

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

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 elocutiu del text original.¹ 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.² 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.³ 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.⁴

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 (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, Melcior & 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.⁵ 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?⁶

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 (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.⁷

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'*Oriflama* (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.⁸ 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.⁹ 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 1971.¹⁰ 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,¹¹ 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 MOLA. 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.¹² 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).¹³

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 amorozeix 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,¹⁴ 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 ressorgeix 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, enfadosa 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 dóna 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.¹⁵ 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 (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/articulos/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.