

La traducció de la literatura catalana contemporània a l'alemany

Elisabeth Brilke

Traductora

Senyores i senyors, col·legues, he de donar les gràcies a aquesta facultat i a l'Institut Goethe per la seva generositat. M'alegra molt de poder participar en aquest congrés sobre traducció; de ser aquí i de retrobar Barcelona. La traducció és un treball solitari i l'intercanvi professional i amical, la pràctica de la llengua, massa sovint sols objecte d'estudi, em sembla molt important.

Fins ara he traduït dues novel·les de Maria Mercè Roca: *Temporada baixa* i *Cames de seda*. Intentaré de presentar aquí alguns aspectes exemplars lligats al tema respectiu de cada una d'aquestes novel·les. Constatarem que l'autora presenta el seu punt de vista psicològic amb unes imatges característiques i uns fenòmens estilístics molt marcats, que cal tenir en compte a l'hora de la traducció.

Les novel·les de Carme Riera *Joc de miralls* i *Una primavera per a Domenico Guarini* seran presentades de manera bastant diferent. *Joc de miralls* serà considerada des del punt de vista pròpiament alemany —la qual cosa em va resultar sorprenent. Respecte a *Una primavera per a Domenico Guarini* em dedicaré a presentar-ne sobretot alguns aspectes estilístics que, en combinació amb el context, han de ser respectats en la traducció.

MARIA MERCÈ ROCA

Temporada baixa

La traducció de *Temporada baixa* havia de reflectir sobretot el to alhora resignat i convençut del protagonista, un individu d'uns cinquanta anys. Per això havia d'observar l'estil del resum que fa aquest home de la seva vida isolant-se en un hotel de la costa a l'època de "temporada baixa". Hi escriu

un diari en què explica en un to confidencial, molt íntim, tot el que no havia volgut dir al psiquiatre: el seu fracàs en el terreny professional, els records de la infància, les experiències sentimentals i sexuals de jove, i sobretot, les dificultats de la vida matrimonial. La seva imaginació gira entorn de les dones que va conèixer, que l'atreuen i el rebutgen. De mica en mica, i acompanyat de l'alcohol, es capbussa en els seus records, somnis i al·lucinacions fins al deliri. Al final es creu en perill de mort i actua com malauradament passa molt sovint. Maria Mercè Roca diu que va agafar la idea d'aquesta novel·la de les pàgines de successos d'un diari qualsevol...

Són els diferents graus d'urgència, el fet que l'home es capfica cada vegada més, lligat a l'exactitud de l'observació i el grau d'intimitat molt elevat i sempre present, allò que la traducció havia d'assolir.

Això sí que pot resultar difícil a vegades, però no tant com les dificultats que té el protagonista quan comença a escriure el seu diari:

1) Però no és tan fàcil. Ara, amb el paper al davant fa estona que intento començar i no puc. Fumo sense parar... Em falta concentració, el cor em va de pressa i les mans em suen tant que el paper queda tou i arrugat. No és tan fàcil... voler escriure, dir coses i no poder (p. 11).

L'home reflexiona aquí aparentment entorn de la dificultat d'escriure, però alhora s'entreveu que el problema primordial és ell mateix. Nota meticulosament els símptomes de la seva inquietud i incapacitat. Però el que es fa sentir sobretot és la urgència quasi vital que té d'expressar-se. I això precisament ho diu de la manera més vaga possible: "voler escriure, dir coses i no poder...". El fet que en alemany els membres del cos com les mans i el cor els posem amb l'adjectiu possessiu accentua potser encara més la concentració d'aquest home en ell mateix.

De fet, el narrador explica moltes coses que sentim i que fem sense parlar-ne. Recordo molt bé que em demanava si la traducció d'una escena tan casolana com aquella en què la senyora Elvira estén la roba rentada al pati tindria el mateix efecte: "tenia el cossi a terra, ple de roba, i les agulles d'estendre a les butxaques del davantal i a la boca. Sempre, a la boca, hi tenia un parell d'agulles ensalivades" (p. 23). Trobar un adjectiu corresponent a "ensalivades" em semblava una mica difícil (no volia dir *eingespeichelt*, és a dir, embolcat de saliva, usat més aviat en context mèdic), però era important, perquè el to és altament erotitzat i malaltís alhora, i al llarg del llibre es fa encara més intensiu i concret. A vegades dubtava fins i tot si el vocabulari eròtic alemany seria capaç d'assolir el mateix grau d'expressivitat.

Al mateix temps, el desenvolupament malaltís d'aquest home s'insinua no tan sols en els fets i en la tria del vocabulari. Es pot observar també en la microestructura de les frases. Per exemple, quan l'home recorda que havia preguntat a la seva dona, l'Helena, pels seus amants:

2) No van ser tants tampoc –va recalcar, i va somriure, i va estar-se un moment callada i de cop va dir un nom, va pronunciar un nom a poc a poc, tota la seva boca es va omplir d'aquell nom d'home (p. 97).

