, amb la qual no he estat a temps de treballar.

1 *Pickwick* apareix el 1931, *Grans esperances* el 1934 i *David Copperfield* no és fins al 1964 que podrà veure la llum, per raons francament evidents.

2 Aquestes tres etapes es troben molt ben descrites per Marcel Ortín a «Els Dickens de Carner i els seus crítics», *Quaderns. Revista de Traducció*, 7, 2002, 121-151. De fet, tots els meticulosos estudis d’Ortín sobre el Carner traductor són fonamentals i haurien de ser el punt de partida de tota discussió. Potser els més essencials són «Aproximació a Josep Carner, traductor. Els anys de l’Editorial Catalana (1918-1921)» (amb Lluís Cabré, a *Els Marges*, 31, 1984, 114-125), «Les traduccions de Josep Carner» (*Catalan Review*, 6 (1-2), 1992, 401-419), i, sobretot, *Josep Carner i la traducció* (Punctum, 2017). A banda, i com a editor conjuntament amb Sílvia Coll Vinent, també és molt interessant el seu volum *Dickens en la cultura catalana. La recepció i les traduccions* (Punctum, 2013).

3 L’any 1918 Carner ja havia anostrat *Una cançó nadalenca* per a Editorial Catalana, que ell mateix dirigia. Forma part tot just de la segona etapa traductora de Carner.

4 I, en canvi, no critica ningú l’Èsquil de Riba amb els mateixos paràmetres que ho fan amb Carner, tot i que Riba és molt més radical en el seu enfocament estrangeritzador, tant a nivell lèxic com sintàctic.

5 Vegeu Venuti, L. *Translation Changes Everything*, Routledge, 2013: 139: «His translations registered the linguistic and cultural differences of the source texts even as they formed a recognizably Catalan identity. Thus they can be described as foreignizing, employing a strategy that, as Schleiermacher observed, «cannot flourish equally well in all tongues, but rather only in those that are not confined within the narrow bounds of a classical style beyond which all else is deemed reprehensible» (Schleiermacher 1813: 54)».

6 Dic que semblen fets a consciència perquè Carner en altres contextos bé que tradueix «great pleasure» per «amb molt de gust».

7 Josep Marco, «Funció de la traducció i models estilístics: el cas de la traducció al català al segle XX», *Quaderns. Revista de Traducció*, 5, 2000: 31.

8 Sobre això, vegeu el pròleg de Joan Fuster a *Les bonhomies* (1964).

9 Joan Sellent, «La traducció literària en català al segle XX», *Quaderns. Revista de Traducció*, 2, 1998: 25.

10 <http://allausz.blogspot.com/2010/06/el-pickwick-de-carner.html>

11 Perquè, si és així, potser que ens comencem a plantejar traduir directament a l'espanyol.

12 Si no és que es tracta d'un error editorial, és clar, com em sembla en el primer cas, en què la comprensió del text se'n ressent. La nova edició de Jaume Coll ho deurà aclarir definitivament.

13 Em cal agrair al consell de redacció de la revista VISAT la invitació a participar en aquest número monogràfic dedicat a Carner amb un article del seu *Pickwick*, i a Jordi Marrugat la lectura atenta i els comentaris que me n'ha fet.

Víctor Obiols

Algú va dir que un clàssic, fins i tot mal traduït, no deixa de ser bo. Dit altrament, per més que un traductor incompetent s'esforci a esguerrar-lo, sempre en quedarà un bri de geni que no podrà destruir del tot. Naturalment, si el clàssic disposa de traductors de primera, les possibilitats d'engrandir-lo es multipliquen, perquè les virtuts de la llengua a la qual es tradueix són apel·lades per l'original, i la nova llengua pot vibrar en les lluïssors més insospitades, atida pel foc original que l'ha inspirat. I l'efecte és recíproc: l'original torna a brillar amb fulguracions renovades. Algú altre va dir que traduir poesia és impossible, o inútil, mentre que n'hi ha que diem que és imprescindible, sempre que el resultat sigui poesia, és clar. L'objectiu d'aquesta petita incursió en un parell de versions del *Nabí* és demostrar que la traducció comparada d'una mateixa obra (és a dir, la comparació de l'original i diverses traduccions) pot ser un mètode de lectura minuciosa que ens ajuda a interpretar i degustar l'original molt millor, de la mateixa manera que ho és el simple (i complex!) fet de traduir-lo.

Si cerquem a *Visat*, trobarem una pàgina sobre els *Llibres traduïts de Josep Carner*, i no deixa de sobtar-nos que una de les figures màximes de la literatura catalana de tots els temps (caldrà que ens aturem a justificar-ho?) ha estat traduït únicament a cinc llengües, i en mostres no gaire generoses. Per raons segurament d'incidència biogràfica, és el francès la llengua a la qual trobem més traduccions publicades. Al romanès i a l'italià hi figuren només la traducció de *Lligam* (*Lien* [Lligam: Tria de poemes]), a partir de l'edició francesa d'Emilie Noulet i Josep Carner (Brussel·les: L'Audiothèque, 1961), cosa que fa sospitar que es tracta de traduccions indirectes, però no ho podem afirmar taxativament. A l'anglès hi trobem l'excel·lent antologia del poeta irlandès Pearse Hutchinson, *Poems* [Paliers] (Oxford: Dolphin Book, 1962), que és una versió de l'antologia francesa *Paliers* (Traducció d'Emilie Noulet i Josep Carner; Brussel·les: La Maison du Poète, 1950. [Text en francès i català]). En aquest cas sí que podem afirmar que la traducció és directa, i que Hutchinson simplement respectà l'ordre i selecció de poemes. Hutchinson va sojornar a Catalunya en més d'una ocasió i tractà Carner personalment. Hem de suposar que aquest catàleg consultable a *Visat* és exhaustiu, però, sigui com vulgui, i comparativament amb altres autors notòriament menors, el resultat de traduccions produïdes, a cinquanta anys de la mort de l'autor, és decebedor. Cal dir que traduir poesia no és precisament una tasca senzilla ni a l'abast de tothom, i que, justament, un autor com Carner (ja ho deia Gabriel Ferrater) no fa una poesia que es deixi traduir amb facilitat o, més ben dit, que pugui ser apreciada totalment en traducció, perquè la llengua és protagonista de la seva essència poètica. Tanmateix, almenys pel que jo conec, que són les versions francesa i anglesa, i les castellanès, el resultat és esplèndid. Hutchinson va anostrar a l'anglès un Carner del tot convincent (lloat pel poeta mateix), Gili va fer una tasca immensa amb el seu *Nabí* anglòfon, i que direm del *Nabí* francès, que signaren a quatre mans Emilie Noulet i el seu marit, Josep Carner mateix? Una meravella.

D'això es tracta en aquest paper succint: comentar dos dels quatre *Nabís* traduïts de què disposem, els corresponents a les versions francesa i anglesa. Ens plauria d'abordar en una altra ocasió, amb més temps i espai, la comparació entre el *Nabí* mexicà, que va traduir Carner mateix en un castellà arcaic, sorprenent i barroc, un pel extravagant (Mèxic: Editorial Séneca, 1940),

i el *Nabí* castellà, produït amb gran competència per José Agustín Goytisolo i Juan Ramón Masoliver, en un castellà modern (Barcelona: Edicions del Mall, 1986). De moment ens fixarem en els dos *Nabís* suava esmentats, l'anglès de Gili (Londres: Anvil Press Poetry, 2001), i el francès de Noulet-Carner (Paris: José Corti, Libraire, 1959). En un article també publicat a *Visat* que parlava sobre les traduccions de Dickens i d'altres autors anglesos fetes pel príncep dels poetes, Joan Sellent hi explica que pot gaudir directament dels textos originals, però que aprecia igualment les versions carnerianes, pel prodigi que impliquen i pel model de llengua que exhibeixen, sense entrar en consideracions de més o menys «fidelitat». Marcel Ortín reporta, en el seu magnífic estudi *Josep Carner i la traducció* (Lleida: Punctum [Quaderns, 8], 2017) l'èmfasi que posava Carner en la importància de la traducció com a fonament de l'educació literària, comenta també la polèmica que hi va haver al voltant de la llengua carneriana en les traduccions de Dickens, considerada per alguns massa refistolada. Em fa l'efecte que Eloi Creus aprofundirà a bastament sobre aquesta qüestió en aquest mateix número de *Visat*. En traducció poètica podem anar, amb molta més laxitud, potser, que en la prosa, de la literalitat a la transcreació, pols que inclouen tota una gamma d'estratègies que, en realitat, són innumerables, i que poden sorgir del més eteri, però que necessiten arribar a la pura concreció de la materialitat verbal, i que exigeixen del traductor dots literaris en mètrica i en capacitat imaginativa, com a mínim.

Es tracta, doncs, d'inspeccionar, sense ànim d'exhaustivitat ni amb cap pruija d'anàlisi acadèmica, alguns versos que, quan són comparats amb l'original i entre si, presenten qüestions apassionants, en el sentit que les solucions trobades, sovint, s'inter-il·luminen en l'explicació d'alguna ambigüitat o d'alguna subtilitat carneriana, mitjançant parafrasi, reducció, amplificació o altres recursos. No gosem afirmar que Carner sigui un poeta obscur, però, de vegades, l'alambinament lingüístic el porta a formular plasmacions de la seva imaginació poètica en claus de gran volada verbal, en una llengua que arriba a ser una mena d'idiolecte; justament, és només mitjançant –o gràcies a– una nova formulació en una altra llengua que podem acabar d'assumir el sentit complet, o bé fruit d'un matis que n'obre una dimensió o n'amplia o a fina el ventall semàntic. Potser és la versió francesa que ens ofereix més «alegries», en aquest sentit, perquè Noulet és d'una *finezza* inigualable, i la vigilància de l'ull (i de l'orella!) del poeta hi és present al darrere, i es diria que es nota. Tanmateix, tot això són especulacions teòriques, perquè es tracta d'il·lustrar-ho amb mostres concretes, que és el que ens disposem a fer. Cal avançar, però, que no serà possible de comentar a bastament tots els cants. Es una tasca ingent que deixarem per a un altre moment, i destacarem únicament alguns versos d'alguns cants: la monumentalitat verbal i poètica de *Nabí* és verament grandiosa, i exigeix un estudi ampli i aprofundit que no podem escometre ara i aquí.

Són tantes les troballes, la traça traductiva exhibida, que la lectura de les versions es torna exhilarant per la manera com la reinterpretació ens fa tornar a l'original amb la cara neta i alhora ens ennova amb sorprenents essències des del nucli del poema mateix. Com s'esdevé amb Homer, qui té la fortuna de poder llegir-lo en grec i resseguir-lo amb les versions ribianes, per exemple (la primera! i la segona, superior) s'adona de la grandesa del que podríem anomenar el «pinyol poètic», el conglomerat de so, imatge, ideació en una fluència verbal que pot re-cantar-se en qualsevol llengua que sigui manejada per un mestre fascinat per la remor de l'original. I qui diu Riba diu qualsevol traductor de pes –i de gràcia– que reïx, cadascun a la seva manera, en un doll abundant de formulacions felices i memorables.

Si anem, per exemple, al Cant I, i acarem les dues versions susdites, veiem com a la francesa hi trobem, d'entrada, parafrasis que esdevenen aclariments. Un alexandri perfecte que es converteix en un alexandri partit en dos versos hexasil·labs, en què s'elideix, a més, la -e de *s'agite* en el primer vers (si no és que el volem llegir com a heptasil·lab). L'anglès de Gili, en canvi, amb la proverbial ductilitat i economia d'aquesta llengua, fa, en un sol vers, una combinació iàmbico-dactílica rodona:

No moguis amb més pressa romboll en mes diades.

*

Que ta hâte n'agite plus

Le remous de mes jours!

*

Do not hasten now the whirling of my days

En altres casos, un vers amb un mot inusual. El lector català ha d'anar a descobrir que *percinta* vol dir 'cinyell?', mot d'origen balearic, i trobarà en la versió francesa una imatge –i una construcció– més clara, i potser més plana. I un cop més l'anglès tira pel dret i ho fa tot fàcil.

Ja contra la percinta del cel no em sé tenir

*

Ombre dressée sur l'horizon

*

I can no longer stand up against the sky.

En el següent, aquest estil purament carnerià, amb un verb que el poeta usa amb prodigalitat en la seva obra, *vagar* (mot que encara era d'ús col·loquial en les generacions del principi del segle xx, en el sentit de «tenir lleure de fer una cosa», avui pràcticament perdut fora del registre literari, llevat, potser, d'algunes comarques poc afectades per la diglòssia), se li fa transparent en francès a qui no estigui avesat a la llengua de Carner:

Que em vagui, al caire de les acaballes,

de fer-me perdedor.

*

Qu'au bord de ma fin j'aie loisir

D'être perdu pour tout regard.

El sintagma *al caire de les acaballes* esdevé potser més «prosaic» en francès, i el famós verb, inexistent en francès, ha de fer la parafrasi «que tingui lleure», «que pugui esplaiar-m'hi». *Loisir* és un substantiu d'ús comú, que associem a l'oci i a l'esbargiment. «avoir le loisir de faire quelque chose», «prendre's el temps necessari per fer quelcom». Ens porta cap a un altre àmbit, sense perdre en absolut fidelitat semàntica, però resol amb justesa el *que em vagui*. I a continuació, una amplificació: Carner diu simplement *de fer-me perdedor*, i en francès s'hi afegeix: *D'être perdu pour tout regard*. Aquesta «pèrdua» no és únicament moral, és una pèrdua física, «perdre's» en l'anonimat, fora de la vista de la societat. De nou, Gili fa lliscar la seva versió amb elegant naturalitat:

Let me, at the end of my days,

slip away quietly.

Vegem més paràfrasis en verbs, i substitucions en substantius: fixem-nos com passem, en un ventall lexicogràfic i conceptual curiós, de les *figuracions* a les *al·legories* fins a les *parables*:

i embarbollant-me en figuracions

*

et ma voix se troublait dans les allégories

*

chattering in parables

I en tres decaçil·labs imponents, el francès no arriba a lluir, però no falta a la literalitat, i, l'anglès s'ajusta perfectament a les solucions proposades per Noulet-Carner:

i en rompiment amb les honors més belles

jo ofengui el capcineig de les donzelles

i l'asseguda majestat dels rics.

*

Si, hostile aux honneurs,

J'insulte la vanité des filles

Et la tranquille majesté des riches.

*

and that, disdaining flattering honours

I should offend nodding young maids

or the assured majesty of the rich.

Cal assenyalar que Gili recull la imatge del *capcineig* fidelment amb el *nodding*, quan en la versió francesa es desdibuixa abstractament amb la *vanité*. Un altre mot, per cert, que podríem considerar «estilema» carneria, el *capcineig*, que és, en certa manera, «explicat» en excés, o «comentat», amb la *vanité des filles*.

Un altre exemple en què el francès ha d'invertir en part el contingut dels versos, i parafrasejar la *desesma*, que podríem considerar, també, un estilema car a l'autor, amb l'*hésitant*.

Passaves Tu darrera finestres entelades,

fluix, amb desesma de colpir.

*

Et Toi, au delà des fenêtres embuées

Je te voyais passer, hésitant à frapper

En algun moment trobem elisions. En el següent exemple, la versió francesa «es menja» el *tot coquinesa* (que podríem «traduir» per *tot covardia*), i potser hi té a veure el fet que el mot té tot un altre sentit i connotació en francès –tot i que això no hauria de ser obstacle per haver trobat una equivalència adient al significat català del mot (es tracta, parcialment, d'un «fals amic»). Però l'expressió desapareix del text francès, i potser és simplement que l'alexandri els va sortir rodó i la supressió no afectava en res el sentit:

¿I cries justament, Jonàs? Só una deixia

del temps, tot coquinesa: / mon cor secret volia

*

Et c'est à moi, Jonas, que ton appel s'adresse?

A moi, rejet du temps?

Gili escriu:

'Are you just in summoning Jonah? I am a wreck

of time, thoroughly mean:

Curiosament, la versió anglesa recull el sentit francès de «coquinesa» i també el sentit català, però no el que hem triat com a vàlid. Potser Gili té raó, i hem d'interpretar la *coquinesa* en l'altre sentit: *gasiveria*, *avarícia*, en lloc de *covardia*, *traïdoria*. Aquests són els punts polèmics en una traducció i ja no tenim l'autor per dirimir-ho, i en la versió francesa, en què el poeta intervingué, com sabem, decidiren prescindir del terme. Però, alerta!, sí que en tenim un altre testimoni determinant: el *Nabi* mexicà. Anem a veure com es va autotraduir aquí:

¿Y me llamas a mí, Jonás? Soy barredura

del tiempo; me acobarda la luz (...)

Per tant, teníem raó en el sentit atorgat a la *coquinesa*.

Altres exemples presenten algun canvi més substancial, almenys aparentment. Fixem-nos-hi:

i al pas de les centúries ta parla s'escarrassa

com si no fossis vàlid i només eternal.

*

Et ta Voix se fatigue au passage des siècles

Comme si, non vivant, Tu n'étais qu'éternel.

Tal com entenem el vers, la humanitat descreguda rebutja Déu, o hi és indiferent, i el veuen simplement com una entitat «eternal», abstracta i llunyana, no «vàlida» per a associar-se a la vida real dels homes. En francès veiem substituït l'adjectiu *no vàlid* per *non vivant*, que, només si considerem des del prisma de la interpretació que n'hem fet, passa per ser correcta. És a dir, Déu no és «vàlid», és un «no vivent», perquè no és humà, no «baixa del

seu Olimp d'eternitat». Amb tot, la substitució no deixa de sorprendre. I, curiosament, aquí Gili rebla el clau i aplanar el sentit. Vegem-ne la solució:

*and as the centuries pass Your voice is strained,
as You were only eternal, not real.*

I per acabar el Cant I, reportem encara una amplificació, que és un afegitó en forma de dada històrica inexistent en l'original, que comporta, de fet, una parafrasi amplificada, perquè la «traïció de la fe promesa» es converteix en «adulteri»:

perpal de Déu quan li traïm la fe promesa!

*

Hache de Dieu sur Salem adultère

És un dels pocs versos en què pensaríem que la traducció es permet una certa llibertat, si no fos que, per precaució, hem anat a cercar què deia el *Nabí* mexicà:

hacha de Dios sobre Salem adúltera,

Salem és la ciutat de la qual Melquisedec era rei (Gn.14:18), sovint associada a Jerusalem; per tant, no parlem de Ninive, que és l'única ciutat esmentada en la història de Jonas (tret de Jaffa, al Cant III, i Tartessos, en el VIII). Aquí, doncs, clarament es remeteren a la traducció espanyola de Carner en lloc de l'original català.

Gili, en canvi, és fidel a la literalitat de l'original (àdhuc amb el *big stick*, que és ben bé un *perpal*, i no la destrat del francès i l'espanyol):

God's big stick when we betray the promised faith!

També en les formes, des del punt de vista mètric, s'hi detecta la traça. L'obertura del Cant II, la magnífica estrofa polimètrica amb simetria de rimas aba/cac, i una combinació de versos predominantment iàmics, un dels més bells apòstrofes sentenciosos del *Nabí*:

Home perdut entre un manyoc de vies,

oh malaventurat!

A mig camí no tens esment de què volies.

Car travessem la fosquedat dels nostres dies

com la sageta, dreta vers el destí ignorat.

La versió francesa no pretén emular perfectament l'esquema de rimas, però se'n surt molt bé. En la modificació hi afegeix un vers més, i simplement fa ressonar la rima en els dos primers versos (ab) en una inversió amb els dos darrers (ba) aprofitant l'efecte de rimas internes (désemparé/sais/obscurité/journées/secret):

Homme perdu dans un faisceau de voies,

Homme désespéré,

A mi-chemin

Tu ne sais plus ce que tu veux.

Nous traversons l'obscurité de nos journées

Comme, à son but secret, la flèche va tout droit.

No n'hem perdut gens, del sentit, amb dos petits canvis: la malaventura es converteix en desèmparança, i el «destí ignorat» és «secret» (amagat, en el sentit d'ígnot). Esplèndid. No reportem la versió anglesa, que és força literal i no presenta cap característica digna de ser comentada.

Del Cant III (que trobem, justament, publicat a *Visat* en tres de les versions esmentades, la castellana de Goytisoló-Masoliver, la de Noulet-Carner i la de Gili, i que els lectors que no disposin de les versions completes poden consultar) en reportarem simplement quatre versos, per continuar demostrant que la versió francesa, sempre que pot, intenta acostar ritme i rima per evocar l'original. És un cant ple d'acció, amb fragments dialògics, i d'un dramatisme intens, en què Carner fa un desplegament retòric impressionant (com mostra, d'altra banda, en la totalitat del poema). Fixem-nos simplement en aquests versos:

Algú d'aquesta nau ha enfuriat son déu.

Perdem el fust, el guany sonant, la vida clara;

torreja cada onada més amunt;

els monstres de la mar udolen en gatzara.

¿Finarem tots per culpa d'un?

*

Quelqu'un d'ici mit son dieux en courroux.

Tout est perdu, la nef, le gain et la vie claire.

Toujours plus haut chaque vague se gonfle;

Hurlent partout les monstres de la mer.

