

# **La recepció de l'*Adolphe*, de Benjamin Constant, en la literatura catalana**

**David Clusellas i Codina**

Treball de final de grau en Llengua i Literatura Catalanes

Universitat Oberta de Catalunya

**Sant Fruitós de Bages, desembre del 2020**

Professor: Narcís Figueras Capdevila

Professora tutora: Palmira Feixas Guillamet

### *Abstract*

El treball que teniu a les mans vol determinar com i quan s'ha produït la recepció de la novel·la *Adolphe* (1816), de Benjamin Constant, en la literatura catalana. Per fer-ho, hem recorregut a les tres traduccions que existeixen: la d'Agustí Esclasans (1928), la de Marta Hernández Pibernat (2001) i la de Josep M. Muñoz Lloret (2013). L'acarament de totes tres amb l'original i entre si ens ha permès observar quines han estat les apostes dels traductors i/o de les editorials i, per tant, delimitar sota quin prisma s'ha llegit l'*Adolphe* en català.

Fruit de l'estudi, hem constatat que la recepció de l'*Adolphe* no només ha estat tardana, sinó que ha estat fortament condicionada per cada traducció; de forma especial per les circumstàncies del moment, els criteris filològics i l'aposta de les editorials. Les traduccions han estat mediatitzades en diferent grau, amb aproximacions de tall *sourciste* i de tall *cibliste*.

La traducció tardana d'*Adolphe* al català és un reflex de les dificultats d'establiment i consolidació del camp literari d'expressió catalana als segles XX i XXI.

## Índex

1. ¿Walter Benjamin versus Hugo Friedrich? La traducció, entre la tasca i l'art. Aspectes teòrics, filosòfics i històrics	4
2. L' <i>Adolphe</i> de Benjamin Constant: presentació del corpus i de l'obra	15
a. L'obra	15
b. El corpus	18
3. Acarament de les traduccions amb l'original i d'aquestes entre si	21
a. La traducció d'Agustí Esclasans	21
b. La traducció de Marta Hernández Pibernat	24
c. La traducció de Josep M. Muñoz Lloret	25
d. Valoracions	27
4. La recepció de l' <i>Adolphe</i> en la literatura catalana	30
5. Normalitat i “disfuncions” en la recepció d'un clàssic de la literatura universal per part de la literatura catalana	33
6. Conclusions	35
7. Bibliografia	38
8. Annexos	41
a. Mostra de l'acarament de les traduccions amb l'original i d'aquestes entre si	41
b. Articles de premsa	60

## 1. ¿Walter Benjamin versus Hugo Friedrich? La traducció, entre la tasca i l'art. Aspectes teòrics, filosòfics i històrics

Però el que una obra literària conté al marge d'allò que comunica –i fins i tot el mal traductor reconeix que això és l'essencial–, ¿no es considera generalment el seu comportament inabastable, misteriós, *poètic*?, ¿el que el traductor només pot reproduir en la mesura que ell també creï poèticament? (Benjamin, 2014: 65)

Aquesta reflexió inicial, extreta del text *La tasca del traductor* (1923), de Walter Benjamin, té la virtut de presentar sintèticament una de les qüestions essencials que cal que ens plantegem quan ens disposem a analitzar una traducció literària o a traduir un text literari –si més no, la primera vegada–. Efectivament, el text literari té unes característiques específiques que el diferencien de la resta de textos. Si, a l'hora d'establir una tipologia textual, tendim a distingir entre el fons i la forma, quan ens aproximem a un text literari hem de ser capaços d'entendre que la plasmació formal del contingut es diferencia de la resta de textos per la seva naturalesa artística. Cal que ho tinguem present d'entrada: la literatura –la bona, s'entén– és art. Però, a diferència de les arts visuals, que són capaces de ser intel·ligibles per gairebé tothom, la forma artística de la literatura només pot ser apreciada per les persones que dominen la llengua –el codi– en què s'ha escrit. És precisament per això que, en la citació de l'encapçalament, Walter Benjamin es demana si el caràcter artístic de la literatura es pot arribar a traduir realment. És a dir, podem traduir una obra artística, pensada en un codi determinat, a un altre de diferent sense que això en desvirtui la naturalesa? La resposta no és fàcil i segurament mai no podrem arribar a una conclusió única.

Així doncs, quan traduïm literatura –o quan analitzem la traducció d'un text literari–, hem de pensar si el text meta es troba a l'alçada qualitativa de l'original. Òbviament, no només ens referim a la transmissió del contingut, sinó també a la transmissió de la forma. El canvi de llengua, que és un canvi de codi en tota regla, pot impedir determinades construccions lingüístico-artístiques i, per tant, ser una trava, una limitació. De la mateixa manera, el canvi de codi pot forçar l'original a ser percebut des d'un altre prisma i produir un efecte diferent en el lector. Per tant, quan traduïm literatura, hem de ser conscients que no som davant d'una traducció literal, sinó literària, amb tot el que això comporta. Al nostre entendre –i això és discutible–, la traducció d'un text literari no ha de veure's excessivament encotillada per l'original. En la realització d'una “nova” obra artística, sempre cal que el traductor disposi d'un cert

marge de llibertat. És a dir, de “creativitat”. Per expressar-ho d’una manera senzilla, la traducció literària no és com la traducció de prospectes farmacèutics, on l’exactitud de l’original és cabdal –sobretot per les conseqüències que un petit matís podria tenir–. Precisament perquè allò que es busca en la traducció literària són uns determinats efectes estètics –i, de vegades, fins i tot emotius–, la fidelitat absoluta envers l’original pot arribar a ser contraproductent. Així doncs, la traducció literària no necessàriament ha de ser “exacta”, fidel a ultrança, sinó que pot arribar a ser prou artificiosa i sibil·lina per poder embadalir el lector. Per tant, el punt central de la qüestió seria: com traduïm allò que és estrictament literari, allò que és forma pura, allò que fa que el text meravelli el lector per la seva capacitat de produir emocions i efectes estètics?

En la citació, Walter Benjamin ja ho dona a entendre: allò essencial d’un text literari –és a dir, allò poètic, la literatura– només es podrà repetir en la llengua meta en la mesura que aquesta nova creació també sigui literatura. Sense voler forçar les paraules del filòsof alemany, que es declarava partidari de fer prevaldre la fidelitat a l’original, hem de saber veure que també era conscient d’aquesta especificitat, perquè, en el fons, allò literari –és a dir, allò que és forma pura– és intraduïble. És precisament per això que un altre teòric alemany, Hugo Friedrich, atorga la categoria d’art a la traducció literària. Per ell, aquesta és un procés específic que divergeix de la resta de traduccions en tant que va més enllà de la funció estrictament informativa.

*On entend par là [l’art de la traduction] un processus qui appartient à la littérature. La littérature commence là où la langue libère des forces dont elle n’aurait pas besoin pour des échanges purement factuels, et qui, même lorsqu’elles ont une finalité, la dépassent par la liberté de l’art, cette liberté tournée vers elle-même qui efface en même temps la finalité qu’elle sert (Friedrich, 2017: 12).*

La literatura és fons i forma, certament, però sobretot forma. De fet, és per la variació formal que un mateix contingut es pot percebre de manera diferent d’un altre sense que hi hagi cap voluntat embellidora. En aquest sentit, la forma pot arribar a afectar el contingut. A banda, cal recordar que, segons el lingüista Roman Jakobson, la forma pot accedir a la categoria de funció lingüística per ella mateixa. Dit d’una manera més senzilla: una de les funcions pròpies del llenguatge també és l’estètica, però ni sempre s’utilitza ni necessàriament es posa en valor o es reconeix. De fet, Roman Jakobson parla de la “funció poètica” del llenguatge. Utilitza, doncs, un adjectiu propi d’una parcel·la de la literatura, cosa que restringeix força els límits interpretatius

d'aquesta funció. Ara bé, si bé és veritat que totes les llengües posseeixen aquesta funció, no n'hi ha cap que la materialitzi de la mateixa manera, òbviament. Així mateix, la forma mai no arriba a tenir la mateixa dimensió –en un sentit d'exactitud– en dues llengües diferents per molt properes que puguin ser. És per això que, al nostre entendre, per transmetre el gaudi estètic que emana de les paraules, cal recórrer a l'art i a la creació “artística” quan es tradueix literatura.

No obstant això, per Walter Benjamin la traducció no té un caràcter “creatiu” que permeti al traductor adquirir l'estatut d'“artista”, ans al contrari. Per ell, les traduccions d'un text haurien de remetre sempre a l'original. Defensa, per tant, que les traduccions siguin com més literals millor. En aquest sentit, de vegades sembla que el filòsof nascut a Berlín i mort a Portbou valori les traduccions amb un cert desdeny, com si només fossin ombres d'un original platònic. Segurament, és per aquesta raó que afirma que “una traducció, per molt bona que sigui, mai no podrà significar res per a l'original” (Benjamin, 2014: 66). Tanmateix, pot donar-se el cas que el nou text millori l'original. És a dir, que tingui més qualitat estètica el text traduït que el que ha estat el punt de partida. Precisament, aquesta és una de les lliçons que Hugo Friedrich exposa a *L'art de la traduction* quan compara la “traducció” d'un poema de Louise Labé feta per Rainer Maria Rilke (Friedrich, 2017: 22). Òbviament, el traductor sempre pot millorar un original, però s'hauria de veure quin és el peatge que paguen ell i els seus lectors. En aquest sentit, Hugo Friedrich és molt clar i no es mostra partidari, en cap cas, de traïr l'original, ja que la traïció implica l'adulteració del text de sortida.

Dit això, cal tenir present que la traducció d'un text és sempre la fotografia d'un instant precís. Seguint el símil platònic, així com l'original pot semblar etern i immutable –tot i que mai no ho arribi a ser del tot–, la traducció reflecteix la percepció d'un moment concret. La llum que podem observar en les traduccions catalanes de l'*Adolphe* no cau necessàriament de la mateixa manera si l'il·luminador és Agustí Esclasans, Marta Hernández Pibernat o Josep M. Muñoz Lloret. Expressat d'aquesta manera pot semblar-nos una llicència poètica, però no ho és. La traducció és un exercici estrictament sincrònic. És a dir, una interpretació temporal influenciada per tota mena de factors –com el gust literari del moment, les tendències lingüístiques en voga i la percepció de l'obra en el camp literari, entre molts altres–. Però, a banda d'aquestes petites “distorsions”, caldria tenir present que la llengua a la qual traduïm és sempre una

segona pell per a l'original. Es tracta d'una idea discutible, no ho podem negar, però crida l'atenció la dimensió que pren en les paraules de Walter Benjamin:

[...] La relació entre el contingut i la llengua és del tot diferent en l'original i en la traducció. Si en l'original llengua i contingut constitueixen una certa unitat, com la del fruit i la seva pell, la llengua de la traducció embolcalla el seu contingut com una capa reial que forma grans plecs, ja que dona a entendre una llengua més elevada que ella mateixa i, d'aquesta manera, resulta inadequada, violenta i estranya en relació amb el seu propi contingut (Benjamin, 2014: 69).

Vistes des d'aquesta òptica, cap de les traduccions del text de Benjamin Constant seria viable, ja que no hi hauria una relació orgànica entre el text original i el text traduït. Fixem-nos que Walter Benjamin utilitza adjectius que no són precisament suaus. La llengua dels traductors és “inadequada”, “violenta” i “estranya”. En certa manera, no deixa de ser una pròtesi que ajuda a caminar l'original en un cos que no és el seu. Aquest caràcter alienant té una connotació especialment negativa, sobretot avui dia, quan la traducció literària és vista i reconeguda legalment –encara que això no vulgui dir un reconeixement econòmic o social– com una obra de creació.

Així doncs, la naturalesa de la traducció divergeix força en funció del marc teòric del qual es parteixi. De la mateixa manera, la feina duta a terme pel traductor és percebuda d'una manera o d'una altra d'acord amb les aportacions de cada pensador. Tot i que Walter Benjamin i Hugo Friedrich puguin ser propers en determinats aspectes, confereixen un paper diferent a l'ofici del professional de la traducció. Pel primer, la traducció és una “tasca”. En canvi, pel segon és un “art”. Fixem-nos com la presenta Walter Benjamin:

La tasca del traductor consisteix a trobar aquella intenció referida a la llengua a la qual es tradueix i a partir de la qual es desperta en aquesta l'eco de l'original. Vet aquí un tret de la traducció que la distingeix completament de l'obra original, ja que la intenció d'aquesta no s'adreça mai a la llengua com a tal, a la seva totalitat, sinó únicament i de manera indirecta a determinades relacions de contingut expressades lingüísticament. La traducció, però, a diferència de l'obra literària, no es veu a si mateixa, per dir-ho així, en el bosc interior de la llengua, sinó que, quedant-ne fora, al davant, i sense posar-hi el peu, invoca l'original, l'atrau a l'únic lloc on, en cada cas, l'eco en la pròpia llengua pot fer ressonar una obra de la llengua estrangera. La seva intenció no només s'adreça a una cosa diferent que la de l'obra literària –és a dir, a una llengua en el seu conjunt, partint d'una obra d'art individual escrita en una llengua estrangera–, sinó que ella mateixa és diferent: la intenció de l'escriptor és

ingènua, primera, intuïtiva; la del traductor, derivada, última, intel·lectual (Benjamin, 2017: 69).

D'entrada, Walter Benjamin no reconeix la traducció com a obra literària, sinó com una mena de mitjà que permet desvetllar en la llengua traduïda un eco de l'original. Al llarg del seu assaig, la posició que defensa queda ben clara. Així, distingeix la traducció de la “creació poètica”, és a dir, de l'art vertader. A banda, assenyala que les intencions del poeta<sup>1</sup> i les del traductor no són mai les mateixes. D'alguna manera, el poeta és un infant que juga amb les paraules immers en la llengua que li és pròpia. El traductor, en canvi, duu a terme un exercici intel·lectual planificat mancat, segons com, de l'espontaneïtat de què sembla gaudir el poeta.

En canvi, les paraules d'Hugo Friedrich esbossen una concepció força diferent d'aquesta relació tibant. Per ell, la traducció és un art –especialment en un sentit clàssic, proper al de tècnica–. Tanmateix, també posa en relleu el concepte de “frontera”. És a dir, d'espai de vegades insalvable que impedeix la interacció directa entre dues realitats diferents. Hugo Friedrich és hàbil en l'ús de la metàfora i sap traslladar a les llegües una dimensió de vida estrictament humana:

*L'art de la traduction ne peut donc pas non plus échapper aux impossibilités objectives de traduction qui apparaissent entre les langues. On peut dire que l'art de la traduction, à mesure que ses modèles sont subtils et que ses propres exigences sont grandes, souffre particulièrement des frontières entre les langues, et qu'il en souffre particulièrement* (Friedrich, 2017: 12).

En el cas d'Hugo Friedrich, també hi cal afegir que la traducció ha de recórrer a una llengua literària sense estrafer l'original. Així doncs, la seva concepció de la traducció és la d'una eina creativa. Això sí, sempre fidel a l'original.

*Car en plus de restituer son modèle adéquatement, il [l'art de la traduction] prétend aussi satisfaire les conditions tout juste évoquées de la langue littéraire en elle-même. Il se sent toujours entravé par les frontières linguistiques et par la nécessité, en même temps, de rester aussi proche que possible de l'original* (Friedrich, 2017: 12).

Arribats en aquest punt, és necessari evocar el debat –avui dia encara no resolt– entre les dues maneres clàssiques de concebre i de practicar la traducció. D'una banda,

---

<sup>1</sup> Curiosament, tant Walter Benjamin com Hugo Friedrich se centren principalment en la poesia sense fer gaires referències a la narrativa.



els partidaris de cenyir-se al text font. És a dir, a la llengua d'origen. De l'altra, els que aposten per la llengua d'arribada, és a dir, els que creuen que una bona traducció es produeix quan el text resultant sembla haver escrit directament en l'idioma de destinació. En el fons, es tracta d'un debat entre fidelitat versus llibertat.

Al llarg dels anys, han estat moltes les aportacions que s'han fet a aquest debat. La terminologia s'ha renovat en nombroses ocasions i han estat diversos els lingüistes, escriptors i/o traductors que han aportat al seu parer. Tanmateix, el debat mai no s'ha arribat a concloure i, per moltes aproximacions que es facin –i per molt innovadores que vulguin ser– sempre acaben polaritzant-se en una aposta per la fidelitat al text font o bé en una aposta per la naturalitat de la llengua meta. En aquest sentit, abans de referir-nos al parer de Walter Benjamin i d'Hugo Friedrich, volem deixar constància de la principal aportació de Jean René Ladmiraal, feta el 1986 a l'article “*Sourciers et ciblistes*”, publicat a la *Revue d'Esthétique*. Segons el lingüista francès, anant a un extrem els *sourciers* –paraula que evoca *sorciers*, “bruixots” en francès– són els traductors que privilegien el text font i intenten ser-hi fidels al màxim. En canvi, els *ciblistes* són els traductors que opten per “afavorir” el text meta de manera que sigui entenedor, natural i comprensible. Sense que això pugui afectar l'objectivitat de la nostra exposició, nosaltres, com a traductors, sempre ens hem decantat pel parer dels *ciblistes*, ja que sense un bon text d'arribada, l'original roman inaccessible per al lector, talment com si mai no s'hagués arribat a traduir. Òbviament, cal no traïr el text de partida, però també és cert que la traducció es realitza per fer accessible i comprensible en un nou codi un text que ha estat escrit en un altre. Si no es fa així, la traducció gairebé no té cap sentit, ja que perd la seva voluntat comunicadora per no voler-se desprendre's de l'original. Tinguem-ho clar: el text traduït és un text nou, que ha de funcionar per si sol, això sí, sense arribar mai a pervertir el text d'origen i intentant-hi ser tan fidel com sigui possible –ja sigui quant al contingut, ja sigui quant a la forma.

Respecte a aquest debat, Walter Benjamin sempre es va declarar partidari dels “*sourciers*”. No obstant això, a *La tasca del traductor*, hi ha alguns passatges que evidencien que ni ell mateix no podia defensar la seva posició a l'extrem. Vegem-ho:

Fidelitat i llibertat –llibertat per a la reproducció del sentit i, al servei d'aquesta, fidelitat a la paraula– són els conceptes tradicionals en tots els debats sobre la traducció. [...] L'ús tradicional d'aquests conceptes els veu sempre en un desacord insoluble. I doncs, què pot aportar la fidelitat a la reproducció del sentit? La fidelitat

en la traducció de cada paraula gairebé mai no pot transmetre el sentit complet que té en l'original (Benjamin, 2017: 70).

Un cop més, en la reflexió de Walter Benjamin, hi apareix la idea de tensió, present tant al seu assaig com al d'Hugo Friedrich. Certament, la traducció és un exercici que posa en diàleg dos codis –normalment amb sengles tradicions culturals al darrere–, que han d'acabar entenent-se si del que es tracta és de fer arribar el missatge –i, si és el cas, l'admiració estètica– al lector. Així doncs, malgrat la seva opinió, Walter Benjamin reconeix que la literalitat –o la fidelitat excessiva, digui's com es vulgui– mena a la no-comprensió: “la fidelitat en la traducció de cada paraula gairebé mai no pot transmetre el sentit complet que té en l'original”.

Per tant, fons i forma estan íntimament relacionats. I és que el “sentit” del text emana tant de l'un com de l'altre, especialment quan allò que es tradueix és literatura. En aquest sentit, Walter Benjamin sembla contraargumentar la seva posició, que, en general és més aviat “conservadora”.

La significació que en l'original té aquest sentit no s'esgota pas en allò que és significat, sinó que es perfila en la manera com el significat i el mode de significació s'uneixen en la paraula. Això se sol expressar dient que les paraules impliquen una tonalitat afectiva. D'altra banda, la literalitat pel que fa a la sintaxi desbarata completament la reproducció del sentit i amenaça de portar a la inintel·ligibilitat (Benjamin, 2017: 70).

I, encara, una mica més enllà torna a indicar: “és evident que la fidelitat en la reproducció de la forma fa molt difícil la del sentit” (Benjamin, 2017: 70). Tanmateix, en aquest punt potser caldria objectar que la fidelitat no ha de ser necessàriament amb la forma, sinó més aviat amb el fons i, si el text ho permet, òbviament, també amb la forma. No obstant això, la traducció d'un text literari és un canvi de codi formal per si sol, de manera que la forma –especialment la que té un caràcter estetitzant– pot ser la que pateixi més, ja que l'operació traductora pot arribar a situar el llenguatge a la frontera, tal com apuntava Hugo Friedrich en una citació més amunt.

