



# ANUARI TRILCAT

*Estudis de traducció, recepció i literatura catalana contemporània*  
*Estudios de traducción, recepción y literatura catalana contemporánea*  
*Studies in translation, reception and contemporary Catalan literature*

5 · 2015

ISSN: 2014-4644

## **Estudis**

- 3 **EDUARD BAILE** Al voltant de les traduccions de novel·la gràfica al català: reflexions sobre el fenomen editorial, proposta de catàleg i possibles repercussions
- 21 **MARIA DASCA** La recepción crítica de la obra de John Steinbeck en España entre 1940 y 1964
- 35 **JOAQUIM SALA-SANAHUJA** Miquel Martí i Pol, seqüències del traductor
- 58 **TERESA VINARDELL PUIG** Robert Walser a l'escenari. Una lectura d'«Aquí s'aprèn poca cosa», de Toni Casares

## **Ressenyes**

- 75 **LUCÍA AZPEITIA** *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural. Hacia un cambio de paradigma en la traducción literaria gallega*, Ana Luna, Áurea Fernández, Iolanda Galanes y Silvia Montero, eds.
- 79 **SÍLVIA COLL-VINENT** *El resurgimiento católico en la literatura europea moderna (1890-1945)*, d'Enrique Sánchez
- 83 **EVA GARCIA** *La literatura vasca traducida*, d'Elizabete Manterola
- 85 **JOAN JOSEP MUSSARRA** *L'hàbit de la dificultat. Wilhelm von Humboldt i Carles Riba davant l'Agamèmnon d'Èsquil*, de Raül Garrigasait
- 89 **JUAN M. RIBERA LLOPIS** *De Cataluña y España. Relaciones culturales (1868-1960)*, d'Adolfo Sotelo Vázquez
- 92 **JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA** «Las palabras no son nunca inocentes». *La forma del tiempo. Estudios de literatura general y comparada*, de Alejandro Cioranescu
- 95 **ALBA TOMÀS** *Descriptive Adaptation Studies. Epistemological and Methodological Issues*, de Patrick Cattrysse

**PUNCTUM**

## **Anuari TRILCAT**

Anuari dedicat a publicar estudis, edicions, ressenyes i informacions sobre la traducció i la recepció en la literatura catalana contemporània.

Els articles són avaluats de manera anònima i externa.

<http://trilcat.upf.edu/anuari>

## **Direcció**

Enric Gallén, *Universitat Pompeu Fabra*

## **Caps de redacció d'aquest número**

Miquel M. Gibert i Maria Moreno, *Universitat Pompeu Fabra*

## **Consell editor**

Sílvia Coll-Vinent, *Universitat Ramon Llull*

Josep Marco, *Universitat Jaume I*

Marcel Ortín, *Universitat Pompeu Fabra*

Dídac Pujol, *Universitat Pompeu Fabra*

José Francisco Ruiz Casanova, *Universitat Pompeu Fabra*

## **Secretaria de redacció**

[anuari.trilcat@upf.edu](mailto:anuari.trilcat@upf.edu)

## **Consell assessor**

Montserrat Bacardí, *Universitat Autònoma de Barcelona*

Denise Boyer, *Université Paris IV – Sorbonne*

Jordi Castellanos (†), *Universitat Autònoma de Barcelona*

Gabriella Gavagnin, *Universitat de Barcelona*

Francisco Lafarga, *Universitat de Barcelona*

John London, Goldsmiths, *University of London*

Vicent Simbor, *Universitat de València*

© 2015, dels textos, els autors

© 2015, d'aquesta edició, Punctum

Reservats tots els drets

Disseny i composició: Quadrati

ISSN: 2014-4644

Dipòsit legal: L 1259-2011

# Al voltant de les traduccions de novel·la gràfica al català: reflexions sobre el fenomen editorial, proposta de catàleg i possibles repercussions

EDUARD BAILE LÓPEZ  
Universitat d'Alacant  
[ebaile@ua.es](mailto:ebaile@ua.es)

**RESUM:** A hores d'ara, el mercat del còmic en català és força reduït. Durant dècades, la producció en llengua pròpia se sostenia en revistes com ara *Cavall Fort* o *Tretzevents*, tot i que eren només esclertes al si d'un mercat editorial dominat pel castellà. En els últims anys, hi ha hagut un augment progressiu de l'oferta de còmic adult en format de llibre mitjançant la venda en punts generalistes, fet que ha propiciat que s'hi acoste un públic lector diferent del tradicional. En aquest sentit, la nostra hipòtesi consisteix a confirmar que les traduccions al català de *novella gràfica* —etiqueta sota la qual es promociona aquesta nova realitat editorial— obrin una porta per la qual s'albira un redreçament del mercat editorial del còmic en la nostra llengua, atés que la presència de còmic de producció pròpia és generalment marginal.

**PARAULES CLAU:** còmic, català, traducció, novella gràfica, mercat editorial.

**ABSTRACT:** Nowadays, the comic publishing market in Catalan is very small. For decades, comics published in our language were indebted mainly to the efforts of both *Cavall Fort* and *Tretzevents*, a couple of magazines which were just an exception taking into account that the publishing market was dominated by works in Spanish. In recent years, there has been a progressive increase in the supply of adult comics in book format through non specialized points of sale, an editorial phenomenon which appeals to a kind of reader different from the traditional one. In this respect, our hypothesis is to verify that Catalan translations of graphic novels —a tag under which these new artifacts are promoted— will open a door through which the recovery of the comic market in our language will become real, as it is sure that comics indebted to in-house output is usually secondary.

**KEY WORDS:** comic, Catalan, translation, graphic novel, publishing market.

## El còmic en català: entre el desig i la realitat

En la darrera edició del Saló del Còmic de Barcelona, la corresponent al 2013, hi participarem amb una breu xarrada que feia referència a l'estat peculiar del còmic en català entre el que es voldria en el marc d'un entramat editorial normalitzat i la magra constatació d'un nucli de referències escàs i minvant.<sup>1</sup> En altres paraules: el desequilibri evident entre l'aspiració a una situació de normalitat i la devastadora anàlisi que revela que es publica poc còmic en català. Certament, no cal dir que els focus culturals sempre ixen perdent en èpoques de dures reformes econòmiques i baixada de la producció i del consum, però val a dir que

<sup>1</sup> La conferència tingué lloc el 14 d'abril de 2013 durant el 31é Saló del Còmic de Barcelona sota el títol «Entre el desig i la realitat: el repte del còmic en català».

la publicació minoritària de còmic en català no és un fenomen recent sinó un de creixent des de després de la Guerra Civil Espanyola —tal vegada des del bell començament d'un veritable concepte industrial del mitjà a l'Estat durant la primèria del segle passat (Martín 2000)—; en tot cas, la situació negativa és consolidada definitivament dels anys huitanta en avant després de la desaparició del teixit editorial tradicional fonamentat en el mercat de revistes, amb el tancament de Bruguera com a final simbòlic.<sup>2</sup>

Malgrat el fet que a Barcelona s'edita per damunt del 90% de les novetats totals de la indústria del còmic espanyola (Riera 2011, 15), a penes una quantitat mínima s'edita en català —pel que fa al 2013, vora 100 novetats sobre un total superior a les 2000 (Barrero 2014)—, la qual cosa constata que no existeix ben bé una indústria pròpia en català sinó una indústria en castellà en què, molt escadusserament, es publica en altres llengües i en la qual és considerablement major el nombre de traduccions que el de producció autòctona, com veurem més avant.<sup>3</sup> Els motius,<sup>4</sup> més enllà dels condicionants lògics de la inserció en una indústria estatal i de la difícil situació sociolingüística i de transmissió familiar en què es troba el català, en són segurament ben diversos, però són difícils de discernir a causa de l'habitual secretisme entre les editorials de còmic a l'Estat espanyol quant a xifres de venda i de tiratges (Gómez & Rom 2012, 49). No obstant això, s'hi poden inferir alguns indicis de per què es dona aquesta situació:

- a) La manca de costum per part dels lectors pot semblar una mera excusa de caràcter sociològic, però cal tenir en compte que, sovint, els hàbits de consum cultural funcionen per repetició d'esquemes previs imitats. Tot i que hi ha hagut publicacions en català des dels principis de la historieta a l'Estat (Martín 2008), a mesura que es crea un teixit veritablement industrial, la preeminència del castellà és ben evident, fins i tot en els anys justament anteriors a la Guerra Civil, quan *En Patufet* era un dur competidor del *Pulgarcito* o del *TBO* (Baile 2012a, 8–9). En el marc de les tendències del món de l'oci, no és aquest un factor menyspreable: pensem, per exemple, en

2 Certament, revistes com *Cavall Fort* o d'altres han funcionat sempre amb una voluntat no ben bé comercial, sinó didàctica i nacional, però, tot i així, la seua difusió entre els lectors no escapa de la progressiva desaparició del format de revista.

3 Per producció autòctona, hi entenem aquells artefactes encomanats per l'editorial i no derivats de la compra de drets d'obres editades prèviament en altres mercats, fenomen generalitzat a l'Estat al marge de la llengua meta —fins i tot, algunes obres d'èxit per autors espanyols com ara *Arrugas* (2007 pel segell Delcourt, ací Astiberri) de Paco Roca o *Blacksad* (5 àlbums des del 2000 a través de Dargaud, ací Norma Editorial) de Juan Díaz Canales (guió) i Juanjo Guarnido (dibuix) són, en realitat, productes importats de la indústria francesa.

4 Per més que caldrien veritables estudis acadèmics de llarg abast sobre els motius i les possibles solucions, sí que hi ha hagut algun tímid moviment públic per a debatre sobre per què comptem amb un catàleg de còmic en català tan esquifit, fet del qual és mostra prevalent, entre d'altres, la celebració, durant el Saló del Còmic de Barcelona del 2011, d'una taula redona sota el títol «El còmic català, aquí i ara», en el qual participaren el dibuixant Oriol Garcia Quera, l'exconseller de Cultura Joan Manuel Tresserras, l'editor de Glénat —ara Editores de Tebeos (EDT)— Joan Navarro i Jordi Riera Pujal, autor d'*El còmic en català*, text fonamental de referència per a conèixer el conjunt de publicacions en català entre el 1939 i el 2011.

les dificultats a l'hora de fer valer el desenvolupament del cinema en català a les sales comercials del Principat, amb greus problemes derivats de la indústria i de les distribuïdores, juntament amb una manca evident de consum habitual per part del públic (Serra 2013, 32); pensem, de més a més, en aquest mateix exemple ara traslladat al País Valencià, on ni tan sols hi hagué suficient suport de l'audiència perquè les pel·lícules transmeses per Canal 9 es mantingueren doblades en la llengua pròpia com es feia en els orígens del canal i no en castellà, com es consolidà a la fi (Chaume 2003). En aquest punt, és necessari reivindicar les mesures públiques de protecció cultural, ja que és convenient que la voluntat individual de cada lector reba el suport d'un context institucional que permeta que l'esforç ciutadà tinga la possibilitat de cristallitzar en quelcom transcendent més enllà de l'àmbit privat: en aquest sentit, cal destacar que la Generalitat de Catalunya<sup>5</sup> s'hi ha implicat amb mesures com ara la compra de vora 300 exemplars per cada novetat, ajudes a la traducció o encàrrecs administratius per a còmics divulgatius (Riera 2011, 14), accions totes que, aparentment, no han fet variar substancialment la situació, potser perquè la crisi ha comportat un davallament de la inversió econòmica.<sup>6</sup>

- b) No hi ha transversalitat en els gèneres, és a dir, els lectors no troben els gèneres que els interessin en català: paradigmàtic fóra, per exemple, el cas dels superherois, un model icònic en el mitjà, ja que es tracta de l'únic gènere que hi ha estat creat, i que, tret d'excepcions com ara la publicació per Planeta DeAgostini de *Batman a Barcelona, el cavaller del drac* (2009),<sup>7</sup> han estat editats sempre en castellà. Resulta evident que difícilment es pot arribar a un gruix lector considerable si, de partida, hi ha gèneres impermeables al català.
- c) Molt sovint, els còmics en català s'editen posteriorment a les edicions en castellà, potser el problema més greu de tots. S'entén que les editorials, davant de la incertesa de les vendes en una llengua marginal al si del mercat estatal, vulguen traure novetats que hagen estat prèviament posades a prova, però a la fi es xoca amb un atzucac de conseqüències comercials negatives: si una novetat compta amb potencial de vendes, cal deduir que molts lectors en català ja la deuen haver comprada prèviament, atés el fet que la deriva sociolingüística implica que no hi ha cap catalanoparlant que no sàpiga castellà i sí al contrari —pel que fa al País Valencià, aquesta situació s'agreuja a causa del context de diglòssia. Així mateix, és raonable pensar que la fidelitat del lector quant a edicions diferides cronològicament es redueix quan es tracta de capçaleres seriades i no d'històries autònomes i unitàries, més fàcils d'adquirir

5 Pel que fa al País Valencià, no comptem amb informació específica sobre el suport al mitjà del còmic més enllà de l'obvietat si atenem la nefasta política lingüística governamental; respecte a les Illes Balears, el tancament de *L'Esquitx*, revista infantil i juvenil, per la pèrdua de subvencions autonòmiques en 2012 parla per si soles.

6 Les 100 novetats al 2013 de què hem parlat suara n'eren 200 fa a penes uns quants anys (Barrero 2014).

7 Amb un valor merament commemoratiu per al Saló del Còmic de Barcelona del 2009, el còmic fou també editat en castellà, italià i anglés, en aquest darrer cas com a llengua font.

puntualment: cal imaginar, com ocorre amb molts *manga* d'aventures i d'altres gèneres publicats periòdicament,<sup>8</sup> que no és cap estratègia efectiva de demanar a algú que fa anys que col·lecciona un títol en castellà, que canvie a l'edició en català endarrerida desenes de lliuraments.

- d) Hi ha un problema de difusió i, fins i tot, de visibilitat estricta als punts de venda. Ací entrariem en un aspecte complex d'analitzar en tant que la informació febaent és minsa: el poder de les distribuïdores i el posicionament a les superfícies comercials són elements relacionats amb polítiques privades d'empresa, sobre les quals podem obtenir dades força limitades. Així, doncs, com que no se'n compta més que amb informació parcial (Gómez 2013, 399–411), fóra temerari d'aportar-hi juís de valor, tot i que l'observació personal ens mena a pensar que la propagació de material en una llengua marginal en el conjunt de la producció editorial deu trobar-se amb impediments diversos vinculats a les expectatives de rendiment econòmic. En tot cas, l'únic fet absolutament constatable és que, pel que fa a Catalunya, les novetats solen quedar en pitjors llocs d'exposició que les publicacions en castellà i, quant al País Valencià i a les Illes Balears, hi arriben només parcialment i tard.
- e) Entre els blogaires especialitzats en còmic, s'hi ha apuntat que les males traduccions esdevenen un factor que allunya el lector potencial. Així i tot, és recomanable de prendre-hi un punt de vista escèptic: cert és que hi hagut alguna errada de gran abast difícil de concebre en publicacions en castellà,<sup>9</sup> però no hi ha hagut encara cap anàlisi freda i detallada que vaja més enllà del que no és més que rumorologia de blogs i fòrums d'internet sense la base de reflexions meditades.<sup>10</sup> Quan disposarem

8 L'edició de còmics japonesos en català ha estat, en bona mesura, responsabilitat de l'antiga filial de l'editorial francesa Glénat a l'Estat. En aquesta casa editora, hi ha primat la voluntat de l'editor Joan Navarro, que ha declarat en nombroses aparicions públiques i entrevistes que treia avant còmics en català tot assumint pèrdues per un sentiment personal de defensa de la llengua: la tàctica consistia a reaprofitar els beneficis de les capçaleres en castellà per a sufragar les despeses dels títols homònims en català, els quals, de més a més, eren publicats a un preu menor per a compensar el desfasament respecte a l'edició en castellà, molt més avançada en el temps. Després de desvincular-se de la casa francesa, Glénat Espanya ha passat a denominar-se Editores de Tebeos (EDT), una nova etapa en què l'editorial, al mig d'una crisi econòmica greu, ja no compta amb els drets de bona cosa dels *manga* editats en català, que han estat heretats per altres editorials que sols parcialment s'han compromés a continuar-ne l'edició. Encara és prompte per a saber quin serà el destí d'aquestes capçaleres, de manera que ens limitem a fer-ne aquesta nota breu en qualitat d'observadors; en tot cas, remetem a *Viñetas* (<http://navarrobadia.blogspot.com.es/>), el blog personal de Navarro, per a conèixer l'evolució d'aquests canvis —les entrades recomanables se situen a partir de setembre del 2012, aproximadament, ja que la trajectòria de la pàgina és un tant caòtica.

9 Per exemple, *El cel ens cau al damunt* (2005), un dels darrers títols de la saga d'Astèrix, aparegué publicat inicialment sota el títol *El cel se'ns cau al damunt*, amb un ús pronominal del verb *caure* no normatiu; així mateix, *Barri llunyà* (2007) de Jiro Taniguchi es publicà amb l'accent tancat al lloc del volum —no així a la portada, afortunadament.

10 Particularment, nosaltres férem una breu anàlisi lingüística de *Maus. Relat d'un supervivent* d'Art Spiegelman, un exemple de traducció que, malgrat errades ocasionals, considerarem de bona qualitat (Baile 2012b). No obstant això, aquest fet tampoc no ens mena a cap valoració definitiva, ja que caldria que el comentari abraçara una mostra representativa de traduccions i no un únic objecte d'estudi.

d'un feix d'estudis fiables i no de comentaris esparsos derivats d'impressions fugisseres a través de la xarxa, serà llavors quan podrem consensuar un estat de la qüestió fiable.

### **La novel·la gràfica: una via possibilista?**

Potser hem viscut en un miratge segons el qual ens hem fet creure que existeix o ha existit una indústria del còmic en sentit estricte, autònoma i amb regles de funcionament pròpies al marge del context estatal. Ver és que, abans de la Guerra del 36, publicacions satíriques amb contingut historietístic creixent com ara el *¡Cu-cut!* (1902–1912) o *L'esquella de la Torratxa* (1872–1939, amb interrupcions fins al 1879) eren força populars i que, de més a més, hi havia el referent icònic d'*En Patufet*, ara sí una revista de còmic de ple dret, amb xifres de venda esfereïdores per al que s'acostuma a les hores d'ara (Baile 2012a, 8–10). Pensem, però, que, ja aleshores, la majoria de publicacions catalanes es feien en castellà —sovint amb els mateixos autors— com ara les editades sota el segell d'El Gato Negro, predecessora nominal de Bruguera (Baile 2012a, 12–13), o el TBO (Baile 2012a, 10–11), per esmentar només els exemples més fàcilment reconeixibles.<sup>11</sup> Òbviament, aquest desequilibri s'incrementa en el franquisme, durant el qual la historieta en català sols trobà una eixida sistemàtica en publicacions apadrinades per l'Església com el *Cavall Fort* o *Tretzevents* (Larreula 1985; Martín 2008; Tremoleda *et al* 1967), entre d'altres, uns referents d'alta qualitat per una conjuminació de producció pròpia i d'exportació de material, sobretot francobelga. No obstant això, al nostre parer aquestes revistes plantejaven uns pressupostos ideològics que, de la mateixa manera que en el seu moment es constitueixen com a fonamentals per a donar suport a la recuperació de la llengua, a la llarga esdevenen una llosa metodològica a l'hora d'arribar als lectors de generacions posteriors (Martín 2008): no negarem ara el gran valor de defensa expressa de la llengua per part de tals capçaleres, però la voluntat de resistència davant el clima hostil del franquisme acompanyat de l'ideal escoltista eclesiàstic de formació dels jòvens catalans (Baile 2012a, 16–18) ha caigut progressivament en desús i no pensem que siga ja efectiu en ple segle XXI. Apuntem això no perquè no calguen encara polítiques fermes per a refer el davallament sociolingüístic, sinó perquè remetre a la lectura en català per mor de la militància ha pogut funcionar durant diverses dècades, però no en el context actual del mercat de l'oci, un àmbit de competència salvatge en què els còmics representen un nínxol de vendes força reduït: n'és exemple, sense anar més lluny, el tancament de *Tretzevents* en 2011. De més a més, la problemàtica d'abraçar aquest model de publicació periclitat no només respon a la falsa dicotomia ideologia/mercat, sinó també a un fet no prou reflexionat: com demostra la producció estatal, el temps de les revistes és succeït progressivament pel format de llibre (Gómez 2013, 412–431).

Així i tot, fóra factible recordar altres exemples de producció hodierna de còmics en català abans que entre en joc la tipologia concreta sobre la qual volem focalitzar. Així, doncs,

<sup>11</sup> Aquestes cases editores només feren edicions puntuals en català (Baile 2012a, 18–23).

caldrà atendre, al nostre parer, quatre models bàsics:<sup>12</sup> el món del manga, els clàssics de la historieta francobelga, els còmics encarregats per les administracions locals amb finalitat didàctica i divulgativa i els còmics derivats de joguets, pel·lícules, sèries televisives o d'altres. Vegem breument les possibilitats que cadascun dels casos ofereix per a cridar l'atenció de nous nuclis transversals de lectors estables:

- a) El còmic japonès editat en català correspon, de manera sistemàtica, a capçaleres regulars de gènere d'humor i/o d'aventures, aspecte que no és negatiu *per se*, però que esdevé insuficient quan observem que quasi sempre la versió en català ve determinada per l'èxit previ de l'*anime*, ço és, de la sèrie de televisió que pot haver estat el catalitzador de la fama i que, en conseqüència, mena l'editor a fer el pas. En el nostre àmbit, hi ha l'exemple de la *Bola de Drac*, difícil de prendre com a model, atès que es tracta, més aviat, d'un fenomen sociològic amb escassos paral·lels, i d'altres com ara *Naruto* o *Dr. Slump*, reforçats també per l'emissió de les adaptacions en els canals autonòmics. Deixant de banda el fet que la incidència de les televisions s'ha vista reduïda quasi únicament al Principat,<sup>13</sup> hi ha un problema evident: la reticència a fer edicions en català si no es compta, precisament, amb l'adaptació catòdica i, fins i tot, en cas que n'hi haja, si és popular o no. En aquest sentit, val a dir que, si no es donen aquestes circumstàncies, és difícil que els editors s'atrevisquen a fer-ne la publicació en català. En aquest context, cal destacar l'exemple particular de l'antiga filial de Glénat a l'Estat, la qual, amb Joan Navarro al capdavant, ha dut a terme la publicació de nombrosos còmics japonesos en català per pur voluntarisme de defensa de la llengua. No obstant això, Navarro sempre ha assenyalat en entrevistes disseminades per la xarxa que les vendes eren habitualment decebedores,<sup>14</sup> tal vegada perquè les capçaleres en català només es publicaven a partir dels beneficis de les edicions en castellà, per la qual cosa hi havia un distanciament de numeració força important: un lector militant en la defensa de la llengua és capaç de fer el sacrifici de comprar les dues edicions o de fer el canvi a mitjan recorregut, però a llarg termini es tracta d'un suïcidi comercial, ja que la militància respon només a una part de la població i només en una situació sociolingüística com la dels Països Catalans podria ser que algú pensara que és una via comercial majoritària.

12 Un cinqué foren els webcòmics, els quals podrien ser exemples òptims per a desenvolupar el còmic en català en tant que no es veuen constrenyits pels condicionants industrials de les edicions en paper. No en farem anàlisi, però, pel fet que reconeixem que no és un àmbit amb el qual estiguem ara per ara plenament familiaritzats —per a un llistat aproximatiu, remetem a Riera (2011, 159). De més a més, caldrà tenir en compte el grau d'implantació d'Internet entre els usuaris catalanoparlants i els seus hàbits, cosa que sobrepassa els objectius d'aquest treball. Finalment, l'abast amateur i professional de molts dels webcòmics, amb tot el que això comporta de potència de difusió i de constància en la producció, fóra també un altre aspecte necessari de ponderació.

13 Recordem el trist destí de Ràdio Televisió Valenciana i els entrebancs al desenvolupament normal d'IB3 a les Illes.

14 Vegeu la nota de la p. 8.



- b) A pesar que històricament molts títols de la historieta francobelga han estat traduïts al català —no debades, *Cavall Fort* o *Tretzevents* en foren difusors al si de l'Estat—, a hores d'ara sols en resten els casos puntuals d'*Astèrix*, *Tintín* i *Els Barrufets* com a capçaleres habitualment vessades a la nostra llengua. Més enllà d'aquests exemples, només en trobem excepcions puntuals com ara *Eric Castel* o *Yakari* per Norma Editorial mentre que molts altres personatges —*Sergi Grapes*, *Espirú*, *Jan i Trencapins*, etc.—,<sup>15</sup> amb llarga tradició en les revistes eclesiàstiques i en posteriors recopilacions en àlbum, hui dia rarament compten amb versió catalana. Tot plegat dóna lloc a un marge d'acció no menyspreable però, certament, d'escassa volada quant a difusió; així mateix, la tria de títols remet únicament al còmic infantil i juvenil, amb la qual cosa perdem de vista el ric espectre del còmic francòfon per a adults, tant pel que fa al sector autoral com pel que respecta a la tradició de gènere.
- c) Els còmics encarregats per administracions són importants en tant que revelen l'interès dels organismes públics a recórrer al còmic com a eina didàctica. Tot i això, cal assenyalar que l'abast d'aquesta mena d'artefactes, fins i tot quan esdevenen productes de bona qualitat, és molt petit. D'aquest fet, les raons en són diverses i ben evidents però en destaquem un parell: d'una banda, si estan fets de manera merament funcional, menystenint els resultats finals perquè es considera que la temàtica és el que ha d'atraure el lector sense cap més consideració, segurament només hi mostraran interès els lectors que s'hi senten atrets des de l'inici; d'una altra banda, com ocorre amb tantes altres iniciatives institucionals, se'n sol fer escassa difusió i distribució més enllà de l'àmbit local immediat.
- d) Els còmics derivats de pel·lícules, sèries de televisió o d'altres, no deixen de ser una manifestació més de l'entramat del marxandatge que circula al voltant d'una fórmula d'èxit prèvia. Així mateix, com bona part dels productes derivats d'aquest tipus, solen ser merament funcionals i sense gaires ambicions artístiques: al capdavall, l'important és prolongar, en la mesura del possible, la vida comercial del producte original. No obstant això, és innegable que es tracta de còmics amb un potencial comercial molt elevat i que, més enllà de juís de valor, són susceptibles d'esdevenir eina útil per a apellar a consumidors culturals en català no avesats al món del còmic. Som, doncs, davant d'un camí interessant per a explorar, però dificultat per dues circumstàncies: d'una banda, el fet que tendisquen a ser prolongacions de la font sense més interès fa que siguin rebuts com a ítems d'interès fugisser; d'una altra banda, habitualment l'artefacte original de què en deriven es difon primerament en castellà, és a dir, ací no només cal tenir en compte el context d'una indústria editorial

15 Editorial Base, per exemple, edita de tant en tant algun àlbum dels darrers personatges esmentats i d'altres de menys populars, però es tracta d'una faena voluntarista amb escassa capacitat de difusió.

espanyola sols escadusserament oberta al català, sinó a tota la indústria cultural i de l'entreteniment, des del cinema fins a la televisió.<sup>16</sup>

Després de fer un colp d'ull a diversos subsectors en què trobem còmic en català, desplaçem ara la mirada vers l'etiqueta a què hem fet esment des del títol: la *novel·la gràfica*. Sense bandejar els altres tipus de còmic ja observats,<sup>17</sup> és la nostra hipòtesi que els còmics que es comercialitzen sota aquesta etiqueta poden ser un instrument efectiu per a arribar a lectors adults, interessats per gèneres diversos o per productes d'autor i no provinents del nucli tradicional dels lectors de còmic de les llibreries especialitzades. Aquest terme ha estat sovint motiu de disputa entre lectors i diversos corrents de crítics, però no pretenem d'entrar-hi, atès que no és el lloc adient: n'hi ha prou a dir que les disputes giren al voltant de la dicotomia format/corrent artístic, és a dir, les postures s'alineen vers la consideració que l'etiqueta és estrictament un reclam publicitari mitjançant la vinculació amb la literatura<sup>18</sup> o la idea que es tracta d'una via per la qual els comicaires han assolit per fi un grau de llibertat formal i temàtica com mai s'ha vist segons els estàndards de la indústria convencional.<sup>19</sup> De qualsevol manera, nosaltres sols volem parar atenció en les conseqüències que la difusió d'aquesta denominació podria suposar per al còmic en català; així, doncs, el cert és que assistim a l'aparició constant de còmics editats en format de llibre, sovint de contingut unitari i, de més a més, dedicats a gairebé qualsevol temàtica sota múltiples aproximacions formals i específicament dirigides a un lector adult. De tot plegat, en deriva un conjunt d'obres que, almenys potencialment, són capaces d'interessar lectors de qualsevol espectre i que, al marge del col·leccionista, no compren compulsivament sinó selectiva: en certa manera, doncs, són artefactes que, tot i atraure també els lectors tradicionals de mires àmplies, aspiren a guanyar-se l'interès dels consumidors d'altres esferes culturals, és a dir, apellen a l'atenció del cinèfil o del melòman, que, per exemple, de tant en tant, es poden sentir atrets per altres manifestacions culturals.

16 A l'abril mateix d'enguany s'ha editat la versió en català de *Joc de trons*, però cal veure encara si n'hi haurà continuïtat.

17 No neguem que siguem vies d'entrada, però sí que hem volgut assenyalar-ne els problemes per a arribar al públic adult consumidor habitual de cultura: la clau, més aviat, fóra que hi haguera una confluència de mètodes de captació.

18 El terme havia estat explotat des de molt temps arrere per la indústria fins que Will Eisner, arran el seu *A Contract with God and Other Tenement Stories* (1978), el popularitzà amb la intenció d'abraçar el públic lector de literatura, no sense que puguem retraure-li hui dia una certa propensió a mostrar el còmic com a manifestació cultural intrínsecament inferior a les arts consolidades. Posteriorment, l'etiqueta ha servit per a designar molts còmics que, en puritat, són simples recopilacions d'ítems editats prèviament com a quaderns o, a tot estirar, ha estat designador de lliuraments especials de personatges tradicionalment difosos mitjançant capçaleres periòdiques de quiosc.

19 Per a conèixer el debat força resumidament: d'una banda, per a una visió tendent a reduir l'impacte del factor autoral i més centrat en la qüestió industrial, vegeu Barrero 2007; d'una altra banda, per a una opinió favorable a entendre el fenomen com a corrent autoral, vegeu García 2010.

En un altre ordre de coses, val a remarcar que la producció pròpia a l'Estat espanyol és testimonial. En bona mesura, la indústria autòctona, no dependent majoritàriament de còmics foranis, morí amb el tancament de Bruguera en 1986, després que altres cases històriques anaren sucumbint dels anys seixanta en avant (Porcel 2011). Des de llavors, les editorials han viscut bàsicament de llicenciar o comprar els drets d'obres estrangeres, ja que permet la promoció d'històries autoconclusives atractives per a un lector generalista. D'acord amb aquest panorama industrial, sembla evident que les traduccions de novel·la gràfica al català representen un tipus de còmic amb potencial real per a accedir al lector no col·leccionista, ço és, a aquell consumidor que sempre és el que sosté les indústries a força de comprar novetats puntuals.

Tot invocant de nou la manca de seguretat quant a les xifres de venda i els tiratges pel fet que les editorials de l'Estat hi mantenen sovint un absolut silenci,<sup>20</sup> alguns investigadors hi han fet forat per a esbrinar què s'hi amaga al darrere.<sup>21</sup> Així, doncs, a fi de comprovar si els còmics etiquetats com a novel·la gràfica mostren fefaentment un potencial comercial de futur, cal extraure'n específicament aquelles dades (Barrero 2013 i 2014) que es refereixen als aspectes a què ens hem referit adés com ara la qüestió dels formats o la producció pròpia front a la compra de llicències foranes:

- a) Encara que les publicacions mensuals numerades, corresponents als clàssics quaderns, continuen representant una part notable del negoci, el format de llibre és el que està experimentant un major augment progressiu, des de les 1.555 novetats del 2006<sup>22</sup> fins a les 1.820 del 2013.<sup>23</sup>
- b) El nombre de traduccions, que l'any 2006 girava al voltant de les 1.500 novetats, ha arribat a les 1.800 durant el 2013, de les quals més de la meitat provenen del mercat dels EUA i la resta es reparteixen entre l'asiàtic i l'uropeu, amb un petit decantament en favor de la primera d'aquestes últimes dues opcions.

Val a dir que aquestes dades confirmen alguns dels plantejaments expressats com a hipòtesi de treball, segons la qual la promoció de certs tipus de còmics per a adults pot servir per a aconseguir nous lectors en català. Tot i així, aquesta informació no permet de veure la totalitat del mapa: en primer lloc, el format de llibre no certifica que es tracte d'una novel·la gràfica, ja que moltes capçaleres de gènere superheroic o la pràctica totalitat dels manga es publiquen com a volums i no com a quaderns; en segon lloc, bona part de les traduccions

20 Probablement, perquè ens trobem amb tiratges baixos que voregen entre els 100 i els 1.000 exemplars, rarament 5.000 (Barrero 2013).

21 Apuntem, però, que les estadístiques dels escassos estudis difereixen notablement entre si (Gómez 2013, 388-389). Per a aquest treball, de manera provisional, hem optat per partir de les dades que ens semblen versemblants, però cal reconèixer que treballem amb xifres no plenament fiables perquè les editorials no en proporcionen la informació necessària.

22 Sobre un total de 2.192.

23 Sobre un total de 2.457.

deuen respondre a llicències de gèneres industrials com ara, novament, les pertanyents al camp dels superherois i d'altres. En tot cas, almenys considerem que sí que s'hi entreveu tant la tendència a editar en un format assimilable al del camp de la literatura com la major habitud a editar còmics estrangers, malgrat que també caldria distingir-hi percentualment la producció de les grans cases editores —responsables de quasi totes les llicències de vendes elevades— respecte de les petites.

### **El catàleg de traducció de novel·les gràfiques al català com a eina de promoció per a la recuperació de lectors**

Una vegada hem establert el tipus de còmic a què ens referim sota l'etiqueta novel·la gràfica, voldríem ara aportar un llistat d'obres a manera de catàleg<sup>24</sup> que pugui servir com a full de ruta per a qui vulgui conèixer de prop el fenomen. Val a dir que es tracta, més concretament, d'un grup escollit d'ítems que, tenint en compte les dades i les inferències desgranades en les pàgines anteriors, representa el model de còmic amb major potencial per a arribar a nous lectors en català a partir d'una sèrie de trets bàsics suau apuntats, entre els quals destaquem: còmic dirigit a un públic adult; en format de llibre; amb històries unitàries;<sup>25</sup> de temàtica diversa però tendent al que podríem denominar visions autoralment personals o, en cas de remetre a algun gènere<sup>26</sup> o barreja de gèneres, sense que hi haja necessitat que el lector en conega els trets convencionals a fons.

No cal dir que les limitacions descriptives en què subsumim l'etiqueta en aquest article poden ser sotmeses a debat i que no hi identifiquem el concepte de manera absoluta; ans al contrari, el que volem és fer abstracció dels trets més interessants de cara a la viabilitat comercial de les traduccions entre el conjunt de lectors generalistes i, de més a més, adults, la franja d'edat menys atesa històricament en català. Heus ací, doncs, la proposta de catàleg:

1. Art Spiegelman, *Maus. Relat de supervivent*. Any: 2003 (1a edició en castellà: 1989 per a una edició parcial i 2001 per a una de completa). Traductor: Felipe Hernández (no

24 Al marge d'una revisió personal a partir dels exemplars concrets de cada ítem, hem pres la *Base de datos de libros editados en España* del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte com a base essencial de consulta.

25 Això deixa fora exemples de còmics adults amb versió catalana, però que, en remetre a sagues, potser esdevenen problemàtics perquè arriben amb èxit al lector ocasional en qui focalitzem. En tot cas, fem-hi una advertència: fóra interessant d'analitzar aquesta mena d'obres per a escollir aquelles que, malgrat partir d'un concepte de saga, han estat ja tancades i que, en la seua forma final, remetent a un tot unitari —n'és mostra, per exemple, *Les aventures de Max Fridman. No pasaran!* (2011, Norma Editorial), volum únic amb sentit argumental ple a partir de diversos àlbums previs i que, així mateix, forma part d'un univers major d'obres del mateix personatge que, no obstant això, poden llegir-se autònomament.

26 Aquesta decisió margina la traducció catalana de *Watchmen* (2007, Planeta DeAgostini), ítem cabdal per a la consolidació de l'etiqueta i obra mestra, sens dubte, del mitjà, però que, a força de racionalitzar i desmitificar el gènere superheroic, demana al lector el coneixement dels clixés que s'hi associen.

coincident amb el traductor al castellà).<sup>27</sup> Llengua font: anglés. Editorial: Inrevés (no coincident amb l'edició en castellà).<sup>28</sup> Breu comentari: únic còmic guardonat amb el Pulitzer (1992), es tracta d'una crònica de l'Holocaust filtrada a través dels records del pare de l'autor, tot reflexionant sobre el sentiment de culpa que persegueix els supervivents en el marc de diverses interrogacions formals i ètiques sobre la conveniència d'abordar aquest tema en un còmic.

2. Art Spiegelman, *Sense l'ombra de les torres*. Any: 2004 (1a edició en castellà: 2004). Traductor: Carles Muñoz Miralles (coincident amb el traductor al castellà). Llengua font: anglés. Editorial: Norma Editorial (coincident amb l'edició en castellà). Breu comentari: a partir de l'impacte individual i col·lectiu dels atemptats de l'11 de setembre a Nova York, experimentació formal d'avantguarda basada en diverses etapes històriques del còmic com a mitjà.
3. Craig Thompson, *Blankets*. Any: 2004 (1a edició en castellà: 2004). Traductora: Roser Ruiz Lagunas (no coincident amb el traductor al castellà).<sup>29</sup> Llengua font: anglés. Editorial: Astiberri (coincident amb l'edició en castellà). Breu comentari: relat d'iniciació a la vida —aparentment, autobiogràfic— en un context de fortes repressions causades per la religió.
4. Marjane Satrapi, *Brodats*. Any: 2004 (1a edició en castellà: 2004). Traductora: Marta Marfany Simó (no coincident amb el traductor al castellà).<sup>30</sup> Llengua font: francès. Editorial: Norma Editorial (coincident amb l'edició en castellà). Breu comentari: mena de *tràveling fix* sobre una conversa entre diverses dones iranianes després d'un dinar, context en el qual aprofiten l'absència dels homes per a expressar-se obertament sobre els seus desitjos amagats i, també, sobre les seues frustracions.
5. Paul Karasik (guió) i David Mazzucchelli (dibuix), *Ciutat de vidre*. Any: 2007 (1a edició en castellà: 1997). Traductor: Joan Sellent (no coincident amb el traductor al castellà).<sup>31</sup> Llengua font: anglés. Editorial: Angle Editorial (no coincident amb l'edició en castellà).<sup>32</sup> Breu comentari: adaptació de l'obra homònima de Paul Auster, tot fugint de l'adaptació literal i aprofitant recursos formals exclusius del còmic per a desembocar en una obra autònoma sobre les mancances dels llenguatges humans a l'hora d'aconseguir una comunicació satisfactòria entre emissor i receptor o, des d'un altre punt de vista, entre la paraula i la imatge.

27 El primer traductor al castellà en fou Eduardo Goligorsky; per a la primera edició completa en castellà, cal esmentar Roberto Rodríguez Milán; finalment, Cruz Rodríguez Juiz és responsable de l'edició actualment disponible, la de Random House Mondadori.

28 El primer intent d'editar l'obra a l'Estat respongué a un esforç conjunt de Norma Editorial i Muchnik, però la primera edició completa fou a càrrec de Planeta DeAgostini.

