



**La diversitat
de la literatura
francòfona**

Primavera 2016

Índex

PEN
català

Índex

Editorial	1
Sobre André Gide	2
per Pep Sanz Datzira	
La novel·la del Quebec a Catalunya	6
per Lluna Llecha	
Traduir l'ànima de les paraules (sobre Wadji Mouawad)	8
per Anna Casassas	
Yourcenar revisitée: una experiència única	10
per Lídia Anoll	
«Mil milions de llamps i trons!!!». Joaquim Ventalló, traductor de Tintín al català	13
per Pau Vinyes	
Lluís M. Todó, una passió persistent per la cultura francesa	17
per Nina Valls	

Número editat amb el suport de:



Editorial

Amb aquest número 21 de la revista *Visat* encetem una nova etapa que s'assenta sobre les bases de la feina feta durant 10 anys, en els quals la proposta de *Visat* s'ha anat consolidant i ha esdevingut una eina de referència per als lectors que s'interessen per la literatura i per la traducció. *Visat* proposara dos números monogràfics cada any al voltant d'una temàtica àmplia que pugui suscitar el debat entre els traductors i que pugui permetre fer-ne visible la feina. En aquest número 21 ens centrem en la diversitat de la literatura francòfona; entenem aquesta *francofonia* en un sentit global, i defugim les polèmiques que, al llarg dels anys, han acompanyat el concepte. És evident que alguna cosa s'ha mogut en els darreres dues dècades, perquè la tradició francesa sovint s'havia desmarcat de la crítica post-colonial (amb guionet): considerava que els fonaments eren anglosaxons i no representaven prou la realitat de les literatures en llengua francesa, i va apostar per construir un relat a partir del concepte de la francofonia. Sobretot al final del segle XX, però, n'hi va haver que van posar el dit a la nafra i van palesar els problemes que això podia comportar, que essencialment era separar en dos blocs la literatura que s'escriu en llengua francesa: d'una banda, la literatura escrita per autors nascuts a França; i, de l'altra la literatura «perifèrica» (de les antigues colònies o de països que tenien una literatura amb «un altre accent»). Aviat es va poder veure que, sovint, parlar de literatura francòfona significava contraposar la literatura francesa (i de vegades la literatura d'expressió francesa d'Estats rics: la belga, la suïssa, la quebequesa...) a la literatura de països pobres (literatura postcolonial, sense guionet), que anomenaven «francòfona». Per sortir de l'atzucac, el 2007 uns intel·lectuals de l'espai de la francofonia van publicar un manifest amb el títol «Pour une littérature-monde en français» (Per a una literatura-món en francès), en què s'oposaven a la distinció entre escriptors «francesos» i escriptors «francòfons», que per a ells es basava en una raó de pertinença a un Estat més que no pas a un imaginari distintiu.

Per això hem triat el singular del títol que, de manera sorprenent, dibuixa un panorama en plural, perquè entenem aquí per «literatura francòfona» tant la literatura tradicionalment anomenada francesa com les literatures d'expressió francesa d'arreu del món, totes *literatura-món* en francès. Així, proposem un recorregut (sempre arbitrari, sens dubte) d'aquesta literatura que va d'André Gide a Wadji Mouawad i passa per la literatura quebequesa, la figura de Marguerite Yourcenar o la traducció de Tintín. També ens ha semblat que ens podien ser útils les reflexions de Lluís Maria Todó sobre la seva feina com a traductor i com a docent en l'àmbit de la literatura en llengua francesa.

Sobre André Gide

Pep Sanz Datzira

La trajectòria d'André Gide (París, 1869-1951) comença amb un ressò i una difusió de la seva obra molt limitats i assoleix episodis de gran notorietat pública, ja als anys vint i trenta, no només a la França natal, sinó en diversos països europeus. Gran viatger, enamorat de l'Àfrica, Gide va aventurar-se a explorar els indrets més desconeguts, també els de la consciència i de la personalitat pròpies.

A les acaballes del segle XIX el començament de l'escriptor el van marcar les relacions amb els nuclis simbolistes i el mestratge del seu màxim representant, Stéphane Mallarmé. Gide va publicar en algunes revistes de difusió escassa, però també en algun periòdic de més abast, com el *Mercur de France*. *Les cahiers d'André Walter* (1890) va ser l'obra amb què es va donar a conèixer a un cercle curiosament seleccionat i inevitablement reduït: era un escriptor per a escriptors, i els seus esforços s'encaminaven a acumular prestigi en els cercles literaris, més que no pas a arribar a un nombre significatiu de lectors. També s'inscriu en aquest moment de la trajectòria *Les nourritures terrestres* (1897), narració fragmentària que representa una reacció vitalista i alliberadora contra la rigidesa religiosa de l'àmbit familiar, marcat pel protestantisme intransigent de la mare. El narrador d'aquesta obra, la primera a tenir un cert ressò, advertia Nathanaël, el personatge principal, amb cruesa: «no hi ha res més perillós que la família, la teva habitació, el teu passat».

Ja entrat el segle XX Gide va emprendre el projecte col·lectiu que va marcar de manera determinant la vida literària francesa de les dècades següents: la creació el 1909 de la *Nouvelle Revue Française*. Aquesta publicació, que pocs anys després de la seva creació va donar lloc a l'editorial més important de França, Gallimard, va erigir-se com a plataforma d'un classicisme modern, que defensava la innovació estètica des del respecte absolut a la tradició. Gide va formar part del nucli dirigent fins que en els anys de la Segona Guerra Mundial va emparar-se'n el règim de Vichy, i Drieu La Rochelle va esdevenir-ne director. Molt temps abans, però, la primera guerra europea havia comportat canvis substancials tant en l'obra de Gide com en les seves idees, sobretot pel que fa a la relació amb l'entorn i amb allò que solem anomenar la realitat mundana. Si fins aleshores havia manifestat un cert menyspreu per les qüestions socials, possible gràcies a la situació econòmica privilegiada de què va gaudir tota la vida i en part com a reacció als postulats del naturalisme hegemònic fins al tombant de segle, l'experiència de la Gran Guerra va posar-lo en contacte amb tota mena de problemes d'ordre pràctic.

Tot i que Gide ja havia descobert alguns països de l'Àfrica -Algèria, el Marroc, Tunísia- en els anys de joventut, el 1925 va emprendre un viatge cap a l'Àfrica Equatorial que va impulsar-lo a publicar *Voyage au Congo* (1927) i alguns articles a la premsa que van originar una forta polèmica. L'escriptor era molt crític amb les condicions d'explotació de què es beneficiaven les empreses franceses i l'impacte que això tenia en el territori. A aquesta controvèrsia s'hi afegia l'escàndol que havia provocat tot just un any abans, el 1924, l'edició comercial de *Corydon*, que ja havia donat a conèixer a amics i coneguts anteriorment, i en què l'autor feia una defensa de l'homosexualitat.

La vivència de la realitat colonial i l'interès progressiu de Gide per qüestions que afectaven la col·lectivitat van contribuir sens dubte a l'evolució de les seves idees i a les decisions que va prendre com a intel·lectual en relació amb el context polític del seu temps. L'acostament progressiu al comunisme el va dur, per exemple, a publicar per entregues *Les Caves du Vatican*, segurament l'obra més coneguda, que el 1914 ja havia donat a conèixer al diari *L'Humanité*, òrgan del Partit Comunista Francès. La primavera de 1935, quan va marxar a l'URSS en companyia d'altres escriptors francesos, no podia saber que el quart dia de viatge pronunciaria un discurs a la plaça Roja de Moscou en el funeral d'estat de Màxim Gorki, l'escriptor emblema del Kremlin. De tornada a

França, va provocar, una vegada més, polèmiques enceses, aquesta vegada entre els rengles comunistes, amb la publicació de *Retour de l'URSS* (1936) i *Retouches à mon retour de l'URSS* (1937), en els quals es mostrava crític amb alguns aspectes del règim soviètic, sense que això impliqués renegar-ne.

Gide va passar els anys de la Segona Guerra Mundial allunyat de París, alternant les estades al Migdia francès amb els llargs viatges a Algèria, el Marroc, Suïssa i Tunísia. Durant la postguerra, tot i que tenia una centralitat menor en la vida pública francesa que no pas la que havia tingut als anys trenta, treballava en nous títols i en l'adaptació d'algunes de les seves obres al cinema i al teatre. El 1947 el títol de doctor honoris causa per la Universitat d'Oxford i el Premi Nobel de Literatura el van consagrar com un dels escriptors més destacats del seu temps. L'últim gran reconeixement, pòstum i val a dir que de tota una altra mena, va arribar el 1952, quan la Suprema Sacra Congregatio Sancti Officii va incloure la totalitat de la seva obra a l'índex de llibres prohibits del Vaticà.