Mourrons-nous tous pour la faute d'un seul?

El francès permet reproduir, en homofonia diferent, la rima de *clara/gatzara* en *claire/mer*. Observem també com la «fúria» del déu és traslladada amb una *courroux* de ressons racinians. I l'anglès, en la seva ductilitat, no té cap problema a reproduir el *torreja cada onada*:

each wave towers more than the last.

Del Cant IV, que és el més breu, i el més compacte formalment, en reportarem només un vers, però quin vers!

Déu és el meu únic espai

*

Je ne puis m'étendre qu'en Dieu

*

God is my only abode

Fixem-nos com, davant la paràfrasi francesa, Gili és literalment fidel al sintagma català, i el mot *abode* (casa, lloc de residència) ens evoca un verb de l'anglès mitjà, *abide*, i el bell himne anglicà *Abide with me* (Roman amb mi), en una adequació perfecta al misticisme del vers, mentre que la paràfrasi gal·la és fantàstica: «només em puc estendre, esplaiar, en Déu».

Saltem al Cant VI, que, essent com és un diàleg simbòlic entre les figures de Carner, representat per Jonàs, i Noulet, representada per la Sacerdotessa de l'Alba, ens hauria de permetre algun dia una exegesi aprofundida del diàleg espiritual que sostenia la parella. Comentarem un únic vers d'aquest diàleg d'alta volada filosòfica, proferit per la Dona, que defensa la gràcia fugitiva de l'Aurora, el caràcter efímer que la fa pura, i per això diu:

Arran del tracte la viltat comença.

Una mena d'apoteagma de caràcter moral, que té dues interpretacions d'interès en cadascuna de les llengües, i que són indicatives de diferents aproximacions. En francès, el *tracte* es limita al contacte físic, i la *viltat* (qualitat d'algú menyspreable pels seus baixos sentiments o capteniments) es manté en un mateix àmbit; una retraducció diria: «un cop experimentat el frec, comença la baixesa»:

Subi le frôlement, la bassesse commence.

En canvi, l'anglès enfila un camí lleugerament diferent («poc després de l'amistat comença la maldat»; associem *villainy* més aviat a una conducta criminal, que implica potser traïdoria):

Soon after a friendship, villainy begins.

Ens adonem com un sol mot pot canviar completament la perspectiva reinterpretativa.

Saltem de nou, al Cant VIII, en què detectem alguna curiositat en la manera genial de girar el text al francès. Quan Déu veu els penitents que han rebutjat l'orgull, la duresa del cor i els plaers infames, *deturà amb els peus* (per trepitjar-les?) les *negres meravelles*. Noulet en diu «prodigis cruels»,

i deturà a sos peus les negres meravelles

que tot quant viu s'emmenen, com la ventada el boll.

*

Il retint sous les pieds les prodiges cruels

Qui tout emporteraient comme fétus de paille.

Les *negres meravelles* tot ho arrasen, són un agent destructiu, «com la ventada s'endú el boll» (amb imatge agrícola cara a Carner), i aquí Noulet troba l'equivalència perfecta del boll en els «brins de palla» (l'erudit traductor Joan Casas em fa saber que *fétu de paille* és una expressió redundant -bri de palla de palla-, per bé que generalitzada en el francès modern). Seria del tot delirant que en l'homofonia (fetus) hi veiéssim els idolets pagans que poden ser sacrificats a la pira! (entre altres coses perquè no es tracta d'una

homografia, en francès la e de *fetus* s'escriu -amb la combinació diftongada, rastre del llatí, la lligadura d'o i e, œ- *foetus*). Els idolets esmentats apareixen en aquest díptic immarcescible, d'un verisme realment gòtic, tot just a continuació:

Ídols bicornes o d'escata agafatosa

atònits badallaven en sòcols oblidats.

L'única cosa que hi cal assenyalar és que en francès el *badallaven* esdevé *attendaient* (esperaven). Més interessant és el que s'esdevé una mica més avall. Carner ja havia comentat alguna vegada que el català no tenia un equivalent pel vell vocable castellà *endiosado*, encara que això no era obstacle perquè ell engendrès aquest *endeuat* que trobem només en el *Nabí* (recordem que Loreto Busquets va registrar l'adjectiu en el seu *Aportació lèxica de Josep Carner a la llengua catalana*, Barcelona, Fundació Vives i Casajoana, 1977, i el va definir així: «En qualitat o condició de déu»). El que és curiós és que, tot i que l'adjectiu té carta de naturalesa en castellà, en la versió mexicana no el fa aparèixer:

Y cuando sospeché que de su reino

azul Jehová perdíase en la cúspide

en una distribució versal prou extemporània, que no trobem comparable a l'original:

I quan creguí que des del blau palau

lahvè tot endeuat s'abocaria a posta

Noulet ho fa bonic:

Alors, de son palais bleu,

lahvé se pencha dans sa divinité,

Encara que, evidentment, no té la gosadja de Carner de fer una invenció lèxica, la locució *dans sa divinité* no està gens malament. El problema el trobem en la versió anglesa, en què l'error segurament és fruit d'una mala lectura visual. El traductor devia llegir «endeutat» en lloc d'«endeuat», que a més, no podria trobar a cap diccionari (tret del llibre de Loreto Busquets), i va produir aquests versos, en què es fa difícil d'explicar aquest «endeutament» diví:

And when I thought that from the blue mansion,

Jehovah, indebted, would lean over designedly,

La característica que distingeix la versió francesa de l'anglesa, en què el respecte a la literalitat l'allunya de les equivalències fòniques i de les gràcies de la rima, és justament aquesta cerca de l'efecte musical, que ja hem reportat més d'una vegada. És un efecte possible sempre que l'acte traductiu sigui menat amb guant de seda, i n'és el cas. Un exemple més, abans d'anar tancant aquest tast de «nabiologia comparada», si se'm permet la broma.

A la segona estrofa del Cant IX hi ha aquests quatre versos:

Qui Déu escolta de tot es destria,

qui Déu escolta l'alè té nuat,

qui Déu contempla, l'herbei damunt seu creixeria,

qui Déu contempla fa cara d'orat;

Fixem-nos com en francès s'ha cercat un esquema de rimes equivalent (abab):

Qui Dieu écoute s'écarte de tout,

Qui Dieu écoute, la gorge a nouée

Qui Dieu contemple, fait mine de fou

Et laisserait sur lui l'herbe pousser

Amb gran habilitat (inversió del contingut semàntic en els dos darrers versos) s'aconsegueix de fer quadrar l'esquema de rimes. L'anglès segueix fidelment la literalitat. Tanmateix, no voldria fer l'efecte que considero menor la traducció anglesa, ni de bon tros, i és per això que reportaré els mots que tanquen la introducció magnífica d'Arthur Terry a la versió de Joan Gili, que em permeto traduir aquí mateix:

La traducció de Joan Gili és en si mateixa una petita obra mestra, el resultat d'una experiència de molts anys traduint poemes i estudiant l'original de Carner. Pocs traductors podien haver assolit la riquesa de vocabulari de Carner o haver reproduït amb tanta cura el ritme del seu poema. Dit altrament, ha creat un gran poema en anglès del qual no existeix un paral·lel exacte en la nostra llengua, i que proporciona endemés un nou exemple de la dimensió i la vitalitat de la poesia catalana moderna (1).

En un article famós titulat *L'art de traduir*, recollit, entre altres assaigs, per Albert Manent al llibre *Teoria de l'ham poètic* (Barcelona: Edicions 62, 1970), Carner aconsellava d'aprendre llengües, i argumentava que això tenia dos grans avantatges. L'un és que permetia traduir, i l'altre que, en essent conversants en llengües alienes, hom deixaria córrer de llegir traduccions. Potser ara ens toca discrepar del darrer consell: llegiu amb fruïció aquestes traduccions de *Nabí* i us asseguro que, a més de passar una bona estona, aprendreu moltes més coses de l'art sublim de Carner.

(1) *Nabí*. Translated from Catalan by J.L. Gili. Londres: Anvil Press Poetry, 2001.

Josep Carner i la traducció de Marcel Ortín, una ressenya

Jaume Subirana

Tal com apunta Marcel Ortín en l'obertura de la fitxa sobre Josep Carner a *Visat*, l'autor «va trobar en la traducció, alhora, un modus vivendi (en alguns moments la seva principal font d'ingressos) i una ocasió per exercitar les seves capacitats d'escriptor i per contribuir a la creació d'una llengua literària que es trobava, al seu entendre, en procés de construcció». Ortín, professor al Departament de Traducció i Ciències del Llenguatge de la Universitat Pompeu Fabra, és des del llunyà *La prosa literària de Josep Carner* (Quaderns Crema, 1996) una autoritat a l'hora de parlar sobre Carner, i jo diria que l'autoritat si ens referim a l'obra no poètica del «Príncep dels poetes». Perquè és evident que Carner va ser més que un versejador, però la categoria i la importància dels seus versos (juntament amb el pes que la poesia com a gènere continua tenint en el sistema literari català) han fet que quedi en segon pla la resta de la seva obra, les facetes d'articulista, director editorial... o traductor.

Josep Carner i la traducció és una presentació per a lectors no especialistes interessats en la història de la cultura catalana de la dedicació i les reflexions de Carner sobre la matèria. El llibre representa la compilació (i articulació) d'una feina dilatada sobre els aspectes del Carner traductor: Ortín ja publicà el 1992 un article a *Catalan Review* sobre «Les traduccions de Josep Carner» i n'ha publicat recentment un sobre l'antologia bilingüe *Poems*, editada per Pearse Hutchinson el 1962, i un altre sobre la traducció carneriana dels *Fioretti* de Sant Francesc: parlem, doncs, de trenta anys de dedicació ininterrompuda al tema. I he esmentat la feina i les reflexions de Carner sobre la traducció perquè el volum el componen un detallat estudi introductor i una selecció àmplia de textos: vint-i-dues peces, concretament; de la presentació a l'«Ensaig d'una traducció noble de Molière: Els volpelatges de Scapin», del 1903, al resum taquigràfic d'una conferència feta a l'Orfeó Català de Mèxic el 1956 amb motiu d'una visita al país (i a la família deixada enrere), en què afirmà que «les fronteres són una cosa abominable quan es tracta de la cultura». A més d'una bona bibliografia i un índex onomàstic (detalls que a hores d'ara no es fora de lloc de subratllar): el segell editorial de Punctum, en les seves diverses col·leccions, representa una garantia per als lectors-usuaris (o munyidors) de llibres en l'àmbit extens del que abans en deïem la filologia.

D'entre els papers carnerians editats relacionats amb la traducció, en un sentit ampli del terme, jo en destacaria textos prou coneguts com «Dickens a Catalunya» (1930), el celeberrim (i sempre profitós) «Universalitat i cultura» (1935), «De l'art de traduir» (1944), els discursos als Jocs Florals de Mèxic (1942) i París (1948), perfectament adaptables als nostres dies, i també l'encert d'incloure-hi peces com els textos (sense signar, però clarament vinculables a Carner) sobre el llançament de l'Editorial Catalana (1917-1919) o una tria molt significativa dels prolegs a les traduccions de la Biblioteca Literària (1918-1920), de la mateixa època, quan tot estava per fer i tantes coses semblaven possibles en la cultura literària del país.

De la suma de tot plegat, estudi d'Ortín i textos de Carner, ens queda clar que la dedicació de l'escriptor a la traducció va ser una constant (dilatada a més en el temps, atesa la seva longevitat). Que va ser abundosa. I que tingué a veure no només amb un interès pecuniari (això també: la seva correspondència n'inclou molts testimonis), sinó que enllaçava directament, d'una banda, amb l'objectiu de la coneixença i l'enriquiment mutu entre literatures (essencial per

a la catalana); i, de l'altra, amb les reflexions i l'activitat autoral, literària, de Carner, entesa com a aprenentatge literari en un primer moment i més endavant ja com a part substancial de la pròpia obra, per mitjà del trasllat, el manlleu, la recreació i (a Mèxic, amb el *Jonàs/Nabí*) l'autotraducció. A això hi podríem afegir el valor estratègic de la traducció, vist amb ulls de les primeries del segle xx, per a la creació de públics, i això ens permetria enriquir el perfil de Carner, també, com a planificador cultural. I seria també molt interessant analitzar la reflexivitat (crec que evident, però fins ara no estudiada), vinculable a aspectes de l'actualitat, dels llibres de pensament polític i d'història cultural traduïts al castellà a Mèxic entre 1940 i 1945 per al Fondo de Cultura Económica –amb obres de Locke, Milton, Becker, Cochrane i Giambattista Vico– i per a l'Instituto Panamericano de Bibliografía y Documentación –Bidwell, Haring, Holcombe, Basch, Masaryk, Benès, Ripka. Carner conté encara regions per explorar, però aquest llibre de Marcel Ortín, producte del grup de recerca Trilcat sobre traducció, recepció i literatura catalana, ens ajuda a veure'l com un escriptor i intel·lectual més ric, més articulat i més modern, en el sentit de contemporani. I això s'ha d'agair.

Marcel Ortín, *Josep Carner i la traducció*. Lleida: Punctum (Quaderns; 6), 2017. 318 p.

Joan Frederic Calabuig

Les versions de poesia es generen sovint com a projectes molt personals, quasi sempre de llarga durada, que, disposen o no d'entrada de l'interès i el suport d'un editor, es nodreixen sobretot amb l'afany d'algun traductor especialitzat. Aquests traductors, sempre malalts de poesia, estan en bastants casos vinculats a la universitat i la investigació, i no és infreqüent que alguns d'ells siguin també poetes. Es dona, per fi, de tant en tant, que l'aliment nodridor d'un projecte així provinga de l'entusiasme agosarat d'un aficionat. Aquest és, naturalment, el meu cas. Per això, entre els companys de nominació, que agraeisc al jurat i al PEN català, em sent un impostor.

És cert que els qui ens hem format en la filologia clàssica se suposa que som, d'alguna manera, «traductors», si més no en potència. I és que el nostre quefer principal, la lectura i interpretació dels textos, acostumem a reflectir-lo durant la nostra formació en traduccions. I tant s'esdevé d'aquesta manera que no és estrany que puguin arribar a confondre's els veritables objectius, i que de vegades ens ensenyen a traduir més que no a llegir. Una certa «llicència de traductor», doncs, sí que em pertoca.

La filologia clàssica ha estat també el camí pel qual hem arribat al grec modern –en una transició natural– bona part dels qui ens hi hem dedicat al nostre país, almenys fins al moment en què aquesta llengua es va fer un lloc a les escoles de traducció. I em fa l'efecte que aquest trànsit, curiós, fa que ens plantegem els nostres treballs amb una perspectiva una mica filològica que pot acabar deixant alguna empremta a les traduccions.

L'elecció del poeta va obeir no tant al seu prestigi com a una qüestió de gust personal. D'entre tots els que tenia a l'abast, els que llegia i admirava –que no eren pocs: la literatura neogrega és fèrtil en bons poetes–, Iorgos Seferis era aquell amb qui em comunicava més fluidament. Tenia l'avantatge, a més, de ser pràcticament inèdit en català: a banda d'algunes aparicions en revistes i antologies, els dos únics reculls traduïts dataven dels anys noranta. És el mateix que ocorre a quasi tots els autors grecs, incloent-hi Elitis, l'altre guardonat amb el Nobel, tret d'alguns casos d'excepció com ara la figura indiscutible de Kavafis, el fenomen Màrkaris i els ressorgiments periòdics de Kazantzakis. Només Ritsos ha gaudit d'una atenció editorial bastant regular en l'última dècada (cinc volums!). La neogrega ens és una literatura llunyana, i no solament en sentit geogràfic.

La predilecció per Seferis em va ser confirmada, com un oracle, per unes paraules sentides enmig d'una conversa: algú –un amic malaguanyat– defensava que per llegir Seferis, calia ser-ne un lector professional. La frase feia referència a l'ensinistrament que exigeix l'expressió de vegades críptica del poeta. Vaig decidir que jo volia ser un «lector professional de Seferis» (confie que es perceba la ironia), i em vaig llançar a la lectura i l'estudi dels seus escrits restants, on pensava que en podria trobar totes les claus ocultes. En efecte, els volums publicats dels seus diaris i dels assaigs, les traduccions de literatura grega antiga i d'europea, i els abundants volums de correspondències van permetre que em formara un quadre bastant complet d'aquesta personalitat que després es mostra, com un destil·lat, als seus poemes. Com es veu, la meua també era una aproximació filològica. Certament, Seferis convida a una tal aproximació, i potser per això és l'autor

de la literatura neogrega al qual s'han dedicat més articles. Però per no desanimar cap possible lector, diré, amb l'«autoritat» que m'atorga la lectura de tants volums (de nou la ironia), que no cal ser un lector professional per gaudir de la seua poesia, que és un poeta que convida a tornar, i que a cada nova lectura es revelen estrats més profunds i significats nous. També pense, tanmateix, que, per traduir Seferis, si no és imprescindible ser-ne un «lector professional», és molt convenient.

El corpus de Seferis té unes dimensions abastables –cap en poc més de 300 pàgines–, i el meu propòsit, a llarg termini, era traduir la seua obra poètica completa. Però ja des del començament vaig plantejar-me fragmentar-lo per fer-lo assumible per a l'edició catalana. Els *Diaris de bord*, els tres reculls pels quals havia començat, eren un conjunt que tenia entitat tant pels títols –són homònims–, com sobretot pel contingut, perquè són els llibres en què el diàleg amb el context històric, que el poeta no havia defugit mai, no sols hi està present, sinó que esdevé el fil conductor.

Perquè Seferis va nèixer amb el segle xx, i, com tota la seua generació, va estar marcat, personalment i creativament, per unes experiències traumàtiques i brutals com no s'havien viscut mai: guerres mecanitzades, massacres, exterminis, deportacions massives i exilis donaren a aquesta generació un sentit nou del dolor i del patiment. En el seu cas, a més, la destrucció d'Esmirna, la ciutat on havia nascut, i l'expulsió de les poblacions gregues d'Àsia Menor el convertiren en un desarrelat, en un exiliat permanent i sense possibilitat de retorn. El futur incert d'aquest hel·lenisme, ara concentrat dins les fronteres de l'estat grec i orfe de lideratges capaços, es converteix en la seua preocupació perenne. I la reflecteix en aquesta metàfora d'una navegació erràtica per mitjà dels principals esdeveniments d'aquells temps: les vigílies de la Segona Guerra Mundial en un context de dictadura militar a Grècia (*Diari de Bord I*), l'ocupació alemanya i l'exili del poeta (*Diari de bord II*), i, ja als anys cinquanta, el conflictiu procés de descolonització de Xipre (*Diari de bord III*). La forma de *diari* li permetia «explicar les meues peripecies enmig d'un món que té les seues»; de manera que el *jo* del poeta destaca de vegades sobre el *nosaltres* del poble grec a la deriva en el qual normalment s'integra.

Aquesta dissolució de la seua veu en la del poble és potser el motiu pel qual Seferis va posar molt d'afany a aconseguir la simplicitat o naturalitat lingüística, formal i expressiva. Ho reclamava, com un manifest en vers, a «Un vell a la ribera»:

No vull res més que parlar amb senzillesa, que em sigui dada aquesta gràcia.

Perquè el cant l'hem carregat de tantes músiques que a poc a poc s'enfonsa

i tant hem guarnit la nostra art que els oripells li han rosegat el rostre...

L'objectiu era que el seu vers sonés tan semblant com fos possible al parlar comú. Així, defuig l'ús de termes massa cultes o d'artificis com l'encavallament, rarament anteposa el genitiu, i quan posposa l'adjectiu no és mai per necessitats mètriques o ritmiques, sinó per obtenir alguna significació particular. He mirat de ser rigorós amb aquesta senzillesa, i de no fer-li dir en català, embellint l'expressió o introduint mots que el poeta no hauria emprat mai, allò que no diu en grec.

Respecte al lèxic, Seferis tenia un sentit ampli i bastant particular de la llengua grega, alhora diacrònic i sincrònic. D'una banda, entenia que pertany al grec tot allò que en algun moment n'ha format part (fins i tot allò que en deriva: en un poema que porta el provocador títol de «Cançó popular» va arribar a dir que «Les monocotiledònies / i les dicotiledònies / florien a la plana...»). En conseqüència, introduïa, sovint sense cap advertiment, mots del grec antic i del medieval, i amb una relativa freqüència, citacions literals dels autors clàssics –en particular dels tràgics o del Nou Testament, entre molts altres. En el meu text he recorregut a les traduccions clàssiques catalanes, sobretot les

de Carles Riba, que ressalten per elles mateixes enmig d'un català més planer.

D'altra banda, tenien també cabuda a la seua llengua totes aquelles creacions populars i genuïnes que, tot i restar al marge dels parlars més formals, connectaven directament amb els orígens de la llengua. Termes que, per a un lector grec de poesia, eren desconeguts però entenedors. Conformen un cas especial els abundants dialectalismes xipriotes que Seferis emprà deliberadament en el tercer *Diari de bord*, dedicat a l'illa. Per donar tocs d'aquest color a la traducció he espargit ací i allà alguns termes valencians, amb la confiança que puguen fer aquella impressió al lector que sense ser-li propis els entén. A «El dimoni de la lascívia», d'aquesta col·lecció xipriota, he utilitzat entre altres recursos, a més, les formes verbals valencianes, més antigues per reproduir d'alguna manera el to arcaïtzant que Seferis donà al poema, tot imitant la llengua de les cròniques medievals.