29 En aquest cas, Raúl Sastre Letona.

30 El responsable de la versió castellana és Manel Domínguez Navarro.

31 Versió en castellà a càrrec de Francisco Pérez Navarro.

32 La *Cúpula* en fou la primera editorial, però l'edició actualment disponible correspon a Anagrama.

6. Francesc Capdevila «Max», *Bardín el superrealista*. Any: 2007 (1a edició en castellà: 2007). Traductora: Montserrat Terrones Suárez. Llengua font: castellà.<sup>33</sup> Editorial: La Cúpula (coincident amb l'edició en castellà). Breu comentari: experiment avantguardista a partir d'un personatge arrelat en la tradició icònica de les tires de premsa nord-americanes i de l'Escola Bruguera (Moix 2007 [1968]) ahora, amb la ferma voluntat d'indagar sense obtenir respostes fefaents o, si més no, còmodes a partir de dubtes existencials.
7. Jirô Taniguchi, *Barri llunyà*. Any: 2007 (1a edició en castellà: 2003). Traductora: Berta Ferrer Serret (no coincident amb el traductor al castellà).<sup>34</sup> Llengua font: francès o japonés.<sup>35</sup> Editorial: Ponent Mon (coincident amb l'edició en castellà). Breu comentari: obra de reflexió sobre les càrregues del passat en un marc de ciència ficció quotidiana o de *realisme màgic* gràcies a un viatge en el temps del protagonista a la seua adolescència, amb la benedicció enganyosa de recordar les vivències com a adult per a refer les errades comeses.
8. Daniel Clowes, *Ghost world. Món fantasmal*. Any: 2008<sup>36</sup> (1a edició en castellà: 2004). Traductora: Teresa Camprodon Alberca (no coincident amb el traductor al castellà).<sup>37</sup> Llengua font: anglés. Editorial: La Cúpula (coincident amb l'edició en castellà). Breu comentari: en el marc d'una ciutat desprovista de vitalitat, història d'alienació de dues adolescents —a punt d'entrar en el món adult— caracteritzades per una certa atracció repulsiva vers aspectes moralment dubtosos i elements coents de la cultura pop nord-americana.
9. Miguel Gallardo i María Gallardo,<sup>38</sup> *Maria i jo*. Any: 2008<sup>39</sup> (1a edició en castellà: 2007). Traductora: Adriana Plujà Banal. Llengua font: castellà. Editorial: La Galera. Breu comentari: quadern d'anotacions de l'autor a partir de les experiències viscudes amb la seua filla autista.
10. Marjane Satrapi, *Persèpolis*. Any: 2006<sup>40</sup> (1a edició en castellà: entre el 2002 i el 2004). Traductor: Albert Jané i Riera (no coincident amb el traductor al castellà).<sup>41</sup> Llengua

33 «Max» ha declarat en aparicions públiques diverses que, des que té el poder per a fer-ho, exigeix que els seus còmics es publiquen ahora en català i en castellà però que, tot i ser catalanoparlant, no és ell mateix qui s'ocupa de la versió en la nostra llengua, que és traducció del seu guió inicial en espanyol.

34 Traducció al castellà acreditada a Keiko Suzuki, però Frédéric Boilet, comicaire ell mateix, hi apareix reconegut com a adaptador, de manera que la versió original japonesa ha passat pel filtre previ del francès.

35 No es compta amb informació oficial sobre si la traducció al català és feta directament des del japonés o si, com ocorre amb l'adaptació castellana, hi ha hagut el pas intermedi del francès.

36 Compta amb una adaptació filmica en imatge real del 2011 dirigida per Terry Zwigoff.

37 Traducció al castellà per Lorenzo Félix Díaz Buendía.

38 Miguel Gallardo dóna crèdit autoral a la seua filla tot i que, en un sentit estricte, ell n'és l'autor únic: al marge que intertextualitza imatges i frases de la xiqueta, hi ha una voluntat de concebre el còmic com el resultat de la relació d'amor paternofilial.

39 L'any 2010 se'n va fer una adaptació documental narrada per Gallardo mateix.

40 N'existeix una versió animada a càrrec de Vicent Paronnaud de l'any 2007.

41 Albert Agut és el responsable de la versió castellana.

font: francès. Editorial: Norma Editorial (coincident amb l'edició en castellà). Breu comentari: obra autobiogràfica que posa en paral·lel el desenvolupament personal de l'autora amb els canvis sociopolítics a l'Iran, especialment arran de la revolució islàmica del 1979, en contrast amb les vivències a Europa.

11. Daniel Clowes, *Wilson*. Any: 2010 (1a edició en castellà: 2010). Traductora: Montserrat Terrones Suárez (no coincident amb la traductora al castellà).<sup>42</sup> Llengua font: anglès. Editorial: La Cúpula (no coincident amb l'edició en castellà).<sup>43</sup> Breu comentari: mitjançant tires gràfiques que gairebé varien cada pàgina segons tradicions diverses —tira humorística a la manera dels *Peanuts* de Charles Schulz, fortes reminiscències de l'*underground* hereu de Robert Crumb, etc.—, l'obra es basa en les opinions desmesurades d'un personatge en el camí de la maduresa a la vellesa, fracassat a causa de la seua inoperància social, però incapaç d'autoajudar-se i tendent a la misogínia.
12. Craig Thompson, *Habibi*. Any: 2011 (1a edició en castellà: 2011). Traductor: Martí Sales Sariola (no coincident amb el traductor al castellà).<sup>44</sup> Llengua font: anglès. Editorial: Astiberri (coincident amb l'edició en castellà). Breu comentari: amb un grafisme que barreja pressupostos figuratius convencionals i tipogràfics de l'escriptura islàmica, relata la història d'amor entre dos xiquets esclaus fugitius a través del temps, l'espai i, fins i tot, la vida i la mort mitjançant reencarnacions.
13. Paco Roca, *L'hivern del dibuixant*. Any: 2011 (1a edició en castellà: 2010). Traductora: Adriana Plujà Banal. Llengua font: castellà. Editorial: Astiberri (coincident amb l'edició en castellà). Breu comentari: pseudoficcionalització de l'aventura d'alguns dels més grans dibuixants de Bruguera en els anys cinquanta a la cerca d'una major llibertat autoral que la que trobaven al si de la històrica companyia, gràcies a la qual cosa iniciaren la capçalera *Tiovivo*; no obstant això, l'empresa fracassà i els autors hagueren de retornar d'on havien fugit sense que això impedisca una lectura positiva actual segons la qual l'experiència és interpretable com un model *avant la lettre* de reivindicació de drets en el marc de la indústria tradicional.
14. Paco Roca, *Arrugues*. Any: 2012<sup>45</sup> (1a edició en castellà: 2007). Traductora: Adriana Plujà Banal. Llengua font: francès o castellà.<sup>46</sup> Editorial: Astiberri (coincident amb l'edició en castellà). Breu comentari: reflexió mesurada, sense deixar-se endur ni pel sentimentalisme ni per la banalització irreverent, sobre la malaltia d'Alzheimer a través de vinyetes quotidianes al voltant de la vida de diversos ancians en un centre geriàtric.

42 La responsable de la traducció castellana és Rocío de la Maya Retamar.

43 L'editora en castellà és Mondadori.

44 Traducció al castellà d'Óscar Palmer.

45 El 2011 se'n va fer una adaptació fílmica animada dirigida per Ignacio Ferreras.

46 Malgrat ser obra d'un autor castellanoparlant, l'obra s'edità de primer a França. No obstant això, en cap punt s'especifica que la traducció deriva del francès o d'una versió castellana pròpia del comicaire. Cal inferir-hi, però, que la traducció es fa des del francès atés que es tracta de la llengua original de la versió editada.

15. Francesc Capdevila, Max, *Vapor*. Any: 2012 (1a edició en castellà: 2012). Traductora: Montserrat Terrones Suárez. Llengua font: castellà.<sup>47</sup> Editorial: La Cúpula (coincident amb l'edició en castellà). Breu comentari: obra de caire metafísic, per bé que matisada amb una certa sornegueria heretada de l'*underground* nord-americà i de les tires de premsa d'humor clàssiques, arran les peripècies d'un ermità lliurat infructuosament a la meditació.
16. Antonio Altarriba (guió) i Joaquim Aubert Puigarnau, Kim, (dibuix), *L'art de volar*. Any: 2012 (1a edició en castellà: 2009). Traductoar: Neus Canyelles. Llengua font: castellà. Editorial: Editores de Tebeos (no coincident amb l'edició en castellà).<sup>48</sup> Breu comentari: amb el suïcidi del pare ja ancià del guionista com a espoleta argumental, rememoració agredolça de la trajectòria biogràfica d'aquell, fent especial èmfasi en el context sociopolític de l'Espanya del segle XX.

Dels exemples seleccionats per a elaborar la proposta representativa de catàleg, és rellevant indicar-ne que, malgrat la varietat temàtica, hi ha una certa tendència vers les autobiografies i les qüestions de caire social i polític, cosa que pot ser interpretada com a oposició a la tendència majoritària en la tradició del còmic industrial: per bé que sempre s'hi poden trobar excepcions i que els productes industrials també admeten esclatxos autorals, és evident que històricament hi ha hagut un decantament favorable als gèneres com el d'aventures o d'altres, amb fortes dificultats per a introduir-hi notes intimistes i, així mateix, per a aportar-hi crítiques i anàlisis ideològiques si no ha estat sota capes de metàfores introduïdes subreptíciament pels autors.

Des d'un punt de vista cronològic, l'esclat relatiu d'aquesta classe de còmics atractius per al lector no col·leccionista sembla vincular-se amb l'assentament definitiu de *Maus* d'Art Spiegelman al bell mig de la cultura oficial a principis del segle XXI, fet que aferma el terra del camí mitjançant el reconeixement de prestigi en els mitjans de comunicació no especialitzats. Així, fa la sensació que, a partir de vora l'any 2005, hi ha un degoteig lent però segur de traduccions al català, les quals, curiosament, sovint responen a una publicació simultània respecte al castellà o diferida en un marge de temps molt curt. Aquest darrer fet contrasta amb l'hàbit d'oferir edicions llunyanes en el temps pel que fa a les capçaleres regulars de què hem parlat en altres punts d'aquest treball, potser perquè, al marge del factor sempre present de la militància, es considera que els lectors de gènere s'identifiquen amb el model del lector col·leccionista i que, per tant, mostren major habitud a comprar el que se'ls ofereix sense gaire reflexió;<sup>49</sup> en canvi, aquestes novel·les gràfiques atenyen lectors selectius i això sembla que provoca que les editorials procurin de facilitar-los-hi l'accés.

47 Vegeu la nota 33.

48 L'editora en fou Ponent Mon.

49 No assenyalem que es tracte de la nostra visió sinó que respon a la visió que deduïm per part de les cases editores.



No obstant això, el nombre encara escàs d'ítems dificulta el desenvolupament d'hipòtesis fiables.

Quant a la llengua, l'anglès és la llengua de partida més sovintejada, cosa que posa de manifest que el caràcter de satèl·lit cultural de què a voltes fa gala la nostra indústria cultural no remet exclusivament a l'entramat de les franquícies sinó a un marc general de gran abast que certifica un cert desequilibri en la importació. Així mateix, paga la pena de destacar que hi ha un territori verge per explorar, encara només intuït, respecte a les adaptacions del castellà al català: per més que tot catalanoparlant és també lector de castellà, cal esbrinar si hi ha un mercat de lectors que no vol passar per tal fil, sinó que prefereix de mamprendre un contínuum de lectura en la seua llengua sense haver de canviar-la mai o rarament.<sup>50</sup>

Finalment, val a dir que, malgrat que les màximes capacitats de difusió reposen als múscles de les grans editorials, generalment el còmic adult és atés per editorials mitjanes i petites com ara La Cúpula i, especialment, Astiberri,<sup>51</sup> segurament més properes als moviments dels gustos dels lectors que no aquelles centrades a explotar les possibilitats de les franquícies.

## A manera de conclusions

Com hem assenyalat ara i adés al llarg d'aquesta petita aportació, l'etiqueta de què parlem ha suposat arribar a punts de venda i a un cert sector de lectors que, tradicionalment i més enllà d'excepcions puntuals amb autors o capçaleres simbòliques com ara les revistes eclesiàstiques i en períodes temporals molt específics com ara abans de la Guerra Civil Espanyola, no han estat lectors habituals de còmic: la recurrència al format de llibre, ja siga pel mer fet visual d'assimilació al mercat literari o per la tendència a afavorir històries autònomes en contrast amb la serialització de durada indefinida associada al colleccionista irredempt, i la consolidació de temàtiques transversals de qualsevol tipus al marge dels gèneres populars d'aventures o d'altres, són dos factors que han propiciat, sens dubte, que el mitjà esdevinga focus d'interés cultural per a consumidors que no hi estan necessàriament avesats, però que hi senten interès de la mateixa manera que poden sentir-ne per una pel·lícula, per un disc o per una obra de teatre.

En el context a què ens referim suara, ens fa l'efecte que les traduccions de novel·les gràfiques produïdes en altres llengües —incloent-hi el castellà—, podrien tenir-hi transcendència atés que la producció pròpia a l'àmbit estatal és residual en termes generals i no només pel que fa a les publicacions en català. Òbviament, en una indústria plenament

50 En realitat, no s'estaria sinó seguint la tendència que s'observa en el món literari en casos com, entre d'altres, la traducció al català de *La catedral del mar* (2006) d'Ildefonso Falcones sota el títol *L'església del mar* (2006).

51 Pel que fa a La Cúpula, es tracta d'una editorial associada sovint a l'*underground* des dels temps de la capçalera *El Víbora* (1979–2005); quant a Astiberri, cal dir que és una editorial basca molt preocupada a crear un catàleg d'obres que conformen un referent essencial del bo i millor de la producció d'autor, fins i tot incidint en la promoció d'autors de l'Estat.

desenvolupada, la importància dels autors autòctons hauria d'equilibrar el pes de les traduccions, però aquest és un factor virtualment inexistent<sup>52</sup> en el conjunt de la producció industrial espanyola, dins de la qual hem de ser conscients que es troba plenament inserida la realitat editorial catalana. És a dir, a pesar que bona part del teixit industrial del còmic es troba a Barcelona i deixant al marge segells petits com ara Editorial Base, que no poden competir de cap de les maneres amb els gegants editorials de l'estil de Planeta DeAgostini o Panini i, en menor mesura, Norma Editorial, quant a difusió o tiratges, cal no deixar-se endur pel que els anglesos denominen *wishful thinking* i ser pragmàtics: les editorials catalanes publicaran habitualment en castellà i publicaran, generalment, còmics de producció forana, ja que això permet d'anar directament a les etapes de maquetació, traducció etc. i no haver de preocupar-se d'apostar per nous autors o per propostes de dubtosa viabilitat comercial.

Fet i fet, tot acceptant que l'aposta per la producció pròpia és una realitat que, si més no, no variarà a curt i mitjan termini si fem cas de la tendència vers el format llibre de la indústria espanyola, resulta evident que les traduccions de novel·les gràfiques de prestigi d'altres mercats —i de l'intern, ocasionalment, en cas que es tracte d'obres en castellà— suposa un camp de treball encoratjador, que, en cas de ser promocionat, potser donaria a peu a majors vendes. No obstant això, es tracta d'una hipòtesi que, com hem assenyalat en altres punts, compta amb un handicap de partida: el desconeixement feient de tiratges i de vendes, més enllà del que hem pogut aportar en el punt 2 a partir de l'escassa informació de què es disposa públicament. De més a més, recordem que, ara per ara, parlem d'un gruix de novetats molt reduït, però que, no obstant això, suposa un cert canvi de paradigma que cal no ignorar: en un mercat en què a penes es compta amb vora un centenar de novetats en català a l'any, ni que siga una mínima presència d'aquesta mena d'obres traduïdes ja representa un nínxol de compradors que fóra necessari d'explorar.

En el cas, tot seguint el fil previ, que hi haguera una aposta decidida per novel·les gràfiques de producció estrangera traduïdes al català, un pas primordial fóra seleccionar aquells exemples més proclius a interessar el lector no especialista... Aparentment, aquesta idea sembla remetre a castells en l'aire car, al capdavall, parlem d'un present i d'un passat immediat amb escassos exemples i això comporta que no comptem amb prou experiments per a saber per on van les tendències. Malgrat aquesta evidència, però, si el que la indústria vol és aconseguir entrar per una via diferent del nucli tancat de lector de llibreries de còmic, caldria atendre el que es cou i es mou, precisament, en aqueixos altres àmbits: si, posem per cas, hi ha un moment favorable a les novel·les i relats de gènere negre, per què no acudir a còmics d'autor d'aquest gènere com ara els *polar* de Jacques Tardi, figura de la indústria francòfona, o qualsevol altre autor ben valorat en una línia semblant? O, en cas que considerem que la Guerra Civil Espanyola aporta sempre un potencial de vendes, per què no parar atenció a *Los surcos del azar* (2013) de Paco Roca o a alguns dels nombrosos casos de còmic espanyol de prestigi en castellà que tracten aquest tema des de diversos angles, tal

52 Al marge, òbviament, de casos puntuals o de voluntarismes d'editorials petites dedicades gairebé per amor a l'art a promocionar autors novençans o experimentals.

com es fa en l'àmbit del cinema? Fins i tot, fóra interessant de plantejar-se una estratègia comercial consistent a traure les traduccions a la venda tot just coincidint amb l'estrena de pel·lícules o amb la publicació de novel·les que remetien a les mateixes temàtiques. Tot i això, encara hi hauria un, diguem-ne, parany: la distribució i la difusió en tot el territori catalanoparlant. Tenint en compte la radicació de bona part de les editorials a Catalunya, aquesta problemàtica fóra, probablement, fàcil de resoldre si hi haguera voluntat: es tractaria, senzillament, de negociar la presència d'aquesta mena d'obres d'abast transversal en els aparadors de les grans superfícies —no només, clar està— en la mesura en què ho són novel·les o pel·lícules de característiques, temàtiques i lectors objectius semblants. Pel que fa a la resta dels Països Catalans, però, la situació és força més complexa: habituats com estem a un *estat editorial de les coses* vehiculat quasi exclusivament en castellà, sovint les novetats en català arriben amb comptagotes fora de Catalunya.

Comptat i debatut, la situació de la indústria del còmic a l'Estat mostra poc espai de desenvolupament per a l'ús del català, ja que es funciona a força de costums adquirits fa moltes dècades i, així mateix, s'hi entreveuen escassos moviments innovadors. En aquest sentit, entenem que la línia proposada de reforçar l'edició de traduccions de novel·les gràfiques de prestigi és una via, si més no, encara no gaire explorada i, en conseqüència, oberta a possibilitats diverses.

## Referències bibliogràfiques

- Barrero, Manuel. 2007. «La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial». *Literaturas.com: la revista literaria de los nuevos tiempos* (deseembre): <http://www.literaturas.com/v010/sec0712/suplemento/Articulo8diciembre.html> (consultat el 12 de febrer de 2014).
- . 2013. «Evolución de la industria de los tebeos en España». Dins Manuel Barrero, Félix López González i Adolfo Gracia Lorén, eds. *Gran Catálogo de la Historieta, inventario 2012. Catálogo de los tebeos en España, 1880–2012*, 797–812. Sevilla: Asociación Cultural Tebeosfera.
- Barrero, Manuel, i Tebeoeditores. 2014. «La industria de la historieta en España en 2013». *Tebeosfera. Revista web sobre historieta* 12 (març): [http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/la\\_industria\\_de\\_la\\_historieta\\_en\\_espana\\_en\\_2013.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/documentos/la_industria_de_la_historieta_en_espana_en_2013.html) (consultat el 12 de febrer de 2014).
- Baile, Eduard. 2012a. «Fonaments catalans en la construcció de la historieta clàssica a l'Estat espanyol». *Zeitschrift für Katalanistik / Revista d'Estudis Catalans* 25: 3–29.
- . 2012b. «Una mostra de la traducció de còmics al català: el cas de *Maus. Relat d'un supervivent*». *Zeitschrift für Katalanistik / Revista d'Estudis Catalans* 25: 105–128.
- Chaume, F. 2003. *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo.
- García, Santiago. 2010. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.

- Gómez Salamanca, Daniel. 2013. *Tebeo, còmic y novela gràfica: la influencia de la novela gràfica en la industria del còmic en España*. Tesi doctoral, Universitat Ramon Llull.
- Gómez Salamanca, Daniel, i Josep Rom Rodríguez. 2012. «La *novella gràfica*: un canvi d'horitzó en la indústria del còmic». *Ítaca* 3: 35–65.
- Larreula, Enric. 1985. *Les revistes infantils catalanes de 1939 ençà*. Barcelona: Edicions 62.
- Martín, Antonio. 2000. *Los inventores del còmic español (1873–1900)*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- . 2008. «Panorama de 100 anys de premsa infantil catalana, 1904–2004». [http://www.comicat.cat/2008/10/panorama-de-100-anys-de-premsa-infantil\\_7249.html](http://www.comicat.cat/2008/10/panorama-de-100-anys-de-premsa-infantil_7249.html) (consultat el 15 de març de 2014).
- Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. *Base de datos de libros editados en España*, [http://www.mcu.es/webISBN/tituloDetalle.do?sidTitul=1777140&action=busquedaInicia&noValidating=true&POS=0&MAX=50&TOTAL=0&prev\\_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es](http://www.mcu.es/webISBN/tituloDetalle.do?sidTitul=1777140&action=busquedaInicia&noValidating=true&POS=0&MAX=50&TOTAL=0&prev_layout=busquedaisbn&layout=busquedaisbn&language=es) (consultat el 14 de gener de 2014).
- Moix, Terenci. [1968] 2007. *Historia social del còmic*. Barcelona: Ediciones B.
- Porcel, Pedro. 2011. «La historieta espanyola de 1951 a 1970». *Arbor (Ciencia, Pensamiento y Cultura)* 187 (setembre): 129–158.
- Riera Pujal, Jordi. 2011. *El còmic en català. Catàleg d'àlbums i publicacions (1939–2011)*. Barcelona: Glénat.
- Serra, Xavi. 2013. «Espectadors de cinema en català (gràfic)». *Diari Ara*, 14 d'abril de 2013, p.32.
- Tremoleda, Josep, Anna M. Pàmies, Martí Olaya, Lluçia Navarro, Frederic Basso, Jaume Ciurana, Albert Jané. 1967. *Cavall Fort, una experiència concreta*. Barcelona: Editorial Nova Terra.

# La recepción crítica de la obra de John Steinbeck en España entre 1940 y 1964

MARIA DASCA

Grup d'Estudis de Traducció, Recepció i Literatura Catalana (TRILCAT)

Departamento de Traducción y Ciencias del Lenguaje

Universidad Pompeu Fabra (Barcelona)

**RESUMEN:** El objetivo de este artículo es analizar la recepción de la obra de John Steinbeck en España entre 1940 y 1964. El análisis tiene como objeto valorar la lectura en clave social de su obra a partir de la comparación entre la recepción crítica norteamericana y la derivada de las publicaciones españolas. También se tendrá en cuenta el papel de los mediadores (los críticos literarios principalmente) en su difusión y recepción y la progresiva consagración de Steinbeck como autor «popular» a partir de los años 1960.

**PALABRAS CLAVE:** recepción, crítica literaria, John Steinbeck, narrativa española de posguerra

**ABSTRACT:** The aim of this study is to analyze the reception of John Steinbeck's works in Spain between 1940 and 1960. Based on the analysing of the North-American and Spanish reviews, we will analyze why he was progressively considered as a «social» novelist. We will also take into account the role of the mediators (the critics principally) in his diffusion and reception and his progressive recognition as a «popular» author after 1960.

**KEY WORDS:** reception, literary criticism, John Steinbeck, Spanish post-war narrative

## 1 Introducción

En 1948, en París, se publicó el estudio de Claude-Edmonde Magny, *L'âge du roman américain*, en el que vindicaba la importancia de la obra de novelistas como Ernest Hemingway, John Dos Passos, William Faulkner y John Steinbeck en cuanto a las posibilidades de renovar el género mediante técnicas extraídas del arte cinematográfico. Como es sabido, el libro de Magny tuvo una gran influencia en el ámbito de la crítica literaria de los años 40 y 50, especialmente en la conceptualización de la novela objetiva y el análisis de la relación entre las técnicas narrativas y las cinematográficas (Vall 1955). La base teórica de Magny, junto con la obra de Jean-Paul Sartre, serán, a la vez, el fundamento metodológico del pensamiento crítico de Josep M. Castellet, que en ese momento colaboraba con la Editorial Luis de Caralt, desde la cual introdujo a autores como Faulkner y Steinbeck en la península. En 1955, la editorial barcelonesa Seix Barral publica la versión castellana, a cargo del mismo Castellet, del estudio de Frederik J. Hoffman *La novela moderna en Norteamérica*, que fue utilizado como introducción a la lectura de la novelística norteamericana.

Nota: Este estudio se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación *Traducción, recepción y literatura catalana durante el régimen franquista (1939-1975)* (FFI2008-03522), del grupo de investigación consolidado TRILCAT de la Universitat Pompeu Fabra.

Según recuerda Castellet en el prefacio al libro, esta literatura fue valorada no sólo en cuanto a su importancia literaria (sus «inquietudes formales», 1955, 9), sino también respecto a «su significación sociológica y aún metafísica» (1955, 5). En último término, esta apuesta conllevaría la defensa de una literatura de «coproducción» que debía ofrecer al lector «la revelación de su mundo (realismo crítico)» y proponérselo «mediante el rigor técnico adecuado (fórmula estética) como tarea de su propia liberación (catarsis)» (1955, 11). Esta teorización, influenciada por *Qu'est-ce que la littérature?* (1947), de Sartre, será la base de su influyente *La hora del lector* (1957). El escritor norteamericano que recibirá el mayor interés crítico durante estos años, en la medida que su obra es susceptible de adecuarse a una literatura cuya exigencia técnica obliga a la coparticipación, en la producción de sentido, del lector, es, sin duda, William Faulkner, seguido por Ernest Hemingway.

Aunque la recepción de la obra de estos dos autores en los primeros años de postguerra ha generado un número considerable de interpretaciones y análisis (Bravo 1985; Dasca 2012; Vall 1955), la lectura de la obra de Steinbeck, de calidad desigual, no ha sido objeto de ninguna investigación pormenorizada. El objetivo de este artículo es cubrir este vacío a través de un análisis que pondrá de relieve tres aspectos clave de esta recepción: 1) la interrelación entre el mercado editorial iberoamericano y el peninsular; 2) la interpretación de la obra de Steinbeck en clave de «autor proletario» y, consiguientemente, su identificación con el denominado «realismo crítico»; 3) la correlación de fuerzas entre la interpretación norteamericana de la obra steinbeckiana y su lectura peninsular. Para tratar estos tres presupuestos interpretativos me centraré en la lectura de la crítica y los paratextos que median las traducciones al español de la obra de Steinbeck.<sup>1</sup>

## 2 Traducciones

A diferencia de Faulkner y Hemingway, cuya obra fue traducida al español y al catalán durante los años 1930, las primeras traducciones al español de Steinbeck (1902–1968) no se publicarán hasta los años cuarenta. Como comenta Castellet en un estudio dedicado al novelista (1957), la eclosión literaria steinbeckiana se produce a partir de 1936, en el momento que publica *Hombres y ratones*, coincidiendo con el inicio de una etapa de mayor madurez creativa que tendrá como culminación *Las uvas de la ira* (1939), a su entender, su mayor logro narrativo. También en 1939 se traduce al francés, en una versión hecha por un gran *passeur* cultural de la época, el crítico y traductor Maurice-Edgar Coindreau, *Hombres y ratones* —traducción estrechamente relacionada con la difusión europea de la obra steinbeckiana (Ansermoz-Dubois 1944, Gouanvic 2007).

Si nos centramos en su recepción en el territorio hispanófono (ver anexo), podemos distinguir tres grandes etapas:

1 He excluido del análisis el impacto de las adaptaciones cinematográficas y teatrales de la obra de Steinbeck, muy influyente, sin duda, en su recepción. Este tema será objeto de otro estudio.

**1942–1949:** en este momento la recepción steinbeckiana tiene lugar en el mercado suramericano y, más concretamente, a través de las editoriales argentinas Siglo Veinte, Sudamericana, Estuario, Peuser y Santiago Rueda<sup>2</sup> y la chilena Zig-Zag. Estas primeras publicaciones se introducirán rápidamente en España<sup>3</sup> y serán el punto de partida de las ediciones publicadas en la península.<sup>4</sup>

**1949–1957:** hay una progresiva aparición, paralelamente a las ediciones argentinas, chilenas y mejicanas (a partir de 1953), de las primeras traducciones peninsulares, a cargo de las dos grandes editoriales barcelonesas de la época: Luis de Caralt y Planeta (Carol 2001, Moret 2002). Luis de Caralt, que había comprado los derechos de traducción de Faulkner en España, promovía ambos autores bajo la etiqueta de «Los tremendistas»,<sup>5</sup> seguramente con la intención de relacionarlos con la obra de un autor conocido en la época: Camilo José Cela. Es de destacar el hecho que la filiación al régimen de los dos editores españoles de la obra de Steinbeck —José Manuel Lara Hernández, capitán del ejército franquista durante la guerra civil, y Luis de Caralt, concejal falangista en el Ayuntamiento de Barcelona— facilitó la adquisición de los derechos de autor de una parte significativa de los autores norteamericanos modernos durante los años 1940 y 1950 (Bravo 1985).

**1957–1967:** en este periodo tiene lugar la consolidación del reconocimiento internacional de la obra de Steinbeck, con dos momentos clave: la obtención, en 1962, del Premio Nobel y la publicación, por parte de Luis de Caralt, de sus *Obras completas* en tres volúmenes (1957–1960), con ilustraciones de Maria Girona y Francesc Todó entre otros, y precedidas por un estudio de Josep M. Castellet.<sup>6</sup> En 1958, Selecciones del Reader's Digest (Madrid) incluirá *Al Oriente del Edén* en un número misceláneo, en 1964 Plaza y Janés lo incorporará en el volumen dedicado a una selección de textos de Premios Nobel y en 1967 Planeta publicará

2 Sobre la situación del libro y del mercado argentino entre 1942 y 1953 ver Bottaro (1964, 67–76). El autor señala que, después de este momento de crecimiento en la «producción nacional» de libros, hubo un periodo de recesión vinculado a la falta de estabilización económica (común a toda la América Latina). Los problemas internos del mercado fueron agravados por el uso de unas comunicaciones ineficientes.

3 A modo de ejemplo de la circulación de estas traducciones, nos referiremos al fondo del profesor y crítico Antoni Vilanova de la Universidad de Barcelona, donde se encuentran tres traducciones al castellano de obras de Steinbeck, publicadas entre 1942–1949; *El pony colorado* (traducción de Martín Rivas, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1944), *Los arrabales de Cannery* (traducción de M. Luisa Martínez, Buenos Aires, Peuser, 1945) y *A un Dios desconocido* (traducción de Maximo Siminovich, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1945).

4 Una editorial clave en el mercado argentino que contribuirá a la difusión de los autores de la *Lost Generation*, fue Sudamericana, adquirida por el exiliado catalán Antoni López Llausàs. Ver Antonio Largo Carballo, «Antonio López Llausàs y la Editorial Sudamericana» (Largo Caballero y Nicanor Gómez Villegas 2006, 195–197).

5 La expresión se utiliza en el catálogo de invierno de 1948–1949 de la editorial, acompañando el anuncio de la traducción de *El ómnibus perdido* de Steinbeck. Otros dos libros promocionados en el catálogo fueron *La perla* y *El valle largo*. Estos catálogos se encuentran en el fondo de la editorial Luis de Caralt de la Biblioteca de Catalunya.

6 En algunas ediciones peninsulares el editor opta por recuperar la traducción ya existente y publicarla después de solicitar el debido permiso de reproducción. Este es el caso de las *Obras completas* de Luis de Caralt, de 1957–1960, que, como se especifica en sendas notas iniciales, recupera traducciones publicadas por Planeta, Peuser, Guillermo Kraft, Claridad, Siglo XX, Sudamericana, Éxito y Acné.

una selección de la obra steinbeckiana, junto a una selección de textos de Theodore Dreiser, Pearl S. Buck y John Dos Passos, en un volumen prologado por el escritor y ensayista Carlos Rojas. Hasta 1964 no aparecerá la primera traducción al catalán de Steinbeck, a cargo del escritor Manuel de Pedrolo. Se trata de la novela *Homes i ratolins*, que configurará el primer volumen —el número 99— de la mítica colección *A tot vent* de la editorial Proa, que, después de ser comprada por el empresario catalán Joan Baptista Cendrós en 1962, puso en marcha un ambicioso programa de publicación de traducciones al catalán.

### 3 Recepción crítica

Como hemos indicado anteriormente, la primera recepción crítica de Steinbeck tiene lugar en los años 1940, con su inclusión en el estudio de C.E. Magny. En este caso, la crítica francesa consideró que «[Steinbeck] apparaît comme représentatif de ce que le roman américain moderne nous offre de meilleur, mais aussi de plus limité.» y afirma que su obra se caracteriza por una «extrême simplicité», que es característica de los «romanciers réalistes de la *depression era*» (1948, 179). De toda su obra, destaca *Las uvas de la ira*, en la medida que es una propuesta que encaja con un tipo de novela «impersonal» de protagonismo colectivo:

L'effort artistique de Steinbeck consiste à nous mettre sous les yeux le drame de cet être entièrement impersonnel qui constitue leur groupe social, « être en marche » s'il en fût, au sens le plus strict du terme. (1948, 184–185)

El punto de vista narrativo del novelista le permite considerar la obra como resultado de un trabajo de descripción, similar al utilizado en el cine de vanguardia ruso:

C'est aussi, sans doute que, en cessant d'avoir pour matière des individus, le roman cesse d'être un art de narration pour devenir un art de description ; comme les grands films russes, et pour les mêmes raisons qu'eux, ils tendent de plus en plus à être un documentaire qui se borne à *montrer* statiquement la réalité impersonnelle dont il parle, sans plus la *conter*. (1948, 187)

También subraya la progresiva animalización de los personajes, que deriva de su dominio de los registros lingüísticos:

l'usage admirable qu'il peut faire de l'argot, des clichés, du langage en apparence le plus déformé et le plus aveuli, qui pourtant lui permet d'exprimer, mieux que n'importe quel austère vocabulaire intellectuel, ces grandes réalités simples que sont la fraternité virile, la mort, le communisme, l'héroïsme et la charité. (1948, 191)



Paralelamente, entre 1939 y 1951, distintos críticos norteamericanos coincidieron en la valoración que la obra de Steinbeck era de calidad desigual, y destacaron, del conjunto de su trayectoria, *De ratones y hombres*, *Las uvas de la ira* y *El pony rojo*. Algunos de los que fueron más incisivos (y en los cuales se basaron críticos como Josep M. Castellet y Antonio Vilanova, y escritores como Manuel de Pedrolo en su mediación transatlántica de la novelística norteamericana) son: Ludwig Lewisohn (1939), Carl Van Doren (1946, 1966), Morton Dauwen Zabel (1950), Edmund Wilson (1950), Frederik J. Hoffman (1955) y Heinrich Straumann (1951, 1965).

Si analizamos sus valoraciones según el orden cronológico de publicación, podemos observar un progresivo interés hacia la obra steinbeckiana. Así, las críticas más negativas son las de los años 1940, a cargo de Lewisohn, Van Doren y Zabel. Lewisohn se limita a juzgar «overated» la aportación del novelista, ubicándolo dentro de la etiqueta de «proletarian novelist», y considera que su obra adolece de «absence of serious criticism» (1939, 603). Van Doren pondera la dimensión colectiva del tratamiento migratorio en *La uvas de la ira* —afirma que «the whole nation is involved» en la medida que la novela «revise the picture of America as Americans imagined it» (1966, 366). Y Zabel critica la tendencia, en la obra de Steinbeck, a «sobrecargarse de tesis morales y ambiciones sociales», y sus dejes melodramáticos y sentimentales (1950, 561). Al final, pero, valora positivamente sus obras más «realistas», como *Las praderas del cielo*, *A un Dios desconocido*, *In Dubious Battle* y, sobre todo, *Las uvas de la ira*; y considera que este último libro contiene pasajes descritos con «vigor y apasionamiento».

A partir de los años 50, la crítica norteamericana se focaliza en la valoración de determinados aspectos de la novelística steinbeckiana, como el tratamiento biológico (o animal) del ser humano (Wilson 1950), la presentación realista de la vida en lo que tiene de más esencial (Hoffman 1955) y el enfoque objetivo de su narrativa (Straumann 1965). Wilson aprecia «his virtuosity in a purely technical way» (1950, 35) y destaca la existencia, en sus libros, de un sustrato común: «his preoccupation with biology» y la «tendency to present human life in animal terms» (1950, 36), con lo cual acaba asimilando los seres humanos a animales y considerando el «group-man» as an animal» (1950, 40). A pesar de reconocer que su escritura tiene una calidad irregular, afirma que «Mr. Steinbeck is equipped with resources of observation and invention which are exceptional and sometimes astonishing» (1950, 44).

Hoffman, en una argumentación que será la base de la interpretación de Castellet y de Pedrolo, destaca, en la obra steinbeckiana, tres niveles: realista, simbólico y filosófico. Steinbeck solo sobresale en el primero. Así:

Su representación en escenas individuales (cuando las consideramos aisladas) es muy impresionante. En general no se deja llevar por la tentación de ir más allá de lo que le es posible. La seriedad de las crisis humanas y la comedia de los aspectos cotidianos de la vida son representadas a menudo con una economía de medios admirable. (1955, 177–178)

En cambio, «Las escapadas simbólicas del autor son, en su mayor parte, una violación del tema más que su extensión» (1955, 178) y «La dirección peor conducida, la filosófica, encierra lo que son tal vez las más endiabladas violaciones del gusto observables en la novela americana moderna» (1955, 179). Es por ese motivo que, postula Hoffman, los pasajes de reflexión filosófica en *Las uvas de la ira* «debilitan la eficacia conjunta» del libro (1955, 180).

Finalmente, Straumann, evitando la clasificación de Steinbeck como «novelista realista», lo incluye en el apartado «Between Experience and Vision» y destaca su «belief in the value of solidarity and the skill in creating atmosphere by mere reporting» (1965, 113). A continuación, desarrolla el estudio más atento de la obra del escritor de Salinas escrito hasta entonces. De *De ratones y hombres* destaca su «extraordinary balance between the free will of the participants and the force of circumstances, which produces in the reader or spectator that peculiar mixture of awe and compassion that accompanies a true catharsis.» (1965, 114). De *Las uvas de la ira* remarca «the appeal to the sense of justice that it is so strong in the book can never be quite separated from the situation depicted» y termina por destacar el «Steinbeck's power of creating atmosphere in episodes» (1965, 115). Una tercera obra en la que centra su atención es la narración *La perla*, cuyo estilo «at times in its conscious simplicity and illusive symbolism reminds one of the pathos of Oscar Wilde's tales» (1965, 116–117).

Paralelamente, en España distintas iniciativas, ultra las noticias referidas en publicaciones periódicas, ayudan a difundir la obra de Steinbeck.<sup>7</sup> En 1947 se estrena la película *Náufragos*,<sup>8</sup> con guion del escritor californiano, y en 1949, la adaptación de *La perla*.<sup>9</sup> En 1952 se estrena *¡Viva Zapata!*, en 1953,<sup>10</sup> *Cuatro páginas de la vida* y en 1958, uno de los éxitos comerciales de la temporada, *Al este del Edén*,<sup>11</sup> que se mantendrá en cartelera hasta 1960. Los libros de la década que suscitaron más críticas fueron *El pony colorado* (1952), *Los arrabales de Cannery* (1954) y *Dulce jueves* (1955). Son los años 60 los que, sin duda, suponen la consagración de la popularidad de Steinbeck, coincidiendo con una diversificación y un incremento del volumen de publicaciones.