Abans de la publicació en volum de la primera obra de Gide traduïda al català, algunes revistes de referència de les primeres dècades del segle XX ja havien donat a conèixer l'autor francès, fos per mitjà d'articles o bé amb la traducció d'alguns fragments dels seus textos. Tot i això, la primera traducció que va assolir una difusió remarcable va ser *Les caves del Vaticà*, obra de Miquel Llor, que va publicar l'editorial Proa el 1930. Tant abans com durant la Guerra Civil, l'editor Josep Janés i Olivé va incloure quatre títols de Gide als «Quaderns Literaris de La Rosa dels Vents»; algunes d'aquestes obres les va traduir Janés mateix. Un cas emblemàtic, però, és la traducció d'*El Prometeu mal encadenat* (1937), a càrrec del poeta Bartomeu Rosselló-Pòrcel. Després de la llarga nit franquista, algunes editorials van interessar-se de nou per la literatura de Gide, i dels anys vuitanta ençà traductors com Marta Bes, Joan Casas, Josep Lozano, Francesc Parcerisas, Xavier Pericay i Núria Petit han apropiat l'obra de Gide als lectors catalans.

Les caves del Vaticà

Xerraire, escamotejador, prestidigitador, acròbata: als primers temps que ell venia a casa nostra, la meva imaginació tot just començava a sortir del llarg dejuni a què l'havia sotmesa Heldenbruck; jo era afamat de meravelles, crèdul i de curiositat tendra. Més endavant Baldi va ensenyar-me els seus jocs; però tot i arribar a conèixer-ne el secret, no va poder esborrar-se'm la primera impressió de misteri quan, la primera nit, el vaig veure que encenia molt tranquil la cigarreta a l'ungla del seu dit xic; després, com que havia perdut al joc, va extreure de la meva orella i del meu nas tantes rubles com li faltaven: coses totes que m'esglaiaren literalment, però que van divertir molt el públic, puix que Baldi deia, sempre amb el mateix aire tranquil: «Sort que aquest xicot és una mina inexhaurible!

André Gide. *Les caves del Vaticà*. Traducció de Miquel Llor. Barcelona: Proa [1930], 1984, p. 84. (A Tot Vent; 202)

El Prometeu mal encadenat

Pel mes de maig de 189..., a les dues de la tarda, es va veure això, que va poder semblar estrany:

En el bulevard que va de la Madeleine a l'Opéra, un senyor gras, de mitja edat, no assenyalat, altrament, per res més que per la seva corpulència poc comuna, fou abordat per un senyor magre, que, somrient i -creiem nosaltres- sense mala intenció, li va donar un mocador que el senyor corpulent acabava de deixar caure. Aquest senyor va donar les gràcies sense frases, i anava a continuar el seu camí quan, canviant d'idea, es va inclinar cap al magre i degué demanar-li una

informació, que aquest degué donar-li, car, traient immediatament de la seva butxaca tinta portable i plomes, el senyor gras les allargà sense més explicacions al senyor magre, amb un sobre que fins aleshores havia tingut a la mà. I els que passaven pogueren veure l'home magre escriure-hi tot seguit una adreça. Però aquí comença l'estranyesa de la història, que cap diari, però, no va consignar: el senyor magre, després d'haver tornat la ploma i el sobre, no havia tingut temps de somriure un adéu, quan el senyor gras, per totes gràcies, ja li havia pegat una brusca galtada; després saltà dins d'un fiacre i desaparegué, abans que cap dels espectadors atrets (jo n'era), retornats de la sorpresa, no hagués tingut la idea de deturar-lo.

André Gide. *El Prometeu mal encadenat*. Traducció de Bartomeu Rosselló-Pòrcel. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1937. Reeditat a Quaderns Crema, 1982, p. 11.

Diari. Anys 1914-1918

Sí, les qüestions polítiques m'interessen menys, i les crec menys importants que les qüestions socials; i les qüestions socials, menys importants que les qüestions morals. Perquè al capdavant crec que de fet la «mala organització» de la qual aquí no ens parem de queixar, només és imputable gairebé sempre a la negligència o a la manca de consciència dels empleats, des dels més modestos als superiors, en l'exercici de les seves funcions. No es tracta tant de reformar el sistema com el mateix home, i crec que Paul Valéry l'encertava quan assegurava, l'altre dia, que el més important dels ministeris era el d'Instrucció Pública.

André Gide. *Diari. Anys 1914-1918*. Traducció de Joan Casas. Barcelona: Edicions 62, 1993. (Les Millors Obres de la Literatura Universal. Segle XX; 82), p. 295.

Obres d'André Gide traduïdes al català

Les Caves del Vaticà. Trad. Miquel Llor. Barcelona: Proa, 1930 (reedició: Proa, 1984).

Els Nodriments terrestres. Trad. Simó Santainés. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1936.

L'Escola de les dones. Trad. Josep Janés i Olivé. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1937.

Robert. Trad. Josep Janés i Olivé. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1937.

El Prometeu mal encadenat. Trad. Bartomeu Rosselló-Pòrcel. Barcelona: Edicions de la Rosa dels Vents, 1937 (reedició: Quaderns Crema, 1982).

Teseu. Trad. Francesc Parcerisas i Bernadette Serrahima. Barcelona: Columna, 1985.

Retorn de l'URSS, seguit de Retocs al Retorn de l'URSS. Trad. Maria Rosa Vallribera Fius. Barcelona: Edicions de 1984, 1986.

Els Falsificadors de moneda. Trad. Xavier Pericay. Barcelona: Edicions 62, 1989. *L'Immoralista*. Trad. Marta Bes i Oliva. Barcelona: Edhasa, 1990.

La Porta estreta. Trad. Marta Bes i Oliva. Barcelona: Edhasa, 1990.

La Simfonia pastoral. Trad. Josep Lozano. Alzira: Bromera, 1993.

Diari (1914-1918). Trad. Joan Casas. Barcelona: Edicions 62, 1993 (reedició 2002).

Saül. Trad. Carlota Vicens Pujol. Palma: Universitat de les Illes Balears, 1998.

Paludes. Trad. Núria Petit. Barcelona: Destino, 2003.

La novel·la del Quebec a Catalunya

Lluna Llecha

Les relacions entre el Quebec i Catalunya són testimoni d'un interès recíproc que no ha deixat de créixer en les últimes dècades. Si el 1983 els governs de Catalunya i del Quebec marcaven oficialment el començament d'una cooperació institucional per mitjà d'un intercanvi de cartes, el 1996 tots dos governs estrenyien els lligams creant un Comitè mixt Quebec-Catalunya, que s'havia de reunir cada dos anys, alhora que firmaven uns acords en els quals es precisaven els sectors de cooperació que es privilegiaven: cultura, educació i formació, ciència i tecnologia, desenvolupament industrial, sanitat, finances i administració pública, i també els intercanvis en aquests sectors entre els organismes i les empreses.

Entre aquests sectors de cooperació, la cultura representa un dels vectors més importants, probablement perquè aquests dos països tenen moltes semblances pel que fa a la protecció de la identitat, la cultura i la llengua. Així, aquests últims anys el Quebec s'ha convertit en un dels primers socis culturals canadencs de Catalunya en l'àmbit artístic: la seva impactant cinematografia, la presència constant de companyies de circ de renom internacional, com Le Cirque du Soleil, o els impressionants muntatges teatrals de Robert Lepage, entre d'altres, s'han fet un lloc indiscutible entre el públic de Catalunya. Ara bé, passa el mateix pel que fa al camp literari? Com es rep la literatura del Quebec? Són aquestes preguntes que ens hem formulat com a punt de partença d'una recerca que pugui donar-hi resposta.

De la relació d'autors i títols traduïts se'n desprenen aspectes suficients per fer una bona radiografia de l'estat de la qüestió. En primer lloc observem que, deixant de banda el que anomenarem el «cas» de *Maria Chapdelaine*, la presència d'aquesta literatura es fa palesa amb el desenvolupament dels estudis de la literatura francòfona del Canadà a les universitats, d'una banda, i amb el començament de la cooperació entre el Quebec i Catalunya, de l'altra, a la dècada dels vuitanta. De tots els títols publicats a Catalunya, una cinquantena corresponen a la novel·la, i hi predominen les traduccions castellanes. Sols una dotzena han estat traduïts al català, i hi figuren títols com *Maria Chapdelaine*, *Les chambres de bois* o *Angéline de Montbrun*, d'autors que es podrien considerar «clàssics» de la literatura del Quebec.