Seferis adoptà el vers lliure després dels dos primers reculls, i des d'aleshores va emprar la rima excepcionalment, sobretot en poemes paròdics, per atorgar-los un to impostat, o també en peces que volien ser cançons populars. Un d'aquests últims és «Agiánapa II», l'únic en què he mantingut la rima. Tanmateix, en els poemes paròdics, com ara «Als voltants de Kírenia», l'he evitada per por que aquesta conversa entre dames britàniques no acabés semblant un sainet valencià.

El vers lliure de Seferis es caracteritza per un sentit del ritme que vol ser, també en això, tan acostat com sigui possible a la dicció de la llengua del poble. Considerava el iàmbic el ritme més pròxim al natural de la llengua grega. Aquesta dicció rítmica del seu vers esdevé, a més, contínua per efecte d'una marcada escassetesa de puntuació. Sense obsedir-me en els iambes, he cercat que el text català sempre avancés sobre una base rítmica perceptible en una lectura en veu alta –de quina altra manera es pot llegir la poesia?–, i no m'he deixat portar per la temptació, per facilitar-ne la comprensió, d'omplir els poemes de comes i punts, amb els quals, a més, s'hagueren perdut certs jocs d'indefinió sintàctica que el poeta perseguia de vegades i que jo he intentat reproduir fins on he estat capaç.

I, per acabar, solament vull dir quatre paraules sobre la qüestió de l'hermetisme. Un –modestament– «lector professional de Seferis» corria el risc, del qual he procurat guardar-me'n, de caure en les traduccions interpretatives, i privar així el lector del plaer de la interpretació pròpia i per mitja d'ella, potser, de la possibilitat de convertir-se en un «lector aficionat de Seferis». No sé si me n'hauré sortit.

**Iorgos Seferis. *Diaris de bord* [Traducció de Joan Frederic Calabuig].
Martorell: Adesiara, 2019.**

El pes de la neu

Anna Casassas

Agraeixo al jurat del PEN que hagi inclòs la traducció d'*El pes de la neu* com a finalista.

Em va sorprendre molt, perquè és un llibre ben escrit i ben construït que es llegeix amb molt d'interès, molt actual, però d'un autor jove, canadenc, encara poc conegut, i això no sol cridar l'atenció.

És la tercera vegada que tradueixo obres escrites al Canadà, però en els dos casos anteriors això va comportar força dificultats suplementàries de traducció: el francès de l'original tenia molts trets característics d'allà i, per tant, implicava una feina extra de recerca i d'interpretació (i, doncs, també un seguit de decisions sobre com representar-lo, o si reflectir-lo o no)

En aquest cas ha estat diferent, perquè Christian Guay-Poliquin va optar per escriure en un francès diguem-ne estàndard, tot i que es nota perfectament que l'autor de llibre no és un francès de França, però es nota més per la personalitat que demostra i per la llibertat en la manera de tractar els temes que no pas per l'idioma.

(Trobo que els canadencs actualment tenen una llibertat de creació molt superior a la dels francesos, en general, per limitar-nos a aquestes dues literatures. Però això potser és més un tema perquè l'estudiïn els sociòlegs que no els traductors.)

Quan tradueixes del francès, però d'autors que no són francesos (de França, o francesos d'origen), s'ha de dir que la cosa s'anima força. La feina es torna de cop molt més interessant. He traduït autors d'Algèria, del Marroc, del Líban, del Congo, de Costa d'Ivori i del Senegal, i també canadencs i belgues, i són traduccions que m'agrada especialment de fer, perquè, cadascun a la seva manera, tots són autors que fan servir el francès d'una manera diferent; podria dir que el fan servir adaptant-lo a un imaginari diferent, a una música diferent. Perquè tenen uns altres referents i amb la mateixa llengua expressen una mentalitat que no és la de l'hexàgon. I això se'ls nota en el vocabulari, en la construcció de les frases, en les col·locacions dels mots, en les comparacions i les metàfores, en les imatges: en tot.

Moltes vegades, en la solitud de la feina diària, m'he trobat desitjant tenir un espai per poder exposar el perquè de les decisions que he pres en tots aquests casos més «delicats». Perquè hi ha moments que has de lluitar molt per triar com trasllades una cosa. Quantes vegades m'he trobat barallant-me amb mi mateixa entre atrevir-me a optar per una solució arriscada (més agosarada), o cedir a l'autocensura i posar la solució «fàcil» que no em discutiran perquè no s'hi fixarà ningú.

Tots sabem que traduir no és mai una feina automàtica ni mecànica, que cal adaptar-se a les particularitats i l'estil de cada autor, i que això ens exigeix una mena de contorsionisme que cada vegada és diferent. És, precisament, el que fa que traduir ens agradi, no? No ens avorrim mai perquè cada llibre és un repte nou.

Jo diria que sempre és un plaer.

I també un patiment. Però són més aviat emocions successives, trobo: comences amb més angoixa i l'angoixa va pujant, perquè primer no estàs segur de trobar el to adequat i no saps ni si el trobaràs mai; pateixes per pescar tots els matisos, perquè no te'n passi cap per alt. I gradualment les dues sensacions es van equilibrant, el neguit no desapareix mai del tot, però el plaer de mica en mica augmenta, especialment a partir de la segona o de la tercera versió, quan ja et pots centrar a anar afinant el que tens escrit i va creixent la sensació d'encertar el que voldria l'autor, el que li agradaria, el que volia fer, i comences a sentir que tot va agafant forma i així van venint l'exaltació i el plaer.

Aquesta recerca de cada detall, de la paraula més exacta i del lloc més adequat per posar-la és la gràcia més gran de l'ofici. I això, sigui com sigui el llibre, sempre hi és.

En aquest cas, l'autor fa una novel·la de construcció estudiada però diguem senzilla, lineal; plena, això sí, de referències tant literàries (d'He·siode a Beckett), com mitològiques o religioses, i tot amb un llenguatge precís, clar i efectiu que aconsegueix fer aparèixer davant dels ulls del lector com en una fotografia els colors i les llums del paisatge nevat en què transcorre l'acció. És una novel·la molt visual, plena d'imatges impactants: és ben bé una pel·lícula.

Justament en això, potser, és on calia afinar més: a trobar les paraules precises per no enterbolir, mai, la força de les imatges que el narrador posa davant del lector: la força de les paraules t'ha de permetre veure –gairebé– els fotogrames de la pel·lícula que l'autor va fer passar, començant pels grans espais que veu el narrador des del llit on està immobilitzat, uns grans espais que s'encongeixen a mesura que neva, i les guspies de les brases que es veuen per l'entrada d'aire de l'estufa o les flames que en llepen les parets quan obren la porta, les empremtes de les botes que es fonen i s'allargassen a terra, el núvol de farina quan un dels protagonistes s'espolsa o les muntanyes que es retallen en una multitud de pans superposats. Fins i tot el dinamisme, diria, de les imatges, quan –per exemple– un personatge amb la moto envesteix el paisatge.

Pel que fa al llenguatge, hi ha el tros que parla del trasllat dels troncs pel riu, que és l'únic fragment de la novel·la en què el vocabulari sí que és propi del Canadà i no de França. Aquí a Catalunya, salvant totes les distàncies, sobretot pel que fa a la magnitud dels rius, tenim els raiers, de manera que vaig fer el que vaig poder per informar-me sobre el seu vocabulari, tot i saber que aquestes precisions sobre els menadors de bigues en el conjunt del llibre passarien desapercebudes, perquè de fet és com un relat accessori que no afecta la trama principal i molts lectors la deuen passar de pressa, i naturalment no s'adonen que deu ser la pàgina on has hagut de passar més estona.

Continuant pel llenguatge, i tenint en compte la condició prèvia i indispensable de respectar el registre de l'original, sempre he pensat que si viuc d'una llengua original rica, també vaig a una llengua de la traducció rica, i que no vull cedir mai al «posa-ho així perquè tothom ho entengui», que no he de rebaixar res, ni tenir por d'utilitzar tots els recursos creatius que tenim, com ara, si escau, la derivació per fer adjectius (en aquest llibre, per qualificar el protagonista vell de «xeringaire», per exemple).

De manera que la idea que em guia és, en general, tan sols la de ser clara i no provocar ambigüitats que no siguin abans a l'original, i de triar les paraules i les construccions que em semblin més properes a l'estil d'aquest original i que em sembli que haurien agradat a l'autor. M'imagino a mi mateixa havent de justificar a l'autor per què ho he posat com ho he posat, i, si trobo l'explicació convincent, tiro endavant.

Però també hi ha l'atenció i la reflexió que exigeix la recerca per mantenir el ritme: aquella paraula que primer tradueixes d'una manera directa, però que després t'adones que té més presència en el text, que va més enllà, i que l'has de canviar per trobar-ne una altra que serveixi en tots els casos i que mantingui la repetició, l'eco (és a dir, que mantingui el joc).

En aquest llibre, per exemple, el primer escull per rumiar va ser la paraula traç de la primera pàgina, que ha de servir per a les ratlles blanques verticals de la neu que cau, per a les línies horitzontals negres dels ocells que volen, per als cables de l'electricitat o per al blanc sobre fons blanc d'un camí que puja. Però alhora cal fer servir paraules o expressions que no compliquin innecessàriament el que has de dir, perquè no has de crear confusió!, ni tampoc has de simplificar el text... (sempre buscant l'equilibri entre els diversos condicionants).

Pel que fa al ritme, cada part d'*El pes de la neu* comença per un fragment diguéssim més poètic, al·legòric, que es va reprenent, i continuant, a l'inici de la part següent, i de vegades a dins del text pròpiament dit en torna a aparèixer algun tros. D'entrada, tradueixes el que «explica» el fragment, però després quan avances, t'adones que no pot ser, que, si ho fas així, en dissolts l'efecte. El primer d'aquests trossos, per exemple, comença amb una injunció: Mira. I més avall insisteix en l'ordre, la repeteix, però resulta que no pots posar simplement: Torna a mirar (tal com diríem segurament de manera espontània), perquè després ve, encara més avall, més insistent: Mira millor. Però el que posis igualment ha de ser prou natural perquè el lector no ho trobi forçat, no se n'adoni. I en canvi senti l'efecte de la cadència. Per tant, a la segona calia mantenir el mateix imperatiu: Mira més. Es a dir que queda, repartit pel paràgraf: Mira. Mira més. Mira millor.

Totes aquestes coses i cosetes (o l'esforç per mantenir figures com les al·literacions tot i el marge de maniobra estret que et permet el sentit) són entrebancs que podriem qualificar de «normals» en una traducció, i és lògic que els lectors no hi pensin ni se n'adonin. No els correspon de fer-ho, però sí que sempre he trobat curiosos en quins detalls, en quines paraules es fixen, i com en canvi d'altres, que a mi com a traductora m'han donat més feina o m'han proporcionat més alegries, passen sense pena ni glòria. Però tenint en compte que el llibre no vol cridar l'atenció per com diu el que diu, sinó que vol semblar senzill i sense entrebancs i que sobresurti per damunt de tot el conflicte entre els dos personatges principals i amb el món capgirat que es troben, el fet que els esforços del traductor passin sense que es notin sí que deu ser senyal que la cosa ha anat bé.

De fet, traduint es tracta de servir els autors, de servir les obres i de servir també els lectors, i, des del fons del cor, de servir íntimament la llengua que he heretat i que estimo. Gràcies.

Christian Guay-Poliquin. *El pes de la neu* [Traducció d'Anna Casassas]. Barcelona: Edicions del Periscopi, 2019.

Xavier Farré

En primer lloc, voldria agrair al jurat que hagi triat aquesta obra com a finalista. No deu ser gens fàcil seleccionar quatre obres d'entre la quantitat de grans i excel·lents traduccions que es publiquen en català. Perquè, diguem-ho clar, la traducció al català passa per un moment dolç, hi ha grans traductors i hi ha editorials que donen sortida a grans obres per configurar un catàleg molt personal i de qualitat. I tot sembla que indica que hi ha noves fornades de traductors que no tan sols assegurin la continuïtat d'aquest moment actual, sinó que de ben segur el faran encara molt millor.

També voldria agrair a l'editorial Rata la cura en tot el procés per publicar el llibre. De fet, la història d'Olga Tokarczuk arrenca de converses que vaig tenir amb la Iolanda Batallé, en aquella època al capdavant de l'editorial.

El llibre *Cos*, d'Olga Tokarczuk, és un projecte que ja tenia de feia temps, des que va ser publicat en la llengua original. La primera edició polonesa va aparèixer l'any 2008 i va sobtar els lectors. Fins a aquell moment, la seva literatura es construïa a partir de petites històries, de fragments, però aquell llibre portava aquesta estructuració fins a límits quasi inimaginables. Era un llibre fet d'anotacions, de retalls d'històries, que a més s'anaven interrompent i després es reprenien, de novel·les curtes i de pensaments fulgurants; tot era un mosaic, però que feia emergir la figura del narrador que obria i tancava l'obra. A pesar que era una obra que no encaixava amb moltes de les concepcions d'una obra narrativa, per més que el postmodernisme ja havia començat molts camins de ruptura, va guanyar el premi Nike, el més important de la literatura polonesa, i en les dues modalitats: el premi dels crítics i el premi dels lectors. Tanmateix, va ser un llibre que en aquella època no va tenir gaire fortuna fora de les seves fronteres; és allò que es diu que algunes obres han d'esperar el seu moment. Per tant, encara que fos una obra que jo ja hauria volgut traduir, era molt difícil i arriscat que algú la volgués publicar.

La tasca de la traducció no es redueix tan sols a passar els textos d'una llengua a una altra; ha d'acomplir també altres cometes, com la de fer present en una altra cultura autors que semblen sorgits del no-res, perquè no es té tot el context que es produeix en la cultura original. Que Olga Tokarczuk publicés *Cos* a Polònia, per més envitricollat que fos el concepte de l'obra, ja no representava quasi cap risc: l'autora polonesa estava plenament consolidada. Que es publicés o que es traduís en una altra llengua era molt diferent. Com es podia fer per introduir aquell tipus de narració perquè no fos rebutjat de ple pels lectors, que podien arribar a pensar que l'autora podia jugar a ser experimental, concepte que hauria estat del tot allunyat del que pretenia Tokarczuk amb la seva obra? De fet, una traducció no pot oblidar que cal tenir en compte les expectatives dels lectors, de l'una i de l'altra cultura.

Małgorzata Żukaszewicz, una de les millors traductores de la literatura alemanya al polonès, i també introductora d'autors a la cultura polonesa, com W. G. Sebald, esmenta en un assaig la història de Marco Polo, el pont i Kublai Khan que narra Italo Calvino a *Les ciutats invisibles* per indicar l'estranyesa i les expectatives de les cultures davant d'una traducció o del text original. Recordem la història. Marco Polo explica la construcció d'un pont pedra a pedra, perquè precisament la distribució i la col·locació de les pedres és la part que més li interessa perquè demostra l'enginy en la construcció; Kublai Khan,

després d'haver rumiat una mica, li diu «per què em parles de les pedres si el que m'interessa és l'arc»? Amb això vull indicar que el traductor no tan sols ha de pensar en les expectatives lingüístiques dels seus lectors, és a dir, quin tipus de llenguatge ha d'utilitzar, sinó també en les expectatives culturals. Les unes no poden funcionar sense les altres.

Sobre les lingüístiques, ja està força acceptat que es permet molt més a l'escriptor que escriu per al seu públic lector directe violentar i forçar la seva pròpia llengua que no pas al traductor en les seves obres. Fins a punts extrems, arribaríem a la domesticació absoluta del text. I aleshores, es comença a ribotejar el text fins que en queda una capa prima, però ben llisa. Però es podria arribar a fer això amb una obra que té com a element principal la multiplicació de veus? Perquè cada fragment, cada història en aquest llibre de Tokarczuk implica tenir una modulació diferent del llenguatge. Trobem la història del turista Kunicki a Croàcia, les cartes de Josefina Soliman a Francesc I d'Àustria, la història de Philip Verheyen, que comença l'any 1689, i una llarga rècula de fragments, anècdotes, històries que ens fan viatjar en el temps i en l'espai. I cada una requereix adoptar i adaptar una nova veu (i recordar la que hi havia a les històries interrompudes i repeses).

Aquest és un llibre que et posa davant d'un repte diferent d'altres textos; el que s'hi podria acostar més seria una antologia de textos molt diversos i amb un sol traductor. Però només seria un acostament; la novel·la (si és que la podem qualificar així) de Tokarczuk participa en molts gèneres a la vegada si ens fixem en la manera de crear les veus dels narradors. Ella mateixa qualifica les seves novel·les, i especialment *Cos*, com a novel·la-constel·lació, i s'hi adiu molt bé. Som nosaltres que hem creat les imatges a les constel·lacions per poder-nos guiar, nosaltres unim les línies. Cada estrella funciona de manera independent, i a *Cos* passa exactament el mateix: cada lector pot crear un itinerari diferent de les històries, però ha de tenir la certesa que cada història funciona diferent. I té la seva pròpia veu, que després també podrà lligar a altres veus de la gran constel·lació resultant. Passar el ribot al llenguatge de tots els fragments acabaria fent un text pla; per tant, haurem d'avesar-nos a l'estranyesa del text. Tornant a Kublai Khan, haurem de deixar l'arc i començar a mirar les pedres i entendre per què ens ho expliquen d'aquella manera.

El projecte de traduir *Cos* era allí, el tenia esperant fins que arribés el moment. I va arribar uns quants anys més tard, amb la concessió del Man Booker International. A partir d'aleshores Tokarczuk va aconseguir un èxit sense precedents ja fora de l'àmbit de la seva llengua. I és quan el projecte de traduir-la al català es va poder fer realitat. Tot això, cal tenir-ho en compte, abans de guanyar el premi Nobel de Literatura. Justament, el dia que l'anunciaven el llibre ja estava a punt d'entrar a impremta.

Del pont de Kublai Khan a un altre pont, en aquest cas del poeta Leopold Staff (poeta modernista i un dels més grans de la literatura polonesa), i que em serveix per explicar aquest procés de traducció:

PONT

*No creia
Estant a la riba d'aquell riu
Ample i impetuós
Que passaria aquest pont,
Trenat de canya fràgil i prima,
Lligat amb cordes.
Vaig passar lleuger com una papallona
I pesat com un élefant,
Vaig passar segur com un ballarí
I vacil·lant com un cec.
No creia que passaria aquest pont,
I quan sóc a l'altra riba
No crec que l'hagi passat.*

La traducció, més que en el pont, rau en l'abisme que hem passat i que hem deixat al darrere, en la sorpresa que ens provoca mirar el camí recorregut i sentir aquesta incredulitat d'haver-lo fet. Recórrer les pàgines d'una novel·la, com a *Cos*, d'Olga Tokarczuk, i sentir-se de vegades tan vacil·lant que no t'aguantarà el llenguatge. És més aviat el procés de com anem avançant en una traducció, després de dies i dies compartint espai físic i mental amb els personatges, amb els fragments, després d'entaular un diàleg imaginari amb les propostes del llibre, perquè aquest és un llibre que demana implicació directa en el sentit que la traducció roman a la pantalla, i a la vegada vas afirmant o negant tots els viatgers que hi apareixen.

En aquest procés, però, no només hi ha la figura del traductor, i torno aquí a l'apartat d'agraïments. Voldria esmentar un gremi que moltes vegades queda silenciada, que és el dels correctors. He tingut la sort de treballar els darrers anys i en diverses editorials amb grans correctors, que amb la seva curosa revisió han millorat el text. Els en dono les gràcies. I també en el cas d'aquest llibre he tingut una col·laboració més directa, perquè després ha estat revisat de nou per Francesc Orteu, que ha contribuït a donar-li la forma que té.

Per acabar, només un apunt. Ja he comentat la decisió d'adoptar aquest títol, *Cos*, altres cops, però aquí voldria reiterar la idea principal, independentment si es troba més encertat o no la tria d'un títol que és, de fet, intraduable. És la importància de fer una aposta arriscada i de tenir un criteri editorial propi.

Torno a mirar enrere i noto el vertigen d'haver passat el pont, d'haver pogut traduir aquesta multiplicitat de veus irrepitibles que estableixen una noció del tot diferent de novel·la. I confio que l'estranyesa d'aquest experiment literari a molts nivells hagi arribat també al lector. S'enriqueix així aquest llibre d'exploracions amb una nova exploració en un altre terreny lingüístic i cultural.

Olga Tokarczuk. *Cos* [Traducció de Xavier Farré]. Barcelona: Rata, 2019.

Joan Ferrarons

Aviat farà un any que va arribar a les llibreries la meva traducció d'*El castell* de Kafka, publicada per Club Editor després de dos anys i escaig de feina intensa i, a voltes, obsessiva.