7 Un artículo de *La Vanguardia*, publicado en 10 de abril de 1957, destaca que la obra de Steinbeck es una de las más traducidas (en 1955 se publicaron 35 traducciones). No hemos podido documentar a través del vaciado de *La Vanguardia* y *Destino* que se estrenaran las adaptaciones de *Las uvas de la ira* (1940) y *De ratones y hombres* (*La fuerza bruta*, 1939).

8 Steinbeck escribió el guion en 1944.

9 El libro y la película eran de 1946. El estreno de la película en España, en 1949, coincide con la publicación de su traducción (a cargo de Francisco Baldiz). Se trata del único caso en que una editorial aprovecha para sacar la traducción con motivo del estreno de una adaptación.

10 La película fue filmada por Elia Kazan en 1952.

11 La adaptación cinematográfica, a cargo de Elia Kazan, es de 1955. En 1959 Editorial Éxito publicó el libro en el que se basaba la película.

En cuanto a la crítica, en los años 1950 encontramos las aportaciones de Antonio Vilanova,<sup>12</sup> quien, con motivo de la aparición de *Llama viva*, le dedica un artículo en *Destino*, y, sobre todo, Josep M. Castellet,<sup>13</sup> que publicará el primer estudio valorativo sobre la obra de Steinbeck como prólogo al primer volumen de las *Obras completas* de Caralt (1957). En él Castellet considera que la narrativa steinbeckiana adopta un «punto de vista predominantemente social» (1957: II). Su «profundo sentimiento de la naturaleza» conduce al autor a una «pasión por la justicia» que, en un momento de profundas transformaciones sociales (los años 1930 —la época de los *dust-bowls* en Estados Unidos) lo impele a una «profunda lucha social» (1957: II–III). A su entender, en la trayectoria narrativa de Steinbeck hay tres grandes épocas: una primera basada en la «fundamentación teológica de la naturaleza»; una segunda, a partir de *Tortilla Flat*, de tratamiento humorístico de la marginalidad, y una tercera, focalizada en «la cuestión social», cuyas concreciones (*De ratones y hombres*, *El poney colorado*, *Las uvas de la ira*) son consideradas las obras maestras del autor.

Durante los años 1960,<sup>14</sup> aparecen dos contribuciones destacables al estudio de la novelística steinbeckiana: el prólogo de M. de Pedrolo a *Homes i ratolins*<sup>15</sup> y el estudio de Carlos Rojas en el volumen misceláneo de Planeta (1967).<sup>16</sup> El valor del primero recae en que da prueba de los intereses de Pedrolo en el momento: el escritor considera Steinbeck un autor comprometido y crítico con su tiempo, enfrentado a la realidad y con un claro interés por los más humildes. Defiende que *Las uvas de la ira* y *Hombres y ratones* son sus novelas más logradas, sobre todo en relación con el tratamiento biológico de los personajes. En este sentido, Pedrolo coincide con Hoffman, de quien extrae también la crítica a los episodios de carácter ideológico. Por otro lado, el estudio de Rojas es, sin duda, la principal contribución

12 En 1953, con motivo de la publicación de la traducción de *Llama viva*, Antonio Vilanova hace un breve repaso de la narrativa steinbeckiana en su columna de crítica literaria de *Destino* (1953) y remarca la aptitud teatral de *Ratones y hombres* (Vilanova 1953).

13 Sabemos que en mayo de 1950 Joan Ferrater le recomienda la lectura de *La uvas de la ira* (Muñoz 1991, 61).

14 En 1960 el Servicio de Informaciones de los Estados Unidos, a través de la Embajada de los Estados Unidos de Madrid, editó el librito *Ochos novelistas norteamericanos*, donde se presentaba brevemente la vida y obra de John Dos Passos, Ernest Hemingway, William Faulkner, Erskine Cladwell, John Steinbeck, James T. Farrell, Pearl Buck y John P. Marquand. Se trata, sin duda, de un elemento a favor de la campaña institucional de promoción de la cultura norteamericana en el marco de los acuerdos de colaboración bilateral entre los gobiernos de España y Estados Unidos firmados en septiembre de 1953. No debemos olvidar, a la vez, el trabajo de Josep M. Castellet como director de la sección literaria del Instituto de Estudios Norteamericanos entre 1954 y 1961. En el ciclo de cursos y de artículos «La literatura norteamericana a través de sus textos», impartido durante los años 1956 y 1957, difundió la obra de autores como Hemingway, Saroyan, Sinclair Lewis y Dos Passos.

15 La traducción de Pedrolo fue reseñada por Rafael Tasis. El crítico asevera que *Homes i ratolins* es «un drama prou arquetípic perquè tothom s'hi senti interessat» y que tiene un tono «eixut i sense cap efusió lírica» (Tasis 1965, 63).

16 También hemos localizado el texto mecanografiado de una conferencia y un borrador de traducción de *East of Eden*, escritos por Jordi Arbonès, respectivamente, en 1955 y sin fecha. Vid. <http://ddd.uab.cat/record/49101> y <http://ddd.uab.cat/record/49122>. En la conferencia de 1955, Arbonès subraya «la qualitat humana dels personatges» de Steinbeck y su «actitud davant dels problemes socials».

al análisis de la novelística steinbeckiana. Rojas destaca el carácter autodidáctico del escritor y su reconocimiento en el mundo literario en 1935 con *Tortilla Flat*. Coincidiendo con Straumann, señala que es un «[r]ealista social, más dotado que nadie en América entre los de su tendencia, [porque] la depresión da forma y sentido a sus mejores libros» (Rojas 1967, 1261). De *Las uvas de la ira*, a su entender, su mejor novela, valora la interrelación entre «historia e intrahistoria nacional» (1967, 1273) y su capacidad de elaborar alegorías no exentas de carácter moral (1967, 1275–1276). Según Rojas, Steinbeck pertenece a una clase de narradores realistas para quienes lo que interesa es «el cómo de los desposeídos, y [...] hurta el *por qué* de su circunstancia» (1967, 1277), y se basa en un principio de observación desapasionada de base científica, específicamente sociológica. El estudio de Rojas, que recoge algunas de las aportaciones norteamericanas dedicadas especialmente a la obra de Steinbeck, es, seguramente, el punto culminante de su recepción crítica en España.

#### 4 Conclusiones

La diversidad de editoriales que se interesaron por la obra steinbeckiana, junto a la gran variedad de críticos literarios que, a pesar de reconocer sus irregularidades, actuaron como mediadores activos de ella mediante la escritura de prólogos, reseñas y traducciones, muestra el dinamismo del campo simbólico creado en torno a su literatura. En la inmediata posguerra española se produce un transvase de traducciones latinoamericanas a la península, que son, en parte, reproducidas en las ediciones de los años 1950. A partir de los años 1960 se generarán nuevas traducciones, algunas de las cuales pasarán a formar parte, en una estrategia entre comercial y editorial con una inequívoca función consagratoria, de volúmenes recopilatorios. Este interés, debido al descubrimiento de la novelística norteamericana en la Europa de posguerra, es deudor, también, de la necesidad, por parte del mercado editorial español de posguerra, de construir un espacio cultural favorable a la traducción que pueda competir, mediante la puesta en circulación de unos bienes simbólicos, con otros mercados afines con menos restricciones (como el latinoamericano, en declive a partir de 1953, y el francés). En el caso del mercado editorial en catalán, es relevante señalar cómo este reconocimiento implica, como indicará Pedroló en su prefacio a la traducción catalana, la creación de un autor «per a tothom». Es decir, un autor cuya obra tenga unas características técnicas y temáticas de interés general que, a finales de los años 1950, pudiera ser vindicado (como postulaba un crítico militante como Castellet) en cuanto a su afinidad al realismo social. Steinbeck, conocido a través de sus adaptaciones cinematográficas y teatrales, fue el escogido.

## Referencias bibliográficas

- AA.VV. 1960. *Ocho novelistas norteamericanos: John Dos Pasos, Ernest Hemingway, William Faulkner, Erskine Caldwell, John Steinbeck, James T. Farrell, Pearl Buck, John P. Marquand*. Madrid: Servicio de Informaciones de los Estados Unidos, Embajada de los Estados Unidos.
- Ansermoz-Dubois, Félix. 1944. *L'interprétation française de la littérature américaine d'entre-deux-guerres (1919–1939)*. Essai de bibliographie, préface de Franck-L. Schoell. Lausana: Imprimerie La Concorde.
- Bottaro, Raul H. 1964. *La edición de libros en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Troquel.
- Bravo, M. Elena. 1985. *Faulkner en España: perspectivas de la narrativa de postguerra*. [Barcelona]: Península.
- Carol, Màrius. 2001. «José Manuel Lara Hernández». En *Noms per a una Història de l'Edició a Catalunya*, 9–39. Barcelona: Gremi d'Editors de Catalunya.
- Castellet, Josep M. 1955. «Prólogo para lectores europeos». Prólogo a F. J. Hoffman, *La novela moderna en Norteamérica*, 5–11. Barcelona: Seix Barral.
- . 1957. «Notas para una iniciación a la obra de John Steinbeck». En John Steinbeck, *Obras completas*, vol. 1, ix–xxix. Barcelona: Luis de Caralt, 1957.
- Dasca, Maria. 2012. «La recepció de la literatura de la Lost Generation en els anys 40 i 50». En Eberhard Geisler, ed. *Literatura catalana del segle xx i de l'actualitat*, 19–38. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Davis, Robert Murray, ed. 1972. *Steinbeck: a Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Gouanvic, Jean-Marc. 2007. *Pratique sociale de la traduction: le roman réaliste américain dans le champ littéraire français, 1920–1960*. Arras: Artois.
- Hoffman, Frederick J. 1955. *The Modern Novel in America 1900–1950*. Chicago: H. Regnery.
- . 1955. *La novela moderna en Norteamérica 1900–1950*. Traducción y prólogo de Josep M. Castellet. Barcelona: Seix Barral.
- Largo Carballo, Antonio, y Nicanor Gómez Villegas. 2006. *Un viaje de ida y vuelta. La edición española e iberoamericana (1936–1975)*. Madrid: Siruela.
- Lewisohn, Ludwig. 1939. *The Story of American Literature*. Nueva York: The Modern Library.
- Magny, Claude-Edmonde. 1948. *L'âge du roman américain*. París: Éditions du Seuil.
- Moret, Xavier. 2002. *Tiempo de editores: historia de la edición en España: 1939–1975*. Barcelona: Destino.
- Muñoz Lloret, Teresa. 1991. *Josep M. Castellet. Retrat de personatge en grup*. Barcelona: Edicions 62.
- Pedrolo, Manuel de. 1964. «John Steinbeck». En John Steinbeck, *Homes i ratolins*, A Tot Vent 99, 5–21. Perpinyà: Proa. Reproducido en Manuel de Pedrolo, *El llegir no fa perdre l'escriure. Escrits sobre literatura, 1951–1974*. A cura de Xavier García. Lleida: Pagès Editors, 1994.
- Rojas, Carlos. 1967. «John Steinbeck». En *Sinclair Lewis, Pearl S. Buck, John Dos Passos, John Steinbeck*. Selección y estudios de Carlos Rojas, 1255–1295. Barcelona: Planeta.

- Straumann, Frederick. [1951] 1965. *American Literature in the Twentieth Century*. Tercera edición revisada. Nueva York: Harper Torchbooks.
- Tasis, Rafael. 1965. «Homes i ratolins». *Serra d'Or* 10 (oct.): 62–63.
- Thorp, Willard. 1969. *American Writing in the Twentieth Century*. Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press.
- Vall, Xavier. 1995. «L'objectivisme en la narrativa catalana de postguerra». En *Actes del Desè Colloqui internacional de llengua i literatura catalanes. Frankfurt am Main, 18–24 de setembre de 1944*, vol. 1, 139–154. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Van Doren, Carl. [1946] 1966. *The American Novel 1789–1939*. Edición revisada y ampliada. Nueva York: The MacMillan Company.
- . [1942?] *La novela norteamericana: 1789–1939*. Traducción de Pedro Ibarzábal. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Vázquez Zamora, Rafael. 1960. «John Steinbeck, *El valle largo*». *Destino* 1204 (3 sept.): 30.
- Vilanova, Antonio. 1953. «Llama viva, de John Steinbeck». *Destino* 848 (7 nov.): 21.
- Wilson, Edmund. 1950. *Classics and Commercials. A Literary Chronicle of the Forties*. Nueva York: Farrar, Straus and Company.
- Zabel, Morton Dauwen. 1950. *Historia de la literatura norteamericana. Desde los orígenes y hasta el día. Sus maestros, tradiciones y problemas*. Traducción de Luis Echavarrí. Buenos Aires: Editorial Losada.

## Anexo

### Traducciones al castellano y al catalán publicadas entre 1940 y 1964

Fuente: Catálogo Colectivo de las Universidades de Cataluña (CCUC) e Index Translationum.

#### Años 1940

Año	Título	Traductor/a	Editorial
1942	<i>La Luna se ha puesto</i> [ <i>The Moon is Down</i> , 1942]	Pedro Lecuona	Editorial Sudamericana (Buenos Aires)
1944	<i>El pony colorado</i> [ <i>Red Pony</i> , 1937]	Martin Rivas (prólogo)	Siglo Veinte (Buenos Aires)
1945	<i>A un Dios desconocido</i> [ <i>To a God Unknown</i> , 1933]	Maximo Siminovich	Santiago Rueda (Buenos Aires)
1945	<i>Los arrabales de Cannery</i> [ <i>Cannery Row</i> , 1945]	María Luisa Martínez Alinari	Peuser (Buenos Aires)
1945	<i>La Fuerza bruta: de ratones y hombres</i> [ <i>Of Mice and Men</i> , 1937]	Román A. Jiménez	Sudamericana (Buenos Aires)
1947	<i>El ómnibus perdido</i> [ <i>The Wayward Bus</i> , 1947]		Estuario [Buenos Aires]
1947	<i>Las uvas de la ira</i> [ <i>Grapes of Wrath</i> , 1939]	[Traducción de Hernán Guerra Canévaro]	Zig-Zag (Santiago de Chile)
1949	<i>El ómnibus perdido</i> [ <i>The Wayward Bus</i> , 1947]	Fernando Diego de la Rosa	Caralt (Barcelona)
1949	<i>La perla</i> [ <i>The Pearl</i> , 1947]	Francisco Baldiz	Caralt (Barcelona)

#### Años 1950

Año	Título	Traductor/a	Editorial
1950	<i>El valle de la ternura: el pony colorado</i> [ <i>The Long Valley</i> , 1938]		Siglo XX (Buenos Aires)
1951	<i>Las uvas de la ira</i> [ <i>Grapes of Wrath</i> , 1939]	Hernán Guerra Canévaro	Planeta (Barcelona)
1951	<i>Llama viva (Drama en forma novelada)</i> [ <i>Burning Bright</i> , 1950]	Rubén Darío (hijo)	Guillermo Kraft (Buenos Aires)
1952	<i>La Copa de Oro</i> [ <i>Cup of Gold</i> , 1936]	Julio Vacarezza	Acme Agency (Buenos Aires)

<b>Año</b>	<b>Título</b>	<b>Traductor/a</b>	<b>Editorial</b>
1952	<i>Camaradas errantes: novela</i> [ <i>Tortilla Flat</i> , 1937]	[Trad. directa por Eloy Lorenzo Rébora]	[Claridad] (Buenos Aires)
1953	<i>Al este del paraíso</i> [ <i>East of Eden</i> , 1952]	Vicente de Artadi	Editorial Cumbre (México)
1955	<i>Dulce jueves</i> [ <i>Sweet Thursday</i> , 1954]	Antonio Ribera	Editorial Cumbre (México)/ Éxito (Barcelona)
[1955]	<i>La perla</i> [ <i>The Pearl</i> , 1947]	[Trad. Francisco Baldiz]	Caralt (Barcelona)
1956	<i>Al este del paraíso</i> [ <i>East of Eden</i> , 1952]	Vicente de Artadi	Editorial Jackson de Ediciones Selectas (Buenos Aires)
1957	<i>Un americano en Nueva York y en París</i> [ <i>An American in New York and Paris</i> ]	Natividad Masanés	Mariel (Buenos Aires)
1957	<i>Obras completas</i> , vol. 1: <i>Las uvas de la ira</i> , <i>La perla</i> , <i>El ómnibus perdido</i> , <i>Los arrabales de Cannery</i> , <i>La llama viva</i>	Trad. de Lorenzo Goñi, Juan Palet, Pedro Clapera, José M. de Martín, ilustraciones de Luis Álvarez	Luis de Caralt (Barcelona)
1957	<i>Las Praderas del cielo: novela</i> . [ <i>The Pastures of Heaven</i> , 1932]	Elena D. Yoffe	Planeta (Barcelona)
1958	<i>Obras completas</i> , vol. 2: <i>Camaradas errantes</i> , <i>El pony colorado</i> , <i>La luna se ha puesto</i> , <i>Dulce jueves</i> , <i>La copa de oro</i>	[Ilustraciones de Francisco Todó, María Girona, José Saniáñez, José Picó y Vasco]	Luis de Caralt (Barcelona)
1958	<i>El Breve reinado de Pipino IV</i> [ <i>The Short Reign of Pippin IV</i> ]	Carmelo Saavedra Arce	Ediciones Selectas (Buenos Aires)
[1958]	[AV] John Steinbeck, <i>Al oriente del edén</i> ; Dick Grace, <i>Horizontes sin fin</i> ; Betty MacDonald, <i>Todos servimos para todo</i> ; A. J. Hunter, <i>Cazadores blancos</i>		Selecciones del Reader's Digest (Madrid)
1959	<i>Al este del Edén</i> [ <i>East of Eden</i> , 1952]	Vicente de Artadi	Éxito (Barcelona)

## Años 1960

<b>Año</b>	<b>Título</b>	<b>Traductor/a</b>	<b>Editorial</b>
1960	<i>Las rosas de Tepayac</i> [ <i>The miracle of Tepayac</i> , 1945]		Editora Cultural Ibérica (I.C.S.C.) (Barcelona)



Año	Título	Traductor/a	Editorial
1960	<i>Obras completas 3. Al Este del edén; Las Praderas del Cielo; Valle Largo.</i>		Luis de Caralt (Barcelona)
1960	<i>El valle largo [The Long Valley, 1938]</i>	Francisco Baldiz	Caralt (Barcelona)
1960	<i>Atormentada tierra [To a God Unknown, 1933]</i>	Máximo Siminovich & Domingo Manfredi	Caralt (Barcelona)
1961	<i>Una vez hubo una guerra [Once There Was a War, 1958]</i>		Caralt (Barcelona)
1961	<i>El omnibús perdido [The Wayward Bus, 1947]</i>	Fernando de Diego de la Rosa	Caralt (Barcelona)
1962	<i>Dulce jueves [Sweet Thursday, 1954]</i>	Antonio Ribera Jordà	Éxito (Barcelona)
1962	<i>El valle largo [The Long Valley, 1938]</i>	Francisco Baldiz	Caralt (Barcelona)
1962	<i>La Perla, El pony colorado [The Pearl, The Red Pony, 1947]</i>	[Versión española de Francisco Baldiz]	Vergara/Círculo de Lectores (Barcelona)
1962	<i>Los descontentos [The Winter of Our Discontent, 1961]</i>		Editorial de Ediciones Selectas (Buenos Aires)
[1963]	[OS] <i>El ómnibus perdido, Atormentada tierra, El valle largo</i>	[Traducciones de Fernando Diego de la Rosa, Maximo Simionovich y Domingo Manfredi, F[r]ancisco Baldiz]	Caralt (Barcelona)
1963	<i>Las uvas de la ira [Grapes of Wrath, 1939]</i>	Hernán Guerra Canebaro	Planeta (Barcelona)
1963	<i>Por el mar de Cortés [The Log from the Sea of Cortez, 1951]</i>	M. Teresa Gispert	Caralt (Barcelona)
1963	[AV] <i>Pylon / William Faulkner. Peter Camenzind / Hermann Hesse. Los Crisantemos / John Steinbeck.</i>	Julio Fernández-Yáñez, Jesús Ruiz, Francisco Baldiz	Ediciones G. P. (Barcelona)
1963	[OS] <i>El ómnibus perdido; Atormentada tierra; El valle largo.</i>	[Traducciones de: Fernando de Diego de la Rosa, Maximo Simionovich y Domingo Manfredi, F[r]ancisco Baldiz]	Luis de Caralt (Barcelona)
1964	<i>Viajando con mi perro [Travels with Charley: in search of America, 1962]</i>		Ediciones Selectas (Buenos Aires)
1964	[AV] <i>Los Premios Nobel de literatura. 9, Gerhart Hauptmann, Karl Gjellerup, André Gide, Salvatore Quasimodo, Saint-John Perse, Yvo Andric, John Steinbeck [selecciones]</i>		Plaza y Janés (Barcelona)

Año	Título	Traductor/a	Editorial
1966	[AV] Pearl S. Buck, Knut Hamsun, John Steinbeck, <i>Cerca y lejos; En el país de los cuentos; El hinchamiento</i> , José M. Claramunda Bes, Pedro Camacho & Francisco Baldiz		Caralt (Barcelona)
1967	[AV] Sinclair Lewis, Pearl S. Buck, John Dos Passos, John Steinbeck [ <i>Las uvas de la ira</i> ]	Selección y estudios de Carlos Rojas	Planeta (Barcelona)
1967	<i>Las uvas de la ira</i> [ <i>Grapes of Wrath</i> , 1939]	Hernán Guerra Canévaro	Planeta (Barcelona)
1967	<i>Norteamérica y los norteamericanos</i>		Lumen (Barcelona)
1968	<i>Atormentada tierra</i> [ <i>To a God Unknown</i> , 1933]	Máximo Siminovich & Domingo Manfredi	Círculo de Lectores (Barcelona)
1968	[AV] Theodore Dreiser, <i>Fuego otoñal</i> ; Pearl S. Buck, <i>La buena tierra</i> ; John Dos Passos, <i>Manhattan Transfer</i> ; John Steinbeck, <i>Las uvas de la ira</i>	Selección y estudios de Carlos Rojas	Planeta (Barcelona)
1969	<i>Llama viva: drama en forma novelada</i> [ <i>Burning Bright</i> , 1950]		Planeta (Barcelona)
1969	[AV] Michael Krämer, <i>En el torbellino del destino</i> ; Gerhart Hauptmann, <i>El peregrino camanita / Karl Gjellerup</i> ; Dostoievski, Andre Gide. <i>Poemas</i> ; Salvatore Quasimodo, <i>Antología poética / Saint – John Perse</i> ; <i>Un puente sobre el Drina</i> ; <i>El lugar maldito</i> , Ivo Andric; <i>La perla</i> , <i>El ómnibus perdido</i> , John Steinbeck		Plaza y Janés (Barcelona)
1970	[AV] Coretta Scott King, <i>Mi vida con Martin Lutero King</i> ; F. García Pavón, <i>El carnaval</i> ; Jacques Benoist-Méchin, Bertrande de Rols, Janet Lewis <i>Bonaparte en Egipto</i> ; John Steinbeck, <i>El poney colorado</i>		Selecciones del Reader's Digest (Madrid)
1964	<i>Homes i ratolins</i> (1937)	Manuel de Pedrolo	Proa (Perpiñán)

# Miquel Martí i Pol, seqüències del traductor

JOAQUIM SALA-SANAHUJA  
Grup d'Estudi de la Traducció Catalana Contemporània (GETCC)  
Universitat Autònoma de Barcelona  
[joaquin.sala@uab.cat](mailto:joaquin.sala@uab.cat)

**RESUM:** En la dinàmica de la producció traductiva de Miquel Martí i Pol, que es compon d'una trentena d'obres d'expressió majoritàriament francesa, hi ha dues etapes: les dels anys seixanta i setanta, en primer lloc, amb obres d'assaig i juvenils o populars, i les dels anys vuitanta en segon, amb grans obres clàssiques o amb obres teatrals. En el cas de Martí i Pol, aquesta activitat palesa una voluntat de professionalització literària que es veu truncada, en part, per la malaltia, a partir sobretot del 1973. La malaltia li impedeix sens dubte de produir al ritme diari d'un veritable professional de la traducció. En segon lloc, la traducció per al teatre i els muntatges teatrals de la seva obra, que popularitzen la seva figura de poeta, el projecten més enllà del cercle relativament reduït de la poesia. Si, en la qualitat i l'extensió de les seves traduccions, no es pot comparar amb altres traductors de la seva generació que es van professionalitzar realment, la feina traductiva, complementària —i de vegades rival— de la seva obra pròpia, ocupa una part molt important de la seva activitat. S'ha d'adscriure Martí i Pol al corrent majoritari de traductors *sourciers*, actius a partir dels anys seixanta, preocupats per l'original en tots els seus detalls més que no pas per «fer obra» amb la seva traducció. Traductors dels quals Francesc Vallverdú, des d'Edicions 62, va ser el gran mentor. En canvi, en la traducció teatral i especialment en la traducció versificada, Martí i Pol troba un registre certament més creatiu. Cal destacar, finalment, com un fet paradoxal, que l'obra traduïda interfereix poc o no gens en la seva obra poètica.

**PARAULES CLAU:** Martí i Pol, traducció, originarisme, literatura francesa-

**ABSTRACT:** Miquel Martí i Pol's translation production, which includes about thirty works, mostly in French, can be divided into two periods: first, the 1960s and the 1970s, with essays and young-adult fiction or popular works, and then the ones in the 1980s, with significant classical works or theatre plays. In the case of Martí i Pol, this activity makes his literary professionalization will clear, which will later be truncated—in great extent due to his illness, especially from 1973 on. Without a doubt, his illness prevents him from producing at the daily pace proper to a professional translator.

In the second place, translating theatre plays and the stagings of his work, which made his figure as a poet popular, projected him beyond the relatively small circle of poetry. While, in terms of quality and extension, his translations cannot be compared to the other translators' of his generation who became real professionals, his task as a translator—which complemented and sometimes even competed with his own work—occupies a very important part of his activity. Martí i Pol should be inscribed within the majority trend of *sourcier* translators, who were active from the 1960s, and who were more concerned for the original in all of his details than for doing a good work with its translation. Francesc Vallverdú, from Edicions 62, was their great mentor. By way of contrast, a certainly more creative register can be appreciated in Martí i Pol's theatre translations and, above all, in his versified translations. In the last place, a paradoxical fact must be highlighted: his translations interfere very little, or not at all, with his poetry.

**KEY WORDS:** Martí i Pol, translation, originarism, French literature

En el conjunt de l'obra de Miquel Martí i Pol (actiu com a escriptor entre el 1953 i el 2003, any de la seva mort), la traducció ocupa quantitativament un lloc de primer ordre. Una trentena d'obres traduïdes, tant en solitari com amb col·laboradors, en tots els gèneres

literaris, demostren que aquesta activitat, especialment concentrada entre els anys 1968 i 1990, va tenir una incidència en la seva vida professional i en la seva projecció pública. Si literàriament se sol adscriure la seva poesia, d'ençà del començament, al registre de la «poesia social», tot i l'evolució posterior cap a un discurs de l'experiència que tindrà una gran acollida popular, pel que fa a la pràctica de la traducció Miquel Martí i Pol se situa en els límits generacionals d'un corrent traductiu «originarista» (*sourcier* en francès), preocupat sobretot per respectar al màxim el detall elocutiú del text original.<sup>1</sup> Amb les limitacions usuals del país i de l'època pel que fa al coneixement de les llengües que utilitzen —el francès i català en el cas de Martí i Pol—, aquests traductors, més enllà d'intentar professionalitzar-se plenament, malden també per posar al dia la llengua i les mentalitats, en una perspectiva ètica i moral que els és característica. El seu mètode traductiu, adquirit amb la pràctica, deriva sovint en un literalisme que té múltiples variants, però que mira d'evitar, sigui com sigui, tots aquells mecanismes translatius que poden ser considerats, críticament, una manipulació de l'original. Hi ha com una mena de rigidesa ètica, lligada potser a una percepció marxista, de base sociològica, de l'obra literària, que explica poc o molt la tendència al literalisme de molts dels traductors catalans d'aquells anys que no havien conegut la guerra o que l'havien viscut en plena infantesa. I això en contrast amb els traductors que encara estaven actius, pertanyents a l'època d'avantguerra —com ara Rafael Tasis, Joan Oliver, Joan Valls o d'altres.

### Miquel Martí i Pol i la llengua francesa

Els estudis de Miquel Martí i Pol, en una població industrial com ara Roda, on havia nascut i on va viure sempre, eren els corrents en els anys de la postguerra. Fill de pare manyà —ofici d'un cert prestigi en el proletariat industrial de l'època— i de mare cosidora de peces a la fàbrica Tecla Sala e Hijos, va a l'escola fins als 14 anys, l'Escola Parroquial de Roda de Ter, «que dirigia mossèn Francesc d'A[ssís] Espinalt, pvre. (així era com firmava sempre), cosí d'una cantant d'òpera força famosa que es deia Maria Espinalt [...] Mossèn Francesc era molt amic de casa, tant que quan va esclatar la guerra civil, l'any 1936, el vam tenir amagat una colla de setmanes.» (Martí i Pol 1988, 63) Els 14 anys marquen el límit per entrar a treballar, i ho fa a la mateixa fàbrica on treballa la mare, però al despatx, una col·locació que el separa del treball manual i que li obre, en aquell moment, l'any 1943, unes expectatives certes d'ascens professional. La guerra, d'altra banda, li havia trasbalsat els estudis, i abans de posar-se a treballar havia fet l'ingrés i el primer curs de batxillerat.<sup>2</sup> Com en la majoria dels catalans de la seva generació, doncs, que començaven d'aprenents als catorze anys, l'ensenyament del francès es reduïa probablement a un sol curs, o dos pel cap alt, sovint

1 El traductor *sourcier* (o originarista) se situa arran de l'original, de la veu de l'autor, i sol prendre's poc marge de llibertat en la traducció (Ladmiral 1979; 2004).

2 El fet d'haver començat el batxillerat no era gaire freqüent en aquells anys. La majoria dels col·legials, als nou o deu anys, iniciaven els estudis de Comerç, i això va durar fins als anys seixanta.

impartits per professors que no dominaven gaire la llengua. D'altra banda, la proximitat lèxica i sintàctica del català amb el francès ocultava als alumnes que la pragmàtica de la llengua era en els dos casos molt diferent. I les traduccions escolars, que servien d'eina d'aprenentatge lingüístic, eren purament didàctiques, és a dir, literals o gairebé literals, per facilitar l'observació de la sintaxi de la llengua estrangera. Si els estudis eren de «Comerç», es reforçava el coneixement amb la pràctica de traduccions i de redaccions de textos comercials o administratius. El català, d'altra banda, és l'única llengua d'ús corrent a Roda, però es troba totalment bandejat de l'ensenyament d'ençà del 1939. Les generacions que no han anat a la guerra, doncs, no han tingut gens de formació lingüística a l'escola en la nostra llengua, i els únics referents per als infants —Martí ho repetirà més d'una vegada— són els llibres escadussers que hi havia en una casa de treballadors, sobretot les obres de Josep Maria Folch i Torres. En l'àmbit de l'expressió literària, a les escoles només existia el castellà.

Aquest horitzó lingüístic tan limitat condicionarà tota la producció literària catalana de després de la guerra, i sobretot la de la generació de Miquel Martí i Pol, activa a partir dels anys cinquanta, amb l'excepció, però, dels autors que, nombrosos a Vic i a la seva comarca, havien passat pel Seminari i van poder tenir una formació en llengües clàssiques i, de manera no oficial, en català en i algunes llengües foranes. És el cas, per exemple, de Segimon Serrallonga, de Ricard Torrents, d'Antoni Pous i d'altres, que a més a més van poder seguir estudis a l'estranger. Un cas a part és el d'Emili Teixidor, rodenc de la mateixa generació que Martí i Pol, company dels anys escolars i, posteriorment, de la Penya Verdager, que aplegava els lletraferits de Roda. Teixidor, d'arrels pageses, va poder estudiar Dret abans d'iniciar una carrera de pedagog. Amb Teixidor, Martí i Pol hi col·laborarà també a l'hora de traduir una obra anglesa que va tenir molt de ressò popular, *Joan Salvador Gavina*, de Richard Bach, i després, en l'adaptació de *Batalla de reines*, de Frederic Soler Pitarrà, en un intent d'actualitzar el teatre popular català del segle XIX.

Cal comptar, finalment, que el coneixement de la llengua francesa a Catalunya ha canviat amb el temps i seguint el curs de les generacions. A finals del segle XIX i sobretot fins als anys vint del segle següent, l'aprenentatge del francès era corrent i notable a la majoria d'escoles religioses, sobretot perquè moltes de les congregacions docents franceses —maristes, germans de la doctrina cristiana, etc.—, privats a França de llibertat d'ensenyament per la llei Ferry i d'altres de successives, i especialment les lleis d'associacions de 1901–1904, que havien comportat un exili massiu de mestres religiosos, s'havien instal·lat a l'estranger, especialment a Catalunya, Bèlgica, nord d'Itàlia i Orient Mitjà. Aquesta nova situació va contribuir en aquests països a instaurar la francofonia de les elits. Els nostres avis i molts dels nostres pares van rebre, doncs, encara una part de l'ensenyament en francès. D'altra banda, políticament, com es comprova durant la Gran Guerra, amb els moviments de «voluntaris», els corrents catalanistes més radicals es decantaven pel republicanisme francès, i fins a la guerra civil el referent cultural, industrial i tècnic va ser França. Dit altrament: al nostre país, durant molts anys, tota opció de progrés passava per França, per la cultura francesa. Pel que fa a la generació formada a la postguerra, la influència del francès era encara notable, però minvant. La transmissió de l'ensenyament del francès ja

tenia un caire fossilitzat. Hi contribuïa el fet que viatjar a França, i a l'estranger en general, era més difícil. La Segona Guerra Mundial i després l'aïllament del règim franquista van ser entrebancs insuperables per a la majoria de catalans, i si el prestigi i l'estudi del francès romanien, el coneixement era molt passiu i imperfecte. A *Andorra, postals i altres poemes*, del 1984, inclòs a *Per preservar la veu, Obra poètica V*, un dels poemes ens dóna una idea ben sincera del coneixement que Martí i Pol tenia de la llengua francesa:

Per a nosaltres la t. v. francesa  
 tenia uns certs encants. Primera cosa:  
 canviar de canal: dos, aleshores,  
 si no em traeix, que no ho crec, la memòria,  
 per un només a la t. v. espanyola.  
 Segonament: constatar que una llengua  
 no massa ben apresada, l'enteniem  
 força bé sense fer gaires esforços. (1985, 152)

Enlloc, en cap dels seus escrits, no hem trobat cap referència a cap viatge a França —si no és, potser, alguna excursió des d'Andorra, on fa algunes estades durant les vacances. Per això cal situar l'activitat de traductor de Martí i Pol en aquests paràmetres lingüístics certament limitats. Algú ens farà observar que la mateixes limitacions es podien trobar en el cas d'altres traductors de la mateixa generació: Ramon Folch i Camarasa, per exemple, o bé Jordi Arbonès. Amb la diferència, però, i força notable, que aquests darrers tradueixen de l'anglès, llengua que han après de manera poc o molt autodidacta, però amb una perspectiva de professionalització ja de bon començament. El francès, per dir-ho així, tenia entre nosaltres una entrada més fàcil, i el traductor obeïa, pel que fa a la literatura francesa, una mena de crida més passional que no pas professional. Per això, en el cas del francès, hi ha molts traductors amb poques obres traduïdes.

Per contra, una referència important en l'obra poètica de Martí i Pol és la cançó francesa dels anys cinquanta i seixanta, amb Georges Brassens, Jacques Brel i Léo Ferré. La «poesia quotidiana» de les cançons de Brassens no és gaire allunyada de la poètica que caracteritza Martí i Pol, el qual va participar també en el moviment de la Nova cançó i es va preocupar de divulgar, a través de conferències a Vic i a Granollers, per exemple, l'any 1959, l'obra de Brassens o de Ferré. En aquesta línia, Martí i Pol va interpretar cançons pròpies, amb lletres seves o bé de Pere Quart o d'Emili Teixidor.<sup>3</sup> La cançó francesa va ser, sens dubte, la via d'entrada ideal en una llengua que el català i la literatura catalana d'aquells anys necessitaven prendre com a model.<sup>4</sup>

3 Algunes d'aquestes cançons es poden sentir al web de l'Ara: [http://www.ara.cat/cultura/Miquel\\_Marti\\_i\\_Pol-Nova\\_Canco\\_0\\_1024697785.html](http://www.ara.cat/cultura/Miquel_Marti_i_Pol-Nova_Canco_0_1024697785.html) (consultat el 2 de setembre de 2014).

4 A propòsit de la Nova Cançó, vegeu, de Miquel Martí i Pol, l'article «Nova Cançó i poesia»(1965).

## Un autor que tradueix

Contràriament a d'altres autors que tradueixen, Miquel Martí i Pol estableix una cesura entre l'obra pròpia i l'obra de traducció. És prou visible que la seva tasca de traductor, que pretén que sigui professional i bàsicament alimentària, resultat d'un encàrrec, li aporta la coneixença d'idees, d'universos nous. I que el contacte amb els autors estrangers li eixampla les possibilitats expressives en català, com ell mateix reconeix en diversos articles i cartes. Però no s'hi observen confluències ni influències —llevat, potser, en algunes de les traduccions per a l'escena, com ara tal vegada *Fulgor i mort de Joaquín Murieta*, de Pablo Neruda— entre els textos que tradueix i l'obra poètica que produeix al mateix temps o que produirà més endavant. Aquest fet no és estrany perquè, d'altra banda, l'obra pròpia de Martí i Pol ja sembla tenir un grau molt baix d'intertextualitat. Els contactes o les referències a d'altres obres d'altres autors hi són poc freqüents, si no és, com hem vist, en la influència —relativa— de la «poesia quotidiana» de Brassens. Martí construeix, per dir-ho així, un discurs solitari, amb ben poques ressonàncies. Una obra a una sola veu, una monodia que destaca per la seva simplicitat. I aquesta és una de les claus, al meu parer, de la seva gran projecció popular.

La llengua, l'aprenentatge de la llengua pròpia i el coneixement dels seus replecs són —ja ho hem dit— una conseqüència d'aquesta confrontació amb les obres estrangeres. En un article publicat a l'*Avui* durant els anys vuitanta, Martí s'esplaia sobre l'ofici de la traducció. «Traduir», aparegut l'11 d'agost del 1985, assabenta el lector que acaba de començar una traducció —certament *Gaspar, Melchior & Baltasar*, de Michel Tournier. «M'apassiona traduir —hi diu l'articulista— per moltes raons, però sobretot per dues: perquè frueixo intentant de traslladar fidelment a la meua llengua una obra que m'agrada, amb tota la passió i tot el risc que l'operació comporta; i perquè traduir és una de les millors maneres d'aprendre tant la llengua de la qual es tradueix com la pròpia.» Més enllà, al mateix article, Martí i Pol hi descriu el seu espai de treball i el seu procediment: «En començar la traducció, he retrobat, a més, una colla de gestos quasi rituals que a mi encara em fan la feina més seductora: disposar l'original i una versió en una altra llengua al seu lloc, damunt la taula; posar els diferents diccionaris a l'abast de la mà; col·locar els fulls ja fets i els fulls en blanc al lloc que els he destinat; rellegir la feina del dia abans per fer-hi esmenes, o, simplement, per preparar-me per iniciar la d'aquella tarda, etc.» (Martí i Pol 1996, 23–24). Aquestes línies breus constitueixen un retrat del traductor traduït: l'original francès i la traducció a l'espanyol a mà; els diccionaris, certament un de bilingüe francès-espanyol si és abans de l'any 1979 —el *Diccionari Francès-Català / Català-Francès* de Carles i Rafel Castellanos, publicat per Enciclopèdia Catalana, no va aparèixer fins aquell any— i probablement el Fabra i un diccionari de sinònims; i els fulls blancs ben ordenats, amb un ordre que delata els anys d'ofici en un despatx. I, de fet, un cert nombre de trets estilístics de les traduccions franceses de Martí i Pol s'expliquen per aquest *modus operandi*, que, d'altra banda, era l'usual del traductor d'aquells anys.

