

Una aproximació a l'*habitus* de Carles Capdevila, traductor i home de lletres

Josep Marco

Universitat Jaume I

Departament de Traducció i Comunicació

Campus de Riu Sec. 12071 Castelló de la Plana

jmarco@trad.uji.es

Resum

Aquest article té com a objectiu analitzar la figura de Carles Capdevila en tant que traductor i home de lletres en general des del punt de vista de la noció d'*habitus*, encunyada pel sociòleg Pierre Bourdieu. L'*habitus* és el conjunt de disposicions interioritzades per l'agent en el decurs de la seua socialització en un camp determinat, l'angle de la mirada amb què contempla el camp (en aquest cas, el literari). L'anàlisi de la figura polièdrica de Capdevila se centra en les seues facetes d'home de teatre (incloent-hi la de traductor teatral), periodista i traductor de narrativa. Com a traductor teatral, destaca el seu compromís amb la renovació de l'escena catalana i el seu eclecticisme, que el fa parar esment als gustos de diferents sectors del públic. En les traduccions de narrativa, en canvi, semblen pesar-hi menys els seus gustos personals, que se subordinen a l'afany *socialitzador* d'una col·lecció com la «Biblioteca Univers», dirigida per Carles Soldevila.

Paraules clau: Carles Capdevila, *habitus*, traducció teatral, traducció de narrativa, teatre intel·ligent, eclecticisme, socialització de la literatura.

Abstract

The present article aims to analyse the figure of Carles Capdevila as a translator and man of letters generally from the viewpoint of the notion of *habitus*, as put forward by the sociologist Pierre Bourdieu. A *habitus* is a set of dispositions incorporated by an agent in the course of their socialisation in a given field, the angle from which they look at the field —the literary field, in this case. The analysis of Capdevila's multi-faceted figure focuses on three aspects of his intellectual activity: work for the theatre (including drama translation), journalism and translation of narrative fiction. As a drama translator, he was committed to the renewal of the Catalan scene and often adopted an eclectic standpoint, which led him to pay attention to the tastes of different sectors of the audience. As a fiction translator, however, his personal taste seems to have receded into the background and yielded priority to the *socialising* urge underlying the «Biblioteca Univers», a series edited by Carles Soldevila.

Key words: Carles Capdevila, *habitus*, drama translation, translation of narrative fiction, *intelligent* theatre, eclecticism, socialisation of literature.

Sumari

- | | |
|--|-----------------------------|
| 1. Consideracions teòriques preliminars:
el <i>meridià de Greenwich</i> literari
i l' <i>habitus</i> del traductor | 3. Conclusió
Referències |
| 2. L' <i>habitus</i> de Carles Capdevila:
l'angle de la mirada | |

1. Consideracions teòriques preliminars: el *meridià de Greenwich* literari i l'*habitus* del traductor

Argumenta Casanova (1999: 25 i ss.) que les literatures nacionals, en tant que institucions, tenen com a objectiu principal l'acumulació de *capital* literari, és a dir, de recursos literaris de tota mena que les facen mereixedores de crèdit i reconeixement en l'escena literària internacional. El terme, és clar, l'utilitzem (i l'utilitza també Casanova) en el sentit de Bourdieu. Per *capital* cal entendre tot allò que, en un determinat camp de la vida social, es pretén adquirir, augmentar o preservar. El capital pot ser material, però tot sovint és també simbòlic, ja que consisteix en elements intangibles. El capital literari, en aquest sentit, no és radicalment diferent d'altres tipus de capital, ja que té una part material (els textos, que assoleixen un volum determinat) i una altra de simbòlica, íntimament relacionada amb els judicis de valor i les representacions col·lectives a què donen lloc aquests textos. El «prestigi» d'una literatura deriva en part del volum dels textos que comprèn i de la seua antiguitat, però també (i sobretot) del valor atribuït al repertori de textos en l'escena literària internacional.

Això, que és cert de totes les literatures nacionals, potser se sent de manera especialment aguda al si de les literatures petites, que tenen un cabal de (i un accés als) recursos més limitat. La *petitesa* d'una literatura normalment té arrels demogràfiques (és la literatura d'una nació petita), però també poden entrar-hi en joc factors d'altres tipus. Pot tractar-se d'una literatura bàsicament oral, que no disposa d'un repertori de textos escrits; pot tractar-se també d'una literatura *emergent*, és a dir, mancada d'un fons antic; pot tractar-se encara, com en el cas de la catalana, d'una literatura amb referents antics ben conspicus però amb una tradició interrompuda, que es veu en la necessitat d'acumular capital gairebé des de zero. Això pot fer-ho de diverses maneres. Sense pretensions d'exhaustivitat, podríem parlar com a mínim de tres vies per a l'acumulació de capital literari. Una és la valorització dels clàssics propis, a través d'un procés virtualment il·limitat de relectura i reinterpretació. Una altra és la incorporació dels clàssics de les cultures veïnes, que pràcticament s'autojustifica: és evident que una literatura s'enriqueix en *anostrear* els textos que han estat consagrats per les pràctiques d'altres comunitats fins al punt d'assolir-hi el rang de clàssics. Finalment, la tercera via, i potser també la més dinàmica, consisteix a ajustar el rellotge local a allò que Casanova (1999: 122 i ss.) anomena el *meridià de Greenwich literari*:

De igual manera que la línia *ficció*, denominada també «meridiano de origen», elegida arbitrariamente para la determinación de las longitudes, contribuye a orga-

nizar el mundo *real* y posibilita la medida de las distancias y la evaluación de las posiciones en la superficie del globo, así también lo que podríamos llamar el «meridiano de Greenwich literario» permite calcular la distancia hasta el centro de todos los que pertenecen al espacio literario. La distancia estética se mide, asimismo, en términos temporales: el meridiano de origen instituye el presente, es decir, es el orden de la creación literaria, la modernidad.

Com es veu, la metàfora del meridià de Greenwich té un valor alhora espacial i temporal: hi ha llocs de referència, centres on es marquen les pautes i es «consagren» els nous valors, però hi ha també un punt en l'evolució estètica que assenyalava la modernitat. Aquest punt, és clar, és inestable per naturalesa i no deixa mai de ser redefinit. La modernitat, per exemple, és una cosa per als simbolistes francesos, una altra per als escriptors d'avantguarda de l'època d'entreguerres i encara una altra per als existencialistes de la postguerra mundial; ara bé, és sempre un posicionament davant la tradició i l'ordre establert, l'adopció d'un *angle* determinat en relació amb el *statu quo*. Doncs bé, aquesta tercera manera d'adquirir capital literari pot vehicular-se a través de la producció pròpia o autòctona (mitjançant la imitació, adaptació o incorporació, del tipus que siga, de models estrangers) o a través de les traduccions, i normalment adoptarà totes dues formes.

Des d'aquesta perspectiva teòrica (que més endavant es detallarà una mica més), l'objectiu central d'aquest treball rau a esbrinar quina és la contribució que fa Carles Capdevila a la modernitat literària catalana, és a dir, com ajuda a sincronitzar el rellotge literari local amb el que dona l'hora a les principals capitals literàries del moment (París i Londres, sobretot). En perseguir-se aquest objectiu, indefugiblement s'il·luminarà la figura de Capdevila com a traductor i home de lletres en general, una figura poc estudiada i fins i tot (injustament) oblidada tant per la història literària com per la traductologia catalanes. De la importància d'intel·lectuals com Capdevila en donen una justa mesura les paraules de Foguet i Boreu en la introducció a un recull dels articles publicats per Domènec Guansé a *La Publicitat* entre 1937 i 1939. Després de cridar l'atenció sobre el gran nombre d'intel·lectuals que, en l'època d'entreguerres, es dedicaren simultàniament al periodisme i la literatura, destaca, entre els de primera fila, Gaziell, Josep Pla, Josep Maria de Sagarra i Carles Soldevila, que, diu, «brillarien amb llum pròpia en qual-sevol literatura europea com a clàssics admirats, llegits i estudiats» (Foguet i Boreu, 2008: 3). Al voltant d'aquests —afegeix— hi ha tota una constel·lació de periodistes literats (Rosa M. Arquimbau, Domènec de Bellmunt, Carles Capdevila, Domènec Guansé, Àngel Ferran o Alfons Maseras) «que n'han quedat a l'ombra, eclipsats o menystinguts, tot i que, juntament amb els anteriors, també contribuïren, a través dels fulls vulnerables de la premsa diària, a fer entrar la modernitat en la societat, la cultura i les lletres catalanes» (2008: 3). Dit d'una altra manera: sense arribar a l'alçada dels anteriors, aquests darrers foren peces imprescindibles en la modernització de la literatura catalana de l'època.

En realitat, la contribució que realitza un traductor a la modernitat literària del seu país està íntimament relacionada amb els motius pels quals, en un moment històric determinat, es tradueixen unes obres i uns autors i no uns altres. Val a dir que, en

els sistemes literaris forts i consolidats, solen ser els editors els que, per imperatius comercials o afinitats estètiques o ideològiques, inicien el procés de la traducció. Tanmateix, en les literatures en fase de consolidació, com era el cas de la literatura catalana d'entreguerres, hi ha un marge més ample per a les iniciatives de caire individual, fins al punt de ser relativament freqüent que siga el traductor qui endegue la traducció d'obres i autors que responen a les seues preferències. La motivació d'aquesta tria, quan es pot establir, ens apropa a l'angle de la mirada del traductor diguem-ne *emprenedor* envers el sistema a què pertany, al biaix que adopta aquesta mirada.