De les vicissituds de *Maria Chapdelaine*, de Louis Hémon, sols n'esmentarem aquelles que es relacionen amb la nostra literatura i que en fan, per això, un cas especial. Es tracta de la primera obra de la literatura del Quebec publicada a Catalunya; la traducció va anar a càrrec de Tomàs Garcés i es va publicar primer per entregues al diari barceloní *La publicitat* entre l'1 d'agost del 1923 i el 3 de febrer del 1924 i finalment en volum el 1925, a l'Editorial Catalana. La va reeditar el 1952 l'Editorial Selecta i el 1984 l'Editorial Proa. La segona novel·la esmentada, traduïda per Lídia Anoll, *Les cambres de fusta*, és d'Anne Hébert, una de les escriptores més importants de la literatura del Quebec del segle XX, que va conrear tots els gèneres literaris, sobretot novel·la i poesia. Editada el 2001 per Pagès Editors a la seva col·lecció «Lo Marraco Blau», que també va publicar, el 2007, *Angéline de Montbrun*, en traducció d'Elena Garsaball. Aquesta novel·la de Laure Conan va suscitar un gran interès entre la crítica i les autoritats del seu temps des de la publicació per entregues a la *Revue canadienne*, entre el juny del 1881 i l'agost del 1882, i de l'edició en volum el 1884. Se la considera la primera novel·la psicològica del Canadà francès i la primera novel·la escrita per una dona.

Al costat d'aquests «clàssics», a partir de la segona meitat dels anys seixanta del segle XX constatem obres que s'inscriuen en el que s'ha anomenat l'escriptura en femení, com *Le bruit des choses vivantes*, d'Élise Turcotte, en traducció de Lourdes Bigorra (*El soroll de les coses vives*, La Magrana, 2001), i títols d'escriptors vinguts d'horitzons molt diversos que contribueixen a enriquir i a ampliar

la literatura del Quebec, com *Visage retrouvé*, traduïda per Pau Oliva Viladegut (*Fisonomia retrobada*, Pagès Editors, 2005), i *Anima*, amb traducció d'Anna Casassas (*Ànima*, edicions del Periscopi, 2014). Aquestes dues novel·les són del libanès Wajdi Mouawad, actor, cineasta i un dels dramaturgs i escriptors d'expressió francesa de més rellevància del panorama actual, que va assolir renom internacional amb la tetralogia teatral *Le sang des promesses* (*Forêts, Littoral, Incendies, Ciel*), d'un gran èxit de públic i de crítica.

Tot i que el tema sigui molt diferent, trobem el mateix fenomen mediàtic a *Un diumenge a la piscina a Kigali*, punyent testimoni del genocidi de Rwanda del 1994 relatat pel periodista Gil Courtemanche, que hi va viure durant tres anys. L'èxit de vendes al Quebec va ser aclaparador i la traducció catalana no es va fer esperar: el 2003, tres anys després de la publicació al Quebec, La Magrana l'editava amb traducció d'Anna Casassas.

També s'han publicat novel·les de gran èxit comercial, com ara *La nena que li agradaven massa els llumins* i *El fred modifica la trajectòria dels peixos*. Amb la primera, traduïda a una vintena de llengües, l'escriptor i professor de filosofia Gaétan Soucy va obtenir un èxit rotund i un reconeixement internacional immediat. La novel·la la va traduir al català Joan Casas i la publicar l'editorial Límits el 2001. El segon títol, en traducció de Carles Urritz, *El fred modifica la trajectòria dels peixos* (Rosa dels Vents, 2009), és la primera novel·la del polifacètic Pierre Szaloswski: fotògraf de premsa, periodista, editor d'una publicació mensual de boxa, dissenyador gràfic, director artístic i de creació de publicitat, dissenyador de softwares educatius, productor de videojocs, guionista i autor.

Pagès Editors publicà també *Cap Tourmente*, de Jean-Paul Filion, amb traducció de Lídia Anoll (*Del cap Tempesta al cap de Joia*, 1993) i *L'homme de la toundra*, de Michel Noël, traslladada per d'Amalia Prat (*Perdut en plena tundra*, 2005). Si bé d'època i temàtica molt diferents, aquestes dues novel·les podrien inscriure's en l'apartat d'autors «clàssics»: la primera, pel renom de l'autor, i la segona, per les descripcions del paisatge del nord del Quebec, que recorden les de Louis Hémon.

Si bé en el conjunt de novel·les quebequeses traduïdes al català que hem pogut recopilar trobem a faltar el nom d'alguns grans autors de la història literària del Quebec, observem tanmateix que aquesta literatura ha suscitat l'interès de traductors i d'editorials de renom. Malgrat que el nombre encara sigui molt reduït, presenten una varietat de tendències que permeten fer-nos una petita idea de la diversitat de la producció literària, d'estil tan sorprenent com tota la producció cultural que ens arriba del Quebec i que mereixeria tenir un ressò semblant al de les arts escèniques o visuals.

Traduir l'ànima de les paraules (sobre Wadji Mouawad)

Anna Casassas

Wadji Mouawad, nascut al Líban el 1968, diu: «Un artista és un escarabat que troba, en els excrements de la societat, els aliments que necessita per produir les obres que fascinen i traspalsen els seus semblants. L'artista, com un escarabat, s'alimenta de la merda del món per al qual treballa, i d'aquest aliment abjecte de vegades aconsegueix fer-ne brollar la bellesa.»

És conegut arreu sobretot com a home de teatre, autor, director i actor, tot i que ell considera que primer de tot és escriptor. De fet, quan aquest home nascut al Líban, però educat a França i al Canadà, va començar a llegir Kafka, Hugo o Dostoievski, va quedar impactat per la capacitat de les paraules per trencar els tabús i els silencis que ell havia viscut tota la vida a casa seva i en la seva comunitat. Llegint *La metamorfosi* va tenir la sensació que aquell llibre es dirigia directament a ell, que havia estat escrit per a ell, que aquell autor l'entenia com no l'havia entès mai ningú, i tot d'una se sentia emocionalment més pròxim a aquell jueu txec que no pas a la seva família. A la mateixa època s'entusiasmava amb les cançons de Jaques Brel i Renaud, per dir dos noms coneguts, per tota l'emoció que poden transmetre, i les cantava a plens pulmons mentre repartia diaris de matinada pels carrers deserts del Quebec.

Aquesta revelació de la immensa força de les paraules el va portar a voler ser escriptor, però un escriptor amb aquesta potència comunicativa per trencar el silenci o res, diu ell. I per tant es va entrenar; no parava d'escriure, però el francès no és la seva llengua materna i de moment encara no el dominava prou. I així és com va arribar al teatre: una manera d'expressar-se, d'arribar als altres, que no demana el mateix domini de tots els registres de la llengua. I a l'École nationale de théâtre descobreix, a més, per mitjà d'un professor, una frase de Mallarmé que el va catapultar a una altra dimensió: «Cal donar un altre sentit als mots de la tribu».

Això és el que finalment va aconseguir, al cap d'anys de feina, amb la seva novel·la *Ànima*, en què uneix la llengua poètica, amb el llenguatge de les bombes, el nerviós i atabalador de la seva mare, o la meditació interior, per emocionar i traspalsar el lector, per trencar el silenci i donar la paraula «als qui estan convençuts que la seva mort serà oblidada per sempre», animals i homes.

Tot això sumat fa que per a mi la traducció d'*Ànima* fos d'una intensitat que segurament abans no havia conegut mai. Cada paraula i cada frase hi és densa de sentits i la meua responsabilitat era transmetre tot aquest gruix i aquesta densitat d'emocions. El vocabulari hi és molt triat i molt ric: no puc treballar mai sense un paper i un llapis a mà per poder apuntar i triar les paraules o els girs que em van venint al cap, però en aquest cas em van ser encara més indispensables per poder equilibrar i repartir, per exemple, els més de vuitanta termes diferents per designar sons, o totes les variants del cansament (que ara recordi: cansat, cruixit, esgotat, esllomat, extenuat, rebentat, mort, baldat, exhaust, i no sé si encara me n'hi va entrar alguna més).