La primera experiència traductiva important de Miquel Martí i Pol va ser *Ciudadella*, obra pòstuma d'Antoine de Saint-Exupéry, traduïda en col·laboració amb Jordi Sarsanedas. Sarsanedas va ser, en l'àmbit personal, un dels amics més fidels i constants de Martí i Pol. Havent viscut a França i a Anglaterra, podem suposar que Sarsanedas va fer de cotraductor i alhora de mentor de Martí i Pol. Escrita entre el 1936 i l'any de la mort del seu autor, el 1944, *Ciudadella* és un aplec de fragments allegòrics, d'un to molt bíblic, en què Saint-Exupéry, a través de la figura d'un cabdill berber, exposa les seves preocupacions morals sobre el poder i sobre l'existència de l'home, per a la qual calia retrobar, al seu parer, un «significat espiritual». Publicada en francès, en una versió no definitiva, l'any 1948, aquesta obra va tenir una certa influència en els corrents de renovació cristiana que al cap de poc havien de cristallitzar en el Concili Vaticà II. No és estrany, doncs, que l'editorial Nova Terra, constituïda per un grup de cristians procedents de la Joventut Obrera Cristiana (JOC), amb Joan Carrera, futur bisbe, de director literari, decidís de publicar, a la seva col·lecció Actituds, aquest recull de textos, l'any 1965. La fama de Saint-Exupéry, que s'havia estès arreu del món amb *El petit príncep*, en garantia una bona recepció.

Com en altres traduccions posteriors que Martí i Pol va fer en col·laboració, cadascun dels traductors va traduir-ne una part, i tots dos en van revisar el conjunt (Bacardí 2011, 504). Però cal suposar que Sarsanedas, amb un coneixement més profund del francès i amb més experiència literària, hi va tenir la darrera paraula. Tot amb tot, més endavant, Edicions 62, que s'havia proposat d'incloure l'obra a Les millors obres de la literatura universal del segle XX, va publicar-ne, l'any 2000, una versió nova, de Pau Joan Hernández.

Més enllà, l'any 1969, un dels més intensos en la seva activitat de traductor, i concretament el maig, Martí i Pol escriu dues cartes a Anna (Pujades 2007, 364) en què expressa tot d'observacions sobre *El pensament salvatge* de Lévi-Strauss, que està traduït, juntament amb *Tristos tròpics*, del mateix autor. La segona, del 24 de maig, conté unes quantes notes d'interès per al nostre tema:

Traduir, al parer meu, no és una feina estrictament manual, tot i que en participi intensament. Potser, en una escala més o menys hipotètica de valors, caldria considerar la traducció com un terme mitjà força vàlid i representatiu entre la feina mecànica i la de creació.

## Com esdevenir traductor?

L'estiu del 1966, en una altra de les cartes a Anna, des d'Andorra, on la família passa les vacances, Martí i Pol es refereix a unes correccions d'un llibre de Graham Green que ha de fer per a l'editorial Aymà, i que li costa d'acabar. Es tracta, sens dubte, de *Els comedians*, en la versió d'Eduard Feliu, el qual més endavant destacarà també com a traductor i estudiós de l'hebreu i de la cultura jueva a Catalunya. El llibre de Graham Green apareixerà a la col·lecció Zenit, la col·lecció principal d'Aymà, i no pas a Proa, que s'integra definitivament



a Aymà el 1965, perquè el seu propietari, Joan Baptista Cendrós, no havia pogut vèncer del tot les reticències de Josep Queralt, l'antic editor, a Perpinyà (Camps, 2004). El fet és que aquell 1966, i suposem que arran de la seva amistat amb Joan Oliver i amb Josep Maria Castellet —que havia estat testimoni del seu primer casament—, Miquel Martí i Pol ja comença a tenir encàrrecs editorials. Més endavant es referirà sovint a d'altres feines de correcció que finalment no reeixiran. Però es veu prou que, a partir d'aquest moment, intenta professionalitzar-se en el món de la literatura, encara que sigui mitjançant tasques secundàries. Al mateix moment publica a la revista vigatana *Inquietud* unes versions de poetes hongaresos de diverses èpoques (Sandor Petöfi, Endre Ady, Attila Jozsef, János Arany i Gyula Illyes). La mateixa revista havia publicat en un número de l'any 1958, poc després de la revolta de Budapest, diverses mostres de la «literatura de resistència» hongaresa, sense nom de traductor.<sup>5</sup> També Emili Teixidor li encarrega, aquell mateix any, la traducció catalana d'un llibret de doctrina cristiana que s'ha de distribuir entre els alumnes de l'Escola Patmos de Barcelona, que ell mateix dirigeix (Pujades 2007, 193). En tots els casos, Martí i Pol, d'ara endavant, farà totes les traduccions per encàrrec. I mai, segons sembla, no triarà ell mateix l'obra que ha de traduir. Instaurem, d'aquesta manera, la cesura, que abans esmentàvem, entre l'obra pròpia i l'obra que tradueix, potser com si volgués defugir cap mena de contacte, d'interferència amb l'obra d'altri.

És pels volts del 1966, i probablement arran d'aquests primers contactes professionals, que s'estableix del tot l'amistat de Martí i Pol amb Joan Oliver. En un article publicat a *Cop d'ull* l'any 1986 (p. 39) en ocasió de la mort del poeta sabadellenc, Miquel Martí i Pol rememora la primera trobada amb Oliver, l'any 1961, segurament arran de la interpretació musical d'algun dels seus poemes per part del cantant Martí i Pol, i l'inici de la veritable amistat, si fa no fa l'any 1965 o 1966. En el mateix text, ja a les acaballes, Martí i Pol es refereix al mestratge literari d'Oliver: «Sempre aprenia, escoltant-lo, i no solament civisme, exigència moral i patriòtica, etc., sinó llengua, perquè en ell l'escriptor i l'home eren de debò una sola cosa.» La llengua d'Oliver, vivent i culta alhora, va deixar una empremta molt fonda en les publicacions d'Aymà i sobretot en la segona època de Proa, amb unes normes tàcites d'estil que remetien sense cap mena de dubte al model que la *Nouvelle Revue Française* havia adoptat abans de la guerra en francès (Oliver era un gran lector de Gide, de Mauriac...) Nosaltres, Joan Oliver, el recordem al seu minúscul despatx de l'editorial Aymà, quan ja estava instal·lada al carrer Tuset, on l'empresari Joan Baptista Cendrós, conegut com a «inventor de l'*after shave*», tenia la seu dels seus altres negocis. Oliver sovint hi reescribia de dalt a baix algun dels llibres que havien d'aparèixer a la col·lecció A tot vent, l'estil dels quals era al seu parer massa descurat —fet, ai las!, força habitual en aquell moment. L'home, d'altra banda, imposava: els aires de senyor, un caient de divinitat destronada —que es pot reconèixer ens els gravats que representen el capità Nemo, en algunes de les novel·les de Jules Verne—, i una llengua marcada per la paradoxa i l'atzagaiada, que us deixaven, com

5 També, al número 34 de la mateixa revista *Inquietud* (novembre de 1965) apareixen quatre poemes del poeta alemany Karl Krolow: tres en versió de Lluís Solà i el quart en versió de Miquel Martí i Pol.

se sol dir, «descollocat», i encara més, el gran personatge encabit en aquella escenografia editorial minúscula, tot allò quedava gravat per sempre en el record del visitant. D'altra banda, Oliver encarnava una «consciència nacional», com reconeix Martí i Pol al seu article. No cal gaire cosa més per imaginar que Oliver, més enllà de l'amistat, va exercir un cert mestratge tècnic i moral en els primers passos editorials de Martí i Pol.

Des del seu despatxet, Oliver repartia feina als amics i als autors novells, si no els adreçava directament al «senyor Cendrós» —com ell el tractava davant de tercers— per a alguna qüestió de mecenatge o per a alguna urgència dinerària. D'aquesta manera, Miquel Martí i Pol comença, el gener del 1967, la traducció d'una novel·la del cicle de James Bond, de l'escriptor Ian Fleming, que Aymà també ha començat a publicar en castellà —en coedició amb la sud-americana Albón— i que, en català, Aymà publica sota el signe de la col·lecció Enjòlit, en la qual apareixen, que nosaltres sapiguem, dotze volums de la sèrie Bond, traduïts per Rafael Tasis, Melcior Quintana, Fermí Vergés, Ramon Planes, Joana Givanel, Francesc Camps o Miquel Martí i Pol mateix. Aquest darrer s'encarrega de *L'espia que m'estimava* (*The Spy Who Loved My*), a partir certament de la versió espanyola de Jorge Isaza González, un traductor que treballava per a Albón.

Joaquim Horta, que col·laborava a l'editorial Aymà en aquella època, llegà aquests llibres al seu fill:

I Bond, James Bond? Un dia mon pare em regalà un dels fruits de la seva estada a l'editorial Aymà, als anys 60: els 12 llibres de James Bond. En Joan Oliver n'era el director literari, i el meu progenitor hi col·laborà amb en Manuel Fernández Nieto i en Lluís Permanyer, dirigits per J.B. Cendrós —home d'ordre, tant, que mon pare se n'hagué d'anar d'Aymà—. Un dia Cendrós trucà a la colla des de Londres: acabava d'adquirir els drets de les novel·les d'Ian Fleming per editar Bond en català! Així naixia la col·lecció Enjòlit, la qual enquibí obres brillants de Semiónov, Deighton, Ambler i les 12 novel·les sobre un personatge presentat així en un fragment de cada contracoberta: «El protagonista d'aquesta sèrie d'aventures fabuloses, que des d'ara podem llegir en català, és James Bond, l'agent secret 007, un home disciplinat, astut, fort, implacable, impàvid. Refinat en els plaers sensuals. El nostre heroi és un home d'acció i un mundà». Com no fer-ne, d'en Bond, un referent central, malgrat la seva adscripció monàrquica a una màquina colonitzadora que ha desintegrat mig planeta?<sup>6</sup>

La impressió de Martí i Pol mentre tradueix l'obra és força diferent: «Etic de James Bond fins al nas. Ecs!!!» (Pujades 2007, 265) L'editorial, que havia establert el termini del 31 de març per al lliurament de la traducció, obliga Miquel Martí i Pol a una mena d'esprint que el designa en aquell moment més aviat com un traductor amateur: «Fa uns quants dies que

6 [http://www.poesia.cat/tus\\_poemas/biografias.php?IDregistre=Horta%20i%20Massan%E9s%20,%20Joaquim](http://www.poesia.cat/tus_poemas/biografias.php?IDregistre=Horta%20i%20Massan%E9s%20,%20Joaquim) (consultat el 12 de febrer de 2014).

treball a un ritme boig. Ahir i avui, per exemple, m'he passat deu hores llargues escrivint a màquina», escriu el 25 de març a Anna, en una de les cartes.<sup>7</sup>

Més enllà de la seva feina diària a la fàbrica, Martí i Pol ha iniciat també una etapa fructífera de la seva poesia, s'encarrega en aquells anys de la secció literària d'*Orifloma* (que havia sorgit del grup lligat a Nova Terra), intenta promoure, amb altres rodencs, des d'Andorra, una revista de literatura i de lingüística d'alta volada, i encara collabora, a Vic, amb un grup teatral que intenta muntar Lluís Solà, amb el Cine-Club de Vic, o en unes trobades de joves a Sant Hilari Sacalm o a Tavertet, fent-hi el paper d'activista cultural. No costa gaire d'imaginar, i ell mateix tampoc no se n'amaga, que les traduccions de Bond o les altres que vindran els anys següents s'expliquen per les cuites per a subvenir a les necessitats de la família, en ple procés de decadència de la indústria tèxtil de Roda i sobretot de l'empresa en què treballa.<sup>8</sup> El problema de subsistència, Martí l'exposa francament a Francesc Vallverdú, cap de redacció d'Edicions 62, en una carta del 24 d'abril del 1968. Per la resposta, podem suposar que Vallverdú, per comptes de passar-li alguna feina de revisió o de correcció, com Martí li devia haver demanat, li havia proposat de traduir (Pujades 2007, 355):

La resposta és afalagadora, però no m'hauria pas fet res que hagués estat diferent. El que jo buscava no era una feina de lluíment, sinó una feina de guanyar alguna pesseta més, que cada dia van més altes. Comptant que jo només puc traduir del francès i encara a ritme força lent, posat que treballa vuit hores diàries al despatx d'una fàbrica, no sé pas si la meua col·laboració us resultarà prou interessant per anar-me donant feina seguida que és el que em convindria. Per això demanava que m'acceptéssiu com a corrector. És clar que potser no estic prou capacitat per a fer aquesta mena de feina. Jo ho deia perquè la veig més ràpida i de menys responsabilitat. En fi. Et dic tot això per demanar-te que, si em compteu com a traductor, i és possible, em doneu feina de seguida. El que sigui, tant me fa.

La conseqüència directa d'aquesta carta va ser l'encàrrec de la traducció per a Edicions 62 de dos llibres francesos: *Le salaire de la peur*, de Georges Arnaud, per a la col·lecció El Trapezi, el 1968, i poc després *Sur la France*, de Robert Lafont, que va aparèixer en català, l'any 1969, amb el títol de *Per una teoria de la nació: el cas de França*, per decisió dels editors.

De Georges Arnaud, escriptor francès d'èxit durant els anys cinquanta i part dels seixanta, sobretot arran de la publicació, el 1951, de *Le salaire de la peur* —que va ser vist com una alegoria terrorífica del destí de l'home, o com una il·lustració de l'explotació de l'home per l'home—, l'editor Albertí ja n'havia publicat, el 1964, *L'estimball (La plus grande pente, 1961)*,

7 *Ibidem*.

8 La qüestió pecuniària apareix diverses vegades en la correspondència de Miquel Martí i Pol en aquest període. Sobretot li costarà molt de cobrar aquests encàrrecs, que coincidiran al final amb la crisi editorial, a partir del 1970. Vegeu Eusebi Coromina i Pilar Godayol, «L'activitat traductora de Miquel Martí i Pol», en curs de publicació a *Reduccions*.

una novella curta que tractava el mateix tema (l'univers dels rodamons per Llatinoamèrica, amb abundància de camions i d'alcohol), en traducció de Gabriel Bas. El director Henri-Georges Clouzot va fer una versió cinematogràfica extraordinària de *Le Salaire de la peur*, estrenada amb gran èxit el 1953—però rodada amb moltes dificultats el 1951 i 1952—, amb Ives Montand i Charles Vanel de protagonistes. Cal esmentar que el poeta Josep Palau i Fabre hi apareix en un paper secundari.<sup>9</sup> La novella, que retrata els ambients dels aventurers i dels trinxeraires que intenten sobreviure en una explotació petroliera a la selva de Guatemala, que Arnaud coneixia de primera mà, conté una gran diversitat de registres. Frases curtes, tant del narrador com dels protagonistes, confusió dels verbs en passat i en present, lèxic tècnic, interjeccions, vulgarismes, renecs... (aquests darrers van ser censurats) (Godayol 2014). La dinàmica mateixa de la narració se sustenta en una successió d'imatges instantànies i contrastades, captades gairebé amb un flaix fotogràfic, i els protagonistes hi apareixen amarats de suor i de pors, en una cursa allucinada cap a la mort. Del punt de vista traductològic, és un text complex, amb descripcions entretallades, farcides de detalls. Un realisme vertiginós sembla descompondre els homes i els objectes i situar-los tots en un mateix pla: camions, camins, coberts, tavernes, torres d'extracció i xofers corrent cap a la mort. En aquest *maelstrom* tràgic, la traducció segueix un camí paral·lel, amb força naturalitat. També és cert que es comença a entreveure una certa tendència al literalisme, que serà una de les característiques de l'estil traductiu de Martí i Pol. Tot i que no hi són abundants, els calcs denoten en aquest moment una pràctica insuficient del francès, o potser també una certa indefinició en el model del català literari, una característica de moltes de les traduccions d'aquells anys. Val a dir, però, que en conjunt la traducció aconsegueix de captar l'atenció del lector. Diàlegs àgils i plausibles, detalls copsats amb rapidesa i versemblança: la llengua i l'estil corresponen amb els de l'original, sobretot a mesura que la novella avança. Aquesta versió va ser reeditada l'any 1986 per La Magrana, a la col·lecció L'Esparver. Val a dir que es tracta de la primera traducció d'una obra de ficció que Miquel Martí i Pol feia en solitari. *Ciudadella*, l'anterior, com ja hem dit, havia estat feta en col·laboració amb Jordi Sarsanedas. Tot i que Georges Arnaud (pseudònim d'Henri Girard) va viure els darrers anys de la seva vida a Barcelona, on va morir el 1987, no sembla que Martí i Pol hi hagués tingut mai cap relació personal.

L'any 1969 és un dels més intensos en la seva activitat de traductor. I es pot dir que marca el començament de la seva primera etapa de traductor professionalitzat, amb un seguit d'obres d'assaig. Les crides successives a les seves relacions del món editorial, i en particular a Edicions 62, li proporcionen finalment la feina tan cobejada. Aquell any publica tres llibres en català: *La mesura de l'home* de Simone de Beauvoir (*Pyrrhus et Cinéas* en francès, 1944) i *Per una teoria de la nació: el cas de França* de Robert Lafont (*Sur la France* en francès, 1968) a Edicions 62 i *Tristos tròpics* de Claude Lévi-Strauss, a Anagrama, i un altre en castellà, també

9 Vegeu <http://www.youtube.com/watch?v=RjmYpKazUps> (consultat el 24 d'abril de 2014). Palau i Fabre en parla a bastament en diversos textos. En principi, el paper secundari de Palau l'havia de representar el pintor Xavier Oriach, que finalment es va haver d'absentar, segons testimoni personal d'aquest darrer.

a Anagrama: *El discurso de la guerra* d'André Glucksmann (que és l'únic que mai va traduir al castellà).

Són d'aquest moment dues cartes que Miquel Martí i Pol escriu a Anna (Pujades 2007, 364) i en què expressa tot d'observacions sobre *El pensament salvatge* de Lévi-Strauss, assaig traduït el 1970 i que Edicions 62 publicarà el 1971.<sup>10</sup> La segona, del 24 de maig, que ja hem citat, en part, més amunt, conté unes quantes notes d'interès per al nostre tema:

Traduir, al parer meu, no és una feina estrictament manual, tot i que en participi intensament. Potser, en una escala més o menys hipotètica de valors, caldria considerar la traducció com un terme mitjà força vàlid i representatiu entre la feina mecànica i la de creació. Traduir Lévi-Strauss és quelcom més que una feina; suposa un aprenentatge i no solament de termes de botànica, de zoologia o de coneixements biològics, sinó de pensament filosòfic, d'estructuralisme en termes antropològics i de crítica del desenrotllament dels homes sobre la terra. Si ens vagués d'enraonar (ai!) te'n faria una llarguíssima explicada. Ara resulta que no tinc on col·locar la meva «mercaderia» intel·lectual. I aquesta és la pressa que et deia suara a enllestir les traduccions. Vet ací.

La incorporació de l'assaig als catàlegs editorials catalans de finals dels anys seixanta és un dels fets més característics d'aquell moment. També coincideix amb la consagració arreu del món de l'estructuralisme francès, que té una de les columnes principals, justament, en l'obra de Lévi-Strauss. Per això mateix Josep Maria Castellet decidia de publicar a Edicions 62, el 1973, *El grau zero de l'escriptura*, seguit de *Nous assaigs crítics*, de Roland Barthes, en un sol volum. L'exigència, a nivell de l'escriptura, en tot aquest seguit d'obres que acabem d'esmentar, és creixent. I de fet es troba a faltar en aquell moment un model de prosa catalana que servís de referència per a assaigs d'aquelles característiques, més marcades encara en el cas de Roland Barthes. Martí i Pol se'n plany alguna vegada. Però aquesta és la feina essencial del traductor, és ell qui l'ha de trobar.

Quan les dificultats són grans, l'audàcia supleix, en molts traductors de l'època, la manca de formació en l'ordre filosòfic o simplement estilístic. Per a les versions de Lévi-Strauss, Martí i Pol té l'ajut de les versions espanyoles de Francisco González Arámburo, publicades per Fondo de Cultura Económica l'any 1964 a Mèxic. Però, si analitzem en detall l'elocució de la traducció, es fa evident que la referència espanyola només serveix al traductor català per no foraviar-se del sentit en els casos de dubte, perquè el seu estil de traducció es manté molt arran de l'original, tant en l'ordre sintàctic com lèxic. Cal tenir en compte igualment que Fondo de Cultura Económica, segons que consta als crèdits de *El pensament salvatge*, tenia els drets de traducció per a Espanya, i no tan sols per a l'espanyol.

De tota aquesta sèrie de llibres d'assaig, *El grau zero de l'escriptura* (seguit de *Nous assaigs crítics*) és el que presenta més dificultats a l'hora de trobar un model de prosa adient en

10 Obra reeditada el 1985, a la col·lecció Clàssics del pensament modern, per Edicions 62 i la Diputació de Barcelona.

català. La primera part de l'edició, que conté *El grau zero de l'escriptura*, és signada per dos traductors: Miquel Martí i Pol i Jem Cabanes, mentre que la segona, *Nous essais critiques*, és de Concepció Ciuraneta. Ignorem les raons d'aquesta distribució. Però és versemblant que els *Nous essais critiques*, que havien aparegut en francès el 1972, tot just un any abans, fossin afegits a darrera hora a l'edició catalana, que és del 1973, potser per indicació de l'editorial francesa, Seuil, per tal com és així que el volum ha estat reeditat d'ençà d'aleshores.

El gest retòric típic de Barthes en aquest llibre, que desenvoluparà i fins exagerarà més endavant, és el de l'alternança del discurs neutre amb el discurs en primera persona, sovint sense transició, per passar a l'exemple. El discurs, d'aquesta manera, esdevé més plàstic, o si es vol, més didàctic. El contrast entre el pronom personal “je” (“jo”) i l'indefinit “on” (“hom”), que marca en francès un canvi de registre, i sovint el pas a l'oralitat gairebé col·loquial, és un altre dels recursos característics de Barthes. Un gest estilístic que el traductor reproduïx mecànicament (“hom” pel francès “on”), tot i que en català l’“hom” pertany al registre oposat. És cert, també, que *El grau zero de l'escriptura* s'adscriu encara a un model clàssic d'assaig literari o lingüístic, i que «l'estil Barthes» s'anirà perfent més endavant, sobretot a partir de la publicació de *Mythologiques*. Però un text d'aquestes característiques constitueix nogensmenys un desafiament important per al traductor. I encara més difícil: la llengua hi parla sovint de la llengua, és a dir, de la llengua francesa. I, com és sabut, les referències metalingüístiques són un dels maldecaps indefugibles del traductor. En aquesta versió, els traductors eviten la *transposició* (parlar *del* català en la traducció quan l'autor parla *del* francès en l'original, cosa plausible atesa la proximitat de totes dues llengües), i si Barthes es refereix a la gestió dels temps verbals i dels subjectes en la narració, els traductors deixen el *je* i l'*il* francesos, o es remeten al *passé simple* francès com a mostra de la marca narrativa essencial (en contrast amb el *passé composé*, de caire més col·loquial), com també fem en català, en què el narrador escull molt sovint el passat simple de preferència a la forma perifràstica, com a marca narrativa.

D'altra banda, res no ens permet de dirimir el dilema, en llegir *El grau zero de l'escriptura*, de si la traducció ha estat feta a dues mans o si cada traductor ha fet la seva part per separat, com era el cas de *Ciudadella*. Tot amb tot, la nostra hipòtesi és que hi va haver una revisió general, potser feta per Jem Cabanes —que poc després s'especialitzarà, durant un temps, en la traducció d'assajos filosòfics— o bé, tal vegada, per Francesc Vallverdú, cap de redacció d'Edicions 62, o per algun dels revisors de l'editorial,<sup>11</sup> per tal d'harmonitzar les opcions de tots tres traductors. Aquesta qüestió, de totes maneres, la tornarem a tractar una mica més enllà en aquest mateix article, a propòsit de *l'Educació sentimental* de Flaubert.

11 Vallverdú també hi comenta les opcions estilístiques de l'editorial i especialment la seva política de traducció, de tendència bàsicament *sourcière*. Són especialment valuoses les dades que hi aporta sobre l'adaptació de versions antigues importants (Llobet 2011, 407).

## La segona etapa: els clàssics

Amb l'obra de Roland Barthes es clou la que anomenarem «primera etapa» del Miquel Martí i Pol traductor. Fins el final del decenni dels 70, potser escarmentat per les dificultats a l'hora de cobrar de les editorials, que coneixen una crisi important, Martí i Pol sembla deixar la traducció —només hi podem destacar la versió de *Joan Salvador Gavina*, de Richard Bach, feta conjuntament amb Emili Teixidor. La «segona etapa» comença el 1980: en el nou context polític que ha obert l'anomenada «Transició», l'edició catalana es llança a empreses més ambicioses que sintetitzen el llevat noucentista de les grans col·leccions per aportar al país i a la literatura catalana els referents clàssics del moment. És l'hora, sobretot, de Les millors obres de la literatura catalana (MOLC) o de Les millors obres de la literatura universal (MOLU), dels Clàssics del Pensament modern o de la Poesia Universal del segle XX, entre d'altres, col·leccions que compten, a més a més, amb importants mecenatges. Per a edificar aquesta obra ingent en un termini breu, calen sobretot traductors, i Miquel Martí i Pol n'és un. D'aquesta manera col·labora a la MOLU amb tres obres importants: *Nana*, d'Émile Zola (1981), *L'educació sentimental*, de Gustave Flaubert (1982) i *Tragèdies* de Jean Racine (1983). Més endavant seguiran *Gaspar Melcior & Baltasar* (1986), de Michel Tournier, a La Magrana —que reedita al mateix temps *El salari de la por*—, i *A repèl* (1989), de J.-K. Huysmans, a EDHASA, en la col·lecció Clàssics moderns dirigida per Francesc Parcerisas.

Llevat de la novel·la de Michel Tournier, els altres quatre llibres són pròpiament clàssics. La filosofia de la MOLU, dirigida per Joaquim Molas, amb Josep Maria Castellet i Pere Gimferrer d'assessors, i amb Francesc Vallverdú de redactor, consistia a editar una mena de cànon del lector d'avui, cinquanta títols cabdals de la literatura de tots els temps, bé amb traduccions noves, encarregades expressament, bé reeditant, revisant-les si calia, traduccions considerades «clàssiques». No era infreqüent, a més a més, que diversos traductors treballassin en un mateix volum. La conjunció, però, de traduccions antigues i noves, i de traductors contemporanis amb estils de vegades molt diversos, ja era d'entrada problemàtica. I probablement l'època no permetia encara de pensar en un tipus de traductor amb una formació específica, i sobretot amb una idea precisa del model literari al qual s'hagués d'adaptar. Aquesta qüestió sobretot va significar la grandesa i la limitació d'aquests llibres, que de totes maneres van tenir una difusió importantíssima.

Les novel·les que Martí i Pol va traduir per a la MOLU, i després per a La Magrana i per a Edhasa, són ja obres de gran alenada.

*Nana*, de Zola, és un retrat hiperbòlic de la bona societat llicenciosa de França. La tècnica narrativa de Zola és força complexa. La realitat hi és representada mitjançant una mena de lents que engrandeixen o enxiqueixen els fets i les persones. I aquesta lent té un nom: la ironia, que apareix en el curs de la narració amb tot un ventall de tècniques innovadores. Més que en altres obres de Zola, aquí el grotesc es transforma en sublim i a l'inrevés; els mots hi tenen sovint un caràcter canviant, voluble, com els personatges mateixos; fins i tot el narrador es deixa endur per la narració, una de les grans invencions del naturalisme de Zola (que al cap de poc perfeccionarà Eça de Queirós). En la traducció de Martí i Pol, el resultat no

es troba sens dubte a l'alçada de l'empresa. L'exageració de les grans escenes corals de Zola és difícil de reproduir de manera entenedora i, en el devessall de mots que les representen, les situacions ambivalents i els termes polisèmics —l'humor en definitiva— superen moltes vegades el traductor, el qual s'obsedeix de vegades en el literalisme biunívoc: tradueix mecànicament el lèxic —per exemple, “gèner”, sistemàticament, per “engavanyar”—, manté sense variacions els temps verbals i poques vegades eludeix la forma passiva d'una frase. D'altra banda, com en la majoria de traductors i d'autors d'aquells moments, articula malament les construccions de relleu: “C'est... que” o “c'est... qui”, en francès, són simples falques per recalcar el complement davant del subjecte o del verb, sense que hi calgui la concordança amb la frase principal. L'espanyol, que no les admet, converteix el “que” i el “qui” en relatius de temps o de lloc, i el traductor català té tendència a imitar aquesta mala opció.

La traducció de *L'educació sentimental*, en canvi, té molt més d'interès per al lector i per al crític. La va començar Pere Gimferrer, que la deixà exactament al capítol cinquè, després de la frase: «a la parada de les venedores, les flors feien la desclosa...» Per què exactament en aquest punt? Gimferrer no ho aclareix en la seva nota introductòria. El motiu devia ser de pes. El fet és que Martí i Pol s'encarregà de les quatre cinquenes parts restants. Ja hem dit abans que les traduccions a dues mans no eren infreqüents en els llibres de la MOLU. Gimferrer, celebra, però, en la presentació, «que no es vegin les junctures» en l'edifici de la traducció, i en dóna al mèrit a Martí i Pol.

En la pràctica, comparat amb la traducció de *Nana*, que ja hem comentat, aquest llibre és força més reeixit, malgrat que el contrast entre els dos estils traductius hi sigui prou visible —o més aviat per això mateix. D'entrada, la línia traductiva de Gimferrer recorda la de Carner, sobretot per a les obres de Dickens. El traductor no hi plany l'expressió genuïna i justa per poc freqüent que sigui, però la conjuga també amb locucions completament vivents, que fan, en la traducció, com d'*efecte de realitat*. Des d'aquest punt de vista, es pot dir que el traductor experimenta amb la llengua meta.<sup>12</sup> I cerca i recerca en els seus replecs una expressivitat que poques vegades trobarem en els autors que la fan servir per a l'obra pròpia. Els cinc capítols de Gimferrer reten honor a aquella idea d'Antoine Berman segons la qual la traducció té la funció de sacsejar la cultura d'arribada. Berman ho expressa mitjançant la metàfora del palet que es llança a l'aigua encalmada, la qual respon amb tot de cercles, d'onades concèntriques, que no fan sinó tornar visible l'existència mateixa de l'aigua (Berman 1984).<sup>13</sup>

Interrompuda la traducció a les acaballes del capítol cinquè, doncs, Miquel Martí i Pol, «poeta, amic i rodenc», segons Gimferrer, acceptà de traduir-ne els capítols restants. Malgrat els epítets favorables amb què el tracta Gimferrer, d'entrada el lector pot esperar un canvi

12 De la mateixa manera, cal considerar la llengua literària de la majoria de traduccions de Josep Carner com a model d'experimentació, amb el mateix sentit que algú definí un dia J.V. Foix: no pas poeta, sinó «experimentador en poesia».

13 El joc de la traducció amb la cultura a la qual es tradueix, que és una de les tesis centrals del llibre de Berman, ha estat sovint interpretat de manera massa lleugera, al meu parer. La metàfora remet més aviat a les possibilitats ocultes de la cultura, de la llengua d'arribada i a les seves capacitats d'autogeneració.



radical, potser inconnex, en la tècnica traductiva. Però és un fet que la continuïtat narrativa no es distorsiona amb el canvi de traductor. És cert que el costat més «audaç» de la traducció de Gimferrer és absent en la part de Martí i Pol, en què no hi ha el contrast carnerià del terme culte o fins i tot arcaïtzant amb el vulgarisme o amb el dialectalisme tan vivents. La llengua de Martí té un registre més condensat i, en certa manera, previsible. Però no pas per això deixa de tenir la precisió i la grandesa que demana l'estil depurat de Flaubert. Discutida pels crítics en el moment de la seva publicació, aquesta versió a dues mans de *L'educació sentimental* —que evoca en certa manera el cas de la versió de *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam per part de Folguera i de Carner— té molt d'interès per a l'estudiós de la traducció.

Deixant de banda les versions de dues tragèdies de Jean Racine que van aparèixer a la MOLU el 1983, acompanyant-ne una altra de Joaquim Ruyra, i que descriurem en l'apartat de les versions de teatre, cal parar esment en les dues novel·les darreres d'aquesta sèrie de traduccions: *Gaspar, Melcior & Baltasar*, de Michel Tournier, i sobretot *A repèl*, de J.-K. Huysmans.

Liquidat el parèntesi de les grans col·leccions sufragades per mecenes, els editors catalans tornen a la vida corrent, a partir del 1985 si fa no fa. Ja no es persegueix l'obra mestra, la traducció definitiva, el prestigi dels lloms, sinó una línia editorial, un tipus de lector. La novel·la de Tournier, una variació per a un públic juvenil del mite dels tres reis d'Orient, amb una clau d'humor i un cert lirisme en què ressona un pensament més pregon, va aparèixer a La Magrana —que també reeditava *El salari de la por*— a l'ombra d'altres obres més representatives del mateix autor, com ara *El rei dels verns* (Proa), que havia rebut el premi Goncourt, o *Divendres o els llims del Pacífic* (Enciclopèdia Catalana). Martí i Pol, que havia traduït algunes obres infantils, en semblava el traductor idoni, atès també que l'edició anava destinada a una col·lecció per a públic juvenil. *A repèl* (*À rebours*, 1884), en canvi, és la quinta essència del naturalisme entrat en decadència, la clau de volta de la literatura *fin-de-siècle*. Des Esseintes, el personatge central de Huysmans, és un dandy ric i desvagat que amoroseix el seu *spleen* amb un reguitzell d'invençions insòlites per acabar amb una mena de gran salt místic al buit. Situat, juntament amb Maupassant, en el límit de la tècnica naturalista, el món d'Huysmans connecta amb el simbolisme pictòric, amb l'orientalisme de saló i amb el col·leccionisme forassenyat que havien posat de moda els germans Goncourt. Un univers, en tot cas, ben allunyat del món del seu traductor. I tot i així, i malgrat les descripcions laborioses, les llargues sèries d'objectes heteròclits, de sinestèsies, de referències a obres i autors oblidats o inexistents —en una mena d'enciclopèdia per a originals—, Martí i Pol aconsegueix l'atmosfera, l'ambient resclosit, però insòlit del reducte on llangueix Des Esseintes. Sabem, per les notes que hi dedica a *Obertura catalana*, llibre contemporani d'aquesta traducció, que la versió del llibre de Huysmans li és «abassegadora» (Martí i Pol 1988, 28). I que aquesta feina li roba hores per a la redacció de l'obra pròpia. El ritme és intens, sobretot per a un home amb el cos malalt:

«El 31 d'agost era dilluns. No recordo si vaig traduir o no, aquell dia. L'endemà, però, sí que em vaig posar a fer-ho. La traducció de Huysmans és difícil, almenys per a mi. Dedicant-hi de quatre a cinc hores, faig un màxim de quatre fulls, que després hauré de revisar. Això vol dir tot el temps lliure de què dispo a la tarda: dels volts de les quatre als volts de dos quarts de nou. De vegades acabo força cansat, però per sort és un cansament momentani.» (Martí i Pol 1988, 146)

De totes les seves versions en prosa a una mà, *A repèl* és sens dubte la més reeixida, i fins i tot la culminació de la seva obra de traductor, atès que també és l'última gran obra que va traduir. Llevat d'alguna opció estilística inescaient —l'ús de l'article personal “en” davant de Des Esseintes, un dandi! —, i d'una puntuació de vegades imprecisa o massa arran de la francesa, la versió d'*A repèl* mereix ocupar un lloc entre les traduccions importants d'aquells anys.

## La literatura infantil i juvenil

La seva relació intensa i continuada, des de l'escola, amb Emili Teixidor, que era pedagog, i amb Ricard Torrents, pot explicar la dedicació de Martí i Pol a la traducció de petites obres per a infants i joves, ja des dels anys seixanta, en què comença a col·laborar com a traductor a l'editorial Lumen amb tres versions de Janosch, certament per encàrrec de Ricard Torrents, que hi dirigia la col·lecció Sis Joans. Els catàlegs de Lumen, de Laia, de les Publicacions de l'Abadia de Montserrat, d'Aliorna, contenen, entre 1963 i 1997, una bona dotzena de llibres del gènere, que hem inclòs a la «Bibliografia». I sabem que aquesta literatura li plaïa: de fet, espaiada en el temps, és la que ocupa un període més llarg. En algun article publicat a *Avui*, Miquel Martí i Pol celebrava, a finals dels anys vuitanta, la reedició dels llibres de Babar, el personatge creat per Brunhoff,<sup>14</sup> que Carles Riba havia començat a traduir abans de la guerra. L'editor, en aquest cas, era Aliorna, editorial de llibre infantil que dirigia Joan Tarrida i que havia sorgit de les Edicions del Mall, en què Ramon Pinyol i Balasch publicava la poesia completa de Martí i Pol. D'altra banda, en la seva dimensió de «poeta del poble», com se'l coneixia, les visites a les escoles van ocupar una part important de la seva activitat durant les últimes dues dècades de la seva vida. És en aquestes traduccions, finalment, que es fa visible el traductor activista, que centra en la lectura infantil o juvenil la formació de l'home futur. En termes quantitius, però, les traduccions de llibres infantils, generosament il·lustrats, o juvenils representen una part molt petita de la seva producció de traductor.

## Les versions per al teatre

La traducció teatral de Miquel Martí i Pol es va veure impulsada especialment per la relació que va mantenir a partir de la temporada 1978–1979 amb els membres del Teatre

14 «Babar, una altra vegada». *Avui*, 27 des. 1987. Reproduït a Martí i Pol, 1996, p. \*\*\*.

Lliure, aleshores en la seva embranzida inicial, i en particular amb Lluís Pasqual i Fabià Puigserver. Són els anys en què, a redós dels canvis polítics de la Transició, el teatre català ressegueix amb un impuls inesperat. En aquest context d'eufòria escènica, l'escriptor, un escriptor que malda per incidir en la societat, com ara Martí i Pol, entoma el teatre al vol. 1 es pot dir que si l'edició de l'obra completa que havia començat Llibres del Mall situava el poeta al centre de l'atenció dels lectors de poesia, les seves col·laboracions amb el Teatre Lliure i amb Lluís Pasqual van fer d'alçaprem a la seva projecció pública. De fet, el gruix de la traducció teatral, i més genèricament, de les intervencions teatrals de Miquel Martí i Pol es concentra en el període 1978–1984.

El 1979, el Teatre Lliure representa *Amb vidres a la sang*, un muntatge de textos de Miquel Martí i Pol, dirigit per Lluís Pasqual. L'octubre d'aquell mateix any, també en un muntatge de Lluís Pasqual, l'actriu Rosa Maria Sardà, que es troba en el moment culminant de la seva carrera, interpreta *Rosa i Maria*, un espectacle monologat fet a mida i dividit en dues parts: la primera que comprèn una sèrie de textos i de cançons de Bertolt Brecht, Jacques Brel, Miquel Martí i Pol i d'altres; i la segona, que és una versió d'un monòleg cèlebre de l'autor polonès Ireneusz Iredynski, intitulat *Maria*. Diverses veus atribueixen la paternitat d'aquesta traducció a Miquel Martí i Pol i a Terenci Moix, tot i que sembla més plausible que el traductor fos Lluís Pasqual mateix, potser amb intervencions d'aquests dos autors. Per aquest muntatge de llüiment, Rosa Maria Sardà va obtenir el premi Margarida Xirgu 1980.