En el camp de la traductologia i en els de les disciplines afins, hi ha diverses eines conceptuals i metodològiques que permeten capturar aquestes motivacions i aquests angles de la mirada. Per exemple, Toury (1995: 58 i ss.), des de posicions descriptivistes, com és ben sabut, proposa el concepte de *normes preliminars* per a donar compte de la política de traduccions (quins autors i obres es tradueixen, de quins gèneres, de quines literatures, etc.) i de la tolerància envers les traduccions indirectes. Tanmateix, la mateixa expressió *política de traduccions* fa pensar en una activitat planificada, programada, sistemàtica, amb poc de marge per a les iniciatives individuals. Per tant, com a alternativa a les normes de Toury, ens servirem, en aquest treball, de la noció d'*habitus*, posada en circulació per Bourdieu i ja utilitzada en els estudis sobre la traducció, per exemple, per Simeoni (1998), Kalinowski (2001), Sapiro (2002) o Gouanvic (2005).

No tenim ací espai ni per a fer un esbós del pensament de Bourdieu, però sí que cal explicar mínimament què entenem per *habitus*. Entre els conceptes fonamentals que articulen aquest pensament figuren els de *camp* i *habitus* (juntament amb els de *capital*, que ja hem utilitzat més amunt, i *illusio*, que no ens detindrem a explicar), que mantenen entre si una relació dialèctica i complementària. Simplificant molt, un camp és un àmbit de l'activitat humana en societat, de la vida social, doncs. Els camps tenen una determinada estructura, que és producte de la interacció al llarg de la història entre els agents que els formen. La literatura, per exemple, és un camp socialment constituït, que en moltes societats gaudeix d'una autonomia relativa respecte d'altres camps, com ara el de la política. L'*habitus*, per la seua banda, podria descriure's com la interiorització del camp per part dels diversos agents implicats, que entraran en el joc amb una determinada orientació o sentit. En paraules del mateix Bourdieu (Gouanvic, 2005: 158-159),¹ «l'*habitus*, que és el principi generador de respostes més o menys ben adaptades a les demandes d'un camp determinat, és producte d'una història individual, però també, a través de les experiències formatives de la més tendra infantesa, de tota la història col·lectiva de família i classe». Aquesta definició, que no està pensada per a cap camp particular, sinó per a la vida social en general, pot restringir-se i adaptar-se al camp literari. Bourdieu ho fa mitjançant formulacions diverses, de les quals en reproduïrem algunes per tal de poder accedir amb més garanties, i de manera diguem-ne calidoscòpica, al fons del concepte. L'*habitus* és una «matriz de preferencias» (2002: 143), que afecta no només autors o tendències, sinó també qüestions

1. La traducció és meua en aquest cas i en tots els casos en què es tradueix d'un treball escrit originalment en anglès o en francès.

més generals com ara l'oposició entre art i diners, cultura i economia; les «eleccions» de l'*habitus* són presentades com una sèrie de «corazonadas profundamente deseadas e incoercibles a la vez, razonables sin ser razonadas» (2002: 108); finalment, els *habitus* són «sistemas de disposiciones» (2002: 394) que guarden una relació molt estreta amb les posicions que els agents ocupen en el camp:

La relación entre las posiciones y las disposiciones es evidentemente de doble sentido. Los *habitus*, como sistemas de disposiciones, sólo se realizan efectivamente en relación con una estructura determinada de posiciones socialmente indicadas (entre otras cosas por las propiedades sociales de sus ocupantes, a través de las cuales se dan a conocer); pero, a la inversa, a través de las disposiciones, que a su vez están más o menos completamente ajustadas a las posiciones, se realizan tales o cuales de las potencialidades que estaban inscritas en las posiciones.

Tot i que no tenim espai per a aturar-nos en els detalls d'aquests conceptes, aquesta darrera citació permet entreveure la dialèctica que s'estableix entre disposicions (*habitus*) i posicions ocupades en el camp, que són el producte del capital amb què es compta, tant cultural com social, amb la qual cosa es posa de manifest que el camp literari no és independent del camp social, més general.

Gouanvic fa extensiu el predicament de l'escriptor, en tant que agent inscrit en el camp literari, amb una posició i unes disposicions concretes, al traductor. En aquest sentit, de manera ben simptomàtica, afirma (2005: 158) que

Si un traductor imposa a un text un ritme, un lèxic o una sintaxi que no procedeixen del text de partida i, d'aquesta manera, substitueix la veu de l'autor per la seua pròpia, això no constitueix, en essència, una elecció estratègica conscient, sinó que és conseqüència del seu *habitus* específic tal com l'ha adquirit en el camp literari meta.

La relació entre camp i *habitus* no és unidireccional, sinó de doble via, d'anada i tornada, ja que el camp, que és objectiu i preexistent, estructura l'*habitus*, però l'*habitus*, o conjunt de disposicions interioritzades i incorporades per l'agent en el decurs de la seua trajectòria social, contribueix, al seu torn, a estructurar el camp. Això porta Gouanvic a afirmar (2005: 148) que

En darrera instància, l'objecte de la recerca en els estudis sobre la traducció és l'anàlisi de la relació diferencial entre l'*habitus* dels agents de la traducció (incloent-hi editors, crítics, etc.) que han adoptat una posició en un camp meta concret en una època concreta i els factors determinants del camp meta en tant que àmbit de recepció de la traducció. L'objecte de la recerca sobre traducció també inclou, és clar, l'anàlisi diferencial dels textos de partida i d'arribada com a indicadors de trets pertinents estudiats en l'*habitus* dels agents i en els camps en qüestió.

L'*habitus*, doncs, és el punt de confluència entre l'objectiu d'aquest article tal com l'enunciàvem uns paràgrafs més amunt i les eines conceptuals que poden bastir la recerca. Indaguem, doncs, en l'*habitus* de Carles Capdevila, traductor i home de lletres.

2. L'*habitus* de Carles Capdevila: l'angle de la mirada

August Barbosa, en l'*Anuari de la Institució del Teatre*, resumeix en unes poques ratlles les primeres dècades de vida de Carles Capdevila (Barbosa, 1938: 225):

Va néixer a Barcelona l'any 1879. El seu pare era un modest manyà del carrer de la Riereta. La petita instrucció que en aquest medi pogué rebre no podia pas ésser suficient per a les seves innates inquietuds. Estudià per enginyer. Però al cap de poc —ell mateix m'ho havia contat moltes vegades amb una sèrie de detalls curiosos— féu amistat amb els pintors que aleshores representaven les promocions joves de la pintura catalana: Picasso, Canals, Nonell, etc. Influint per aquestes amistats, deixà els estudis d'enginyer i es dedicà a la pintura. En aquest ram arribà a produir alguna obra estimable.

D'aquesta presentació sumària (de ben segur que Barbosa era incapaç d'imaginar fins a quin punt haurien interessat a la posteritat, mancada com està d'ancoratge biogràfic, els «detalls curiosos» de què parla) poden subratllar-se tres aspectes rellevants. El primer és l'origen menestral, que podria tenir alguna relació amb els posicionaments polítics d'esquerra adoptats més endavant, com veurem. El segon és el caràcter limitat de la instrucció que va rebre. En aquest sentit, és pertinent aduir el comentari de Domènec Guansé en la necrologia apareguda a *La Publicitat* l'endemà de la mort de Capdevila, segons el qual aquest s'havia «format espiritualment sota la influència de les lletres i de les arts franceses» (Passarell, 1971: 76). No sabem d'on procedia aquesta formació. El fet de tenir models francesos com a punt de referència no té res d'estrany en una època d'hegemonia cultural, reconeguda a bastament, d'aquesta nació propera; l'exposició a aquesta influència podia haver-se produït en un context d'educació formal, del qual no tenim notícia, però és molt més probable que fóra de caràcter autodidacte i que es vera afavorida pel contacte amb pintors i artistes de tota mena des d'una edat relativament primerenca. Això dóna peu al tercer aspecte que volíem destacar de la citació anterior: el contacte amb el món de la pintura contemporània, que el porta a abandonar els estudis d'enginyer i a adoptar l'estil de vida propi de la bohèmia, com remarquen el mateix Guansé (Passarell, 1971: 75, amb les següents paraules: «en l'època de la seva joventut Carles Capdevila va viure uns anys de bohèmia, amb totes les irregularitats i privacions que la bohèmia comporta») o Adrià Gual (1960: 144) a les seues memòries («Carles Capdevila, sotmès a les rigors d'una vida de bohèmia voluntària, encallat en la carrera d'enginyer per massa afectat a la pintura de caire nonellesc»).