Conscient d'aquesta qüestió i de tot el que en deriva, l'autor de *L'art de la traduction* revisa el diàleg que, al llarg dels anys, s'ha produït entre la voluntat de llibertat i la voluntat de fidelitat. En la seva magistral conferència, Hugo Friedrich repassa els criteris que han impregnat la història de la traducció tot desgranant la constant renovació d'oposicions que acabem d'apuntar. És important que, de cara a

l'anàlisi de les traduccions catalanes de l'*Adolphe*, tinguem present quin és el passat que ha mobilitzat la disciplina. D'aquesta manera, gràcies a la intervenció de la perspectiva diacrònica, podrem il·luminar passatges que ens podrien semblar obscurs o dubtosos. No fa gaire hem escrit que la traducció és una disciplina estrictament sincrònica. Òbviament, aquest és el caràcter que té el text un cop acabat. Ara bé, la revisió diacrònica dels criteris de traducció és sempre útil per entendre quines són les decisions que han pres els traductors i per adonar-se que, en el fons, totes les opcions amb un mínim de rigor estan gairebé legitimades històricament. De fet, per molt que un traductor se situï a la banda dels *sourcistes* o a la dels *ciblistes*, mai no deixa de fer un joc d'equilibris entre les dues opcions. De vegades, com afirma Hugo Friedrich, prevaldrà el dret del vencedor, és a dir, el de conquesta. D'altres, la necessitat d'arribar a un compromís. Així, tal com dóna a entendre en la seva conferència, a l'època llatina la traducció s'escorava cap a la banda dels *ciblistes*, però sense arribar mai a parlar de *ciblistes avant la lettre*:

*La traduction romaine allait ensuite devenir une appropriation de l'original sans égard pour ses particularités lexicales ou stylistiques ; traduire signifiait transporter, dans le but d'annexer à sa propre nation des biens étrangers (Friedrich, 2017: 14).*

Segons l'escriptor alemany, aquesta és una actitud que va encarnar a la perfecció un orador tan lloat com Ciceró. O sant Jeroni –una mica més tard–, quan adoptava un punt de vista semblant en referir-se a la traducció de la Septuaginta, que va fer del grec al llatí. Hugo Friedrich cita el passatge de sant Jeroni i el comenta amb les paraules següents:

*« Le traducteur transcrit les contenus de sens en quelque sorte prisonniers (quasi captivos sensus) avec le droit du vainqueur (iure victoris) dans sa propre langue. » C'est une expression on ne peut plus affirmée de la fierté de la culture et de la langue latines, laquelle méprise le mot étranger en tant que mot étranger mais s'approprie le sens étranger pour pouvoir en disposer dans sa propre langue, qui « n'est bien que chez elle » (Friedrich, 2017: 15).*

La citació de sant Jeroni en el text d'Hugo Friedrich incideix en el llenguatge bèl·lic. Es tracta d'un aspecte important, perquè, sovint, quan hom fa referència a la traducció o a l'estudi d'aquesta, recorre a l'ús de la metàfora. En aquest cas, però, ens trobem davant d'un metàfora molt connotada. Tota una filosofia del llenguatge i de la

cultura s'expressa en aquest “dret del vencedor” a disposar d'una presa “captiva” de la seva pròpia llengua, que no és altra que l'original. La de sant Jeroni és una aposta de tall netament *cibliste*, ja que és la llengua de destinació qui mana a través de la imposició. Dit això, és evident que aquesta no és l'única metàfora que s'ha utilitzat al llarg de la història per referir-se a l'aproximació del traductor a l'original. D'una manera molt més sofisticada, el lingüista francès Georges Mounin oposava, a *Les Belles infidèles*, els “*verres colorés*” als “*verres transparents*” (Mounin, 1955: 91) per referir-se a una aproximació *sourciste* o *cibliste*, respectivament. La metàfora és, un cop més, ben nítida: els vidres de colors són les traduccions que s'empelten de l'original, mentre que els vidres transparents són les traduccions que semblen haver estat escrites *ex nihilo*, directament en la llengua del traductor.

No obstant això, cal tenir ben present que la relació intertextual entre l'original i la traducció no es redueix a la simple oposició entre *sourcistes* i *ciblistes*. De vegades, els traductors han competit amb els autors traduïts. D'alguna manera, podríem afirmar que ha estat una competència fins i tot “esportiva”, si no fos perquè, amb el procediment, es corre el risc d'adulterar el significat original i/o produir una emoció estètica lleugerament diferent de la que havia concebut l'autor. En la panoràmica històrica que Hugo Friedrich dreça en la seva conferència, ho exposa així:

*La traduction comme un « concours avec l'original (certamen atque aemulatio) », le but étant de le surpasser mais aussi, grâce à l'inspiration qu'il donne, d'enrichir sa propre langue de nouvelles tournures – mais sans jamais s'écarter autant de l'usage que pourrait le faire l'original* (Friedrich, 2017: 15).

En altres ocasions, les traduccions han servit per introduir tendències noves als respectius camps literaris de recepció, tal com ha descrit Pascale Casanova a *La République mondiale des Lettres* (Casanova, 1999). Si bé és cert que el llibre de Pascale Casanova no és un estudi sobre la traducció, sí que té la virtut de ser un completíssim assaig sobre la legitimació i la recepció literàries d'abast gairebé mundial. Al llarg de la història, les traduccions han estat grans elements transmissors d'idees i d'estètica, petits cavalls de Troia –o també formidables vacunes–, que han contribuït a l'evolució del llenguatge i de la literatura. Hugo Friedrich ho explica així:

*Il [le troisième type de traduction analysée par Hugo Friedrich] repose sur le principe que le sens de la traduction, au-delà de l'appropriation d'un contenu, consiste en l'éveil des forces artistiques du langage qui jusqu'alors étaient présentes*

*dans la langue nationale comme possibles mais pas encore réalisées. Perceptible dans les approches de Quintilien et de Pline, ce principe devient la principale caractéristique des théories européennes de la traduction à l'époque de la Renaissance* (Friedrich, 2017: 16).

És precisament durant el Renaixement quan ens trobem davant d'una nova alçada de les lletres, sobretot gràcies al corrent humanista i a homes de lletres com Lorenzo Valla, entre altres. La introducció dels *studia humanitatis*, la represa dels models grecs i romans i la cura en les noves traduccions dels clàssics permeten revifar el debat sobre els criteris que han de prevaldre en l'estudi textual. No obstant això, Hugo Friedrich recorda que és segurament durant la segona meitat del segle XVIII –una mica més tard, doncs– quan apareix un tipus de traducció del tot nou a mida que també avança la tolerància cultural.

*Cette dernière [forme de traduction] se manifestait comme un sens historique, dans notre cas une reconnaissance de la multiplicité de langues européennes, c'est-à-dire une reconnaissance de l'autonomie de chacune de ces langues, mais aussi de la nécessité d'apaiser la rivalité entre les langues, qu'elle soit artistique, logique ou autre, en leur donnant une égale légitimité. Cette reconnaissance portait plus précisément sur la non-équivalence lexicale, sémantique et syntaxique des langues, celle-ci étant en fait toujours plus marquée à mesure qu'on avance dans l'art du langage* (Friedrich, 2017: 17).

Així doncs, la història de la traducció –encara que només hagi estat esbossada– ens permet observar que les qüestions que ens plantegem en l'anàlisi i la comparació de les tres traduccions catalanes de l'*Adolphe* no han deixat mai de trobar-se damunt de la taula. En aquest primer apartat, hem recorregut a la comparació de dues reflexions breus –però sobradament profundes– sobre la traducció per apuntar i enquadrar alguns dels fenòmens i debats que anirem trobant en el nostre exercici comparatiu.

Walter Benjamin i Hugo Friedrich són dos grans teòrics del segle XX, divergents en diversos punts però coincidents en molts d'altres. Quant al debat sobre el fons i la forma, la llibertat i la fidelitat o, simplement, entre una aproximació *sourciste* o *cibliste*, hem de concloure que, en el fons, pensen d'una manera força semblant. Més amunt hem comentat el caràcter “conservador” de Walter Benjamin, fidel acèrrim al text original. De forma semblant, Hugo Friedrich conclou la seva conferència amb les paraules següents:

*J'ai évoqué au début deux possibilités opposées dans l'art de la traduction, qui se sont toutes deux réalisées historiquement : s'emparer de l'original suivant le « iure victoris », ou bien conduire à l'original (le sens du jeu de mot fécond de Herder). La question est donc de savoir s'il est encore possible, ayant connu l'époque de la fidélité à l'original, de procéder selon le principe de l'annexion victorieuse, de l'adaptation à sa propre manière de poétiser, ou si les traducteurs doivent obéir à l'original en reproduisant son style, sa rigueur ou son manque de rigueur, de telle sorte que leur traduction atteigne le rang de traduction « documentaire » - selon l'expression de Schadewalt.*

*Il convient de trancher la question en faveur de la seconde possibilité*  
(Friedrich, 2017: 17).

Així doncs, tant l'un com l'altre es decanten per una aproximació de caire *sourciste*. Tots dos comparteixen una mateixa visió de fidelitat a l'original. Tanmateix, el grau d'ortodòxia és diferent entre Walter Benjamin i Hugo Friedrich. Així, mentre que el primer descriu la traducció com una simple tasca, el segon la situa en la categoria d'art. Òbviament, hi ha un gran salt entre una visió i l'altra i això també condiciona el resultat de les traduccions que es puguin fer seguint un criteri o l'altre. Com insinuàvem al principi d'aquesta secció, l'art només és traduïble per l'art. Així, de la mateixa manera que, com a traductors, hem de ser escrupolosos en la fidelitat del contingut i, per tant, hem de buscar un equivalent del fons en la llengua d'arribada, hem d'operar d'una manera semblant quant a la forma. Ara bé, la forma té la particularitat que, si és artística, si realment té un vessant estètic pronunciat, només es pot traduir recorrent a una “nova” formulació artística en la llengua d'arribada i, de vegades, això implica traduir –com bonament es pot– allò que, en el fons, és intraduïble: la sonoritat, la rima, els jocs d'homònims, la prosòdia, etc. Segurament, l'art és intraduïble, però sí recreable.

Si bé és cert que no sempre compartim les idees de Walter Benjamin i d'Hugo Friedrich, també ho és que les dues juntes constitueixen una magnífica reflexió per endinsar-nos en l'anàlisi comparativa de les traduccions catalanes de l'original de Benjamin Constant.

L'acarament rigorós de les versions catalanes de l'*Adolphe* ens ha servit per contribuir a assentar la nostra visió particular de la traducció o, com a molt, a somoure-la lleugerament. És per això que, abans d'endinsar-nos en l'exposició de resultats, passarem a descriure el nostre corpus.

## 2. L'*Adolphe* de Benjamin Constant: presentació de l'obra i del corpus

### a. L'obra

L'*Adolphe* (1816), de Benjamin Constant, és una novel·la relativament breu escrita entre el 1806 i el 1810 –és a dir, durant el regnat de Napoleó– però que roman inèdita fins al 1816, quan es publica sota el signe de l'Europa de la Restauració, tan sols un any després del Congrés de Viena. Juntament amb les novel·les *Atala*, *René*, *Delphine*, *Corinne* i *Oberman*<sup>2</sup> forma part de l'anomenada “literatura de l'Imperi”, un període relativament curt però remarcable de les lletres franceses.

Formalment, se sol presentar com un text que, si bé s'emmarca en la tradició del classicisme francès –amb una intriga poc cabalosa, escassos personatges i el recurs a les màximes–, també incorpora les particularitats pròpies del primer Romanticisme –especialment l'aparició del “jo” desdoblant– (Roulin, 2011b: 27). Es tracta, per tant, d'una forma novel·lística que no té equivalent en la literatura catalana. Certament, l'*Adolphe* apareix en un moment històric singular. Quan Benjamin Constant escriu la novel·la, Espanya es troba immersa en la Guerra del Francès. En aquest context, es fa difícil trobar cap equivalent literari escrit en català que es pugui comparar a la prosa de l'escriptor i polític d'origen helvètic. Només cal recordar que el ressorgiment de les lletres catalanes no es produeix fins a la dècada dels anys trenta del segle XIX i que la primera novel·la d'expressió catalana no es publica fins al 1862 –any d'aparició de *L'ofreneta de Menargues*, d'Antoni de Bofarull–. Per tant, quan la torturada relació amorosa entre Adolphe i Ellénore emergeix en les lletres franceses, no hi ha cap element que ens permeti rastrejar –o ni tant sols imaginar– un text semblant a la Catalunya annexionada per l'Imperi Napoleònic. Així mateix, tampoc no hi ha cap model de llengua literària que pugui servir de base per intuir com hauria pogut ser un *Adolphe* traduït pels volts del 1820. Òbviament, el buit d'aquests anys deixa un ròssec que no es pot menystenir i que impacta de forma directa en la literatura catalana. Quan, a principis del segle XX, intel·lectuals com Carles Riba aposten per homologar la literatura catalana a la resta de literatures europees, han de fer front a una tasca ingent. En el seu afany homologador, han de traduir –i qui diu traduir, diu “crear” *ex nihilo*–

---

<sup>2</sup> Respectivament, novel·les de François-René de Chateaubriand (*Atala*, 1801, i *René*, 1802), Madame de Staël (*Delphine*, 1802, i *Corinne*, 1807), i Étienne Pivert de Senancour (*Oberman*, 1804).

fons i forma d'una tradició que els ha estat vedada, ja que els originals mai no van arribar a traduir-se quan tocava.

Per tant, la recepció de l'*Adolphe* a la literatura catalana es produeix tard. La primera traducció, d'Agustí Esclasans, no es publica fins al 1928. És a dir, més d'un segle després de l'aparició de l'original. Això implica, d'entrada, un punt de partença difícil. En una llengua que no es recodifica fins al 1913 –gràcies a les *Normes ortogràfiques*, de Pompeu Fabra–, l'elit intel·lectual es proposa incorporar els grans clàssics de la literatura sense que l'idioma hagi pogut oferir mostres de la tradició de la qual ha estat privat. És a dir, sense que hagi pogut produït el corpus literari que tenen la majoria de literatures del seu entorn.

Feta aquesta reflexió, què és allò que fa singular l'*Adolphe* i que Agustí Esclasans ha de traslladar en un codi lingüístic acabat de renovar? A banda de les característiques apuntades més amunt, en la composició de la novel·la, Benjamin Constant recorre a diversos artificis literaris –com la pulla i la paradoxa– que ajuden a configurar un text que sovint s'ha erigit com a model de la tradició francesa de la novel·la d'anàlisi. En aquest sentit, cal tenir present que, si l'*Adolphe* constitueix una fita literària, no només és per l'estructura que adopta i la temàtica que aborda, sinó, fonamentalment, per la forma que utilitza. I forma vol dir llengua. Un cop publicada, la novel·la de Benjamin Constant es difon als principals salons parisencs, cenacles literaris on se cerca el refinament, la precisió i justesa en l'ús de la paraula i l'estetització de la frase. Segurament, la lectura que avui dia fem de l'*Adolphe* no seria la mateixa si la seva primera recepció no s'hagués produït en aquest context, sent producte i influència d'aquestes societats literàries. A banda, cal considerar que el recurs a la pulla i a la paradoxa forma part de les anomenades “pràctiques de saló” (Roulin, 2011b: 29), on l'art de la conversa i l'enviament de missives són elements fonamentals. De fet, el protagonista del text, Adolphe, empra a balquena aquests procediments, que es troben plenament instal·lats en la seva vida d'aristòcrata. En la novel·la, són freqüents els monòlegs, les dissertacions dialogades i la redacció de cartes. Amb certesa, la societat que reflecteix l'*Adolphe* no deixa de ser la de l'elit europea coetània, per a la qual l'ús d'un llenguatge depurat és un signe no només de distinció, sinó de pertinença a una classe social determinada. L'ús de la llengua és, netament i fonamental, un marcador social. Per tant, en la traducció de l'*Adolphe* al català, el gran repte passa per la recreació, en català literari, d'un univers escrit del qual l'idioma mai no ha pogut gaudir.



Però, més enllà d'aquests artificis, l'*Adolphe* presenta altres singularitats. La cerca de la perfecció formal porta l'autor a fer un treball d'adequació lingüística permanent; una decisió que segurament també es troba condicionada pel gènere literari en què s'emmarca, el *Bildungsroman*, és a dir, la novel·la d'aprenentatge o de formació. Quan el lector enceta el text, Adolphe acaba de finalitzar els estudis a la Universitat de Gotinga, a Prússia, i es trasllada a D\*\*\*, una ciutat més aviat petita ubicada al mateix país. És el moment, doncs, d'endinsar-se en la vida social i de teixir relacions que li seran útils en un futur. Ben aviat, el protagonista entra en contacte amb el cercle del comte de P\*\*\*, a través del qual coneix Ellénore, amistançada d'aquest i futura amant del jove graduat. Quan inicien la seva relació, els dos personatges es troben en situacions vitals sensiblement diferents. Mentre que Adolphe se'ns presenta com un jove inexpert que tot just comença a desenvolupar les seves habilitats socials, Ellénore és una senyora experimentada deu anys major que ell. Aquestes circumstàncies, que en un altra obra podrien no tenir cap mena de transcendència, determinen la forma de l'*Adolphe*. En efecte, els personatges de la novel·la evolucionen amb el curs de la història i, amb aquest, l'ús de l'idioma. El pas a la maduresa acaba de formar Adolphe i això implica, també, una formació lingüística, un perfeccionament de la seva capacitat retòrica. Si s'observa detingudament, la candor inicial del personatge deixa pas a l'habilitat de tot un narrador, un home que és capaç d'argumentar segons els seus interessos –amb més o menys fortuna– i de fer-se veure per l'ús de la llengua en societat.

Vista l'evolució de les preferències estètiques de la societat actual, sembla evident que la majoria de lectors d'avui dia no sabrà valorar la importància que Benjamin Constant va conferir a l'ús del francès de la seva època i, de retruc, aquests lectors tampoc no sabran valorar la tasca ingent realitzada pels traductors a l'hora d'intentar adaptar aquesta aposta formal al català contemporani. Com hem apuntat, les traduccions d'Agustí Esclasans (1928), Marta Hernández Pibernat (2001) i Josep M. Muñoz Lloret (2013) han hagut de fer front a un repte comú: recrear, en diferit i de forma intel·ligible, els usos lingüístics de l'aristocràcia europea de finals del segle XVIII, una classe social que –recordem-ho– va desertar majoritàriament en l'ús del català a causa de les circumstàncies polítiques i socials del moment. Per tant, al nostre entendre, la recepció reiterada de l'*Adolphe* a la literatura catalana (tres traduccions per

a un text tan específic!) ha de ser vista com una proesa dels defensors de la causa literària.

Tenint en compte tots aquests elements i, de forma especial, la preocupació de l'autor pel llenguatge, ens sembla just incorporar una darrera reflexió. Benjamin Constant la consigna en els articles publicats entre el 1795 i el 1817. Pel novel·lista, la revolució francesa –de la qual semblen fugir alguns personatges– no només va produir una fractura social, sinó també lingüística. És per això que escriu: “*Il y a longtemps que nous savons que les agitations révolutionnaires ont dénaturé la langue*” (citat per Roulin, 2011b: 33). Òbviament, l’afirmació és tota una declaració d’intencions. Com a bon epígon de l’esperit de la Il·lustració, Benjamin Constant sembla reivindicar el paper de les “elits” a l’Europa postrevolucionària, és a dir, a la societat que recrea l’*Adolphe*. Per tant, si bé aquesta obra s’ha convertit en un clàssic universal, també sembla evident que la novel·la de Benjamin Constant s’adreça a una minoria. És un aspecte que, com veurem, tampoc no s’ha pogut negligir en les traduccions de què ha estat objecte.