La gradació alhora estructural i emocional s'anuncia ja en les paraules de la dona. Quan ella diu que no van ser “tants tampoc”, això hauria de calmar el seu home; però, de fet, ell ho entén com una amenaça mortal. El “tants tampoc” li sona com la tronada esmorteïda d'una tempesta que en realitat s'aixeca en el seu interior. El somriure de la seva dona li ofereix només un moment de quietud angoixosa, una pausa. Ella calla, abans que de cop es desenvolupi el nom que ella pronuncia i que li apareix com una cosa que pren possessió d'ella. A ell ja no li queda ni un racó: “tota la seva boca es va omplir d'aquell nom d'home”; aquesta idea seva es presenta aquí com una observació objectiva.

Es pot tenir la impressió que és ell qui s'ofega a força de vocals com la “a” i sobretot la “o”. D'una manera quasi onomatopeica es fa notar el grau assolit de demència, que fa que a poc a poc l'home se senti amenaçat pel seu entorn. La seva incapacitat d'aturar aquest procés i la impotència que en resulta es transmeten també per la utilització diferenciada —és a dir repetida o omesa— de la conjunció “i”: “i va somriure, i va estar... i de cop” —mentre que a la segona part no hi ha cap conjunció: “va pronunciar un nom..., tota la seva boca es va omplir...”

En alemany “tants tampoc” no té el mateix caràcter que en català: la traducció de les paraules de la dona —*so viele waren es auch wieder nicht*— fa sortir sobretot el to frívol. D'altra banda, s'ha de tenir en compte que malgrat el tarannà antipàtic del protagonista nosaltres ja ens trobem em en un punt d'identificació amb ell i notem el matís irònic gairebé com el protagonista mateix. Pel que fa a la gradació, això sí que es pot imitar. Tanmateix, l'ús repetit de la conjunció “i” en alemany no té la justificació que té en català. En alemany la repetició inusitada de la conjunció resultaria feixuga i monòtona.

Vaig intentar, doncs, “traduir” l'efecte servint-me de la pausa enlloc de la conjunció:

2) So viele waren es auch wieder nicht, betonte sie und lächelte. Sie schwieg einen Augenblick, aber plötzlich sagte sie enen Namen. Sie sprach ihn langsam aus, ihr ganzer Mund füllte sich mit diesem Männernamen.

La repartició en tres frases distintes a la traducció alemanya no ha de ser considerada com l'esmicolament de l'estil original, perquè l'arranjament de les idees originals es conserva: la sorpresa desagradable i la innocuïtat aparent de les seves paraules —subratllada pel somriure— constitueixen la primera frase; el moment de calma que s'acaba amb el nom que diu la dona, la segona, i la pronunciació lenta i ofegant del nom, la tercera.

M'he allargat en aquest detall del text de *Temporada baixa* perquè fa veure un aspecte típic del seu estil. Les sensacions s'insinuen tot sovint d'aquesta manera, que jo qualificaria d'imaginària, i alhora de molt concreta.

Sobretot l'obsessió sexual —la de la unió impossible amb la mare— es concreta en una imatge veïna a la boca de la dona que al final determina el seu fracàs: és el passatge del peix. En parla quan va a veure el psiquiatre:

3) Però la porta es va obrir —a vegades em semblava la boca enorme d'un peix que s'obria i que m'engolia, se'm menjava, jo desapareixia a dintre d'aquella boca per sempre més... Quan sortia, en canvi, em sentia com si el peix, aquell peix que m'havia mantingut una estona, m'escopís, em fes fora, em rebutgés— (p. 159).

Per la traducció considerava important sobretot trobar els verbs contraris adients: d'una banda, “mantenir”, “engolir”, “menjar-se”, “desaparèixer”, i, de l'altra, “escopir”, “fer fora”, “rebutjar”, que descriuen de manera molt patent la capacitat creixent de l'home d'expressar-se, d'anomenar la seva obsessió de psicòpata.

Finalment, voldria parlar d'un aspecte psicològic que també pot influir en la traducció d'una novel·la d'aquest tipus. Malgrat que el protagonista de *Temporada baixa* sigui un home, l'obra resulta gairebé feminista. Això s'explica sobretot pel capteniment del protagonista mateix. Intenta servir-se de les dones en tots els sentits imaginables i si elles no s'hi presten es considera maltractat. Em sembla que, malgrat que l'autora li permeti sempre expressar el seu punt de vista, hi va inserir dues formes de crítica feminista: quan l'home mateix s'autocompadeix o quan es posa en ridícul mirant-se al mirall i es diu: “... el meu cabell i la panxa són els meus punts més flacs”; i el personatge del porter de l'hotel que una nit d'insomni li conta la seva experiència, i al final el nostre home li diu: “– Vostè i jo som víctimes de les dones, no li sembla?” I el porter li contesta: “– No pas de les dones; jo només sóc víctima del meu caràcter, de la meua manera de ser” (p. 68).