2.1. L'*home de teatre*

Tanmateix, en un moment determinat, Capdevila deixa enrere la vida d'artista bohemi i fa el salt al teatre. De fet, és possible que l'aspecte de la seua personali-

2. Bourdieu (2002: 88-93) presenta la bohèmia parisenca, sorgida durant la primera meitat del segle XIX, com un «art de viure» i explica les circumstàncies socials de la seua aparició així com la seua evolució en el temps.

tat polièdrica que més clarament ha arribat a la posteritat siga el d'home de teatre integral: actor, autor, traductor, director d'escena i gestor. Segons Barbosa (1938: 225-226), aquest salt al teatre, que qualifica de «formidable», «potser de moment va ésser donat per un impuls de la necessitat»; una necessitat que, tot i que Barbosa no ho especifica, devia tenir a veure amb la precarietat i les privacions de la vida bohèmia. En qualsevol cas, Barbosa (1938: 226) afegeix que «la seva voluntat i les seves condicions eren tan fermes i decidides, que al cap de poc temps d'actuar ja havia cridat fortament l'atenció del públic i de la crítica i s'havia convertit en un dels comedians més remarcables de la nostra escena». Entre les interpretacions destacades per Barbosa figuren la d'un dels personatges de *Silenci*, d'Adrià Gual, i la del paper de l'avi de *L'auca del senyor Esteve*, de Rusiñol.

Les primeres traduccions teatrals de Carles Capdevila tenen lloc en l'àmbit del Teatre Íntim, creat per Adrià Gual el 1898. Capdevila no hi fou des del principi, però hi féu «les primeres armes», tal com explica Gual (1960: 306), tant en el vessant d'actor com en el de traductor. Segons Judit Fontcuberta (2005: 41), l'Íntim és un intent de renovar l'escena catalana i allunyar-la tant del costumisme i del romanticisme com dels gèneres populars. És el mateix Gual, però, qui ens dona clarícies sobre els motius de la tria d'obres que van representar en aquesta època, és a dir, la primera dècada del segle xx. Aquesta tria és la materialització d'un *habitus* col·lectiu del qual participa, sens dubte, Capdevila.

Capdevila actua en la representació d'*Èdip Rei* (estrenada el 10 de març de 1903 al Teatre Novetats), on fa d'esclau de Layus. Aquesta obra havia estat traduïda (de manera coral, podríem dir) per ell mateix i quatre persones més: Jaume Pahissa, Eugeni d'Ors, Josep Enric d'Ors i Xavier Viura. Després, el 9 de novembre de 1903 s'estrena *El barber de Sevilla*, de Beaumarchais, en «versió catalana expressa de Carles Capdevila» (Gual, 1960: 153). Gual (1960: 155) ho explica així:

El barber de Sevilla de Beaumarchais, que de lectura feia tants anys que ens tenia robat el cor, vam considerar que valia la pena que fos incorporat a la nostra escena, tant per la seva qualitat literària com per la seva significació històrica i social, que converteixen l'esmentada obra en un model inicial sense precedents de la còmica moderna.

A continuació vingué *La festa dels reis*, la traducció de Capdevila de *Twelfth Night*, de Shakespeare. Gual ens dona la següent explicació de l'adopció del clàssic shakespeareà (1960: 157):

¿Podia d'altra banda mancar Shakespeare en el descabdellament d'aquelles sessions, Shakespeare, que posseeix tots els encantaments de la llegenda, de l'elegància, i dels esbrinaments profundament humans, el mateix en el tràgic que en el còmic? Creient que no podia mancar-hi fèiem cap a *La festa dels reis*.

Ja es veu que la justificació és ben poc explícita. Per bé que l'elecció de l'autor no en necessita gaire, de justificació, la de l'obra no era òbvia, ni de bon tros, ja que

el cànon shakespeareà ofereix un ampli ventall de possibilitats. Una mica més endavant, Gual encara afegeix (1960: 170):

Una vegada més aquell autor genial ens demostrava que, contràriament al que en pensen molts homes cultes, o molt llegits, lluny d'ésser inabordable, és tot cordial envers aquells que s'hi apropen, per mica de bona voluntat que hi posin.

La festa dels reis o com vós vulgueu, segons la traduí Carles Capdevila, ens va oferir ocasió de fer pública la nostra adhesió al seu autor i apropar-lo a la mesura de les nostres forces, a aquells que sistemàticament se'n sentien distanciats.

(...)

Una secreta vibració en els ambients; una certa col·laboració en la paraula i un caient de bona criança en tot plegat va semblar dir-nos: «Tanmateix Shakespeare és més a prop nostre del que mai havíem sospitat», i uns i altres hi caiguérem talment de genolls amb la rialla als llavis i la salut a l'esperit.

Per tant, sembla que una de les motivacions de triar un *shakespeare* —quin, sembla que no era tan important— era vèncer la resistència o, si més no, les reserves que despertava en part del públic català, que el veia com un autor allunyat de la seua experiència, i, així, *acostar-li'l*. Més endavant tornarem a aquesta idea de l'acostament del teatre al públic en paraules del mateix Capdevila. Tanmateix, l'elecció de l'obra podria també formar part d'una estratègia més general de reivindicació del Shakespeare comediògraf, ja que el públic català d'aleshores estava molt més familiaritzat amb les tragèdies que no amb les comèdies o els drames històrics. Segons que explica Gallén (2001: 54), Carner va traduir tres obres del dramaturg anglès (*El somni d'una nit d'estiu*, *Les alegres comares de Windsor* i *La Tempesta*), a partir de versions franceses, per a la «Biblioteca Popular dels Grans Mestres», una col·lecció on, entre 1907 i 1910, es van publicar setze obres de Shakespeare. Gallén (*ibid.*) parla d'«un Carner gens innocent que reivindicava per a una causa literària tant particular com col·lectiva el vessant comediogràfic de Shakespeare». És cert que la producció de *La festa dels reis* és anterior al naixement de la col·lecció al·ludida, però la idea potser ja es respirava a l'atmosfera literària del moment. Un altre lligam que abona aquesta hipòtesi és que la traducció de Carner d'*El somni d'una nit d'estiu* «va obrir una prometedora temporada 1907-1908 de teatre català al Teatre Novetats» (Gallén, 2001: 54), sota la direcció d'Adrià Gual.

La colla del Teatre Íntim, després de passar per la Sala Mercè, s'instal·la al Principal. Capdevila tradueix *Jocs d'amor i d'atzar*, de Marivaux, *L'Assumpció de Hanele Matern*, de Hauptmann, i *No es pot jurar de res*, d'Alfred de Musset. En aquests casos no disposem ja del testimoni de Gual a l'hora d'indagar en la motivació de la tria. L'obra de Marivaux elegida és potser la més representativa d'un autor que va viure a l'ombra de Molière i que no va ser reconegut fins al segle xx. Algunes persones de teatre com ara l'actor i director Jacques Lasalle i l'estudiós Patrice Pavis hi han vist trets contemporanis, en Marivaux, trets que potser no passaren desapercebuts als responsables del Teatre Íntim. De Hauptmann podia atraure el caràcter renovador de la seua obra teatral en el moment en què va aparèixer, al Berlín de la darrera dècada del segle XIX; aquesta obra va endegar el natu-

ralisme a Alemanya i va topar amb l'hostilitat de l'*establishment* literari de l'època. En qualsevol cas, l'autor alemany era relativament ben conegut pel públic català, ja que se'n van representar diverses obres (a banda de *Hannele*, *Ànimes solitàries*, *Els teixidors de Silèsia* i *La campana submergida*, per exemple), i en la major part dels casos el responsable en fou Adrià Gual. Segons Farré i Vilalta (1999: 63), Hauptmann «s'erigeix en un dels màxims exponents de la modernor teatral europea». Gallén (2001: 50 i ss.), en classificar les traduccions teatrals del període modernista, inclou Hauptmann (més concretament *Ànimes solitàries*, publicada dins la «Biblioteca Joventut» l'any 1906, el mateix any de l'estrena de *Hannele* per l'Íntim dins del bloc que anomena «Teatre d'idees o de caràcter social», juntament amb autors com Ibsen, Gorki o Tolstoi. De de Musset, caldria destacar com a trets rellevants el fet de ser un dels primers romàntics a França i la influència exercida sobre dramaturgs posteriors.

Més endavant Capdevila va traduir *L'intrús*, de Tristan Bernard, i *L'amor vetlla*, de Robert de Flers i Gaston A. de Caillavet. Bernard, «un autor de gènere *bulevardier*» (Gallén, 2001: 52), ja havia estat donat a conèixer per Carner, com remarca Ortín (1996: 111). De Caillavet i de Flers s'inscriuen en aquesta mateixa tradició i estan també ben representats entre les traduccions publicades als primers anys de la dècada dels 10. Totes dues traduccions van aparèixer a la «Biblioteca De Tots Colors», al catàleg de la qual destaca, segons Gallén (2001: 56), «la presència d'una sèrie d'autors francesos vinculats a la tradició del boulevard i amb algunes incursions en el vodevil, els dos gèneres importats de París que més ressò i fortuna van obtenir en l'escena i societat catalanes entre els anys deu i els trenta». Gallén també hi subratlla la importància d'aquest model per a Carles Soldevila, de la vinculació del qual amb Capdevila parlarem més endavant. En el mateix grup caldria encabir un parell de traduccions del belga Maurice Hennequin i fins i tot les de l'hongarès Lóránd Orbók. Orbók, segons Enric Gallén (2008: 185), es va instal·lar a Barcelona arran de la Primera Guerra Mundial, i Carles Capdevila l'ajudà a establir-s'hi i traduí tres obres seues: *Stevenson o l'hoste mil·lionari*, *Casanova, el cavaller de Seingalt* i *El germà del mestre*, estrenades al Teatre Romea el 1918, 1919 i 1920, respectivament. La primera és una farsa i «va ser un èxit de crítica i de públic» (Gallén, 2008: 185); la segona està basada en un episodi de la vida del seductor Casanova; la tercera torna a ser una farsa, que no obtingué, però, l'èxit unànime d'*Stevenson*. Les dues farses (*Stevenson* i *El germà del mestre*) foren «absolutament naturalitzades a la realitat social i cultural catalana del moment, la qual cosa pot explicar la respectable bona acollida que *Stevenson* va merèixer per part del públic habitual del Teatre Romea, molt identificat amb la tradició dramàtica costumista i còmica heretada del segle XIX» (Gallén, 2008: 186). Es tracta, doncs, com remarca el mateix Gallén (2008: 191) en relació amb el conjunt de les obres d'autors hongaresos traduïdes per a l'escena catalana d'aquells anys, d'un teatre «de factura comercial» que només va ser ben rebut quan es va sotmetre a un procés «de naturalització i d'anostrament».