La relació de Martí i Pol amb el Teatre Lliure prossegueix l'any 1982 amb les representacions de *Fulgor i mort de Joaquín Murieta*, de Pablo Neruda, en versió de Martí i Pol mateix, dirigida per Fabià Puigserver, amb música de Josep Maria Mainat. L'obra va arribar a les 86 representacions. Joan de Sagarra, en una crítica a *La Vanguardia*, discuteix la necessitat traduir-la al català, en la línia de la polèmica habitual sobre les versions catalanes d'obres en espanyol (Bacardí 2010). Es tracta d'un conjunt de poemes dramatitzats i enclavats en el món escènic del circ. Aquesta traducció va ser publicada a Edicions del Mall, el mateix any 1982, en una efímera col·lecció Teatre Lliure. També se n'edità una versió discogràfica.

Juntament amb Emili Teixidor, Martí i Pol realitza, l'any 1982, una versió de l'obra teatral *Duet for One*, de Tom Kempinski, estrenada amb gran èxit a Nova York dos anys abans. Kempinski construeix aquesta obra en forma de diàleg entre una violonista afectada d'esclerosi múltiple i el seu psiquiatre. N'és referent notori el cas de la cèlebre violoncellista Jacqueline Du Pré, que havia estat muller de Daniel Barenboim. Lluís Pasqual va dirigir l'obra al Teatre Poliorama, que havia d'esdevenir el bressol del Centre Dramàtic de la Generalitat, amb Rosa Maria Sardà i Claudi Garcia de protagonistes. La coincidència del tema de l'obra amb la malaltia de Martí i Pol devien inspirar la tria del traductor, el qual, com en casos anteriors, requereix l'ajut d'Emili Teixidor, que domina la llengua anglesa, i tots dos opten finalment per un títol una mica més explícit, *Duet per a un sol violí*. Xavier Fàbregas, en una crítica a *Serra d'Or*, lamenta el caràcter convencional i efectista de l'obra, la qual serà adaptada al cinema l'any 1986 per Andrei Kontxalovski, amb el títol original de l'obra de teatre, i distribuïda al nostre país amb el títol castellà de *Ansias de vivir*. Que

sapiguem, aquesta versió no es va publicar en paper. D'altra banda, el 2010, se'n va estrenar una nova versió teatral, ara amb el títol de *Duet per a una sola veu*, en traducció catalana d'Ernest Riera, dirigida per Magda Puyo al Teatre Romea de Barcelona. Una traducció nova que ha estat confosa de vegades amb la de Teixidor i Martí i Pol.

Una altra col·laboració teatral amb Emili Teixidor és l'adaptació lliure de *Batalla de reines*, de Frederic Soler Pitarra, certament per encàrrec del Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya, en un intent d'actualitzar l'obra de Pitarra. Aquesta versió va ser publicada l'any 1984 per Edhasa, a la col·lecció Els textos del Centre Dramàtic.

Del 1983 és la traducció de *Les criades* de Jean Genet, que aquell mateix any obtenia el premi Josep M. de Sagarra i que es va publicar, l'octubre de 1984, a la Biblioteca Teatral de l'Institut del Teatre, en coedició amb Llibres del Mall, amb un pròleg de Joan Abellan (Genet 1984). L'obra de Genet, en què apareixen únicament tres personatges (Clara, Solange i La Senyora), és adient per a muntatges senzills, i ha estat sovint representada per grups de teatre petits o novençans. Però requereix —segons que avisa l'autor en començar i a les acotacions— una escenificació agosarada. No tenim notícia de cap representació important d'aquesta versió al seu moment.

Pel que fa al text, en una nota prèvia l'autor mateix recomana que la cambra on té lloc l'acte únic canviï segons el país on es representarà, i destaca el fet que les criades no parlen veritablement com les criades ho solen fer, perquè, en l'obra, és com si haguessin estat sorpreses en plena nit, «ja sigui en la seva solitud, ja sigui en la que hi ha a cada un de nosaltres». (Genet 1984) Aquesta nota preliminar de Genet justifica alguns dels trets d'estil paradoxals que fa servir Martí i Pol en la seva traducció, sobretot l'ampullositat, a certs moments, en l'expressió de les dues criades si parlen entre elles. Com ara quan, estrafent la veu, es tracten de "vós", tot i que sempre mantindran, en tractar la Senyora, el "vostè". Val a dir que la nostra referència és únicament la versió en paper de les Edicions del Mall, que també es manté molt arran de l'original en qüestions de civilització i en aspectes de *couleur locale*. És versemblant que una versió escènica exigiria una certa adaptació en aquests punts, o fins i tot un grau de transposició, en la línia que insinuava Genet mateix i que Joan Oliver va practicar obertament en les seves traduccions teatrals.

El 1983, havia aparegut també, a Les Millors Obres de la Literatura Universal, d'Edicions 62 i "la Caixa", un volum que conté tres tragèdies de Jean Racine: *Baiazet*, *Fedra* i *Atalia*. La segona, *Fedra*, és una versió —revisada ara per Francesc Vallverdú— de Joaquim Ruyra que apareixia a l'edició de les seves *Obres completes* de 1949 (Ruyra 1949, 1949; Alexis 2011). I les altres dues hi apareixen en la traducció de Miquel Martí i Pol.

En aquestes obres de Racine, com a moltes altres de Corneille o de Molière i, en general, en el teatre clàssic francès, l'actuació escènica, més que no pas en la trama, se sustenta en la locució i en la dicció dels actors, segons la pauta inexorable de l'alexandrí francès. La regularitat previsible del cèlebre vers francès, que ressona en l'escena amb una precisió de rellotge, es veu subtilment modulada per la pronúncia de la llengua, que l'actor pot adaptar a base d'allargar i de «cantar» certes síl·labes, com ara quan evoquen la desaparició etimològica d'alguna vocal, un fet freqüent en el francès. D'altra banda, en el cas de Racine,

s'hi observa una gran austeritat de mitjans estilístics: les coses, més que dites, hi són insinuades, si no sobreenteses. No hi ha paraules sobreres, ni excessos retòrics. Pel que fa a la prosòdia, l'alexandrí racinià té un so net i precís; les rimes, aparellades, s'alternen en masculines i femenines, i per als dos hemistiquis hexàmetres observa una cesura absoluta, evitant els mots plans o esdrúixols al final dels primers.

Com el lector es pot ben imaginar, la traducció de Racine exigeix al traductor una gran competència tècnica, tant pel que fa a l'acció com a la versificació. I sobretot cal que el traductor adopti un model prosòdic clar i adient al català. I és en aquest punt que l'edició de les *Tragèdies* de Racine té un gran interès. Perquè s'hi pot observar el contrast alligador entre el model de versificació que adopta Ruyra per a la *Fedra* i el de Martí i Pol per a *Baiazet* i *Atalia*.

L'opció ruyriana parteix d'una premissa traductiva intervencionista, relativament «anostradora», però també innovadora: visiblement, el parer de Ruyra és que ni la prosòdia ni estrictament la mètrica del català no lliguen amb el model clàssic francès de Racine. I el ritme sil·làbic del català, més rotund, pot convertir l'alexandrí en una simple mecànica de rellotgeria, enfadada de tan constant i previsible. I aleshores afegeix als dos hemistiquis hexàmetres del vers francès un tercer «hemistiqui», central, de quatre síl·labes, de manera que, a l'orella de l'espectador, el vers sonarà com un hexàmetre seguit d'un decasíl·lab català clàssic. Sense trencar del tot la simetria de l'alexandrí francès, el vers ruyrià, que es podria comptar, ateses les cesures, com de setze síl·labes (6+4+6), manté el ritme oscil·lant del nostre vers clàssic. L'experiment no deixa de ser original. També hi ajuda la musicalitat pròpia de la frase ruyriana, que es descabdella amb una naturalitat i una precisió prodigioses. L'expansió del vers, Ruyra la compensa, finalment, escurçant-ne el nombre total. Tot i que no ens hem aturat a fer el recompte exacte de versos, no sembla que aquesta *Fedra* de Ruyra sigui amplificada amb relació a l'original.

Martí i Pol, en canvi, en les dues altres obres —*Baiazet* i *Atalia*—, adopta una estratègia mètrica més conservadora i, per dir-ho així, més literal. Com s'havia fet, per exemple, en les versions excel·lents dels poemes de *Les flors del mal*, de Baudelaire, per part d'Emili Guanyabéns o de Rossend Llates, totes dues incompletes, o encara en les que Xavier Benguerel havia començat a publicar durant els anys quaranta a Amèrica, i que més endavant, a El Mall, va refer en una edició completa, Martí considera el vers com una unitat de sentit i procura de mantenir-se en paral·lel a l'original, vers a vers, i això també en l'aspecte mètric. Com és natural, la constricció del vers li talla de vegades les ales. Per dir-ho així, Ruyra toca un instrument amb més cordes, i això infon al text una sonoritat que no sempre aconsegueix Martí i Pol. Però no és qüestió de fer-li'n retret. Tot i que, com en tota la seva tasca de traductor de prosa, tingui una tirada al literalisme, també característic de la traducció dels anys seixanta i setanta, Martí, que és home de teatre, que s'ha forjat en l'ambient del teatre parroquial o de poble, que somnia amb muntar un grup d'avançada a Vic, amb Lluís Solà, i que es deleix ara amb els muntatges del Teatre Lliure i amb el nou despertar del teatre català, es decanta per una traducció escènica. Amb unes restriccions gairebé de consciència, com ara que cal respectar, més que els mots o el sentit, l'estructura i

el ritme mateix de l'alexandrí, el qual aporta al text clàssic, en aquest aspecte, un sentit per si mateix.

La pràctica més literalista del mateix moment, exemplificada en les versions shakesperianes en castellà de José María Valverde, per exemple, negava la possibilitat de lligar la prosòdia de la llengua amb el sentit, que sempre havia de ser, al seu parer, el factor predominant en la traducció, en la mateixa línia de les traduccions clàssiques de Madame Dacier, de començaments del segle XVIII francès. D'això resultaven versions que només eren útils per a la publicació en paper, acarades a l'original, i que sovint no anaven més enllà de la glossa. Martí i Pol, per contra, accepta el desafiament del vers i malda per encabir-hi el sentit, el to, la paraula que vibra. I es fa evident, en aquestes versions certament complexes, però d'una gran qualitat, que la capacitat traductiva de Martí troba en el teatre el seu lloc natural. Més que no pas en la prosa, és en el teatre, i ara en el teatre en vers, que el traductor s'allibera del dictat del mot. I això pel fet mateix de la condició escènica, que li imposa el seu marc. Dit d'una altra manera: paradoxalment, la limitació de l'escena, amb les seves regles pròpies, escèniques i prosòdiques, li dona un marge —relatiu— de llibertat, l'allibera de la tirania del mot. Cal afegir, en aquest mateix sentit, que el 1989, l'editorial Pòrtic havia de publicar les seves versions prosòdiques de les *Poesies lliures* de Guillaume Apollinaire. Una producció molt secundària en l'obra del gran poeta francès, però força exigent pel que fa a la tècnica de versificació.

L'última traducció de Martí i Pol per al teatre és *Ivonne, princesa de Borgonya*, de Witold Gombrowicz, publicat per Edicions 62 a la col·lecció Els llibres de l'Escorpí/El Galliner, n. 117, amb un pròleg d'Àlex Broch. Tot i que la traducció de Martí i Pol, a partir d'una versió-pont, ha estat representada en diversos muntatges —a Banyoles, o, el 2012, per l'Aula de Teatre de la Universitat Pompeu Fabra—, el Teatre Lliure va preferir, el 2008, encarregar una nova traducció, directa del polonès i a dues mans, a Ferran Toutain i Maga Díaz Mrugasiewicz. I també, el 1987, s'havia estrenat a Mallorca, a la Sala Magna de l'Auditorium de Palma, una altra versió de Biel Mesquida, *Yvonne*, dirigida per Leona di Marco. La tria de Martí i Pol per part d'Edicions 62 devia derivar de la seva versió anterior de *Les criades* de Genet, que ja hem vist. Gombrowicz se situa al final de la llarga carena d'un teatre que comença amb Ionesco i que passa per Becket: reminiscència de tragèdia en foma de diàlegs esflagarats, incongruents, que deixen entreveure un rerefons inestable, l'home en la seva dimensió improvisada i absurda. A diferència de Genet o fins i tot de Becket, però, Gombrowicz institueix un discurs metateatral, sobretot en aquesta obra. En el casament desigual del Príncep Felip amb Yvonne, personatge apàtic, amorf, impersonal, s'hi combinen elements del teatre de sàtira, del drama romàntic i de l'escena shakespeariana. Un «teatre de teatres», com deia Gombrowicz mateix. I en aquest sentit, atesa la complexitat de les veus que s'hi superposen i que menen finalment a un desenllaç shakesperià —la mort d'Yvonne—, el desafiament és immens per al traductor.

Finalment, arran d'una exposició sobre Miquel Martí i Pol a la Biblioteca Bac de Roda, al poble de Roda, s'ha pogut conèixer el manuscrit del monòleg *La veu humana* de Jean Cocteau, que el nostre autor va traduir en una data que desconeixem i que no sabem si

mai es va arribar a interpretar.<sup>15</sup> El text de Cocteau, un monòleg d'una dona que trenca, al telèfon, amb el seu amant, data de l'any 1930, i ja ben aviat havia estat traduït i representat a Sitges, probablement el 1931, per Artur Carbonell. El fet del telèfon es podia considerar en aquell moment un tret de gran modernitat, tot i que a l'estrena, a París, l'obra va ser xiulada pels surrealistes, ara enemics acarnissats de Cocteau. Però va ser el precedent de tot un subgènere dins del monòleg teatral. Més ençà, el 1956, el gran traductor teatral Bonaventura Vallespinosa en va fer una altra versió que una jove Núria Espert va representar al Teatre Bartrina de Reus. També tenim notícia d'una altra versió més recent d'Artur Trias i Valls, de finals dels anys 80, i encara d'una altra de Nicasi Camps i Pinós, del 1998. També es va representar, el 1998 mateix, a la Sala Muntaner de Barcelona, en versió de Josep Maria Benet i Jornet. Aquesta profusió de versions catalanes d'una mateixa obra permet d'entendre algunes de les grans peculiaritats de la traducció teatral en la nostra llengua: la manca de memòria, primerament; i, en segon lloc, la servitud del traductor envers el muntatge i particularment envers el director. En aquest segon fet hi intervenen dos factors: en primer lloc, la coherència amb el muntatge escènic i la interpretació de l'obra, que fa que el traductor serveixi molt sovint els requeriments del director en detriment del text original, si cal; i segonament, la qüestió dels drets d'autor que pertocuen al traductor, de vegades força substanciosos, sobretot si els comparem amb els de la traducció editorial.

Caldria considerar finalment si la cesura que Martí i Pol va posar entre la seva obra de creació, sobretot la poètica, i l'obra de traducció no va deixar-li una recança que de vegades confessa: la d'haver assolit un estil poètic, però no pas un estil del tot propi en l'obra en prosa. Malgrat els nombrosos articles i dietaris que va anar escrivint —amb més intensitat els darrers anys—, a Martí i Pol li dolia de no haver pogut ser un autor de prosa, un autor amb una prosa que li fos característica, al mateix nivell que en poesia. Indirectament, de manera potser no del tot conscient, Martí experimentà, mitjançant la traducció, sobre l'estil dels altres. Però la diversitat d'estils, triats, per dir-ho així, a l'atzar dels encàrrecs editorials, el foravià, en aquest sentit, més que no pas, potser, l'enriquí —més enllà, és clar, del perfeccionament de l'eina lingüística.

## Bibliografia

### 1 Traduccions editades

- Apollinaire, Guillaume. 1989. *Poesies lliures*. Barcelona: Pòrtic.
- Georges, Arnaud. 1968. *El salari de la por*. Barcelona: Edicions 62.
- . 1986. *El salari de la por*. Barcelona: Edicions La Magrana.
- Bach, Richard. 1978. *Joan Salvador Gavina*. Barcelona: Laie. (Amb Emili Teixidor.)
- Barthes, Roland. 1973. *El grau zero de l'escriptura*. Barcelona: Edicions 62. (Amb Jem Cabanes i Concepció Ciuraneta.)

15 El professor Carles Biosca prepara actualment una anàlisi comparativa d'aquestes traduccions.

- Beauvoir, Simone de. 1969. *La mesura de l'home*. Barcelona: Edicions 62.
- Flaubert, Gustave. 1982. *L'educació sentimental*. Barcelona: Edicions 62. (Amb Pere Gimferrer.)
- Fleming, Ian. 1967. *L'espia que m'estimava*. Barcelona: Aymà.
- Genet, Jean. 1983. *Les criades*. Barcelona: Edicions del Mall, Institut del Teatre.
- Glucksmann, André. 1969. *El discurso de la guerra*. Barcelona: Anagrama.
- Gombrowicz, Witold. 1990. *Ivonne, princesa de Borgonya*. Barcelona: Edicions 62.
- Gosciny. 1971. *Umpah-pah contra Fetge malalt*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Huysmans, J.-K. 1989. *A repèl*. Barcelona: Edhasa.
- Janosch. 1963. *Història de Valek, el cavall*. Barcelona: Lumen.
- . 1963. *Valek i Jarosch*. Barcelona: Lumen.
- . 1964. *Josa i el violí màgic*. Barcelona: Lumen.
- Lafont, Robert. 1969. *Per una teoria de la nació: el cas de França*. Barcelona: Edicions 62.
- Lécrivain, Olivier. 1987. *Els lladres de secrets*. Barcelona: Aliorna.
- Saint-Exupéry, Antoine de. 1965. *Ciudadella*. Barcelona: Nova Terra. (Amb Jordi Sarsanedas.)
- Lévy-Strauss, Claude. *Tristos tròpics*. Barcelona: Anagrama.
- . 1971. *El pensament salvatge*. Barcelona: Edicions 62.
- . 1972. *Umpah-pah i els pirates*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Macherot, Raymond. 1971. *La fura golafre*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Michel. 1986. *Gaspar, Melcior & Baltasar*. Barcelona: La Magrana.
- Monteilhet, Hubert. 1997. *Fantasma de professió*. Barcelona: Cruïlla, 1997.
- Neruda, Pablo. 1982. *Fulgor i mort de Joaquín Murieta*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Racine, Jean. 1983. *Tragèdies*. Barcelona: Edicions 62. (Amb Joaquim Ruyra.)
- Rodari, Gianni. 1997. *Filastrofes*. Barcelona: Barcanova.
- Tournier, Michel. 1986. *Gaspar, Melcior & Baltasar*. Barcelona: La Magrana.
- Zola, Émile. 1981. *Nana*. Barcelona: Edicions 62.

## 2 Traduccions teatrals no editades

- Cocteau, Jean. «La veu humana». Manuscrit inèdit, Fons Miquel Martí i Pol, Biblioteca Bach de Roda de Roda de Ter.
- Kempinski Tom. 1982. *Duet per a un sol violí*. Teatre Poliorama. (Amb Emili Teixidor.)

## 3 Bibliografia específica

- Ara. 2013. «La cançó, l'altra vocació de Martí i Pol», 10 nov. [http://www.ara.cat/cultura/Miquel\\_Marti\\_i\\_Pol-Nova\\_Canco\\_0\\_1024697785.html](http://www.ara.cat/cultura/Miquel_Marti_i_Pol-Nova_Canco_0_1024697785.html) (consultat el 2 de setembre de 2014).
- Bacardí, Montserrat, i Pilar Godayol. 2011. *Diccionari de la traducció catalana*. Vic: Eumo editorial.
- . 2010. «La traducció del castellà al català al segle xx. Esbós d'una història accidentada», *Visat* 9. <http://www.visat.cat/articles/cat/20/la-traduccion-del-castella-al-catala-al-segle-xx.esbos-duna-historia-accidentada.html> (consultat el 2 de maig de 2014).



- Berman, Antoine. 1984. *L'épreuve de l'étranger*. París: Gallimard.
- Camps i Arbós, Josep. «Les Edicions Proa de Perpinyà (1949–1965)». *Els Marges* 72: 89–106.
- Genet, Jean. 1984. *Les criades*. Traducció de Miquel Martí i Pol. Biblioteca teatral 29. Barcelona: Llibres del Mall/Institut del Teatre.
- Godayol, Pilar, i Eusebi Corominas. «Miquel Martí i Pol, traducció i censura». Grup d'Estudis de Gènere: Traducció, Literatura, Història i Comunicació de la Universitat de Vic. En curs de publicació a *Ausa*.
- Ladmiral, Jean-René. 1979. *Traduire: théorèmes pour la traduction*. París: Payot. (Del mateix autor: *Sourcier ou cibliste*. París: Les Belles Lettres, 2014.)
- Llobet, Alexis. 2011. «Entrevista a Francesc Vallverdú». *Quaderns de Traducció* 20: 397–410.
- Martí i Pol, Miquel. 1965. «Nova Cançó i poesia». *Inquietud* 34 (nov.).
- . 1988. *Obertura catalana*. Barcelona: Editorial Empúries.
- . 1996. *Papers domèstics*. Barcelona: Empúries.
- . 1985. *Per preservar la veu*. Barcelona: Llibres del Mall.
- Pujades, Ignasi. 2007. *Miquel Martí i Pol. El llarg viatge (1957–1969)*. Barcelona: Proa.

# Robert Walser a l'escenari. Una lectura d'«Aquí s'aprèn poca cosa», de Toni Casares

TERESA VINARDELL PUIG  
Universitat Pompeu Fabra  
[teresa.vinardell@upf.edu](mailto:teresa.vinardell@upf.edu)

**RESUM:** El present article ofereix una lectura de l'obra «Aquí s'aprèn poca cosa» (2009), de Toni Casares, adaptació escènica de la novella *Jakob von Gunten* (1909) de l'autor suís Robert Walser, tenint en compte que en el procés d'adaptació és inevitable accentuar alguns aspectes de l'obra de partida i elidir-ne d'altres. Per aquest motiu se centra a analitzar, a partir d'allò que la crítica teatral i el mateix dramaturg i director han destacat més, com i amb quines conseqüències s'han traslladat a un llenguatge escènic, en què prima el diàleg, alguns aspectes del discurs subjectiu propi d'aquesta novella, que adopta la forma d'un diari fictici.

**PARAULES CLAU:** Robert Walser, Toni Casares, *Jakob von Gunten*, «Aquí s'aprèn poca cosa», adaptació teatral

**ABSTRACT:** This article offers a reading of the play «Aquí s'aprèn poca cosa» (2009), by Toni Casares, a scenic adaptation of Robert Walser's novel *Jakob von Gunten* (1909), in awareness of the fact that in this process of adaptation one cannot avoid stressing some aspects of the adapted text and eliminating others from it. Starting from what theatrical critics and the playwright himself have highlighted about the play, this essay analyzes how and with which consequences some aspects of the expression of subjectivity in Walser's novel, which adopts the form of a fictitious journal, have been translated to a scenic language, in which dialogue prevails.

**KEY WORDS:** Robert Walser, Toni Casares, *Jakob von Gunten*, «Aquí s'aprèn poca cosa», theatrical adaptation

## Robert Walser i el teatre

Robert Mächler (2003, 34 i 37–41) va descriure a la seva biografia de Robert Walser (Biel/Bienne 1878 – Herisau 1956), publicada per primera vegada el 1966, fins a quin punt l'autor suís se sentia atret pel teatre. No només la seva primera obra de joventut *Der Teich* (L'estany, 1899–1900) era un breu diàleg dramàtic escrit en dialecte de Berna, sinó que també pel que sembla, arran d'una representació d'*Els bandits*, de Schiller, a la ciutat on va néixer, Walser va quedar tan enlluernat pel món de l'espectacle que tot seguit va prendre la decisió d'esdevenir actor, vocació que va cultivar interpretant papers petits en les obres que representava la Societat Dramàtica de Biel, però que va acabar de manera abrupta quan a Stuttgart, Josef Kainz, un actor molt conegut del moment al qual Walser va voler demostrar els seus dots interpretatius, va despatxar-lo sense gaires miraments tot dient que li mancava l'espurna divina. Ironies del destí, justament una prosa breu titulada «Die Talentprobe»<sup>1</sup> («La prova de talent», 1907) on es recull un incident molt semblant a aquest altre tan

<sup>1</sup> Juan José del Solar va traduir aquesta peça al castellà, que és inclosa al recull *Vida de poeta* (Walser 1989, 87–89).

lamentable per a Walser,<sup>2</sup> ha estat un dels pocs textos de Walser representats a Espanya, un esdeveniment del qual va deixar constància Enrique Vila-Matas (2007) en un article al diari *El País*, que posteriorment inclouria al llibre *Dietario voluble*.

La fascinació de Walser pel teatre, no exempta d'ambivalències, li duraria sempre, fins al punt que arribaria a escriure un bon nombre de monòlegs, diàlegs i fins i tot diverses peces dramàtiques breus (*Dramolette*), tres de les quals són en vers i donen un pas de rosca més a contes tan coneguts com *La Ventafocs* (*Aschenbrödel*, 1901), *Blancaneu* (*Schneewittchen*, 1901), o *La bella dorment* (*Dornröschen*, 1920).<sup>3</sup> Jochen Greven, autor, l'any 1960, de la primera tesi doctoral sobre Robert Walser i, posteriorment, de moltes altres publicacions sobre ell, inclosa l'edició de les obres completes per a l'editorial Suhrkamp, es refereix a aquestes peces com a «metateatre» (*Metatheater*) (Walser 1986a, 245) i ja va indicar fa anys (Greven 1992, 23), fins a quin punt les novel·les de Walser mostraven una estructura prou oberta i episòdico-additiva com per reconèixer-hi un tipus de creativitat similar a la que generava les seves proses breus. En opinió de Greven (1992, 33), el gust per aprofundir en el que originàriament eren impulsos espontanis i moltes vegades contradictoris, acostava Walser a les dinàmiques creatives de la improvisació teatral.<sup>4</sup> Per justificar aquesta apreciació, Greven posa com a testimoni un micrograma del mateix Walser:<sup>5</sup>

Gestern abend fiel mir übrigens rasch ein zu denken, meine Aufsätze oder prosaischen Äußerungen seien vielleicht etwas wie Personenauftritte in einer Art von Theater, das sich auf meiner gewiß nicht wichtigen Lebenslaufbahn selbst gründet. (Walser 1990, 37)<sup>6</sup>

2 Vegeu també «Wenzel» (1909) dins el mateix recull (Walser 1989, 103–111; cf. la versió original a Walser 1985a, 81–91) i les anomenades «Felix-Szenen» (1925) (Walser 1986a, 193–239).

3 *Schneewittchen* està traduïda al castellà per Carlos Ortega (Walser 1997).

4 Val a dir que el teatre no és l'únic mitjà de comunicació en què Walser projecta la seva tasca d'escriptor (i, particularment, d'escriptor per a diaris i revistes). La rapidesa, l'agilitat, la lleugeresa o la gràcia eren qualitats que fascinaven Walser i que li servien de mirall per a la seva producció. Peter Utz (1998, 450), en el seu estudi sobre el Walser fulletonista, assenyalava que les cròniques sobre espectacles de dansa havien alimentat els suplementos culturals dels diaris alemanys des del segle XIX, i reflexiona sobre fins a quin punt tot el discurs sobre moviment i expressió que havien generat de manera continuada no va esdevenir la premissa perquè la dansa esdevingués un dels paradigmes estètics de la modernitat (cf. Ducrey 1996, Pietragalla 2000). Val a dir que aquest paradigma també és vàlid per a Walser, qui poc abans de la Primera Guerra Mundial, i poc després, fa contribucions a la premsa que bé podrien complementar, amb un toc més literari i juganer, les que s'alineen sota la rúbrica de la crítica de dansa. Més endavant, a l'hora de fer referència a l'accelerat procés de producció literària a què es veu sotmès, Walser prendrà com a model el cinema (cf. Echte 1994, Groddeck 2009), amb la ràpida successió de fotogrames que el caracteritzen.

5 En l'epíleg a la seva edició de *Die Rose* (*La rosa*, 1925), el darrer recull de proses que Walser va publicar abans d'ingressar a la residència psiquiàtrica de Waldau, Greven també relacionarà el caràcter proteic de la prosa walseriana amb el transformisme de Leopoldo Fregoli (Walser 1986, 115).

6 «Per cert, ahir al vespre se'm va acudir de pensar que els articles i les declaracions en prosa que faig serien potser com les entrades a escena de personatges en una mena de teatre basat en el decurs de la meua vida, que certament no és important.» La traducció és de l'autora d'aquest article.

Claudia Liebrand (1999) parla de «mascarades» (*Maskeraden*) a l'hora de referir-se al gust de l'autor suís per assumir com a instància narrativa una gran varietat de rols. Sembla del tot adequat i en sintonia amb el propi Walser, doncs, que el teatre intenti fer-se seus alguns dels textos d'aquest autor. A continuació volem analitzar l'adaptació teatral que Toni Casares, amb el títol d'«Aquí s'aprèn poca cosa», va fer de *Jakob von Gunten*. Posarem una atenció especial a com s'hi emfasitzen determinats punts de la novella, que en la seva versió original adopta la forma d'un dietari fictici. No es tracta de valorar aquí si el text de Casares és més o menys fidel al de Walser.<sup>7</sup> És obvi que una adaptació teatral, entre d'altres estratègies, ha de fer un ús generós de l'el·lipsi, i que una operació com aquesta suposa múltiples «traduccions» (cf. Burger 1994, 218), primerament la de l'alemany original al català de l'adaptació; en segon lloc, la d'un registre literari altament elaborat a un altre de més proper a la llengua oral que resulti versemblant,<sup>8</sup> i, en tercer lloc, la d'un discurs íntim i ple de descripcions totalment subjectives, com és el propi d'un diari, a un llenguatge escènic que juga amb la presència objectiva de persones, coses i situacions.<sup>9</sup> El present article vol centrar-se en alguns aspectes relatius a aquesta darrera qüestió partint d'allò que la crítica teatral i el mateix dramaturg i director van escriure arran de l'estrena.

### El paratext d'«Aquí s'aprèn poca cosa»: Jakob, en l'estela de Bartleby

El redescobriment, l'any 1996, de Walser a Espanya, de qui des de l'any 1974 s'havien publicat traduïdes dues novel·les i una petita mostra de les seves proses breus,<sup>10</sup> s'inicia amb

7 Val a dir que, d'aquesta obra de Walser precisament, hi ha hagut diverses adaptacions al teatre i també al cinema. D'adaptacions teatrals d'aquesta novella, n'hem pogut rastrejar les següents (entre parèntesis indiquem el lloc i l'any de l'estrena): *Jakob von Gunten*, de Peter Siefert (Kassel, 1986), que el 1996 reelaborarà el text com a peça radiofònica per a l'emissora suïssa DRS amb l'ajut de Mathias Schuppli, *Jakob von Gunten* de Stefan Müller i Hajo Kurzenberger (Basilea 1988), *Jakob von Gunten oder Die hohe Schule der Demut*, de Martin Jürgens (Münster 2000), que el 2008 —junt amb Kai Grehn— l'adaptarà per a l'emissora alemanya NDR, i *L'Institut Benjamenta*, de Joël Jouanneau (Lausana 1993). D'adaptacions cinematogràfiques, en destaquen tres: *Jakob von Gunten* (1971), dirigida per Peter Lilienthal, *Institute Benjamenta, or This Dream People Call Human Life* (1995), dirigida pels germans Stephen i Timothy Quai, i *Jakob von Gunten – Die hohe Schule der Demut* (2001) dirigida per Georg Bühren a partir de la versió teatral de Jürgens.

8 Això inclou tendir a construir frases més breus, substituir hipotaxi per parataxi, emprar formes lèxiques no normatives, però molt comunes en la llengua parlada (“tonto”), etc.

9 Joan-Anton Benach (2009), a l'hora de lloar l'adaptació de Casares, subratlla el que per a ell en constituïa la dificultat principal: «[...] ¿cómo de un monólogo interior tan machacón y contradictorio y en el que apenas se aprecia progresión dramática alguna, puede derivarse una obra de teatro de un mínimo interés?» Val a dir que no compartim la valoració que Benach fa de la novella de Walser.

10 La primera traducció d'una obra de Walser és la que van fer conjuntament —presumiblement a partir de la versió italiana— Juan García Hortelano i C.B. Agesta (pseudònim de Carlos Barral) i que va aparèixer el 1974 amb el títol de *Jakob von Gunten. Un diario* a Barral Editores. Vuit anys més tard, després d'haver adquirit els drets corresponents, l'editorial Alfaguara treu a la llum *Der Gehülfe (El ayudante)*, 1982, en versió de Juan José del Solar realitzada a partir de l'original alemany. Aquesta mateixa editorial publicarà encara una nova traducció, feta per del Solar, de *Jakob von Gunten* (1983) i dos volums de proses breus (*Geschichten, Poetenleben*) reunits en un, *Vida de poeta* (1985), també traduït per del Solar. Fins l'any 1996, en què Siruela

la compra dels drets per part de l'editorial Siruela, que treu a la llum la traducció castellana, realitzada per Carlos Fortea, de *Der Spaziergang (El paseo)*, 1996). L'any 2000, aquest redescobriment rep un impuls formidable arran de la publicació de *Bartleby y compañía*, d'Enrique Vila-Matas (Vinardell Puig 2007, 298). A través d'un narrador en primera persona, solitari, geperut i empleat en una oficina que considera sinistra, Vila-Matas es fa ressò d'una afinitat que anteriorment ja havia assenyalat Roberto Calasso (1994) a *I quarantanove gradini*, i afirma del seu col·lega suís que la seva obediència pressuposa una «ruptura total», tal com ho fa l'educada desobediència de Bartleby (Vila-Matas 2000, 14). Coincidències biogràfiques entre l'autor i el protagonista —i narrador— del dietari fictici *Jakob von Gunten* (1909), com ara el fet que Walser es matriculés en una escola per a empleats domèstics i que durant els darrers tres mesos de 1905 arribés a ser criat a Schloss Dambrau, un castell de l'Alta Silèsia, han afavorit que s'identifiqués el personatge amb el seu creador.<sup>11</sup> En qualsevol cas, gràcies a Vila-Matas, la consideració de Walser com un dels màxims «escriptors del no» (cf. Vila-Matas 2000, 38) fa fortuna, i en general es veu el propòsit de Jakob d'abandonar la posició que per classe social li estaria destinada com una actitud vital totalment en sintonia amb la particular pulsó negativa que caracteritza aquest tipus de literats a contracor.

També l'adaptació teatral de *Jakob von Gunten*, realitzada per Toni Casares i titulada «Aquí s'aprèn poca cosa», va veure la llum sota l'ombra d'aquell personatge de Melville que tothora s'estimava més no fer res del que li demanaven. El 1989 José Sanchis Sinisterra obria la programació de la Sala Beckett, de la qual era fundador, amb una dramatització de *Bartleby, l'escriptor*.<sup>12</sup> El 2009, com a colofó de les celebracions del vintè aniversari de la Beckett, hi arribava *Aquí s'aprèn poca cosa*, un espectacle estrenat a la sala La Planeta de Girona el 8 de novembre d'aquell mateix any dins el festival Temporada Alta,<sup>13</sup> per bé que, per a Casares, el projecte de portar la novel·la de Walser a l'escena arrenqués dels seus temps al capdavant de l'Aula de Teatre de la UAB, on es va estrenar el 12 d'abril de 2000 (Ley 2000). Per celebrar els vint anys de la Sala Beckett, la celebració dels quals coincidia amb el centenari de la

---

es fa amb els drets de les obres de Walser i publica la versió de Carlos Fortea de *Der Spaziergang (El paseo)*, 1996), no apareix cap més obra de l'autor suís en una editorial espanyola. Per a una relació completa de les traduccions de Walser al castellà, català i euskera fins l'any 2006, vegeu Vinardell Puig 2007, 300–301.

11 El germanista argentí Rodolfo E. Modern (2001, 138) arriba a interpretar els noms bisil·làbics de molts personatges walserians com una prova de fins a quin punt l'autor s'hi projectava: Robert Walser, Simon Tanner, Jakob (von) Gunten, etc. Aquesta assimilació d'autor i personatge ha estat freqüent durant anys també en l'àmbit germanoparlant i ha donat lloc a no poques discussions (cf. Liebrand 1999, 356–357, nota 3).

12 El text d'aquesta adaptació, en versió castellana, ha estat recollit a Sanchis Sinisterra 1996.

13 La fitxa artística d'aquest muntatge especifica el següent: dramatúrgia i direcció de Toni Casares, espai escènic d'Eugenio Szwarcer i Paula Bosch, vestuari de Míriam Compte, il·luminació de David Bofarull, disseny de so, de Lucas Ariel Vallejos, treball de cos i moviment, de Tomeu Vergès, perruqueria d'Àngels Salinas, construcció de Xarli i fotografia de David Ruano. Com a intèrprets hi figuren: Pep Ambrós (Schilinski), Guillem Motos (Schacht), Alicia Pérez (Lisa Benjamenta), Quimet Pla (Sr. Benjamenta), Omar Sanchis (Peter), Jaume Ulled (Jakob von Gunten), Pau Viñals (Heinrich) i Albert Viñas (Kraus). També hi van participar, com a ajudants de direcció, Nuria Legarda i Gerard Iravedra (estudiant en pràctiques), com a ajudants de vestuari, Nídia Pujal i Sara Pagès (estudiant en pràctiques) i, com a fotògraf de les fotografies del programa de mà, Nani Pujol.

primera publicació de *Jakob von Gunten*, Casares va reprendre aquella adaptació i la va refer a consciència (Bordes 2009). Els parallelismes entre les actituds vitals de Bartleby i Jakob servien perfectament al propòsit de fer palès que l'aposta per l'experimentació i la renovació del teatre continuava ben viva i que donava lloc a dramatúrgies diverses sense perdre la coherència ni el tarannà crític respecte als valors imperants en la nostra societat (Cervera 2009). El mateix Casares destacava aquesta dimensió de l'obra en afirmar:

Tant Bartleby com Jakob [...] són dos personatges que renunciïn als valors de la cultura occidental. Bartleby renuncia a l'acció, es nega a fer res. I Jakob renuncia als privilegis de la seva condició social. [...] Entra a l'Institut Benjamenta perquè topa amb un món que no entén, on s'ofega, i vol aprendre a fer de criat per intentar comprendre'l, aquest món, per entrar-hi per un altre costat. (Gomila 2009, 42)

Les nocions que, segons Casares, surten més malparades en l'obra, són la competitivitat, l'èxit i el triomf, entesos com a valors positius en la societat occidental contemporània.<sup>14</sup> Ara bé, mirada amb perspectiva històrica, l'obediència que s'inculca a l'Institut Benjamenta per tal de cultivar la humilitat i l'atenció a allò considerat més insignificant tampoc no està exempta de perills. D'això, Casares n'és ben conscient:

Benjamenta prepara nois disposats a obeir el que sigui. [...] ho està fent com a única resposta possible a un món en decadència. [...] Hi ha un personatge, Kraus, que el veus clarament que se'n va directe a les SS. (Gomila 2009, 43)

De tota manera, tot i ser un personatge important, a «Aquí s'aprèn poca cosa» Kraus perd part del pes que té a la novella. En convertir el dietari en una peça teatral dialogada, Casares decideix posar en valor també d'altres personatges de l'escola.