## **b. El corpus**

Cronològicament, la primera traducció de l’*Adolphe* és la que realitza l’escriptor Agustí Esclasans el 1928. És força probable que fos esperonada per Joan Puig i Ferrer, director la col·lecció Biblioteca a tot vent, de Proa, quan aquesta editorial s’acabava de fundar a Badalona. Per tant, el text s’emmarca en la febrada de traduccions que es van realitzar durant el primer terç del segle passat. Com hem apuntat més amunt, durant aquests anys hi ha una aposta clara, per part de la intel·lectualitat catalana, de posar a l’abast del lector del país les grans obres de la literatura universal, cosa que inclou diversos autors de la literatura francesa. Montserrat Bacardí ho explica amb aquestes paraules:

Cada vegada era més arrelada [...] la consciència de la necessitat de forjar una tradició en llengua catalana tan completa com fos possible, per la qual cosa resultaven indispensables les traduccions, sobretot en aquells caires en què la tradició autòctona fluïxjava. Tal vegada per això [...], es feia tant èmfasi en la conveniència de traslladar els clàssics, des dels grecollatins o els textos bíblics fins a la gran narrativa del segle XIX (Bacardí, 2012: 197).

La segona traducció de l’*Adolphe*, que signa Marta Hernández Pibernat el 2001, apareix sota el segell de Quaderns Crema. Curiosament, en la nota biogràfica de l’autor

elaborada per l'editorial, aquesta traducció es presenta com la primera que es fa al català de la novel·la de Benjamin Constant. I és que l'editor, Jaume Vallcorba, desconeixia l'existència del text del 1928. De fet, si n'encarrega una nova traducció, és precisament perquè creu que publica, per primer cop en català, el text de l'escriptor nascut a Lausana i mort a París. En aquest cas, cal cercar la raó de la publicació en l'interès personal del mateix editor, que decideix incorporar aquesta obra en el seu catàleg d'autor.

Dit això, la traducció de Marta Hernández Pibernat exemplifica –com altres traduccions d'altres clàssics– el canvi de paradigma que s'ha produït en la majoria d'editorials d'uns anys ençà. Per dir-ho amb les paraules de Bacardí, ara, “sense cap política sistemàtica, les versions dels clàssics són esparses i una mica aleatòries, més en funció dels interessos de l'editor o del torsimany que no pas de les mancances que arrossega el sistema literari català” (Bacardí, 2012: 205). Aquest fenomen també dibuixa el context d'aparició de la tercera traducció de l'*Adolphe*, signada i editada pel director de *L'Avenç*, Josep M. Muñoz Lloret, en el segell homònim de la revista el 2013.

Abans d'emprendre aquesta tasca, Muñoz Lloret descarta tornar a publicar qualsevol de les dues traduccions anteriors. En el cas de la d'Agustí Esclasans, perquè havia quedat “terriblement antiquada, i jo no volia publicar un llibre ‘antic’, de feia dos-cents anys, en una traducció ‘antiga’, de més de vuitanta”.<sup>3</sup> En el cas de la d'Hernández Pibernat, l'editor barceloní no volia “robar” a un editor legítimament gelós del seu catàleg, com era Jaume Vallcorba, una traducció que havia encarregat i publicat ell mateix sense haver de renunciar, com era el meu desig, a tornar a posar el volum a les llibreries”.<sup>4</sup>

Per tant, des de l'òptica actual, sembla evident que la incorporació de l'*Adolphe* a la literatura catalana ha estat fruit de dues motivacions força precises. D'una banda, la voluntat de dotar la literatura catalana dels grans clàssics universals –és el cas de la traducció d'Agustí Esclasans– i, de l'altra, l'interès personal que la novel·la va suscitar en dos homes de lletres com Jaume Vallcorba i Josep M. Muñoz Lloret, amb un projecte editorial adreçat a un públic amant de la literatura culta.

---

<sup>3</sup> Entrevista inèdita realitzada a Josep M. Muñoz Lloret el 4 de novembre de 2020 per part de l'autor de l'article.

<sup>4</sup> *Idem*.

Abans de passar a l'exposició de la recepció de l'*Adolphe* en la literatura catalana, cal que fem un apunt sobre l'acarament dels textos que hem realitzat. Això ens permetrà entendre millor la naturalesa de cada traducció i observar els elements convergents i divergència.

### 3. Acarament de les traduccions amb l'original i d'aquestes entre si

Per dur a terme aquesta tasca, hem seleccionat deu passatges emblemàtics de la novel·la –consultables a l'annex final de l'article–, que hem analitzat i apuntat rigorosament amb la voluntat d'observar fenòmens més o menys recurrents a fi d'arribar a una visió de conjunt.

#### a. La traducció d'Agustí Esclasans (1928)

La traducció d'Agustí Esclasans és la que s'allunya més d'allò que podríem anomenar una “traducció modèlica”. Acarada amb l'original, en la versió del 1928 s'hi pot observar –amb relativa facilitat– la formulació de diverses solucions lingüístiques que avui dia són qüestionables. No obstant això, al text d'Agustí Esclasans, no tot són febleses. També se n'ha de saber valorar –i per si sol– el pes que té en el context d'aparició, ja que el valor de la traducció d'Agustí Esclasans rau, fonamentalment, en el fet de publicar-se al bell mig de l'onada normalitzadora –lingüística i cultural– del primer quart del segle XX. És, per tant, un símbol de la continuïtat literària a les portes dels convulsos anys trenta, onze anys abans de la desfeta del 1939.

En general, la traducció d'Agustí Esclasans es caracteritza per plantejar una aproximació de tall *cibliste*. És a dir, per conferir més importància al text meta que no pas al text font. En certs moments, aquesta decisió arriba a plantejar problemes de fidelitat amb l'original. De vegades, simplement es tracta de petits detalls sense gaire importància –com tenir una quarantena d'anys per tenir-ne quaranta de justos–; d'altres, en canvi, el sentit de la frase primera queda relativament compromès –a tall d'exemple, s'hi pot llegir que Ellénore no profereix crits quan, en realitat, ho fa.

Relacionada amb la fidelitat, també observem una certa imprecisió lèxica. Acarats, el text de Benjamin Constant i la versió d'Agustí Esclasans són dos cercles que se superposen, però que mai no arriben a casar del tot. Segurament, amb una mica més de rigor, el traductor hauria pogut conservar les subtileses de l'original francès (notes del número 43 al 51, per exemple). D'aquesta manera, hauria pogut distingir entre *existir* i *viure*, entre *encantament* i *encís*, etc. De vegades, el text d'arribada també perd determinades imatges –o es canvien–, com la de l'arrossegament per l'esclavitud (nota 56) o la de *passejar una mirada* per *llançar-la* (nota 61).

A part, aquesta traducció conté diversos barbarismes (com *polaca\**, *cansanci\** i *depositari\**) i nombrosos calcs del castellà (com la introducció d'articles davant d'infinitiu o l'abús de possessius). Fins a cert punt, aquests errors, que l'editor tampoc no devia detectar, són comprensibles si tenim en compte que l'aparició del volum es produeix el 1928, és a dir, en un moment en què la normativa fabriana encara no s'ha difós arreu i quan el castellà encara és l'idioma de referència en la llengua escrita.

No obstant això i fins a cert punt, la traducció d'Esclasans també es pot qualificar d'afrancesada, ja que presenta nombroses interferències lingüístiques de l'original. Tanmateix, aquest no és un fenomen singular de l'*Adolf*, sinó que s'observa en moltes traduccions fetes durant el període d'entreguerres. En efecte, en els textos traduïts durant el Noucentisme –moviment al qual s'inscriu Esclasans–, hi ha una “tendència bastant marcada a adoptar girs i estructures inspirats en la forma original” (Marco, 2009: 18), és a dir, a ser mediatitzats per la llengua font (ja sigui el francès, l'anglès o qualsevol altra). En l'*Adolf*, aquesta permeabilitat es produeix sense que el text meta perdi el caràcter *cibliste*.

A banda d'aquest fenomen, que conviu amb els castellanismes que acabem d'assenyalar, també es pot observar l'ús reiterat –de vegades en excés– de determinades formes, emprades gairebé com si fossin recomanacions extretes d'un manual d'estil. Josep Marco s'hi ha referit tot indicant que es tracta d'una característica present, un altre cop, en la majoria de traduccions noucentistes. Per ell, aquestes formes acaben configurant “una mena de norma estilística” (Marco, 2009: 21), entesa en un sentit estrictament literari i en cap cas normatiu. A l'hora d'identificar-les, Marco remet el lector al llibre *El malentès del Noucentisme*, escrit per Xavier Pericay i Ferran Toutain. Com assenyalen els autors, algunes de les característiques d'aquest “estil noucentista” passen per l'ús abundant dels pronoms *llur* i *hom* i de les formes plenes del verb *ser* (*ésser* o *essent*) (Pericay i Toutain, 1996: 275-276).

Altres aspectes que criden l'atenció en el text d'Esclasans són la traducció dels antropònims –*Adolf* per *Adolphe* i *Eleonora* per *Ellénore*– i la modificació del tractament de respecte. Quant al primer, cal recordar que se'n desaconsella la traducció quan manca el significat i el valor conatiu (Verdegall, 2011: 86), cosa que succeeix en la novel·la original. Pel que fa al segon, si tenim compte que el *vous* francès té un equivalent genuí en català, com podria ser el *vós*, no té cap mena de sentit prescindir-ne

i, menys encara, si considerem que els diàlegs es produeixen al si d'un entorn aristocràtic.

També cal esmentar el fet que el model de llengua que utilitza Agustí Esclasans és excessivament deutor de l'època en què escriu. Sens dubte, hi ha una clara voluntat d'apropar la novel·la original al lector català de fa gairebé cent anys. No obstant això, aquest objectiu no sempre s'ateny. Massa sovint, l'artifici és forçat i, vist als ulls d'un lector actual, aquesta voluntat pot arribar a qüestionar les qualitats literàries de la novel·la. En aquest sentit, cal apuntar que el català literari conreat durant les dues primeres dècades del segle XX viu un moment d'inseguretat, però, al mateix temps, de gran plasticitat (Marco, 2009: 20-21). Dit d'una altra manera, la llengua de principis del segle passat és una llengua amb un estàndard acabat de forjar; un estàndard que tot just comença a consolidar, per l'ús, una nova tradició literària (estil, forma, fraseologia, etc.). Aquesta llengua, en plena ebullició, és vista amb llums i ombres. Així, si bé és cert, com afirma Carles Riba a l'article escrit el 1915 amb motiu de la versió del Gènesi de Frederic Clascar, que “el català encara no té la facilitat de la frase sempre a punt” (citada per Malé, 2007: 88), perquè el geni literari que conté encara no ha cristal·litzat; també ho és que aquesta mateixa mancança pot ser vista amb llum positiva, com una font “d'exploració de noves possibilitats expressives” (Marco, 2009: 21). Per tant, el gran repte de la generació de literats a la qual pertany Agustí Esclasans és dotar l'estàndard fabrià d'una nova tradició estilística, literària. L'*Adolf* publicat originalment per Proa s'inscriu en aquesta lògica.

En darrer lloc, l'edició del 1928 també té un pes específic pel pròleg que incorpora. Aquest text, escrit pel mateix traductor, condiona força la interpretació del lector –especialment el de l'època–. D'entrada, Agustí Esclasans assenyala el caràcter autobiogràfic de l'obra. Per ell, el personatge d'Adolphe és un *alter ego* de Benjamin Constant: “Benjamí Constant és ‘Adolf’ i ‘Adolf’ és Benjamí Constant” (Esclasans, 1928: 19); una afirmació –o, fins a cert punt, “acusació”– que Benjamin Constant va rebutjar pocs dies després de l'aparició de la novel·la en un escrit adreçat a l'editor de *The Morning Chronicle*<sup>5</sup> (citada per Roulin, 2011a: 145): “*Il est de mon devoir de démentir toutes ces interprétations sans fondements. [...] ni Ellénore, ni le père d'Adolphe ni le comte de P\*\*\* n'ont aucune ressemblance avec quiconque de ma*

---

<sup>5</sup> Diari anglès editat a Londres entre el 1769 i el 1865.

*connaissance*”. Dit això, l’afirmació d’Agustí Esclasans duu associada una altra frase – no gaire més enllà– que, avui dia, només es pot qualificar de molt desafortunada. Segons el traductor, “[Eleonora] és el producte de l’anàlisi psíquic femení portat a terme per un home molt home que tenia, per tant, molt de costat femení en la seva psicologia viril” (Esclasans, 1928: 20). És evident que la societat del 1928 no és la del 2020 – encara han de passar anys perquè es desenvolupin els estudis de gènere–, i és precisament per aquest motiu que l’afirmació d’Esclasans ens pot oferir pistes d’anàlisi sobre com es devia percebre la novel·la de Benjamin Constant a la Barcelona dels anys vint. L’*Adolphe* sembla ser una novel·la “de dones” o “per a dones”. Altrament, no s’entenen les paraules d’Agustí Esclasans, que reivindica la virilitat de Benjamin Constant en una mena de frase de to redemptor.

#### **b. La traducció de Marta Hernández Pibernat (2001)**

La traducció de Marta Hernández Pibernat és, en canvi, de factura *sourciste*. Per tant, l’accent s’ha posat en el text d’origen. Aquest criteri, que es pot observar amb relativa facilitat, ens ha estat confirmat per la mateixa traductora: “sempre intento escoltar la veu que em parla en l’idioma de partida i reproduir-la tan fidelment com en soc capaç en la d’arribada”.<sup>6</sup>

En el text d’Hernández Pibernat no hi ha problemes de fidelitat envers l’original, ja que en tot moment s’intenta preservar tant el fons com la forma. Òbviament, el text d’arribada ha de fluir de manera que el lector no noti que es tracta d’una traducció, però això no provoca, en cap cas, “traïcions” a la novel·la de Benjamin Constant. A banda, és evident que, en el procés de traducció, s’ha produït una negociació del significat respectuosa que no ha derivat en un text estafet o deutor. (Les llengües no són mai compartiments estancs i homologables, sinó més aviat estructures incommensurables que necessiten la mediació del traductor). Per tant, podríem afirmar que la versió de l’*Adolphe* d’Hernández Pibernat es caracteritza per crear una frase catalana perfectament orgànica però, al mateix temps, mimètica de la francesa.

---

<sup>6</sup> Entrevista inèdita realitzada a Marta Hernández Pibernat el 4 de novembre de 2020 per part de l’autor de l’article.



És per aquest motiu que les notes a peu de pàgina són força menys nombroses. No hi ha gaires objeccions o observacions per fer al text d'Hernández Pibernat. De fet, una edició bilingüe permetria a qualsevol lector seguir sense gaires dificultats la correspondència entre l'original i la traducció. No obstant això, sí que hi ha reconstruccions de frases a fi que els elements s'encadenin de forma natural. Així, al segon fragment de l'annex, es pot observar com la frase "*tous mes discours expiraient sur mes lèvres, ou se terminaient tout autrement que je ne l'avais projeté*" es tradueix per "tots els discursos m'expiraven als llavis, o s'acabaven ben altrament que en el meu projecte". El verb *projeter* es reformula amb un substantiu, *projecte*, a fi de llimar la no-correspondència total entre la sintaxi francesa i la catalana. També és per aquesta raó que, malgrat adoptar una aproximació clarament *sourciste* –cosa que, en detriment seu, podria facilitar l'aparició d'estructures encarcerades–, quan és necessari, la frase sempre es resol a favor de la catalana. Un exemple d'aquest fet és la nota 53, quan Hernández Pibernat tradueix *répandre* per *escampar*. És evident que hi hauria altres solucions com *difondre*, però la virtut d'*escampar* és que, inconscientment per al lector comú –o conscientment per al lector intel·ligent–, remet a la seva etimologia –estendre pel camp–, cosa que confereix una imatge poètica al text i, al mateix temps, una evocació espacial que en francès no té.

En certa manera, podríem afirmar que la traducció d'Hernández Pibernat és la primera que es duu a terme amb rigor –una traducció *comme il faut*, en tota regla–, que segueix, a més a més, els criteris actuals. El registre és l'adequat i l'artifici de la frase francesa es conserva sense que això pugui desorientar el lector català. Cal recordar que el francès *soutenu*, que encara es conserva en determinats ambients, no té un equivalent real en la societat catalana. Amb un criteri encertat, la traductora utilitza el tractament de vós a fi d'apropar el lector català al *vous* francès sense haver de canviar a la tercera persona del singular –el tracte de vostè–, cosa que forçaria la lectura en l'idioma meta.

### **c. La traducció de Josep M. Muñoz Lloret (2013)**

Com en el cas anterior, la traducció de Josep M. Muñoz Lloret està orientada al text font. És una dada que ens ha estat confirmada per ell mateix: "com a traductor, em

cenyeixo molt a la frase original, però procurant que soni bé en català. És allò de ‘tan fidel com sigui possible, tan lliure com sigui necessari’”.<sup>7</sup>

De les tres traduccions de l'*Adolphe*, la de Muñoz Lloret és la que és més fidel a l'original. Amb la precisió d'un cirurgià, intenta preservar els quatre nivells de la gramàtica que entren en joc qualsevol acte comunicatiu: el nivell lèxic, el morfològic, el sintàctic i el fonològic. Per aconseguir-ho, aproxima la frase catalana a la francesa tant com li és possible: tria les paraules amb cura, n'examina la composició –sovint, amb la voluntat de conservar els ètims originals– i les combina de manera que tingui una bona prosòdia. Com en el cas d'Hernández Pibernat, la frase catalana de Muñoz Lloret és orgànica i, al mateix temps, mimètica de la francesa: tot és català, per tant; però tot és francès. Segurament, la imatge del mirall és la que pot ajudar a entendre més bé la manera de procedir de Muñoz Lloret: les paraules que emanen de l'original són reflectides per la traducció en una imitació perfecta, modelada tan sols per la llum de l'idioma de destinació. La variació, per tant, és mínima.

No obstant això, l'afany de privilegiar el text font produeix –encara que sigui en comptades ocasions– l'aparició de “falsos amics” en el text meta. La nota 74, per exemple, assenyala la traducció de *bienfait* per *benifet*. La forma és gairebé exacta, però, en català, el significat és lleugerament diferent: un benifet és un benefici eclesiàstic i no pas un benefici corrent o un acte de bondat, com succeeix en francès.

En altres casos, la voluntat d'atènyer la perfecció de la forma comporta la millora de l'original. No es tracta, però, d'una acció deliberada –o volguda–, sinó que és una circumstància que es produeix arran del mateix procés de traducció. A tall d'exemple, la nota 71 indica que, mentre que, en francès, el *cœur s'entraîne* (el d'una dona); en català, es *deixa endur*. La imatge canvia, perquè, en aquesta ocasió, l'idioma font i l'idioma meta utilitzen expressions diferents. No és un efecte buscat, sinó col·lateral, però que té efectes estètics –ressonàncies poètiques, podríem dir-ne– en el lector.

L'acarament de l'original de Benjamin Constant amb la traducció de Muñoz Lloret també ens proporciona exemples de lleugeres modificacions de la frase original que permeten obtenir una millor cadència en català. Són petits elements de lèxic o sintaxi, però que, en la diferència, es troben perfectament legitimats. Així, en la darrera

---

<sup>7</sup> Cf. *supra* nota 3.

frase del passatge número nou, Benjamin Constant escriu “–*Malheureux! lorsqu’elle parlait ainsi, que ne m’y suis-je jeté moi-même avant elle!*” i, en canvi, Muñoz Lloret opta per traduir “Malaurat de mi, quan ella parlava així, de no haver-m’hi llançat abans que ella!”. Sent estrictes, en la frase francesa no hi ha el *de mi* i, en la catalana, s’hi troba a faltar el *moi-même*. No obstant això, la modificació és pertinent si volem que la frase de destinació tingui un sentit complet i que sigui orgànica i eufònica.

En definitiva, Josep M. Muñoz Lloret opta per realitzar un exercici de traducció exigent en una cerca de la forma fidel però senzilla, cosa que demana una atenció especial per part del filòleg. Segurament, aquesta és la gran virtut de la tercera traducció: darrere de la senzillesa aparent del text, hi ha un gran esforç de transformació i d’adequació. La senzillesa és, doncs, capacitat d’artifici.

\* \* \*

Fetes aquestes puntualitzacions, podem concloure que cada traducció presenta les seves particularitats de fons i de forma, si bé és cert que la primera –la d’Agustí Esclasans– privilegia el text meta i, en canvi, la segona i la tercera –de Marta Hernández Pibernat i de Josep M. Muñoz Lloret, respectivament– posen l’accent en el text font. Quant a la fidelitat envers l’original, la més reeixida és la de Josep M. Muñoz Lloret, seguida per la de Marta Hernández Pibernat i la d’Agustí Esclasans.