En aquest sentit, cal destacar l'eclecticisme de les eleccions de Capdevila, que queda molt ben reflectit en les següents paraules de Domènec Guansé (1938: 7)

Ell ha estat [un] dels nostres escriptors i homes de teatre que més ha fet per renovar la nostra escena; que més consciència ha tingut de la necessitat d'aquesta renovació. No va intentar-ho, però, d'una manera unilateral. Va comprendre la necessitat de posar-lo en contacte amb els clàssics del món, i adaptà Sòfocles i Shakespeare. Va voler desvetllar-hi les inquietuds teatrals de la seva època i incorporà Hauptmann. Va voler guanyar el públic amb comèdies que fossin simplement divertides, i trià, entre el repertori francès, moltes de les més intel·ligents. Àdhuc volgué redimir el vodevil, de la grolleria que l'infectava, a Catalunya, i fins traduí, per a una de les escenes més sovint prostituïdes, una de les picants i incisives comèdies d'Abel Hermant.

No seguim per no allargar la citació (Guansé continua amb la seua enumeració i il·lumina l'interès de Capdevila per dramaturgs com Bernard Shaw i d'altres, dels quals ens ocuparem tot seguit); però queda clar, en qualsevol cas, que Capdevila vol satisfer els gustos de sectors molt diversos del públic teatral.

Menció a part mereix l'interès de Capdevila per l'obra de Bernard Shaw, un dels grans defensors del teatre *de tesi*, d'idees (Soler Horta, 2001: 297), que veia l'escenari com un lloc idoni per a despertar o elevar la consciència del públic en relació amb determinades qüestions d'índole política, social o fins i tot filosòfica. En un article aparegut a *La Publicitat* (15-IV-1938, és a dir, quan Capdevila ja era mort), Domènec Guansé diu el següent a l'entorn de l'atracció que Capdevila sentia per Shaw:

Avui és estrenat al Teatre Català de la Comèdia *El deixeble del diable*, de Bernard Shaw. La traducció és del nostre inoblidable Carles Capdevila. Ell era dels que creien que el nostre teatre ha d'ésser renovat i vitalitzat i que, per això, les traduccions són imprescindibles. A la tasca de traductor dedicà així, en èpoques diverses, molts dels seus millors esforços. Hi ha incorporats autors genials i autors de vodevil. Ell sabia perfectament que el teatre no pot viure només de plats forts. Sempre, però, el gust i la intel·ligència el guiaven. Les seves preferències se n'anaven, però, pels millors. I Bernard Shaw era l'autor modern que més l'atreïa. La tasca de traduir-lo íntegre al català era una de les seves il·lusions. Les limitacions de les editorials catalanes no li van permetre realitzar-la. Però ell en traduí i n'edità algunes obres —*El deixeble del diable* mateix i *Santa Joana*—³ fins perdent-hi diners.⁴

En efecte, les dues obres que esmenta Guansé foren publicades el 1925 i el 1927, respectivament, per la llibreria Bonavia, com a números 1 i 2 de la col·lecció titu-

3. *Santa Joana* va traduir-la Capdevila amb C. Fernández Burgas.

4. Tanmateix, segons alguns, l'any 1938 potser ja era una mica tard per a considerar Shaw com un autor innovador i fins i tot revolucionari. Així s'explica María Luz Morales a *La Vanguardia* arran de l'estrena d'*El deixeble del diable*, l'obra a què ens acabem de referir, en una ressenya publicada el 17-IV-1938: «Con un retraso lamentable nos llega esta comedia de Bernard Shaw (sólo en nuestra, hoy como ayer, anacrónica escena, puede presentarse como teatro revolucionario el de un octogenario insigne que hace tiempo dejó de escandalizar a sus timoratos compatriotas) y, sin embargo, ese episodio de la lucha por la independencia americana, trae, a nuestros oídos, a nuestra sensibilidad, ecos que se acuerdan, aquí y allí, con sentimientos nuestros de ahora» (Marrast, 1978: 157). El relloge de la modernitat teatral catalana, doncs, no està del tot ben ajustat al *meridià de Greenwich* literari.

lada «Teatre Bernard Shaw»; col·lecció que, pels motius que apunta Guansé, no tingué continuïtat. Tanmateix, uns anys més tard, el 1934, es publicà a la Llibreria Millà *L'home i les armes. Una comèdia antiromàntica en tres actes*, que és el número 67 de la col·lecció «Catalunya Teatral». D'una altra banda, Barbosa (1938: 226) fa esment de dues obres més de Shaw traduïdes per Capdevila: *Cèsar i Cleopatra* (que es publicà a *La Nova Revista*, núm. 10 i següents, octubre de 1927) i *Androcles i el lleó*. Aquesta darrera obra es conserva en forma de manuscrit a la biblioteca de l'Institut del Teatre, igual que *Com ell va enganyar el marit d'ella* (Soler Horta, 2001: 302). Finalment, Coll-Vinent (en premsa) fa esment d'una altra possible traducció de Capdevila d'una obra de Shaw, *La professió de la senyora Warren*, que s'anuncià a la col·lecció «Teatre Bernard Shaw» però que no s'arribà a publicar mai.

A més de l'afinitat amb el teatre d'idees, el mateix Capdevila ens dona altres claus de la seua atracció per Shaw en alguns articles publicats a *Mirador*. Fontcuberta (2005: 302-303, 325) se'n fa ressò, en especial d'un de titulat «El mite de l'originalitat» (*Mirador*, 105, 5-2-1931) en què Capdevila oposa naturalitat i convencionalisme al teatre. Diu que els autors dramàtics només han donat importància a l'originalitat de l'argument en èpoques d'artificiositat i allunyament del públic. En canvi, els autors que volien «poetitzar» se servien d'arguments ja fets (cas de Shakespeare) i centraven l'interès en la creació d'una forma original. En el mateix article, Capdevila afirma que el teatre modern es caracteritza per l'acostament de l'autor al públic, una actitud que havia estat la clàssica i que havien adoptat Shakespeare, Racine, Ibsen i Shaw. Una paraula associada amb aquest teatre és la de «vitalitat». Com veiem, doncs, l'acostament de l'autor al públic (al qual ja ens havíem referit més amunt en reproduir els comentaris d'Adrià Gual sobre la representació de *La festa dels reis*, de Shakespeare) és assenyalat per Capdevila com un dels trets de la modernitat teatral, present alhora en els clàssics; és a dir, com un dels objectius que hauria de perseguir l'escena catalana si volia ajustar el rellotge a l'hora del *meridià de Greenwich* teatral. En un altre article publicat a *Mirador*, Capdevila (1929: 5) propugna un teatre «intel·ligent», que —tot i que ell mateix reconeix que és difícil de definir— podria caracteritzar-se com un teatre que apel·la a l'intel·lecte, no a les emocions, que sovint s'expressen a través d'una sobreabundància gestual i fraseològica. Afirma Capdevila que «[e]l nostre teatre, jove com és, té obres genials, altres d'excel·lents, però no té cap tradició de teatre intel·ligent». Per a «concretar els imponderables que constitueixen la nota d'intel·ligent», diu que

Shakespeare a part, tot el teatre francès, començant per Molière, és típicament intel·ligent. Bernard Shaw és un altre exemple d'aquesta mena de teatre, com ho és Jules Renard, Tristan Bernard, i sobretot Courteline. En canvi no sabria qualificar d'intel·ligent el teatre de Victor Hugo, com tampoc ho és l'obra més popular i representativa del nostre teatre: *Terra baixa*.

I, més concretament encara, compara la darrera obra esmentada amb la *Santa Joana* de Shaw:

una escena de *Santa Joana* ens delecta o ens commou d'una manera molt diferent i per raons molt distintes de les que ens impressionen en *Terra baixa*. La primera és una obra refinadament intel·ligent, la segona és una obra de ratxes generoses, en les quals la intel·ligència pot restar ociosa.