El títol alemany de *Temporada baixa* té en compte tot això: *Schattenfrauen* vol dir dones a l'ombra o dones que projecten la seva ombra. A mi em sembla més encertada la darrera d'aquestes significacions perquè a la llarga fa molt fred sota aquesta ombra.

Cames de seda

La traducció de la novel·la *Cames de seda* va ser una experiència bastant diferent: el protagonista és una dona i el llibre està escrit en tercera persona. Això implica un punt de vista des de fora, el de la narradora omniscient que explica la història de l'Adriana.

L'Adriana passa un moment difícil de la seva vida privilegiada. El seu home, un metge, marxa a Suïssa per anar a buscar amb la seva exdona el

seu fill, que ha mort en un accident. L'Adriana durant una setmana roman sola amb la Consol (Consol, un nom molt evocatiu que en alemany malauradament no fa el mateix efecte). La Consol, doncs, és una dona que abans ja es va ocupar de la casa dels pares de l'Adriana. Malgrat la seva companyia i malgrat la seva filla i l'amiga Roser, l'Adriana no pot evitar enfrontar-se a si mateixa, fer el repàs de la seva vida —igual que l'home de *Temporada baixa*. I, com ell, el seu pensament es mou entorn de l'altre sexe, els homes de la seva vida. Els sotmet a una última prova i tots fracassen. A més a més, l'Adriana té un sentiment de culpa molt marcat respecte al seu fillastre, i consumeix quantitats de vi considerables per calmar-se. Però al final sap que tot depèn només d'ella mateixa.

És potser també a causa de l'alcohol que al llarg dels cinc dies que es queda sola les imatges del subconscient surten a la superfície. És el passat que es fa present i això comporta a vegades un lèxic especial. Les “sabates goril·la i mitjons al garró”, per exemple, que l'Adriana descobreix en un fotografia antiga. La marca “goril·la”, en si evocativa, i els mitjons “al garró” per a la generació de l'Adriana i de la Roser ja garanteixen l'evocació dels temps passats. En aquest context dels records antics em va saber greu de no disposar d'una expressió tan poètica com “un àngel es trenca”, que surt quan l'Adriana recorda la intervenció de la mare en un joc innocent de la nena amb el pare.

Per contra, això era viable, en molts casos, per a la infinitat d'expressions de “cor” que hi ha: “amb el cor desbocat”, “el cor se li encongeix”, “amb el cor a la boca”, “el cor li fa mal”, “el cor li fa un salt”, “el cor li cau a terra”, “el cor se li desfà”, “el cor se li arruga”, “...que formen un contrast molt atractiu amb la seva actitud sovint insensible i dura, quan l'Adriana “té els dimonis desperts” (p. 55) o “els dimonis fins i tot se l'enduen” (p. 70).

És clar que els homes d'aquesta història no tenen cap paper envejable. Això no vol dir que les dones siguin d'un ajut incontestable. Però la seva amiga Roser almenys la treu de casa i li ofereix la possibilitat de trobar una resposta fora del seu context. Van a veure una endevinadora i l'autora aconsegueix aquí d'una manera molt expressiva, al meu parer, fer veure la multitud de possibilitats que la vida pot oferir. Diu que l'Adriana no volia fer cap pregunta a l'endevinadora:

4) ...però la dona ja ha agafat la mà de l'Adriana, de sorpresa, mà que ella havia deixat descansar a sobre la taula mentre mirava fascinada com les cartes queien dels dits de la dona com ocells amb les ales esteses (p. 39).

La traducció d'aquesta frase pot demostrar que no és sols la tria del vocabulari en la majoria dels casos, sinó l'arranjament de la frase el que més importa per a obtenir l'efecte volgut.

Era sobretot el moviment de les cartes que volia copsar i per això evitava imitar l'arranjament de la frase, on la comparació amb els ocells està posposada.

4) Die Frau hat inzwischen —völlig uberraschend— Adrianas Hand ergriffen, die sie vor sich auf den Tisch gelegt hatte, während sie fasziniert beobachtete, wie die Karten, Vögeln mit ausgebreiteten Flügeln gleich, aus den Fingern der Frau auf den Tisch fielen.

En alemany no hauria pogut descriure el vol de les cartes de la mateixa manera. Un afegit com “ocells amb les ales esteses” o fins i tot una subordinada relativa els hauria fet deixar de volar.