Es tracta d'una novel·la inacabada (com les altres dues de l'autor: *El desaparegut* o *Amèrica* i *El procés*) que ja havia estat traduïda per Lluís Solà l'any 1971. Aquesta versió, fins ara l'única en català, es va reeditar durant els vuitanta i els noranta, però actualment ja no es podia trobar a les llibreries. A més, dues altres consideracions van portar Maria Bohigas, l'editora de Club, a proposar-me de fer una nova traducció: en primer lloc, el model de llengua literària, que al nostre país ha variat força dels setanta ençà, cosa que entorpeïa l'accés del públic actual a aquesta novel·la, i, en segon lloc, que quan Solà traduí *El castell*, encara no se n'havia fixat el text manuscrit, és a dir, no es disposava de l'obra tal com l'havia deixada Kafka.

El text «original» que havia circulat fins aleshores era l'editat pel seu amic Max Brod, i és que, amb la intenció de donar a l'obra un aspecte més acabat que l'ajudés a difondre-la, el marmessor literari de Kafka hi aplicà un seguit de canvis estilístics: va modificar la divisió per capítols (que passaven de vint-i-dos a divuit), va introduir comes al text per adaptar la puntuació a la normativa alemanya, va dividir frases llargues, va passar al mode conjuntiu parts del discurs indirecte (mentre que en alguns casos va fer el contrari), va canviar la sintaxi d'algunes frases, va substituir algun mot austriac per d'altres en alemany estàndard i va eliminar algunes frases sense que sigui evident per què.

És cert que en edicions successives Max Brod havia anat restaurant el text, és a dir, acostant-lo al manuscrit, però no fou fins a l'any 1982 que un equip de germanistes dirigits per Malcolm Pasley va publicar la versió manuscrita, que avui es considera canònica. Les dues grans novetats d'aquesta edició eren la restauració de la puntuació, considerada un element cabdal de l'estil kafià, i un volum que contenia totes les correccions i supressions practicades per l'autor mentre treballava en la novel·la. La meva traducció, doncs, va partir d'aquesta versió.

La principal prioritat que em vaig fixar fou reproduir fidelment el to de l'original a cada moment, atès que varia força al llarg de la novel·la i sovint de manera sorprenent. Així, els capítols angòixants alternen amb escenes còmiques, picants o —per què amagar-ho?— magistralment avorrides. També coneixen una gran variació de registre els extensos diàlegs, que predominen a la segona meitat de la novel·la. Sentim com el parlar culte dels funcionaris es pot degradar fins a la grolleria o com una simple hostalera de poble pot adoptar, quan enraona sobre el castell, l'aire més aciençat. Això fa que els diàlegs sovint sonin menys naturals del que es podria esperar, com també sobta la manca quasi absoluta de col·loquialismes, anacoluts, incorreccions o dialectalismes en el parlar, recordem-ho, d'una contrada rural i aparentment aïllada.

De retruc, el meu plantejament va fer aflorar aspectes pels quals altres traduccions, sobretot les primeres, passaven de puntetes. Segurament el que

més en sobresurt és la comicitat, perquè *El castell* també pot resultar, de vegades, francament hilarant. Kafka era un amant del cinema de Chaplin i no costa trobar semblances entre els ajudants de K., el protagonista de la novel·la, i alguns dels personatges encarnats pel cèlebre còmic. Però tampoc no podem oblidar la sexualitat que travessa la novel·la (sovint en forma d'abús) així com l'homoerotisme d'algunes escenes en què K. se sent poderosament atret vers dos homes, en Barnabas i Bürgel.

Com he dit més amunt, treballar amb la versió manuscrita em va permetre accedir a la puntuació de Kafka, i aquest és un dels trets estilístics amb què vaig voler ésser més escrupolós. A primer cop d'ull ja salta a la vista que l'autor sol afavorir períodes llargs, però el que més crida l'atenció és que l'elecció entre períodes llargs i curts sovint no es deu tant al contingut del relat, com a la percepció que en tenen els personatges (en els diàlegs) o el protagonista (en la part narrada). Així, les frases curtes i seguides poden indicar perplexitat, mentre que la unió en un sol període de frases que altrament separaríem amb punts pot expressar, per exemple, la immediatesa (percebuda) d'una acció i les seves conseqüències.

El trasllat al català d'aquest sistema tan peculiar violenta de manera conscient els bons costums de la puntuació catalana, entenent que qualsevol alternativa no faria justícia a l'estil de l'autor. En la part dialogada no va ésser tan fàcil, ateses les importants diferències sintàctiques entre l'alemany i el català. Si aquella llengua té una sintaxi rígida que fa innecessàries les comes dins d'una frase, el català pot i sol marcar amb comes qualsevol incís, complement oracional o sintagma desplaçat del seu lloc habitual, cosa que passa més en els diàlegs que en la resta del text. Dins dels diàlegs, doncs, i per facilitar una comprensió que en alemany és immediata, de vegades em vaig decantar pel punt, a sabuda que cap de les opcions a l'abast era del tot satisfactòria.

D'altra banda, em vaig abstenir d'esmenar errades pròpies d'un manuscrit inacabat, com ara les petites incongruències que es donen, per exemple, en el nom dels hostals, en el color de cabells de l'Olga (que al segon capítol és rossa però cap al final de la novel·la es torna morena), la càlida rebuda d'en Barnabas a l'Hostal del Pont (en contrast amb el menyspreu que desperta més endavant) o en el ritme de la narració allà on Kafka suprimí algun passatge.

A parer meu, encara que sigui de manera subtil, tot això ajuda a comunicar la incompleció d'una obra que avança enmig d'ambigüitats i incerteses. En aquest sentit, val la pena preguntar-se si el caràcter inacabat de la novel·la no contribueix precisament a fer-la més grandiosa i tot.

Franz Kafka. *El castell* [Traducció de Joan Ferrarons]. Barcelona: Club Editor, 2019.

Joaquim Gestí

A principi d'estiu l'editorial Godall va publicar, amb el títol *Us he deixat un missatge*,* una àmplia antologia de la poeta grega Kikí Dimulà, malauradament traspasada a finals del passat febrer als vuitanta-nou anys. La seva mort ha deixat orfenes les lletres gregues, que han perdut la veu poètica més important de la generació de postguerra i el referent líric més internacional, i també el país sencer, que acomiadava una poeta estimada i popular.

Coneguda, reconeguda i traduïda arreu, especialment a l'anglès, al francès i a l'italià, la seva presència a casa nostra ha estat intermitent. El primer contacte va ser l'any 2005, quan Víctor Obiols va convidar-la al Festival de Poesia de Barcelona. Va ser, de fet, l'únic viatge a terres ibèriques. Posteriorment Dolors Miquel s'hi ha referit i ha traduït alguns poemes en articles de premsa i en revistes i, finalment, el 2016, l'Ars Santa Mònica va dedicar-li un dels seus *Dilluns de Poesia*. En aquest sentit, la recent edició de Godall, que conté una introducció a la seva poètica, proporciona un retrat més precís de l'artista.

Perquè, malgrat haver rebut els honors i els premis més grans i de ser considerada en vida com a part de l'Olimp literari hel·lènic, format per déus gairebé intocables, Kikí Dimulà, que va treballar al Banc Nacional de Grècia durant 25 anys, va ser sempre una dona d'una normalitat inusual per a una poeta. Aquesta aparent simplicitat, que amagava un sentit de l'humor, àcid, irreverent, murri i burleta, li permetia afirmar, quan la crítica la situava al costat de Kavafis, Seferis, Ritsos o Elitis, o fins i tot la considerava una segona Safo, que sempre havia tocat de peus a terra pel que feia als honors i que no somiava amb seure a la primera fila del Parnàs poètic, al costat dels més grans, sinó allà on hi hagués un seient lliure, encara que fos a les files de darrere. Facècies a banda, també considerava que un o una poeta que cometi l'error de comparar-se amb les glòries que l'han precedit, deixarà d'escriure, especialment a Grècia.

Cronològicament situada dins de la segona generació poètica de postguerra, al costat de noms menys coneguts per a nosaltres, però també importants, com ara Títoş Patrikios o Manolis Anagnostakis, el seu primer poemari *Erebos* és el reflex d'un món desvalgut i insegur, resultat de la dissolució existencial de la humanitat durant la Segona Guerra Mundial i, en el cas grec, la posterior guerra civil. Un món on la poeta, per tal de sobreviure, fa ús del procés creatiu per interferir decisivament en la seva lògica. En les moltes entrevistes que va concedir al llarg de la vida recordava que quan era jove no es cansava de parlar sobre les coses que no canvien. «La meua insistència en el tema em feia la sensació que era capaç d'arrossegat, amb els meus versos, aquestes coses cap a un canvi. Al final, de tot el que vaig voler canviar, l'únic que va canviar va ser allò que no hauria volgut que canviés: jo mateixa [...]». Una idea irònicament reflectida al poema que du per títol:

En fallida

*Ara gairebé estic sense feina.
De més jove
manufacturava sobretot queixes.
Però també reunia*

*situacions de segona mà
que transformava fàcilment
en excentricitats i vehemències.
Feina rutinària.
M'anava força bé.*

*Ara em dedico a foteses.
Tot just per viure:
pujó al meu temps a l'atur
i executo petits recorreguts
per evocar una mica
les feines moderades
de la meva joventut.*

Malgrat els esforços de la crítica per encasellar-la dins d'un corrent estètic determinat, Kiki Dimulà, igual que Emily Dickinson o Konstandinos Kavafis, l'admiració pels quals és present a la seva obra, té una veu pròpia, independent i difícilment classificable dins de cap moviment o tendència poètica. De fet, les seves composicions no s'assemblen a res ni a ningú. Pocs poetes fan la impressió d'una novetat tan radical.

Optimisme

*Ja ni sé quants dies fa
que no sona el telèfon.
El teu sentiment mòbil està bloquejat.*

*L'aparell està bé va dir el tècnic
he de cavar
potser falla el contacte*

*falla el contacte? Impossible
això només passa als contes
vaig renyar-lo*

*en qualsevol cas, si és això, jo mateixa puc cavar
saps quantes serioses avariès he enterrat?*

Començant per la tria de temes a través dels quals sorgeix la poesia, un temes sovint ínfims, extrets de quotidianitat: una fotografia, la contemplació del mar, la pluja, present a tants i tants versos...

La o disjuntiva

*La pluja m'ha tancat dins
i ara romanc pendent de les gotes*

*Com puc saber, però, si això és pluja
o llàgrimes del cel interior d'un record?
M'he fet massa gran per anomenar
els fenòmens sense embuts,
això pluja, allò llàgrimes.*

[...]

O el record d'una passejada que mai no va tenir lloc...

Els baladres

*Aquí no vam venir mai.
El turó no et coneix.
La teva petja no quedà gravada
a cap pujada
ni en els suaus pendents
ressona el riure de la teva pressa.
Tampoc no és escrit
en les verdes paraules de l'amor:
en les fulles carnoeses de les atzavares,
plenes de petites incisions amb noms,
no gaire profundes,
que cicatritzen fàcilment,
Elsi —Dimitris
i una fletxa.*

[...]

o una trucada telefònica al cel per deixar un missatge a la mare morta...

Us he deixat un missatge

*Sí, hola, em sentiu? Escolteu,
truco de lluny. No em sentiu bé,
que no té bateria la distància?
Parleu des de l'espai mòbil?
Que torni a marcar el zero? Altre cop?
Em sentiu ara?
Em podeu posar amb la mare, si us plau?
Quin número demano? El d'aquest cel
m'han donat. No és aquí?
Puc cridar-li un missatge?*

[...]

A través d'aquests objectes, paisatges i instantànies van sorgint els aspectes que dominen la seva poètica: l'absència, el dany i el dolor per la pèrdua, la solitud i el temps, temes que neixen d'un fet vital que la marca decisivament: la mort del marit, el poeta Athos Dimulàs, l'home amb qui havia compartit la vida i que l'havia encoratjat a escriure. Aleshores, els poemes esdevenen un lament constant, una introspecció a la recerca de respostes per una pèrdua injusta, de la qual de vegades responsabilitza el propi difunt.

Cada dissabte

*Els textos sense regar m'observen.
La llàntia apagada no em mira.*

*Aquest vell xaruc m'ha fet arribar tard.
Al principi em pregava
necessitava veure'm cada dia.
Després va canviar la freqüència
que suposadament no vaig entendre bé
i que volia que hi anés un dia sí i l'altre no.*

*Dos dies més tard
quan em va veure amb la llengua fora, suada
carregada de flors i obediència
va caure dels núvols
què hi fas, aquí, dia feiner, ja t'ho vaig dir
les ànimes treballen a les destil·leries
has de venir en dissabte que lliuren.*

[...]

El resultat d'aquesta obsessió, tres anys després, el 1988, va ser el recull poètic *Salve Mai*, un veritable homenatge a la memòria de l'espòs mort. Els versos semblen preguntar-se com es pot recuperar allò que s'ha perdut, que ha desaparegut, giren constantment al voltant de la idea de pèrdua i de recança d'allò que no retorna.

Carta

*El carter,
arrossegant la meva esperança amb el seu pas,
avui m'ha tornat a portar un sobre
amb el teu silenci.
Al davant hi havia escrit el meu nom amb oblit.
L'adreça, un carrer inexistent.
Tanmateix, el carter
l'ha trobat amagat en el meu rostre,
mirant les finestres que s'inclinaven amb mi,
llegint-me les mans
que ja modelaven una resposta.
L'obriré amb resignació
i copiaré amb malenconia
el que no m'has escrit.*

[...]

Per això les fotografies són sempre presents en les seves composicions, la idea d'atrapar el temps és recurrent, d'un temps que esdevé immòbil, infinit.

Fotografia 1948

*Crec que duc una flor a la mà.
Estrany.
Sembla que per la meva vida
un cop passà un jardí.*

*A l'altra
sostinc una pedra.
Amb alegria i orgull.
Cap sospita
que presagio transformacions,
que tasto defenses.
Sembla que per la meva vida
un cop passà la inconsciència.*

*Somric.
La corba del somriure,
la sina d'aquesta disposició,
sembla un arc tibet,
a punt.
Sembla que per la meva vida
un cop passà una diana,
i una predisposició de victòria.*

*La mirada enfonsada
en el pecat original:
assaboreix el fruit prohibit
de l'espera.
Sembla que per la meva vida
un cop passà la fe.*

[...]

La crítica arriba a la conclusió que la poesia de Dimulà és una poesia sense objecte, perquè el seu objecte és el no-res, el tema central el pas, progressiu o sobtat, de l'ésser al no-ésser, aquest pas que s'anomena temps, desgast o mort...

Anònim

*Et venero, Necessitat
perquè vas crear la continuïtat del món
El dona m, el no tinc.
Però l'amor no, tu no, Necessitat,
l'amor el va crear la mort
per la salvatge curiositat
de saber
què és la vida.*

L'absència i l'oblit tractats com si es trobessin dins d'un calidoscopi, on els colors i les formes es dissolen i es barregen amb la finalitat de ser reconstruïts en una amagada harmonia...

Edifici

*Com va anar de debò
aquella gran empresa de sentiments
que vas muntar?*

*M'han dit que va acabar amb tu.
Si més no, t'has desfet de les obligacions?
Vas ajudar l'oblit a construir?
Feia anys que somiava
una família pròpia
una casa pròpia
lluny
lluny del record
d'aquells que van estimar totes dues.*

I tot mitjançant l'element més rellevant de la seva poètica, l'ús extrem i fins i tot acrobàtic de la llengua, dels mots. Qualificada d'anarquista de les paraules, de poeta que, aterrida per l'existència, terroritza la llengua, això no la priva de ser pròxima al lector i d'haver esdevingut molt popular a Grècia. Michel Volkovitch, que l'ha traduït al francès, la considera un «electró lliure». La seva poesia, diu el traductor, es manté en equilibri sobre el cable estès de la llengua, com una funambulista.

Versió de la Creació

*Soc un edifici protegit, va dir el caos
als contractistes.
A dins, les coses han de seguir com sempre.
Només permetré petits canvis a la façana.*

*En un principi fou l'ahir. De seguida,
la clarivident intuïció,
en veure el primer dia construït, cridà:
ai las, que petit ets! No abastes
ni la soledat d'una persona.*

*L'argila es trasbalsà. Què havia passat?
Als plànols el dia semblava interminable.*

*Jo mateix vaig veure carregat de terra i de maons
un sospitós càmió taronja.
Una mala passada de l'ocàs?*

El constructor no es veia enlloc.

[...]

Lúcida i escèptica des de les publicacions més primerenques, la seva dilatada obra és alhora relat i mirall d'una cultura en la qual es barregen la història, la tradició, llengua mil·lenària i el mite. Així, per exemple, evocant el títol i el primer vers del sensual poema de Kavafis, «Torna», recrea l'episodi homèric del comiat d'Ulisses de la nimfa Calipso:

Torna i pren-me

*No és el son. És el vent
favorable qui porta els somnis*

*el vent que van enviar els déus
per enfonsar la calma,
per encadenar la tempesta
i que el comiat d'Ulisses de Calipso
salpés ràpid i sense entrebancs.*

[...]

L'element religiós, amb referències als elements propis de l'ortodòxia, són també constants en els poemes, de vegades d'una manera divertida i fins i tot irreverent, com la recreació de la celebració pasqual el diumenge de Resurrecció:

Pasqua al forn

*El cabrit belava ronc i insistent.
Vaig obrir el forn enfadada: per què crides, vaig dir,
et senten els convidats.
El teu forn no crema, protestà,
fes alguna cosa, sinó la vostra crueltat
dejunarà en dia de festa.*

*Hi vaig ficar la mà. En efecte.
Gelat el front, les potes, el bescoll,
l'herba, la pastura, el rocall,
la matança.*

[...]

De mica en mica la seva escriptura es recargola, capgira la gramàtica de la llengua en contra del sentit de les paraules, intenta reforçar el poder emotiu del vers a través de la sorpresa i del neguit.

Lladres a la ment

*Plora mentre descriu
com els lladres van arrasar casa seva
se li van endur les joies, els miserables,
i van violar els seus valors d'anciana.*

No se n'alegra?

*Fa anys que cap lladre
no trepitja casa meva
ni per fer un cafè
tot i deixar oberta a propòsit la cafetera*

*Cada cop que hi torno, prego
trobar forçats els ullals
de la porta
els llums sacsejats, com acabats
de colpejar
contra el cap d'un terratrèmol altíssim
i veure robades les exèquies
dels regnes momificats del mirall
com si algú s'hagués afaitat al bany
i hagués fet sortir barba
al meu tacte imberbe,
el seu fracàs lligat de peus i mans
tirat per terra
mentre de la cuina arriba compassat vapor
de petges calentes amb abundant
canyella pel damunt.*

Aquests exemples són una mostra de la dificultat de traduir una poètica en aparença simple, que parla, ja ho hem dit, de coses quotidianes, però alhora extraordinàriament complexa, on les funcions morfosintàctiques i semàntiques de les paraules esdevenen la matèria del poema en si mateix, prenen vida, parlen i dialoguen entre elles...

La pedra perifràstica

*Parla.
Digues alguna cosa, el que sigui.
No et quedis aturada com una absència d'acer.
Tria ni que sigui una paraula
que et lligui més estretament
a l'ambigüitat.
Digues:
«debades»,
«arbre»,
«nu».
Digues:
«Ja veurem»,
«imponderable»,
«pes»
Hi ha tantes paraules que somien
una vida curta, lliure, amb la teva veu.*

[...]

Un estil que l'autora va anar polint al llarg d'una dilatada escriptura, a partir d'una poesia existencial, amb l'abandonament progressiu de la rima del primer poemari, l'adopció formal del vers lliure i un incipient recargolament lingüístic en les composicions:

Record

*Passatger.
I pel meu gust especialment pintoresc.
Com mancat de vida, com estrany,
però estimat.
La seva violència una malaguanyada albada.*

*Ens ofegàvem.
Estret l'habitatge de la nostra passió,
i una amarga aglomeració els nostres cossos.
Els nostres plans de sostre baix,
bicolor la il·luminació del cor,
i estranys els quadres de la nostra ment.*

Va ser passatger.

fins aconseguir un estil depurat, de vegades descarnat, on l'essència del poema ja no és el contingut, sinó el continent, les paraules que transmeten el missatge, igual que ho fa el telèfon, una imatge o una carta:

Anuncis

*Disponible desesperació
en immillorable estat
i ampli carreró sense sortida.
A preu de saldo.*

*En venda terreny
productiu i inexplorat
per manca de sort i de ganes.*

*l temps
completament sense usar.*

*Informacions: Cul-de-sac.
Hora: Qualsevol*

Kikí Dimulà ens ha deixat, doncs, un missatge, un missatge poètic potent i personal que ha estat tot un repte de traducció.

Kikí Dimulà. *Us he deixat un missatge*. [Traducció, introducció i notes de Joaquim Gestí]. Barcelona: Godall, 2020.

Constanze Gräsche

Coneixia una ciutat fragmentada: un barri, un altre, un món de punts turístics, un bar, un cafè per fer-hi el vermut o per amagar-s'hi del soroll urbà –una imatge sencera, però, no l'havia tingut mai d'una ciutat tan coneguda com és Barcelona, encara que hi havia estat un parell de vegades. Per un atzar, a la tardor de l'any passat vaig poder ficar-me al cor de Barcelona, al barri del Raval, per viure-hi gairebé dos mesos sencers i per ajuntar aquests fragments urbans en un mapa interior. Era el barri crucial on s'encreuaven tots els camins de les figures de *L'Hospital dels pobres*, de l'escriptora i historiadora Tània Juste.