Ara bé, cal constatar que l'entusiasme de Capdevila per aquesta mena de teatre, compartit, entre d'altres, per Josep Maria de Sagarra (Soler Horta, 2001: 299-300), no pot fer-se extensiu de cap manera al públic en general, que va rebre les produccions catalanes de Shaw amb desconcert (Soler Horta, 2001: 296-297), de primer, i amb una certa fredor, després. El teatre *intel·ligent* va haver de buscar aixopluc, en ocasions, als grups *amateurs*, com ara el sorgit al si del Lyceum Club de Barcelona. Segons que explica Foguet i Boreu (1998), aquesta entitat cultural femenina, fundada el 1931, organitzava una vegada l'any una vetllada teatral en què es representaven diverses peces d'un acte que es caracteritzaven per «una certa voluntat d'experimentació en l'escenificació i en la tria de les peces, totes en un acte (en uns moments en què, sobretot en el teatre francès, es revaloritzava aquest gènere)» (1998: 62) i per «una manifesta dedicació a un públic selecte (majoritàriament femení i de l'*alta societat* barcelonina)» (1998: 61-62). En la primera sessió (17-I-1934) varen programar Alfred de Musset (*Un caprici*), Tristan Bernard (*Antonieta o la tornada del marquès*) i Bernard Shaw (*Com ell va enganyar el marit d'ella*), aquesta darrera en traducció de Capdevila; en les altres dues sessions varen programar obres d'O'Neill, Schnitzler i Pirandello (8-IV-1935) i de Txèkhov, Strindberg i Lenormand (9-VI-1936). Segons Foguet, per teatre *intel·ligent* cal entendre *culte, intel·lectual, elevat*.

Adrià Gual, quan explica (1960: 306) que, després d'haver-se dedicat durant anys a l'Escola d'Art Dramàtic, creu necessari reviscolar el Teatre Íntim, als anys 20, fa el següent comentari:

Al costat dels deixebles [*ha de recórrer a deixebles davant la impossibilitat de recompondre la vella colla*] hi havia ex-deixebles que m'havien estat fidels a més de l'amic Carles Capdevila, que, com s'ha vist en el moment oportú, havia fet les primeres armes al «Teatre Íntim», i que en aquella ocasió va tenir la gentilesa d'interpretar un paper en la represa de *Silenci*.

El gener de 1928 es va representar al Romea *R.U.R.*, de Karel Čapek, en versió catalana de Carles Capdevila i A. V. Bejcek. Així ho recorda Adrià Gual a les seues memòries (1960: 322):

R.U.R., de l'autor txec Karel Kapek [*sic*], obra traduïda per Carles Capdevila, estrenada feia tres anys a París, no havia trobat encaix en cap escenari de la nostra ciutat.

La qualitat estètica d'aquella producció, recolzada en les realitats crues de la postguerra, va desvetllar l'interès de l'opinió general tant a França com a Txecoslovàquia, però degut, en bona part, a les tendències que exposava, no podia decidir els empresaris «pràctics» a posar-la en escena, i precisament per això no podia menys de trobar un franc acolliment prop nostre.

El meu lleial amic M. Alcàntara Gusart, que en aquella ocasió col·laborava estretament amb mi, deia entre altres coses, a propòsit d'aquesta obra, en el nostre full corresponent a la seva estrena:

«... La representació de *R.U.R.* arribava fins a nosaltres per la qualitat estètica de la producció, però també, indiscutiblement, perquè venia a remoure un problema que, per les realitats de la postguerra, havia aconseguit d'excitar l'atenció general. ¿La vida moderna exigeix la supressió del sentiment? ¿És possible confiar a individus sense inquietuds sentimentals els llegats i la missió de la humanitat?»

En les paraules del meu amic, que acabem de llegir, s'hi troba continguda tota l'essència d'aquella especialíssima producció teatral, davant la qual el nostre públic va sentir-se talment suggestionat.

Jo dubto que cap d'aquells espectadors hagués pervingut a sentir la reconeixença que se'ns devia pel fet de posar-lo en contacte amb una obra d'aquella qualitat, en la forma com va portar-se a terme, tant en el cas dels seus intèrprets com de la presentació que els acompanyava, però el que sí que puc assegurar és que l'obra va engrapar-los el cor del començament a les acaballes, i en això va consistir el nostre triomf d'aquella vetllada.

Foguet i Boreu (2003: 284-285) resumeix així el nucli temàtic de l'obra:

De traç expressionista, *RUR* critica el pragmatisme salvatge del procés de producció industrial que, per al benefici econòmic d'una minoria, aboca a l'alteració de les lleis de la natura i a la deshumanització gairebé absoluta. La factoria *RUR*, situada en una illa de difícil accés, crea robots que supleixen la mà d'obra humana. Els autòmats són el resultat d'una simplificació anatòmica, presenten una extraordinària similitud exterior amb els éssers humans i disposen d'una memòria programàtica prodigiosa, però estan mancats d'iniciativa i de sentiments, tenen data de caducitat i són incapaços de reproduir-se.

Aquest mateix autor es fa ressò del fet que Carles Capdevila pronuncià, abans de l'estrena de l'obra, una conferència titulada *El teatre modern* en la qual donava les claus de la seua interpretació del text de Čapek. A *La Publicitat* de l'1-II-1928 publicà un article en què resumia el contingut de la conferència, i, de la citació que en reproduïx Foguet al seu article, creiem que val la pena subratllar les següents paraules, pel que tenen de balanç per part de Capdevila de la vàlua de l'obra en termes artístics (2003: 290): «En el teatre no s'ha resolt mai cap problema. Txapek [*sic*] no pretén resoldre'n cap. Es limita a dir-nos què pensa en aquesta qüestió; però com que té el do de l'escena i és un poeta, ens dóna la fórmula personalíssima d'un veritable teatre poètic modern».

Guansé (2008: 437-438) també es refereix a la figura del dramaturg txec Karel Čapek, a qui els intel·lectuals francesos proposen per al premi Nobel. Guansé hi concorre, perquè ha estat una figura de primera fila en el teatre europeu i per les seues dissorts, que són les dissorts del poble txec. Čapek ha provat d'introduir en el teatre temes nous. Guansé reivindica la «represa» d'una obra com *Els rabots* (una altra manera de referir-se a *R.U.R.*), que va traduir Capdevila («un dels escriptors catalans que ha sentit més curiositats teatrals i que més han fet per renovar la nostra escena»: 437-438), com acabem de veure, i lamenta que no s'haja publicat

o representat en català una de les més recents creacions de Čapek, *La pesta blanca*, una metàfora del feixisme, de com es propaga i es contagia, dels estralls que causa. Per tant, fet i fet, l'atracció de Čapek raïa tant en la radical modernitat dels temes que proposava en un moment d'oberta confrontació ideològica en l'escenari europeu com en el seu alè poètic, que convertia *R.U.R.* en «teatre d'art» (Foguet i Boreu, 2003: 288).

Resumint, pel que fa a la faceta de Capdevila com a traductor teatral (i home de teatre integral, com s'ha dit més amunt), allò que més poderosament crida l'atenció i que, com hem vist, ha estat remarcat per diversos testimonis, és el seu compromís amb la renovació del teatre català. Aquesta renovació passava per la incorporació dels clàssics d'altres cultures, però també, de manera més significativa, dels autors contemporanis o una mica anteriors que més esforços havien esmerçat en la renovació de l'escena dels seus països respectius (Shaw i Čapek en són exemples paradigmàtics). Tot això, però, sense perdre de vista la necessitat de satisfer els gustos de tota mena de públic, la qual cosa dóna al teatre traduït per Capdevila la segona nota característica, l'eclecticisme, que derivava, en darrera instància, del fet, observat per Gallén (2008: 191), que «la literatura dramàtica catalana de l'època no presentava, com sí que ho feia el teatre espanyol, un ampli i diversificat ventall de gèneres i formes teatrals de cara a fidelitzar un auditori». El públic «donava potser mostres de cansament o d'avorriment davant la monòtona producció autòctona i es decantava cada cop més cap al cinema» (Gallén, 2008: 191); però, al mateix temps, mostrava «escassa curiositat o preparació intel·lectual» a l'hora d'apreciar el «teatre estranger de més volada literària» (Gallén, 2008: 192). Es tracta, doncs, d'una situació difícil, de crisi, segons alguns; una crisi que s'agreuja en els anys trenta i que, tot i inscriure's en el context general de crisi econòmica i social que domina aquesta dècada, té aspectes específicament catalans. El teatre català no té autors de primera fila, ni bons crítics, ni empresaris amb empenya, ni públic (Singla Casellas, 2006: 221 i ss.). Els experts atribueixen aquesta crisi a agents diferents: n'hi ha que als autors, n'hi ha que als empresaris, n'hi ha que al públic (com Capdevila). Aquest darrer ho fa en dos articles a *Mirador* (1934a: 5, 8; 1934b: 5, 8). L'argument de Capdevila és que Catalunya no disposa d'un teatre català professional perquè el públic no hi ha mostrat un interès suficient i no li ha concedit mai la consideració que sí que ha rebut el teatre forà. És cert que hi ha una «frondositat» (per emprar el seu terme) de companyies d'aficionats que s'hi dediquen, al teatre català; però això no fa més que confirmar la seua tesi: que els catalans, el poble català, han relegat el teatre en la seua llengua a la categoria d'*amateur* i, per tant, inferior al d'altres procedències. Si no hi ha hagut ni actors ni empresaris ni autors que hagen fet del teatre català la totalitat del seu ofici és per aquest desinterès i manca de curiositat.