Que el moviment és un element molt important d'aquesta novel·la es fa més evident encara quan l'Adriana, de sobte, pren consciència de la seva semblança amb la seva mare. La idea de tenir una vida com ella, sempre esperant-ho tot dels altres, de la família, sempre malcontenta, li sembla tan repugnant que tanca la porta de la nevera d'una revolada:

5) dins les ampolles dringuen estrepitosament; a fora la maduixa surt disparada; es trenca en bocins i el paper que aguantava els últims noms rellisca suaument, com si volés, fins a sota el rentaplats (p. 189).

Per contra, l'Adriana prefereix la seva presó daurada, la tranquil·litat de “la casa petita i blanca plena d'infidelitat”, on enganya el seu marit amb l'Enric. Però no és l'home sinó la casa i fins i tot l'entorn de la casa el que representa el seu ideal d'autonomia. L'Adriana es troba a la finestra d'aquesta casa i el que veu és això:

6) ...al darrere s'endevina la casa i els xiprers que separen el jardí del costat. Com una serp, abandonada a terra, damunt del sauló blanc, una mànega vermella. A sobre el mur, quan s'acaba la filera de boix, un gat aprofita la mica de sol. L'Adriana el crida, però ell, immutable, continua amb els ulls tancats i la cua cargolada tapant-li les potes (p. 104).

Per traduir aquesta part vaig tenir la sort que el ritme de les frases i l'ordre de les paraules es podien conservar. Ho considerava important, perquè l'arranjament de les frases i la imatge que transmeten descriuen aquí unes línies que limiten de sota i de dalt —però sense engabiar-lo— el gat, des de sempre i en particular per a l'Adriana un símbol d'independència i llibertat.

Però per a ella, igual que per a l'home de *Temporada baixa*, la imatge del peix encarna tot el que s'hi oposa.

Després de tots els esforços que l'Adriana va fer per tenir un infant de l'Albert, i més encara per obtenir almenys un gat, el seu marit un dia, de sobte, li regala un aquari magnífic amb un peix. A l'Adriana, és clar, el cor li cau a terra... però sent també (7) “com si avortés aquell gat calent a dintre del seu cap, tot ple de sang, perdut per sempre” (p. 144).

Una imatge molt forta i agosarada; tanmateix, una prova també del fet que l'Adriana sent que de veritat es tracta d'un problema vital, abans de ser-ne conscient.

Vaig dubtar molt a l'hora de traduir l'expressió "ple de sang" —si volia observar l'ordre de les paraules això s'hauria referit al cap de l'Adriana, cosa que no podia ser. Per això vaig subratllar "sang" amb l'adjectiu "mort", que podia referir-se sols al gat.

El peix, però, l'Adriana sap que és del seu marit, que el peix és ell, la vida amb ell dins una presó daurada, un aquari magnífic. La seva última acció ho diu tot:

8) Al davant de l'aquari no dubta gens: posa el colador dins i agafa el peix. Quan la bèstia se sent fora de l'aigua, comença a moure's amb violència, desesperada com si li passés el corrent. L'Adriana sap que busca aire per viure (p. 189).

Em vaig demanar primer si de veritat havia d'afegir al "busca aire" aquest "per viure"; en alemany, això s'entén en el context del peix, i si ho dic expressament, ha de ser "sobreviure". Vaig optar per aquest afegit per la seva qualitat de símbol.

La nova vida de l'Adriana, però, roman a l'ombra i el llibre s'acaba amb la fosca total de la son, sense saber res del futur: (9) "No sap perquè ha fet això del peix. No sap perquè ha fet les coses aquests dies. Tampoc no sap, demà, què haurà de fer..."

El que salta a la vista en aquest seguit de frases és la repetició del verb "fer", poc concret, tan fluix com l'estat d'ànim de l'Adriana, que s'ha pres un somnifer... i tot això subratllat per aquest "no sap perquè...". Per la traducció envejava als francesos el seu verb *faire*. El verb alemany *machen* tot sovint s'hi avé. En aquest cas, però, pren massa pes, sona massa vulgar, massa decidit per a expressar la incertesa, la indiferència, potser. Per això vaig triar els verbs que en alemany passen més aviat desapercebuts.

CARME RIERA

Joc de miralls

Si bé la novel·la *Joc de miralls* deu ser molt coneguda, n'assenyalaré, en cas que sigui necessari, els trets fonamentals. Això només per situar les poques remarques que vull fer sobre els aspectes intertextuals alemanys que tenen a veure amb la traducció. Malgrat la importància incontestable de l'Argentina i d'autors argentins com Cortázar, Ernesto Sábato i molts d'altres esmentats, són sobretot autors alemanys que hi surten en citacions o intertextos. Al meu parer fins i tot hi tenen un paper molt important, la qual cosa intentaré de demostrar. Ja la lliçó de Nietzsche: "No creiem que la veritat segueixi essent veritat quan hom li treu el vel" a la primera part del llibre podria servir-ne de lema, així com el títol de les memòries de Goethe, *Poesia i Veritat*.