Un dels reptes excitants de la traducció és la veu narrativa de cada novel·la; en aquest cas, la polifonia de veus animals que van desfilant com a observadors i cronistes del que veuen. El joc d'anar diferenciant el vocabulari de cadascun, el to, la construcció de les frases, i de reproduir-lo quan tornava a aparèixer el mateix animal va ser apassionant. Igual que va ser apassionant anar descobrint tot el que aquesta elecció dels animals contenia, a més de la voluntat que he dit de donar-los la paraula. Llegint *Ànima* es pot observar que els animals, independentment de les diferències entre ells, tenen una veu molt més poètica i rica que no pas els humans, que més aviat parlen de manera vulgar i plana. I és que els animals contribueixen, i molt, a la força emotiva i traspalsadora del text, perquè no han sucumbit a la domesticitat, a la rutina, al cinisme i a l'esclavitud dels humans, sotmesos a la mirada dels altres, a les obligacions de la vida quotidiana i

de l'èxit, i per tant porten i expressen lliurement tota la sensualitat i l'emoció de les percepcions (tota la sensualitat i l'emoció, també, del WM adolescent que havia decidit que volia ser escriptor), igual que porten a la narració l'alè de màgia que havia estat sempre present en els mites, les històries antigues, les tragèdies gregues en les quals Wadji Mouawad s'emmiralla.

Amb el temps i l'experiència he anat veient que em captiven especialment les traduccions d'autors que no són originaris del país amb la llengua del qual s'expressen, i les trobo més interessants simplement perquè, encara que l'autor que sigui domini a la perfecció la llengua, en aquest cas el francès, la utilitza amb una llibertat molt més gran que els francesos d'origen, i no cal dir que amb tot un altre imaginari al darrere. En la immensa força del text (dels textos) de Mouawad hi conflueix a més un altre factor, fundador del seu pensament i, segons paraules seves, fundador de la seva identitat, molt més que no pas la genealogia o la història familiar. Em refereixo al concepte de «comunitat de trasbalsats», de «solidaritat dels trasbalsats», procedent dels textos del filòsof txec Jan Patočka. Segons Patočka, aquesta és l'única solidaritat que hi pot haver avui entre els humans, l'única que ens agrupa a tots. I els únics que traeixen aquesta solidaritat són els emboscats que viuen al darrere gràcies a la sang dels altres. Per això Wadji Mouawad vol sotragar el lector, vol «dur tothom que sigui possible a prendre consciència de la incomoditat de la seva situació còmoda».

El gruix de significats del text, la potència d'aquesta intenció trasbalsadora, la força poètica del text i el fet de sentir que podia formar part d'aquest gran projecte van fer que traduir *Ànima* fos un plaer tan intens que no vaig notar mai el cansament per més hores que hi hagués de dedicar; sinó que, al contrari, em carregava cada dia d'energia, d'electricitat, d'eufòria. Que encara em dura...

Yourcenar revisitée: una experiència única

Lídia Anoll

No us feu il·lusions, aquesta experiència única no té res de singular, d'incomparable, d'original: és única, senzillament, perquè no n'he tingut mai cap altra com aquesta. Arran d'unes jornades sobre Marguerite Yourcenar, van instar-me a parlar de la traducció que havia fet d'*Un homme obscur* i *Une belle matinée*. Havien passat cinc anys i en aquell moment treballava de ple en la traducció d'una petita obra d'orfebreria, *Seul ce qui brûle*, de Christiane Singer. Què vull dir amb això? Doncs que estava immersa en un altre món, que Yourcenar ja se m'havia desenganxat, i em quedava tan llunyana que ja n'havia oblidat, fins i tot, les penúries que m'havia fet passar i, sobretot, l'esgotament que sentia en acabar la traducció. Aquella invitació em va obligar a encarar-me novament amb el text. Era la primera vegada que em rellegia, amb mirada escrutadora, un cop editada, cosa que em convertia, involuntàriament, en jutge de la meva pròpia traducció. Això, per a una persona avesada a corregir i a qualificar, no fou gaire afalagador, us ho podeu ben creure: aquell mot, aquella expressió, aquell matís..., quantes coses hauria volgut modificar! L'esperit de Yourcenar, com a persona que havia dedicat bona part de la seva vida a traduir, devia somriure sorneguerament veient la meva insatisfacció.

La traducció me l'havia proposada Àngels Santa, directora de l'extingida col·lecció «Lo Marraco Blau». A més de les dues novel·les esmentades, de longitud i característiques diferents, el llibre conté dos epílegs que n'expliquen la gènesi i en mostren les incoherències. Se situen al segle XVII i, malgrat el caràcter itinerant, transcorren la majoria del temps a Amsterdam. De seguida vaig comprendre que acceptar la proposta comportaria tot un repte, no sols perquè es tractava de Yourcenar, sinó perquè en començar a llegir el text no vaig sentir aquella sensació que em lliga a l'obra, que se'm fa seva. Els recels, però, es van anar difuminant a mesura que vaig anar entrant en l'ànima d'aquell relat i, sobretot, en la de Nathanaël, el protagonista, aquell *homme obscur* que, un cop conegut, vaig resistir-me a anomenar-lo *un home qualsevol* i vaig preferir deixar-li tota l'ambigüitat que vehicula l'adjectiu *obscur*.

La prosa de Yourcenar, ho sabem prou, és profunda, densa, rica en raonaments culturals i filosòfics. *Un homme obscur* no n'és una excepció. Els diàlegs hi són poc corrents, però solen ser molt suculents. Penso en aquell que, de manera casual, posa a Nathanaël al corrent de la vida i de la fi tràgica de qui havia estat la seva dona, la Saraï, o bé el de la trobada de Nathanaël amb Léo Belmonte. Yourcenar aconsegueix, amb el pas de la narració al diàleg, una claredat i una vivacitat que el relat no hauria assolit, alhora que dóna un relleu especial als esdeveniments que vehicula. Aquests tipus d'estratègies estilístiques contribueixen a l'equilibri del text i són, per al traductor, un respir necessari per sobreviure.

Eterna viatgera, Yourcenar fa de Nathanaël un ésser que l'atzar mena constantment d'un cap a l'altre de la terra. El canvi constant de lloc, de medi, d'estatut, de manera de viure comporta un canvi continu de camps semàntics. El noieta senzill que, amb un talent superior al dels altres xicots de Greenwich, segueix les lliçons del seu mestre, s'enamora de la Janet i, quan tot semblava idíl·lic, comença un periple interminable que ens enfronta amb el vocabulari marítim, i després amb el del món rural: camp, conreu, animals..., i retorna al món marítim amb escala al lloc de pertença i arribada a Amsterdam, on viu un seu oncle, impressor, que li donarà feina com a corrector, la qual cosa significa, per al traductor, canviar de registre i familiaritzar-se amb el vocabulari de la impremta. Quan, mig mort, va a raure a casa del senyor Van Herzog, llenguatge i to canvien totalment... És en una traducció així que ens adonem que en la nostra vida quotidiana fem un ús irrisori de les possibilitats de la llengua, i ens veiem obligats a recuperar una quantitat sorprenent de mots mig adormits en el nostre haver o a informar-nos sobre altres d'aliens a les nostres àrees de coneixement. Tot això seria poca cosa sense aquest vaivé de present i de passat que relaciona uns

fets amb uns altres, i, per tant, un vocabulari amb un altre, una situació amb una altra. Cada moment de la seva vida, cada fracàs i cada èxit són sospesats amb una equanimitat que ens deixa palplantats. Costa d'imaginar-se que ens trobem davant un home de poc més de vint anys; la seva veu, el seu raonament, són els d'una persona que ha viscut i que ja ho mesura tot amb certa distància, com si, ben mirat, tot mereixés la mateixa ponderació. És la veu de Yourcenar mateixa, que dóna fi i sentit a aquella novel·la que va concebre essent molt jove i que va acabar uns quants anys abans de la seva mort: «una mena de testament», segons les seves pròpies paraules.

Afegim a tot això el bagatge cultural, sovint incompreensible com Yourcenar reconeix, que ha atorgat a Nathanaël a manera de viàtic per a la seva vida erràtica. Adolescent, a Greenwich, el seu mestre li havia donat accés a un Corneli Nepos, a un Virgili, a un Tit Livi a més d'un Shakespeare i a la novel·la de Perceval..., rudiments que li permeten treballar com a corrector a Amsterdam i llegir Tibul, Properci, Catul o Marcial, autors sobre els quals el seu mestre havia expressat reserves. Un cop llegits, Nathanaël en sospesa el contingut i arriba a les seves conclusions: els versos d'Ovidi el poden seduir, però només són paraules; Marcial no li diu res de nou, i les obscenitats de Catul no les troba gaire diferents de les que deien els seus companys de bord quan feien gresca tots junts. Quan, a casa de Von Herzog, tot traient la pols de les pintures, el noi les mira atentament, ens parla d'allò que representen, dels seus personatges, del seu sentit al·legòric i no pas dels seus autors. El món clàssic i el món bíblic, o si es vol, el món pagà i el món cristià s'hi donen la mà: una Diana al bany, una Judit, una Berenice i Tit... Aquestes al·lusions, com també aquelles que fan referència a la història antiga són sempre contrastades amb fets quotidians, que mostren la hipocresia dels homes en avaluar diferentment un mateix fet segons que es tracti d'una obra d'art, de la vida real o d'un personatge imbuït de poder.