2.2. *El periodista i la persona*

És probablement aquest estat de «depressió» (la paraula apareix més d'una vegada en els articles a què ens acabem de referir) en què cau el teatre català el que fa que Carles Capdevila, a partir d'un moment determinat, abandone el teatre com a ocupació prin-

cipal (tot i que, com s'acaba de veure, no l'abandona mai del tot) i es dedique al periodisme. Mentre encara feia de comediant, aprofitava el temps que tenia (de vegades, els descansos en els assajos) «per a estudiar la carrera de lleis. Seguia els cursos lliurement [*sic*] i cada any assolía notes brillantíssimes a la Universitat de Barcelona» (Barbosa, 1938: 226). Àngel Ferran, un dels redactors de *La Publicitat*, es fa ressò, en la necrològica publicada al diari l'endemà de la mort de Capdevila, d'una conversa mantinguda un vespre a la redacció (Passarell, 1971: 69-70) en què el mateix Capdevila justifica els estudis de dret i el salt al periodisme:

—Com haveu passat del teatre al periodisme? —li preguntarem un dia.

—Quan vaig adonar-me que el teatre català es moria, vaig pensar que si, cercant feina, deia que la meua professió era còmic, ningú no se'm prendria seriosament. Aleshores vaig agafar els llibres i durant els assaigs i entre escenes vaig fer-me advocat. Ja no havia de dir que era comediant.

Capdevila entrà en *La Publicitat* l'any 1922 com a redactor, però al cap de poc de temps fou nomenat redactor en cap i, el 1929, accedí al càrrec de director, en el qual continuà fins a la seua mort, el 1937. Paral·lelament, va col·laborar assíduament amb d'altres publicacions, entre les quals destaca el setmanari *Mirador*, creat el 1929, on s'ocupava tot sovint de qüestions teatrals, com ja hem vist.

És important destacar que el diari *La Publicitat*, hereu i continuador de *La Publicidad*, va esdevenir l'òrgan d'Acció Catalana, el partit catalanista, republicà i d'esquerres que el va adquirir el 1922 i que procedí de seguida a catalanitzar-lo per complet. Entre els dirigents del partit figuraven Jaume Bofill i Mates, Lluís Nicolau d'Olwer i Antoni Rovira i Virgili. El fet d'haver treballat en aquest diari durant gairebé quinze anys (la meitat dels quals, si fa no fa, com a director) dóna una idea bastant clara del seu perfil ideològic d'home catalanista i d'esquerra. Passarell (1971: 63) descriu així el seu paper:

Verb del partit d'Acció Catalana, en aquests darrers anys la política catastròfica de les dretes anticatalanes i dels catalanistes desviats havia tingut en els seus comentaris un censor clarivident i advertit. I la mateixa política de les esquerres rebia l'impuls i la direcció d'aquells articles.

Hi ha d'altres aspectes del seu tarannà i de la seua activitat que cal consignar ací perquè, juntament amb tots els que ja s'han esmentat, són rellevants per a la configuració de l'*habitus* de Carles Capdevila. Un és el de la seua «figura moral», evocada per Just Cabot en la seua necrologia amb les següents paraules (Passarell, 1971: 66): «els qui hi hem tingut un contacte prolongat (...) recordarem sobretot de Capdevila la seva figura moral, l'alliçament de les seves converses». Un altre és el de la seua catalanitat «insubornable» (l'adjectiu és recurrent a les necrologies): en parla Guansé (Passarell, 1971: 75), Tasis i Marca (Passarell, 1971: 74, que el descriu així: «Optimista convençut, trobava les rels de la seva fe en el seu catalanisme insubornable, en el seu liberalisme constant, en la seva intel·ligència i en la seva lògica perfecta») o Mialet (Passarell, 1971: 79).

Tanmateix, pel valor que puguen tenir, cal també fer-se ressò d'altres judicis del seu caràcter menys favorables o fins i tot obertament hostils. Josep Pla, que el va conèixer a la tertúlia de l'Ateneu, després d'alguns comentaris més aviat càustics referits a la seua època d'actor i a la seua persona, diu el següent (1977: 522)

Era un home que cultivava la seriositat. (...) La seva dialèctica era típica de la seriositat: era una mica espessa, tirant a plúmbia, el seu aspecte era el d'un liberaloide de la classe mitjana. Semblava molt format i construït. De tota manera, no li vaig sentir mai exposar a la penya un criteri objectiu, real, clar i precís.

Al seu torn, Puig i Ferrer, que va ser col·laborador de *La Publicitat*, és molt crític amb la colla de redactors i col·laboradors del diari, els presenta com una capelleta en què tots es llancen elogis mutus en públic però es treuen el fetge en privat i creuen «acaparar el talent, el catalanisme, el patriotisme, la modernitat, etc., etc., i qui no era de la capelleta no era ningú» (1975: 236). En un altre moment els descriu així (1975: 224-225):

Per tenir un primer lloc en aquesta confraria calia exercir la crítica de llibres o teatral. Sagarra, el Pontífex màxim; Garcés, l'escolanet; Carles Capdevila, l'amargat metzinós —com li feien mal al cor els elogis mutus dels seus companys!—, Carles Soldevila, l'apropiador elegant; Josep Brunet, el *raté* lleficós; Rovira i Virgili, el pacient sacrificat. Per damunt de tots ells, quina sobirana superioritat la de Josep Carner!

Aquest caràcter presumptament «amargat» que Puig i Ferrer atribueix a Carles Capdevila, en la mesura que fóra real, podria estar relacionat amb la vida difícil que aquest va portar, segons que apunten (sense entrar-hi en massa detalls) diversos testimonis. Guansé (Passarell, 1971: 77) afirma que «[l]a vida, a Capdevila, no li va ésser mai gaire planera»; Just Cabot (Passarell, 1971: 65-66) diu que, quan ell el va conèixer, Capdevila era ja «un home treballat per la vida, amb aquella experiència i aquella indulgència que una vida dura dóna a les ànimes elevades. (...) Només un home del seu tremp i del seu caràcter podia haver passat per les dures proves per què ell passà sense que aquestes li encetessin aquella integritat moral i intel·lectual que no és pas el patrimoni de la majoria dels humans»; Àngel Ferran (Passarell, 1971: 68) parla dels «dolors i les fatigues» que «anaren matant la seva vitalitat». En els darrers mesos de la seua vida, més enllà de la desgràcia col·lectiva de la guerra civil, que li produí «[c]orsecament moral i sofriment físic» (Passarell, 1971: 61), i de la precarietat de la seua salut (l'havien operat dues vegades de l'estómac), només pot consignar-se com a especialment calamitós el fet que el seu gendre Marià Foyé, aviador del bàndol republicà, fou abatut per l'enemic i es debaté uns mesos entre la vida i la mort. Però en temps anteriors a la guerra, no hi ha constància de cap dissort especial que convertira la seua vida en un cúmul de penalitats.

Un altre aspecte a comentar del tarannà de Carles Capdevila com a home de lletres és el del seu potencial com a autor i la mesura en què no va arribar a materialitzar-se. Capdevila és autor d'una novel·la, *L'amor retrobat* (1930), i de dues

peces teatrals curtes: *El quart de la sort* (1922), una comèdia en un acte «que obté un falaguer èxit de públic i de crítica», segons Guansé (Passarell, 1971: 71), i *La veritat sense contemplacions* (1922). Alguns dels seus contemporanis es pregunten per què no perseverà per aquest camí, el camí de l'obra pròpia. L'autor d'una necrologia apareguda al periòdic *La Rambla* diu que «[n]omés la manca absoluta d'orgull i de vanitat, potser la manca de fe en l'eficàcia de la seva obra, ens expliquen que no hagués seguit per aquest camí» (Passarell, 1971: 64). Per la seua banda, Guansé, en la necrologia de *La Publicitat* a què ja ens hem referit més d'una vegada, fa una anàlisi una mica més detallada. Després de fer constar (Passarell, 1971: 76-77) que no li mancava ni imaginació ni «virtuosisme escènic», ja que havia estat capaç de resoldre problemes teatrals gens fàcils, conclou:

Si no fos que això podria prendre's per una mena d'orgull, que estic segur que no ha sentit mai, diria que el que l'ha contingut ha estat la por de no ésser comprès. El teatre que ell somiava era, més que un teatre de molta acció, un teatre analític. Agafar un tema, a la manera de François de Curel, i esprémer-lo fins a no deixar-hi una gota de suc, em sembla que hauria estat la seva màxima voluntat. ¿No és això, per ventura, el que va fer amb la seva novel·la [*sic*] *L'amor retrobat?* I cert; el procediment no és massa en consonància ni amb el gust del nostre públic ni amb les habituds dels nostres escenaris.

No és difícil veure el lligam entre aquest teatre que Guansé anomena «analític» i el teatre «intel·ligent» que més amunt hem vist com defensava el mateix Capdevila. Per a ell, és precisament en aquesta qualitat d'intel·ligent on devia raure la modernitat teatral; però, curiosament, tot i que va traduir alguns dels autors on més clarament la percebia, no va voler articular-la a través d'una obra pròpia, per les raons que fóra.

2.3. *El traductor de narrativa*

Una vegada traçat el perfil de Carles Capdevila com a traductor teatral, periodista i home, en general, perfil que ens dóna accés (ni que siga limitat) al seu *habitus*, val la pena considerar una faceta de la seua activitat traductora que encara no ha estat esmentada en aquest treball: la de traductor de narrativa. Capdevila va traduir *El talismà*, de Walter Scott, a la Biblioteca Literària de l'Editorial Catalana (1922); *Guerra i pau*, de Tolstoi, que aparegué serialitzada a *La Publicitat* i després es publicà en format de llibre (1928); *Gil Blas de Santillana*, d'Alain René Lesage, una novel·la picaresca del segle XVIII francès que seguí el mateix mètode que *Guerra i pau*; i tres obres que veren la llum a la «Biblioteca Univers», dirigida per Carles Soldevila: *El grill de la llar*, de Dickens (1932); *L'Espanya de Carles III. El meu sojorn a Madrid, Saragossa, València i Barcelona*, de Casanova de Seingalt (1934); i *L'escarabat d'or*, de Poe (1935).