#### **d. Valoracions**

Arribats en aquest punt, cal que ens demanem si aquestes tres traduccions es podrien avaluar, és a dir, si es podrien puntuar d’acord amb les comparacions assenyalades i els criteris reconeguts per la comunitat científica. N’hi ha, doncs, alguna que realment destaquï per sobre de les altres?

És cert que la traductologia ha establert diversos mètodes d’anàlisi i valoració, com les aproximacions –orientades als resultats– dels lingüistes Peter Newmark, Jean Dalbènet i Juliane House (Verdegal, 2011: 46-47). D’altres, en canvi, com les de Sigrid Kupsch-Losereit, Hans G. Hönl i Eugene A. Nida i Charles R. Taber, s’han centrat en la valoració dels errors (Verdegal, 2011: 47-48). Tanmateix, encara en podríem esmentar més, com les que proposen Daniel Gouadec i Zinaida Lvóvskaya (Verdegal,

2011: 48-49). Davant d'aquesta profusió de lingüistes i de criteris, ens ha semblat útil valorar les tres traduccions a partir del que podríem anomenar els “aspectes fonamentals”, que hem estructurat en dos apartats.

D'una banda, la solvència de les quatre grans competències que ha de tenir qualsevol traductor: la lingüística, l'enciclopèdica (o de coneixement del món), de comprensió i de reexpressió. (Verdegel, 2011: 43). Malgrat que els textos presentin diferències notables, és evident que els tres traductors són sobradament competents en aquests àmbits. Ara bé, com hem vist, l'enfocament de la traducció i, per tant, del text meta, difereix sensiblement en cada cas.

De l'altra, el compliment del criteri d'*equivalència funcional*, formulat per Dorothy Kenny (citat per Eco, 2008: 101), segons el qual és necessari que les traduccions amb finalitat estètica produeixin el mateix efecte que cerca el text original –partint, és clar, del benentès que l'equivalència en la transmissió de la informació mai no s'ha deixat de produir–. Si aquest requisit es compleix, aleshores es podria parlar d'*igualtat en el valor d'intercanvi*. És a dir, d'una traducció que s'adequa plenament a la seva finalitat inicial: suscitar un efecte estètic en el lector. Al nostre entendre, aquestes condicions són presents tant en la traducció d'Agustí Esclasans com en la de Marta Hernández Pibernat i la de Josep M. Muñoz Lloret. No obstant això, és evident que l'efecte estètic de cada versió de l'*Adolphe* és lleugerament diferent, ja que els criteris que s'han seguit per traduir el text varien d'acord amb les intencions i consideracions de cada traductor.

Dit això, cal apuntar que, al mateix temps, hi ha una certa unitat entre els tres textos, ja que cada versió és una reformulació del mateix original, que mai no s'arriba a corrompre o a trair d'una manera flagrant. El resultat “divergent” de cada traducció s'ha de considerar, per tant, a la llum de les intencions dels traductors. Com hem apuntat més amunt, Esclasans realitza una traducció de caire noucentista –amb les particularitats que això comporta–, mentre que Hernández Pibernat i Muñoz Lloret apropen la novel·la de Benjamin Constant al lector del segle XXI amb fidelitat i, per dir-ho seguint la terminologia d'Umberto Eco, sense arribar a familiaritzar el text (Eco, 2008: 221-223). És a dir, mantenint la distància adequada perquè la novel·la resultant traslladi el lector al món original que l'autor va escriure a principis del segle XIX.

Esgrimits aquests arguments, entenem que la classificació de les tres traduccions per ordre numèric no aporta més coneixement a l'estudi d'aquest material. És ben sabut que cada traducció és el resultat d'una combinació de factors irrepetible i que, a més a més, sempre duu incorporada el segell del temps en què s'imprimeix. Comparar Esclasans amb Hernández Pibernat i Muñoz Lloret –sempre amb una voluntat de notació– implica caure en l'anacronia. És un exercici buit de sentit, ja que l'únic text amb el qual es poden comparar de debò és amb l'original.

En l'apartat següent, exposarem quina ha estat la recepció de les tres traduccions entre el públic català.

#### 4. La recepció de l'*Adolphe* en la literatura catalana

A Catalunya, la primera versió d'aquest clàssic de les lletres franceses no es publica fins al 1928, és a dir, fins ben entrat el segle XX. Per tant, el primer element que cal tenir en compte és el retard amb què l'obra de Benjamin Constant arriba als lectors catalans. Entre el 1816 i el 1928, passen cent dotze anys. Així doncs, malgrat tractar-se d'un llibre emblemàtic d'un autor i d'un període, la recepció en les lletres catalanes és anòmala. Tanmateix, cal considerar que aquesta anomalia és fruit d'una situació estructural. Durant l'edat moderna i fins a la represa de la Renaixença, al segle XIX, la literatura conreada en català és més aviat escassa i, en conseqüència, tampoc no hi ha gaires traduccions. La pèrdua de l'oficialitat de l'idioma –juntament amb la progressiva proscripció en la majoria d'àmbits socials– provoca l'anorreament del llibre en català, cosa que inclou originals, traduccions i, en definitiva, qualsevol tipus de document escrit en aquest idioma.

Com hem apuntat més amunt, la traducció d'Agustí Esclasans apareix gràcies a la voluntat de fer de la cultura catalana una cultura homologable a la dels referents europeus més propers. En certa manera, la literatura catalana es vol posar al dia, recuperar el temps que li han robat, i això implica traduir clàssics de la literatura universal que, fins aleshores, han romàs inèdits. En aquest sentit, les editorials compten amb l'avantatge de poder publicar obres lliures de drets, cosa que facilita l'encàrrec i l'aparició de la traducció.

Vista en perspectiva, la traducció d'Agustí Esclasans penetra en la societat literària barcelonina del moment i deixa rastre entre els lectors coetanis, alguns dels quals esdevindran grans plomes de la literatura catalana del segle XX. En aquest sentit, són especialment significatives les citacions que en fa Mercè Rodoreda en la primera versió de l'*Aloma*, publicada per la Institució de les Lletres Catalanes el 1938 (deu anys després de l'aparició de l'*Adolf* d'Esclasans), i que conserva en l'edició definitiva de la novel·la. Tanmateix, si bé és cert que les citacions rodoredianes de l'*Adolphe* estan manllevades a la traducció d'Agustí Esclasans, també ho és que Mercè Rodoreda les poleix: adequa algun signe de puntuació, esmena un adjectiu erroni i introdueix la preposició *de* davant d'infinitiu per conferir un to més formal a la frase, una característica pròpia de l'original, que, de vegades, Agustí Esclasans no respecta.

Segurament, aquesta primera edició en català és la que ha gaudit –i gaudeix– d’una difusió més gran. El fet que, durant molts anys –setanta-tres, per ser exactes–, fos l’única disponible ha ajudat a estendre-la arreu. Avui dia, el text de 1928 encara es pot trobar amb relativa facilitat, sobretot si fem ús de les tecnologies de la informació i de la comunicació. Així mateix, cal tenir en compte que Proa en va fer una segona edició el 1982 –amb un pròleg de Lluís Maria Todó– i que el diari *El Observador* la va reeditar a la col·lecció Clàssics de la Literatura Universal el 1992.

No obstant això, també és cert que, per a una part important de la societat catalana, l’*Adolphe* roman inèdit. No tothom és coneixedor de la primera versió d’Agustí Esclasans i, entre els desconexors il·lustres, hi ha prohoms del sector editorial. L’editor de Quaderns Crema i El Acantilado, Jaume Vallcorba, n’encarrega la traducció –en català i castellà– a Marta Hernández Pibernat pensant-se que el llibre no s’ha publicat mai abans. Al moment de l’aparició d’aquesta segona versió, el 2001, el professor Jordi Llovet ressenya el volum a *El País* (Llovet, 2001) i ho fa dividint l’equip que ha portat el llibre de nou a l’actualitat. La crítica és una petita capsa de Pandora: la traducció és qualificada de “magnífica”, però, al mateix temps, assenyala l’error de Vallcorba. Òbviament, l’article no agrada a l’editor i, en paraules de la traductora, “el llibre es deixa morir. Diria que la recepció no va ser cap gran cosa. Ni es va vendre gaire ni se’n va parlar gaire, i és una llàstima”.<sup>8</sup> Així doncs, la segona traducció de l’*Adolphe* és un llibre que passa desapercbut, segurament per voluntat de l’editorial, que no el promociona ni el dona a conèixer de la mateixa manera que altres novetats del moment.

En canvi, la tercera versió de l’*Adolphe*, que es publica el 2013, aconsegeix una mica més de ressò, si més no mediàtic. Apareixen articles als diaris *El Punt-Avui* (Coromina, 2013), *Ara* (Pons, 2013), *El matí digital* (Porrás, 2013) i *Núvol* (Batet, 2013 i Fabregat, 2013). En general, l’acollida és bona. Tanmateix, la visió positiva dels mitjans contrasta amb el parer de l’editor i traductor, Josep Maria Muñoz, que indica: “quant a la recepció de la traducció, podria dir que és inexistent, però això no és cap notícia en el nostre migrat context editorial. Els mitjans tendeixen a parlar només de novetats i d’autors vius; i els clàssics no solen rebre espai”. Pel que fa a les vendes, Muñoz Lloret és taxatiu: “són més que discretes”.

---

<sup>8</sup> Cf *supra* nota 6. *Idem*.

Per tant, si adoptem una mirada panoràmica sobre la recepció de l'*Adolphe* en la literatura catalana, és força evident que la versió que ha estat més difosa és la d'Agustí Esclasans, ja que ha comptat amb dues edicions per part de Proa i una reedició per part d'*El Observador*. En canvi, tant la traducció de Marta Henández Pibernat com la de Josep M. Muñoz Lloret han tingut un impacte relatiu: només se n'ha fet una edició en cada cas i el textos no han aconseguit mai deixar d'adreçar-se a un públic minoritari.

Dit això, també cal valorar les tres traduccions com una mostra significativa de l'evolució de l'estil i dels usos del català literari. Encara que l'IEC no hagi publicat la nova *Gramàtica de la llengua catalana* (2016) fins fa ben poc, és cert que el català literari del segle XXI ja no balbujeja: l'empresa de Pompeu Fabra s'ha consolidat. A diferència del que afirmava Carles Riba el 1915, avui dia la llengua catalana sí que “té la facilitat de la frase sempre a punt”, entre altres coses perquè gaudeix d'una tradició literària consolidada al darrere. Per tant, la situació actual del català literari ja no és la que es produïa a la primeria del segle XX. Les tres traduccions de l'*Adolphe* són una mostra d'aquest llarg procés de sedimentació i de la perfecta viabilitat literària que té, en la llengua catalana actual, una novel·la publicada el 1816 en francès.

En aquest sentit, és necessari recordar que tota la història d'una cultura assisteix el traductor a l'hora de traduir (Eco, 2008: 199). Les eines de què disposa cada traductor són diverses –sempre diferents–, perquè la història literària de cada idioma és sempre singular i única. Tanmateix, com més rica i treballada sigui aquesta història, com més gran sigui el seu bagatge, més nombroses seran les eines que podran ajudar el traductor en la recerca de la perfecció formal.



## 5. Normalitat i “disfuncions” en la recepció d’un clàssic de la literatura universal per part de la literatura catalana

Si bé és cert que hi ha centenars de literatures –de tradició escrita i/o de tradició oral–, també ho és que les principals literatures europees concentren el gruix de la massa crítica mundial. És obvi que aquesta afirmació no és del tot certa, perquè la riquesa de la literatura mundial és infinitament més gran que les literatures conreades a Europa. No obstant això, aquesta afirmació forma part d’un marc mental ben arrelat. De resultes d’aquesta forma de pensament, totes les literatures d’una certa volada serien homologables, haurien passat pels mateixos períodes estètics –Renaixement, Barroc, Romanticisme, etc.– i haurien gaudit d’unes influències semblants. Partint d’aquest marc conceptual i sempre des d’una perspectiva gal·locèntrica, a l’assaig *La République mondiale des Lettres* (1999) l’escriptora Pascale Casanova distingeix entre l’espai literari mundial i l’espai literari nacional (Casanova, 1999). És una distinció qüestionable, però ens pot ser útil per entendre com s’ha produït la recepció de l’*Adolphe* en la literatura catalana.

Mentre que l’espai literari mundial seria un espai on es legitimarien els grans escriptors de la literatura d’arreu, el segon, en canvi, seria un espai petit –segons com, tancat en si mateix– on es legitimarien els autors locals. D’aquesta manera, les grans produccions de l’espai literari mundial influenciarien els espais literaris nacionals, tot i que, de vegades, alguna obra “excèntrica”, sorgida d’aquests àmbits més petits, també aconseguiria canviar de espai literari i influir el conjunt de literatures d’arreu.

Des d’aquesta perspectiva, és evident que l’*Adolphe* forma part del cànon literari occidental –pel fet d’haver estat escrit en francès i per un autor rellevant socialment–, on l’obra s’incorpora de seguida. En efecte, no cal esperar gaire perquè la novel·la de Benjamin Constant passi a ser un text de referència del primer Romanticisme europeu. Tanmateix, l’*Adolphe* no aconsegueix penetrar en totes les literatures estrangeres, sobretot a causa de les dinàmiques pròpies d’aquestes literatures. I és en aquest punt on cal que parlem de “normalitat” i “disfuncions” en la recepció d’un clàssic de la literatura universal per part de la literatura catalana. Pel fet d’haver estat relegada, la literatura catalana no sempre ha seguit el ritme, els períodes i els cànons de les literatures europees escrites en les llengües de poder (com la francesa, la italiana, la castellana, etc.). Fruit de la voluntat d’anorrear la cultura catalana –sobretot per part d’Espanya i

França–, en alguns moments la literatura catalana ha viscut reclosa en si mateixa en un espai literari nacional que no es constitueix com a tal fins al 1859, amb la represa dels Jocs Florals de Barcelona. Òbviament, si avancem en l’adaptació del discurs de Pascale Casanova a les lletres catalanes, podem observar casos de normalitat i de “disfunció” en la recepció de les obres de la literatura universal en la literatura catalana.

El fet que la primera traducció de l’*Adolphe* no es publiqui fins al 1928 és un signe de “disfunció” de la literatura catalana en relació al cànon occidental. Quan resorgeix, el camp literari català s’ha de consolidar i això vol dir no només consolidar els autors propis, sinó també recórrer a la literatura universal per “importar” talent, novetats i clàssics que mai no van arribar quan els tocava. L’*Adolphe* és una d’aquestes “importacions”. I, com hem pogut apuntar en la secció anterior, és precisament gràcies a aquesta novel·la que l’*Aloma* de Mercè Rodoreda és com és –amb un títol volgudament romàntic: el nom de la protagonista– i que, sorgint de les lletres catalanes, ha arribat a immiscir-se al cànon occidental per esdevenir, al seu torn, un clàssic d’un autor universal.

Dit d’una altra manera, per les seves peculiaritats, la literatura catalana és una perla rara i és precisament quan es connecta amb la literatura mundial –o quan se li permet, perquè encara hi ha força blocatges institucionals, com demostren les penúries viscudes per les traduccions de les novel·les d’Albert Sánchez Piñol– que aconsegueix produir i “exportar” obres magnífiques. La recepció de l’*Adolphe* constitueix un d’aquests casos més evidents de connexió-reconnexió entre la literatura universal i la literatura catalana. Benjamin Constant influeix Mercè Rodoreda i, alhora, per la seva naturalesa, la novel·la de l’autora barcelonina es reconnecta amb la literatura universal per convertir-se en un nou clàssic.

## 6. Conclusions

L'estudi de la recepció de l'*Adolphe* en la literatura catalana ha comportat, d'entrada, una primera reflexió de caire teòric al voltant del debat entre traductors *sourcistes* i traductors *ciblistes*; seguida, després, d'una aproximació entre els pensadors que consideren que la traducció és un art i els que pensen, en canvi, que és una tasca. A la llum dels resultats obtinguts, es fa evident que la primera traducció de la novel·la –la d'Agustí Esclasans– és de caire *cibliste*, mentre que les altres dues, la segona i la tercera –de Marta Hernández Pibernat i Josep M. Muñoz Lloret, respectivament–, són de caire *sourciste*. Així doncs, Esclasans privilegia el text meta; Hernández Pibernat i Muñoz Lloret, el text font.

A banda, les entrevistes efectuades als dos traductors vius –Hernández Pibernat i Muñoz Lloret– permeten constatar que tant l'edició del 2001 com la del 2013 han estat concebudes amb una finalitat estètica. Els dos traductors entenen que, més enllà del canvi de codi, una traducció literària implica l'elaboració d'una nova forma artística, cosa que queda palesa en l'anàlisi dels seus textos. Aquesta aproximació també queda refermada pel criteri editorial dels editors de Quaderns Crema i L'Avenç. Ambdues editorials són de caire independent i sempre han apostat pels llibres de factura literària, ja sigui amb autors reconeguts –clàssics o actuals– o bé noves veus prometedores.

Dit això, la primera idea força que es desprèn de la nostra investigació és que, a dia d'avui, la traducció de l'*Adolphe* en català que ha estat més difosa és, sens dubte, la d'Agustí Esclasans. A més de l'edició original del 1928, la novel·la va tornar a les llibreries amb una segona edició el 1982 i la reedició el 1992. Per tant, el nombre d'exemplars en circulació ha estat molt més gran que el que es va posar a la venda en les edicions del 2001 i del 2013, que, com hem apuntat, no van tenir gaire repercussió. De la mateixa manera, sembla evident que és l'*Adolf* d'Esclasans el text que ha tingut un impacte més gran en la literatura catalana –el prologa el mateix traductor el 1928 i, posteriorment, Lluís Maria Todó el 1982–. També és, com hem indicat, el text que influencia la novel·la *Aloma*, de Mercè Rodoreda i que, per tant, arriba a més lectors a través d'aquesta, ja que Rodoreda cita el text d'Esclasans. Així doncs, segurament aquesta versió és la que ha estat més llegida al llarg dels anys.

Malgrat tots aquests elements a favor, la versió d'Esclasans no és, a parer nostre, la més reeixida. A l'hora mudar el text al català, Agustí Esclasans fa un exercici de

traducció lliure, massa lliure pel nostre gust. Entre altres decisions importants, no conserva el tracte de respecte i, sovint, les frases són massa allunyades de l'original – fins al punt que, en certes ocasions, se'n compromet el significat–. Amb encert, el professor Jordi Llovet va indicar, a l'article d'*El País* que Esclasans va traduir la novel·la “a sa manera, és clar” (Llovet, 2001). És a dir, amb molta voluntat però potser amb un rigor relatiu.

En tot cas, l'edició de Proa compleix l'objectiu que va proposar-se aquesta editorial durant els anys vint i trenta del segle passat, ja que va aconseguir posar a l'abast del gran públic un clàssic de la literatura universal –de fet, la traducció d'Agustí Esclasans és relativament fàcil de trobar avui dia: no només és a les biblioteques públiques, sinó també en catàlegs de llibreries de vell o de segona mà–. Per tant, es pot afirmar amb contundència que l'*Adolf* editat per Proa reix en la tasca d'homologar la literatura catalana a les principals literatures europees i deixar rastre en la literatura del país.

En canvi, les dues traduccions posteriors tenen un recorregut ben diferent. D'entrada, és cert que la qualitat literària tant del text de Marta Hernández Pibernat com de Josep M. Muñoz Lloret és força més elevada que la d'Agustí Esclasans. Paradoxalment, però, la seva capacitat d'influència en la literatura catalana ha estat –i és– força més baixa. El públic lector del 1928 no és el mateix que el del 2001 o del 2013. Durant aquest lapse de temps, la societat ha canviat força i, de forma especial, les formes de consum cultural i d'oci. Durant el primer terç del segle XX, els llibres i les novel·les, en general, gaudeixen d'un prestigi social més gran. Malgrat haver-hi un analfabetisme important, la lectura és una forma d'entreteniment força generalitzada i competeix fàcilment amb altres productes culturals, com el cinema o el teatre. En canvi, a l'albada del segle XXI, les formes de consum cultural són completament diferents: el públic lector segueix existint, és clar, però els productes culturals de consum hegemònic han passat a ser els de factura audiovisual: Internet, plataformes digitals, televisió, videojocs, etc. La pèrdua de pes de la cultura escrita –i especialment de la llibresca– ha jugat en contra de les traduccions de Marta Hernández Pibernat i de Josep M. Muñoz Lloret. Si aquests textos s'haguessin publicat als anys cinquanta –per fixar una data anterior a l'adveniment de la cultura digital–, la seva transcendència social i literària hauria estat molt més gran. El públic receptor de la segona i tercera traduccions de

*l'Adolphe* és una minoria culta i lletraferida i no pas el públic general, que avui dia cerca altres formes de cultura o entreteniment.