Aquests exemples confirmen el que tot traductor ja sap: que en el seu exercici no n'hi ha prou amb un bon coneixement de la llengua d'entrada i de la de sortida; li cal, també, una cultura molt àmplia les llacunes de la qual haurà de pal·liar amb tots els mitjans que té a l'abast. Gosaria dir, però, que no rau aquí la dificultat més gran del traductor, perquè és més fàcil recuperar una dada històrica, per exemple, que no pas trobar la traducció exacta d'un mot que ja està en desús o que pertany a un àmbit molt específic. Que no em preguntin què vaig arribar a fer per trobar, inútilment, l'equivalent català d'*une manche en sabot* o del *papier à chandelle*!

És cert, però, que no és pas la precisió d'un mot allò que posa de relleu l'excel·lència d'un traductor: la justesa dels modismes, la concreció dels passatges obscurs, de certa ambigüitat, la voluntat d'aconseguir la mateixa elegància o fluïdesa que el text de sortida, de resoldre les expressions difícils de confegir en la pròpia llengua..., són aspectes que diuen molt de la seva perícia. El vocabulari de Yourcenar, ric en matisos, posa sovint el traductor a prova, perquè l'ambigüitat que deliberadament ella assoleix no pot ser-ho sempre en la llengua d'arribada. És per això que el traductor ha de sospesar cada mot per veure quin és el sentit que li sembla que preval, la qual cosa l'obliga a *laisser décanter* el text i a reprendre'l un cop i un altre, fins a trobar allò que més s'ajusta al text de partença.

Les dificultats que presenta *Une belle matinée* són molt minses si les comparem amb les d'*Un homme obscur*; el fet d'estar en possessió de tots els antecedents també ho fa tot més familiar. Lazare, el noi que se suposa fill de Nathanaël i Saraï -la prostituta jueva amb qui es casà i que tornà al prostíbul-, s'escapa de la casa de Madame Loubah, on fa petits serveis a les noies i els seus clients, per seguir una *troupe* ambulat que arriba al poble. Per motius llargs d'explicar i tan poc versemblants com els que hem trobat a *Un homme obscur*, Lazare parla anglès i pot recitar de memòria el paper de Rosalinde de *As you like it*; el noi que el feia s'ha fet mal al turmell i necessiten algú per substituir-lo. Lazare veu en aquesta oportunitat el camí de fer realitat el seu somni: esdevenir actor. La nit abans de la fuga, té un somni -bellíssim- per on circulen totes les possibilitats de metamorfosi que li oferirà la vida d'actor. Yourcenar hi exhibeix la seva vastíssima

cultura esmentant les possibilitats de «transvestiment» i d'«usurpació» de personalitat que té, en potència, tot actor. El text és dens i fluid alhora, alterna diàleg i relat, i sols exigeix, en certs punts, tenir en compte la precarietat de les *troupes* ambulants del segle XVII i un bon coneixement de l'obra que representen, per no caure en cap error cultural d'aquells que no poden perdonar-se a un traductor. La resta es redueix a exigències estilístiques, a dubtes que sorgeixen quan l'autor s'ha permès certes arbitrarietats que el traductor no s'atreveix a conservar perquè no el qualifiquin de mal traductor. Recordo un paràgraf que oscil·lava entre present i passat que vaig conservar intacte, després de llegir-me'l una pila de vegades, conscient que aquella oscil·lació era significativa i que no podia obviar-la, però que no seria compresa per tots els lectors. Pel que fa al vocabulari, podria donar exemples que mostrarien que, en cada moment, les opcions preses són mesurades i que, tot i això, qualsevol traductor –i jo mateixa en rellegir-me– trobaria d'altres possibilitats més ajustades.

El que he exposat fins aquí, tot i que condensat i reduït, em sembla que pot donar una idea del repte que comporta per a tot traductor la trobada amb el text que es proposa traduir, i el rigor i l'entusiasme que li permetran assolir-lo.

«Mil milions de llamps i trons!!!». Joaquim Ventalló, traductor de Tintín al català

Pau Vinyes

D'ençà de l'acabament de la Guerra Civil Espanyola la llengua catalana va ser arraconada a l'àmbit privat i familiar. El castellà s'imposava com l'única llengua oficial a tot l'Estat espanyol i les altres llengües quedaven prohibides en totes les esferes públiques, com ara la literatura i els assajos històrics i periodístics. Només de manera tímida es va permetre la publicació de llibres en llengua catalana, sempre que fessin referència a autors catalans d'abans del conflicte bèl·lic o relacionats amb l'àmbit eclesiàstic, com Jacint Verdaguer o Joan Maragall. A mesura que passaven els anys i la dictadura s'anava relaxant en matèria de publicacions, la llengua catalana va tornar a sobreixir, però de manera molt tímida i sense entrar en conflictivitat. Aquest fet va comportar que a la dècada dels seixanta la producció editorial en llengua catalana creixés en nombre, però sense comportar un perill per a l'edició en castellà. És en aquest període que neixen les publicacions infantils *Cavall Fort* i *Tretzevents*, totes dues sota el paraigua de l'església catalana. Tot i això, calia fer un pas més i anar més enllà pel que feia a la traducció de la literatura estrangera. Fins al començament dels anys seixanta les llengües espanyoles dites *regionals* no podien publicar llibres traduïts de la literatura forana. L'aixecament de la prohibició de fer traduccions al català va resultar del decret del ministre de Turisme i Informació Manuel Fraga Iribarne, l'any 1962. A partir d'aleshores es van poder traduir les grans obres de la literatura universal al català.

L'editorial Joventut no desaprofita l'oportunitat i es va decidir a publicar llibres infantils de renom traduïts al català. Joventut, editorial fundada per Josep Zandrera el 1923, editava des de l'any 1958 *Las aventuras de Tintin y Milú*, sorgides de la mà de Georges Remi, més conegut com a Hergé, que fou l'impulsor i promotor de la *bande dessinée* belga. Tot i això, les aventures de Tintín ja havien estat traduïdes l'any 1952 al castellà per Casterman -l'editorial de la versió original en francès-, però sense gens d'èxit. Casterman va editar els àlbums *El secreto del Unicornio* i *El tesoro de Rackham el Rojo*, que avui dia són peces de col·leccionista: se n'han arribat a pagar més de 3.000 € en subhastes. D'altra banda, la revista *Blanco y Negro*, suplement del diari monàrquic *ABC*, publicava l'11 de maig del 1956 la primera de les aventures de l'obra d'Hergé a l'Estat espanyol: *Objetivo: la Luna*. Ho va fer un cop per setmana cada diumenge. La seguiren *Aterrizaje en la Luna*, *Tintin en el Congo*, *La estrella misteriosa*, *En el país del oro negro* i *El cetro d'Ottokar*. La revista *3 Amigos* de Madrid va publicar amb periodicitat mensual tres aventures de Tintín, entre els anys 1956 i 1962, *El tesoro de Rackham el Rojo*, *El secreto del Unicornio* i *El caso Mariposa* -aquest darrer àlbum titulat en català *L'afer Tornassol*.

Les primeres traduccions de Tintín al castellà per a l'editorial Joventut van anar a càrrec de Conxita Zandrera, filla de Josep Zandrera. Concepció Zandrera, en una entrevista publicada a la revista *Presència* la segona quinzena del febrer del 2007, explicava com van aconseguir els drets de la traducció:

Vam anar a un congrés d'editors a Itàlia, del 4 a l'11 de juliol de 1956, a Bolonya, i, en lloc de ficar-me a l'autobús dels espanyols, vaig viatjar amb els francòfons. Em vaig asseure al costat del secretari dels editors belgues i em va preguntar si coneixia Tintín i em va enviar un parell d'àlbums. A Joventut mai havien publicat còmics, alguns no ho veien prou seriosos, però al final, els dos vots del meu pare van decantar el consell. Se n'ha parlat poc, del meu pare; José Zandrera tenia més vista que ningú... ell va veure Tintín.

Albert Manent, fill de Marià Manent, director literari de l'editorial Joventut, va rebre una carta Joaquim Ventalló, periodista i exregidor de Barcelona durant la primera legislatura republicana dels anys trenta, datada el 21 de març de 1963, amb el text següent:

Senyor Albert Manent

Estimat amic:

He sentit dir que l'Editorial Joventut anava a publicar el Tin Tin [ho escriu separat] en català.