La traducció de la novel·la de Scott en la col·lecció que dirigí Josep Carner entre 1918 i 1921 bé podia haver-se inspirat en la predilecció d'aquest per peces de ficció narrativa que pogueren ser llegides pel jovent, com a part de l'educació

de la seua sensibilitat,⁵ i pel gènere del *romance*, terme que en anglès designa aquelles narracions en què la passió i el sentiment, adobats tot sovint d'elements no estrictament realistes, amaren l'acció (Ortín, 1996: 118). De fet, hi hagué en l'època victoriana una clara contraposició entre el *romance* i la novel·la pròpiament dita; tot i que no sempre és fàcil destriar-los, el *romance* deixa més marge a la imaginació i estableix, per tant, una relació més complexa amb la realitat. El mateix Carner es va sentir atret per Walter Scott i «va començar a traduir el *Quintin Durward*, però el va haver d'abandonar perquè, a diferència de les novel·les «inferiors» de Walter Scott, depassava les tarifes i el tamany regular dels volums de l'Editorial Catalana» (Ortín, 1996: 115). La dada curiosa d'aquesta traducció de Capdevila és que, segons que s'afirma a la pàgina de crèdits, fou «[p]remiada en el Concurs de Traduccions de l'Editorial Catalana, S. A.».

La traducció d'una novel·la com *Guerra i pau*, tan unànimement aclamada i encara no traduïda al català als anys 20 del segle passat, no requereix gaire explicació: es tracta d'un clàssic universal que calia incorporar. Des de la perspectiva d'un diari com *La Publicitat*, a més, de ben segur que la serialització d'una novel·la com aquesta es veia com un valor afegit per als lectors. Capdevila devia traduir la novel·la del francès, com passava tot sovint amb la literatura russa de l'època. Quant a *Gil Blas de Santillana*, és evident que la seua importància global resta molt lluny del valor indiscutible de *Guerra i pau*, però devia també recomanar-la la seua condició de clàssic francès, amb l'interès afegit, des d'una perspectiva hispànica, de la inspiració picaresca.

Les altres tres traduccions esmentades, com ja s'ha dit, tenen com a denominador comú el fet d'haver-se publicat dins la «Biblioteca Univers» de la Llibreria Catalònia, dirigida per Carles Soldevila. La col·lecció va nàixer el 1928 i, fins a la seua desaparició l'any 1936, s'hi van publicar quaranta-sis títols. Segons que informa Bacardí (2002: 55), la col·lecció pretenia divulgar (de manera ben deliberada, ja que ho anuncia en un text que acompanya algunes de les traduccions) «els noms més insignes de la literatura moderna, és a dir, dels mestres dels segles XVIII i XIX», i vol fer-ho per a un públic ampli i amb la intenció que aquest públic fruesca de la literatura, ja que, segons que afirma el mateix Soldevila (Bacardí, 2002: 57), el plaer forma part del «nervi íntim» de la literatura. Bacardí (2002: 57-58) identifica quatre trets compartits pels volums que integren la col·lecció:

- a) «el gust pel tractament lleuger, per l'humor, la ironia o fins i tot l'escepticisme un pèl amargant»;
- b) «una tendència cap a temàtiques tradicionalment considerades picants», que relaciona, entre d'altres obres, amb la narració de Casanova traduïda per Capdevila;
- c) «en la col·lecció conflueixen una sèrie d'autors una part de l'obra dels quals ha estat a bastament llegida pel públic juvenil, generació rere generació (Mark

5. Ortín, tot parlant del Carner traductor, diu el següent (1996: 113): «També les traduccions de literatura infantil i juvenil responen al seu interès per eixamplar l'experiència del lector i educar-lo per mitjà de la fantasia i l'humor».

Twain, Dickens, Daudet, Poe, Wells); confluència en què no podem deixar de veure, un cop més, el determini de didactisme social de Soldevila». Sota aquest tret s'agrupen, doncs, les altres dues traduccions de Capdevila per a la «Biblioteca Univers», la de Dickens i la de Poe;

- d) en la col·lecció predomina la «narrativa, sobretot, del segle XIX, de tall més o menys realista i de factura considerada tradicional, la qual, a més, sol plantejar temàtiques i situacions amb força grapa, de manera que, comptat i debatut, fa de molt bon llegir».

En el context delimitat per aquestes línies mestres, la tria d'autors com Dickens o Poe no necessiten molta més justificació: fan de bon llegir, són accessibles per a públics de tota mena, inclòs el juvenil, encenen la guspira de la imaginació... Quant a Dickens, val a dir que es tracta (ni que només siga per l'extensió limitada que imposa el format de la col·lecció) d'un Dickens menor. Dickens havia estat i estaria present en l'activitat traductora de diversos escriptors-traductors de l'època d'entreguerres. Carner havia traduït, a les darreries de la dècada dels 10, *Una cançó nadalenca* i *Novel·la de vacances*, però encara no havien vist la llum els seus *dic-kens* més cèlebres, que no es publicarien fins als anys 30, en el millor dels casos. Tampoc no s'havia publicat encara l'*Oliver Twist* en traducció de Pau Romeva, que veuria la llum el 1929 dins la col·lecció «A tot vent» de Proa. L'altra obra de Dickens que forma part de la col·lecció, traduïda per Jordana, també és una obra menor. Tot plegat, la tria de títols sembla ací suggerir que l'afany divulgatiu de què fa gala la col·lecció no lliga massa bé amb un determinat nivell d'ambició literària.

El cas de Poe, que deixem deliberadament per al final per raons que es veuran tot seguit, és diferent i ben singular. *L'escarabat d'or*, publicada el 1935, inclou, de fet, dos relats: el que és designat pel títol del volum i «El misteri de Marie Rogêt». En la «Biografia d'Edgard [sic] Allan Poe» (anònima) que encapçala el volum s'afirma que «[e]n "L'escarabat d'or", que és del 1842, hom veu els orígens de la novel·la detectivesca. Ha tingut molts imitadors, però la seva fantasia i la seva lògica rigorosa no han estat fins ara igualades». Precisament «L'escarabat d'or» no és el millor exemple que es podia posar de relat precursor de la novel·la detectivesca. És cert que sol considerar-se Poe l'inventor d'aquest gènere, però ho és en virtut d'haver escrit contes com ara «Els assassinats del carrer Morgue», «El misteri de Marie Rogêt» i «La carta robada», que giren al voltant del personatge de C. Auguste Dupin, primer detectiu modern i pare de Sherlock Holmes. «L'escarabat d'or» cau dins la categoria del conte «analític o de raciocini», per dir-ho amb els termes emprats per Joan Solé (2002: 45), igual que els relats detectivescos, però no és ben bé detectivesc. Ara bé, siga com siga, el comentari dóna llum sobre un dels possibles motius de l'elecció d'aquest relat: l'element d'intriga i misteri. No s'opta ací per cap dels relats de Poe que destaquen pels elements grotescos i terribles, o fins i tot sobrenaturals, sinó per aquells altres centrats en el raciocini d'un personatge que vol resoldre un enigma. I cal observar, a més, que, a diferència del que s'esdevé amb Dickens, els relats de Poe traduïts sí que pertanyen al bo i el millor de la seua producció narrativa.

Tanmateix, la pregunta que plana per damunt d'aquesta traducció és la següent: per quin motiu es va creure necessari traduir, a mitjan dècada dels 30, dos relats que ja havia traduït Carles Riba gairebé vint anys abans? Ja sabem de la necessitat de retraduir els clàssics; però aquesta mena de retraduccions no eren gens freqüents en l'època d'entreguerres. En un moment en què hi havia tants buits per omplir encara, és normal que es donara prioritats a allò que no havia estat mai traduït; a més, en el cas de Poe traduït per Riba, el prestigi del poeta traductor bé podia fer semblar del tot supèrflua una nova traducció. Fins a tal punt ha dominat aquesta sensació (en el cas de Riba i en molts d'altres) en les nostres lletres que no ha estat fins a temps molt recents que s'ha començat a retraduir, per al públic actual, les obres traduïdes als anys 20 i 30 per plomes il·lustres. Sobre aquest rerefons, la declaració del text publicitari de la col·lecció segons la qual (Bacardí, 2002: 55) «[c]ada volum [de la «Biblioteca Univers»] contindrà sencera una obra de primer ordre no incorporada encara al català o bé traduïda deficientment» pot semblar quasi una provocació. Que potser considerava Soldevila, o Capdevila, o tots dos, que la traducció que va fer Riba dels contes de Poe era «deficient»?