## La divisió en escenes

«Aquí s'aprèn poca cosa» està dividida en vint-i-una escenes que —tal com succeeix, en línies generals, en la novella— mantenen l'ordre cronològic amb molt poques excepcions manifestes, que detallarem més endavant. Hans Dieter Zimmermann (1985, 138) estableix una sèrie de punts a tractar en un argument-tipus centrat en l'evolució d'un personatge que ingressa en una escola professional: (1) ingrés a l'escola, (2) companys, (3) professorat, (4) director, (5) excursions, (6) classes, (7) objectius de la formació i (8) entrada en la vida professional. Tot referint-se a les setanta-sis entrades del dietari fictici que constitueix la novella de Walser, Zimmermann no considera que l'autor es desvii gaire de la seqüència de punts establerta, però, en canvi, destaca que hi ha una transgressió evident que opera a

14 Schwerin (2012, 168–174) compara *Jakob von Gunten* amb el relat *Tubutsch*, d'Albert Ehrenstein, i en destaca alguns punts de contacte amb la filosofia oriental.

nivell paradigmàtic, és a dir, en la manera com es tracten alguns d'aquests punts i en com evoluciona el protagonista. Aquesta observació és aplicable també a «Aquí s'aprèn poca cosa». Quant al director del centre, per exemple, sembla d'entrada un tirà, però en realitat se sent atret intensament per Jakob i el convencerà perquè l'acompanyi. La docència, impartida per una única professora, la senyoreta Lisa, consisteix a no transmetre coneixements i es limita a fer repetir, una vegada i una altra, els articles del reglament escolar. En consonància amb la pobra ambició d'aquest mètode pedagògic, «aquí s'aprèn poca cosa», l'objectiu de la institució sembla ser la de convertir els alumnes en veritables «zeros a l'esquerra». Pel que fa a com entra el protagonista en la vida professional, val a dir que aquesta entrada no es produeix: Jakob és l'últim alumne que surt de la institució, i ho fa en companyia del director, però tots dos es dirigeixen a un destí incert, i això suposa la fi de l'Institut Benjamenta.

Zimmermann (1985, 142) puntualitza que, al dietari, l'escola de servents, amb les seves moltes peculiaritats, esdevé cada cop més central en detriment del món exterior, i dins aquesta institució i les relacions que Jakob hi estableix, hi ha una tríada predominant: la que formen el senyor i la senyoreta Benjamenta i Kraus. A «Aquí s'aprèn poca cosa», aquesta evolució cap a l'espai tancat de l'escola de criats no es produeix. D'entrada, Casares ens hi situa a dins, i els espectadors mai no n'arribarem a sortir, si exceptuem els somnis de Jakob (escenes 9 i 21), que no són, però, sinó espais onírics. Del món exterior només ens n'arriben reflexos, ja sigui en un sentit literal o metafòric: la llum que es filtra pel finestral de l'escenografia, les fantasies a què s'abandonen els alumnes quan no tenen altra feina, els diàlegs en què es parla del que hi ha o passa a fora (Casares 2009, 41 i 50). A diferència de la novella (Walser 1985b, 58–59; 1999, 59–61), no apareixen més professors que els germans Benjamenta, ni se n'esmenta cap més. En aquest sentit queda subratllada la petita mida de la comunitat formada pels alumnes i els responsables de l'escola. Tot i que, a l'obra de teatre, hi ha moments en què Jakob glossa directament al públic el que succeeix a l'escola de criats (escenes 1, 3, 12), en altres escenes les converses amb els altres nois substitueixen les reflexions privades de Jakob. Aquest recurs condueix Toni Casares, de manera molt natural, a posar l'accent en la relació que Jakob manté amb els seus companys,<sup>15</sup> que en el seu text queden reduïts a cinc: Kraus, Peter, Heinrich, Schacht i Schilinski. El focus es posa en aquest món intern que, malgrat les seves limitacions, és prou ric, i això allunya dels espectadors la sensació de claustrofòbia que podria donar-se en altres circumstàncies. De fet, l'únic que sembla tenir pressa per marxar és Jakob: Kraus sembla que s'hi vulgui passar la vida (escena 19; Casares 2009, 55) i Schacht no pot suportar la vida a fora i torna a l'escola (escena 17).

Com a alumne modèlic, Kraus continua sent un referent per al Jakob d'«Aquí s'aprèn poca cosa», però no desperta tantes fantasies ni cavil·lacions com en el text de Walser.<sup>16</sup>

15 «La dramaturgia és de Toni Casares, que, tot i l'enorme dificultat, ha esquematitzat prou bé la novella, malgrat deixar fora algunes escenes sorprenents que mostrarien la rica diversitat dels climes mentals de Jakob. Casares sembla més interessat en la relació entre alumnes que en la del fabulós senyor Benjamenta, per mi, la fonamental» (Armengol 2009).

16 Cf. els passatges següents a la versió original (Walser 1985b, 25, 28–29, 31–33, 48–50, 73–74, 77–83, 86–87, 121–122, 124–125, 153–155, i a la traducció catalana (Walser 1999, 25–26, 28–30, 32–34, 49–51, 76–77, 79–

Per contra, els altres companys adquireixen més presència i alguns elements imaginaris estretament lligats a ells, com són la papallona de Schacht i el cavall de Peter, reben una important càrrega metafòrica que lliga unes escenes a d'altres i travessa tota l'obra fins al final. Tot seguit resumim el contingut de cada escena.

A la primera, sentim la veu *en off* de Jakob presentant-nos l'Institut Benjamenta, descrivint en el seu dietari el ritual d'inici de les classes i valorant l'ensenyament que s'hi ofereix, que el desconcerta pel seu caràcter absurd: «[...] potser darrere totes aquestes foteses s'hi amaga algun misteri. Qui sap?» (Casares 2009a, 3).

La segona escena, en un moviment retrospectiu, presenta Jakob arribant a l'Institut. El nou alumne és rebut per Kraus, que el condueix fins al director, i parla amb aquest darrer a propòsit dels diners de la matrícula i dels motius que l'han dut a voler inscriure's en una escola per a criats malgrat provenir d'una família benestant. El director demana a Jakob que més endavant li entregui un currículum i dues fotografies.

A l'escena tercera, de bon matí Jakob ja és a l'aula escrivint a la seva llibreta, i presenta els seus companys per ordre d'aparició: Heinrich, tendre i menut «com un ocellet» (Casares 2009a, 7), Schilinski, d'origen polonès, vanitós i «limitat» (*ibidem*), Schacht, somiador i sensible a la màgia de les paraules, que ha esdevingut per a Jakob un amic molt estimat, i Peter, que es fa passar per «ignorant i fracassat» i és un d'aquells «tontos» (Casares 2009a, 9) que tan bé cauen a Jakob. Peter arriba a classe muntant un cavall imaginari. Finalment entra Kraus, l'alumne perfecte, «complidor, estudiós i molt ben educat» (Casares 2009a, 10), que repassa la lliçó amb els seus companys, atès que la mestra s'ha retardat.

L'escena quarta és també un *flashback* en què la senyoreta Benjamenta presenta Jakob, que acaba d'arribar, als seus companys d'habitació. Jakob es nega a compartir dormitori. La mestra accedeix a contracor a la seva petició de dormir tot sol.

A l'escena següent, els alumnes, a l'aula, reciten a l'uníson el reglament de l'Institut Benjamenta. En escoltar-los, la mestra no pot evitar posar-se a plorar i ha de sortir.

En una nova visió retrospectiva, l'escena sis presenta el menjador l'endemà d'arribar Jakob. Jakob té el dietari al davant, però Kraus l'insta a afanyar-se a menjar. Tots els altres alumnes ja han esmorzat. Jakob diu que no té gana. Kraus li recorda que el reglament prohibeix deixar miques al plat i l'ajuda a acabar-s'ho tot, no sense recriminar-li-ho.

A l'escena setena, d'amagat, Schacht llegeix en veu alta un passatge del dietari de Jakob mentre aquest és fora. Quan Jakob arriba, Schacht li pregunta si ja ha escrit als seus pares. Això dona peu a Jakob a expressar com rebutja la intensa parcialitat dels lligams familiars: «Tots els homes, tots o quasi tots haurien d'importar-nos, d'alguna manera.» (Casares 2009a, 19). Heinrich i Peter entren a l'habitació, inquiets perquè han tornat a veure la mestra plorant. Cap d'ells no en sap el motiu. El pregunten a Kraus, que ha entrat per donar un encàrrec a Jakob, però ell no respon les preguntes sobre els Benjamenta, ni revela res sobre les anomenades habitacions interiors, on tots dos germans passen bona part del temps. En sortir Kraus i Heinrich, Jakob, Schacht i Peter continuen conversant sobre el senyor

---

85, 88–89, 125–126, 128–130, 159–161).



Benjamenta, que ha pegat tant a Peter com a Jakob. Amb tot, Jakob s'hi sent atret: «El mal que puguin fer-me un parell de fuetades no és res comparat amb la meva curiositat. Tinc ganes de coneixe'l millor.» (Casares 2009a, 21) Mentre Peter, damunt la cadira, fa veure que munta un cavall i Schacht toca un violí imaginari, Jakob revela a aquest últim que de vegades pensa en la mare, però que no pot acceptar l'ajuda dels pares si vol fer realitat el seu projecte: arribar a una posició conquerida només amb el seu esforç. Al final de l'escena, «[e]l galop de Peter es fon amb un galop real» (Casares 2009a, 22).

L'escena vuitena té lloc en bona part al despatx del director. Jakob hi entra per comunicar al senyor Benjamenta, tot reclamant els diners de la matrícula, que vol deixar l'escola, no pas per tornar a casa dels pares, sinó perquè no vol que les «normes estúpides i mediocres» del director (Casares 2009a, 24) l'embruteixin. Benjamenta li recrimina les males maneres i es nega a retornar-li res. Assegura a Jakob que, a l'Institut, hi poden aprendre moltes coses importants. Després de sortir del despatx, Jakob revela a Schacht i Peter que té una sensació «com si tot plegat només fos un somni» (Casares 2009a, 25).

Un somni precisament és el que se'ns presenta a l'escena novena. Jakob i Lisa ballen un vals. En la primera part del somni, Lisa li expressa a Jakob la inquietud que senten ella, que fa de mare, i la resta de la família von Gunten —el pare, el germà— per la decisió del noi de matricular-se a l'Institut Benjamenta. Al llarg de la conversa, el nerviosisme de Jakob creix i finalment esclata: Jakob es desfà amb violència de Lisa, li pega i la llança a terra. Després d'una pausa comença la segona part del somni, on la senyoreta Benjamenta, ara com a mestra, revela a Jakob que se sent trista, i el condueix a través de les habitacions interiors, un espai oníric on regnen l'alegria i la llibertat, però en el qual també es fan palpables la pobresa, la necessitat i les preocupacions, i on els dubtes i els maldecaps plouen sobre Jakob com si es tractés d'una tempesta quan aquest agafa el seu dietari, que ha trobat a terra, per llegir-lo.

A l'escena deu, Jakob i Heinrich miren les fotografies que el primer s'ha fet fer per al currículum. Jakob desitjaria assemblar-se a Kraus perquè aquest «té l'ànima modesta» i uns ulls «bondadosos» sense «segones intencions» (Casares 2009a, 28). Jakob llegeix davant de tots el currículum que ha escrit. Hi afirma amb contundència que «[v]ol ser educat per la vida i no pas per principis hereditaris i aristocràtics» (Casares 2009a, 29) i demana que el castiguin durament si es posa massa tossut.

Els alumnes de l'Institut Benjamenta, a l'escena onze, conversen mentre fan la neteja. Parlen dels seus desigs i fantasies: ser rics, viatjar, comprar una casa, tenir criats i molts bitllets per donar-los a artistes dissortats. Schilinski agredeix Jakob de manera grollera i li retreu que sigui un «[n]en de casa bona» (Casares 2009a, 32). La cosa acaba degenerant en una baralla. De sobte entren el senyor i la senyoreta Benjamenta, i el director pega a Jakob amb el seu cinturó per castigar-lo, tot dient: «I perquè consti als efectes que correspongui, signo aquest informe en el lloc present i en la data d'avui» (Casares 2009a, 32), que és la fórmula que Jakob ha fet servir per cloure el seu currículum.

L'escena dotze comença amb la veu *en off* de Jakob lloant Kraus, mentre repassa les conjugacions en francès. És de nit. Jakob, desvetllat, té ganes de parlar. Kraus li retreu que

s'avorreixi i l'expulsa de l'aula: «Només s'avorreixen les persones que esperen que algun fet excitant els arribi de fora» (Casares 2009a, 35).

La senyoreta Lisa, a l'escena tretzena, entra a l'aula i hi troba Jakob que escriu al dietari. Conversen sobre si ell se sent a gust a l'escola i amb els companys, i també sobre el director. Lisa fa saber a Jakob que el seu germà, un pintor molt conegut, li ha trucat preguntant per ell, i que ha deixat el seu telèfon. Jakob replica que no li vol trucar; el considera «un home calculador», rodejat d'amics intel·lectuals plens d'arrogància. Trobar-se amb ell només desvetllaria el seu «orgull Von Gunten» (Casares 2009a, 38). En acomiadar-se, Lisa li demana un petó i Jakob la besa a la galta.

Tal com si aquest orgull familiar s'hagués despertat malgrat tot, a l'escena següent, Jakob reclama al director que li proporcioni una feina. Li retreu haver caigut en la mediocritat pròpia de l'època i l'amenaça de convertir-se en «el seu fracàs» (Casares 2009a, 40).

Jakob i Schacht, a l'escena quinzena, conversen sobre la ciutat i les dones; Peter és amb ells i els escolta. Jakob explica que ha visitat el seu germà i que ha conegut algunes persones del seu cercle, artistes angoixats per possibles competidors. Schacht es distreu fent ombres xineses i, amb les mans, projecta l'ombra d'una papallona a la paret i fa com si volés. Jakob observa que tal vegada la papallona no vol volar. Després d'un avís de la senyoreta Lisa, Peter se'n va a dormir. Schacht revela a Jakob que el director li ha trobat feina i que se sent inquiet. Peter entra de nou, d'improvís, anunciant que la papallona ha tornat, que l'ha trobada a l'habitació.

Durant l'escena setze, que té lloc al despatx del senyor Benjamenta, aquest confessa a Jakob que està cansat i que sent per ell «una estima especial, [...] una predilecció, que a més és irrefrenable» (Casares 2009a, 46). La reacció de Jakob és gèlida.

A l'escena disset els alumnes repassen el reglament amb més o menys dificultats. Jakob es demana què deu fer Schacht, «que ha començat a galopar» (Casares 2009a, 50). L'enyora. Kraus assegura que el senyor Benjamenta els trobarà una feina a tots. De cop apareix Schacht, molt decaigut per no haver resistit el món exterior. Per animar-lo, Peter li diu que en marxar, s'havia deixat el violí, i li allarga un plomall que Schacht rep agraït, com si fos un instrument de debò.

A l'escena següent Lisa entra a l'aula, de nit, mentre Jakob, concentrat, escriu al dietari. La senyoreta li confessa que es mor a poc a poc «[p]er tanta prudència, per tanta vacil·lació» (Casares 2009a, 54), i que ha vingut a acomiadar-se. Li demana discreció, sobretot de cara al senyor Benjamenta, i li prega que també s'escolti els consells del director. Abans de sortir, la senyoreta li fa un petó als llavis.

Jakob, a l'escena dinovena, contempla com Kraus aparella i plega mitjons i li diu que ha sentit a dir que ell també és a punt de marxar. A tots els comentaris i preguntes de Jakob, Kraus hi respon de manera lacònica, fins que, enfadat, esclata, acusa Jakob de frívol i li demana que el deixi en pau. El senyor Benjamenta entra a l'habitació i indica a Kraus que uns senyors el volen conèixer. Quan Kraus surt, Jakob torna a insistir, davant el director, a reclamar una feina per a ell. Benjamenta li diu sense embuts que no pensa buscar-n'hi cap. La resposta de Jakob, que se'n riu del «vell rei destronat» (Casares 2009a, 58), el sulfura

i, tot agredint-lo, es refereix a les esperances que tenia en el passat i confessa que «el tedi t'engoleix i acaba ofegant-te» (Casares 2009a, 58–59). Al final li assegura que l'aprecia i que li trobarà una feina, com als altres. Kraus entra corrents dient que la senyoreta Benjamenta s'ha desplomat i que no respira.

L'escena següent mostra la senyoreta Benjamenta, de cos present damunt un cadafal. Els seus deixebles, ja preparats per sortir definitivament de l'escola, se n'acomiaten tot deixant-li una flor al damunt. Jakob allarga el seu dietari a Schacht quan aquest és a punt de marxar. Kraus diu adéu a Jakob, li demana que l'oblidi i se'n va sense fer-li cap abraçada. En quedar tots dos sols, el director proposa a Jakob que l'acompanyi per viure plegats una «gran aventura», una cosa «realment nova» per a ambdós (Casares 2009a, 61). Jakob s'hi resisteix, no vol ser diferent dels altres. El senyor Benjamenta li assegura que l'endemà li haurà trobat una col·locació i li diu que se'n vagi a dormir.

A la darrera escena, Lisa s'apareix a Jakob en somnis. Com a regal, li porta un cavall de part de Peter. El condueix a la muntanya. Allà Jakob veu un cavaller abillat amb una armadura resplendent, i el segueix, cavalcant pel desert. Lisa li revela que, en realitat es tracta del director. El cavaller dispersa uns atacants i Jakob se sent alliberat i feliç. La senyoreta l'anima a deixar d'interpretar i li diu que confia en ell. L'endemà, quan es desperta, Jakob veu el director vestit com si estigués a punt de sortir de viatge. Benjamenta li diu que li ha trobat una feina amb una persona que vol partir immediatament i que el necessita d'acompanyant. El destí del viatge, primer en autobús i després en tren, encara és incert. Queda clar que aquesta persona és ell mateix. Jakob es decideix a acompanyar-lo. Se sent galopar un cavall (cf. Casares 2009b).

### **L'Institut Benjamenta com a refugi<sup>17</sup>**

A la novella, l'oposició entre exterioritat i intimitat que pressuposa el gènere del diari fictici escollit per Walser queda amplificada, per dir-ho així, per mitjà del contrast entre la vida reclosa i monòtona que es du a l'escola de servents en què s'ha inscrit el protagonista, i la vida vibrant i agitada que aquest observa durant les sortides que fa a la gran ciutat.<sup>18</sup> El que és curiós és que Jakob troba que tant l'una com l'altra tenen alguna característica que les acostava als contes de fades. A la ciutat, la màgia prové del seu ritme suggeridor i d'uns aparadors meravellosos, on s'utilitza de manera calculada l'atractiu de la mercaderia exposada per afavorir un fantasmeig que, en darrera instància, inciti a consumir (Walser 1985b, 46–47, Walser 1999, 47–49). A l'institut, l'aspecte fantàstic es desplega amb el senyor Benjamenta, que parla de si mateix com d'«un rei destronat» (Walser 1999, 110),<sup>19</sup> o que és

17 «En el fons la novella és una metàfora. És un drama moral més que res i, per tant, ens hem de moure en aquest terreny metafòric. De fet, l'Institut Benjamenta és un refugi» (Toni Casares, reproduït a Gomila 2009, 42).

18 Cf. a la versió original (Walser 1985b, 26–28, 38–40, 42–43, 47–49, 61, 93–94, 115), i a la traducció catalana (Walser 1999, 25–27, 37–39, 40–43, 46–48, 60–61, 90–92, 112).

19 «ein abgesetzter König» (Walser 1985b, 107).

titllat de «gegant» (Walser 1999, 18),<sup>20</sup> al costat del qual, els alumnes són «nans» (*ibidem*),<sup>21</sup> i amb la senyoreta Benjamenta, qui, com un ésser benèfic i delicat, punteja els seus gestos amb una vareta i un aire fràgil i malaltís (1985b, 72–73; 1999, 74–75).<sup>22</sup>

Casares (2009a, 30) també manté la connexió de l'Institut amb el món dels contes i fa que els alumnes es percebin com a «follets» o que venerin la seva mestra com a una «princesa». D'altra banda, subratlla l'element fantàstic que queda incorporat en els somnis, de què parlarem més endavant, o que dóna peu a facècies o a jocs: la papallona que fa aparèixer Schacht en jugar a les ombres xineses amb les mans (Casares 2009a, 42), el violí imaginari amb què el vol alegrar Peter després de la mala experiència a l'exterior (Casares 2009a, 22, 31, 50), el cavall que Peter simula muntar tot sovint (Casares 2009a, 10, 22, 31, 50) i del qual sentim el galop en diverses ocasions, també al final de l'obra (Casares 2009b), dotant d'un aire vagament il·lusori la sortida de Jakob i el senyor Benjamenta al món de fora.

Però Casares no deixa el món de l'Institut Benjamenta ancorat en un passat mític, com tampoc no ho fa Walser a la novel·la. Eduard Molner (2009, 25) assenyala amb encert que els herois walserians experimenten la modernitat a través de l'avorriment. Kraus ja n'està immunitzat, però a Jakob l'impacienta, i són el tedi i la insolència juvenil del personatge els que acaben obrint esclatxes en el sistema que regeix una existència massa previsible. D'aquesta previsibilitat, no se n'escapa tampoc el món urbà més selecte. A «Aquí s'aprèn poca cosa» Jakob en fa un tast exclusivament a través del seu germà pintor. Els espectadors no en som testimonis, però a casa d'ell —diu Jakob— hi ha conegut alguns artistes que li causen perplexitat: «Tots fan la mateixa cara de pena» (Casares 2009a, 42). Quan Jakob ho explica als seus companys, Schacht arriba a la conclusió que «[p]er conèixer a fons només un parell de persones caldria tota una vida» (*ibidem*). L'abisme que cada persona suposa per a les altres sembla despertar una vaga sensació d'amenaça. En alguns moments l'Institut Benjamenta es viu com una presó o com un pas previ a la vida veritable, però sortir de la seva protecció fa basarda. En aquest sentit, la papallona inventada per Casares denota aquesta ambivalència (*ibidem*):

PETER: —Papalloneta! Que no pots volar?

JAKOB: —Sí que pot, Peter. El que passa és que potser no vol.

Dèiem abans que Jakob, a «Aquí s'aprèn poca cosa», de companys, en té cinc. Desapareixen de la institució Hans (Walser 1985b, 39–40; 1999, 40), Fuchs (Walser 1985b, 43; 1999, 44) i Tremala (Walser 1985b, 36–37; 1999, 37–38), tot i que, algunes característiques d'aquest darrer, Casares les traspassa a Schilinski. És aquest qui, quan els alumnes fan la neteja, agraeix Jakob tot agafant-lo pels genitals (Casares 2009a, 32). Tremala i Schilinski

20 «Riese» (Walser 1985b, 17).

21 «Zwerge» (Walser 1985b, 17).

22 D'entre els alumnes de l'Institut Benjamenta, és Hans qui recorda al narrador «un autèntic pagerol, com sortit d'un conte dels Grimm» (Walser 1999, 40; cf. 1985, 39).

comparteixen una sexualitat directa i agressiva, però mentre que el Jakob novellesc no només pega a Tremala, sinó que també en censura la conducta amb una vehemència gairebé sospitosa,<sup>23</sup> a «Aquí s'aprèn poca cosa», l'acció sembla quedar tancada amb el càstig paradoxal i exemplar que el senyor Benjamenta aplica només a qui de fet és la víctima de l'agressió. Amb la traducció del pla discursiu al de l'acció s'afebleix en l'obra de Casares una línia de tensió que travessa la novel·la enllaçant entre si diverses manifestacions de la pulsio sexual, més o menys reprimides. A través d'ella Walser connecta, entre altres, la curiositat sexual dels alumnes, com la de l'esmentat Tremala o la de Jakob per la malaltia «no gaire decent» de Schacht (Walser 1999, 14; cf. 1985b, 14), la frustració dolorosa que acabarà portant a la tomba Lisa Benjamenta, la predilecció del Sr. Benjamenta per Jakob i l'interès que aquest sent per ell. Casares marca aquesta línia de tensió en diversos moments (escenes 9, 11, 16, 18, 21), i la fa esclatar a l'escena onzena, en què, com a preludi de l'agressió descrita més amunt, Schilinski demostra la seva excitació, tot deixant anar de sobte un comentari procaç que no ve a tomb:

SCHILINSKI: —Frega, frega ben fort, Heinrich! Com ho fa la senyoreta amb la titola del Peter.

PETER: —La titoleta!, la titoleta! (Casares 2009a, 31)

A «Aquí s'aprèn poca cosa», el desig i l'atracció sexual queden focalitzats sobretot en el personatge de Lisa Benjamenta, que —com en la novel·la— és objecte de desig i alhora víctima de la insatisfacció. En ser l'única dona en un món masculí, no és estrany que s'hi trobi en el punt de mira. Jakob hi projecta el desig edípic que sent per la seva mare, amb qui té una relació plena de contradiccions, tal com es manifesten en el somni de l'escena 9. La seva estimació, de manera subtil, és corresposta: Lisa el converteix en confident, li demana i li fa un petó, l'acompanya en els somnis, fins i tot se li apareix després de morta. En l'obra de Casares, d'altres relacions són també estretes, però en cert sentit a «Aquí s'aprèn poca cosa» el cos i les seves pulsions semblen tenir-hi un pes diferent que en el text de Walser. En la novel·la, l'autodomini esdevé un discurs reiterat, cosa estretament relacionada amb la domesticació de «la natura» que forma part del programa institucional i que es manifesta en la pràctica constant de la immobilitat forçada, el control del gest, la mirada, fins i tot de la fesomia (Walser 1985b, 55–57; 1999, 56–59).<sup>24</sup> Un exercici constant com aquest requereix un esforç intens, que Jakob compensa en part abandonant-se a l'espai per «xerrotejar» (*schwätzen*) que li proporciona el dietari (cf. Walser 1985b, 105; 1999, 108). En canvi, en la dramatització aquest discurs compensatori queda engolit per la presència i

23 Claudia Liebrand (1999, 353–356) dedica part del seu article a analitzar el joc amb el transvestisme i l'ambigüitat sexual a *Jakob von Gunten*; fins i tot interpreta la qualitat «guerxa» («schräg») de Fuchs com una referència obliqua a l'homosexualitat.

24 Altres passatges de la novel·la significatius en aquest aspecte serien els relatius a les hores de dansa, urbanitat i gimnàstica (Walser 1985b, 103–105, 110–112, 118–119; en la traducció 1999, 107–108, 114–115, 122–123).

el gest quotidians. És com si, en eliminar les referències al cos de l'àmbit dels pensaments, en minvés la càrrega obsessiva. Entre els alumnes, com ja hem vist, sols en una ocasió esclata l'element pertorbador de la sexualitat, i fora d'aquest moment desapareix sense deixar rastre. Així doncs, pel que fa a Jakob i Schacht, Casares dibuixa una amistat feta de tendresa i confiança, sense cap connotació eròtica, i també la relació entre Jakob i el senyor Benjamenta queda més desproveïda de tensió sexual que no pas en el text de Walser. S'elideixen les consideracions de Jakob sobre les passions que li desperta el director,<sup>25</sup> el «fruit prohibit [...] visible per a tots dos» (Walser 1999, 109; 1985b, 105), o el fet que el senyor Benjamenta s'hagi de contenir per no fer-li un petó a Jakob (Walser 1985b, 148; 1999, 153).

Casares, doncs, opta per posar èmfasi sobretot en l'oportunitat que suposa per al senyor Benjamenta el fet de conèixer Jakob per poder salvar-se així del seu propi autoritarisme,<sup>26</sup> i ho fa tot elidint l'element passional, ja que podria donar a entendre que el director encara posseeix cert vigor, més enllà de l'estratègia amb què ha pretès «ensenyar als nois unes elementals normes per enfrontar-se a l'hostilitat del carrer» (López Rosell 2009), unes normes de comportament que no són sinó les de l'obediència i la submissió, i que l'han acabat minant a ell també. Donar via lliure a les seves apetències eròtiques tal vegada posaria en entredit la confessió que fa a Jakob de ser un «cavall vell i malalt» (Casares 2009a, 47). Ja hem dit més amunt que el galop que hem sentit abans, sempre lligat de les fantasies de Peter,<sup>27</sup> es torna a escoltar, de manera significativa, en els darrers instants de l'obra, quan Jakob, finalment, decideixi «ajudar» el senyor Benjamenta amb les maletes i acompanyar-lo en el viatge (Casares 2009a, 63).

## La vida interior i les habitacions interiors

La qualitat elevada i misteriosa que en la novella adquireixen les «innere Gemächer» («estances interiors»), a «Aquí s'aprèn poca cosa» l'adquireixen els diferents punts del reglament, la redacció dels quals no pot sinó qualificar-se de metafòrica (cf. Walser 1985b, 83–85; 1999, 86–87):

Article 1: El reglament és un camí planer per on passeja l'alumne virtuós. [...]

25 «Mein Wunsch, Erfahrungen zu machen, wächst zu einer herrischen Leidenschaft heran, und der Schmerz, den mir der Unwille dieses seltsamen Mannes verursacht, ist nur klein gegen die bebende Begierde, ihn zu verleiten, sich ein wenig mir gegenüber auszusprechen.» (Walser 1985b, 45). («El desig d'experiències que tinc creix fins a convertir-se en una passió imperiosa, i el dolor que em causa el mal humor d'aquest home estrany només és petit si el comparo amb l'ànsia palpitant d'induir-lo a explicar-me alguna intimitat» [Walser 1999, 46].)

26 Diu Casares: «[Benjamenta] se salva gràcies a la trobada amb Jakob. Si no s'haguessin trobat, Jakob, per la via més rebel hauria acabat marginat. I el Benjamenta, el mateix, hauria acabat amb una actitud autoritària» (Gomila 2009, 42).

27 En el somni de la darrera escena també en sentim els esbufecs, i Jakob sent el plaer de cavalcar lliurement sobre el mar (Casares 2009a, 63).

Article 3: La bona conducta és un jardí florit. Article 4: Portar-se bé és passejar per un oasi de llum i de perfums.[...] Article 6: El jardí de la bona conducta es rega amb l'aigua pacífica de la modèstia[...] (Casares 2009a, 15)

El poder evocador del llenguatge poètic no passa desapercbut als alumnes, fins i tot a personatges *a priori* tan poc donats a elevacions estètiques com Kraus<sup>28</sup> o Schilinski.<sup>29</sup> Casares destaca que a l'Institut Benjamenta, els interns aprenen «a construir-se bombolles» i que les referències constants que la novel·la conté a les «habitacions interiors» ens porten al fet que cal tenir una vida psíquica «prou poderosa i rica per aïllar-[s]e de l'absurd del món» (Gomila 2009, 43). Aquesta vida interior, a l'escola, o bé s'assimila a les obligacions o bé es desplega en fantasieigs, jocs o somnis. Del primer cas, Kraus en seria un bon exemple: ell no espera que res excitant li arribi de fora i el distregui d'allò que ha de fer. Schilinski es pentina els cabells rinxolats i té cura de l'agulla de corbata (Casares 2009b, 7). Schacht i Peter, de tarannà més transgressor, aprofiten els espais d'inactivitat que els brinda l'Institut per abandonar-se a fantasies. La intensitat amb què el món dels somnis es manifesta en Jakob no es pot entendre sinó en relació amb aquesta vida psíquica tan rica a què l'aboca el tedi. I és també el caràcter clos de l'escola el que intensifica la relació entre Jakob i Lisa.

Tal vegada per l'existència massa prudent i vacillant que ha hagut de dur, la senyoreta Benjamenta pren la iniciativa en el món oníric i hi esdevé guia de Jakob. Per part d'ella hi ha un intent de compensació, de rescabalar-se —per persona interposada— de la vida que ha hagut de deixar passar sense treure-li el suc. No és estrany, doncs, que per mitjà d'aquestes visions empenyi Jakob a viure i a acceptar les contradiccions que comporta fer-ho: l'alegria i la pobresa, l'angoixa i la llibertat, termes que en el somni de l'escena novena adquireixen una qualitat espacial que es pot gaudir amb els sentits: l'olor freda de les privacions, la duresa del mur de les preocupacions, que cal estovar amb carícies, la llibertat que es balla... (Casares 2009a, 27). El caràcter més o menys abstracte de la reflexió incessant, allunyada del món sensorial, s'assembla massa a la buidor monòtona de les repeticions que, a Lisa, l'han feta plorar més d'una vegada. En el món dels somnis, ella esdevé l'advocada de l'ara i aquí, i no vol que Jakob es perdi en un laberint fet només de paraules. Quan el veu rellegir el dietari, el renya: «Què fas, boig? No, això no fa per tu» (Casares 2009a, 27) i, un cop morta, l'instarà a deixar enrere un món intel·lectual que no veu sinó com una coartada més per a la infelicitat: «S'ha acabat interpretar» (Casares 2009a, 63).

28 «No tractis de dir-ho amb altres paraules. No cal. El reglament ja ho diu de la millor manera. Tu només te l'has d'aprendre de memòria i [...] poc a poc també l'aniràs entenent» (Casares 2009a, 48).

29 «Per un oasi, Heinrich. Per un oasi de llum i de perfums. Article 4 del nostre reglament. Que no ho entens?» (Casares 2009a, 48).

## Conclusions

En transformar *Jakob von Gunten*—un relat tendent a la dispersió i totalment subjectiu— en una peça dialogada, Toni Casares opta per destacar la relació que Jakob manté amb els seus companys. Així, doncs, tant alguns personatges que en la novella de Walser tenen un paper força secundari, com Schacht i Peter, com els elements que Casares els associa (la papallona al primer i el cavall al segon) esdevenen clau a «Aquí s'aprèn poca cosa» per dotar de cohesió l'acció dramàtica. Una funció similar té el fet que hi hagi una unitat de lloc. A l'Institut Benjamenta es cultiva la interioritat a través de la inacció i d'una obediència fèrria. El centre es presenta com un reducte força ambivalent, hermètic i capaç de resistir a la pressió externa —que empeny a una ambició sense límits— i a les conseqüències que aquesta ambició pugui tenir, però a costa de pagar un preu molt alt: la frustració, la consumpció de tota energia, l'anorreament de qualsevol iniciativa, la falta de fortalesa... Els espais que apareixen a l'obra o bé formen part de l'Institut Benjamenta o bé del món oníric de Jakob. En conseqüència, les referències al món exterior són totes indirectes, i això fa que la possibilitat de sortir fora i, des d'allà, fer front a la competitivitat desfermada sense altra protecció que la voluntat de mantenir-se íntegre resulti incerta.

## Referències bibliogràfiques

- Armengol, Joaquim. 2009. «Institut Benjamenta». *El Punt*, 10 nov., 32.
- Benach, Joan-Anton. 2009. «Ceros a la izquierda». *La Vanguardia*, 20 nov., 45.
- Bordes, J[ordi]. 2009. «Casares recomana ser crític amb l'entorn a “Aquí s'aprèn poca cosa”». *El Punt*, 6 nov., 38.
- Burger, Brigitte. 1994. Podiumsdiskussion zu den Inszenierungen von *Jakob von Gunten* von Stefan Müller (Basel 1988) und *L'Institut Benjamenta* de Joël Jouanneau (Lausanne 1993). Dins *Wärmende Fremde. Robert Walser und seine Übersetzer im Gespräch. Akten des Kolloquiums an der Universität Lausanne, Februar 1994*, editat a cura de Peter Utz, 215–230. Berna / Frankfurt del Main: Peter Lang.
- Calasso, Roberto. 1994. «El sueño del calígrafo». Dins *Los cuarenta y nueve escalones*. Traducció de Joaquín Jordá, 131–152. Barcelona: Anagrama. (Títol original: *I quarantanove gradini*. Milà: Adelphi, 1991.)
- Casares, Toni. 2009a. «Aquí s'aprèn poca cosa. (Adaptació teatral de la novella *Jakob von Gunten*, de Robert Walser).» Còpia del manuscrit cedida per l'autor.
- . 2009b. *Aquí s'aprèn poca cosa (adaptació teatral de la novella Jakob von Gunten, de Robert Walser)*. Enregistrament en vídeo de la Sala Beckett Obrador Internacional de Dramatúrgia. Barcelona: Gag Video Produccions.
- C[ervera], M[arta]. 2009. «Toni Casares adapta *Jakob von Gunten* del ‘maleit’ Robert Walser». *El Periódico de Catalunya*, 6 nov., 12.



- Ducrey, Guy. 1996. *Corps et graphies. Poétique de la danse et de la danseuse a la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*. París: Honoré Champion.
- Echte, Bernhard. 1994. «Dieses graziöse Vorüberhuschen der Bedeutungen. Robert Walser und das Kino». *Cinema. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift* 40: 153–162.
- Gomila, Andreu. 2009. «Aquí s'aprèn poca cosa». *Avui*, 3 nov., 44.
- Greven, Jochen. 1992. «Die Geburt des Prosastücks aus dem Geist des Theaters». Dins *Robert Walser. Figur am Rande, in wechselndem Licht*, 21–34. Frankfurt del Main: Fischer.
- Groddeck, Wolfram. 2009. «“Ich schreibe hier...” Textgenese im Text. Zu Robert Walsers Prosastück *Die leichte Hochachtung*». Dins *Anfangen zu schreiben. Ein kardinales Moment von Textgenese und Schreibprozeß im literarischen Archiv des 20. Jahrhunderts*, edició a cura de Hubert Thüning, Michael Schläfli, Corinna Jäger-Trees, Thomas Feitknecht, 97–108. Munic: Wilhelm Fink.
- López Rosell, César. 2009. «Paràbola sobre la renúncia social. “Aquí s'aprèn poca cosa” carrega contra l'ambició de l'èxit personal». *El Periódico de Catalunya*, 20 nov., 15.
- Ley, Pablo. 2000. «Sorpresas». *El País* (ed. Catalunya), 24 abril, 42.
- Liebrand, Claudia. 1999. «Jakob von Gunzens Maskeraden. Spielkonfigurationen in Robert Walsers Tagebuchroman». *Colloquia Germanica* 32 (gener): 345–362.
- Mächler, Robert. 2003. *Das Leben Robert Walsers. Eine dokumentarische Biographie*. Frankfurt del Main: Suhrkamp.
- Modern, Rodolfo. 2001. «La libertad paradójica de Robert Walser». *Revista de Occidente* 244 (set.): 135–145.
- Molner, Eduard. 2009. «Walser o la disolución del individuo». *Cultura/s de La Vanguardia*, 11 nov., 24–25.
- Sanchís Sinisterra, José. 1996. *Tres dramaturgias*. Madrid: Fundamentos.
- Schwerin, Kerstin Gräfin von. 2012. «“[W]ir werden alle etwas sehr Kleines und Untergeordnetes im späteren Leben sein.” Macht und Entfremdung in Robert Walsers Roman *Jakob von Gunten*». Dins *Macht in der Deutschschweizer Literatur*, edició a cura de Gonçalo Vila-Boas i Teresa Martins de Oliveira, 163–176. Berlin: Frank & Timme.
- Utz, Peter. 1998. *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers «Jetztzeitstil»*. Frankfurt del Main i Zuric: Suhrkamp.
- Vila-Matas, Enrique. 2000. *Bartleby y compañía*. Barcelona: Anagrama.
- . 2007. «Semana blanca». *El País*, 25 jul. 2007. [http://elpais.com/diario/2007/02/25/catalunya/1172369244\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/02/25/catalunya/1172369244_850215.html).
- Vinardell Puig, Teresa. 2007. «Robert Walser im spanischen Sprachraum». Dins *Robert Walsers Ferne Nähe. Neue Beiträge zur Forschung*, edició a cura de Wolfram Groddeck, Reto Sorg, Peter Utz i Karl Wagner, 296–301. Munic: Wilhelm Fink.
- Walser, Robert. 1985a. *Geschichten*. Edició a cura de Jochen Greven. Zuric i Frankfurt del Main: Suhrkamp.
- . 1985b. *Jakob von Gunten. Ein Tagebuch*. Edició a cura de Jochen Greven. Zuric i Frankfurt del Main: Suhrkamp.