Aquesta novel·la històrica, publicada en català l'any 2014 per primera vegada, va acabar a les meves mans havent passat directament i indirectament per camins interconnectats: del 2017 al 2018 jo havia fet un curs de traducció literària del català a l'alemany, en què una agent literària ens va explicar que entrar en el món de la traducció literària és molt difícil, gairebé impossible. Un mes després passejàvem amb una traductora coneguda per la Fira del Llibre de Frankfurt de l'any 2018, i ens va presentar amb una editora alemanya que havia conegut recentment el món de la literatura catalana i que sempre buscava gent que fes una ressenya d'alguna novel·la. Mesos més tard, l'abril del 2019, havia fet la ressenya de *L'Hospital dels pobres*, vaig rebre notícies del fet que n'havien comprat els drets de traducció i l'editora em va demanar si en volia fer la traducció jo mateixa. No vaig trigar gaire a dir que sí, perquè veia que s'obria una petita porta a l'univers de la traducció literària, d'una banda; i al món d'una Barcelona perduda (o potser no tan perduda), de l'altra: a la Barcelona entre els segles XIX i XX, una Barcelona històrica.

L'Hospital dels Pobres té com a protagonista principal la història d'un hospital –de l'antic Hospital de la Santa Creu, que avui coneixem com a Biblioteca de Catalunya, al barri del Raval de Barcelona; i del nou Hospital de la Santa Creu i de Sant Pau, que avui és el Recinte Modernista Sant Pau, en un terreny situat entre els barris de Gràcia, Horta, el Guinardó i Sant Martí de Provençals. La trama comença l'any 1892 i acaba amb l'arribada de les tropes franquistes a Barcelona el 26 de gener de 1939. Hi ha tres figures com a protagonistes: la Maria, que és la filla d'una dida i cuinera; en Lluís, que és el germà de llet de la Maria, i l'Aurora, que és la filla d'un metge numerari de l'hospital en qüestió. D'altres figures són històriques, com ara Lluís Domènech i Montaner, Santiago Rusiñol, Pau Gil, Eusebi Arnau, Ildefons Cerdà, Pau Gargallo, etc. L'Aurora i la Maria són les figures que aporten les emocions, perquè són dones que tracten de viure la seva vida com volen. Es a dir, l'Aurora estudia medicina com el seu pare i el seu germà. I la Maria surt del seu àmbit després d'haver estat cuinera com la seva mare a casa de l'Aurora, i es fa infermera. En canvi, en Lluís, després d'haver de tornar a la Caritat perquè la dida no pot mantenir-lo, té la sort que l'escultor Eusebi Arnau el rep com a ajudant en el seu taller. En el seu trajecte coneix Lluís Domènech i Montaner, un dels arquitectes més importants de la Barcelona modernista. Per tant, la novel·la uneix figures i edificis reals del món de l'art i de la medicina amb algunes figures fictícies i fets històrics.

Jo em trobava molt lluny tant dels esdeveniments històrics com de la ciutat en qüestió. En aquell moment vivia a Santiago de Xile i feia recerca per al meu projecte doctoral. Només tenia la versió digital de la novel·la, un document PDF. Em vaig recordar d'un amic colombià que en una conversa sobre el que

eren les fronteres en un món globalitzat i digitalitzat va constatar que ja no era essencial viatjar en el món real perquè es podia fer de manera digital. Jo era molt esceptica; no obstant això, li vaig fer cas per conèixer els edificis i els protagonistes de *L'Hospital dels pobres* des de Xile. Em vaig posar a buscar la manera de viatjar a la Barcelona allunyada (localment i cronològicament) sense pujar a cap avió. Feia visites virtuals a la Barcelona actual amb Google Maps. Volia veure, per exemple, la casa de l'Aurora, perquè la mare d'aquest personatge solia observar el carrer des de la seva tribuna amb un finestral cap a la rambla de Catalunya (i no m'imaginava com podia ser aquesta tribuna), o volia deambular pel barri del Raval, que és on jugaven la Maria i en Lluís quan eren petits, i on anys després l'Aurora va descobrir la medicina com a vocació. Volia saber quant triga el camí de la casa de l'Aurora cap a l'hospital, tan allunyat del centre de la ciutat. Com que sóc una persona visual, pensava que podia fer-me'n un idea d'aquesta manera, amb l'ajut d'eines digitals. Cada dia traduïa unes quantes pàgines de la novel·la, visitava la pàgina web del Recinte Modernista –que ofereix alguna documentació sobre la història de l'hospital amb fotos–, caminava pels carrers fotografiats per Google i llegia articles sobre metges i polítics barcelonins importants. El meu problema, però, era que no m'estava a Barcelona. La meua traducció la sentia allunyada, molt poc realista, amb errors de descripcions, i de descripcions d'edificis i llocs n'hi havia moltes al text original. L'agost de l'any 2019 ja tenia la primera versió de la traducció de *L'Hospital dels pobres* –però la sentia ben pobra i gairebé dolenta. Pressentia que no era per una falta de coneixement de la llengua catalana o de no saber traduir una obra literària, sinó que era una mancança visual: no haver vist ni haver recorregut els camins dels protagonistes, i no haver vist mai el Recinte Modernista de Sant Pau fora de la meua pantalla.

Al principi del setembre, dos mesos abans d'haver de lliurar la traducció, vaig poder viatjar a Barcelona amb una beca de l'Institut Ramon Llull. Per fi, podria conèixer la ciutat dels «meus» protagonistes! Vaig comprar un exemplar físic de la novel·la per destacar-hi frases i paraules que em produïen mal de cap, marcar amb paperets de diferents colors les pàgines i així emportar-me els dubtes a qualsevol lloc. A més a més, tenia una petita llibreta per als meus apunts. Caminava Rambla amunt Rambla avall, buscava el taller de n'Eusebi Arnau, feia visites guiades al Palau de la Música, a la Biblioteca de Catalunya, a l'Antiga Facultat de Medicina, a l'antiga Casa de Convalescència, al Recinte Modernista de Sant Pau, m'endinsava en una ciutat i els seus sorolls, les olors, els colors tardorencs.

Un cop al Raval, vaig entrar pel portal del carrer de l'Hospital al pati de la Biblioteca de Catalunya; la sorra humida encara feia olor de la dutxa matutina dels serveis de neteja. Em vaig entrebancar amb una llamborda i em vaig sorprendre de la vida social que ja es feia a aquella hora: turistes, jugadors d'escacs, bibliòfils. Vaig veure les escales de pedra que pugen cap a l'entrada, la columna amb la creu, els arbres enreixats, els murs gruixuts. Vaig pujar per les escales de pedra al capdavant de l'entrada principal de la biblioteca, i uns quants minutets més tard, el món actual començava a desaparèixer; veia l'estudiant de medicina jove, el pare de l'Aurora al «pati de la Santa Creu [que] havia estat l'escenari de nombroses tardes en què, assegut a prop de la majestuosa columna salomònica amb el símbol que donava nom a l'hospital, assistia a l'entrada de les grans eminències mèdiques del moment». Buscant la meua paraula per descriure aquesta «columna salomònica», vaig dibuixar-la perquè abans no havia entès que era més enllà d'una «columna que té el fust amb un sortint helicoides de secció semicircular», i només veure-la em va fer descartar la meua primera traducció, que era «geschwungen» (ondada). I la vaig substituir amb la paraula «gewunden» (sinuosa) perquè el moviment que feia el llapis sobre el paper el sentia com si fos la planta enfiladissa que aguanta la creu.

Asseguda als graons de pedra, sentia les veus de la petita Maria i d'en Lluís que jugaven al pati mentre esperaven la seva mare i dida. En Lluís estava fascinat amb el corralet, «aquell carreró sinistre situat entre l'hospital i la Facultat de Medicina on hi havia el dipòsit de cadàvers de la Santa Creu», i veia com tractava de convèncer la seva germana de llet per anar-hi, encara que a la Maria els morts li feien molta por. Em vaig aixecar, els vaig seguir els

passos; de sobte, però, van desaparèixer. I només uns quants dies més tard, amb la visita guiada a l'antiga Facultat de Medicina, els vaig retrobar. El guia va explicar pèr quina porta feien arribar els cadàvers al carrer –sense gaire atenció perquè moltes vegades eren morts desconeguts, gent que no tenia família–, i els que acabaven a la Facultat de Medicina perquè els estudiants poguessin practicar. A la sala d'operacions, vaig sentir la por de la Maria, d'una banda, i la curiositat d'en Lluís, de l'altra. Avui dia aquest corralet és un espai buit amb una reixa oberta i fanals al passatge de l'Hospital. Tenint davant dels ulls, però, l'escena en que un grup de nois intimidava els quasigermans, va omplir-lo. Podia veure com l'esquena d'en Lluís tocava la reixa, els morts a poca distància, i com, a la fi, va fer un pas i va treure pit per demostrar que era un noi valent. Durant les meves rutes digitals, no havia pogut visualitzar mai aquesta part de la història; no tenia cap imatge d'aquest corralet, on es disposaven els morts fa un segle.

De tornada a casa pujava les escales estretes i nues; em feia una mica de vertigen imaginar-me que el passamà inestable no hi era fa un segle. La sala del meu pis donava al carrer de Sant Climent, un carrer més sinistre que el corralet (pensava jo); la petita finestra de la cuina, en canvi, anava a parar al pati interior. Cada migdia i cada nit pujaven les veus dels veïns, com també totes les olors. La finestra del dormitori donava al mur de l'edifici del darrere. Sentint aquesta estretor, a vegades, sopava amb en Lluís, la Maria i la Dolors (la dida i mare), que tenien molt més espai: una cuina i un dormitori amb «una finestra que mai obrien perquè les olors putrefactes del pati pujaven cap amunt i els envaïen la petita llar d'aquell tuf». Amb l'experiència física m'era molt més vívida la descripció de la llar d'ells. I ho podia plasmar millor a la traducció: hi vaig canviar detalls, hi vaig escurçar les frases per expressar l'estretor també amb estructures sintàctiques.

Un vespre, deambulant pels carrers del Raval, vaig passar per davant d'un mur amb una finestra rodona, coberta amb fusta. «El torn giraria i la campaneta sonaria per avisar les germanes que a la Casa de Maternitat hi havien deixat un nou expòsit, un nen sense pare ni mare que calia pujar en aquest món. La mare no seria vista per la germana tornera en cap moment perquè el mur les separava. Només la pobra bestiola –un altre fill il·legítim– es faria visible un cop la mare girés el tambor.» Ho havia traduït, és clar, però després d'haver descobert aquesta traça d'història a Barcelona, en vaig tenir una idea millor, que aquest entorn estava realment tan amagat que gairebé ni es veia. Així podia imaginar-me la germana de la Casa de la Maternitat com estava a peu dret esperant el seu primer nadó, i sentir el nerviosisme de la mare que havia decidit deixar-lo. Vaig fer alguns petits canvis a la meva traducció per donar-hi un *staccato* amb frases més curtes, separades amb comes per augmentar la tensió.

L'experiència més important per a mi i la meva traducció, però, va ser la visita del Recinte Modernista de Sant Pau, que fins a l'any 2009 funcionava com a hospital. La novel·la acompanya aquest edifici des dels primers plànols fins que va ser el refugi per a qualsevol ferit a la Guerra Civil. Vaig arribar-hi un matí totalment gris. Havia agafat el metro, no com en Lluís i el seu mestre el carruatge. En sortir de la Barcelona subterrània, la façana del Recinte Modernista em va deixar atònita. De sobte, vaig entendre com l'Eusebi Arnau, que a la novel·la és una figura ben reservada, va xerrar durant tot el viatge cap al terreny de les obres del nou hospital sobre els plans de Domènech i Montaner. L'abundància de detalls del nou hospital, la neteja de les rajoles, l'espai dins del recinte –el contrast entre el nou hospital fora de la ciutat i l'hospital antic del centre de la ciutat no podia ser més fort. Dins dels pavellons, entenia com estava distribuït tot. «Només entrar al pavelló, un vestibul donava accés al despatx mèdic, a l'esquerra, mentre que a mà dreta s'obria la bellíssima rotunda envidriada, plena de llum natural, que esdevindria la sala de dia, on les malaltes podrien deixar el llit per una estona i rebre les visites dels seus familiars.» En aquesta descripció de l'autora, jo no havia entès bé les dimensions d'aquesta sala de lleure. Malgrat el dia gris, la sala l'omplia la llum natural. Havia de canviar la paraula «Rundbau» (edifici rodó) a «runder Tageslichtsaal» (sala rodona de llum natural) perquè el lector alemany pogués sentir almenys una mínima part d'aquesta tranquil·litat que m'omplia.

El recinte està dividit per una gran avinguda, i estudiant els noms dels pavellons als plànols (alguns van canviar de nom al llarg dels anys), em vaig adonar que alguns dels pavellons de la meua traducció havien canviat de lloc, eren a la banda equivocada. Un error que no hauria trobat mai a l'hora de rellegir el text sense haver-hi estat. Un lloc essencial al recinte és el pavelló central: «L'amfiteatre operatori –meitat envidrat, meitat revestit de marbre–, les sales de guixos, d'esterilització i d'anestèsia». Jo havia suposat que l'amfiteatre era una sala que des del sòl fins a l'alçada normal de finestres estava coberta amb marbre i la part de sobre tenia vidre. En alemany en diria que és una sala «bis zur Hälfte verglast» (envidrat fins a la meitat). La realitat, però, era una altra: no es tractava d'una base de marbre i una cobertura de vidre, sinó que realment la part que dona al pavelló era revestida de marbre, i l'altra meitat de la sala era envidrada. Per tant, havia de treure la paraula «bis» per transmetre aquesta alteració arquitectònica de com es veu una sala amb finestres.

D'experiències d'aquest tipus n'hi va haver moltes durant els dos mesos que vaig poder visitar cada racó esmentat a la novel·la i traçar les rutes dels personatges. Cada dia descobria algun detall a la meua traducció que no em convenia perquè no sintonitzava amb els fets arquitectònics d'una Barcelona ja no tan perduda per a mi. I amb cada canvi, petit com fos, me la podia creure més. Encara que estava sola, és a dir, no pas entre amics i coneguts, cada cop em sentia més acompanyada dels edificis que formaven part de *L'Hospital dels pobres*, pel barri on m'estava, i, de cop i volta, també dels protagonistes. A poc a poc, la meua traducció va desenvolupar una vida, i la vaig poder sentir meua.

Tania Juste. *Das Hospital der Hoffnung* [Traducció de Constanze Gräsche]. Colònia: Lübbe, 2020.

Cèlia Nadal

Els traductors no sempre disposen d'espai per justificar les pròpies operacions: alguna nota al peu per a qüestions puntuals, una nota a la traducció per a les generals; sovint breu i si l'editor la preveu. Poca cosa més. Normalment s'entén que una traducció es justifica per ella mateixa, i, de fet, ha de ser així. Això no obsta que de l'experiència concreta de traduir no se'n pugui extreure traductologia, resultats interpretatius o altres raons, i és per això que s'agraeix l'espai concedit per *Visat*.

Malgrat el que acab de dir sobre la possible manca d'espai per al metadiscurs en la traducció, aquest no ha estat el nostre cas. De l'antologia *Un male strano*, publicada per Einaudi en ple confinament italià, els autors n'hem escrit i parlat a raig.¹ Sens dubte, hem sentit que l'operació que proposàvem –un díptic de traducció i de comentari d'uns mil versos triats del cançoner– demanava una justificació (o més d'una): des del moment que una traducció és un potencial gest prescriptiu, calia justificar l'aposta al lector italià per l'obra marquiana, allí encara molt desconeguda,² com a clàssic a l'alçada dels clàssics italians i mundials. Per als catalans atents a la recerca de producció nacional i internacional sobre el poeta, el *commento* que tanca el llibre, i que com a línia interpretativa es desenvolupa en paral·lel a la traducció, pot crear algunes perplexitats del moment que no es dirigeix només als especialistes acadèmics i que constitueix un gènere crític ben consolidat, però diferent del *paper* o dels nostres comentaris en diferents aspectes; per exemple, pel que fa al diàleg amb la bibliografia preexistent (la seva formalització i citació) o a la intenció d'englobar la totalitat del text, o sigui, cada un dels versos i no només aquells triats.³ Per bé que adscrits a aquesta tradició crítica, el *commento* també ha estat declinada a *modo nostro*, prioritzant unes línies hermenèutiques més centrades en la representació del món interior del jo que en la recerca filològica-intertextual que ha predominat en els estudis ausiasmarquians i que ha produït resultats excel·lents com ara el comentari d'una altra antologia, *Per haver d'amor vida*, de Gómez i Pujol (2008). Tanmateix, quan hem recorregut a l'anàlisi intertextual, hem prioritzat les influències italianes, no perquè les creguem suficients en termes absoluts, sinó perquè la seva importància resulta coherent amb l'operació cultural que ens havíem proposat: presentar Ausiàs March a un públic culte, no necessàriament especialista, i preeminentment italià.

La traducció, al marge que resulti més o menys reeixida, tampoc no es decanta per tries descomptades: hem canviat el *vós* de l'original per un *tu*; hem citat deliberadament Montale, Leopardi o Dant; hem preferit el ritme a la mètrica regular, trencant una gran quantitat d'*endecasillabi* que sortiren tots sols en una primera formulació i adaptant-los, per suma o resta d'alguna síl·laba, a la recerca de sonoritats o a la posició d'una tònica en un lloc determinat del vers. Al cap i a la fi, la component poètica d'una traducció, a diferència de les parafrasis o de les versions de servei, ofereix possibilitats d'experimentació respecte als valors convencionals. No és pas que creguem d'haver fet res de revolucionari, però sí d'haver seguit un tall i uns arguments que són els que, a la seva manera, també han modelat els objectius del comentari: la ja esmentada valorització d'aspectes específics de la poesia i de la poètica de March en relació amb el món intern (realisme psicològic, formalització de la dimensió psicoemotiva, etc.) i la intenció de

mantenir present el públic real perseguint certes maneres de modernitzar el text original, com també la predilecció per les referències a la tradició literària italiana.

Ens ha interessat, en definitiva, posar en contacte la condició històrica dels poemes quan els va escriure March amb la nostra. O sigui, preguntar-nos què ens poden continuar dient els cants avui (i gràcies a la nova llum d'avui), i no només què degueren poder dir llavors. Per això, no hem renunciat a «tornar a dir amb March» a partir d'uns pactes nous.

Com hem apuntat a la introducció de l'antologia, el problema de la modernització de March, que escriu al segle XV i que usa un llenguatge ple de nocions tècniques i filosòfiques ben datades, no ha demanat tant l'aplicació sistemàtica de certes solucions com integrar-ne la varietat dintre el pacte poètic de la nova versió. Dit d'altra manera, la coherència no pot ser mecànica o externa a la traducció, i justament per això no ha de ser necessàriament uniforme: evitar el continu to mediavalejant, per exemple, no treu no poder fer un ús puntual de trets estilístics medievals o del lèxic antic en certs casos. Aquesta falta d'uniformitat de tons vol contribuir precisament a construir una idiosincràsia de la traducció, una coherència interna. Per aquest motiu, el fet d'evitar artificiositats (podem per cas arcaïsmes o estilnovismes) com a clau estilística no ha impedit recorre-hi com a citació del codi literari i com una determinada proposta de relació amb la tradició. D'aquesta manera, hem escrit «Senza il desio di cosa disonesta» per «Sens lo desig de cosa desonesta», que és l'inici del cant XXXIII, de to abstracte i estilitzat; tot i que normalment la paraula feta servir per a «desig» en tota la traducció ha estat decididament 'desiderio', un mot associat a la llengua viva, a diferència de 'desio', de regust petrarquista i passat. I és precisament l'aposta per 'desiderio' que permet utilitzar 'desio' com a préstec, com a recurs, com a intenció, però no com a paraula natural en l'expressió moderna predominant. Aquí la primera octava del cant en qüestió, que en la versió italiana reuneix les dues fórmules per designar el desig:

*Sens lo desig de cosa desonesta,
d'on ve dolor a toç enamorat,
visch dolorit, desijant ser amat,
e par ho be que no us vull desonesta.
Ço que yo am de vos es vostre seny
è los estats de vostra vida casta;
molt no deman, car mon desig no basta
sino en ço que honestat ateny.*

Senza il desio di cosa disonesta,
che dà dolore a quanti s'innamorano,
vivo dolente, e desidero amore,
ed è ben chiaro, non ti voglio disonesta.
Ciò che io amo in te è il tuo senno
e come è stata la tua vita casta;
molto non chiedo: non va il desiderio

se non a ciò che l'onestà abbraccia.

Faria sospitar un March sense contradiccions, tan adherit als cànons de la lírica d'amor més pura (castedat, honestedat i seny) i contra les temptacions carnals del desig (que apareix anomenat tres cops), si no fos perquè la continuació del cant s'omplirà d'espines, de gestos retòrics que obren la porta a la tensió tràgica que caracteritza el poeta (i que es farà explícita en el poema successiu, lligat a aquest).