La primera part del llibre conté uns fragments del diari de la jove Teresa Mascaró que per la seva tesi busca i troba Corbalán, un escriptor sud-americà de molta fama. Al diari parla de la seva admiració vers ell, tot comparant-se amb la Bettina Brentano, admiradora de Goethe. Aquesta primera part inclou igualment la transcripció de dues entrevistes amb Corbalán, que al final resulta que és mort, sense que se sàpiga si va ser assassinat. De part de l'editorial, la Teresa obté la missió de presentar la nova novel·la de Corbalán a Itàlica.

És l'autora mateixa del diari, doncs, qui ens confessa que se serveix de Bettina (*Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*) per entendre la seva relació amb Corbalán. L'entusiasme tant per la Bettina com per Corbalán es tradueix en la variació del text que la Bettina va escriure molts anys després del seu encontre amb Goethe.

Per a assolir la mateixa barreja d'exageració romàntica i d'inseguretat que la Teresa posa en la seva versió, servint-se tant de la literatura com de les sensacions pròpies, calia, doncs, recórrer a l'original, retrobar el text mateix. I per la citació següent, amb un exemple molt femení i a més reflex d'un mirall, vaig descobrir el text i fins i tot els retrats de la Bettina, que la Teresa té al davant seu, interpretant-los d'aquesta manera tan romàntica:

10) ...Ha canviat de pentinat per estar més afavorida. Els rínxols bruns no li emmarquen el rostre, els recull en un petit moixell amb un passador ornat per una aiguamarina, que, com si de veritat ho fos, sembla assecar-se en el racó rocós d'un penya-segat, sota el qual es rompen les ones...

Amb el text del llibre famós de la Bettina em va ser més fàcil intentar d'encertar les paraules i el to d'aquestes intercalacions molt més llargues al diari de la Teresa. Així, doncs, *Joc de miralls* es perpetua fins i tot en el procés de la traducció —que es va mirar també a vegades al mirall de la traducció castellana, versió que va fer l'autora mateixa.

L'adaptació del text de la Bettina és molt present en la part del diari de la Teresa. L'aparició de Goethe, per exemple, és quasi una citació d'una de les cartes de la Bettina, i per la traducció del passatge següent, sobretot al començament, vaig poder recórrer a la seva manera d'expressar-se:

11) De sobte s'obrí la porta. Goethe va aparèixer seriós, impassible. Em mirà intensament. Els meus ulls no gosaven buscar els seus... Ell em va estrènyer entre els seus braços. El meu cap es repenjava sobre el seu pit a l'alçada del cor. Sentia com bategava. Les parpelles se'm tancaven aleshores; i en obrir-les altre cop vaig notar que començava una nova vida (p. 31).

Al final del llibre ens adonem que el tal Corbalán, que la Teresa va entrevistar a la primera part, no és Corbalán, sinó el seu col·lega i rival de poca fortuna Antonio Gallego. El règim militar el va forçar a suplantar-lo perquè

s'hi prestava per la seva semblança i la coneixença profunda de l'obra del famós escriptor, assassinat per ells ja feia temps.

Per tant, tot el que diu Corbalán pren un doble sentit. I quan a la primera part del llibre l'escriptor llueix la seva cultura citant una carta que Beethoven va escriure a la Bettina, això és alhora un record d'Antonio Gallego. Beethoven no va poder conquerir el cor de la Bettina perquè Goethe hi tenia una preferència total. Es podia pensar que Antonio Gallego al·ludeix aquí a la pèrdua de la Blanca, una dona que va estimar i que Corbalán li havia robat quan era a la presó. Més aviat, però, pel to sincer i pel contingut de la carta de Beethoven, això em fa pensar en la relació amb la seva cosina Gabriela, que, de fet, li va “infondre nova vida”.

12) Em varen sorprendre, amiga meva, en un moment trist. El descoratjament s'havia apoderat de mi. Però féreu el miracle: bastà la vostra presència per reconfortar-me, per infondre'm nova vida. Des que vàreu marxar he passat hores fosques sense poder fer res. He vagat per l'albereda de Schoenbrunn sense que cap àngel em reconfortés i consolés com vós, àngel meu (p. 35).

Em semblava indispensable trobar la carta per a comparar-la amb el text. El problema va ser que la carta de Beethoven en el text català és treta de la versió castellana de la biografia d'Andrei Hevesy. Van ser sobretot les diferències en el text català (*desesperanza* – “descoratjament”; *unas horas atroces* – “unes hores fosques”), a més del fet que el text alemany té un encís particular, el que em van decidir a inserir en la meua traducció el text original: “Ich ward von Ihne überrascht, liebe Freundin, in einem Augenblick, wo der Mißmuth ganz meiner Meister war, aber wahrlich er verschwand bei Ihrem Anblick...” (p. 12).