A banda, la recepció de *l'Adolphe* en les versions d'Hernàndez Pibernat i Muñoz Lloret ha topat amb una altra realitat: el desinterès generalitzat pels clàssics i, de forma més àmplia, per les humanitats. Com apuntava l'editor de L'Avenç, els clàssics no generen l'atenció que es mereixen. Fins a cert punt, no deixen de ser novetats editorials invisibles, és a dir, apostes arriscades d'editors compromesos amb la literatura culta. En darrer lloc, també cal considerar que les edicions de Quaderns Crema i L'Avenç no incorporen cap text guia o d'anàlisi, per la qual cosa la interpretació de *l'Adolphe* és completament lliure per part del lector. En aquest sentit, potser hauria calgut un pròleg o una nota introductòria perquè els lectors del segle XXI poguessin contextualitzar amb més facilitat una novel·la publicada fa dos cents anys en un país estranger i enmig d'un context polític completament allunyat del nostre.

Així mateix, cal interpretar de forma adequada el caràcter diferit de la recepció de *l'Adolphe* en la literatura catalana. Si Benjamin Constant publica *l'Adolphe* el 1816, no arriba als lectors catalans, per primera vegada, fins al 1928. L'anomalia d'aquesta recepció tardana és fruit de les situacions de dificultat que ha hagut de viure el llibre en català. És força evident que, en un context polític i social diferent, aquesta novel·la segurament s'hauria traduït abans. No obstant això, també és veritat que, en el cas d'altres llengües minoritzades –com el basc, el wòlof i el quítxua–, encara no s'ha produït. Que, avui dia, la literatura catalana gaudeixi de tres traduccions d'aquest text del 1816 és un signe de la bona salut de la literatura culta; però, al mateix temps i amb les condicions que hem exposat, també és un signe de la fragilitat del context cultural actual –especialment el literari.

Finalment, cal considerar les tres traduccions de *l'Adolphe* com una mostra de la consolidació del català literari –especialment la prosa– durant els darrers cent anys. Si, el 1816 el tremp del català literari era feble, avui dia gaudeix d'una tradició assimilable al de les llengües del seu entorn. Les tres traduccions de *l'Adolphe* són un testimoni d'aquest procés, que discorre al llarg dels segles XX i XXI.

## 7. Bibliografia

### Corpus

- Constant, Benjamin (2011). *Adolphe*. París: Editions Flammarion.
- Constant, Benjamin (1992). *Adolf* (traducció d'Agustí Esclasans). Barcelona: Enciclopèdia Catalana per a *El Observador*.
- Constant, Benjamin (2001). *Adolphe* (traducció de Marta Hernández Pibernat). Barcelona: Quaderns Crema.
- Constant, Benjamin (2013). *Adolphe* (traducció de Josep M. Muñoz Lloret). Barcelona: L'Avenç.

### Bibliografia de consulta

- Batet, Mònica (2013). “No m’omplis més de flors: ja no t’estimo”. *Núvol*. 8 de juliol. [Data de consulta: novembre del 2020]. <https://www.nuvol.com/llobres/nomplis-mes-de-flors-ja-no-testimo-9673>
- Benjamin, Walter (2014). “La tasca del traductor” (traducció de Marc Jiménez Buzzi). *El funàmbul* (núm.3). Pàg. 65-73.
- Bensoussan, Albert (1995). *Confessions d'un traître*. Rennes: Presses universitaires
- Calvo, Javier (2016). *El fantasma en el libro*. Barcelona: Seix Barral.
- Casanova, Pascale (1999). *La République mondiale des Lettres*. París: Seuil.
- Coromina, Xavier (2013). “Retrat moral d'un fill de papà”. *El Punt-Avui*. 20 de juny.
- Diversos autors (2004). *De la lettre à l'esprit*. París: Presses de la Sorbonne-nouvelle.
- Diversos autors (2012). *Teoria i pràctica de la traducció*. Barcelona: UOC.
- Eco, Umberto (2008). *Decir casi lo mismo* (traducció d'Helena Lozano Miralles). Barcelona: Lumen.
- Esclasans, Agustí (1928). “Pròleg”. Dins: Benjamin Constant. *Adolf*. Badalona: Proa.
- Fabregat, Laura (2013). “El patiment d'un cor inexpert”. *Núvol*. 9 de juliol. [Data de consulta: novembre del 2020]. <https://www.nuvol.com/llobres/el-patiment-dun-cor-inexpert-9675>
- Friedrich, Hugo (2017). *L'art de la traduction* (traducció d'Aurélien Galateau). Niça: Editions Unes.
- Hennard Dutheil de la Rochère, Martine; Weber Henking, Irene (2016). *La traduction comme création*. Lausana: Centre de traduction littéraire.

- Ladmiral, Jean-René (1986). “Sourciers et ciblistes”. *Revue d'esthétique* (núm. 12). Pàg. 33-42.
- Llovet, Jordi (2001). “Estratègies sentimentals”. *El País*. 18 d'octubre.
- Leyris, Pierre (2007). *La chambre du traducteur*. París: J. Corti.
- López García, Dámaso. (1996). *Teorías de la traducción. Antología de textos*. Conca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Malé, Jordi (2007). “‘Una llengua en plena ebullició’. Els traductors davant el català literari a les primeres dècades del segle XX”. *Quaderns: revista de traducció* (núm. 14). Pàg. 79-94.
- Marco, Josep (2008). “La traductologia catalana contemporània: bases per a una cartografia provisional”. *Quaderns: revista de traducció* (núm. 15). Pàg. 11-30.
- Marco, Josep (2009). “La llengua de les traduccions (aspectes generals) i la llengua de les traduccions al català en la literatura d'entreguerres”. Dins: Marcel Ortín i Dídac Pujol. *Llengua literària i traducció (1890-1939)*. Lleida: Punctum & Trilcat.
- Morcillo, Françoise (2015). *La traduction : médiation et médiatisation des cultures*. Orleans: Editions Paradigme.
- Mounin, Georges. (1955). *Les Belles infidèles*. París: Cahiers du Sud.
- Mounin, Georges. (1963). *Problemas teóricos de la traducción*. Madrid: Gredos.
- Ortín, Marcel; Pujol, Dídac (2010). *Llengua literària i traducció (1890-1939)*. Lleida: Punctum & Trilcat.
- Pericay, Xavier; Toutain, Ferran (1996). *El malentès del Noucentisme: tradició i plagi a la prosa catalana moderna*. Barcelona: Proa.
- Pons, Pere Antoni (2013). “Les ondulacions del cor”. *Ara*. 8 de juny. Pàg. 46.
- Porras, Marina (2013). “Cortesans sense monarques”. *El matí digital*. 17 de maig. [Data de consulta: novembre del 2020]. <https://elmati.cat/cortesans-sense-monarca/>
- Roulin, Jean-Marie (2011a). “Annexe”. Dins: Benjamin Constant. *Adolphe*. París: Editions Flammarion.
- Roulin, Jean-Marie (2011b). “Présentation”. Dins: Benjamin Constant. *Adolphe*. París: Editions Flammarion.
- Saprio, Gisèle (2012). *Traduire la littérature et les sciences humaines*. París: Ministère de la Culture.
- Torre, Esteban. (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.

Vega, Miguel Ángel. (2004). *Textos clásicos de teoría de la traducción*. Madrid: Cátedra.

Verdegal, Joan Manuel. (2011). *La pràctica de la traducció francès-català*. Vic: Eumo.

Vogeleer, Svetlana (1995). *L'interprétation du texte et la traduction*. Lovaina la Nova: Peeters.



## 8. Annexos:

### a. Mostra de l'acarament de les traduccions amb l'original i d'aquestes entre si

#### Primer fragment, capítol II: la coneixença d'Ellénore

##### Text original de Benjamin Constant (1816)

*Je m'agitais ainsi intérieurement, lorsque je fis connaissance avec le comte de P\*\*\*, homme de quarante ans, dont la famille était alliée à la mienne. Il me proposa de venir le voir. Malheureuse visite ! Il avait chez lui sa maîtresse, une Polonaise, célèbre par sa beauté, quoiqu'elle ne fût plus de la première jeunesse. Cette femme, malgré sa situation désavantageuse, avait montré, dans plusieurs occasions, un caractère distingué (Constant, 2011: 67).*

##### Traducció d'Agustí Esclasans (1928)

Vivia lliurat a aquesta mena d'agitacions interiors quan vaig fer coneixença amb el comte de P., home d'una quarantena<sup>9</sup> d'anys i la família del qual mantenia relacions d'amistat amb la meva.

El comte va convidar-me un dia a anar a casa seva.<sup>10</sup> Malaurada visita! Tenia a casa una amiga<sup>11</sup> polaca,<sup>12</sup> cèlebre per la seva bellesa, enc que ja passava de la primera joventut. Aquesta dona, a desgrat de la seva situació desaventajosa, havia donat mostres, en diverses avinenteses, de tenir un temperament refinat<sup>13</sup> (Constant, 1992: 60).

##### Traducció de Marta Hernández Pibernat (2001)

D'aquesta manera m'agitava interiorment quan vaig conèixer el comte de P\*\*\*, home de quaranta anys la família del qual estava lligada<sup>14</sup> a la meva. Em va proposar d'anar-lo a veure. Desgraciada<sup>15</sup> visita! Viví<sup>16</sup> amb ell la seva amant, una polonesa

---

<sup>9</sup> En l'original, són quaranta anys justos.

<sup>10</sup> Va proposa-li d'anar-lo a veure, en realitat.

<sup>11</sup> *Amant*, en l'original; i no pas *amiga*.

<sup>12</sup> Castellanisme per *polonesa*.

<sup>13</sup> *Temperament refinat* per *caràcter distingit*.

<sup>14</sup> *Lligada, vinculada, relacionada, unida, aliada*, etc.

<sup>15</sup> *Malaurada* seria la fórmula més adequada.

<sup>16</sup> *Tenia a casa seva la seva amant* s'ajustaria més al text font.

cèlebre per la seva bellesa, tot i que ja havia passat<sup>17</sup> la primera joventut. Aquesta dona, malgrat la seva situació desavantajosa, havia demostrat<sup>18</sup> en diferents ocasions tenir<sup>19</sup> un caràcter distingit (Constant, 2001: 29).

#### Traducció de Josep M. Muñoz Lloret (2013)

M'agitava així interiorment, quan vaig fer coneixença amb el comte de P\*\*\*, home de quaranta anys, la família del qual estava relacionada<sup>20</sup> amb la meva. Em proposà<sup>21</sup> d'anar-lo a veure. Malaurada visita! Tenia a casa seva la seva amistançada,<sup>22</sup> una polonesa, cèlebre per la seva bellesa, encara que ja no estigués en la primera juvenesa. Aquesta dona, malgrat la seva situació desavantajosa, havia mostrat en nombroses ocasions un caràcter distingit (Constant, 2013: 31).

#### **Segon fragment, capítol II: la pusil·lanimitat d'Adolphe**

##### Text original de Benjamin Constant (1816)

*Cependant une invincible timidité m'arrêtait : tous mes discours expiraient sur mes lèvres, ou se terminaient tout autrement que je ne l'avais projeté. Je me débattais intérieurement : j'étais indigné contre moi-même* (Constant, 2011: 71).

##### Traducció d'Agustí Esclasans (1928)

No obstant, em detenia una invencible tímidesa; tots els meus discursos s'extingien a flor de llavi<sup>23</sup> o terminaven de manera molt distinta de tal com jo els havia concebut. Em debatia interiorment; estava indignat contra mi mateix (Constant, 1992: 66).

---

<sup>17</sup> *Ja no fos en la primera joventut* segurament seria més proper a l'original.

<sup>18</sup> *Mostrat* és el terme original.

<sup>19</sup> Combinat amb *mostrar*, es pot prescindir del verb *tenir*. Al text font, no hi és.

<sup>20</sup> *Lligada, vinculada, relacionada, unida, aliada*, etc.

<sup>21</sup> En general, Josep M. Muñoz Lloret privilegia la forma del pretèrit perfet en lloc del perifràstic.

<sup>22</sup> Segurament és la fórmula més adequada (per registre i significat).

<sup>23</sup> Bona solució en català. *A flor de llavi* és millor que *als llavis*. Denota bon gust per a l'idioma.

Traducció de Marta Hernández Pibernat (2001)

Tanmateix, m'aturava una tímidesa invencible: tots els discursos m'expiraven als llavis, o s'acabaven ben altrament que en el meu projecte. Em debatia interiorment: estava indignat amb mi mateix. (Constant, 2001: 34)

Traducció de Josep M. Muñoz Lloret (2013)

Tanmateix, una tímidesa invencible m'aturava: tots els meus discursos expiraven als meus llavis, on s'acabaven de forma ben distinta a la que havia projectat. Em debatia interiorment: estava indignat amb mi mateix (Constant, 2013: 35).

**Tercer fragment, capítol II: l'amenaça d'Adolphe**

Text original de Benjamin Constant (1816)

*On pouvait nous entendre ; j'adressai à Ellénore des questions indifférentes. Nous reprîmes tous deux une apparence de calme. On annonça qu'on avait servi ; j'offris à Ellénore mon bras, qu'elle ne put refuser. Si vous ne me promettez pas, lui dis-je en la conduisant, de me recevoir demain chez vous à onze heures, je pars à l'instant, j'abandonne mon pays, ma famille et mon père, je romps tous mes liens, j'abjure tous mes devoirs, et je vais, n'importe où, finir au plus tôt, une vie que vous vous plaisez à empoisonner. Adolphe ! me répondit-elle ; et elle hésitait. Je fis un mouvement pour m'éloigner. Je ne sais ce que mes traits exprimèrent, mais je n'avais jamais éprouvé de contraction si violente (Constant, 2011: 75).*

Traducció d'Agustí Esclasans (1928)

Com que la gent ens escoltava,<sup>24</sup> vaig endreçar a Eleonora<sup>25</sup> algunes preguntes indiferents. Ambdós fèiem esforços<sup>26</sup> aparentant una perfecta calma. Van anunciar que el sopar<sup>27</sup> estava servit. Eleonora no pogué refusar el meu oferiment<sup>28</sup> i creuà el seu braç

---

<sup>24</sup> Error en la traducció. La gent no escolta Ellénore i Adolphe, sinó que simplement els pot sentir.

<sup>25</sup> Els antropònims no s'haurien de traduir encara que tinguin una forma en la llengua meta. Caldria deixar-hi *Ellénore*.

<sup>26</sup> L'original no assenyala cap mena d'esforç, sinó una represa de la calma.

<sup>27</sup> Agustí Esclasans dedueix que es tracta d'un sopar pel context, però la frase no esmenta aquest detall.

<sup>28</sup> Adolphe ofereix el seu *braç* i Ellénore no el pot *refusar*.

amb el meu. –Si no em prometeu –vaig dir-li mentre ens dirigíem al menjador–<sup>29</sup> rebre'm a casa vostra demà a les onze, marxaré tot seguit, abandonaré el meu país, la meva família i el meu pare, trencaré amb totes les meves relacions, renunciaré a tots els meus deures i me n'aniré no sé on, per a finir com més aviat millor amb aquesta vida que vós tracteu<sup>30</sup> d'emmetzinar. –Adolf! –va respondre'm vacil·lant.<sup>31</sup> Vaig iniciar<sup>32</sup> un moviment per a allunyar-me. Jo no sé pas què degué expressar en aquell moment la meva fesomia; però mai de ma vida havia experimentat una tan violenta contracció (Constant, 2011: 74).

#### Traducció de Marta Hernández Pibernat (2001)

Com que ens podien sentir, vaig adreçar a Ellénore preguntes indiferents. Tots dos vam mantenir<sup>33</sup> una calma aparent. Ens van anunciar que el sopar<sup>34</sup> estava servit; vaig oferir a Ellénore el meu braç i ella no el va poder<sup>35</sup> refusar.

–Si no em prometeu –li vaig dir mentre l'acompanyava– que em rebreu demà a casa vostra a les onze, me'n vaig ara mateix, abandono el meu país, la<sup>36</sup> família i el pare, trenco tots els meus lligams, renuncio a totes les meves obligacions i me'n vaig a qualsevol lloc, a acabar al més aviat possible una vida que us complau<sup>37</sup> enverinar.

–Adolphe! –va respondre ella; dubtava.

Vaig fer un moviment per allunyar-me'n. No sé quina cara<sup>38</sup> devia fer, però no havia experimentat mai una crispació<sup>39</sup> tan violenta (Constant, 2001: 39).

#### Traducció de Josep M. Muñoz Lloret (2013)

Com que ens podien sentir, vaig adreçar a Ellénore unes qüestions indiferents. Tots dos adoptarem<sup>40</sup> una aparença de calma. S'anuncià que el sopar<sup>41</sup> estava servit; vaig oferir a Ellénore el meu braç, que no pogué refusar.

---

<sup>29</sup> Introducció de *menjador*. A l'original no s'esmenta el lloc exacte.

<sup>30</sup> En realitat, l'original utilitza el verb *complaure*. És una afirmació contundent i no un simple intent.

<sup>31</sup> L'original *dubta* més que *vacil·la*.

<sup>32</sup> No s'inicia cap moviment, sinó que es duu a terme directament.

<sup>33</sup> Tot i que el verb és correcte, sempre es podria optar per *adoptar*.

<sup>34</sup> El sopar no s'esmenta a l'original.

<sup>35</sup> El text original utilitza sovint el *passé simple*, un temps verbal que, en català, se sol traduir per un pretèrit perfet simple. També es pot traduir per un pretèrit perfet perifràstic.

<sup>36</sup> La traductora té un sentit fi de la frase catalana i, precisament per aquest motiu, no inclou el possessiu, cosa que hauria de ser vista com un gal·licisme molt estès.

<sup>37</sup> La forma correcta és la segona persona del plural, *complaueu*, i no la tercera del singular.

<sup>38</sup> Fórmula encertada per traduir *ce que mes traits exprimèrent*.

<sup>39</sup> La paraula original és *contracció*. *Crispació* és una bona alternativa.

<sup>40</sup> Seria convenient indicar que van reprendre aquesta actitud.

–Si no em prometeu<sup>42</sup> –li vaig dir mentre la conduïa a taula– que em rebreu demà a casa vostra a les onze, me’n vaig a l’instant, abandono el meu país, la meua família i el meu pare, tallo tots els meus lligams, abjuro de tots els meus deures, i posaré fi, no importa on, al més aviat possible, a una vida que us complaeu a emmetzinar.

–Adolphe! –em respongué; i dubtà. Vaig fer un moviment per allunyar-me’n. No sé què expressà la meua fisonomia, però no havia experimentat mai una contracció tan violenta (Constant, 2013: 39).

### **Quart fragment, capítol III: la natura de l’amor**

#### **Text original de Benjamin Constant (1816)**

*L’amour supplée aux longs souvenirs, par une sorte de magie. Toutes les autres affections ont besoin du passé : l’amour crée, comme par enchantement, un passé dont il nous entoure. Il nous donne, pour ainsi dire, la conscience d’avoir vécu, durant des années, avec un être qui naguère nous était presque étranger. L’amour n’est qu’un point lumineux, et néanmoins il semble s’emparer du temps. Il y a peu de jour qu’il n’existait pas, bientôt il n’existera plus ; mais, tant qu’il existe, il répand sa clarté sur l’époque qui l’a précédé, comme sur celle qui doit le suivre* (Constant, 2011: 80).

#### **Traducció d’Agustí Esclasans (1928)**

L’amor s’emmotlla<sup>43</sup> als més llunyans records com per art d’encantament.<sup>44</sup> Totes les altres afeccions tenen fretura<sup>45</sup> d’un passat; l’amor crea com per encís<sup>46</sup> un passat que ens volta i ens dóna<sup>47</sup> la consciència d’haver viscut durant anys amb un ésser que poc abans ens era gairebé estrany. L’amor no és altra cosa que un punt lluminós i, no obstant, sembla dominar<sup>48</sup> el temps. Fa uns quants dies, encara no existia, i aviat ja

---

<sup>41</sup> El sopar no s’esmenta en l’original.

<sup>42</sup> Com pertoca, el tracte és de vós.