Sigui com sigui, el contrast de la llengua moderna amb petites incursions de l'antiga, o el de registres i tons, no hauria de sobtar gaire el lector d'avui. El decorum que regia la llei dels estils i en dictava la preceptiva ja fa temps que s'ha desintegrat; els poetes que abans parlaven d'ivoris i perles i coses sublimes un dia van introduir, sense renunciar al to elevat, les màquines i els tramvies en les seves composicions; i un grup pop famós de panorama musical català com els Manel incorpora aquests tipus de mecanismes sense pensar d'haver fet un ou de dos vermells ni causar cap escàndol al públic oient. No puc evitar, cada vegada que hi pens, recordar una cançó seva («Les coses») que fa: «si poguéssim segrestar aquest riure absurd que ens fa tan lliures / i follar per sempre amb aquest delit». I ho repeteix «amb aquest deliiiiit...». No només diu el mot literari 'delit', sinó que just abans ha dit 'follar'. Perla/tramvia, delit/follar, desio/desiderio: encara hem fet curt. Les claus de lectura que en cada cas posi en joc aquest tipus d'operació (iròniques, indicadores de la distància, el que sigui) convergeixen en una consciència de la gestió de l'artificialitat (i no per força de l'artificiositat), que, com ja deia Leopardi, tota creació artística afronta.

Per tot plegat, l'aparent falta de sistematicitat en la traducció d'un concepte o mot determinat (ara 'desiderio', ara 'desio'; ara 'volontà', ara 'volere', etc.) pot respondre senzillament al sentit específic que adquireix la paraula en qüestió en el seu context, però de vegades també respon a una interpretació o a la confluència de criteris de conservació i modernització que hem volgut articular, esperant que funcionin a l'orella.

Ja que abans he parlat del cant XXXIII i de les seves espines (les trobam, per exemple, en l'abundància de negacions, ja presents en els versos inicials citats més amunt), acab amb l'última cobla abans de la tornada, que en aquest sentit remata el fet:

*Mon pensament mostra que m'entristeix
quant entre gents estich mut e pensiu;
ladonchs Amor peix sos fills en lo niu
que dins mon cap es lonch temps que nodreix.
Cest es aquell voler sens negun terme,
per ço Amor de mi no-s partifa;
aquell'Amor qu'en nostra carn esta
no met al cor lo no cansable verme.*

Il mio pensiero rivela tristezza
quando fra gli altri sto pensoso e muto;
Amore nutre i suoi figli nel nido,
che nella mente mia da tempo nutre.
Questo è un volerti senza limite alcuno,

dunque Amore da me non partirà
e quell'Amore che nella nostra carne sta
il verme infaticabile non mette nel cuore.

És el passatge més complex de la composició: la tristesa que es manifesta en el jo entre els altres, amb una formulació que recorda el «solo e pensoso» de Petrarca, es deu a una condició que s'encadena amb la presència d'un cuc incansable. Aquest animal, a més, es lliga al nodriment dels petits del niu (el menjar que els ocells porten a les seves cries). L'Amor, en definitiva, fica al cor de qui estima per sobre de la carn el verm de la durada. Ara bé, triar un cuc, imatge arquetipica de la corrosió i la corrupció dels cossos, per il·lustrar la durada de l'amor pur és, si més no, sorprenent. Tant és així que des de la fiable redacció de la Nue-Einaudi ens van escriure per assenyalar un possible refús en la traducció, i que si estàvem segurs que l'original deia el mateix i si no sobrava el *non* del darrer vers.

Que el *non* no sobràs no és cap mèrit especial els traductors; però, que bé que reflecteix aquest aspecte característicament marquia sobre el qual hem volgut posar l'atenció! El *male strano* que posa títol al llibre, a part d'una citació del cant XLIX, n'és una formulació. Ausiàs March roman un poeta extraordinari i modern. Traduïm-lo.

Escrit en ocasió de l'antologia comentada i en versió bilingüe català-italià: Ausiàs March. *Un male strano. Poesie d'amore*. [A cura de Cèlia Nadal Pasqual i Pietro Cataldi]. Torí: Einaudi, 2020.

1 Vegeu per exemple la «Nota alla presente traduzione» de C. Nadal Pasqual al mateix volun d'*Un male strano* (2020: XXXIV-XLI) i «In cerca del significato profondo: tradurre Ausiàs March», dins *Ausiàs March e il canone europeo*, a cura de B. Aldinucci i C. Nadal Pasqual (Bibliotheca Iberica, Edizioni dell'Orso, Alessandria, 2018, pp. 121-142). També Nadal Pasqual & Cataldi a «Las traducciones de Ausiàs March en ámbito ibérico e italiano. Recorrido histórico y reflexiones para una nueva traducción», dins *Trayectorias literarias hispánicas: tradición, innovación y nuevos paradigmas* (Biblioteca AISPI, Centro Virtual Cervantes, 2019, p. 111-124).

2 A Itàlia, a part d'algunes traduccions de Sansone, destaca l'aportació imprescindible de Costanzo Di Girolamo, autor de la traducció, de l'edició i de les útils anotacions de l'antologia *Pagine del canzoniere*, de 1998 (un treball que desembocà en una versió en espanyol, *Páginas del canzonero*, amb una nova traducció de J. M. Mico). També cal esmentar el projecte «Traduzione in prosa dell'opera di Ausiàs March», a cura de Oriana Scarpati i dirigit per Di Girolamo mateix. Per acabar, alguns altres cants de March poden llegir-se en llengua italiana en el recent volum de *La poesia oggettiva nella letteratura catalana medievale* (Compagna, Letizia, Puigdevall, 2019).

3 Sobre la tradició del *comento*, vegeu Cataldi, «Per un commento al canzoniere di March: considerazioni preliminari». Monogràfic «Ausiàs March: leggere, editare, tradurre nel tempo», eUmanista. IVITRA, 15, 2019, p. 17-23.

Pau Sabaté

Teòcrit és un dels millors poetes de la literatura grega antiga. Juganer, variat, desconcertant, delicat i rude al mateix temps, la invenció del gènere bucòlic és, consideracions històriques a part, el menor dels seus assoliments. Si el llegim sense prejudicis, ens trobarem un poeta agut i innovador, capaç de saltar amb agilitat de la grandesa de l'èpica a la concisió de l'epigrama, amb una gamma àmplia de psicologies i de paisatges (en aquest ordre). En paraules del poeta i traductor Robert Wells, «no podríem imaginar-nos la literatura europea sense Teòcrit, però la seva excel·lència ha quedat enfosquida, paradoxalment, per la llarga tradició que ell mateix va originar. Per tenir una sensació clara de la seva personalitat poètica, cal que l'alliberem de la tradició literària posterior». ¹ Per aquest motiu, el projecte de traducció que vaig presentar i que ha rebut el Premi Vidal Alcover prescindeix de les paraules «idil·li» (que figura als títols dels manuscrits, però no al text del poeta) i «pastoral» (que, quan apareix al text, tradueixo «de pastors»). D'aquí que el títol que proposo per al recull sigui, senzillament, *Poemes*. D'una banda, els poemes de tema estrictament pastoral són deu d'un total de trenta; i, de l'altra, la meua proposta, com explicaré més avall, també pretén recollir els epigrames de l'autor, només la meitat dels quals poden qualificar-se com a «bucòlics». Amb aquest títol, crec que el lector es pot acostar a l'obra («per moltes raons, el recull de poesia antiga més notable que ens ha pervingut», en paraules R. L. Hunter) ² de manera menys condicionada.

Aprofitant l'avinentesa, penso que, a més de la traducció dels *Idil·lis*, val la pena afegir al volum els epigrames atribuïts a Teòcrit (22 en total) i el fragment, que conservem gràcies a Ateneu de Naucratis, d'un poema que potser portava el títol de *Berenice*. D'aquesta manera, tindriem tota l'obra conservada del poeta en un sol volum. A tall de complement, s'hi afegiran els poemes i fragments que conservem de Moscos i Bió, els primers poetes pròpiament «bucòlics» que coneixem (aplicar aquest qualificatiu a Teòcrit de manera massa insistent em sembla que indueix a error, com explico més amunt). La qualitat de l'obra d'aquests dos autors és desigual, però presenta moments brillants, com la *Mègara* de Moscos o l'*Epitafi d'Adonis* de Bió, que cal que es puguin llegir en català.

La poesia hel·lenística ha estat molt poc traduïda a la nostra llengua. En el cas de Teòcrit, disposem d'una única traducció, la de Josep Alsina per a la Fundació Bernat Metge, en dos volums. ³ De Moscos i Bió, no se n'ha traduït res. La versió d'Alsina és excel·lent en molts aspectes, però presenta, a parer meu, dos problemes:

- 1) És en prosa i no en vers.
- 2) Censura alguns passatges.

Pel que fa al primer, i sense negar les virtuts d'una traducció en prosa, considero que la traducció en vers pot permetre al lector d'apreciar Teòcrit en tant que poeta, mentre que la traducció d'Alsina sembla més encarada a l'estudi de l'autor i menys al gaudi de llegir-lo. Els poemes que tinc intenció de traduir presenten sovint estructures estròfiques o, si més no, paral·leles, repeticions i ressons que s'aprecien més bé i cobren sentit en una versió

mètrica.

El vers que faré servir és l'hexàmetre català, tal com l'he emprat recentment a la traducció de la *Ilíada* (és a dir, amb les llicències –dues síl·labes en anacrusi– que m'hi permeto). Això, d'altra banda, m'hauria de permetre transvasar a la nostra llengua, en la mesura que sigui possible, els ressos homèrics que Teòcrit fa aflorar als poemes d'èpica breu. En els casos que l'original presenta díctics elegíacs, els traduiré també en díctics, seguint el model de les *Elegies de Bierville*, de Carles Riba, i la teorització que en fa Jordi Parramon.⁴ Per exemple, els versos 53-56 del poema vuitè (*Els glosadors Dafnis i Menalcas*) els tradueixo conservant l'estructura del díctic elegíac:

Tant és que no tingui la terra de Pèlops ni tingui muntanyes

d'or, tant hi fa no poder córrer més ràpid que els vents.

Cantaré sota aquesta pedra i a tu et tindrè entre els meus braços

veient els xais en ramat i de Sicília la mar.

I així mateix la parella de díctics que els segueix (v. 57-60):

Als arbres l'hivern els fa mal, a les aigües fa mal la sequera,

als ocells els fa mal el parany i als animals, el filat,

i a l'home fa mal desitjar la noia tendra. Zeus pare,

no sóc l'únic que m'he enamorat: tu també ets força doner.

El manual de Parramon, sigui dit de passada, també serà la referència per traduir els tres poemes en metres eòlics. Aquest article, però, no pretén fer un repàs exhaustiu de la mètrica teocritea i de la manera de refer-la en català, així que no m'entretindré a analitzar aquesta qüestió aquí i ara.

Passem al segon problema, la censura. És habitual, per desgràcia, que les traduccions dels clàssics anteriors als anys vuitanta deixin sense traduir passatges considerats pornogràfics o de contingut eròtic homosexual. La d'Alsina no n'és cap excepció. Malgrat que, en general, els poemes homoeròtics (que són sis) no pateixen cap censura, alguns passatges explícits són exclosos de la traducció catalana. A tall d'exemple, els versos 116-117 del cinquè poema (*Els glosadors Comatas i Lacó*):

? ?? ?????, ??' ??? ?? ?????????, ??? ?? ?????????

?? ????????????????? ???? ??? ?????? ?????? ???????

Ens sorprendrà trobar-los, quan passem a la pàgina catalana, traduïts al llatí. Per a qui no sàpiga què vol dir *nonne meministi, ut ego te futuebam et tu ceuebas*, la traducció que proposo jo crec que serà més clara:

Que no te'n recordes, quan vaig traginar-te'm, i tu, fent ganyotes,

em remenaves el cul i amb les mans aquell roure aferraves?

Més enllà dels divertiments que ens pot oferir, la poesia de Teòcrit, cada poema seu, és un mosaic de veus i sentiments, una polifonia que juga constantment amb el passat i amb el futur i amb les expectatives del lector. La majoria de poemes són escenes de vida, sigui heroica, rural o urbana. Traduir el títol *Idil·lis* per *Quadres* ha estat molt temptador (al capdavant hi figura l'arrel

*???-, la mateixa de *videre*), encara que filològicament sigui inexacte.⁵ En realitat, cadascun dels poemes és un quadre que conté molts altres quadres, en una estructura circular que no es tanca mai del tot.

Així doncs, tant pel lloc que ocupa l'autor en la història de la literatura grega i universal com per la qualitat i vivesa dels seus poemes, crec que una nova traducció de Teòcrit, seixanta anys després de la primera, que respecti plenament el contingut i la forma poètica de l'original és, a més d'avinent, necessària.

1 De la introducció a Theocritus, *Idylls*. Translated from the Greek by Robert Wells, Manchester, Penguin, 1988.

2 R. L. Hunter, *Theocritus and the Archaeology of Greek Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

3 Teòcrit, *Idil·lis*. Traducció de Josep Alsina (2 vol.), Barcelona, Fundació Bernat Metge, 1961 i 1963.

4 Jordi Parramon i Blasco, *Ritmes clàssics. La mètrica quantitativa i la seva adaptació accentual*, Barcelona, Quaderns Crema, 1999.

5 El significat d'????????? és més aviat el de «poemet», diminutiu d'?????, que, entre moltes altres coses («aspecte», «forma», «gènere literari»), també pot voler dir «poema».

Judit Figuerola

«Vaig voler esborrar la llengua russa de la meva memòria», Roser Rosés

La primavera del 2019 em trobo amb una bona amiga que em porta un regal d'aniversari molt especial: el llibre de Roser Rosés *Trenes tallades*. El periple excepcional que s'hi narra em commou i, gràcies a la intermediació d'Helena Vidal –amb un paper determinant en la publicació de les memòries d'aquesta «nena de Rússia»–, contacto amb Rosés i li proposo d'aprofundir en els records desgranats a l'obra.

Pel desembre, m'acull a casa seva. Parlem a la seva habitació, un espai no gaire gran; de fet, com ella mateixa, que també és una dona menuda. De seguida m'adono que, malgrat els noranta-tres anys, té una memòria prodigiosa i encara bull d'energia i projectes. Seguint el fil narratiu del llibre, li plantejo un seguit de preguntes que divideixo en blocs:

INFANTESA

Comencem parlant dels anys abans de marxar a l'URSS. Teníeu cap idea sobre què volia dir comunisme? Ereu conscient de la situació política?

Vaig tenir la sort d'anar a les escoles de l'època, que van ser molt trencadores i avançades per al seu temps, i t'ensenyaven bastant a raonar. Crec que vaig tenir sort de l'escola, i tant a mi com al meu germà –que era dos anys més gran–, els pares ens van portar a un centre excursionista que era ja de tipus escolta (Joventut Catalana). Tot això em va donar uns fonaments importants d'estimar allò meu, la terra. Els pares eren benestants. De primer vaig anar a les Escoles Franceses i, quan van inaugurar l'escola a prop de casa, ja durant la República, vaig anar a l'escola pública: Grup Escolar Mossèn Jacint Verdaguer.

Quines feines feien els pares?

La mare, com corresponia a l'època, mestressa de casa, cuidar els nens i fer de mare. El pare tenia estudis, era mestre d'obres. L'avi, que era molt exigent, el va fer començar a treballar com a paleta perquè aprengués l'ofici i després el va enviar a França per ampliar coneixements. El pare es va establir pel seu compte, però no era negociant. Amb motiu de l'Exposició Universal del 1929 va construir un edifici important –que encara existeix avui dia– al xamfrà del Paral·lel amb l'avinguda Mistral. Era un home amb capacitat, però sembla que la qüestió econòmica no va anar gaire bé. I aleshores, de la casa del carrer Floridablanca, que era de dues plantes, vam anar a un pis del carrer Font Honrada. Erem més a prop de l'escola i de la família, els oncles també vivien al Poble Sec, i jo m'hi vaig adaptar molt bé.

Pel que fa al meu coneixement de la situació política, recordo encara avui un cert (Joan Baptista) Solé i Bru, que tenia una mica d'influència política. I igualment puc dir que, quan era a la colònia de Pravda, a Moscou, i em van dir que venia (Joan) Comorera, sabia que era una personalitat destacada, tot i no poder precisar en quin partit militava. Amb els pares, recordo que anàvem al

casal d'Esquerra Republicana a la Gran Via; durant la guerra vaig arribar a actuar-hi en una funció de teatre. Tota aquesta situació la vaig viure i també recordo els germans Badia i (Jaume) Aiguader, que va ser alcalde de Barcelona. Es veu que tenia molta memòria i em va quedar gravat.

LA GUERRA I EL VIATGE

I després va venir la guerra.

Que la vaig viure pràcticament tota, perquè quan vaig marxar cap a Rússia el novembre de 1938, faltaven només quatre mesos perquè s'acabés. L'impacte d'aquesta època va ser molt fort. I, de fet, estàvem segurs que tornariem en acabar la guerra i aquest és el primer cop que vaig rebre: saber que no podríem tornar a casa... Els nens que havien anat a d'altres països sí que van poder fer-ho, però els que vam anar a l'URSS i a Mèxic, com que no hi havia relacions diplomàtiques, no.

Per què no us va acompanyar el vostre germà?

Per l'edat, perquè fins i tot jo vaig sortir amb documents on deia que, en lloc de néixer el 1926, havia nascut el 1927. L'oncle Víctor ho devia fer perquè fos més fàcil. El meu germà tenia dos anys més que jo, ja era gran. Tingues en compte que els nois de la lleva del biberó només en tenien setze.

I n'estàveu contenta? La cosina Lola va marxar amb vosaltres?

Sí, molt. Jo tenia en gran estima la tieta Maria i em vaig sentir afalagada de poder acompanyar-la, a ella i a la seva filleta, la Mavi, que tenia tres anys. La cosina Lola era de part de l'oncle i venia de València (Benignim); però ens havia visitat sovint a Barcelona i ens coneixíem. La majoria dels companys de viatge eren nens asturians i bascos i eren molts els que hi anaven amb els germans.

En arribar, vam passar la quarantena a Leningrad (Sant Petersburg) per una qüestió sanitària, i després continuarem viatge a Pravda, a la rodalia de Moscou. La tieta vivia amb els adults, però amb la cosina Lola més d'un cop vam compartir habitació a la colònia.

1a etapa: PRAVDA. COLÒNIA NÚM. 1

Quins records teniu de l'escola i dels mestres espanyols (i més concretament d'August Vidal i la seva dona, Lina Fernández)? I dels vostres companys?

La mare de l'Helena era mestra de Primària; per tant, a mi no em va fer classe. Pel que fa a l'August Vidal, era el nostre professor de llengua i literatura espanyola. Encara recordo l'exercici de l'efemèride (aquesta paraula, sempre que la sento, em fa pensar en ell), que ens feia rumiar, i la poesia en català que vaig gosar escriure per a la seva classe.

A l'hora d'expressar-me, per exemple, jo havia après català i castellà, i vaig notar que el castellà dels meus companys era molt diferent del que jo sabia. D'altra banda, quan parlaven rus, per exemple, em feia gràcia que tinguessin dificultats per fer les declinacions acabades en m (que n'hi ha moltes), mentre que per a mi, com a catalanoparlant, això no comportava cap problema. També m'adonava, sense considerar-me més sàvia, que tenia un altre nivell que els companys de curs.

Recordo com a agradables tres mestres: l'August Vidal, que era català (i això sens dubte hi va influir molt), l'Arrom, que era mallorquí, i l'Arregui, un asturià. Amb el temps m'he adonat que potser el que tenien en comú era el fet d'haver pogut tenir una bona formació com a ensenyants. Perquè n'havia tingut d'altres, com és el cas del professor que em va fer l'examen d'arribada i que

em va fer baixar de curs perquè no vaig saber què volia dir una paraula en castellà, que mai no em van entrar bé; em va doldre haver de repetir curs amb l'únic argument que «havia d'aprendre millor el castellà». Amb dotze anys ja t'adones si les coses tenen sentit o no. Suposo que havien de formar el personal castellanoparlant que havia emigrat perquè fessin la feina i no tots se'n sortien igual de bé.

Recordo també la intervenció d'una noia, que a la classe d'història va preguntar per què sempre guanyaven les guerres, els russos. Era una matèria que no m'agradava, la història: només s'explicava per mitjà dels conflictes bèl·lics i la meua experiència de la guerra havia estat tot menys positiva. Per bé que l'educació era bona, no era gens crítica. En aquest sentit, la meua escola de Barcelona, en temps de la República, havia estat molt més lliure.

Com valoreu l'educació rebuda?

Estic d'acord que a l'Espanya franquista mai no hauríem gaudit de res de semblant. Una curiositat: era l'única noia que sabia alguna cosa dels esçacs perquè el meu germà hi era molt aficionat i jo sabia bellugar les peces; allà en vaig aprendre molt més. És cert que teníem a la nostra disposició tots els tallers que volguéssim. La meua afició era la dansa i vaig poder fer clàssic i folklòric. Fins a l'inici de la Segona Guerra Mundial van ser un parell d'anys macos. Bé, l'única cosa que va trencar aquest temps de joia va ser la mort de la cosineta Mavi, que provocà un trencament fort amb l'allunyament de la tieta de la colònia.