De segur que una traducció del text citat en català segons una traducció castellana no hauria donat el mateix resultat i hauria estat per força massa moderna.

La història de Gallego a la tercera part del llibre esdevé una veritable davallada als inferns. En els moments de pau, Antonio Gallego continua la línia goethiana començada per la Teresa dedicant-se en cos i ànima a la traducció de *Poesia i Veritat* de Goethe. Antonio Gallego envejava i admirava el seu col·lega Corbalán des de sempre. Per tant, més tard gaudeix d'alguna manera de l'oportunitat de substituir-lo que se li ofereix...

El fet que s'interessi sobretot pels textos de Goethe on es parla precisament del joc de les màscares, doncs, no és cap casualitat:

13) El meravellava el seu enginy per trobar per a cada situació la disfressa més adient. Els déus sempre havien davallat a la terra disfressats, recordava Goethe a les Memòries quan escrivia que amb vestits grollers, quasi esdernegats, d'estudiant pobre acompanyà el seu amic Weyland a veure el pastor de Sesenheim i com després torna a canviar aquelles robes per les de diumenge d'un pagès (p. 114),

Es veu aquí que tot el que dirà Corbalán més tard a les entrevistes amb la Teresa s'hi refereix d'alguna manera: aquest resum d'un episodi que relata Goethe en les seves memòries ja parla de la capacitat seductora a la qual es refereix la Teresa i a la resposta de Corbalán que fa referència a les "mistificacions que sedueixen fins i tot els déus". Corbalán hi acumula els testimonis: recorda Thomas Mann i Aschenbach, el protagonista de *Mort a Venècia*, Baudelaire i *L'Elogi del maquillatge*, però l'origen de tot això és el seu comentari a la traducció de *Poesia i Veritat* de Goethe.

El seu desig de ser tan important i famós com el seu rival Corbalán, que menysprea pel seu caràcter, es pot desplegar sense reserves respecte a Goethe. La importància que confereix al passatge següent n'és un testimoni evident. Goethe hi parla de la visió que té després d'haver-se acomiadat de Frederica Brion:

14) ...cavalca cap a Drusenheim per un senderol i de sobte, no amb els ulls de la carn, sinó amb els de l'esperit, contempla un cavall igual que el seu i que ell mateix munta. En creuar-se amb la seva pròpia figura s'adona que és més vell i estrena un vestit gris galonejat d'or... (p. 113).

Després de la lectura de l'original em vaig decidir a emprar les referències, que són gairebé citacions, per a la traducció d'aquest passatge: així el "senderol" esdevé especialment *Fusspfad*, l'expressió "no amb els ulls de la carn, sinó amb els ulls de l'esperit", la vaig traduir literalment com es troba al text de Goethe també. El "vestit" esdevé *kleid*: quelcom avui en dia inusitat per a parlar del vestit d'un home.

Veiem, doncs, que les referències alemanyes en aquesta novel·la tenen un paper molt important. Reflecteixen tots tres protagonistes: Corbalán és mirat a través del mirall de Goethe, i ell mateix es compara amb Humboldt, conferint així a Antonio Gallego el paper de l'etern segon, el del seu amic Bonpland; Antonio Gallego es mira ell mateix amb enyorança al mirall de la seva traducció de *Poesia i Veritat*, molt lloada, però atribuïda al seu pseudònim, un *alter ego*, que ni tan sols existeix, mentre la seva traducció de les *Converses* amb Goethe d'Eckermann passa desapercebuda: una ironia tràgica; i la Teresa, per descomptat, i de la manera més evident, s'identifica amb la Bettina i la seva novel·la de cartes...

Resumint, es pot dir que *Joc de miralls* es manifesta com un mirall màgic que reflecteix el món literari i destrueix els individus que, pel seu reflex, com diu el poema de Cortázar esmentat a la novel·la, "pifian las esquinas"...

Una primavera per a Domenico Guarini

M'atreveixo ara a parlar de la traducció de la novel·la *Una primavera per a Domenico Guarini*, però hauré d'anar amb molt de compte perquè encara

estic fent-la. Aquesta novel·la explica dues històries alhora. La de Domenico Guarini, un home de trenta-vuit anys, artista, que va fer un atemptat contra el quadre *La Primavera* de Botticelli; i la història d'Isabel Clara, una jove periodista catalana que va amb tren a Florència. Ha de seguir el procés contra Guarini i escriure'n un reportatge per al seu diari. Això ja fa esperar estils diferents, però la novel·la n'ofereix un ventall ampli, perquè s'hi afegeixen els problemes personals de la protagonista i la història de la seva vida.