Suposo que ja deveu tenir traductor, cada editorial ja té el seu equip, clan o capelleta. Però us poso aquests mots perquè com que la traducció castellana que s'ha publicat és tan deplorable i el Tin Tin tan simpàtic, quedà disminuït amb un text cursi que és llàstima –sigui dit entre nosaltres i sense ganes d'ofendre ningú. Em sabia greu que la traducció catalana fes malbé el personatge, i per tant em brindo –si voleu, de franc, encara que em guanyo una mica la vida traduint per a diverses editorials– a revisar el text del que faci la traducció, perquè no n'hi ha prou com sabeu amb haver viscut al país, per a collir les nuances (sic) o matisos del lèxic, i en català em sabia greu que l'edició fos tan malaguanyada com la castellana.

He dit de franc (sic), si cal. Però el Tin Tin no quedi una cosa carrinclona en català.

Maneu sempre.

Aquesta carta, acompanyada de l'amistat amb el fill de Marià Manent devien ser les portes que es van obrir a Joaquim Ventalló perquè es fes càrrec de les traduccions de Tintín al català. Joaquim Ventalló de petit havia estudiat a les escoles franceses dels Germans de la Doctrina Cristina, de jove va treballar de periodista a l'agència francesa Havas i s'havia exiliat en esclatar la guerra perquè era perseguit pels anarquistes tot i que era republicà de soca-rel. Aquests fets van comportar que el seu nivell de francès fos alt i que en la seva estada a França, durant l'exili del 1936 al 1943, conegués i admirés l'obra de Georges Remi.

Segons la filla de Joaquim Ventalló, Eulàlia Ventalló (*Llamp de llamp de rellamp contra-rellamps!* Acontravent. Barcelona, 2011):

A casa nostra érem lectors de les aventures de Tintín molt abans que el meu pare, Joaquim Ventalló, en fos el traductor. Les llegíem en francès, que era la nostra llengua habitual a l'escola, ja que fèiem els estudis al Liceu Francès de Barcelona.

Val a dir que els primers catalans a llegir les aventures de Tintín (això sí, en francès), foren els nord-catalans i els alumnes de l'Institut Francès de Barcelona.

Dit i fet, Ventalló va traduir els vint-i-quatre àlbums de Tintín a la llengua de Pompeu Fabra (amb 88 anys el darrer, l'inacabat *Tintín i l'Art Alfa*). Joaquim Ventalló, en una carta enviada a Jaume Barberà, director de la revista *Xarxa*, datada el 7 de novembre de 1988, per commemorar el 60 aniversari del primer Tintín, s'expressava així:

D'entre altres coses que en la vida, diguem-ne literària, he anat fent al llarg de més de setanta anys: periodisme que el vaig començar el 1916, poesia, novel·la, conferències, comentari crític de llibres, articles, editorials dels diaris que dirigí (L'Opinió i La Rambla entre 1931 i 1936) i traduccions, una de les coses que he fet amb més gust ha estat la traducció del Tintín d'Hergé, les aventures del qual vaig començar a conèixer a París quan jo vivia exiliat entre 1936 i 1943. N'he traduïdes vint-i-quatre, és a dir l'obra completa de Georges Remi, Hergé, com signava.

El primer àlbum traduït al català fou *Les joies de la Castafiore*, versió que s'edità simultàniament en

català i castellà. L'àlbum va aparèixer per la Diada de Sant Jordi de l'any 1964, tot just fa cinquanta-un anys. En principi els àlbums de Tintín eren considerats un producte de luxe, perquè pel preu -eren editats en coberta de cartró gruixut i llog de roba i paper de qualitat a color- no eren a l'abast de tothom. Si un Tintín podia costar unes 9 pessetes, un *Mortadelo* o un *Zipi Zape* podien costar unes 1,50 pessetes (cal dir que amb moltes menys pàgines). Era un producte que es solia regalar per Nadal o per un aniversari.

Segons l'estudiós Salvador Garcia-Arbós (*Llamp de llamp de rel·lamp contra-rellamps!* Acontravent. Barcelona, 2011):

Entre Joaquim Ventalló i Hergé hi ha poques coincidències lèxiques i fonètiques. <Animal> és <Animal>, <Renégat> és <Renegat> i <Hérétique> és <Heretge>, <Analphabète> és <Analfabet>, <Anthropophage> és <Antropòfag>, <Astronaute d'eau douce> és <Astronauta d'aigua dolça> o <Corsaire> és <Corsari>. Ventalló podria haver inclòs lèxic coincident amb Hergé, però el va sacrificar.

Ventalló va utilitzar una llengua literària quasi perduda. Des de la fi de la Guerra Civil el català literari era gairebé inexistent, sobretot l'adreçat a la canalla. I gràcies a les revistes *Cavall Fort*, *Tretzevents* i a la segona temporada de *Patufet*, i molt especialment a les traduccions de Tintín de Ventalló que molts infants catalans van poder llegir per primer cop en la llengua materna.

Els fills de Ventalló, Eulàlia i Joan, van donar suport a la tasca de traducció del pare. Eulàlia l'ajudava amb les cançons, les quals no havien de ser pures traduccions del francès, perquè els infants catalans les desconeixen, i li va proposar fer-ne versions catalanes. I Joan l'ajudà a traduir alguns fragments d'àlbums, que després eren corregits pel pare. A l'hora de triar la traducció del títol de l'àlbum francès *Le crabe aux pinces d'or*, Ventalló es decantà per *El cranc de les dents d'or*. En una carta enviada al seu amic Manent l'11 de setembre de 1965 li raonava la traducció del títol:

Mentrestant, allò que enraonàvem de com havia de traduir-se Le crebe aux pinces d'or, si eren potes, grapes, mordales (com diu el diccionari d'en Moll, paraula aquesta que no ens va agradar), he consultat als pescadors del Port de la Selva, i en diuen dents, trobo que està molt bé, i que és la millor paraula que hi podem posar.

Finalment l'àlbum va ser traduït per *El cranc de les pinces d'or*. Ni la saviesa popular dels pescadors del Port de la Selva ni les recomanacions de Ventalló van tenir efecte, i la traducció va ser literal de la francesa i la castellana. És sabut que Ventalló retornava moltes galerades a l'editorial amb errors que havia corregit. Un cop publicat l'àlbum, algunes d'aquestes errades no les corregien i això l'emprenyava de valent. Els títols de la coberta no anaven a càrrec de Joaquim Ventalló, fet que va comportar que l'àlbum *Objectiu: la Lluna* acabés sortint com a *Objetiu: la Lluna*; la lletra c havia saltat per error del lletrista. Entre els lletristes que van treballar per l'editorial Joventut hi trobem el cantant i compositor Pau Riba, de jove.

Com hem vist més amunt Ventalló fa referència al Port de la Selva. En aquesta vila costanera de l'Alt Empordà la família Ventalló solia passar-hi temporades llargues. En aquestes estades Ventalló aprofitava l'oportunitat per tenir llargues converses amb els pescadors sobre lèxic i vocabulari dels homes de mar. Moltes de les expressions utilitzades pels pescadors del Port de la Selva es reflecteixen en els àlbums de Tintín per boca del vell mariner de mar, el capità Haddock.

Ventalló va ser conscient de la gran tasca divulgadora de la llengua catalana que feia en les seves traduccions del Tintín. Ell mateix ho expressava en una entrevista per a la revista *Sumari* (número 61, 1993):

Una cosa que em va engrescar molt i que em va mantenir escrivint fou la traducció al català de totes les històries del Tintín. L'Editorial Joventut em va proposar traduir tots els volums i ho vaig fer amb molt de gust. Tintín, amb el seu gosset Milú, és un heroi que viatja arreu del món, és un espectador de primera de diversos fets i un intèrpret accidental d'excepcionals aventures. Per comunicar tot el seu contingut, traduïa del francès amb molta cura i emprava un català planer, adreçat als joves i a la canalla. Era el català que feien servir els nois i noies de la República i que hauria pogut existir si no hagués passat el que va passar. Des d'aleshores, se n'han publicat moltes edicions.

Arran de la projecció de la pel·lícula de Spielberg *Les aventures de Tintín: El secret de l'Unicorn*, es van reeditar els àlbums homònims del film i es van fer alguns canvis en el lèxic emprat per Ventalló, perquè, segons Joventut, hi havia expressions en desús, fet que va demostrar la poca sensibilitat de l'editorial per l'obra traductora del periodista terrassenc, que hauria pogut demostrar que el català té més vida que les actuals expressions matusseres d'avui, moltes de les quals provenen del castellà.

I, per acabar, una excel·lent reflexió del periodista i escriptor Salvador Garcia-Arbós (*Llamp de llamp de rellamp contra-rellamps! Acontravent*. Barcelona, 2011):

Les traduccions d'aquest periodista del temps de la República exiliat uns anys a França van ser tan riques, magistrals, que donaven valor afegit als textos genuïns de Georges Remi, fins al punt que hom podria pensar que Hergé ha estat el traductor al francès de Ventalló, tal com Dickens ho ha estat de Carner.