- Walser, Robert. 1986a. *Komödie. Märchenspiele und szenische Dichtungen*. Edició a cura de Jochen Greven. Zurich i Frankfurt del Main: Suhrkamp.
- . 1986b. *Die Rose*. Edició a cura de Jochen Greven. Zurich i Frankfurt del Main: Suhrkamp.
- . 1989. *Vida de Poeta*. Traducció de Juan José del Solar. Madrid: Alfaguara.
- . 1990. «Der Schlingel». Dins *Aus dem Bleistiftgebiet, IV: Mikrogramme aus den Jahren 1926–1927*. Edició a cura de Bernhard Echte i Werner Morlang, 37–42. Frankfurt del Main: Suhrkamp.
- . 1997. *Poemas; seguido de Blancanieves*. Traducció i pròleg de Carlos Ortega. Barcelona: Icaria.
- . 1999. *Jakob von Gunten. Un dietari*. Traducció de Teresa Vinardell. Barcelona: Quaderns Crema.
- Zimmermann, Hans Dieter. 1985. *Der babylonische Dolmetscher. Zu Franz Kafka und Robert Walser*. Frankfurt del Main: Suhrkamp.

Ana Luna Alonso, Áurea Fernández Rodríguez, Iolanda Galanes Santos y Silvia Montero Küpper, eds. *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural. Hacia un cambio de paradigma en la traducción literaria gallega*. Bern: Peter Lang, 2015, 243 pp.

LUCÍA AZPEITIA  
Universitat Pompeu Fabra

Tres años después de publicar un monográfico dedicado a la exportación de la literatura gallega (*Traducción de una cultura emergente. La literatura gallega contemporánea en el exterior*), Ana Luna Alonso, Áurea Fernández Rodríguez, Iolanda Galanes Santos y Silvia Montero Küpper, profesoras en la Universidad de Vigo, presentan el anverso de la moneda: la importación de literaturas extranjeras en el sistema literario gallego.

El estudio se ciñe a los últimos treinta años, en que el volumen de obras traducidas ha aumentado de forma muy notable, y se propone analizar dos realidades: el papel de la traducción literaria en el sistema cultural gallego y la evolución de los principales géneros traducidos, así como su influjo en dicho sistema. Tras unos capítulos introductorios (panorama de la literatura importada reciente, iniciativas de fomento de la traducción, presencia de literaturas extranjeras en la literatura gallega, descripción de la industria editorial gallega y perfiles de personas que traducen), se abordan por separado y con mayor detalle los cuatro géneros más traducidos (literatura infantil y juvenil, narrativa, poesía y teatro). El gran acierto de *Literaturas extranjeras y desarrollo cultural* es que conjuga la riqueza de perspectivas propia de una obra de autoría colectiva con la cohesión de un libro concebido unitariamente, en el que las partes se relacionan unas con otras, y no como mera yuxtaposición de capítulos.

Si bien algunos capítulos desarrollan más que otros el marco teórico empleado, todas las aportaciones beben de tres grandes aparatos teóricos: la sociología de la cultura (Pierre Bourdieu, Pascale Casanova), la teoría de los Polisistemas (Even-Zohar) y la del actor-red (Callon y Latour). Asimismo, con frecuencia se recurre a las tres fases del proceso de traducción distinguidas por Carlos Lema<sup>1</sup> (traducción filológica, comercial y autónoma) para ilustrar los cambios funcionales de esta actividad en un sistema, como el gallego, en proceso de normalización cultural.

Ana Luna Alonso y Áurea Fernández Rodríguez presentan en «La literatura importada en Galicia desde 1980» las líneas generales por las que discurren el resto de estudios, cuyo enfoque descriptivo y empírico destacan. Así, una de las principales fuentes de información es el Catálogo da Tradución Galega, compilado por el grupo de investigación BITRAGA (Biblioteca de Tradución Galega), que las editoras fundaron en 2004.

1 Carlos Lema, «Importación e exportación de textos literarios. Unha crítica á noción de literatura mundial como paradigma», *Grial. Revista Galega de Cultura* 182 (2009): 120–135.

El primer bloque de capítulos aspira a trazar una panorámica de los agentes del campo cultural y literario gallego. Silvia Montero Küpper describe en «Situación de partida y análisis de las iniciativas de apoyo a la traducción en Galicia» este mercado editorial, así como las políticas de traducción, tanto privadas como públicas (subvenciones, premios, ayudas institucionales y otros incentivos) que operan en él. La autora concluye abogando por una política de traducción flexible, adecuada a las necesidades sociales, y que eluda la hegemonía de la(s) cultura(s) dominante(s).

En «La literatura traducida en el sistema literario gallego», Iolanda Galanes Santos atiende a los flujos de importación para identificar las culturas, las lenguas, los géneros y los públicos más representados. Se constatan un predominio de la monografía como soporte y de la narrativa como género, un desarrollo comercial sin precedentes, cierta reducción de las traducciones de literatura infantil-juvenil por el auge de las obras destinadas al público adulto y una ampliación de las relaciones con otras literaturas —más allá de la española y de las europeas mayoritarias—. Este último aspecto generalmente revierte en una mayor visibilidad de la literatura gallega en el extranjero.

Áurea Fernández Rodríguez se ocupa de la labor de algunas casas editoriales en «El sector editorial gallego y la traducción literaria». Atendiendo a cuestiones como los objetivos que persiguen, el público al que se dirigen, los géneros que más publican y las estrategias de difusión que emplean, la autora enfatiza las diferencias entre sellos editores grandes y pequeños, constata la dependencia del ámbito educativo y saluda la reciente irrupción de pequeñas editoriales que, con propuestas innovadoras, han propiciado cambios en el panorama literario.

Para concluir el primer bloque, Ana Luna Alonso esboza las características de los mediadores interculturales en «¿Quién es quién en la traducción en lengua gallega? Análisis del perfil profesional». Al hilo de casos particulares, la autora enfatiza la positiva evolución —cuantitativa y cualitativa— de esta ocupación: inicialmente de carácter voluntario, han ido ganando en profesionalización, especialización y visibilidad.

El bloque relativo a la traducción de géneros concretos se inicia con «Literatura Infantil y Juvenil gallega: la importación de traducciones», de Isabel Mociño González. Subgénero predominante, cuatro son sus vías de importación: las coediciones y multiediciones (normalmente dependientes de los sistemas catalán y castellano), las autotraducciones, la importación de clásicos universales (curiosamente, en las colecciones específicas conviven clásicos destinados en origen a jóvenes y a adultos, para llegar a un público más amplio) y contemporáneos. Cada modalidad se presenta en relación con el contexto sociohistórico, y se proporcionan ejemplos destacados, para entender su función.

De la narrativa se encarga Dolores Vilavedra, en «La importación de narrativa en Galicia, a la búsqueda de orientación». Adoptando una periodización por décadas (por ejemplo, los ochenta, estuvieron dominados por la traducción de clásicos como estrategia legitimadora; los noventa, por una mayor atención hacia el lectorado adulto), Vilavedra desgrana las tendencias, estrategias y agentes implicados, con profusión de ejemplos. Asimismo, surgen cuestiones como la apuesta decidida por la narrativa breve y las antologías, el interés por

lo fantástico, la decisión de traducir (o no) del portugués y sus implicaciones, o el deseo de generar valor añadido al publicar *best sellers* inmediatamente después de su lanzamiento en el idioma original (o incluso antes, como sucedió con *Diario de invierno*, de Paul Auster).

El siguiente género es la poesía. María do Cebreiro Rábade Villar inicia «La recepción internacional de la poesía en Galicia» con unas interesantes consideraciones teóricas relativas al paradigma intercultural, a los referentes de oposición, equivalencia e imitación y a la «delegación sistémica», para luego estudiar la función de cuatro «agentes culturales» muy distintos entre sí (Darío Xohán Cabana, Manuela Palacios, Yolanda Castaño y Emilio Araújo) y diversas colecciones de poesía. Género menos sujeto al énfasis normalizador y poco traducido hasta la década de los noventa, la poesía presenta para la autora dos estrategias de importación poética: la primera, el deseo de equiparación simbólica con culturas expresadas en lenguas mayoritarias o de gran prestigio cultural; la segunda, con tradiciones culturales periféricas (a menudo, por motivaciones políticas). Rasgos singulares de este proceso son, a juicio de la autora, la mayor innovación asumida por los agentes autónomos, que suelen ser poetas, o la alianza de la traducción poética con la difusión del pensamiento y el ensayo.

Por último, Manuel Francisco Vietes García estudia la traducción dramática en «Teatro y traducción en Galicia (1983–2013). Una panorámica provisional». De marcada orientación descriptiva —por cuanto incluye extensas listas de títulos—, tras un repaso al sistema teatral gallego, el capítulo permite concluir que la traducción teatral para la escena (incluso en la forma de versiones libres o adaptaciones) ha superado a la traducción del teatro como literatura. El autor explica la necesidad de recuperar las traducciones no publicadas, así como de planificar de forma estratégica la traducción (por ejemplo, la dramaturgia de Shakespeare no está traducida íntegramente al gallego). Vietes García concluye ponderando la importancia de la traducción dramática en el desarrollo léxico del gallego y el estímulo que para la producción científica puede suponer la traducción de textos de teatrología.

Cierran el volumen las conclusiones de Yolanda Galanes Santos y Silvia Montero Küpper («Avances en la historia de la traducción literaria en Galicia»), que pueden sintetizarse en la normalización lingüística y cultural sin precedentes, en las consecuencias del cambio generacional (en los ochenta, se imponía satisfacer la necesidad de material educativo; hoy, proporcionar lecturas a un público adulto), lo esporádico de las actuaciones planificadas, la consolidación de un —frágil— sector editorial, la diversificación de géneros y la mayor incorporación de espacios foráneos: en suma, el «cambio de paradigma» a que alude el título de la obra. Entre las preguntas planteadas, destaca la relativa a las obras que deben importarse para concluir el proceso de autonomía literaria y cultural: si deben coincidir con las incorporadas por las culturas dominantes o con las de la cultura con la que compete es un interrogante que se deja para otra ocasión.

Un último apunte: pese a la contemporaneidad del objeto de estudio, no se olvida su dimensión histórica. Varios capítulos incluyen un apartado de antecedentes que contextualiza la historia de la traducción y la relaciona con el desarrollo de la literatura en gallego; información muy útil para quien no tenga una gran familiaridad con el tema

tratado. Por último, la obra suele emplear elecciones léxicas no sexistas (por ejemplo, *autoría*, *lectorado* y *personas que traducen* en lugar de *autor*, *lector* y *traductor*). Pese a que dichas opciones no siempre se usan de forma consistente, es de señalar —y agradecer— un planteamiento crítico como este, por lo demás no muy habitual.

Enrique Sánchez Costa. *El resurgimiento católico en la literatura europea moderna (1890–1945)*. Madrid: Encuentro, 2014, 373 pp.

SÍLVIA COLL-VINENT  
Universitat Ramon Llull  
[scollvinent@filosofia.url.edu](mailto:scollvinent@filosofia.url.edu)

Un cop d'ull a l'extensa galeria de retrats que ilustra el volum permet fer-se la idea de l'envergadura de l'estudi d'Enrique Sánchez Costa: de Charles Baudelaire, Paul Verlaine i Arthur Rimbaud, Oscar Wilde, Joris-Karl Huysmans, Paul Claudel, Francis Jammes, Charles du Bos, Gabriel Marcel, Léon Bloy, Charles Péguy, Jacques Maritain, Marc Chagall, André Gide, Julien Green, François Mauriac, Georges Bernanos, Valéry Larbaud, Hugo Ball, Jean Cocteau, Gino Severini, Max Jacob, John Henry Newman, Gerard Manly Hopkins, Coventry Patmore, Hugh Robert Benson, Ronald Knox, Gilbert Keith Chesterton, T. S. Eliot, Evelyn Waugh, Graham Greene, Miguel de Unamuno, Joan Maragall, Ramiro de Maeztu, E. Giménez Caballero, Eugenio Montes, Rafael Sánchez Mazas. El llibre és fruit d'una investigació que va donar com a primer resultat una tesi doctoral presentada a la Universitat Pompeu Fabra, per la qual l'autor va obtenir el Premi Extraordinari de Doctorat en Humanitats (2012). Escrit amb elegància i agilitat, capta de seguida l'interès del lector, que el pot llegir com si es tractés d'una biografia coral.

Ens trobem davant d'una sòlida recerca del fenomen del ressorgiment catòlic en la literatura europea, en tres tradicions: el *renouveau catholique* francès, objecte de la primera part (pp. 25–164); el *catholic revival* anglès, de la segona part (pp. 165–243), i el ressorgiment catòlic a Espanya, de la tercera (pp. 245–352). S'hi sumen una introducció (pp. 9–24) i una conclusió (pp. 353–374). La crisi dels principis de la civilització moderna que va resumir Paul Valéry en la cèlebre conferència «La crise de l'esprit» (1919), els excessos del materialisme, del positivisme i del científisme obturen els espais d'espiritualitat en les entreguerres, i això motiva que a través del catolicisme s'obri una via de ressorgiment espiritual, fins al punt de convertir-se en un fenomen literari de moda. És el que s'explica en la introducció, i s'escenifica eficaçment amb l'episodi de la conversió de Hugo Ball, fundador del Cabaret Voltaire, i amb el seu espectacle dadaïsta de poesia fonètica: la mort de la paraula expressa l'enfonsament d'un món de cultura i tradició dominat per la fe en el verb. El motor d'aquest fenomen és França i el seu *Renouveau catholique*, estudiat en la primera part, sens dubte la més substancial del volum. L'autor ressegueix amb atenció les conversions d'escriptors francesos, començant amb la de Paul Claudel. Baudelaire és situat com a precursor, a partir d'una lectura cristiana de *Les fleurs du mal*, i d'una visió que va ajudar a difondre Claudel mateix, com a poeta del remordiment que busca la transcendència. El panorama que va dibuixant Sánchez Costa és dominat pel signe de la reacció espiritualista, des del simbolisme i el misticisme, però també des de l'ultramuntanisme de Barbey d'Aureville, des del decadentisme de Huysmans (*À rebours*), o fins i tot el d'Oscar Wilde, que abraça el

catolicisme en el llit de mort, o, en un altre extrem, des de l'esperit antiburgès de Léon Bloy. La solidesa literària del grup del *Renouveau* queda demostrada, en tot cas, amb el simple fet, subratllat a la p. 40, que molts dels autors hagin ingressat al cànon de la prestigiosa Pléiade (Green, Claudel, Mauriac, Péguy, Bernanos, Cocteau, Verlaine i Larbaud).

L'estudi ajuda el lector a entendre la complexitat del *Renouveau*; d'entrada, amb la divisió en constel·lacions (Claudel, Maritain i Chesterton), a fi de mostrar les divergències en el tarannà dels autors. L'interès de Sánchez Costa, tanmateix, és posar èmfasi en el recorregut espiritual dels autors, en la seva recerca del transcendent, a partir de la literatura intimista, dels diaris personals o memòries, i també de l'exploració d'una abundosa correspondència. Així, les relacions i les amistats intel·lectuals són centrals en la investigació d'aquests itineraris espirituals. És il·lustratiu en aquest sentit el cas de Jacques Rivière, per la posició que gaudia com a director de la *Nouvelle Revue Française*, tal vegada la plataforma més influent de la crítica i la difusió literàries en les entreguerres: Rivière, com Du Bos o Thibaudet, entenia la crítica com la trobada entre dues ànimes, com si hagués de cercar la comunió espiritual amb el lector. La correspondència entre els autors pren així una significació tot al llarg de la recerca per il·lustrar aquest punt de confluència o distanciament espirituals (Rivière–Claudel, Rivière–Gide, Gide–Maritain, Gide–Mauriac, Mauriac–Marcel...), per anar teixint els camins que els porten a la conversió, els deutes espirituals contrets, o les mediacions que intervenen en cadascun dels processos de vivència del cristianisme. L'accent de l'estudi cau, doncs, en la reflexió sobre el camí espiritualista, no sempre plàcid o exemplar, puntejat per episodis de gran tensió, com ara la batalla de Gide amb la *Novuelle Revue Française*. Sánchez Costa dissecciona la història de la desafecció de Gide i les desavinences amb Claudel i Maritain, sobretot a partir de *Corydon* (1924). L'homosexualitat és certament un tema central (pp. 70 i ss.).

Un dels mèrits de l'estudi és l'aproximació al ric teixit humà del *Renouveau*. L'ambient de la Sorbona a principis de segle, les enquestes a la joventut d'Agathon (pseudònim d'Henri Massis), les reunions a la casa de Maritain a Meudon, o les trobades ecumèniques de Berdiaeff donen vida a les inquietuds espiritualistes de tota una generació marcada per la Guerra i la crisi de la civilització occidental. També és important l'atenció al teixit editorial, és a dir, les plataformes des d'on es difonen les principals obres de la literatura d'inspiració catòlica: Le Roseau d'Or (fundada per Matitain, el 1925), editorial en la qual *Sous le Soleil de Satan* de Bernanos aconsegueix un tiratge de 60.000 exemplars, o la seva equivalent anglesa Sheed & Ward (1926). L'aposta d'aquestes editorials per difondre literatura catòlica des d'una visió no confessional ni clerical, oberta a posicions diverses i amb voluntat integradora (p. 105), és tal vegada un dels fruits més importants del fenomen del ressorgiment catòlic europeu. Un dels resultats literaris destacables és l'actualització de l'hagiografia, amb un enfocament modern i elevat la qualitat literària d'un gènere molt esgotat (p. 56).

El debat sobre art i moralitat en la novella es toca més de passada, sobretot a partir de Mauriac. Deixen de ser catòlics Mauriac i Greene pel fet de descobrir els estrats podrits de la natura humana? —es pregunta l'autor. Segons ell, l'etiqueta «literatura catòlica» és fallaça: el catolicisme no es pot identificar amb cap etiqueta (classicisme, romanticisme, fantasia



o metafísica) perquè l'únic que uneix els escriptors catòlics és la fe (p. 23). La qüestió de la responsabilitat moral del novellista, però, no és significativa en el context d'aquest volum, perquè no s'hi analitza cap novella, ni de Mauriac, ni de Greene, ni de Bernanos ni de cap altre, ni tampoc l'estètica de Maritain és sensible al gènere novellístic. Pren més relleu en canvi, a partir de Maritain, la relació entre tradició i modernitat i, concretament, entre classicisme, tomisme i l'art d'avantguarda, més il·lustrada amb exemples de les arts plàstiques que no pas literaris. Les relacions entre catolicisme i nacionalisme es desenvolupen en una secció específica, per l'associació de molts escriptors catòlics (Maritain entre d'altres) amb el moviment de l'Action Française. S'hi analitza la influència, utilització del nacionalisme, i el creixement exponencial de la influència maurassiana entre els joves, fins arribar a la condemna vaticana de l'Action Française del desembre de 1926, que provocà al seu torn reaccions importants, com la del mateix Maritain, que acabarà desembocant en el volum *Humanisme intégral* (1936).

En l'apartat dedicat al *Catholic revival* anglès, Sánchez Costa hi passa més de puntetes, i l'estudi perd profunditat en l'anàlisi de les afinitats entre els escriptors. Primer resumeix l'articulació del moviment d'Oxford i el procés de conversió de Newman, i la seva influència sobre altres escriptors més joves (T. S. Eliot, C. S. Lewis; a França, Claudel, Rivière, Green o Mauriac; a Espanya, Marichalar en va traduir textos a *Cruz y Raya* i *Revista de Occidente*). Després tracta de la trajectòria dels poetes Coventry Patmore (influent en V. Larbaud, Claudel i Chesterton), G. M. Hopkins (el seu medievalisme i la seva recepció francesa i espanyola); les conversions de R. H. Benson i Ronald Knox. Dedicava més espai a la «consetel·lació Chesterton» (204-220), però sense acabar d'explicar l'autor ni la seva relació amb Newman o altres escriptors catòlics; la recepció francesa i espanyola s'apunta breument. Un segon bloc d'autors el formen Graham Greene i Evelyn Waugh, val a dir l'aposta per una novella realista espiritual, pel *thriller* espiritual i per l'antiheroi tocat per la gràcia divina.

Pel que fa al ressorgiment catòlic a Espanya, l'autor repassa les divergències entre el catolicisme liberal i l'integrisme, el programa moral del krausisme, buidat de contingut dogmàtic; el cristianisme agònic d'Unamuno, el seu vessant d'agitador espiritual, i l'evolució de l'uropeisme al casticisme; el catolicisme vitalista de Joan Maragall, i l'amistat amb Unamuno a través dels debats epistolars. Les trajectòries d'Antonio Marichalar i José Bergamín, i el catolicisme renovador de *Cruz y Raya*, mereixen un apartat: s'hi assenyala, per exemple, l'afinitat entre la crítica de Thibaudet, Rivière i Du Bos i la de *Cruz y Raya*, una revista que s'allunyava de la crítica historicista, buscava simpatitzar amb les obres, i es feia ressò de la difusió del ressorgiment catòlic de la literatura europea; també s'apunta la coincidència de Marichalar amb Larbaud. La següent secció observa la trajectòria de Maeztu, des del socialisme radical al socialisme liberal del període anglès i a l'humanisme catòlic. L'anàlisi es detalla amb comentari de textos, com ara el dedicat a la crisi de l'humanisme (1919), crítics amb el liberalisme i l'autoritarisme, i acaba tractant l'evolució de Maeztu cap al conservadurisme tradicionalista. Un darrer apartat es dedica a la temptació feixista de Rafael Sánchez Mazas i Ernesto Giménez Caballero. Les idees d'aquests autors arrelen en el passat i en el ressorgiment catòlic, pedrera riquíssima de materials per construir el nou

ordre estètic i polític (p. 338 i ss.). Sánchez Costa analitza la confluència de misticisme i feixisme en aquests autors polititzats, per mitjà del comentari de textos llargs i programàtics.

Es desprèn de la conclusió que els autors del ressorgiment catòlic mereixen la consideració de radicals (en el marc del neotomisme, del personalisme cristià o de la dogmàtica catòlica), homes que batallen per una renovació espiritual del catolicisme. Sánchez Costa ha reeixit a dibuixar el mapa d'aquest fenomen europeu, amb més profunditat en el cas francès perquè s'ha nodrit de testimonis de primera mà. Una bibliografia, una relació de títols en llengua original —en el volum sempre apareixen traduïts al castellà— i un índex onomàstic haurien fet servei al lector d'aquest estudi.

Elizabete Manterola Agirrezabalaga. *La literatura vasca traducida*.  
Berna: Peter Lang, 2014, 267 pp.

EVA GARCIA PINOS  
Universitat Pompeu Fabra

La traducció en sistemes literaris secundaris ofereix casos interessants per a la recerca; una situació habitual és l'autotraducció, en què autors que viuen en una realitat lingüística multilingüe tenen un paper doble: autor i traductor, així com la traducció indirecta, en què la traducció no es du a terme a partir de l'original, entre d'altres.

L'obra de Manterola —basada en la seva tesi doctoral— se centra en les traduccions a partir del basc de textos literaris i en diferents situacions i tipus de traducció —autotraducció, traducció en col·laboració, traducció allògrafa i traducció indirecta— en el context d'una cultura concreta i no com a simples textos per tal d'oferir una panoràmica general de la traducció literària a partir del basc. El cas de les traduccions a partir del basc té algunes particularitats ja que, com assegura Manterola, el sistema literari basc —així com els de les altres llengües dins d'Espanya— està subordinat al sistema literari espanyol.

El llibre està estructurat en sis capítols que contenen: introducció, context cultural, marc teòric, anàlisi de les dades del catàleg ELI, anàlisi d'un corpus de traduccions i les conclusions. L'anàlisi de les dades numèriques es presenta en taules i diagrames.

En el primer apartat («Introducción»), Manterola ens exposa breument la relació que té la traducció amb la literatura escrita en basc, la qual resulta positiva, ja que ha contribuït a enfortir i normalitzar la producció d'una literatura considerada dèbil i ha estat també una eina de difusió de l'*euskera batua* (nom que rep el basc estàndard), el qual ha estat fonamental per promoure la literatura en basc.

El segon apartat («Contexto cultural») ofereix una panoràmica general del context cultural que determina les característiques del cas d'estudi que resulta especialment interessant tant per a aquells lectors que no coneixin gaire la història de la llengua basca i del seu sistema literari com per als més experts. S'hi tracta des de l'aparició de les primeres mostres de textos escrits en basc fins a les polítiques lingüístiques dutes a terme a partir del segle xx —incloent-hi especialment les relacionades amb la traducció— passant pel nombre de parlants al llarg de la història i pels drets lingüístics i l'oficialitat en les diferents zones on el basc és present. Manterola remarca que cal tenir en compte quin paper té el context cultural en les llengües implicades, la qual cosa involucra no només la cultura de la llengua meta (LM), sinó també la de la llengua de partida (LP), que en aquest cas és la que rep el focus d'atenció principal (p. 17).

A continuació, en l'apartat tercer, se'ns presenta el marc teòric («Marco teórico»), en el qual s'exposen els fonaments en què es basa la recerca. La teoria dels polisistemes d'Even-Zohar, les normes de Toury —acompanyades de les consideracions de Hermans— i el concepte de cultura de Wolf en són els principals. Se'ns presenta la traducció no només

com a producte demandat des de la cultura meta, sinó també com a impuls —com poden ser programes de subvencions— de la cultura de partida, com succeeix en el cas basc (p. 59). A més, és en aquest apartat on es defineixen els tres tipus de traducció que s'han tingut en compte en l'anàlisi del corpus: l'autotraducció, la traducció en col·laboració o la traducció indirecta, les quals solen ser freqüents en la traducció a partir del basc (p. 67).

El quart apartat («La traducción de la literatura vasca en números: análisis del catálogo ELI») és una anàlisi de les dades proporcionades pel catàleg ELI (literatura basca traduïda a altres llengües) que mostra les dades des de diferents enfocaments: cronologia, originals segons autors, títols meta segons autors, obres més traduïdes, traductors més prolífics, gèneres i llengües meta. Un nombre considerable d'autors compta amb alguna obra traduïda, però es pot observar clarament que Bernardo Atxaga destaca tant per la seva producció literària com per les traduccions de les seves obres (p. 142).

Atxaga és l'únic autor que recull tots els tipus de traducció interessants per a aquest estudi, per aquest motiu —a més de la necessitat de treballar amb un corpus més reduït que la totalitat d'obres indexades en el catàleg ELI— el corpus analitzat en l'apartat cinquè («Un caso representativo. Análisis de corpus de las traducciones de la obra de Bernardo Atxaga») està format per un total de 12 obres originals i set llengües meta, que són les obres més traduïdes d'Atxaga i les llengües que han rebut més traduccions a partir del basc. L'anàlisi segueix l'estudi en espiral proposat per Toury i intenta detectar si els tipus de traducció esmentats anteriorment comporten diferències en els textos meta; està dividit en tres nivells referents al text: l'anàlisi paratextual (que inclou les anàlisis peritextual i epitextual), l'anàlisi macrotextual (en què es tracten els títols i l'estructura dels llibres) i l'anàlisi microtextual (que se centra en la traducció dels noms propis i en la dels colors). Després d'un estudi exhaustiu, Manterola actualitza o confirma les dades de partida amb els resultats obtinguts i mostra que el cas de les traduccions al castellà és clarament diferent del les altres llengües per diversos motius, un dels quals, la implicació de l'autor en el procés de traducció en tots els casos estudiats (p. 239).

Finalment, l'últim apartat («Reflexiones finales y perspectivas de futuro») recull les conclusions de tota l'obra i defineix les noves vies d'estudi que es presenten. Entre altres fets, l'estudi demostra que hi ha cert desequilibri entre la recepció estatal i internacional, ja que les traduccions al castellà representen quasi la meitat del total de traduccions, per la qual cosa se sospita que el sistema literari basc depèn del sistema literari espanyol i, per això, l'exportació d'autors també presenta desequilibri (p. 241). Aquest estudi presenta una panoràmica general de la traducció literària a partir del basc que obre noves vies d'investigació com, per exemple, l'anàlisi dels textos publicats en un altre suport que no sigui el llibre —ja que queden exclosos en l'obra de Manterola— o l'estudi d'allò que no s'ha traduït i per què (p. 242). Creiem, a més, que per la seva sistematicitat aquest estudi es podria aplicar a altres sistemes literaris, ja siguin semblants o no.

Raül Garrigasait i Colomé. *L'hàbit de la dificultat. Wilhelm von Humboldt i Carles Riba davant l'Agamèmnon d'Èsquil*.  
Barcelona: Institut Privat d'Estudis Món Juïc, 2014, 342 pp.

JOAN JOSEP MUSSARRA ROCA  
Universitat de Barcelona  
[jjmussarraroca@ub.edu](mailto:jjmussarraroca@ub.edu)

L'Institut d'Estudis Món Juïc ha publicat l'any 2014, com a cinquè número de la seva Col·lecció *Cum Laude*, la tesi doctoral titulada *L'hàbit de la dificultat. Wilhelm von Humboldt i Carles Riba davant l'Agamèmnon d'Èsquil*, defensada l'any 2013 a la Universitat de Barcelona per Raül Garrigasait Colomé, filòleg clàssic, escriptor, traductor i, actualment, director de l'Editorial Alpha i responsable de la Col·lecció Bernat Metge. El seu tema és una visió comparativa de les traduccions de l'*Agamèmnon* d'Èsquil realitzades per Wilhelm von Humboldt i per Carles Riba.

L'estructura és senzilla. Després d'una Introducció (Capítol 1), consta d'un segon capítol relativament breu titulat «La imatge d'Èsquil i el llenguatge de l'*Agamèmnon*», en què l'autor ens dóna una imatge panoràmica del que representa la figura d'Èsquil, així com dels trets propis de l'*Agamèmnon* que seran més rellevants en analitzar-ne les traduccions. El capítol següent, també força breu, es titula «L'*Agamèmnon* entre l'edició prínceps i Wilhelm von Humboldt», que resumeix la història de la transmissió i la recepció del text.

A continuació trobem dos capítols de llargària considerable, el 4 i el 5, que contenen pròpiament l'anàlisi de totes dues traduccions i constitueixen el que podríem anomenar el cos central d'aquest treball: respectivament, «L'*Agamèmnon* de Wilhelm von Humboldt» i «L'*Agamèmnon* de Carles Riba», estructurats cada un d'ells en una sèrie de sis apartats paral·lels. Els títols dels apartats reflecteixen aquesta estructura. El 4.1 i el 5.1 es titulen tots dos «Circumstàncies de la traducció». A continuació, el 4.2 i el 5.2 es diuen, respectivament, «La Grècia d'Alemanya i de Wilhelm von Humboldt» i «La Catalunya grega de Carles Riba», i l'autor hi parla de la importància de Grècia com a model cultural en dos contextos prou diferents. Després, en els apartats 4.3 i 5.3, que es titulen «La interpretació humboldtiana» i «La interpretació ribiana», l'autor sintetitza els diferents punts de vista sobre Grècia i la tragèdia que confluiran en els pressupòsits teòrics de les respectives traduccions. Els apartats 4.4 i 5.4 comparteixen títol —«Llengua, nació, traducció»—. Tots dos tracten el sentit que tenia traduir tragèdia grega i fer tradició clàssica en el si de comunitats lingüístiques que, d'una manera o una altra, s'havien embrancat en un procés de construcció nacional. A continuació trobem, en tots dos casos, l'anàlisi estilístic-literària —i en el cas de Humboldt, també mètrica— de passatges específics de la traducció en els apartats 4.5 i 5.5, titulats «Traduir el ritme» i «Una "poesia abrupta" en prosa». Aquests títols fan referència a les diferents maneres com Humboldt i Riba es plantegen la traducció: el primer tracta de traslladar amb més o menys èxit els ritmes de l'original, mentre que el segon tradueix en

prosa, d'acord amb el que era habitual en la Fundació Bernat Metge. Els passatges analitzats són els mateixos en tots dos casos: el pròleg de la tragèdia (vv. 1–39) i l'estàsim segon (vv. 681–781 de les edicions actuals). L'autor clou tots dos capítols amb sengles apartats que es diuen, respectivament, «Panoràmica de la recepció» i «La recepció». La diferència entre tots dos títols pot semblar capriciosa, però reflecteix un fet que Raül Garrigasait remarca en la p. 141 n. 1: el tractament de la recepció de l'obra de Humboldt ha de ser «necessàriament selectiu».

El llibre finalitza amb les preceptives «Conclusions» i amb un apèndix en què s'inclouen alguns textos rellevants per a aquesta obra: una traducció de la prou coneguda introducció que Wilhelm von Humboldt va escriure per a la seva versió de l'*Agamèmnon* —i hem de dir que Raül Garrigasait hi demostra el seu propi ofici de traductor—, la traducció humboldtiana del pròleg i del segon estàsim de la tragèdia —que, com ja hem indicat, l'autor comenta sistemàticament en el cos del llibre—, una reconstrucció del text grec de Gottfried Hermann emprat per Humboldt en la seva traducció —no conservat en l'estadi d'elaboració en què es trobava llavors—, i una carta de Carles Riba a Paul Mazon, el classicista francès traductor d'Èsquil, responsable del text grec en què es va basar Riba per al seu treball.

Aquesta estructura senzilla, i alhora ben articulada entorn d'uns eixos molt clars, *sembla* pròpia d'una tesi doctoral, pensada fonamentalment perquè el potencial lector —i avaluador— es faci una idea del contingut i pugui navegar-hi amb facilitat. L'afany de sistematització és evident tant en la simetria entre els capítols 4 i 5 com, dins d'aquests capítols, en l'alternança entre els apartats que tracten pròpiament la traducció i els que en comenten l'entorn cultural i històric. Aquesta alternança potser és més visible en l'índex que no pas en la lectura, en què l'exposició flueix gairebé sense talls.

Però aquest llibre no és una mera tesi, si és que per tesi entenem, com és habitual, un treball de recerca —normalment molt acotat— en què un futur especialista tracta de demostrar la seva suficiència investigadora. *L'hàbit de la dificultat* és una obra de gran volada, que va molt més enllà de l'anàlisi escolar d'uns textos i esdevé una reflexió continuada sobre els diferents rols que la traducció ha tingut en uns determinats moments de la història d'Europa.

Encara que tracti dos textos diferents, Raül Garrigasait aconsegueix de trenar un discurs unitari. Dins de les conclusions, en la p. 275, diu: «[Humboldt i Riba] reelaboren una visió de Grècia que té l'origen en Winckelmann i que presenta com a tret fonamental la tensió entre la historicitat i la normativitat: Grècia és objecte d'estudi històrico-filològic, però alhora és un exemple excepcional d'humanitat plena i, en alguns aspectes, modèlica. En tots dos casos, l'“humanisme” era útil en termes d'estratègia cultural, perquè en el nou món de particularitats irreductibles que havia dibuixat Herder servia per universalitzar la cultura pròpia». I dins la mateixa pàgina, una mica més avall: «[...] Humboldt i Riba se situen a l'inici i al final d'una època de l'interès europeu per Grècia. Abans de la segona meitat del segle XVIII, abans de la filosofia de la història i de la constitució de la filologia moderna, no hi havia una aproximació històrico-filològica metòdica a l'antiguitat ni una concepció de la cultura que permetessin omplir de contingut modern la idea de Grècia com

a força formativa. Després de la Segona Guerra Mundial l'aproximació històrico-filològica (i antropològica) va convertir el valor modèlic de Grècia en un mite del passat, tan digne d'estudi com qualsevol altre mite que hagi perdut la seva funció social.» Raül Garrigasait manté al llarg de tot el llibre l'horitzó que queda resumit en aquestes frases.

Així, descriu uns moments essencials de la història intel·lectual d'Europa —sigui des de la perspectiva alemanya, sigui des de la catalana, però sense perdre de vista el conjunt— i alhora fa filologia en el sentit més propi del terme, en tant que analitza detalladament una sèrie de textos i prova d'establir-ne el significat. Estudia unes determinades formes d'apropiació del llegat de la Grècia clàssica i les contextualitza en el marc de dos idiomes que, en moments diferents i en circumstàncies també molt diferents, aspiraven a constituir-se en llengües nacionals. Prova d'establir el sentit (o sentits) que pugui tenir la traducció d'una obra com l'*Agamèmnon* d'Èsquil en aquests dos contextos, els diferents enfocaments que se'n deriven, la labor teòrica prèvia de Humboldt i de Riba, i d'altres autors amb que aquests es troben en diàleg, o que simplement tenen com a contemporanis. Així, en tractar Humboldt parla no solament de Winckelmann, sinó també de Schleiermacher, Herder, Kant, Goethe, Schiller, Hölderlin, etc., i la seva reflexió sobre Riba passa per Mazon, Vossler i molts d'altres. La recerca culmina en l'anàlisi de passatges concrets, en què l'autor ens mostra com els pressupòsits teòrics subjacents a cadascuna de les traduccions es mostren en la forma del text final.

Té un especial interès el contrast entre l'adaptació de la complexa mètrica de la tragèdia grega en Humboldt i la «poesia abrupta en prosa» de Carles Riba, que —deixant de banda les circumstàncies específiques que el vagin empènyer a no fer una traducció en vers— té al darrere una elaborada reflexió sobre les formes que podia adoptar la tragèdia esquiliana en català. Raül Garrigasait analitza les diferències entre els diferents tipus de literalitat volguts per Humboldt i per Riba per a les seves traduccions. Diu a la p. 251: «[...] el literalisme humboldtià és ben diferent del que practica Riba. L'humanista de Potsdam aspirava a traduir vers per vers, preferint la fidelitat mètrica a altres menes de fidelitat; el barceloní aspira a refer amb la màxima precisió el moviment semàntic de l'original.» No es limita a la qüestió merament pràctica de la reproducció de ritmes entre una llengua i una altra, sinó també al sentit que tenia en el context de Humboldt transvasar els esquemes mètrics d'una llengua clàssica a un idioma que s'entenia a si mateix com «no format definitivament», com era llavors l'alemany.

No podem estar-nos de comentar alguns aspectes que ens semblen millorables. Segurament el capítol més fluix és el que ve després de la Introducció, titulat «La imatge d'Èsquil i el llenguatge de l'*Agamèmnon*». Tot i que és útil i prou interessant, entenem que sobretot les pp. 14–18 sobre l'*Agamèmnon* queden una mica escasses en comparació amb la resta del llibre.

Potser també podríem criticar-li la manca, en alguns casos, d'explicacions més detallades de les qüestions de mètrica i prosòdia per als lectors no iniciats en la matèria. Així, per exemple, en l'explicació de la transposició dels esquemes mètrics grecs a la llengua alemanya en les pp. 105–107 podria haver donat explicacions més clares sobre la relació

entre «síllaba llarga» i «síllaba tònica» en aquest context, en què consisteixen exactament les *ancipites* de l'alemany, etc.

És cert que en alguns moments l'autor no entra a fons en les qüestions més pròpiament filosòfiques que eren en joc (especialment en tractar la noció kantiana del sublim en les pp. 66ss.). Però difícilment li ho podem tenir en compte, per la naturalesa mateixa d'aquest treball. Un tractament detallat de categories filosòfiques d'aquesta mena exigiria (com a mínim) un capítol a part, i podem donar-nos per satisfets que l'autor hagi sabut resumir-la d'una manera eficaç i entenedora per al públic culte en general.

En qualsevol cas, es tracta d'aspectes molt menors. L'erudició i, alhora, la sensibilitat literària que demostra Raül Garrigasait en la realització de la seva tasca són excepcionals. No és menys impressionant la seva capacitat de síntesi, que li ha permès d'ajuntar en una obra relativament breu l'anàlisi detallada de dues realitzacions literàries i emmarcar-les totes dues en una encertada explicació de les circumstàncies històriques, intellectuals i culturals que en varen propiciar el naixement. En recomanem vivament la lectura.



Adolfo Sotelo Vázquez. *De Cataluña y España. Relaciones culturales (1868–1960)*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2014, 626 pp.