El començament i el final de la novel·la —la imatge terrorífica del tren d'Isabel Clara, travessant el túnel— em recorden moltíssim alguns passatges de *Joc de miralls*. És l'estil associatiu de la Teresa en el seu diari a propòsit de la figura de Corbalán i la manera com el pobre Antonio Gallego mira el camp de concentració on els botxins militars el torturen. El lligam amb *Joc de miralls* és evident: la imatge al·ludeix a la importància de la locomotora com a impuls de la revolució, és a dir, de la vida que neix de la destrucció:

15) Criatura esguerrada, papallona rèptil, precipitant-se vers la tenebra, magnetitzada per les ombres, endevinant on la fosca guarda runes de tarda, esquelets de capvespre, caps buides d'insomni.

En aquest paràgraf es manifesta una diferència fonamental entre les llengües romàniques i l'alemany. Vull referir-me als gerundis, que en alemany són d'un ús molt més restrictiu. Aquí em decidiré per una subordinada relativa per traduir-los, perquè així tinc el verb al final que, per la seva significació i per l'afegit de l'enumeració (“runes de tarda”, “esquelets de capvespre”, “caps buides d'insomni”), encapçala els vagons que segueixen la locomotora. El final queda obert: el tren continua entrant al túnel, el final del tren no es veu. Aquest efecte es pot assolir en alemany si un element de l'enumeració precedeix la subordinada “on la fosca guarda”... A més tinc la impressió que les paraules començades amb el so alemany *Sch* contribueixen molt a la concreció de la idea i l'evocació del soroll típic de la locomotora:

15) Abscheuliches Untier, Schmetterlingsreptil, das von Schatten magnetisiert in die Finsternis stürzt, dem Schutt des Nachmittags auf der Spur, den das Dunkel verwahrt, dem Skelett der Dämmerung, leeren, schlaflosen Sachteln.

A la segona part la Isabel Clara arriba a Florència a casa del seu vell amic Albert i escriu el reportatge per al diari. L'estil d'aquests reportatges inserits al capítol és autènticament periodístic. L'autenticitat se subratlla fins i tot amb els subtítols de cada part del reportatge. Però la Isabel Clara fa un esforç de fer com el seu patró li va aconsellar: “Procura, procura donar-li un aire no gaire seriós... un poc intrigant, un punt d'originalitat, d'abrandament...” (p. 39).

La periodista posa, per exemple, molta cura en l'elaboració del passatge on l'advocat de Domenico Guarini intenta desvetllar la compassió del tribunal

pel seu client. Només amb un cop d'ull als temps dels verbs utilitzats descobrim una mostra de dramatisme: (p. 55) “junts començarem un viatge...”, “amb un llumí a la mà veurem...”, “trucarem a la porta...”, “no hi són...”, i després, la nit, quan moren els pares de Domenico: “se sent molt a prop el xiulet dels obusos...”, “cap dels dos no ha reparat que falta un fill...”, “una bomba ha caigut...”

En alemany el futur es pot utilitzar com al començament del passatge, però normalment preferim el present. La sorpresa s'expressa en català també pel canvi dels temps, com en el cas de “trucarem - no hi són” —un efecte que es pot assolir en alemany sense aquest recurs. Pel que fa al pretèrit indefinit: “cap dels dos ha reparat que falta un fill” —que l'autora utilitza per fer-ho més present, perquè els oients tinguin veritablement la impressió de participar-hi— en alemany és preferible el pretèrit, el temps de la narració.

L'estil la versió personal del cas Guarini que escriu la Isabel Clara durant dues nits senceres és menys retòric. Però l'atracció que va més enllà d'un interès purament professional es fa sentir ja al començament:

16) Si és capaç de fer-ho se sentirà alliberat, un home nou. No tindrà cap necessitat de jutjar constantment el seu capteniment envers ella, ni humiliar-se demanant-li perdó, desconsolat com un infant, lluitant entre l'orgull i la por de perdre-la. S'acabaran les mentides... (p. 81)

La convicció del personatge que ha de fer el que es proposa i que no se sap encara què és, s'expressa, entre d'altres recursos, pel futur dels verbs, que es conserven en alemany també. D'altra banda, la Isabel Clara ho diu de manera tan impressionant perquè confusament ja sap que en el fons és d'ella mateixa de qui parla. Guarini li farà comprendre que ella també ha de destruir d'alguna manera el seu passat, el seu costum d'instal·lar-se en la relació amb l'Enric, per exemple, com si es tractés d'una assegurança de vida. Tots dos tenen molts altres punts en comú... Per exemple, el desig d'alliberar-se de tota la crispació que els oprimeix. Això s'expressa quan la Isabel Clara imagina el primer encontre de Guarini amb la misteriosa Laura:

17) Fou davant la façana escrostonada del número 5 de la Via Vechietti, on l'asfalt del carrer semblava una mica més obscur. Aixecà els ulls de la taca negra i la veié. No parpellejà, no mogueu un sol múscul del rostre. Tota la crispació va esvaïr-se davant la seva imatge.