Primeres vinyetes *Les joies de la Castafiore*, àlbum traduït per Joaquim Ventalló. Hergé/Editorial Joventut

Lluís M. Todó, una passió persistent per la cultura francesa

Nina Valls

Lluís Maria Todó fa més de quaranta anys que es dedica a la traducció. Si fa no fa, els mateixos que imparteix classes de literatura francesa, traducció literària o teoria de la literatura, primer a la Universitat de Barcelona, després a la Universitat Pompeu Fabra. Ha traduït més de vuitanta publicacions al català i al castellà, entre les quals hi ha obres cabdals de la literatura francesa com *Madame Bovary*, *L'educació sentimental* i *Tres contes*, de Gustave Flaubert; i d'altres autors com Verne, Balzac, Zola, Maupassant, Nerval, Baudelaire o Artaud. És autor de diverses novel·les: *Els plaers ficticis* (1991), *El joc del mentider* (1994), *L'adoració perpètua* (1997), *El cant dels adéus* (2001), *Isaac i els dubtes* (2003), *El mal francès* (2006), a més d'un assaig sobre el simbolisme. La seva darrera novel·la, publicada l'any passat, és *L'últim mono*.

Ens trobem a casa seva una tarda assolellada del final de març. És un àtic molt tranquil i acollidor del barri de Sant Gervasi, de Barcelona. Conversem de manera distesa durant un parell d'hores. Coneix amb profunditat la literatura francesa, sigui la medieval, la del *Grand Siècle* o la del segle XIX. Parla dels grans escriptors amb una familiaritat insòlita. Expressa amb una simpàtica vehemència allò que l'entusiasma i allò que detesta. És apassionat, quan enraona sobre traducció, sobre escriptura, sobre la seva devoció per la cultura francesa.

El mal francès

Todó no sap ben bé d'on li ve l'interès per la cultura francesa. De fet, en el seu penúltim llibre, *El mal francès* (2006), que va guanyar el Premi Josep Pla de narrativa, en parla. Per la gent de la seva generació, «la referència cultural de país lliure, culte i civilitzat era França. La llengua que estudiàvem a l'escola era el francès. Per alguna raó, no sé quina, vaig tenir com una mena d'enamorament persistent per la llengua i la cultura franceses: per la *chanson*, per la literatura, pel cinema, pel país. Era la cultura més viva i efervescent» a l'època. Aquesta passió obstinada el va portar de ben jovenet a França a estudiar a les universitats de Pau i de París durant un parell d'anys. De retorn a Barcelona, va reprendre els estudis de Filologia Romànica, en l'especialitat de francès. L'any 1975, just després de llicenciar-se, ja feia classes de filologia francesa a la universitat. En aquella època, com és fàcil d'intuir, la universitat francesa i la d'aquí no tenien res a veure. «Entre d'altres raons perquè aquí vivíem en un règim franquista i teníem una universitat molt antiga: li vàiem tots els defectes, totes les misèries i tota la grisor. Però, amb els anys, haig de dir que llavors aquí encara hi havia un culte al saber, a l'erudició, a l'estudi, que a França -on ja havia començat la famosa revolució-s'havia començat a qüestionar i a desprestigiar.» Tot i que l'ensenyament d'aquí tenia un vessant negatiu, considera que la desaparició del respecte pel saber i per la memòria que s'ha produït després tampoc no ha sigut gaire positiu.

Todó es va doctorar l'any 1981 amb una tesi sobre Chrétien de Troyes. «Al Departament de Romàniques teníem el gran luxe que entre nosaltres hi havia Martí de Riquer -el romanista més gran d'Europa o del món en aquell moment-i Gabriel Oliver, deixeble seu i també extraordinari». De fet, va ser sobretot a través d'Oliver que Todó es va aficionar molt a la literatura medieval. «Vaig conèixer aquest novel·lista genial que era Chrétien de Troyes. Vaig fer la tesi amb una metodologia molt moderna a l'època: la narratologia», una perspectiva estructuralista que generalment s'aplicava a autors moderns com Flaubert o Henry James i que ell va aplicar a un autor medieval. Vist en retrospectiva, per a Todó «va ser l'ocasió de llegir molt detingudament aquelles novel·les meravelloses, sobretot el *Perceval* i el *Lancelot du Lac*, que són d'una bellesa, d'una saviesa i d'una humor extraordinàries.»

Un ofici camaleònic i misteriós

La labor com a traductor va sorgir d'una manera absolutament casual. «Vaig començar amb literatura, per la porta gran». A través d'Alfonso Carlos Comín, que dirigia l'editorial Laia, va aconseguir el primer encàrrec de traducció: una novel·la policíaca francesa contemporània. Todó llavors tenia vint-i-tres o vint-i-quatre anys i no era lector d'aquell gènere literari. L'encàrrec «em va deixar molt espantat. La novel·la negra té molts elements d'argot, de llenguatge molt col·loquial, familiar; noms d'armes, de pistoles. Era un gènere que, com a lector, no m'interessava gaire». Sempre ha sigut un entusiasta lector de Simenon, admet. Però res més. «Això, no té res de Simenon! -diu tot mostrant uns exemplars dels llibres d'aquella col·lecció. És plena de diàlegs, d'erotisme, de sexe, molta sang i fetge, gàngsters i matances. Llavors, quedava molt lluny de les meves aficions i dels meus coneixements. Però si ets traductor t'has d'adaptar una mica al que et proposen. Era un prova. No m'havien promès res. Els va agradar i llavors vaig traduir la col·lecció sencera».

Posteriorment, la primera traducció d'una novel·la important va ser al voltant de l'any 1990. També en aquest cas va entrar per la porta gran. L'encàrrec era traduir *Madame Bovary* al català. Todó fins llavors havia traduït molt, però només al castellà. Àlex Susanna, que llavors era el soci i fundador de l'editorial Columna, el va citar al seu despatx per fer-li la proposta. «Primer li vaig dir que no, perquè em va fer molta por. És l'obra de referència en llengua francesa, després de Proust. A més, com que sabia tantes coses sobre la novel·la -i no és per presumir sinó que havia estat molts anys explicant-la a classe, n'havia analitzat tots els aspectes: la llengua, les frases, els ritmes, les imatges, les transicions...-; de cop, pensar que havia d'escriure allò en català...!». No obstant això, després s'hi va repensar i va acceptar el repte.

La traducció va tenir un cert ressò. «En general, va tenir bones crítiques -assegura Todó-, però també en va tenir de dolentes: el "búnquer català" deia que allò era català *light*». Més endavant, cap a l'any 2004, la va revisar de dalt a baix i hi va fer molts canvis. «Es pot dir que n'he fet dues, de traduccions», afirma Todó. «És terrible! Però t'adones que quan tradueixes t'equivoques. L'atenció humana té alts i baixos. Si no veus un error, tens el 90 % de probabilitats que en vindrà un altre i un altre. Vol dir que les neurones han començat a fer figa». Després, «hi havia una altre aspecte, de militància lingüística". Als anys noranta tant ell com altres traductors buscaven fer un català molt modern i acostat a la llengua parlada. «No vaig fer servir ni un sol perfet simple. Tot era en perifràstic: 'va entrar', 'va sortir', 'va dir' -assegura Todó-. Era una cosa una mica militant, si tu vols. A la segona versió, vaig anar alternant, que és el que em sembla més prudent i elegant.»

Todó considera que ha tingut el privilegi de traduir els millors llibres de Flaubert: *Madame Bovary*, *L'educació sentimental* i els *Tres contes*. Després, és clar, «hi ha *Bouvard i Pécuchet* -una novel·la meravellosa però inacabada-, que va traduir Jordi Llovet». Pel que fa a *L'educació sentimental* i als *Tres contes*, en certa manera van ser encàrrecs que es va fer ell mateix. «L'any 1993 vaig passar a la Pompeu. Xavier Lloveras, que llavors era el director de l'editorial Destino, em va proposar de fer una col·lecció de bones traduccions en coedició de Destino-UPF, que es va dir "Súnion". I va estar d'acord que m'encarregués de traduir els *Tres contes*». Més endavant, en una segona col·lecció en coedició de Destino-UPF, «Biblioteca Pompeu Fabra», va traduir *L'educació sentimental*. En paral·lel es van anar seguint la resta de traduccions, de Zola, Maupassant, de Nerval, etc. , a través d'altres encàrrecs d'editorials.