<sup>43</sup> L’amor no s’emmotlla als records, sinó que els substitueix.

<sup>44</sup> No és encantament, sinó màgia.

<sup>45</sup> L’original no fa referència a fretura, sinó a la necessitat d’un passat.

<sup>46</sup> En aquest cas, sí que és encantament, però no pas encís.

<sup>47</sup> Desapareix el *pour ainsi dire* de l’original.

<sup>48</sup> Emparar-se en l’original.

deixarà d'existir; però mentre visqui<sup>49</sup> escamparà la seva claror damunt el passat<sup>50</sup> com damunt el pervenir<sup>51</sup> (Constant, 1992: 87).

#### Traducció de Marta Hernández Pibernat (2001)

L'amor substitueix els records d'una manera gairebé màgica. Tots els altres afectes necessiten el passat: l'amor crea, com per encantament, un passat del qual ens envolta. Ens dona, per dir-ho així, la consciència d'haver viscut molts<sup>52</sup> anys amb un ésser que no fa gaire ens era quasi estrany. L'amor és només un punt lluminós, i sembla tot i això emparar-se del temps. Fa uns dies no existia, aviat ja no existirà; però, mentre existeix, escampa<sup>53</sup> la seva claror sobre l'època que l'ha precedit i sobre la que l'ha de seguir (Constant, 2001: 47).

#### Traducció de Josep M. Muñoz Lloret (2013)

L'amor supleix, per una mena de màgia, els vells records. Tots els altres afectes necessiten un passat: l'amor crea, com per encantament, un passat del qual ens embolcalla. Ens dona, per dir-ho així, la consciència d'haver viscut, durant anys, amb un ésser que fins no fa gaire ens era quasi estrany. L'amor no és més que un punt lluminós, i tanmateix sembla emparar-se del temps. Fa pocs dies no existia, aviat ja no existirà; però, mentre existeix, difon la seva claror sobre l'època que l'ha precedit, així com sobre aquella que l'ha de seguir (Constant, 2013: 47).

### **Cinquè fragment, capítol III: el leitmotiv de l'Adolphe**

#### Text original de Benjamin Constant (1816)

*Malheur à l'homme qui, dans les premiers moments d'une liaison d'amour, ne croit pas que cette liaison doit être éternelle ! Malheur à qui, dans les bras de la maîtresse qu'il vient d'obtenir, conserve une funeste prescience, et prévoit qu'il pourra s'en détacher ! Une femme que son cœur entraîne a dans cet instant quelque chose de touchant et de sacré. Ce n'est pas le plaisir, ce n'est pas la nature, ce ne sont pas les*

---

<sup>49</sup> Mentre existeixi.

<sup>50</sup> L'original no menciona el passat, sinó l'època que l'ha precedit.

<sup>51</sup> I l'època que el seguirà.

<sup>52</sup> Durant anys, sense el molt, potser seria més adequat.

<sup>53</sup> Verb ben escollit. En aquest context, *escampar* és la forma genuïna pel *répandre* francès.

*sens qui sont corrupteurs ; ce sont les calculs auxquels la société nous accoutume, et les réflexions que l'expérience fait naître. J'aimai, je respectai mille fois plus Ellénore après qu'elle se fut donnée. Je marchais avec orgueil au milieu des hommes ; je promenais sur eux un regard dominateur. L'air que je respirais était à lui seul une jouissance. Je m'élançais au-devant de la nature, pour la remercier du bienfait inespéré, du bienfait immense qu'elle avait daigné m'accorder* (Constant, 2011: 83).

#### Traducció d'Agustí Esclasans (1928)

Maleït<sup>54</sup> aquell qui, en els primers moments d'una unió amorosa, no cregui que aquesta unió ha de ser eterna! Malaurat<sup>55</sup> aquell qui, havent aconseguit que els braços d'una dona amant s'obrin per a ell, conservi una funesta presciència i prevegi que podrà desprendre-se'n! Una dona que sigui esclava<sup>56</sup> del seu cor, té en aquest moment quelcom de commovedor i fins de sagrat. No és el plaer, no és la naturalesa, no són els sentits la font<sup>57</sup> de corrupció; són els càlculs als quals la societat ens habitua i les reflexions que la pròpia experiència genera.<sup>58</sup> L'estimava, la<sup>59</sup> respectava mil vegades més després d'haver-se'm lliurat que abans. Em sentia<sup>60</sup> orgullós quan passava amb ella entremig dels homes i llançava damunt d'ells una mirada de dominador.<sup>61</sup> Fins l'aire, en respirar-lo, em duia gaudi.<sup>62</sup> I regraciava<sup>63</sup> la pròpia naturalesa pel bé<sup>64</sup> inesperat, per aquell favor<sup>65</sup> immens que s'havia dignat a concedir-me (Constant, 1992: 93).

#### Traducció de Marta Hernández Pibernat (2001)

Ai de l'home<sup>66</sup> que, en els primers moments d'una relació amorosa, no creu que aquesta relació hagi de ser eterna! Ai d'aquell<sup>67</sup> que, mentre encara l'abraça l'amant que acaba de conquerir, conserva una presciència funesta i preveu que podrà separar-se'n!

---

<sup>54</sup> Una traducció més apropiada seria *malaurat*. Sens dubte, Esclasans opta per *maleït* per confegir més varietat al text. A l'encapçalament de la segona frase hi ha, de fet, un altre *malaurat*.

<sup>55</sup> Cf. *supra*.

<sup>56</sup> L'original no fa referència a la imatge de l'esclavitud, sinó de l'arrossegament.

<sup>57</sup> Benjamin Constant no fa referència a la imatge de la font. Són els sentits qui són *corruptors*.

<sup>58</sup> *Fa néixer*, en l'original.

<sup>59</sup> En aquesta frase, Esclasans pronominalitza el subjecte, que és citat expressament en l'original. *J'aimai, je respectai mille fois de plus Ellénore [...]*.

<sup>60</sup> *Caminava* orgullós en lloc de *sentir-se'n*.

<sup>61</sup> *Passejava una mirada dominadora* segurament seria més apropiat.

<sup>62</sup> *L'aire era un gaudi per si sol* segurament seria més adequat.

<sup>63</sup> En l'original, Adolphe *es llança* –o *es lliura*– a la natura abans de regraciar-la.

<sup>64</sup> El terme emprat per Benjamin Constant és *bienfait*. Potser es podria traduir per *benefici*.

<sup>65</sup> *Bienfait*. *Benefici*, per tant.

<sup>66</sup> Sens dubte, *ai de l'home que* és una fórmula correcta. Tanmateix, som més partidaris d'utilitzar *malaurat aquell qui*.

<sup>67</sup> Cf. *supra*.

Una dona que es veu arrossegada pel cor té en el moment<sup>68</sup> que això passa alguna cosa de commovedora i sagrada. No és el plaer, no és la naturalesa, no són els sentits els corruptors; ho són els càlculs a què ens acostuma la societat i les reflexions que l'experiència ens fa néixer. Vaig estimar, vaig respectar Ellénore mil vegades més després que es va donar. Caminava amb orgull enmig dels homes; passejava per sobre seu una mirada dominadora. L'aire que respirava era un gaudi per ell mateix. M'adreçava<sup>69</sup> impetuós a la naturalesa per agrair-li el benefici inesperat, el benefici immens que s'havia dignat a concedir-me (Constant, 2011: 51).

#### Traducció de Josep M. Muñoz Lloret (2013)

Maleït<sup>70</sup> sigui l'home que, en els primers moments d'una relació amorosa, no creu que aquesta relació hagi de ser eterna! Maleït qui, en els braços de l'amant que acaba de conquistar, conserva una funesta presciència, i preveu que podrà alliberar-se'n! Una dona que es deixa endur<sup>71</sup> pel cor té, en aquest instant, alguna cosa de commovedor i de sagrat. No és el plaer, no és la natura, no són els sentits que són corruptors; ho són els càlculs a què la societat ens acostuma, i les reflexions que l'experiència fa néixer. Estimava, respectava mil vegades més Ellénore després que se m'hagués donat. Caminava amb orgull enmig dels homes; passejava sobre ells una mirada dominadora. Només<sup>72</sup> l'aire<sup>73</sup> que respirava ja m'era una fruïció. Em llençava a l'encontre de la natura, per regraciar-la del benifet inesperat, del benifet<sup>74</sup> immens que s'havia dignat a concedir-me (Constant, 2013: 50).

#### **Sisè fragment, capítol VI: tibantors entre Adolphe i Ellénore**

##### Text original de Benjamin Constant (1816)

*La première année de notre séjour à Caden avait atteint son terme, sans que rien changeât dans notre situation. Quand Ellénore me trouvait sombre ou abattu, elle*

---

<sup>68</sup> Segurament seria més adequat optar per *en aquest moment* en lloc d'*en el moment que això passa*. És només una qüestió d'estil. Les dues fórmules són vàlides.

<sup>69</sup> *Llançar-se* potser seria més adequat a l'hora de traduir *s'élancer*.

<sup>70</sup> Al nostre entendre, la forma genuïna és *malaurat*.

<sup>71</sup> Bona troballa. Millora l'original (arrossegar).

<sup>72</sup> A l'original, no hi ha aquest marcador.

<sup>73</sup> Hi falta la referència a *per si sol* (*l'air que je respirais était à lui seul*).

<sup>74</sup> *Bienfait* es pot traduir al català per *benifet*. Tanmateix, segons el DIEC, aquest significat no és ben bé el que cercava l'autor en l'original: "benefici, especialment benefici eclesiàstic".



*s'affligeait d'abord, se blessait ensuite, et m'arrachait par ses reproches l'aveu de la fatigue que j'aurais voulu déguiser. De mon côté, quand Ellénore paraissait contente, je m'irritais de la voir jouir d'une situation qui me coûtait mon bonheur, et je la troublais dans cette courte jouissance par des insinuations qui l'éclairaient sur ce que j'éprouvais intérieurement. Nous nous attaquions donc tour à tour par des phrases indirectes, pour reculer ensuite dans des protestations générales et de vagues justifications, et pour regagner le silence. Car nous savions si bien mutuellement tout ce que nous allions nous dire, que nous nous taisions pour ne pas l'entendre. Quelquefois l'un de nous était prêt à céder, mais nous manquions le moment favorable pour nous rapprocher. Nos cœurs défiants et blessés ne se rencontraient plus* (Constant, 2011: 106).

#### Traducció d'Agustí Esclasans (1928)

El primer any de la nostra estada a Caden va transcórrer<sup>75</sup> sense que res modifiqués<sup>76</sup> la nostra situació. Quan Eleonora em trobava ombrívol<sup>77</sup> o abatut s'afligia de seguit<sup>78</sup> i amb les seves queixes i laments m'arrencava la confessió del cansanci<sup>79</sup> que jo hauria volgut servir ignorada.<sup>80</sup> Per la meua part, quan Eleonora semblava contenta m'irritava veure-la en un estat<sup>81</sup> que a ella la feia fruir i que era la meua ruïna<sup>82</sup> i torbava les seves expansions<sup>83</sup> insinuant-li coses que reflectien allò que jo sentia interiorment. I després d'atacar-nos<sup>84</sup> amb frases indirectes retrocedíem tot seguit per a refugiar-nos darrera protestes generals i vagues justificacions que no duïen<sup>85</sup> per fi més que el<sup>86</sup> recobrar el silenci passat,<sup>87</sup> car sabíem tan bé, l'un i l'altre,<sup>88</sup> allò que mútuament anàvem a dir-nos, que preferíem callar per no haver d'escoltar-ho.<sup>89</sup>

---

<sup>75</sup> La frase original indica *a l'acabament* del primer any d'estada. És un moment precís de l'acció i no un període de temps dilatat. És un matís lleu, però significatiu.

<sup>76</sup> *Canviés* s'adequaria més a l'original.

<sup>77</sup> En aquest sentit, *ombrívol* és un calc del francès. *Sombre* no és *ombre*, però s'hi assembla –en morfologia i semàntica–. Esclasans segurament aposta pel gal·licisme amb la confusió deliberada de les paraules.

<sup>78</sup> No és *de seguida*, sinó en primer lloc.

<sup>79</sup> Castellanisme per *cansament*.

<sup>80</sup> *Disfressada* és la paraula utilitzada en l'original.

<sup>81</sup> És una *situació*, més que un *estat*.

<sup>82</sup> Benjamin Constant indica que el cost no era la ruïna, sinó la felicitat.

<sup>83</sup> És més adequat emprar *el seu gaudi breu* en lloc de *les seves expansions*. És una llicència del traductor.

<sup>84</sup> Agustí Esclasans omet un *adesiara*.

<sup>85</sup> La proposició *que no duïen per fi més que* hauria de ser omesa i ser substituïda per un simple *per*.

<sup>86</sup> En català, no es posa mai l'article davant d'un infinitiu. En tot cas, hauria de ser *el fet de*, etc.

<sup>87</sup> Punt i seguit, en l'original.

<sup>88</sup> En l'original, no hi ha la redundància.

<sup>89</sup> *Sentir* en lloc d'*escoltar*.

Algunes vegades succeïa<sup>90</sup> que algú<sup>91</sup> dels dos estava pròxim<sup>92</sup> a cedir, però no trobàvem el moment favorable per a la reconciliació.<sup>93</sup> Els nostres cors, desconfiats i ferits, no podien unir-se<sup>94</sup> ja (Constant, 1992: 145).

#### Traducció de Marta Hernández Pibernat (2001)

El primer any de la nostra estada a Caden va transcórrer<sup>95</sup> sense que res no canviés en la nostra situació. Quan Ellénore em trobava trist<sup>96</sup> o abatut, de primer s'afligia, tot seguit se sentia ferida, i amb els seus retrets m'arrencava la confessió de la fatiga que hauria volgut disfressar. Al meu torn, quan Ellénore semblava contenta, m'irritava de veure-la gaudir d'una situació que em costava la felicitat i trasbalsava aquest breu gaudi amb insinuacions que la il·luminaven sobre el que jo sentia interiorment. Ens atacàvem l'un a l'altra amb indirectes<sup>97</sup> que reculàvem<sup>98</sup> de seguida amb protestes generals i justificacions vagues; després tornàvem<sup>99</sup> al silenci,<sup>100</sup> perquè tots dos sabíem tan bé el que ens diríem, que callàvem per no sentir-ho. De vegades un de nosaltres estava disposat a cedir, però deixàvem escapar el moment<sup>101</sup> de<sup>102</sup> reconciliar-nos. Els nostres cors, desconfiats i ferits, ja no es trobaven<sup>103</sup> (Constant, 2001: 86).

#### Traducció de Josep M. Muñoz Lloret (2013)

El primer any de la nostra estada a Caden havia arribat a terme, sense que res no canviés en la nostra situació. Quan Ellénore em trobava trist<sup>104</sup> o abatut, primer s'afligia, després es feria, i m'arrencava amb les seves recriminacions la confessió de la fatiga que jo hauria volgut disfressar. Pel meu costat, quan Ellénore semblava contenta, m'irritava veure-la fruit d'una situació que em costava la felicitat, i la neguitejava, en

---

<sup>90</sup> La introducció del verb *succeir* és innecessària.

<sup>91</sup> *Un de nosaltres*, en l'original.

<sup>92</sup> *A punt* en lloc de *pròxim*.

<sup>93</sup> L'original utilitza el verb *reconciliar-se* en lloc del substantiu *reconciliació*.

<sup>94</sup> *Retrobar-se* segurament seria més adequat.

<sup>95</sup> Com en la versió d'Esclasans, no s'indica l'instant precís que marca la frase francesa.

<sup>96</sup> *Sombre* és difícil de traduir al català. *Trist* s'hi ajusta força, però perd el matís obscur que duu associat la paraula francesa.

<sup>97</sup> Caldria afegir-hi *frases*.

<sup>98</sup> *Per recular* segurament s'adiuria més a l'original.

<sup>99</sup> *Recobrar* és més proper al text font.

<sup>100</sup> L'original hi marca un punt i en fa dues frases.

<sup>101</sup> Hi falta l'adjectiu *favorable*.

<sup>102</sup> *Per* en lloc de *de*.

<sup>103</sup> Ens sembla millor *retrobaven* en lloc de *trobaven*, ja que el prefix *re-* assenyala un retorn al passat.

<sup>104</sup> Cf. *supra* nota 75.

aquest curt gaudi, amb unes insinuacions que la il·luminaven sobre allò que jo experimentava interiorment. Ens atacàvem adesiara amb frases indirectes, per recular tot seguit dins unes protestacions generals i unes vagues justificacions, i per recobrar el silenci.<sup>105</sup> Tots dos sabíem tan bé tot allò que anàvem a dir-nos, que callàvem per no sentir-ho. A vegades un de nosaltres estava disposat a cedir, però no trobàvem el moment favorable per reconciliar-nos. Els nostres cors, recelosos i ferits, ja no es retrobaren.<sup>106</sup> (Constant, 2013: 79).

### **Setè fragment, capítol VI: la mudança a Polònia**

#### **Text original de Benjamin Constant (1816)**

*Les distractions du voyage, la nouveauté des objets, les efforts que nous faisons sur nous-mêmes, ramenaient de temps en temps entre nous quelques restes d'intimité. La longue habitude que nous avons l'un de l'autre, les circonstances variées que nous avons parcourues ensemble, avaient attaché à chaque parole, presque à chaque geste, des souvenirs qui nous remplaçaient tout à coup dans le passé, et nous remplissaient d'un attendrissement involontaire, comme les éclairs traversent la nuit sans la dissiper. Nous vivions, pour ainsi dire, d'une espèce de mémoire du cœur, assez puissante pour que l'idée de nous séparer nous fût douloureuse, trop faible pour que nous trouvassions du bonheur à être unis* (Constant, 2011: 107).

#### **Traducció d'Agustí Esclasans (1928)**

Les distraccions del viatge, la novetat de l'espectacle,<sup>107</sup> els esforços que fèiem sobre nosaltres mateixos, ens proporcionaven alguns moments<sup>108</sup> de cordial intimitat.<sup>109</sup> El nostre tracte<sup>110</sup> ja llarg, les variades circumstàncies per les quals havíem passat,<sup>111</sup> imprimien<sup>112</sup> a cada paraula, gairebé a cada gest, records que evocaven<sup>113</sup> de cop tot<sup>114</sup>

---

<sup>105</sup> En aquest cas, el traductor omet la conjunció de causalitat que té l'original (*car*). És una forma d'alleugerir la frase catalana, poc propensa a la subordinació.

<sup>106</sup> Seriem partidaris de conservar el pretèrit imperfecte de l'original.

<sup>107</sup> *Dels objectes* en lloc de *l'espectacle*.

<sup>108</sup> *De tant en tant* en lloc de *alguns moments*.

<sup>109</sup> *Cordial intimitat* no és prou precís. També perd la força de la imatge: *algunes restes d'intimitat*.

<sup>110</sup> Segurament, Esclasans opta per construir una frase més eufònica en català. L'original indica *el llarg costum que teniem l'un de l'altre*.

<sup>111</sup> *Que havíem recorregut més que passat*.

<sup>112</sup> La imatge original no *imprimeix*, sinó que *lliga*.

<sup>113</sup> Tot i que és una forma d'evocació, el significat del verb escollit principal s'acostaria més a *resituar*.

el passat i ens omplíem d'un involuntari entndriment, talment com el llampec<sup>115</sup> esquinça la negror<sup>116</sup> sense dissipar la nit. Vivíem com<sup>117</sup> en una mena de memòria del cor prou poderosa perquè ens entristís<sup>118</sup> la idea<sup>119</sup> d'una separació i prou feble perquè poguéssim trobar goig<sup>120</sup> en<sup>121</sup> continuar plegats (Constant, 1992: 147).

Traducció de Marta Hernández Pibernat (2001)

Les distraccions del viatge, les novetats,<sup>122</sup> els esforços que fèiem per sobreposar-nos, ens deixaven recuperar de tant en tant algunes restes d'intimitat. El llarg costum que teníem l'un de l'altra, la varietat de circumstàncies que havíem viscut plegats, havien lligat a cada paraula, quasi a cada gest, uns records que ens tornaven de cop al passat i ens omplien d'un entndriment involuntari, tal com els llamps travessen la nit sense dissipar-la. Vivíem, per dir-ho així, d'una mena de memòria del cor, prou poderosa perquè la idea de separar-nos ens resultés<sup>123</sup> dolorosa, massa feble perquè<sup>124</sup> mantenir-nos units ens poguéssim fer feliços (Constant, 2001: 88).