El que s'ha d'observar en aquest passatge central és la simplicitat de l'escena. La narradora oposa la decadència del barri i la foscor del carrer a l'evocació tàcita de la joventut i bellesa de la noia. És un moment de claredat excepcional també en la traducció a l'alemany, que es pot realitzar gairebé literalment. Hi ha, però, un punt on la intenció del text limita aquesta simplicitat. És l'última frase, on diu que la crispació va esvaïr-se davant la seva

imatge. Normalment en alemany es faria servir una expressió com “a la seva vista”, però per a Domenico Guarini la imatge de la Laura en aquest moment s’unirà amb la imatge de *La Primavera* del quadre famós de Botticelli i això ens força a emprar el terme “imatge” també en alemany.

Malauradament, la Laura desapareix i Guarini ha de buscar-la. Així com per a la Isabel Clara, la formació cristiana constitueix també per a Guarini un obstacle per a la felicitat. Això es manifesta de manera molt impactant quan entra a la catedral on l’havia vista entrar: (17) “Intentà avançar cap a l’altar major: ...Un embús de beates arraïmades com mosques vironeres sobre uns fems putretactes li impedia el pas.” (p. 82).

Per a la traducció s’ha de tenir en compte que les beates d’Espanya i d’altres països mediterranis solen portar vestits de colors foscs, principalment negres. A Alemanya això no és així. Per això em sembla que el color s’ha d’afegir d’alguna manera, perquè la imatge de les “vironeres” s’entengui. M’imagino, doncs, una traducció en què els vestits foscos de les beates s’esmentin expressament.

A la tercera part del llibre ja no es tracta sobretot de la història de Guarini. Ara la Isabel Clara s’encara amb l’objecte restaurat dels desitjos de Guarini. I finalment s’hi encara no “por persona interpuesta” (curiosament, el títol castellà *Joc de miralls*) sinó directament amb ella mateixa, amb la seva pròpia història. La veu del catedràtic, tot explicant el quadre *La Primavera*, amb més d’una referència que es podria fer al desenvolupament de la protagonista, sembla en tot cas menys important. La Isabel Clara viu els moments decisius de la seva vida d’individu del sexe femení.

Voldria esmentar aquí només dos aspectes rellevants tant pel que fa a l’estil com per la importància que tenen. Hi ha primer les paraules de la mare que en el millor mallorquí va intentar de preparar la seva filla per a una vida de renúncia a la felicitat en parella: “un homo te pot enganyar, t’estima encara que ho faci. Una dona, no, si no és una perduda. Noltros hem vengut al món per a sofrir i agontar...” (p. 134).

En alemany la seva manera d’expressar-se s’haurà d’estudiar. El matís illenc es conservarà difícilment, però es trobarà potser alguna forma antiga o dialectal. La formació cristiana de la Isabel Clara, tan lligada a l’opinió de la seva mare, que en aquest passatge es refereix expressament a la Bíblia, surt en part també en pregàries castellaneres i llatines.

Això, tanmateix, no significa que la Isabel Clara encara hagi de superar aquest pes del passat. Més importància té per a ella la mort del seu cosí Jaume i el sentiment de culpabilitat, que potser va jugar un paper en la història amb la Marta, una noia que poc abans del seu viatge a Florència va portar a casa. La Marta intenta desesperadament alliberar-se de la presó que constitueix per a ella la família. Malgrat tots els fracassos que ha d’encaixar, la força i l’energia d’aquesta noia són impressionants i es manifesten en la seva manera

de parlar: “...em donaven un pasto de la de Déu! Vaig agarrar una bufa! Ells creien que era una trompa!” (p. 147)

Em sembla que la traducció d’*Una primavera per a Domenico Guarini*, per tant, em reserva més d’una sorpresa. Serà sempre interessant i enriquidor, com ja ho va ser l’experiència amb *Joc de miralls*. Les vivències de la Isabel Clara a Florència la transformen profundament i porta al món un fill que al començament no havia desitjat. És capaç d’assumir la responsabilitat i es decideix per la vida que inclou la solitud:

18) rere els vidres del quiròfan no hi ha ningú: ni la teva mare, ni Enric, ni Maria, ni tan sols l’ombra d’Albert. Ningú. Però ningú no et fa falta, no els necessites. Ets sola...

Un resum que val tan per l’home de *Temporada baixa* com per l’Antonio Gallego de *Joc de miralls*. Les dones, però, tant l’Adriana de *Cames de seda* com la Isabel Clara d’*Una primavera per a Domenico Guarini* assoleixen la solitud com una alliberació. No ho sé, a mi no em sembla una casualitat, sinó un fenomen universal —almenys en el mirall de la literatura...