La resposta a aquesta pregunta, ni que siga una resposta relativa i parcial, ens mena a la consideració dels models de llengua, de la norma estilística, o, per tornar al concepte que ens guiava al principi, a aquella part de l'*habitus* del traductor que s'estudia a través de «l'anàlisi diferencial dels textos de partida i d'arribada com a indicadors de trets pertinents estudiats en l'*habitus* dels agents i en els camps en qüestió» (Gouanvic, 2005: 148). Els dos contes de Poe traduïts per Capdevila seran un punt d'entrada molt idoni per a estudiar aquesta part de l'*habitus* del traductor, ja que «l'anàlisi diferencial» podrà girar a l'entorn no només d'aquesta traducció, sinó també de la traducció de Riba, la comparació amb la qual posarà en relleu l'*element diferencial* de la de Capdevila, que ajudarà, al seu torn, a precisar i perfilar més el seu *habitus*. Però això ho deixarem per a un proper treball.

3. Conclusió

En aquest article hem pretès indagar en l'*habitus* de Carles Capdevila en tant que traductor i home de lletres. Ens hem centrat, però, en l'*habitus* com a motor de la tria de títols feta pel traductor, o per algun altre agent del camp literari que li era proper (director de companyia teatral o editor, per exemple), tot deixant per a un treball posterior l'anàlisi de les traduccions en relació amb els originals i amb d'altres traduccions. Hem examinat algunes de les facetes interconnectades en què va destacar Carles Capdevila: la teatral, la periodística, la de traductor. En el seu vessant de traductor teatral es poden distingir dos vectors principals: l'interès per autors que, pel seu tarannà innovador, podien contribuir a renovar l'escena catalana, una de les constants dels esforços teatrals de Capdevila, i la necessitat de satisfer el gust dels diferents sectors del públic, la qual cosa el portà a traslladar al català obres pertanyents a la tradició del teatre de bulevard. En tots dos casos defensava un teatre intel·ligent, és a dir, un teatre que apel·laria més a l'intel·lecte que no pas als sentiments o les emocions; però la situació del teatre català dels anys 20 i 30 no era gaire favorable a les seues inclinacions, la qual cosa potser va tenir un efec-

te inhibidor sobre la seua tasca creativa i va dur-lo, certament, a abraçar el periodisme com a professió, tot i que sense abandonar mai del tot el teatre. El seu vesant de traductor de narrativa és menys productiu i més difícil de catalogar, per la qual cosa no sembla massa agosarat suggerir que els autors i obres que hi traduí no responien tant als seus gustos personals i afinitats electives com els que traduí per al teatre. En qualsevol cas, les traduccions publicades en la «Biblioteca Univers» semblen més afins a l'afany divulgador i «socialitzador»⁶ de la literatura que no al seguiment i promoció d'una línia pròpia, que al teatre és visible sobretot en la identificació amb Bernard Shaw i amb el desig de traduir al català tota la seua obra. Es tracta de dos vectors que, com es veu, apunten en direccions contràries: el divulgador i popularitzant el porta cap al gust del públic, mentre que el renovador i avantguardista pretén que siga el públic qui s'acoste al seu gust. Que, ací, és tant com dir al seu *habitus*: a la seua mirada, al seu angle, al caire que vol que adopte la literatura catalana del seu temps.

Referències

- BACARDÍ, Montserrat (2002). «Carles Soldevila, socialitzador de la literatura». *Quaderns. Revista de traducció*, 8, p. 51-66.
- BARBOSA, August (1938). «Carles Capdevila». *Anuari de la Institució del Teatre. Curs 1936-1937*, p. 225-232.
- BOURDIEU, Pierre (2002/1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario* (Trad.: Thomas Kauf). Barcelona: Anagrama.
- CAPDEVILA, Carles (1929). «Simplificar l'escena, complicar la interpretació». *Mirador*, 12 (18-IV-1929), p. 5.
- (1931). «El mite de l'originalitat». *Mirador*, 105 (5-2-1931), p. 7.
- (1934a). «De teatre català». *Mirador*, 257 (4-I-1934), p. 5, 8.
- (1934b). «La qüestió del teatre (El teatre d'aficionats)». *Mirador*, 260 (25-I-1934), p. 5, 8.
- CASANOVA DE SEINGALT (1934). *L'Espanya de Carles III. El meu sojorn a Madrid, Saragossa, València i Barcelona*. (Trad.: Carles Capdevila). Barcelona: Llibreria Catalònia, «Biblioteca Univers», 32.
- CASANOVA, Pascale (1999). *La República mundial de las Letras*. (Trad.: Jaime Zulaika). Barcelona: Anagrama.
- COLL-VINENT, Sílvia (en premsa). «Capdevila i Recasens, Carles». A: BACARDÍ, Montserrat i GODAYOL, Pilar (eds.). *Diccionari de traductors*. Enciclopèdia Catalana, Eumo i Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- DICKENS, Carles (1932). *El grill de la llar*. (Trad.: Carles Capdevila). Barcelona: Llibreria Catalònia, «Biblioteca Univers», 24.
- FARRÉ i VILALTA, Imma (1999). «La Biblioteca Joventut (1901-1914) i el darrer Modernisme». *Els Marges*, 64, p. 39-67.
- FOGUET i BOREU, Francesc (1998). «Lyceum Club de Barcelona, una aposta per un "teatre intel·ligent" (1934-1937)». *Serra d'Or*, 465, any XL, p. 62-65.
- (2003). «RUR, de Karel Čapek. Recepció a l'escena catalana». *Llengua & Literatura*, 14, p. 283-323.

6. El títol de l'article de Montserrat Bacardí (2002) citat diverses vegades conté aquest mot: «Carles Soldevila, socialitzador de la literatura».

- FOGUET I BOREU, Francesc (2005). *Teatre, guerra i revolució: Barcelona, 1936-1939*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2008). «Domènec Guansé, entre el periodisme i la literatura». A: GUANSÉ, Domènec (2008), p. 3-19.
- FONTCUBERTA I FAMADAS, Judit (2005). *Molière a Catalunya: la recepció del dramaturg al primer terç del segle XX*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- GALLÉN, Enric (2001). «Traduir i adaptar teatre a Catalunya (1898-1938)». A: PEGENAUTE, Luis (ed.), p. 49-74.
- (2008). «Dramaturgs d'exportació: el cas hongarès». A: PEGENAUTE, Luis; DECESARIS, Janet; TRICÀS, Mercè i BERNAL, Elisenda (eds.), p. 185-197.
- GOUANVIC, Jean-Marc (2005). «A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances». *The Translator*, 11(2), p. 147-166.
- GUAL, Adrià (1960). *Mitja vida de teatre: memòries*. Barcelona: Aedos.
- GUANSÉ, Domènec (1938). «Carles Capdevila. Un aniversari». *Meridià*, 4 (4-2-1938).
- (2008). *La revolució cívica. Articles de La Publicitat (1937-1939)*. A cura de FOGUET I BOREU, Francesc. Valls: Cossetània.
- KALINOWSKI, Isabelle (2001). «Traduction n'est pas médiation. Un regard sociologique sur les traducteurs français de Hölderlin». *Études de Lettres*, 2, p. 25-49.
- LESAGE, Alain René (192-?). *Gil Blas de Santillana*. (Trad.: Carles Capdevila). Barcelona: La Publicitat.
- MARRAST, Robert (1978). *El Teatre Durant la Guerra Civil Espanyola*. Barcelona: Institut del Teatre.
- ORTÍN, Marcel (1996). *La prosa literària de Josep Carner*. Barcelona: Quaderns Crema.
- PASSARELL, Jaume (1971). «*La Publicitat*», diari català. Barcelona: Pòrtic.
- PEGENAUTE, Luis (2001) (ed.). *La traducción en la Edad de Plata*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- PEGENAUTE, Luis; DECESARIS, Janet; TRICÀS, Mercè i BERNAL, Elisenda (2008) (eds.). *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI. Vol. I. La traducción y su práctica*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- PLA, Josep (1977). *Prosperitat i rauxa de Catalunya*. Barcelona: Destino.
- POE, Edgar Allan (1935). *L'escarabat d'or*. (Trad.: Carles Capdevila). Barcelona: Llibreria Catalònia, «Biblioteca Unvers», 34.
- (2002). *Tots els contes de Poe*. (Traducció i presentació: Joan Solé). Barcelona: Columna.
- PUIG I FERRETER, Joan (1975). *Diari d'un escriptor: ressonàncies, 1942-1952*. Barcelona: Edicions 62.
- SAPIRO, Gisèle (2002). «L'importation de la littérature hébraïque en France. Entre le communautarisme et l'universalisme». *Actes de la recherche en sciences sociales*, 144, p. 80-98.
- SCOTT, Walter (1922). *El talismà*. (Trad.: Carles Capdevila). Barcelona: Editorial Catalana, Biblioteca Literària.
- SIMEONI, Daniel (1998). «The Pivotal Status of the Translator's *habitus*». *Target*, 10 (1), p. 1-39.
- SINGLA CASELLAS, Carles (2006). *Mirador (1929-1937). Un model de periòdic al servei d'una idea de país*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- SOLÉ, Joan (2002). «Presentació». A: POE, Edgar Allan (2002), vol. I, p. 11-54.
- SOLER HORTA, Anna (2001). «Notícia de la recepció del teatre de G. B. Shaw a Catalunya (1908-1938)». A: PEGENAUTE, Luis (ed.), p. 295-311.
- TOLSTOI, Lleó (1928). *Guerra i pau*. (Trad.: Carles Capdevila). Barcelona: La Publicitat.
- TOURY, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam i Filadèlfia: John Benjamins.