Traducció de Josep M. Muñoz Lloret (2013)

Les distraccions del viatge, la novetat dels objectes, els esforços que fèiem sobre nosaltres mateixos revifaven<sup>125</sup> de tant en tant algunes restes d'intimitat entre nosaltres. La llarga habitud que teníem l'un de l'altra, les circumstàncies variades que havíem recorregut junts, havien afegit a cada paraula, gairebé a cada gest, uns records que ens situaven<sup>126</sup> de cop en el passat, i ens omplien d'un entndriment involuntari, tal com els llamps travessen la nit sense dissipar-la. Vivíem, per dir-ho així, d'una mena de memòria del cor, prou potent perquè la idea de separar-nos ens fos dolorosa, massa feble perquè trobéssim la felicitat a seguir junts (Constant, 2013: 80).

---

<sup>114</sup> No és *tot* el passat, sinó el passat de forma genèrica.

<sup>115</sup> Hauria de ser un *llamp*. Segons el DIEC, el llampec és la resplendor viva produïda per un llamp.

<sup>116</sup> L'original no fa menció de la negror de la nit.

<sup>117</sup> La traducció de *pour ainsi dire* en *com* no ens acaba de fer el pes.

<sup>118</sup> El sentiment referenciat en l'original és el dolor i no la tristesa.

<sup>119</sup> En aquest cas, el substantiu *idea* hauria de precedir el verb.

<sup>120</sup> Un altre cop, la paraula escollida per l'autor és *felicitat* i no pas *goig*.

<sup>121</sup> El traductor no fa el canvi de preposició davant d'infinitiu. Hauria de ser *trobar goig a*.

<sup>122</sup> *La novetat dels objectes*.

<sup>123</sup> *Fos* és la paraula original.

<sup>124</sup> Una versió més propera al text font seria *perquè trobéssim la felicitat a estar junts*.

<sup>125</sup> Tot i que *revifar* és una bona opció, triaríem *ens retornaven* (solució més propera a *ramenaient*).

<sup>126</sup> *Resituaven* en lloc de *situaven*.

## Vuitè fragment. Capítol VIII: el desamor d'Adolphe

### Text original de Benjamin Constant (1816)

*Je fus entraîné à l'aveu complet de mes sentiments : je convins que j'avais pour Ellénore du dévouement, de la sympathie, de la pitié ; mais j'ajoutai que l'amour n'entraînait pour rien dans les devoirs que je m'imposais. Cette vérité, jusqu'alors renfermée dans mon cœur, et quelquefois seulement révélée à Ellénore au milieu du trouble et de la colère, prit à mes propres yeux plus de réalité et de force, par cela seul qu'un autre en était devenu dépositaire. C'est un grand pas, c'est un pas irréparable, lorsqu'on dévoile tout à coup aux yeux d'un tiers les replis cachés d'une relation intime ; le jour qui pénètre dans ce sanctuaire constate et achève les destructions que la nuit enveloppait de ses ombres : ainsi les corps renfermés dans les tombeaux conservent souvent leur première forme, jusqu'à ce que l'air extérieur vienne les frapper et les réduire en poudre (Constant, 2011: 118).*

### Traducció d'Agustí Esclasans (1928)

Una força sobrenatural<sup>127</sup> m'arrossegava a confessar-li sincerament<sup>128</sup> els meus sentiments. Vaig afirmar-li<sup>129</sup> que estava disposat a sacrificar-me<sup>130</sup> per Eleonora, que sentia per ella simpatia i pietat, però<sup>131</sup> sense que l'amor intervingués<sup>132</sup> per a res en els deures que jo m'imposava. Aquesta veritat, fins aleshores closa al fons<sup>133</sup> del meu cor i només revelada a Eleonora en moments de disputa<sup>134</sup> i enuig,<sup>135</sup> prenia al meu interior<sup>136</sup> més realitat i més força des del punt i hora<sup>137</sup> en què feia a altri depositari<sup>138</sup> d'ella. Constitueix un gran pas, un pas irreparable, el fet de descórrer<sup>139</sup> davant d'un tercer el vel d'un sentiment<sup>140</sup> íntim que guardàvem amagat en els replecs<sup>141</sup> de la nostra

---

<sup>127</sup> L'original no fa referència a cap força sobrenatural. És una introducció del traductor.

<sup>128</sup> Aquest adverbí també és una introducció del traductor.

<sup>129</sup> Hauria de ser *convenir* en lloc d'*afirmar*.

<sup>130</sup> L'original no parla de sacrifici, sinó més aviat d'abnegació.

<sup>131</sup> S'obvia el verb principal: *hi afegia*.

<sup>132</sup> *No entrés* en lloc d'*intervenir*.

<sup>133</sup> L'original no indica la profunditat de la veritat revelada per Adolphe.

<sup>134</sup> *Torbació* en lloc de *disputa*.

<sup>135</sup> *Còlera* en lloc d'*enuig*.

<sup>136</sup> L'original no fa referència a *l'interior*, sinó als *propis ulls*.

<sup>137</sup> Tampoc no hi ha cap referència d'espai i temps.

<sup>138</sup> Castellanisme per *dipositari*.

<sup>139</sup> L'original no *descorre el vel*, sinó que *desvela*.

<sup>140</sup> La referència a la paraula *sentiment* no apareix en l'original.

<sup>141</sup> Hi falta l'adjectiu: replecs *amagats*.

ànima;<sup>142</sup> quan el dia<sup>143</sup> penetra en aquest santuari de la consciència,<sup>144</sup> revela i acaba de destruir les ruïnes<sup>145</sup> que la nit cel·lava<sup>146</sup> entre les ombres; talment com els cossos tancats en les tombes conserven llur<sup>147</sup> primitiva forma fins que l'aire exterior els torna<sup>148</sup> pols (Constant, 1992: 171).

#### Traducció de Marta Hernández Pibernat (2001)

Em vaig veure arrossegat a confessar<sup>149</sup> del tot els meus sentiments: vaig convenir que sentia per Ellénore afecte,<sup>150</sup> simpatia i compassió; però vaig afegir que l'amor no entrava en absolut en els deures que m'imposava. Aquesta veritat, que fins aleshores havia dut<sup>151</sup> tancada al cor i que només havia revelat a Ellénore alguna vegada, enmig de la torbació i la còlera, va adquirir per a mi mateix<sup>152</sup> més realitat i més força, només perquè un altre n'havia esdevingut dipositari.<sup>153</sup> És un gran pas, és un pas irreparable, quan de cop i volta fem palesos<sup>154</sup> als ulls d'un tercer els plecs amagats d'una relació íntima; la llum que penetra en aquest santuari constata i completa les destruccions que la foscor embolcallava amb les ombres: és així com els cossos tancats dins les tombes conserven sovint la forma primera fins que l'aire exterior els colpeja i els redueix a pols (Constant, 2001: 102).

#### Traducció de Josep M. Muñoz Lloret (2013)

Em vaig veure arrossegat a la confessió completa dels meus sentiments: vaig convenir que sentia per Ellénore abnegació, simpatia, pietat; però vaig afegir que l'amor no entrava per res dins els deures que m'imposava. Aquesta veritat, fins llavors reclosa dins el meu cor, i només alguna vegada revelada a Ellénore enmig del neguit i de la còlera, prengué als meus propis ulls més realitat i força pel sol fet que un altre n'hagués esdevingut dipositari. És un gran pas, és un pas irreparable, quan desvelem de cop als

---

<sup>142</sup> *D'una relació íntima en lloc de la nostra ànima.*

<sup>143</sup> *La claror (o la llum) hauria d'actuar com a subjecte i no com a complement circumstancial: la claror que penetra.*

<sup>144</sup> L'original no fa referència a consciència: *la claror que penetra en aquest santuari [...].*

<sup>145</sup> *Destruccions més que ruïnes.*

<sup>146</sup> *Embolcallava* és una fórmula millor. En tot cas, es podria acceptar *celava* (sense la geminació).

<sup>147</sup> Arcaisme –tot i que es pot utilitzar en una novel·la com l'*Adolphe*, de to aristocràtic–.

<sup>148</sup> *Colpeix* és la paraula triada per Benjamin Constant. La frase adquireix un to més literari.

<sup>149</sup> *A la confessió completa s'adiuria més a l'original.*

<sup>150</sup> Triaríem més aviat *abnegació* per *afecte*.

<sup>151</sup> Imatge afegida que millora l'original: *havia dut tancada* en lloc de *fins aleshores reclosa*.

<sup>152</sup> *Als meus propis ulls*. La imatge dels ulls desapareix en la traducció.

<sup>153</sup> La puntuació de la frase elaborada per Hernández Pibernat, que és lleugerament diferent, té un efecte positiu en la traducció.

<sup>154</sup> Optar per *fer palesos* implica renunciar a la imatge de *llevar el vel* o *desvelar*.

ulls d'un tercer els replecs amagats d'una relació íntima; la llum que penetra en aquest santuari constata i remata les destruccions que la nit embolcallava amb les seves ombres, de la mateixa manera que els cadàvers<sup>155</sup> tancats dins les tombes conserven sovint la seva forma original, fins que l'aire exterior els colpeix i els redueix a pols (Constant, 2013: 94).

### **Novè fragment, capítol VIII: tempesta en lloc d'amor**

#### Text original de Benjamin Constant (1816)

*Je ne saurais peindre quelles amertumes et quelles fureurs résultèrent de nos rapports ainsi compliqués. Notre vie ne fut plus qu'un perpétuel orage ; l'intimité perdit tous ses charmes, et l'amour toute sa douceur ; il n'y eut plus même entre nous ces retours passagers qui semblent guérir pour quelques instants d'incurables blessures. La vérité se fit jour de toutes parts, et j'empruntai, pour me faire entendre, les expressions les plus dures et les plus impitoyables. Je ne m'arrêtais que lorsque je voyais Ellénore dans les larmes ; et ses larmes même n'étaient qu'une lave brûlante qui, tombant goutte à goutte sur mon cœur, m'arrachait des cris, sans pouvoir m'arracher un désaveu. Ce fut alors que, plus d'une fois, je la vis se lever pâle et prophétique : Adolphe, s'écriait-elle, vous ne savez pas le mal que vous faites ; vous l'apprendrez un jour, vous l'apprendrez par moi, quand vous m'aurez précipitée dans la tombe. – Malheureux ! lorsqu'elle parlait ainsi, que ne m'y suis-je jeté moi-même avant elle !* (Constant, 2011 : 124)

#### Traducció d'Agustí Esclasans (1928)

No sabia descriure quantes amargors i quanta ràbia<sup>156</sup> devíem<sup>157</sup> a unes relacions tan complicades. La nostra convivència<sup>158</sup> va ésser una tempesta perpètua; la intimitat va perdre tots els seus encants i l'amor tota la seva dolcesa; i ja no va haver-hi més entre nosaltres aquelles joies<sup>159</sup> passatgeres que semblaven cloure<sup>160</sup> per un moment

---

<sup>155</sup> Som partidaris de conservar la paraula original, *cossos*, en lloc de substituir-la per *cadàvers*.

<sup>156</sup> L'autor parla de *fúries* i no pas de *ràbia*.

<sup>157</sup> El verb original és *resultar*.

<sup>158</sup> *La nostra vida* en lloc de *la nostra convivència*.

<sup>159</sup> L'original parla de *retorns* (en el sentit de *revifades*) *passatgers* i no pas de *joies passatgeres*.

<sup>160</sup> *Guarir* en lloc de *cloure*.

les llagues<sup>161</sup> incurables. La veritat va imposar-se brutalment<sup>162</sup> i jo emprava, per a fer-me entendre, les expressions més dures i despietades. Només m'aturava en veure plorar Eleonora i les seves llàgrimes queien gota a gota damunt del meu cor com la lava encesa, sense<sup>163</sup> arrencar-me un crit, sense poder arrossegar-me<sup>164</sup> a una denegació.<sup>165</sup> Fou aleshores quan vaig veure-la<sup>166</sup> més d'una vegada pàl·lida i profètica: –Adolf,<sup>167</sup> tu<sup>168</sup> no saps el mal que em fas. Ja ho sabràs algun dia, ja te'n convenceràs<sup>169</sup> per mi mateixa, quan m'hagis precipitat a la tomba.

Malaurat de mi! No haver mort<sup>170</sup> abans que ella, quan Eleonora em parlava d'aquesta guisa!<sup>171</sup> (Constant, 1992: 181)

#### Traducció de Marta Hernández Pibernat (2001)

No puc<sup>172</sup> descriure les amargors i les fúries que van sorgir d'aquesta complicació de les nostres relacions.<sup>173</sup> La nostra vida<sup>174</sup> va esdevenir una tempesta perpètua; la intimitat va perdre tot l'encant, i l'amor tota la dolcesa; entre nosaltres ja no hi va haver ni aquells canvis<sup>175</sup> passatgers que semblen guarir breument unes ferides incurables. La veritat s'obria camí pertot arreu, i vaig recórrer,<sup>176</sup> per fer-me entendre, a les expressions més dures i despietades. No en tenia prou fins que veia que Ellénore plorava;<sup>177</sup> i fins el seu plor<sup>178</sup> no era sinó una lava ardent que, en caure'm gota a gota al

---

<sup>161</sup> Benjamin Constant indica que són *ferides*, en general, i no *llagues*.

<sup>162</sup> L'autor utilitza una expressió espacial: *pertot arreu*.

<sup>163</sup> Al contrari, l'original esmenta els crits que Ellénore li arrenca.

<sup>164</sup> *Arrencar-me* en lloc d'*arrossegar-me a*.

<sup>165</sup> *Retractació, negació o reprovació* més que no pas *denegació*.

<sup>166</sup> *Vaig veure que s'aixecava*. Omissió del verb *aixecar-se*.

<sup>167</sup> Agustí Esclasans sostreu el text entre guionets: *–cridava–*.

<sup>168</sup> Benjamin Constant utilitza el tractament de respecte, que no conserva Agustí Esclasans en fer que els dos personatges es tractin de tu. Aquest criteri no ens sembla pertinent.

<sup>169</sup> Canvi del verb *saber* per *convèncer*. Esclasans vol evitar la repetició de la paraula, cosa que no succeeix en l'original.

<sup>170</sup> El traductor ha modificat la frase. L'original parla de *llançar-se a la tomba* en lloc de *morir*.

<sup>171</sup> Expressió caduca. Es podria utilitzar: *parlar així*, *parlar d'aquesta manera*, etc.

<sup>172</sup> A l'original, el verb consignat és *saber*.

<sup>173</sup> *Complicades* hauria d'adjectivar *relacions*.

<sup>174</sup> L'original inclou una restricció: *la nostra vida no va ser sinó per notre vie ne fut plus qu'un perpétuel orage*.

<sup>175</sup> Benjamin Constant utilitza *retours*. Potser es podria emprar *tornades* per recuperar la idea del retorn.

<sup>176</sup> Bona solució per *emprunter*.

<sup>177</sup> La imatge original és *je voyais Ellénore dans les larmes*. Una proposta alternativa podria ser *amarada de llàgrimes*.

<sup>178</sup> L'original utilitza dues vegades la paraula *llàgrimes*. La traductora ha optat per canviar-la a fi de trobar una forma més eufònica.



cor, m'arrencava crits, però no podia arrencar-me cap remordiment.<sup>179</sup> Va ser aleshores que més d'una vegada la vaig veure alçar-se pàl·lida i profètica:

–Adolphe –criitava–, no sabeu el mal que feu; us n'adonareu<sup>180</sup> un dia, us n'adonareu per mi, quan m'haureu dut<sup>181</sup> a la tomba.

Pobre de mi! I que no m'hi lliurés,<sup>182</sup> sentint-la parlar així, abans que no ho fes ella! (Constant, 2001: 110)

#### Traducció de Josep M. Muñoz Lloret (2013)

No sabia descriure quines amargors i quins furors resultaren de les nostres relacions tan complicades. La nostra vida no fou sinó una tempesta perpètua; la intimitat perdé tots els seus encants, i l'amor tota la seva dolçor; entre nosaltres ja no hi hagué ni tan sols aquelles revifades<sup>183</sup> passatgeres que semblen guarir, per alguns instants, ferides incurables. La veritat s'imposà pertot, i jo manllevava, per fer-me entendre, les expressions més dures i despietades. No m'aturava fins que no feia plorar<sup>184</sup> a Ellénore, i les seves llàgrimes no eren més que una lava abrusadora que, caient gota a gota sobre el meu cor, m'arrencava crits, sense poder arrancar-me una retractació. Fou llavors que, més d'una vegada, la vaig veure alçar-se pàl·lida i profètica:

–Adolphe –s'exclamà–, no sabeu el mal que feu; ho sabreu<sup>185</sup> un dia, ho sabreu per mi, quan m'haureu precipitat dins la tomba.

Malaurat<sup>186</sup> de mi, quan ella parlava així, de no haver-m'hi llançat abans que ella! (Constant, 2013: 101)

---

<sup>179</sup> *Retractació, negació o reprovació més que no pas remordiment.*

<sup>180</sup> El canvi de *saber* o *assabentar-se* per *adonar-se* és pertinent, ja que, si no es realitza, la frase esdevé repetitiva i cacofònica.

<sup>181</sup> *Precipitar a la tomba* és l'expressió original.

<sup>182</sup> *I que no m'hi llancés* ofereix un significat més explícit que si utilitzem el verb *lliurar-se*, com proposa aquesta traducció.

<sup>183</sup> *Revifades* és, amb tota probabilitat, una de les millors opcions per traduir *retours* en aquest context.

<sup>184</sup> Cf. *supra* nota 177.

<sup>185</sup> Cf. *supra* nota 169. Som partidaris de canviar la segona i tercera aparició del verb *saber* en la frase per *us n'adonareu*. Evita repeticions i l'efecte cacofònic.

<sup>186</sup> En aquesta ocasió, Muñoz Lloret tradueix *malheureux* per *malaurat*, tot i haver emprat *maleït* més amunt.

## Desè fragment, capítol X: comiat d'Ellénore

### Text original de Benjamin Constant (1816)

*Adolphe, je vous remercie de vos efforts : ils m'ont fait du bien, d'autant plus de bien qu'ils ne vous coûteront, je l'espère, aucun sacrifice ; mais, je vous en conjure, ne parlons plus de l'avenir. Ne vous reprochez rien, quoi qu'il arrive. Vous avez été bon pour moi. J'ai voulu ce qui n'était pas possible. L'amour était toute ma vie : il ne pouvait être la vôtre. Soignez-moi maintenant quelques jours encore. Des larmes coulèrent abondamment de ses yeux ; sa respiration fut moins oppressée ; elle appuya sa tête sur mon épaule. C'est ici, dit-elle, que j'ai toujours désiré mourir* (Constant, 2011: 133).

### Traducció d'Agustí Esclasans (1928)

Adolf,<sup>187</sup> jo agraeixo els teus<sup>188</sup> esforços, que m'han fet un gran<sup>189</sup> bé, més encara perquè espero que no t'han de costar cap sacrifici; però, t'ho demano, no parlem més de l'esdevenidor...<sup>190</sup> No m'acusis<sup>191</sup> de res, succeeixi<sup>192</sup> el que succeeixi. Tu has estat bo per a mi. Jo he volgut un impossible.<sup>193</sup> L'amor era tota la meva vida; però no podia ésser la teva. Aconsola'm,<sup>194</sup> encara, durant uns dies.

Les llàgrimes queien<sup>195</sup> abundantament dels seus ulls. La seva respiració va fer-se menys angoixada;<sup>196</sup> i va decantar damunt la meva espatlla la seva testa<sup>197</sup> llangorosa.<sup>198</sup>

–Aquesta és la manera<sup>199</sup> –va dir-me– com sempre he desitjat morir... (Constant, 1992: 203).

---

<sup>187</sup> Caldria conservar el nom original, Adolphe, i no traduir-lo.

<sup>188</sup> Hauria de ser un tractament de vós.

<sup>189</sup> El qualificatiu no és en l'original. Els esforços només li han fet *un bé*.

<sup>190</sup> *Del futur* potser seria una fórmula més adequada. *Esdevenidor* té un cert aire pretensions.

<sup>191</sup> No es tracta d'*acusar*, sinó de *retreure*.

<sup>192</sup> *Passi el que passi* en lloc de *succeeixi el que succeeixi*. És més adequat al registre del text.