Todó va començar a traduir de molt jove. D'entrada, es pensava que n'hi havia prou de saber una llengua estrangera i la pròpia. De més gran, va descobrir que era bastant més complex. Ara, amb quaranta anys d'ofici a l'esquena, continua pensant que és un misteri. «M'han convidat a unes jornades sobre Proust i la traducció que faran el mes de juny a la Universitat de Girona, i ahir, remenant papers, m'adonava que la traducció literària continua sent una cosa molt misteriosa. És una reescriptura. És a dir, és molt a prop de l'escriptura». Per això, segons ell, els traductors literaris han de tenir un do. «Una amiga meva belga, que tradueix de l'alemany al francès, en una conferència comparava l'ensenyament de la traducció literària a l'ensenyament de la interpretació

musical i tenia raó en moltes coses». Per començar, hi ha una qüestió bàsica, explica. «He fet molts anys de classe i puc afirmar que una persona que no té orella per a la llengua, no serà mai un bon traductor literari. Mai de la vida.»

Ell va descobrir aquest talent lingüístic de seguida, perquè sempre va voler ser escriptor. «Vaig trigar molts anys a publicar una novel·la meva original. Per atzars de la vida, amb pocs mesos de diferència van sortir al mercat la meva traducció de *Madame Bovary* i la meva primera novel·la, *Els plaers ficticis*, que vaig escriure simultàniament.» L'estiu del 1990 va llogar una caseta als afores de Camprodon, quan ja tenia la traducció molt avançada i calia revisar-la. «Em tancava allà, i al matí traduïa *Madame Bovary*, i a la tarda treballava en *Els plaers ficticis*». Per a ell, escriure i traduir són operacions molt semblants. «Una persona que té orella per la llengua detecta més coses que una que no en té. Traduir és fer una lectura professional». Per exemple, en aquella col·lecció de novel·la negra «de seguida hi vaig agafar la musiqueta, que és molt tipus jazz: ràpida, molt immediata, amb molts canvis de ritme. Com a traductor, has de tenir un arsenal de registres diferents. Si es tracta d'una novel·la de lladres i serenos, t'has de convertir en un autor de novel·la negra capaç de trobar un insult simpàtic i una manera de parlar de sexe simpàtica i que no sigui ofensiva. En canvi, si tradueixes *Madame Bovary*, has de ficar-te en la pell d'un escriptor molt escrupolós amb la sonoritat de les paraules, amb el ritme de les frases.» En aquest sentit, la traducció té un aspecte camaleònic.

Qüestió d'estil: filies i fòbies

Aquesta habilitat «transformista» no vol dir que el traductor se senti a gust en la pell de tots els escriptors que tradueix. Todó esmenta que els escriptors maldestres o matussers es detecten a l'hora de traduir-los. «Zola em fa posar molt nerviós. No m'agrada gens, gens, gens. És un gran creador de personatges, d'atmosferes, d'arguments, però, com a estilista, no m'agrada gens. És un Flaubert de segona classe. Em passa una mica com amb Balzac, que és un barroer, perquè havia d'escriure molt, molt, molt i no tenia temps per corregir. Potser l'estil desgavellat de Balzac em desperta certa simpatia. El de Zola és una cosa pitjor: és amanerat. I, això, em molesta moltíssim. Però m'haig de cenyir al text, m'haig de posar a la seva pell i escriure com ell. Evidentment, Zola s'emmiralla en Flaubert. És el seu mestre. Però no li surt tan bé. Li pesa molt la ideologia. És un autor que em fascina i em repel·leix alhora. En canvi, Maupassant és una meravella. És un escriptor amb un do extraordinari per la llengua. És un superdotat.»

Tanmateix, com a escriptor, Todó no s'emmiralla en cap dels autors que ha traduït. «Els meus grans models de prosa són Pascal, La Bruyère, La Rochefoucauld, els grans prosistes del segle XVII». Per una qüestió d'atzar, quan es va incorporar a fer classes a la seva especialitat, a la Universitat de Barcelona, va quedar vacant el segle XVII i l'hi van assignar. «Em vaig posar a estudiar a fons aquest període –el *grand siècle*, el segle de Racine, de Molière, de Pascal— i vaig quedar absolutament fascinat i enamorat d'aquests autors per tota la vida. L'ideal classicista francès és molt diferent de la prosa castellana, de l'anglesa o de l'italiana. És una cosa molt complexa, però com que va estar servida per aquests genis el resultat és magnífic. Són escriptors alhora molt transparents i molt densos. És una prosa hipnòtica. Per a mi, és un absolut. Per a mi i per a molta altra gent; no és una idea original. També ho era per a Proust i per a Flaubert». I per a Voltaire. Tot i que aquest últim no se'n surt tan bé, segons Todó. La seva prosa és més forçada.

Del classicisme a la modernitat

Per què els textos originals es mantenen i les traduccions, no; és un altra gran incògnita. «El dia que algú m'ho sàpiga explicar –assegura Todó–, li donaré el premi Nobel. Cap de les explicacions que he llegit no m'han convençut. La que més s'hi acostava és la idea –una obvietat, d'altra banda– que traduir és una lectura. Un senyor del segle XVI llegia *El Quixot* i entenia una cosa; un senyor del segle XXI n'entén una altra. Com aquell conte fantàstic de Borges, "Pierre Ménard, autor del Quixote", d'un

lector impossible que llegeix i escriu el mateix que va escriure Cervantes, però no ho copia, sinó que ho torna a escriure. Aquesta paràbola, que serveix per a moltes coses, serveix també per al traductor. Quan llegeixes *El Quixot* entens una sèrie de coses que és impossible que fossin les mateixes que entenia un senyor del segle XVII, del XVIII, del XIX. És per això que les traduccions s'han d'anar renovant, perquè són lectures diferents». Però, de tant en tant, es produeixen miracles -continua-en què hi ha escriptors tan bons que creen una obra que té un valor no únicament com a traducció, sinó com a text original. En aquest sentit, comenta el cas clàssic dels contes de Poe traduïts per Baudelaire. «Són una meravella. Són un model de prosa francesa romàntica o postromàntica i -segons diuen els entesos, perquè no sé prou anglès per poder determinar-ho amb certesa-és més bona la prosa de Baudelaire traduint Poe, que Poe mateix en anglès, que es veu que sona una mica cursi. En canvi, la prosa de Baudelaire és magnífica, la qual cosa -matisa-no vol dir que sigui la millor traducció possible de Poe. Ara n'hi ha de més modernes. Però és una cosa extraordinària.»

Tot seguit, fem un salt en el temps fins a l'actualitat, a través del fil invisible de la modernitat, per parlar d'un aspecte de fons que hi ha a la seva darrera novel·la, *L'últim mono*. La Montse Garcia, un dels personatges de la novel·la, diu «la cultura moderna està basada en les drogues i l'alcohol, no ens enganyem». «Què llegíem quan érem joves? *Els paradisos artificials* de Baudelaire, *Les confessions d'un anglès menjador d'opi*» -continua Todó-. *L'últim mono*, entre altres coses, «neix de la perplexitat davant d'aquest fenomen una mica esquizofrènic: bades davant dels poemes de Baudelaire, de Rimbaud o de Verlaine, però saps que allà darrera hi havia una tragèdia i una misèria terribles. És un dels problemes que té el protagonista -explica Todó-que no pot deixar de reconèixer que la cultura moderna, aquesta que neix al final del segle XIX, va indissolublement lligada a l'atracció de l'abisme, de la negativitat, de la mort. I, com que no sap com resoldre-ho, ho fa a la manera hegeliana. És a dir: ho narra». Quina diferència amb el classicisme, que era una cosa plàcida i tranquil·la!

Al final de l'entrevista, Todó comenta que, a hores d'ara, no té cap projecte de traducció entre mans per primera vegada en molt de temps. «No estic traduint res i és una situació curiosa perquè durant els anys de la crisi -que van ser terribles en el món del llibre-vaig tenir feina. Sobretot en castellà: feines importants i interessants. En català, molt poca cosa, potser un o dos llibres. I, ara, de cop i volta, no sé què ha passat que no tinc absolutament res». Tot i això, no té gens de ganes ni d'intenció de «jubilar-se».

Des del seu despatx lluminós i silenciós, envoltat de llibres, li agrada asseure's davant de l'ordinador, en una cadira molt còmoda que va comprar fa molts anys. I -com el protagonista *L'últim mono*, al final de la novel·la-fer el que li agrada més en aquest món: escriure, sentir el teclejar de les lletres i veure com van saltant del teclat a la pantalla i formen frases, paràgrafs, relats, ficcions. Escriure i traduir. «Perquè traduir significa escriure, i escriure significa copiar, és a dir traduir, és a dir escriure, és a dir copiar, copiar, copiar».