JUAN M. RIBERA LLOPIS  
Universidad Complutense de Madrid  
[jumriber@filol.ucm.es](mailto:jumriber@filol.ucm.es)

No ens manquen periòdicament, de manera cada vegada més constant i en particular d'uns deu anys ençà, publicacions sobre les relacions entre les literatures hispanes, peninsulars o ibèriques que propicien una relectura transversal de la nostra Península com a compartit àmbit cultural. Professors i investigadors, grups de recerca, revistes filològiques i convocatòries acadèmiques van posant a l'abast públic tot un material que, cada vegada més, permet la revisió documentada del seu entramat intel·lectual i artístic, sota les eines noves o les recuperades (en particular, tot el referent a les relacions literàries, llargament infamades per la Teoria de la Literatura) del comparatisme. Des de l'esperit d'aquesta pràctica filològica, l'espectre aconseguit en la darrera dècada ens justifica parlar d'un iberisme renovellat. Però també se'ns permet objectivar que la prioritària atenció al contacte entre dues tradicions literàries peninsulars s'ha anat sistematitzant des de les filologies específiques geogràficament perifèriques —basca, catalana, gallega i portuguesa— des de qualsevol dels districtes universitaris seus de llurs estudis, perifèrics o no; i cal dir, també, que des dels antics estudis hispànics —ara convertits sovint, en excloents seccions de llengua i literatures espanyoles— s'ha treballat igualment en la bona direcció, encara que la seu d'aquestes seccions no es trobi situada en un territori lingüísticament castellà. Quan la coordenada acadèmic-geogràfica sigui aquesta, la susdita pràctica ibèrica-comparatista provindrà dels estudis que es contemplin en les esmentades filologies perifèriques i en sobrevivent romanisme. Cada vegada és més difícil esperar d'una secció i d'un grau en Filologia Espanyola centrepeninsular l'estudi i l'educació en el nostre plural i compartit patrimoni lingüístic i literari.

El Dr. Adolfo Sotelo Vázquez (UB), per la seva trajectòria intel·lectual i acadèmica, així com per la bibliografia resultant, és una mostra objectiva d'una vessant de l'hispanisme a la qual ha renunciat el *districte centre* i que sols se segueix des de les seves seus en la perifèria. Catedràtic d'Història de la Literatura Espanyola a la Universitat de Barcelona ha treballat des de Juan Valera fins a Luis Mateo Díez, itinerari trenat amb volums sobre els articles unamunians en *Las Noticias* de Barcelona (1993), Antero de Quental i Miguel de Unamuno (2003), Joan Maragall i de nou el pensador salmantí (2006), *La Vanguardia*, Mario Verdaguer i Agustí Calvet, Gaziol (2013) o, *Viajeros en Barcelona* (2005), que és força útil als nostres interessos, tant sobre Literatura de Viatges com per la configuració de l'àmbit urbà com a espai literari, i també amb articles on, a més, se'ns fa palesa la seva coneixença de les lletres

gallegues, del grup *Nós* a Álvaro Cunqueiro, sempre en clau interliterària i no només per les ben conegudes relacions barcelonines de l'escriptor de Mondoñedo.

En aquest susdit espai bibliogràfic, el de les aportacions a les revistes sobre literatura, es troba així mateix l'Adolfo Sotelo Vázquez que ha investigat, ha escrit i ha ordenat des de 1997 una aclaridora i continuada seqüència sobre les relacions castellano-catalanes. Trànsit històric que editorialment arriba a una darrera aportació de 2013, però que, en el volum de 2014 ara revisat, se'ns reordena diacrònicament, des del Joaquim M. Bartrina que, en els seus primers paràgrafs, l'estudiós ens dibuixa doblement en correspondència amb els castellans que s'emmirallava en la Revolució de 1868 i entre els catalans que reuneix la *Renaixença* (pp. 19–24) fins al Josep Pla que, des de 1919, tracta sobre les signatures del 98, amb «sagaces y penetrantes, lúcidas i arbitrarias opiniones» (pp. 618–626). D'un límit a l'altre, l'autor ordena els seus treballs previs, revisats per tal d'aconseguir la seva identitat com a volum —es refereix a supressions que pensem que eviten repeticions de certes dades i a la recerca un to unitari (pp. 11–12), que certament cohesiona el llibre—, aconseguint que, en cadascun d'ells, figura i figures, títols, temes i assumptes abordats tinguin sempre el doble vector exigible en un exercici de comparatisme binari; però que, a més, ens situa davant d'una textura cultural que Adolfo Sotelo Vázquez entén indestruable d'adstrats creuats. I és aquí on l'autor —en un pròleg que, a banda de premisses com ara sobre la seva opció metodològica historicista i el respecte a les primeres fonts que, a més, sempre ens forneixen noves dades sobre qüestions que ja podíem conèixer, té molt de cloenda que ja adverteix sobre les constatacions a què arriba a partir dels documents i praxis culturals estudiats— se situa davant una relació *problemàtica*, amb *encontres* i *desencontres*, però, per a ell, *continuada, imprescindible*, sempre entre *l'harmonia* i la *diferència* entre els pols relacionats (p. 12). Hi ha, per tant, una comprensió favorable a la necessitat —potser a la necessària normalitat o almenys a la continuïtat— com a signe sota el qual hauria de projectar-se la interrelació catalano-castellana. Un punt on el Dr. Albert Bacells (IEC, UAB), en idèntica dinàmica i havent resseguit un segle concomitant que en el seu cas va de 1888 a 1984, capta una realitat marcada per l'esgotament en l'esforç del diàleg i ens remet a un problema no resolt,<sup>1</sup> el Dr. Adolfo Sotelo Vázquez contempla un horitzó cap al qual la coneixença i l'aprenentatge des del present de la interrelació històrica constatable permeten preveure un punt de trobada més positiu.

Com a historiador de la literatura i de la cultura, l'autor ens installa, en primer lloc (caps. I–XVII), pregonament i quantitativa, i de manera majoritària, en el cicle que va de mitjans del vuit-cents a l'immediat trànsit de centúries. Aquí, ampliant noticiari i descobrint esclatxes crítiques, revifarem la presència d'interlocutors del període més comunament atesos com Narcís Oller i Joan Maragall d'una banda i de l'altra Benito Pérez Galdós, Marcelino Menéndez y Pelayo i Joan Maragall; ens endinsarem en parcelles més desconegudes per nosaltres com les que envolten els noms de Gabriel Miró y Ramón del Valle Inclán i se'ns

1 Albert Bacells, *Cataluña ante España. Los diálogos entre intelectuales catalanes y castellanos, 1888–1984* (Lleida: Editorial Milenio, 2011); vid. resenya en *Anuari TRILCAT* 2 (2012): 175–179.

plantejaren qüestions que només poden derivar d'una recerca documental exhaustiva com ara «Barcelona y la invención de la literatura española del siglo xx» (pp. 285–299), sobre com la vida literària catalana, del Modernisme i del Noucentisme pot haver estat marcant el camí de les lletres espanyoles. En segon lloc (caps. XVIII–XXI), el volum avança amb el nou-cents cap al temps d'entreguerres, allà on passem a saber des de la recepció catalana de Juan Ramón Jiménez fins a la crítica literària de Benjamín Jarnés des de *La Vanguardia*, sense que se'ns escapin els noms més coneguts de D'Ors i d'Ortega y Gasset. Camí del desenllaç llibresc hi ha una tornada sobre noms que són a l'arrel contemporània de l'atenció en castellà a la literatura catalana. Són els de Menéndez y Pelayo, Joan Maragall i Emilia Pardo Bazán (caps. XXII–XXV). Però es fa des d'un prisma cronològicament posterior, l'actual, que va de 1939 a l'inici de la dècada dels propassats setanta., clau amb la qual enllaça el darrer capítol ja esmentat, el XXVI, que recupera lectura i judicis de Josep Pla sobre els mestres de la *Generación del 98*.

Conclourem retornant sobre el pròleg ja aprofitat en la nostra presentació i recordem que ho havíem fet destacant el que aquest text té de conclusions sobre aquest recull d'articles que es reconverteix en una peça historiogràfica molt profitosa. Adolfo Sotelo Vázquez ens confirma el que comprovarem amb la lectura. L'existència al llarg del segle revisitat d'unes *líneas de força* (pp. 12–14) que se'ns destriaran des de la pròpia composició per part de l'autor del volum i des dels angles documentadament focalitzats, tractant unes figures o altres, uns textos o altres, un moment o altre o una «viñeta» de la seqüència històrica organitzada. A saber, la benvolença per una història de la literatura i cultura espanyoles, l'atenció a la crítica literària i, per tant, al fet de la recepció i el respecte a la personalitat de dues cultures que l'autor sent com a interdependents, tal i com va fer provar amb judicis i discursos recuperats. Tot això, sota una comprensió d'ordre polifònic del nostre àmbit. *Polifonia* és un terme útil i sovint emprat per Adolfo Sotelo Vázquez, amb tot el que comporta. En justa correspondència, aquest també és un concepte benvolgut per nosaltres per abastar la carta de navegació històrica i crítica de la nostra comunitat interliterària. A favor d'ella i de la seva comprensió, benvinguts siguin —també i en un nou estadi de compensat comparatisme entre diacronia i sincronia— els estudis de caire historicista que treballen per recuperar i ordenar tot una allau de fonts que podíem desconèixer i, així mateix, per fer-nos rellegir i reconsiderar documents i episodis a propòsit dels quals calgui una renovellada lectura.

## «Las palabras no son nunca inocentes»

Alejandro Cioranescu. *La forma del tiempo. Estudios de literatura general y comparada*. Edición de Andrés Sánchez Robayna. Madrid: Biblioteca Nueva, 2014, 300 págs.

JOSÉ FRANCISCO RUIZ CASANOVA  
Universitat Pompeu Fabra  
[jose.ruiz@upf.edu](mailto:jose.ruiz@upf.edu)

Hablar de Literatura Comparada, en España, y al menos durante los años que van de 1940 a 1970, era poco menos que ser tratado de *no especialista*; y tal etiqueta, en pleno imperio de la Estilística, suponía esbozar muecas de indulgencia, cuando no de compasión. La Literatura Comparada —y los *comparatistas*, pues— eran los *no especialistas*, aquéllos que se empeñaban en interesarse por conjuntos literarios de tal magnitud que pocos filólogos de la vieja escuela creían materia viable de estudio ni, mucho menos, «ciencia literaria» que alumbrase conocimiento alguno. Para muchos, y durante bastante tiempo, sobre todo en las filologías de cuño clásico, comparar suponía salirse de los límites estipulados, abarcar territorios ignotos y expresados en otras lenguas y, en definitiva, una pérdida de tiempo.

El auge de los estudios de las *literaturas nacionales* (aquella suerte de herencia cultural que nos legara el Romanticismo) seguiría llenando los pulmones, y las páginas, de la Filología hasta, al menos, la segunda mitad de los años sesenta en España; y, desde luego, no comenzó a tener cabida como materia de respeto y espacio académico hasta no antes de finales de los años setenta. Ser *comparatista* era querer *saber mucho de mucho* cuando la filología de microscopio y escalpelo poco más pretendía que *saber algo de muy poco*.

En realidad, detrás de tal desencuentro se hallaban, como bases firmes, algunas de las carencias mismas de una cultura, aquéllas que comprenden desde la herencia literaria de una lengua que representara a un Imperio hasta, no menos importante, el desprecio pedagógico que toda una cultura tuvo desde siempre por el conocimiento de las lenguas extranjeras. Restaurar, pues, semejantes carencias ha llevado su tiempo; y, aun hoy día, la Literatura Comparada despierta no pocos recelos académicos, en ocasiones alimentados por un falso comparatismo que, de forma desordenada —cuando no desprejuiciada o entusiastamente afiliada a la última escuela que ha logrado acuñar un concepto que pasear por títulos de artículos, congresos y ponencias— ha añadido el marbete de «estudio comparado» a cualquier ocurrencia más allá de lo razonable, lo necesario o lo interesante.

Aun así, cabría reconocer en las *filologías nacionales* ciertas raíces comparatistas (desde el interés por la traducción hasta el estudio de fuentes, imitaciones e influencias), circunscritas, sobre todo, al ámbito de las Filologías clásicas, griega y latina; pero más allá de estas líneas reconocibles y reconocidas para el estudio de la propia literatura, de explicaciones plausibles sobre sus orígenes o sobre sus perfiles, no fue hasta que los estudios filológicos

abordaron la literatura moderna y contemporánea con nuevos armazones teóricos y con la herencia de los estudios clásicos cuando por fin se comprendió que el estudio de las literaturas nacionales excedía marcos geográficos, lingüísticos, fronteras de todo tipo y que, por excederlas, precisaba de nuevas herramientas de análisis, de nuevos lectores de la tradición nueva, y del conocimiento y lectura de las literaturas modernas —también de los períodos clásicos— de otras lenguas.

Alejandro Cioranescu (1911–1999) fue, en este sentido, uno de los pioneros de la Literatura Comparada en España. Su formación, primero en Rumanía —entre sus compañeros de clase y amigos de siempre se contaban nombres como Mircea Eliade y Eugene Ionesco— con Nicolae Iorga, y después en Francia, con Baldensperger, Van Tieghem y Hazard, hicieron de él un comparatista de la vieja escuela (estudios A en B, tematología, etc.) que devendría, finalmente, uno de los teóricos de las literaturas más singulares y provechosos para una tradición, inexistente, que él y algunos otros como él, modelaron entre los años sesenta y noventa del pasado siglo. Después de la Segunda Guerra Mundial, después de casi tres lustros viviendo y trabajando en Francia, Cioranescu, víctima como tantos otros de la incompreensión y de la rigidez intelectual del régimen comunista de su país, dejaría de gozar de su puesto como agregado cultural y tuvo que buscar un espacio académico fuera de las instituciones galas. La oportunidad se le presentaría en forma de plaza como lector de francés en la Universidad de La Laguna, en 1948, y fue allí, en Tenerife, lugar al que acudió con temor y esperanza, donde desarrollaría la parte más importante de sus estudios y donde residiría hasta sus últimos días.

De 1954 es el volumen *Estudios de Literatura española y comparada*, libro que se abre con un ensayo de curioso título: «Dante y las Canarias»; y a él siguen varios trabajos sobre escritores canarios (sobre todo, Iriarte y Viera y Clavijo), así como estudios comparatistas de cuño clásico (tópicos, influencias, temas, etc.) como los dedicados a Calderón y el teatro francés o su «Victor Hugo y España». Es decir, tan sólo cinco años pasados desde su llegada a Tenerife, Cioranescu no sólo escribe en español y ofrece estudios sobre autores de la literatura local sino que, además, ha logrado incardinar en aquella Universidad el espíritu de la escuela comparatista francesa que, durante su estancia en el país vecino, había dado, entre otros frutos, la lectura de su monumental tesis doctoral *L'Arioste en France, des origines à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle* (1939), y que coronaría, en lo que hace a sus estudios sobre literatura francesa, con la *Bibliographie de la littérature française au XVII<sup>e</sup> siècle* (1959), obra ésta continuada en sendos volúmenes dedicados a los siglos XVII (en 1965–1966) y XVIII (en 1970). En 1977, la Real Academia Española imprimiría su *Bibliografía francoespañola 1600–1715*.

En 1964, y fruto de unas notas preparatorias para un curso que solicitaron impartiese Cioranescu sobre Literatura Comparada en la universidad tinerfeña, son sus *Principios de Literatura Comparada*, un breve manual de apenas ciento treinta páginas y que debe ser considerado, en rigor, como el primero sobre dicha materia escrito originalmente en lengua española. Con la modesta vinculación a la Universidad y debido, fundamentalmente a los rigores administrativos, para los extranjeros, de las instituciones académicas durante el régimen franquista, tal y como han contado Andrés Sánchez Robayna y también Lilica

Voicu-Brey (autora de una cumplidísima tesis doctoral sobre Cioranescu), el estudioso rumano fue profesor en La Laguna hasta 1979, amén de *Maître de conférences* de Literatura Comparada (en 1964) y Catedrático de tal materia (en 1978), distinciones que le otorgara el gobierno francés.

Algunos títulos de «Don Alejandro» —tal y como se referían al intelectual en Tenerife— fueron reeditados, entre ellos sus *Principios...*, un libro del que se había hecho una corta tirada y que resultaba inencontrable; otras obras (estudios de literatura e historia canaria, estudios temáticos, proyectos de libros, análisis de textos, ensayos sobre fuentes, fluencias e imitaciones, así como textos sobre teoría de la literatura), hasta un total de más de quinientas referencias, siguen formando parte de corpus bibliográficos sobre la obra de Cioranescu, como los recogidos, tanto en español como en rumano, por la profesora Voicu-Brey. Andrés Sánchez Robayna, discípulo y colega académico en La Laguna de Don Alejandro, es uno de los estudiosos que más tiempo ha dedicado a la labor de la difusión, de la reivindicación y de la ubicación de la obra de Cioranescu en el lugar que debe ocupar en el estudio de las literaturas española, francesa, canaria, italiana, románicas en general y, asimismo, de la Literatura Comparada. *La forma del tiempo. Estudios de literatura general y comparada* reúne trece trabajos (entre ponencias, conferencias plenarias y artículos en revistas) dispersos hasta la fecha y que son una buena muestra de la diversidad de intereses, de la capacidad de trabajo y de la aguda penetración en cada uno de los temas que tratara Cioranescu.

Tales asuntos, leídos o publicados originariamente entre 1966 y 1999, fecha de su muerte, abarcan cuestiones relativas a la literatura rumana (Eliade o Eminescu, principalmente), temas como la Atlántida, la utopía y el mito, el tópico de las ruinas, análisis de teoría de la literatura (como su desarrollo sobre la performatividad del discurso literario) y, a mi juicio, dos textos fundamentales para la teoría del comparatismo y la teoría de la traducción: «Imitación e influencia, o la insuficiencia de dos nociones» y «El arte de la traducción».

Si para Cioranescu, «la literatura empieza ahí donde desaparece el referente real» y es «el arte más completo y más profundo», un «método de conocimiento», el marco teórico y referencial que nos brinda la generosidad de su posición como comparatista alumbraba muchas —y todas ellas, anticipamos, fructíferas— vías de comprensión del hecho literario en cuanto escritura; pero, también, en cuanto a lectura, a *lección*. Como él mismo advirtiera, «las palabras no son nunca inocentes».

Patrick Cattrysse. *Descriptive Adaptation Studies. Epistemological and Methodological Issues*. Anvers / Apeldoorn: Garant, 2014, 363 pp.

ALBA TOMÀS ALBINA  
Universtiat Pompeu Fabra  
[alba.tomas@upf.edu](mailto:alba.tomas@upf.edu)

*Descriptive Adaptation Studies* és presentat pel seu autor, Patrick Cattrysse, com una revisió de la teoria dels polisistemes que Itamar Even-Zohar va plantejar per a l'estudi de la literatura traduïda,<sup>1</sup> a fi de demostrar la seva aplicabilitat a l'hora d'estudiar el fenomen de l'adaptació. Ara bé, en realitat, el llibre de Cattrysse és força més que això.

El llibre es divideix en tres parts més les conclusions. En la primera part, que és la més breu, es descriuen els reptes que ha d'afrontar l'estudi de les adaptacions com a disciplina acadèmica. Una carrera dedicada a l'àmbit d'estudi de les adaptacions ha permès a Patrick Cattrysse conèixer a fons les possibilitats i les mancances teòriques i metodològiques d'aquest àmbit. El seu llibre és alhora una diagnosi de l'estat en què es troba i la proposta d'un seguit de mesures per millorar-lo.

Segons l'autor, l'estudi de les adaptacions topa amb les mateixes dificultats amb què es va haver d'enfrontar la traductologia: la tendència a considerar el seu objecte d'estudi com un subproducte i no com un producte acabat i amb valor propi, la necessitat de trobar nous criteris valoratius que transcendissin els basats en la fidelitat a un original, la manca d'un model d'anàlisi que tingués en compte la possibilitat de més d'un text de partida, etc.

La reflexió de Cattrysse és que si l'estudi del fenomen de l'adaptació i la traductologia comparteixen problemes, bé poden compartir, si no solucions, sí el camí per aproximar-s'hi. Amb aquest propòsit, l'autor insta a prendre com a model l'enfocament descriptivista desenvolupat en l'àmbit de la traductologia i del qual la teoria dels polisistemes forma part. A més dels plantejaments d'Even-Zohar, el llibre també té en compte la noció de norma de Gideon Toury i es fa ressò de la importància de la proposta metodològica de Maeve Olohan, entre d'altres, pel que fa a l'ús de corpus.<sup>2</sup> Tot plegat converteix el llibre de Cattrysse en una de les anàlisis crítiques i raonades més exhaustives que es poden consultar actualment sobre els anomenats «descriptive translation studies». L'únic que se li podria retreure és que es troben a faltar referències a alguns estudiosos importants —per exemple, André Lefevere,

1 El text de referència d'aquesta proposta es va publicar l'any 1978 («The Position of Translated Literatures within the Literary Polysystem», dins *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, edició de James Holmes, José Lambert i Raymond Van den Broeck, 117–127, Lovaina: Acco). Més tard, durant els anys noranta, Even-Zohar va reformular la teoria dels polisistemes.

2 Toury formula el seu plantejament a *Descriptive Translation Studies and Beyond*, l'any 1995 (Amsterdam: John Benjamins). La publicació del llibre que recull la proposta de Olohan és força més recent, del 2004 (*Introducing Corpora in Translation Studies*. Londres: Routledge).

Susan Bassnett o Theo Hermans, que només és esmentat de passada—, dels quals, tanmateix, sí que se n'ha tingut en compte l'aportació al desenvolupament del descriptivisme.

La segona part del llibre exposa les implicacions d'adoptar una postura descriptivista. Per començar, s'insisteix en la necessitat de centrar-se en els fets i abandonar les valoracions dogmàtiques a l'hora de delimitar el corpus d'obres que s'investigarà, la qual cosa implica, al seu torn, l'adopció d'una definició funcional de l'objecte d'estudi, en detriment de qualsevol definició basada en la correspondència amb un model definit a priori. Així mateix, es remarca el fet que la descripció de l'objecte d'estudi ha de conduir a l'explicació de les causes que el fan ser tal com és. Aquesta explicació, al seu torn, també haurà d'incloure els factors contextuals que, al marge de la voluntat de l'adaptador, determinen les característiques del producte final.

Igualment, Cattrysse esmenta i reflexiona sobre els punts problemàtics i els límits d'aquest enfocament. Heus aquí tres dels problemes més rellevants que desenvolupa Cattrysse i que serviran per donar una idea clara del tenor del llibre:

En primer lloc, l'autor reprèn una de les objeccions recurrents que es fan a tota aproximació teòrica que, com en el cas del descriptivisme, pretén arribar a conclusions al més objectives possible: pot ser que el punt de vista de l'observador no influencii l'observació? Cattrysse recorda que aquesta és una qüestió que no afecta només les disciplines humanístiques, sinó que fins i tot en les ciències considerades pures el condicionament del punt de vista de l'investigador és ineludible. Davant de la impossibilitat de deixar la pròpia subjectivitat al marge de la recerca, Cattrysse defensa fer un exercici d'honestedat i mirar d'explicitar-la tant com es pugui.

Un altre dels problemes al qual l'autor dedica força espai és la paradoxa de la definició funcional de l'objecte d'estudi. En principi, consisteix a definir què és una adaptació a partir de l'observació de les característiques recurrents d'un corpus de fenòmens que són percebuts com a tals. D'aquesta manera, s'evita incórrer en definicions basades únicament en judicis prescriptius sobre com hauria de ser una adaptació, les quals exclouen moltes obres que s'allunyen dels models prestigiosos. Ara bé, l'única manera de delimitar el corpus inicial sobre el qual dur a terme la investigació és basar-se en un judici previ sobre què cal considerar una adaptació. Així doncs, s'escau que no hi pot haver definicions absolutament funcionals, sinó que per força cal partir d'una definició prescriptiva.

Per últim, entre altres punts controvertits de l'enfocament descriptivista, l'autor de *Descriptive Adaptation Studies* tracta el debat sobre la possibilitat que la descripció i l'explicació dels fenòmens que condicionen el procés d'adaptació menin a la seva predicció, fet que implicaria acceptar l'existència d'uns «universals» de l'adaptació equivalents als encara hipotètics «universals» de la traducció. Cattrysse es mostra molt prudent pel que fa a aquesta possibilitat i afirma que, encara que sigui possible, cal fer molta feina abans d'arribar a predir tendències en l'àmbit de l'adaptació.

En essència, Cattrysse no descobreix res de nou ni ofereix cap punt de vista conclouent. Quan explora les mancances de l'enfocament descriptivista, sovint es limita a descriure-les



en profunditat o, com a molt, a recomanar la manera de minimitzar-les. Ara bé, tractant-se d'un plantejament teòric i metodològic de tanta importància i abast, això no és pas poca cosa.

La tercera part del llibre posa èmfasi en la necessitat de centrar l'estudi en el producte del procés d'adaptació i en els condicionants que l'han fet possible, més que no pas en el text (o textos) de partida. En aquesta tercera part, l'autor també exposa de quina manera les nocions de norma i sistema responen a les necessitats d'un enfocament descriptivista tal com s'ha establert en la segona part del llibre. Les propostes originals de Toury i Even-Zohar són contrastades amb les crítiques que han rebut d'ençà de la seva formulació. La síntesi resultant és il·lustrada amb nombrosíssims exemples de l'àmbit d'especialització de l'autor del llibre, que és l'adaptació cinematogràfica de la novel·la negra. D'aquesta manera, Cattrysse assoleix el seu objectiu: demostrar que la perspectiva sistèmica desenvolupada en l'àmbit de la traductologia és d'utilitat per abordar l'estudi de les adaptacions, a partir dels pressupòsits del descriptivisme.

No obstant això, cal dir que Cattrysse, fidel al mètode que proposa, no ofereix cap descripció prescriptiva amb relació a què cal entendre per adaptació. Per les constants referències al llibre *A Theory of Adaptation*, de Linda Hutcheon (2006, Londres: Routledge), i pel fet d'equiparar les adaptacions a la traducció intersemiòtica de Jakobson, es pot inferir que Cattrysse considera que tot procés d'adaptació implica el pas d'un codi semiòtic a un altre. Ara bé, això, tal com està plantejat el llibre, és irrellevant, ja que l'exposició de l'autor del descriptivisme n'evidencia l'aplicabilitat no només a l'àmbit de les adaptacions, sinó també en qualsevol relació intertextual. Aquest és el gran mèrit i, alhora, la gran crítica que es pot fer al llibre: en contra del que es podria esperar si tenim en compte el títol, no es tracta de cap proposta teòrica i metodològica sobre l'estudi de les adaptacions, ja que l'adaptació en cap moment no es presenta com un fenomen que necessiti un tractament específic. Les moltes referències que es fan a aquest gènere intertextual són purament circumstancials. Ara bé, justament aquesta manca d'especificitat fa que *Descriptive Adaptation Studies* sigui una lectura d'interès per a qualsevol que s'interessi pels textos que mantenen alguna mena de relació amb un o més textos previs.

Finalment, paga la pena remarcar que el llibre té l'al·licient d'establir vincles d'una manera sistemàtica amb altres disciplines: des de la psicologia i la sociologia a la filosofia i la literatura comparada. Malgrat l'aparent fragmentació del saber i la tendència a l'especialització, és d'agrair que de tant en tant algú recordi que les diverses disciplines poden il·luminar-se mútuament.

## Instruccions per als col·laboradors

Els articles i ressenyes s'han d'enviar abans del 31 de març a l'adreça [anuari.trilcat@upf.edu](mailto:anuari.trilcat@upf.edu).

1. Els originals seran articles o documents d'una extensió màxima de 65.000 caràcters, espais inclosos, amb resums en català o castellà i en anglès de 500–1.000 caràcters, espais inclosos, i paraules clau en català o castellà i en anglès (entre 3 i 6). S'enviaran en un arxiu MS Word a l'adreça [anuari.trilcat@upf.edu](mailto:anuari.trilcat@upf.edu).
2. L'estil de lletra ha de ser Times New Roman, cos 12 (per al text principal, a doble espai) i cos 10 (per a les notes a peu de pàgina, a un espai).
3. Les il·lustracions, si n'hi ha, han d'estar numerades i portar cadascuna un peu d'il·lustració explicatiu.
4. Les citacions curtes han d'anar integrades en el cos del redactat. Si són llargues (de més de dues línies), n'han de quedar separades per una línia en blanc.
5. S'utilitzarà la lletra cursiva per als títols de llibres, obres teatrals, peces artístiques i publicacions periòdiques. Els títols dels articles i de les composicions soltes (contes, poemes) han d'anar entre cometes dobles.
6. Les crides de nota s'han de col·locar després dels signes de puntuació.
7. Les referències a la bibliografia (fonts primàries i secundàries) han de seguir el sistema autor-data. Si el redactat ja dóna la indicació d'autor i data, no cal repetir-la. Exemples:

El problema de fons era sempre el mateix: la incompatibilitat entre el sistema constitucional català i les necessitats de la política imperial espanyola (Rubiés 1999, 3).

Les faules de La Fontaine traduïdes per Carner i publicades per l'Editorial Catalana l'any 1921 són un exemple d'aprofitament de la fraseologia dins la llengua literària, tal com va observar Carles Riba en ressenyar l'obra aquell mateix any.

8. Les notes han de ser a peu de pàgina (amb el sistema que proporciona el MS Word), no al final del document. S'evitaran les que només continguin referències bibliogràfiques, tret que aquestes siguin múltiples o vagin acompanyades d'algun comentari.
9. S'inclourà al final del text, sota l'epígraf «Referències bibliogràfiques», una relació única de les fonts primàries i secundàries utilitzades. En aquesta relació hi ha de constar la paginació, precedida de l'abreviatura «p.» (una pàgina) o «pp.» (diverses pàgines).

10. Els models que cal seguir per a aquestes referències són els següents:

*Referències de llibres:*

Cognom, Nom. Any. *Títol*. Lloc d'edició: Editorial.

Lamuela, Xavier, i Josep Murgades. 1984. *Teoria de la llengua literària segons Fabra*. Barcelona: Quaderns Crema.

Morera i Galícia, Magí. 2001. *Obra poètica completa*. Edició d'Olívia Gassol i Bellet. Lleida: Universitat de Lleida.

*Referències d'articles:*

Cognom, Nom. Any. «Títol». *Nom de la revista* número (data): pàgines.

Malé, Jordi. 2000. «Marià Manent, quasi setanta anys de crítica literària». *Revista de Catalunya* 152 (juny): 93–98.

*Referències de capítols de llibre:*

Cognom, Nom. Any. «Títol del capítol». Dins *Títol del llibre*, [Nom Cognom (ed./eds.),] pàgines. Lloc d'edició: Editorial.

Giró i París, Jordi. 2004. «La infantesa i el món de Proust (1902–1914)». Dins *Els homes són i les coses passen: Maurici Serrahima i Bofill (1902–1979), un filòsof-literat del segle xx*, 23–43. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Ollé, Manel. 2005. «La pluja de Du Fu en la poesia de Carner i Manent». Dins *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres. I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, edició de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín, 11–25. Lleida: Punctum & TRILCAT.

*Referències d'articles de revista (fonts primàries):*

Cognom, Nom. Any. «Títol». *Publicació periòdica* número (data): pàgines.

Rigol, Joan. 2003. «Centenari del naixement de Maurici Serrahima». *Diàlegs* 20 (abril–juny): 11–30.

*Referències d'articles de diari (fonts primàries):*

Cognom, Nom. Any. «Títol». *Publicació periòdica*, data, pàgines.

Dolç, Miquel. 1976. «Un tesoro documental. El pasado y el presente de Maurici Serrahima». *La Vanguardia Española*, 29 gen., 47.

## Instrucciones para los colaboradores

Los artículos y reseñas deben enviarse antes del 31 de marzo a la dirección [anuari.trilcat@upf.edu](mailto:anuari.trilcat@upf.edu).

1. Los originales serán artículos o documentos de una extensión máxima de 65.000 caracteres, espacios incluidos, con resúmenes en catalán o castellano y en inglés de 500–1.000 caracteres, espacios incluidos, y palabras clave en catalán o castellano y en inglés (entre 3 y 6). Se enviarán en un archivo MS Word a la dirección [anuari.trilcat@upf.edu](mailto:anuari.trilcat@upf.edu).
2. El estilo de la letra debe ser Times New Roman, cuerpo 12 (para el texto principal, a doble espacio) y cuerpo 10 cos (para las notas a pie de página, a un espacio).
3. Las ilustraciones, si existen, deben ir numeradas y llevar cada una de ellas un pie de ilustración explicativo.
4. Las citas cortas deben quedar integradas en el cuerpo del redactado. Si són más largas (de más de dos líneas), han de quedar separadas por una línea en blanco.
5. Se utilizará la letra cursiva para los títulos de libros, obras teatrales, piezas artísticas y publicaciones periódicas. Los títulos de los artículos y de las composiciones sueltas (cuentos, poemas) deben ir entre comillas dobles.
6. Las llamadas de nota se deben colocar después de los signos de puntuación.
7. Las referencias a la bibliografía (fuentes primarias y secundarias) han de seguir el sistema autor-fecha. Si el redactado ya da la indicación de autor y fecha, no hace falta repetirla. Ejemplos:

El problema de fondo era siempre el mismo: la incompatibilidad entre el sistema constitucional catalán y las necesidades de la política imperial española (Rubiés 1999, 3).

Las fábulas de La Fontaine traducidas por Carner y publicadas por la Editorial Catalana en 1921 son un ejemplo de aprovechamiento de la fraseología dentro de la lengua literaria, tal y como observó Carles Riba al reseñar la obra aquel mismo año.

8. Las notas deben ir al pie de página (con el sistema que proporciona MS Word), no al final del documento. Se evitarán las que sólo contengan referencias bibliográficas, excepto que éstas sean múltiples o vayan acompañadas de algún comentario.
9. Se incluirá al final del texto, bajo el epígrafe «Referencias bibliográficas», una relación única de las fuentes primarias y secundarias utilizadas. En dicha relación debe constar la paginación, precedida de la abreviación «p.» (una página) o «pp.» (varias páginas).

10. Los modelos que se deben seguir para las referencias bibliográficas son los siguientes:

*Referencias de libros:*

Apellido, Nombre. Año. *Título*. Lugar de edición: Editorial.

Lamuela, Xavier, y Josep Murgades. 1984. *Teoria de la llengua literària segons Fabra*. Barcelona: Quaderns Crema.

Morera i Galícia, Magí. 2001. *Obra poètica completa*. Edició d'Olívia Gassol i Bellet. Lleida: Universitat de Lleida.

*Referencias de artículos:*

Apellido, Nombre. Año. «Título». *Nombre de la revista* número (fecha): páginas.

Malé, Jordi. 2000. «Marià Manent, quasi setanta anys de crítica literària». *Revista de Catalunya* 152 (junio): 93–98.

*Referencias de capítulos de libro:*

Apellido, Nombre. Año. «Título del capítulo». En *Título del libro*, [Nombre Apellido (ed./eds.),] páginas. Lugar de edición: Editorial.

Giró i París, Jordi. 2004. «La infantesa i el món de Proust (1902–1914)». En *Els homes són i les coses passen: Maurici Serrahima i Bofill (1902–1979), un filòsof-literat del segle xx*, 23–43. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Ollé, Manel. 2005. «La pluja de Du Fu en la poesia de Carner i Manent». En *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres. I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, edició de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín, 11–25. Lleida: Punctum & TRILCAT.

*Referencias de artículos de revista (fuentes primarias):*

Apellido, Nombre. Año. «Título». *Publicación periódica* número (fecha): páginas.

Rigol, Joan. 2003. «Centenari del naixement de Maurici Serrahima». *Diàlegs* 20 (abril–junio): 11–30.

*Referencias de artículos de periódico (fuentes primarias):*

Apellido, Nombre. Año. «Título». *Publicación periódica*, fecha, páginas.

Dolç, Miquel. 1976. «Un tesoro documental. El pasado y el presente de Maurici Serrahima». *La Vanguardia Española*, 29 ene., 47.

## Instructions for contributors

Articles and reviews must be submitted by 31 March to the address [anuari.trilcat@upf.edu](mailto:anuari.trilcat@upf.edu).

1. The originals will be articles or documents with a maximum length of 65,000 characters, including spaces, with abstracts in Catalan or Spanish and in English of 500–1,000 characters, including spaces, and key words in Catalan or Spanish and in English (between 3 and 6). Contributions must be sent in a MS Word file to the address [anuari.trilcat@upf.edu](mailto:anuari.trilcat@upf.edu).
2. The style must be Times New Roman 12 (for the main text, double spaced) and Times New Roman 10 (for the footnotes, single spaced).
3. If there are illustrations, they must be numbered and each of them must have an explanatory text at the bottom.
4. Short quotations must be integrated in the body of the main text. If they are long (more than two lines), they must appear separated by a blank line.
5. Italics will be used for the titles of books, theatrical works, artistic pieces and periodical publications. The titles of articles and loose compositions (tales, poems) must be placed between double quotations.
6. Footnote calls must be placed after the punctuation signs.
7. References to the bibliography (primary and secondary sources) must follow the author-date system. If the text already indicates the author and the date, it is not necessary to repeat them. Examples:

The bottom problem was always the same: the incompatibility between the Catalan constitutional system and the needs of the Spanish imperial politics (Rubiés 1999, 3).

The fables of La Fontaine translated by Carner and published by Editorial Catalana in 1921 are an example of the use of phraseology within literary language, as Carles Riba observed when reviewing the work in that year.

8. Notes must appear at the bottom of the page (with the system provided by MS Word), not at the end of the document. Footnotes that contain only bibliographical references should be avoided, except when there are multiple references or when they are accompanied by a comment.
9. At the end of the text, under the heading «Bibliographical references», a single list of all the primary and secondary sources must be included. The list must include the pagination, preceded by the abbreviation «p.» (one page) or «pp.» (several pages).

10. The models which must be followed for the references are as follows:

*Book references:*

Surname, Name. Year. *Title*. Place of edition: Publishing house.

Lamuela, Xavier, and Josep Murgades. 1984. *Teoria de la llengua literària segons Fabra*. Barcelona: Quaderns Crema.

Morera i Galícia, Magí. 2001. *Obra poètica completa*. Edició d'Olívia Gassol i Bellet. Lleida: Universitat de Lleida.

*Article references:*

Surname, Name. Year. «Title». *Name of the journal* number (year): pages.

Malé, Jordi. 2000. «Marià Manent, quasi setanta anys de crítica literària». *Revista de Catalunya* 152 (June): 93–98.

*Book chapter references:*

Surname, Name. Year. «Title of the chapter». In *Title of the book*, [Name Surname (ed./eds.),] pages. Place of edition: Publishing house.

Giró i París, Jordi. 2004. «La infantesa i el món de Proust (1902–1914)». In *Els homes són i les coses passen: Maurici Serrahima i Bofill (1902–1979), un filòsof-literat del segle xx*, 23–43. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Ollé, Manel. 2005. «La pluja de Du Fu en la poesia de Carner i Manent». In *Gèneres i formes en la literatura catalana d'entreguerres. I Simposi sobre traducció i recepció en la literatura catalana contemporània*, edició de Miquel M. Gibert i Marcel Ortín, 11–25. Lleida: Punctum & TRILCAT.

*Journal articles references (primary sources):*

Surname, Name. Year. «Title». *Periodical publication* number (date): pages.

Rigol, Joan. 2003. «Centenari del naixement de Maurici Serrahima». *Diàlegs* 20 (April–June): 11–30.

*Newspaper articles references (primary sources):*

Surname, Name. Year. «Title». *Periodical publication*, date, pages.

Dolç, Miquel. 1976. «Un tesoro documental. El pasado y el presente de Maurici Serrahima». *La Vanguardia Española*, 29 jan., 47.