Parlàveu amb algú en català?

Amb l'August Vidal, mai. Nosaltres no teníem contacte amb els professors més enllà de les classes. Vivien en un pavelló a part. Estàvem en contacte amb els companys de la nostra edat i amb els educadors russos que teníem a cada planta. De fet, n'hi havia una de molt antipàtica que un dia em va fer plorar renyant-me: «Vés a saber si la teua família encara és viva i, en canvi, tu et comportes d'una manera inadeguada». Per contra, recordo un altre educador que tenia una màquina de fotografiar, que aleshores era un tresor, i compartia aquesta afició amb nosaltres. És notava que estimava els nens.

Ni amb la tieta parlàvem català, i això que aquí sempre hi havíem parlat. Penso que era perquè no conviviem. Aquest va ser el motiu del primer desànim seriós que vaig viure a la colònia només arribar-hi: prendre consciència que la família pràcticament no existia. La meua cosina Lola, que a València ja vivia entre dues aigües (perquè la seva mare era castellanoparlant), es va adaptar molt més de pressa que jo al castellà. De fet, recordo que la tieta tenia una màquina d'escriure i jo vaig escriure el meu nom en castellà: Rosario. Fins i tot, ara que hi penso, recordo que deien que hi havia un noi català a la colònia (més gran que jo) i jo el mirava de lluny amb simpatia. Però no et sortia de parlar català. L'ambient no era propici.

I l'aprenentatge del rus, com el recordeu?

Vam començar només amb la llengua i després vam començar a fer la geografia també amb una professora russa. No te n'adones, de com aprens la llengua. Tampoc teníem contacte amb nens russos. Ho vam fer gràcies als professors, als educadors, a les xerrades, al cinema... Per a mi no va ser cap problema, en absolut.

2a etapa: L'EVACUACIÓ A LA RIBA DEL VOLGA

Vau marxar tots els de la colònia cap a Kúkkus, aquest poblat desallotjat on vau anar a parar?

Sí, tots vam marxar. El que passa és que alguns havien desaparegut amb anterioritat. Suposo que era gent que havia tingut alguna errada política i no interessava que continuessin allà. Jo recordo dos casos: un professor i un interpret. Pel que fa als nois, hi va haver algun problema disciplinari, però res de greu. Ara, això sí, als que no volien estudiar se'ls derivava a la formació professional per entrar al món del treball; la majoria dels nois (no tant les noies) optaren per aquesta via.

S'hi van afegir també nens provinents d'altres colònies. Havien deportat els alemanys que vivien al poblat. Vivíem en cases particulars i vam passar moltes penúries. Quan ja érem a la riba del Volga, l'any 41 i 42, recordo que els mestres venien diferents. Tots plegats ens vam deixar una mica a conseqüència de les misèries, el fred i la gana que passàvem... A mi em sabia greu veure els mestres en aquesta situació trista. Perquè jo no em veia a mi mateixa, i a les companyes les tenia a prop i no me n'adonava tant.

Continuàvem sense tenir relacions estretes amb els professors. T'explicaré una anècdota: anàvem amb llums de petroli perquè no hi havia electricitat; però els vidres –que evitaven que el combustible fumés– es trencaven i no hi havia recanvis. Així doncs, el fum dels llums ens tacava la pell. Jo no m'hi havia fixat, però un noi em va comentar que calia que em rentés les orelles, que les duia ennegrides. Recordo el voltant dels ulls dels mestres amb uns cercles foscos. Amb l'August Vidal, com que era pèl-roig, encara es feia més evident.

Van morir molts nens, va ser una època molt dura. Estudiar era principal, però calia col·laborar per a l'organització de la colònia. En el vaixell ja ens van classificar per grups i ens assignaren diverses tasques. Ja no era una vida de nens aviciats. A Kúkkus vaig ser-hi un any més o menys. Com que la meva cosina Lola es va posar malalta (va tenir una afecció pulmonar) i la van portar a l'hospital, vaig quedar ben sola. Suposo que per això vaig fer aquell cop de força i vaig demanar a la direcció que em deixessin marxar cap a l'Àsia Central per mirar de reunir-me amb la tieta Maria i el seu fill, que havien estat evacuats a l'Uzbekistan.

No us va saber greu deixar enrere la gent que havíeu conegut fins aleshores?

No havia intimat amb les companyes, deixant de banda la meva cosina. En canvi, quan vaig ser al nord de Crimea, sí que vaig fer amigues russes. Potser la causa era la meua manera de ser: jo era bastant tímida. Afortunadament, la vida m'ha fet canviar.

Però éreu decidida i, veient com van anar les coses, vau tenir molta sort.

Vaig marxar de Kúkkus amb dos soldats espanyols que venien a buscar els seus fills per portar-los amb les seves mares a Taixkent, la capital de l'Uzbekistan. I fins i tot va ser maco perquè durant aquell llarg viatge ens ajudàvem. Anava amb els dos soldats i els seus fills, tres o quatre criatures, tots més petits que jo.

He tingut molta sort, això és ben cert. Quan ens vam retrobar amb la tieta, a Kokand, sí que vam poder conviure: dormíem tots tres en un mateix llit (amb ella i en Víctor, el meu cosinet). Fixa't si convivíem!

3a etapa: KOKAND (UZBEKINSTAN) i CRIMEA

Què en destacaríeu, d'aquella època?

Hi havia dos col·lectius d'espanyols a Kokand. Nosaltres érem al de la part alta. Eren temps difícils i tothom feia el que podia: sempre hi havia gent que vivia més bé i d'altres que ho passaven pitjor. Vam protestar perquè les autoritats ens tenien pràcticament abandonats. I aleshores vam aconseguir

que ens possessin el menjador i jo vaig fer-hi d'ajudant de cuina. En aquesta vida sempre s'ha de lluitar.

Quan era a Kokand, vaig fer una mica d'amistat amb la filla del cuiner, la Rosita Vilaseca, que era de l'altre col·lectiu. Perquè en el meu no hi havia ningú de la meua edat. Però, és clar, no arribes a consolidar cap amistat perquè has d'anar amunt i avall. Tot es trenca.

Coincidint amb la reculada de l'exèrcit nazi, vau ser traslladats a Crimea.

Vam anar a parar al kolkhoz Nikolàievka, al nord de Crimea, on vam tenir molt bona acollida, i és quan més contacte vaig tenir amb els russos. A Kokand havia treballat en un taller amb russos, però poc temps. Després vaig passar a treballar a la cuina del menjador, on tots eren espanyols.

La feina que hi havia era la del camp, eren pagesos. Em vaig unir a un grup de noies de la meua edat i aquí sí que vaig fer-hi un parell d'amigues, la Katia i la Zina; amb el temps vaig assabentar-me que el pare de la Katia –la família sovint m'acollia a casa– era el president del kolhoz. Per a ells era impossible sortir del país i no sabien res de fora. Per això els interessava tant que els expliqués com vivíem nosaltres. Va ser el lloc on em vaig trobar més a gust i aquí ens va arregar la fi de la Segona Guerra Mundial: quina alegria més gran!

Ens estàvem també en cases privades. De fet, la nostra khata era una caseta tradicional amb un porxo on hi havia dues portes: a una banda hi vivia un matrimoni jueu, i, a l'altra, nosaltres. Hi vivíem la tieta, el meu cosí i un home vidu amb el seu fill, que s'havien unit al nostre grup familiar. Eren cases molt senzilles, realment, amb els terres de fang.

La meua cosina Lola, després de retrobar-nos per atzar a l'estació de tren, em va explicar que la colònia encara existia, però que ara era una casa per a joves situada a Bólxevo (dins la regió moscovita). Les autoritats russes sempre es van responsabilitzar i van mantenir el compromís assumit. Deixant de banda la part humana, en la qual jo sempre he cregut –perquè estic convençuda que a tot arreu hi ha bona gent–, també hi havia la qüestió política. Els «nens de Morèlia», a Mèxic, no van tenir tanta sort com nosaltres.

LA REPATRIACIÓ I EL LLARG SILENCI

La repatriació sembla que no els feia gaire gràcia, a les autoritats russes.

No, efectivament. Ens vam assabentar per pura casualitat que l'oncle ens havia reclamat des de Mèxic. I vam aconseguir marxar el 1946, just un any després d'acabar la guerra. Va ser la segona i última expedició de nens que va sortir.

Amb els professors espanyols ja no vam refer el contacte. A Bólxevo evidentment la colònia s'havia reduït; érem molt menys i ocupàvem un únic edifici de fusta. Segurament, el personal de servei vivia a part. La novetat més considerable fou que havia desaparegut el privilegi de tenir el col·legi dins del recinte de la colònia. I vam començar a assistir a l'escola russa del poble. I va ser interessant, perquè hi havia una mica d'obertura: les esglésies van tornar a funcionar i vam poder veure algun casament i viure la Pasqua. Ens feia gràcia; tot és cultura!

Després de l'any i mig que passàreu a Mèxic, com recordeu la tornada a casa?

Amb molta il·lusió i molta por. L'adaptació va ser més difícil perquè ja tenia més consciència del que era la vida. I a més, jo tenia força informació sobre el franquisme: com a enemics que eren, mentre vaig ser a l'URSS te'n malparlaven. I el que ens deien era veritat: vaig trobar un país oprimat i ple de

misèria. Vaig tornar el 1947 i encara hi havia racionament, que de fet va durar fins al Congrés Eucarístic (1952).

Vam haver de tornar a Nova York i d'allí navegàrem fins a Vigo. Portàvem documents falsos. El fet que al vaixell hi hagués també els germans Vidiella (amb un historial semblant al nostre) i que amb la meva cosina Lola fóssim dones probablement ens va salvar de més interrogatoris. Tant jo com els pares estàvem contents, però sempre vivíem amb por.

El meu oncle havia arranjat la documentació com si només haguéssim viscut a França i a Mèxic. A més de ser una persona privilegiada intel·lectualment (era un metge molt reconegut), havia de ser un home amb bons contactes, perquè jo no consto enlloc; es va ocupar, amb gent que coneixia d'aquí, que no figurés en cap llistat de nens que van ser a Rússia. Per als pares hauria estat molt problemàtic.

I vau haver de reaprendre a viure a casa vostra.

Estàs amb la família, amb qui penses que pots tenir tota la confiança, i no és així. I era per protecció, després ho he entès, però aleshores aquest pacte de silenci, per més que ens beneficiés a tots, era incomprendible per a mi. Va ser molt dur, molt dur, molt dur...

Els pares, del que explico en el llibre, no en sabien res. I el meu germà, que fa dos anys que és mort, ho va saber gràcies a la meva feina com a voluntària del Museu d'Història de Catalunya. Tenint en compte que amb els pares van intentar passar la frontera, vaig suggerir al meu germà que s'unís al grup explicant aquesta experiència. Ho vam provar i va participar-hi un parell d'anys fent les seves xerrades. Li ho vaig proposar amb tota la picardia perquè s'assabentés del que jo havia viscut.

Ni amb el meu marit no n'havíem parlat mai, tot i que ell sabia que havia estat a Rússia, a Amèrica... Pensa que el meu home era poeta, escriptor, una persona molt desenvolupada intel·lectualment, que parlava molt. I res. Ho vaig esborrar perquè no hi havia ningú que em volgués escoltar. No hi havia interès a conèixer la meva vida. I la meva timidesa no hi va ajudar. Vaig pensar: doncs ja està; punt i a part.

Quan van crear l'associació d'exalumnes de les escoles de la República, ho vaig saber i me'n vaig fer sòcia. Vaig conèixer aquest, vaig conèixer l'altre... I vaig començar a barrinar: i si expliqués la meva història? A la reunió periòdica que feiem, ho vaig proposar.

EPÍLEG: TRENCAR EL SILENCI

Quina edat teníeu?

Ara no recordo si la primera xerrada amb ells va ser el 2006 o el 2009. Havia tornat amb vint-i-un anys i vaig haver d'esperar fins a vuitanta! Els fills sabien que durant la guerra havia estat a Rússia i prou, era una anècdota.

L'oncle ens va fer una biografia a mida. De fet, els meus sogres, sense conèixer tota la història, no em volien perquè consideraven que havia corregut massa món.

Al pare després de la guerra el van represaliar i la família se'n va anar a viure a Mollet. La meva marxa a Rússia va ser un fet important dins del nostre cercle. Per tant, el fet d'haver-se traslladat a un altre lloc va ser una sort. Vam tornar a Barcelona el 1948, un any després del meu retorn. Però vam anar a parar al barri de la Sagrada Família, on encara vaig viure els primers anys de casada. Em vaig casar a 33 anys (que aleshores era molt tard), el 1959. El meu marit era quatre anys més jove que jo. I ara ja fa 38 anys que soc vídua;

l'Alfred va morir d'un vessament cerebral.

I devien quedar meravellats de sentir la vostra història...

Vaig fer la xerrada a l'Ajuntament de Gràcia. Era una sala gran i era ben plena. Va córrer molt la veu, entre l'escoltisme i tot plegat, i va venir-hi molta gent.

Va ser una experiència que em va fer por perquè, tot i que jo estava acostumada a fer classe a grups petits, mai no havia parlat davant de tanta gent. I sobretot perquè significava trencar aquest silenci de tants anys. Per això va ser molt important; va sortir bé i ja no he parat.

Aleshores ja teníeu enllestit el text del llibre?

Quan vaig fer aquesta primera xerrada, només tenia un parell de fitxes que encara guardo i dates. Posteriorment, per fer pràctiques a l'ordinador, és quan ho vaig posar per escrit.

Els fills van quedar impressionats, és clar. La meva filla, perquè el noi viu fora de Barcelona, ha vingut a les xerrades sempre que ha pogut. Diria que fins i tot ens ha ajudat a enfortir la nostra relació.

I la llengua russa? Com va ser que la va recuperar?

Juntament amb l'experiència, vaig voler esborrar la llengua; vaig arribar a maleir-la i tot. Pensava: només em porta problemes, aquesta història que m'ha complicat tant la vida amb la família. Ni als amics més íntims podia explicar-los-en res, perquè era secret.

Però el temps va anar passant i el 1972 es va inaugurar l'Escola Oficial d'Idiomes de Drassanes. Quan em vaig assabentar que hi havia departament de rus, hi vaig anar, potser cap al 1973. Entre les mestres hi havia la Rosa Suárez, una asturiana evacuada com jo, per bé que la professora que vaig tenir més temps fou una russa que es deia Lídia Vasílievna Ievtuixenko (que tenia una certa relació amb el poeta amb qui compartia el cognom). També hi era la Luisa Fernández i una altra, ara no en recordo el nom, l'home de la qual, que es deia Cuervo, havia anat amb mi a classe. Les tres d'espanyoles, si no m'equivoco, eren asturianes; devien tenir el títol. Hi havien viscut més de vint anys, a l'URSS, i hi havien fet els estudis. I després va venir la Mercader i amb el temps també l'Helena hi va fer classe una temporada.

Aleshores arribaven vaixells soviètics al port de Barcelona i a vegades hi havíem anat a fer pràctiques de debò. Vaig reprendre l'aprenentatge del rus amb molta il·lusió i no em va costar.

Un cop aconseguit el títol de rus, vaig fer classes desinteressadament a amics i familiars. En enviudar, el Club d'Amics de la Unesco, del qual érem socis, va proposar-me de fer-hi classes i ho vaig acceptar. Esporàdicament tenia alumnes a casa. Ho vaig fer amb entusiasme i plena dedicació i potser aprenia més ensenyant que quan anava a l'EOI.

I finalment, va començar a treballar a l'agència AFZ, de la mare d'Helena Vidal.

Això va ser molt posterior. La primera vegada que els vaig veure vam coincidir en un tren, però ho vaig gosar dir-los res. Després, com que nosaltres veníem llibres, en un racó de La Clar de Llibre vaig veure llibres en rus. Sembla que els havia fet arribar una editorial russa per tal que en fessin difusió i em van dir que ja tenien un traductor: l'August Vidal. En aquest moment jo era casada i tenia fills; devien ser els primers anys seixanta. Em van facilitar l'adreça i ens vam veure. Però era evident que la situació els feia por i jo també havia assumit aquella prudència generalitzada.

Però després, amb els anys, ens vam retrobar. Ells tenien una agència literària i treballaven amb drets d'autor. Jo tenia una coneguda, l'Àngels Margarit (que també ha traduït del rus), que em va comentar que buscaven algú. No havien trobat ningú que es defensés amb el rus i jo vaig encaixar-hi de seguida i ens ho vam passar molt bé amb la Lina i l'Helena. També hi treballava en Ricard San Vicente i vam fer molt bona amistat.

Quan li van fer l'homenatge i es va presentar el llibre sobre l'August Vidal, hi vam anar tant el Ricard com jo mateixa en qualitat de deixebles seus. Els pares d'en Ricard també eren nens de la guerra.

Quan la Lina es va jubilar, l'agència me la vaig quedar jo. Ja es veia que l'URSS estava una mica empananegada. Malgrat haver-hi treballat, m'anava molt grossa, però la vaig mantenir tres anys. Aleshores els russos, centralistes ells que ho són molt, la van traslladar a Madrid i em van deixar al carrer. Del 81 al 84, més o menys, vaig portar l'agència.

L'Helena ha estat, per tant, la principal responsable de la publicació del llibre.

Sí, sens dubte: sense ella no hauria estat possible que aquest text veiés la llum. El va fer llegir a l'editor. I va ser un èxit. A noranta anys escriure un llibre! Ens estimem molt.

He de confessar que m'ha agradat molt el to del vostre relat. Hi expliqueu amb molta serenitat episodis d'un gran dramatisme.

Jo ho escrivia per als meus fills, perquè sabessin què havia viscut el dia que jo faltés. Penso que és un testimoni valuós. Les coses de detall són importants. No tot és el relat dels vencedors, també hi ha les vides de gent com jo.

Abans d'acomiar-nos, quina valoració en feu, avui, de l'experiència viscuda a l'URSS?

Amb la perspectiva del temps, ha estat molt formativa: he conegut moltes cultures i he recorregut mig món. I en una època en què no es viatjava. Vaig sortir de l'URSS el 26 de maig i fins al 4 de juliol no vaig arribar a Nova York. Aleshores anava així; eren desplaçaments llargs.

Ho trobo positiu en el sentit que m'ha donat un coneixement que d'altra manera no hauria tingut. Han estat les meves universitats, com deia Gorki; la vida m'ha fet de mestra.

Fem un parell de fotos com a record de la trobada i m'acomio amb afecte de Roser Rosés, que tan generosament ha compartit amb mi les seves vivències. Ha estat una conversa tan sincera i colpidora com ho havia estat la lectura prèvia de *Trenes tallades*. Me'n vaig amb el convenciment que cal fer arribar als nostres joves aquest testimoni perquè entenguin que la història no pot deixar de banda l'experiència de dones com Rosés (en representació de tantes altres veus), que, encara avui, ens cal trencar el silenci.

Nina Valls

Monika Zgustova va néixer a Praga l'any 1957. Va viure un temps als Estats Units i va estudiar Literatura Comparada a les universitats de Chicago i Illinois. Viu a Catalunya des dels anys vuitanta. Ha traduït els principals autors de la literatura txeca –entre els quals hi ha Karel Čapek, Václav Havel, Jaroslav Hašek, Bohumil Hrabal, Milan Kundera, Jaroslav Seifert– i també noms rellevants de la literatura russa, com Anna Akhmatova, Marina Tsvetàieva, Fiódor Dostoievski i Isaak Babel al català i al castellà. Ha rebut diversos premis per les seves traduccions, com el de les Lletres Catalanes (1991), l'European Translation Prize (1994), el Ciutat de Barcelona (1995), el Masaryk Gratias Agit (2004), que atorga la República txeca, i el Premio de Traducción Ángel Crespo (2010). També és autora de set novel·les que escriu i autotradueix al català, castellà i txec. Col·labora en nombrosos diaris i revistes internacionals com *La maleta de Portbou*, *El País*, *The Nation*, *CounterPunch*, *Granta* o *The Wall Street Journal* i fa conferències arreu del món. Ens hem trobat a la cafeteria de la llibreria Laie, on durant dues hores ben bones hem fet repàs a la seva trajectòria sobretot com a traductora.

Exili i arrelament: trobar un lloc al món

«La meua família va decidir refugiar-se als Estats Units quan jo tenia uns setze anys. Llavors no era possible anar-hi directament, així que ho vam fer a través de l'Índia. En aquella època, l'única manera de sortir del país era amb un viatge organitzat per una agència estatal.» Monika Zgustova era una adolescent i estava il·lusionada d'anar a l'Índia. No sabia res de les intencions dels seus pares, tot i que tant ella com el seu germà petit tenien una certa intuïció que potser se'ls volien emportar a l'estranger. «Les dificultats van començar quan vam arribar als Estats Units. Ser refugiada és molt difícil. De cop i volta, et treuen del teu ambient, quan encara no saps ben bé qui ets, en un país diferent, en un àmbit lingüístic diferent i en un règim polític absolutament diferent.» Tanmateix, ho va superar prou ràpidament: «Vaig trobar amics, vaig festejar amb algun noi, coses d'aquestes que t'ajuden...»

Com que havia quedat fascinada per l'Índia, va decidir estudiar-ne les llengües, la literatura, la cultura, la filosofia, etc. Es va adonar de seguida que les llengües i la literatura eren el seu terreny. Compaginava els estudis amb feines en restaurants, com fan tants estudiants. Abans, des del que era Txecoslovàquia viatjar era molt difícil: només es podia anar als països de l'est. Així que ara aprofitava sempre que podia per córrer món i conèixer llocs d'Europa. En un d'aquests viatges va fer una visita a uns amics americans que feien classes d'anglès a Pamplona. Fou llavors que «vaig venir a passar uns quants dies a Barcelona. Em va agradar moltíssim. Vaig quedar més que fascinada! Sí, sí, engegada per la bellesa de la ciutat». Tenia moltes ganes d'arrelar i a Barcelona va percebre un ambient humà diferent del dels Estats Units: «Vaig tenir la intuïció que les amistats podien ser més profundes i duradores.»

Va tornar als Estats Units per fer la tesi doctoral, però ja amb vista a tornar. De fet, el professor Alsina de la Universitat de Barcelona en va ser el director i Zgustova va defensar la tesi a Barcelona. «Parlem de l'any 1983, més o

menys. Jo en aquella època tenia uns vint-i-cinc anys.» Un cop instal·lada a Barcelona, «vaig veure que era una ciutat absolutament bilingüe. De seguida, doncs, vaig plantejar-me que havia d'aprendre el català. No és fàcil perquè els catalans, així que poden, intenten ajudar-te, i m'ajudaven tant a parlar el castellà, que no hi havia manera d'aprendre el català. Havia de recórrer a algunes astúcies. A vegades deia que no sabia castellà. Al final vaig anar a parar en un ambient més català que castellà.» Va fer-se amiga d'alguns escriptors—que giraven al voltant de l'editorial El Mall, que funcionava els anys vuitanta— i molt bona amiga de Maria Mercè Marçal.

La literatura txeca en català

La seva idea inicial era treballar a la universitat, potser influïda perquè era la feina del pare. Li hauria agradat fer classes de literatura, però no va trobar cap lloc. Va treballar a la Facultat de Traducció de l'Autònoma un any. Però ho va abandonar perquè l'experiència no la va satisfer gaire. Com que estava en contacte amb la gent d'El Mall, un bon dia el director de l'editorial li va suggerir de fer una traducció del txec. «Però si tot just estic començant a aprendre el català! Com haig de fer una traducció?», va respondre ella, que tanmateix pensava: traduir seria com un somni! «La veritat és que no m'hauria vist mai amb cor de traduir, si no haguessin continuat insistint de manera tan enfàtica...» I com que era jove i no tenia por, s'hi va llençar de cap i, efectivament, va fer la seva primera traducció: *Contes d'una butxaca*, de Karel Čapek. «El vaig triar perquè era molt bo i m'agradava. Va ser molt difícil, però em van ajudar molt! Gràcies a això, l'aventura va sortir bé i vaig passar la prova de foc. Vaig veure que podia fer-ho, que m'agradava i que, realment, ho feia amb passió. Després tot ja va ser més fàcil.»

En aquells moments hi havia molt poca cosa traduïda del txec al català. «Em sembla que hi havia un parell de traduccions directes fetes als anys vint i trenta per un cert Rudolf Slaby. En castellà, també hi havia molt poca cosa: algunes traduccions indirectes amb molts errors, d'aquells que fan riure una mica.» Però les coses van anar canviant. Els anys vuitanta van ser uns anys d'expansió del món editorial en què es va publicar i traduir molt.

Va ser un bon moment per divulgar la literatura txeca a casa nostra. «A mi em va ajudar la constel·lació. L'any 1984 van donar el premi Nobel a Jaroslav Seifert [per la seva producció poètica]. Això és un gran incentiu per a una literatura.» Aquell mateix any Zgustová en va traduir *El crit dels fantasmes i altres poemes* per a El Mall. «De seguida va venir el fenomen Kundera, que va ser *bestseller*, però al mateix temps d'una gran qualitat literària.» Més o menys alhora que Kundera es va començar a traduir Hrabal. Foren Edicions 62 i Destino que van publicar el gruix de la producció d'aquests autors. «A Destino, hi havia Felisa Ramos, una molt bona directora literària, i Andreu Teixidor, un molt bon editor. Aquest tàndem es va enamorar de Hrabal i de Kundera. Llavors, les traduccions anaven sobre rodes. Va ser una molt bona època. Jo feia una traducció rere l'altra.» I tot es traduïa tant al català com al castellà. En català, entre els anys 1986 i 1990 va traduir cinc llibres de Milan Kundera: *La insostenible lleugeresa del ser*, *Amors ridículs*, *El llibre del riure i de l'oblit*, *El vals de l'adéu* i *La immortalitat*. De Bohumil Hrabal, entre 1989 i 1995 en va traduir set: *Una solitud massa sorollosa*, *Jo he servit el rei d'Anglaterra*, *Qui sóc jo*, *Anunci d'una casa on ja no vull viure*, *Personatges en un paisatge d'infància*, *Noces a casa* i *La petita ciutat on es va aturar el temps*.

Zgustová també ha traduït gran part de l'obra de l'escriptor, dramaturg i polític txec Václav Havel, que fou el darrer president de Txecoslovàquia i el primer de la República Txeca: les obres de teatre *Audiència* i *Vernissatge* (Institut del Teatre, 1985), *Paraules sobre la paraula* (Llibres de l'Index, 1990) i *Anticodis* (Tabèrnia, 2003). «Havel sempre treballava amb traductors fidels. En tenia un per a l'anglès, un per al francès, un per al món hispànic, que era jo. Qualsevol cosa que escrivia, jo la traduïa, tant al català com al castellà. Les obres de teatre, la majoria d'assaigs—alguns els han traduït altres persones— i de llibres de memòries són traduccions meves.»

Coneixença i amistat amb els escriptors

Tots aquests autors eren vius i els va poder conèixer en persona. A Havel, a més de traduir-lo, li va fer d'interpret alguna vegada –una mica malgrat seu, perquè no li agrada aquesta tasca– i fins i tot el va acompanyar en alguns viatges a diferents països. Però amb qui va mantenir una relació més estreta fou sens dubte amb Bohumil Hrabal, de qui va escriure la biografia al final dels noranta, *Los frutos amargos del jardín de las delicias. Vida y obra de Bohumil Hrabal*, que s'ha reeditat en castellà el 2014. Considera que és molt important conèixer l'escriptor que es tradueix. «Pots intuir com és i, a vegades, el que veus et pot desagradar. Però el fet de conèixer-lo t'ajuda enormement. A Hrabal el vaig conèixer en els seus viatges a Espanya, el vaig acompanyar, li vaig fer de traductora. Llavors veia com era, la seva manera de ser, d'imaginar-se les coses, com creava, com era la ment d'aquest creador.» A la primera traducció potser encara no del tot, però a partir de la segona ja sabia quin era el seu to. «Estàvem molt compenetrats. De fet, tot i que ara ja queda més lluny, durant un temps vaig sentir Hrabal com una mena d'alter ego. Quan va morir, va ser com haver perdut un familiar. Per mi era molt important. Era el meu mestre d'escriptura, però també de la vida, de la humanitat, de moltes coses.»

Trobar el to i l'esperit de l'autor

Per a Zgustova, el més important i difícil és trobar el to, «tant en l'escriptura com en la traducció. És la clau de l'èxit o del fracàs. I, després, altres coses com el ritme, l'ambientació, etc. Amb la literalitat no n'hi ha prou. Necessites sentir l'ambient i l'esperit d'aquell escriptor». Generalment, quan ha de traduir un llibre al català i al castellà, fa primer la versió catalana. «Clarament en el cas de Hrabal», explica. «La llengua de Hrabal és molt gratificant de traduir al català, que és un idioma molt de la terra. Hi ha un munt de frases fetes que són molt de pagès. Això va molt bé amb Hrabal. En canvi, en castellà no pots fer-ho amb tanta llibertat. Segons quines frases fetes semblen molt rebuscades.» D'altra banda, això no passa amb tots els autors txecs. «Amb Kundera no ho pots fer, perquè és un llenguatge molt racional, quasi filosòfic, que no dona peu a les frases fetes.»

La traducció que li ha resultat més difícil ha estat *Les aventures del bon soldat Svej*, de Jaroslav Hasek, que va fer per a Proa l'any 1995. «Realment és tot un reptè. Perquè, d'una banda, és un llibre escrit a raig; l'escriptor el dictava i molt poques coses les revisava després. En l'original té molta frescor. Aquest és l'efecte. De l'altra, potser algunes paraules no són les més ben triades. Això a l'hora de traduir és molt difícil: la gent ho pot interpretar com una mala traducció. Has de fer el que pots per conservar la frescor i aquesta qualitat d'estar escrit a raig, però al mateix temps que no sembli una traducció mal feta i descurada. És un trencaclosques. A més, té molts registres, segons les persones que hi intervenen. Hi ha molts ambients. Retrata molt negativament moltes institucions; llavors hi ha, per exemple, la llengua dels metges, la de la policia, la de la presó, la de la justícia, la dels militars, la dels capellans. Hi ha cartes, lleis. És com un collage, una novel·la collage.»

El sentit de l'humor és un altre aspecte rellevant de la novel·la. Zgustova sosté que generalment és difícil traduir-lo perquè cada cultura té el seu, i quan traduïa l'obra feia proves: llegia la novel·la en veu alta davant dels amics. Si reien, bon senyal. Si no, hi tornava a treballar per aconseguir el punt que fes riure. La gran quantitat de grolleries que conté el llibre també és molt significativa, cosa que a l'època en què va ser escrit era una cosa escandalosa. «Segons quines traduccions, intentaven llimar aquesta vulgaritat fins al punt que quasi desapareixia.» Per a Zgustova, és important tenir cura que l'esperit de l'autor es conservi, per bé que no hi pot ser del tot. «Al començament dels anys vint, la gent no estava gens acostumada a les paraulotes i causava un efecte. Però ara ja hi estem molt acostumats. Llavors, potser hauria hagut de fer servir paraules més fortes, però tampoc ho pots fer, perquè no són les que ell utilitza. A més, les paraulotes en txec es refereixen a

coses, diguem-ne, de vàter. En canvi, en les llengües llatines les referències són més aviat sexuals. No ho pots traslladar del tot. Jo no volia traslladar una cosa basada a defecar en la terminologia sexual. No em semblava lícit. La terminologia de defecar potser se'ns ha fet massa normal. Però un lector també ha de tenir imaginació i veure quin efecte podia fer a l'època en què es va escriure.»

Traduir poesia russa a dues veus i quatre mans

No només ha fet traducció inversa de la seva llengua materna al català i al castellà, sinó també d'una segona llengua, el rus. «Jo tradueixo principalment del txec; tinc més projectes de traducció d'aquesta llengua. El rus és un idioma que domino bastant, però no és la meua llengua materna i no m'hi trobo igual de còmoda.» La primera traducció d'aquesta llengua va ser la que va fer, conjuntament amb Maria Mercè Marçal, de les poetes russes Anna Akhmatova i Marina Tsvetaieva l'any 1992 per a Edicions 62. Els reculls es van aplegar a la publicació *Versions d'Akhmatova i Tsvetaieva* l'any 2004, en què Zgustova explica com, mitjançant ella, Marçal va tenir notícia per primera vegada d'aquestes poetes, s'hi va interessar vivament i va sorgir el projecte comú de traduir una selecció de poemes de cadascuna. Zgustova en va fer la tria i la primera versió de la traducció. Llegien en veu alta la versió original i la traduïda i, després, Marçal li feia dir en veu alta en rus per copsar-ne la melodia i reescriure els poemes. «Si vols veure quin efecte té la paraula escrita, és molt important llegir-la en veu alta i que tu mateixa o algú altre jutgi com sona. Realment, és la prova de foc. També ho vam fer així amb la poeta Olvido García Valdés quan vam fer la traducció de les dues poetes russes al castellà, en una edició molt ampliada.» Zgustova aclareix que, com que no és poeta, quan tradueix poesia prefereix fer un treball en equip i poder disposar d'una persona que «realment doni el toc poètic, la patina, la tria de paraules, el ritme».

Reconeix que darrerament s'ha tornat molt selectiva a l'hora d'acceptar encàrrecs de traducció. «He traduït els grans clàssics txecs i també uns quants del rus. Es a dir, tinc la sensació que ja he fet gran part de la meua feina. Ara només tradueixo el que em ve de gust. M'agradaria anar traduint Hrabal de tant en tant, les novel·les breus, els contes, perquè em dona més satisfacció que cap altre autor.» L'última traducció que ha fet és *El meu gat Auticko*, de Bohumil Hrabal, que va publicar el 2016.

Un cas singular d'autotraducció

Actualment, dedica la major part del temps a la creació pròpia. Fa una vintena d'anys que va començar a escriure la seva obra de ficció. Ha publicat el recull *Contes de la lluna absent* (2010) i vuit novel·les: *La dona dels cent somriures* (2001), *Menta fresca amb llimona* (2002), *La dona silenciosa* (2005), *Jardí d'hivern* (2009), *La nit de Vàlia* (2013, Premi Amat-Piniella 2014), *Les roses de Stalin* (2016), *Vestides per a un ball a la neu* (2017), *La intrusa*, *Retrat íntim de Gala Dalí* (2018) i *Un revòlver per sortir de nit* (2019). «El punt d'inflexió va ser després d'escriure la biografia de Hrabal. És una biografia fidel, però està escrita amb una clara intenció poètica. És una mena de recreació de la seva vida vista des de dintre. Després de fer això, vaig sentir la necessitat de fer coses més creatives, a part de traduir. Vaig anar escrivint novel·les, alguna obra de teatre, contes. Prosa, sempre prosa.»

«Per mi escriure una novel·la és una feina molt i molt intuïtiva. Per això necessito recórrer a un esborrany en txec, on no he de pensar en el vocabulari, en la gramàtica, sinó només a escriure el que se m'acut i el que m'aporta la intuïció.» Un cop fet, les novel·les les escriu en català. Després les tradueix ella mateixa al castellà i al txec. «Es una feïnada! Per això no tradueixo tant. Perquè la reescriptura dels llibres ja em porta molta feina.» Això li serveix per adonar-se «d'algunes petites o grans imperfeccions», que va corregint d'un idioma a l'altre. «No ha de ser una traducció rígida, sinó que més aviat és una versió una mica adaptada a cada idioma. Més que traducció

és una mena de recreació.» Mentre que «els teus textos no saps mai com et poden sortir, com serà la rebuda, la traducció sempre quedarà. Sents que has contribuït tant a enriquir la [literatura] catalana com a donar a conèixer la txeca i la russa. Tens sentit de la responsabilitat i d'haver fet una tasca important.»

Mioara Adelina Anghelu??

Una traducció representa per a un autor la possibilitat d'ésser *reescrit* en una altra llengua; d'aquesta manera es prova la validesa de la seva obra. Traduir ara una creació literària de dècades passades mostra una necessitat de recuperar la memòria d'uns esdeveniments que, encara que es van produir en un determinat temps i espai on es parlava una determinada llengua, tenen importància universal.

N'és el cas la traducció de la novel·la *Des de fa dos mil anys*, de l'autor romanès Mihail Sebastian, a càrrec de Xavier Montoliu Pauli (Mallorca, Editor Leonard Muntaner, 2019) i presentada el primer de març d'aquest any, de manera suggeridora al principi de la primavera i pocs dies abans del confinament general. Xavier Montoliu és un traductor conegut que inclou en el seu repertori diferents gèneres de la literatura romanesa d'autors insignes com Ruxandra Cesereanu, Ileana M?l?ncioiu, Marin Sorescu, Nichita St?nescu o Mircea C?rt?rescu.

Escrita en primera persona, *Des de fa dos mil anys* es podria llegir com un diari per la frescor i sinceritat que persegueix impertorbablement la meta testimonial, encara que topi amb circumstàncies enutjoses, si no fos pel canvi de noms per intentar amagar (no sense imperfeccions) la identitat dels personatges (alguns de ben coneguts en aquella època).

Durant unes quantes dècades, a Romania es va intentar cobrir aquest fresc dels tèrbols anys trenta amb una capa grossa de calç aseptica per fer oblidar la violència ètnica que tenia com a boc expiatori el poble jueu. Al principi, el punt de vista narratiu es dirigeix especialment als estudiants jueus de la Facultat de Dret de Bucarest, que van patir agressions dels seus companys romanesos no jueus.

Però el llibre no només tracta d'abusos: la història i la política hi són (com en la vida mateixa) només un rerefons per l'esdevenidor del personatge, el descobriment de les pròpies passions i aspiracions o l'erotisme episòdic. També representen l'escenari on cobren profunditat personatges com Abraham Sulitzer, un Ahasverus local, o Ghi?? Blidaru, en realitat el pensador Nae Ionescu, un professor fascinant, intel·ligent, amb orígens modestos que justifiquen parcialment el caràcter arribista, com ho mostra també el seu cognom (*blidar* pot significar tant ?lleixa per a terrisses? i ?terrissaire? com ?llépaire?).

Si actualment un llibre pot cridar l'atenció dels editors d'altres països gràcies als premis literaris rebuts, Mihail Sebastian destaca per haver rebut en una època d'antisemitisme manifest un gran no-premi, un proleg difamatori de Nae Ionescu pel simple fet d'ésser jueu (el seu nom real era Ioséf Hechter).

Com van dir molts crítics literaris, aquesta introducció va fer córrer més tinta que el llibre mateix i va provocar un veritable escàndol a l'època. De manera paradoxal, el text introductiu va determinar l'oprobri i no la solidaritat de la perseguida minoria jueva, justament perquè no va ser sol·licitat per la casa editorial, sinó que el va demanar l'escriptor mateix en un període (és just d'especificar) que encara no planaven ombres antisemites en la relació

deixeble-mestre/diable. Aquesta relació complexa va ser comentada en un ample estudi per Marta Petreu, autora del pòrtic explicatiu de la traducció catalana. Malgrat el missatge, el deixeble Mihail Sebastian no va renunciar a aquesta obertura discutible de la seva obra.

D'aquesta manera, el pròleg de l'amic (encara que, per autenticitat, no calia que fos elogis integralment) es converteix en un informe d'inquisidor, però no pels desperfectes literaris de l'obra analitzada, com seria legítim, sinó per la pertinença de l'autor a una determinada ètnia. Però, en el llibre, Sebastian no deixa d'afirmar la seva afecció cap a la cultura i quotidianitat romaneses i, fins i tot, la seva integració, que no és només un procés individual, sinó també familiar i generacional: per exemple, els companys jueus s'acusen de defectes regionals romanesos, de ser *valacs* (p. 257, quina millor prova d'integració hi ha que manifestar espontàniament el caràcter provincial?). Al final del llibre, Sebastian mateix reconeix ésser *jueu, romanès i danubià* (p. 258, identitats entrelaçades que no s'exclouen recíprocament, malgrat les protestes de la veu antisemita interior, que és una declaració més aviat irònica, però que sembla que justifica l'antisemitisme del pròleg i les reaccions escandalitzades dels correligionaris).

No totes les traduccions opten per reproduir el controvertit pròleg (per exemple, l'edició anglesa es limita a un resum dels fets històrics, mentre que la traducció espanyola restitueix l'al·legat de l'escriptor Norman Manea en la defensa de Mihail Sebastian).

L'edició catalana, en canvi, restitueix el pròleg i també un necessari pòrtic explicatiu de Marta Petreu per situar els fets històrics i per entendre la causa i l'impacte de la difamació esmentada. A més, situa el lector, des del primer contacte amb el llibre, en el Bucarest dels anys trenta, gràcies a una fotografia d'època de Nicolae Ionescu –un retratista del període d'entreguerres, estampada en la tapa.

L'obra de Sebastian és important perquè un testimoni sincer d'una època controvertida, a més de sorprendre, amb detalls fins i tot crus (que no serien possibles sense la precisió mil·limètrica del traductor), les contradiccions interiors, resumides en diàlegs desconcertants (*–No m'havies dit que vingúes? –Sí. Però ara et dic que te'n vagis*, p. 72) o en esbossos d'unes reaccions antagòniques (*m'ha envaït una onada de vergonya per com de pusil·lànime havia estat amb ell i amb mi, de tal manera que he sentit la necessitat de castigar-me immediatament, de manera exemplar*, p. 90). Amb plena modernitat, sembla que aquell que coneix millor el jo narrador no és la seva consciència, ni l'autor del pròleg ni l'autor mateix, sinó un altre personatge, el vell comerciant de llibres jueus (*Et conec i sé que no ets ni tan dolent com has volgut ser fa un moment, ni tan bo com vols ser ara*, p. 91).

Encara que descriu una Romania d'entreguerres, el llibre de Mihail Sebastian no eludeix les angoixes de l'home contemporani, sinó que les reflecteix sorprenentment com qualsevol obra candidata a la universalitat.

visat.

Tardor 2020

*Noves incorporacions a **L'Espai dels traductors***

Redacció

Elisabet Abeyà

Meritxell Cucurella-Jorba

Carmina Daban

Marta Nin

Aina Torrent-Lenzen