<sup>193</sup> *Jo he volgut allò que no era possible* en lloc d'un *impossible*.

<sup>194</sup> L'original no parla de *consol*, sinó de *cura*: *Ara, tingueu cura de mi encara uns quants dies*.

<sup>195</sup> Temps verbal erroni: les llàgrimes *van caure* o *caigueren*, però no *queien*.

<sup>196</sup> *Angoixada* no és la paraula més idònia. *Feixuga* segurament s'hi ajustaria millor.

<sup>197</sup> Arcaisme per *cap*.

<sup>198</sup> L'adjectiu *llangorós* no existeix en l'original.

<sup>199</sup> Benjamin Constant no fa referència a una *manera*, sinó a un lloc: *És aquí, va dir, on sempre he desitjat morir*.

### Traducció de Marta Hernández Pibernat (2001)

Adolphe, us agraeixo els esforços: m'han fet bé, més encara si tenim en compte que no us costaran<sup>200</sup> cap sacrifici; però, us ho prego, no parlem més del futur. No us retregueu res, passi el que passi. Heu estat bo amb mi. Volia<sup>201</sup> el que no era possible. L'amor era tota la meva vida; no podia ser la vostra. Ara ocupeu-vos<sup>202</sup> de mi uns dies més.

Va vessar llàgrimes en abundància;<sup>203</sup> la seva respiració es va fer menys feixuga; va recolzar el cap a la meva espatlla.

–És aquí –va dir– on sempre he volgut<sup>204</sup> morir (Constant, 2001: 126).

### Traducció de Josep M. Muñoz Lloret (2013)

Adolphe, us agraeixo els vostres esforços: m'han fet bé, més encara perquè no us costaran, espero, cap sacrifici; però, us ho suplico, no parlem més del futur...<sup>205</sup> No us recrimineu res, passi el que passi. Heu estat bo per a mi. He volgut el que no era possible. L'amor de la meva vida:<sup>206</sup> no podia ser la vostra. Ara tingueu cura de mi durant uns dies, encara.

Les llàgrimes rajaren abundantament dels seus ulls; la seva respiració fou menys opressiva; recolzà el cap sobre l'espatlla.

–És aquí –digué– que sempre he desitjat morir (Constant, 2013: 113).

---

<sup>200</sup> Caldria inserir-hi un *espero*: no us costaran, *espero*, cap sacrifici.

<sup>201</sup> Millor l'ús del perfet d'indicatiu en lloc del pretèrit imperfet: *he volgut el que no era possible*.

<sup>202</sup> Segurament, *tingueu cura de mi* seria una expressió més adequada i més en sintonia amb l'original (*soignez-moi*).

<sup>203</sup> *Llàgrimes abundants van rajar dels seus ulls* s'aproparia més al text font. Tanmateix, aquesta solució fa perdre frescor al text. Segurament és millor emprar una expressió de factura més catalana, com la que proposa la traductora.

<sup>204</sup> L'original parla de *desig*: on sempre *he desitjat* morir (i no d'una *voluntat*).

<sup>205</sup> Els punts suspensius són del traductor.

<sup>206</sup> La frase original indica que *l'amor era tota la meva vida*.

b. Articles de premsa

**ELS VOSTRES CLASSICS**

# Estratègies sentimentals

JORDI LLOVET

---

**Adolphe**  
Benjamin Constant  
Traducció de Maria Hernández  
Quaderns Crema  
Barcelona 2001. 143 pàgines

La tasca que duu a terme Quaderms Crema en el camp de la traducció de les classes europees al català, la tenença i el transport tan admirables del seu abnegat editor i la qualitat intrínseca de les publicacions que ens ofereix, tot això no pot ser excusa, i ja em sap greu, per fer l'ull gros a un error de consideració que es troba en aquesta traducció magnífica d'*Adolphe* de Benjamin Constant, que arriba aquests dies a les llibreries. El cas és que, passada la coberta, en llegir tan sols les línies informatives de la solapa del davant, se es ennova que la casa editorial presenta aquesta obra "per pri-

mer cop traduïda al català". Fera una relliscada sense conseqüències si no fos que no ens cansarem de Hoar, a més de la tasca de Valhoorba. la dels editors de Proa durant els anys 20 i 30 del segle XX; i el cas ben fèl·lent, visible en qualsevol catalèg, és que Escalaans —a sa manera, és clar— va traduir aquesta obra i va editar-la a Madrid, a casa Fioa el 1928. Més encara, l'any 1982 va fer-se'n una segona edició, amb retocs escassos, però amb la novetat d'un próleg de Lluís Maria Todó que es admirable i exemplar: tampoc no hi ha tanta gent, a casa nostra, capaç de dir coses sensates i intel·ligents sobre una novel·la tan difícil de situar com l'*Adolphe* de Constant —en la història literària, però també en la història de França, *tout court*—, amb un per-mis que Proa hauria concedit amb la benevolença que la caracteritza, les pàgines de Todó haurien il·lustrat els lectors del 2001

---

encara amb més necessitat que fa 20 anys. Perquè, seguem sincers, els joves d'ara troben tan arqueològica una novel·la escrita l'any 1816 com una lapidada romana.

Dit això, lloem sense reserves tant la nova traducció —calia fer-la, sens dubte— com aquesta "petita joia" (Félix de Azúa) del polític nascut a Lausana l'any 1767 i mort el 1830, després d'una vida que gira tota entre l'arcten Règim i la nova situació històrica i, més encara, entre la fi i l'apostasia napoleòniques. Si guí com vulguis, amb un dels estils més carissans i polits de la llengua francesa després de Bossuet, Chateaubriand i Saint-Simon. Constant ens va donar una ficció sensacional, justament a cavall del gènere *l'arroyant* del XVIII i la nova aproximació psicològica, molt més subtil, de la novel·la amorosa que escau a la modernitat.

El que més impressiona d'aquesta no-

vel·la és aquesta oscil·lació contínua entre el sentimentalisme més en boga cap a aquell temps —i que, trossut, continuarà vinent fins gairebé els nostres dies sempre que es parla de l'amor— i un tractament de l'assumppte gairebé polític, estratègic en tot cas, dissimulat, si ho desitgem, per un toc de penetració intel·lectual. Adolphe, que rança la vida en un món, s'enamora d'una dona deu anys més gran, amba-tançada amb un amic d'Adolphe, precisament. Tothom és ric, naturalment, per evitar declinacions de caire socialista. Més, tant un sentiment de llicènciat cap a l'amic, Adolphe desitja amb vehemència Elléonore, la sedueix, s'enluga amb ella i, com qualsevol lector anacrònic i universal té el dret de suposar, l'amor para una realitat que és molt més carregosa que l'estratègia de la seducció inicial: *estit novum sub sole*.

Pero allo que debem en certa manera som La Fayette, com Choderlos de Laclos en part. Constant prefereix entretenir-se i entretenir el lector en la dialèctica entre la seducció i l'acertament que explicar-li per enés-la vegada una tan llançada relació amorosa. Habilitat de novel·lista? Empra-la del polític damunt l'enamorat? En qual-sevol cas, això: una història amorosa que, de tan aguda, s'ha estalviat de passar a diferència de Margarita Gautier, als escena-ris de l'òpera beneïta.

EL PAÍS 18/10/2001

Llovet, Jordi (2001). "Estratègies sentimentals". *El País*. 18 d'octubre.

## Cortesans sense monarques

Marina Porrás. El matí digital. 17/05/2013



***Adolphe* – Benjamin Constant – L’Avenç. Traducció de Josep M. Muñoz Lloret]**

Amb la caiguda de l’Antic Règim, la vida mundana a París veu néixer una nova època. Lluny de l’hermetisme de la cort versallesca, els salons de la nova classe dirigent s’estenen arreu de la ciutat. La *crème de la crème* de la intel·lectualitat parisenca es reuneix a les tertúlies per discutir sobre tota mena de temes elevats. Quan se’n cansen, és habitual passar a opinar sobre els trasbalsos que provoca l’amor i altres aventures. S’hi diuen veritats molt gruixudes, fins i tot Benjamin Constant pot opinar que considera la independència de les dones “una cosa funesta, ja que si a les dones se’ls dóna massa temps lliure, en aquest temps s’hi poden introduir elements forans i corrompre-ho tot”. Madame de Staël, la cèlebre novel·lista i amant de Constant, no devia ser a la sala en aquell moment. En aquest nou ambient de cort sense monarques, la literatura guanya nous personatges i la posteritat alguns mites memorables.

Un d’ells és la singular història entre Benjamin Constant i Madame de Staël. El filòsof i la novel·lista mantingueren una relació apassionada però difícil. Enmig de les contínues discussions, sembla que fou ell qui digué que n’estava tip d’aguantar numerets d’una dona massa enamorada. No és que Constant tingués mala fe, però l’home que escrigué “la llibertat dels antics comparada amb la dels moderns”; tractant-se d’amor només va saber sentenciar: “per la via del cor, no hi ha cap altre camí que el patiment”. D’aquest axioma va decidir escriure’n una novel·la. De fet, la vida de salons vingué acompanyada de la profusió de novel·letes d’amor que funcionaven com a advertiment:

qui escrivia relatava l'experiència pròpia per aconsellar als companys de no cometre els mateixos errors. De la novel·la de Constant i les seves circumstàncies se'n dedueix l'etern dilema entre l'amor i les convencions. La novel·la explica la història d'Adolphe, un jove arrossegat a una vida que no desitja per culpa de la passió d'una dona. L'Ellénore, la dona en qüestió, té deu anys més que ell i una reputació molt dubtosa. Adolphe comença la seducció com un joc d'enganys, però du la relació tan lluny que ja no pot desfer-se d'un compromís massa ferm. Tot i que no l'estima tampoc és capaç de deixar-la. Fora de la novel·la, Constant deia que Madame de Staël era insuperable en les maneres, segura en les resolucions i capaç de mantenir encesa una conversa durant hores sense distinció del tema tractat. Tot i que la bellesa no era la seva gran virtut, ho compensava amb la gràcia i l'eloqüència del parlar. Instruïda i implicada en els *affaires* polítics (defensora de Napoleó), s'havia pres seriosament l'ideal de dona forta després de la Revolució.

Però Constant (i el protagonista de la novel·la) no en tenien prou amb això, perquè ho volien tot: la dona submissa i intel·ligent, la dona bonica però sense massa temps lliure per corrompre res. Una descripció que no encaixava gaire amb Madame de Staël, de la qual deia: “Quin do d'observació! Quin esperit d'home, amb desitjos de ser estimada com una dona...!”. Mentre ella, intuïnt les debilitats de Constant, escrivia a una amiga: “donaria la meitat de la intel·ligència que m'atribueixen per la meitat de la bellesa que vostè posseeix”. Ja se sap, no es pot tenir tot... La novel·la i la realitat no acaben gaire diferent: Ellénore i Madame de Staël es consumeixen quan saben que no són estimades: malgrat la seva força, no poden suportar no veure recíproc l'amor que havien donat. L'home i el personatge dividits entre una dona amb talent i les convencions del seu temps acaben triant la darrera opció. Així com la revolució devora els seus fills, als cortesans sense monarca els devora l'ideal de societat que els ha fet néixer.

Porras, Marina (2013). “Cortesans sense monarques”. *El matí digital*. 17 de maig. [Data de consulta: novembre del 2020]. <https://elmati.cat/cortesans-sense-monarca/>

# Les ondulacions del cor



Publicada per primer cop l'any 1816, *Adolphe* és una de les mostres més representatives del Romanticisme literari francès. Benjamin Constant

(1767-1830) hi explica la tempestuosa relació sentimental entre Adolphe i Ellénore. Ell és un jove de bona família, intel·ligent i noble. També és, però, inexperimentat i aviciat, i té un caràcter feble. Acabat d'arribar a la petita cort d'un príncep alemany, la desgana i l'abúlia se'l mengen. Per escapar de l'ensopiment, es proposa seduir una dona bonica i aparentment inabastable. Deu anys més gran, ella és l'amistança oficial d'un comte, i és tinguda per una dona reservada i generosa.

El conflicte de la novel·la esclata quan, després de guanyar-se l'amor d'Ellénore, Adolphe deixa d'estimar-la. Conscient de tots els sacrificis i renúncies que ella ha fet –ha abandonat el comte i s'ha exposat a la vergonya d'un escàndol social terrible–, ell no s'atreveix a parlar-li clar i a dir-li que no vol seguir amb la relació. S'hi sent massa en deute i té por de fer-li mal. Tot i les bones intencions que el motiven, Adolphe és massa pusil·lànim per ser honest. I els dubtes el turmenten. En aquest sentit, es podria dir que Adolphe no és la figura romàntica de l'obra. Aquest paper més aviat li correspondria a Ellénore, enamorada d'una manera arravatada, incondicional i, a la fi, tràgica.

Narrada des del punt de vista d'Adolphe, el millor de la novel·la és



ADOLPHE

BENJAMIN

CONSTANT

TRAD. JOSEPMÀRIA

MUÑOZ LLORET

LAVENÇ

126 PÀG. / 13 €

la riquesa de detalls i matisos amb què s'hi descriuen les ondulacions d'un cor jove: la volubilitat de l'estat d'ànim, les contradiccions del pensament, la malaptesa en el dia a dia. Els lectors hi trobaran a faltar, potser, que l'argument s'estructuri i es desenvolupi en escenes. Gairebé no n'hi ha.

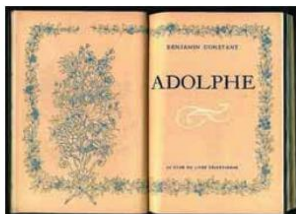
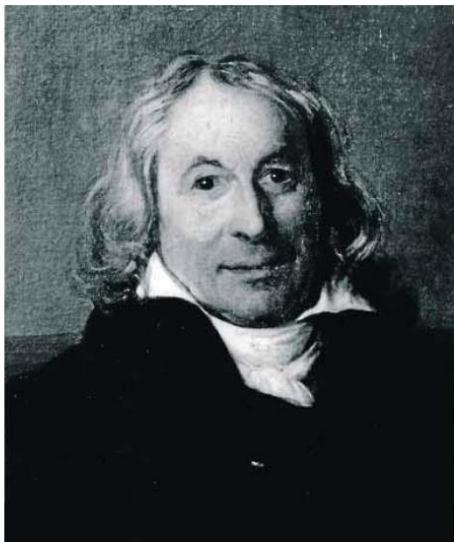
A Benjamin Constant no li interessen els fets. Només les conseqüències –emocionals i psicològiques– que els fets provoquen en els protagonistes. Per això la novel·la és d'un intimisme malaltissament introspectiu. El dramatismes de la història, emfàtic i inflammat, resulta una mica tremendista i arcaic, però després una força genuïna i conté una veritat humana inqüestionable. La traducció de Josep M. Muñoz Lloret ajuda a apreciar-ho. ♦♦

## Retrat moral d'un fill de papà

**F**a anys, el fet que a les facultats nord-americanes es consagressin departaments sencers a l'estudi de la literatura de gènere aquí es ridiculitzava situant en el futur la realitat que tenim ara. Ja aleshores feien riure també, malgrat que també s'acatessin, els estudis literaris concentrats en la història, els judicis de valor artístic fonamentats en el tractament de la realitat i aquells que, per classificar les obres literàries, elucubraven sobre la correspondència dels retrats psicològics dels personatges amb els casos clínics de la literatura mèdica.

Dels Estats Units mateix, però, va arribar una certa correcció del futur desesperant que s'albirava, amb un capgirament crític i analític del discurs literari, amb el *New Criticism*, i, en la parcel·la que ens ocupa, amb la utilització inversa de les pautes que seguien els personatges de ficció per exemplificar o classificar el comportament de les persones. Se'm perdonarà aquesta síntesi tan matussera de l'Anàlisi Conciliatòria de l'escola psicològica de San Francisco, perquè confio que se n'entengui la utilització exemplificant.

S'ha escrit, d'aquesta obreta de Benjamin Constant, que era precursora del retrat psicològic de les senyores. Si mirem les dates, ben segur que el lector establirà la línia lògica que sustentaria una afirmació semblant: *Adolphe* és del 1816; *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, del 1857; *Anna Karènia*,



de Lev Tolstoi, del 1877; *La senyora Berta Garlan*, d'Arthur Schnitzler, del 1900, i els personatges rodoredians, més Teresa Vallaura que Aloma o Colometa, de mitjan segle XX. Una mostra de les obres en què la psicologia femenina (només?) es descriu d'una manera tan exemplar que no és gens agosarat afirmar que ningú, home o dona, no hauria de passar per aquest món sense llegir-les. Ara bé, reduir-les a això i prou suposa posar-se una bena interessada als ulls i negar l'evidència artística. Posada en el seu context, aquesta obreta del polític liberal francès amant de Madame de Staël, en la relació amb la qual s'apunta que es basa la novel·leta, es revela continuadora de la discursiva educativa o, per dir-ho amb altres paraules, de la literatura amb un interès formatiu revolucionari –de la Revolució Francesa, per fer-ho curt, i d'ara–. A pesar del recurs *ficcional* de presentar aquestes confessions d'Adolphe com l'edició d'un manuscrit trobat, l'explicació que el jove fill de ministre ens fa de la conquesta d'una dama per vanitat i pedanteria –amb la justificació, els dubtes i un cert reconeixement de culpa– és deutora, si més no, del format de les *Confessions* i dels postulats d'Emili, o de l'educació, totes dues obres de Rousseau, que és un bon exemple de l'ús dels recursos de l'art literària per dur la gent pels camins del debat personal al davant de les conseqüències dels propis actes. És una qüestió d'ètica, de moral i d'igualtat de gènere. ✱

13  
CULTURA  
20.09.2013

**Benjamin Constant**  
va publicar la novel·la breu 'Adolphe' el 1816  
ARXIU



**ADOLPHE**  
Benjamin Constant  
Traducció: Josep M. Muñoz Lloret  
Editorial: L'Avenç  
Barcelona, 2013  
Pàgines: 128  
Preu: 13 euros

Coromina, Xavier (2013). "Retrat moral d'un fill de papà". *El Punt-Avui*. 20 de juny.



## No m'omplis més de flors: ja no t'estimo

Comprenem que la dificultat d'Adolphe de posar fi a una relació que ja no el satisfà, és la mateixa que té qualsevol de nosaltres avui

08/07/2013 – Mònica Batet

Quan fa uns quants anys vaig llegir el poema de J. V. Foix “No m'omplis més de flors: ja no t'estimo”, crec que una de les primeres coses que vaig pensar va ser que si realment aquesta Francesca havia existit, havia estat cruel amb el pobre poeta. He de confessar que malgrat que des de la seva descoberta ha estat un poema que sempre m'ha entusiasmat, feia molt de temps que no hi pensava. De fet, ha calgut que arribés a la meitat de la novel·la de Benjamin Constant perquè em vingués al cap i els últims versos del poema se'm repetissin fins al final de la lectura d'*Adolphe*.

Tant amb el poema de Foix com amb la novel·la de Benjamin Constant hi ha una gran pregunta: Què passa quan l'amor, o el que ens diuen que és amor, se'ns acaba? I després unes preguntes potser menors, però no menys importants: Hi ha alguna manera poc dolorosa de posar fi a una relació amorosa? Hem de fingir uns sentiments que ja no tenim o hem de ser sincers? Com podem dir, en definitiva, a qui encara ens estima que ja no volem més flors?

És difícil i sempre ho ha estat. Dos segles separen la novel·la de Benjamin Constant de l'actualitat. I aquests dos-cents anys desapareixen de cop quan compreнем que la dificultat d'Adolphe de posar fi a una relació que ja no el satisfà, és la mateixa que té qualsevol de nosaltres en l'actualitat. Els anys passen però en certs aspectes la humanitat canvia poc i la literatura ens serveix per adonar-nos-en.

En la novel·la de Constant el jove Adolphe s'enamora d'Elléonore, una dona deu anys més gran que ell, que ja conviu amb un altre home amb qui no està casada. Adolphe gràcies a la seva insistència aconsegueix iniciar-hi una relació sentimental. Però la felicitat de l'inici, amb els mesos es converteix en un lligam del qual el protagonista no aconsegueix desfer-se i que el porta a canviar diverses vegades de ciutat i a discutir-se constantment amb el seu pare. El final dels dos personatges protagonistes no és gaire difícil d'imaginar, sobretot si es té experiència lectora en novel·les del segle XIX focalitzades principalment en un únic personatge.

Algú que no hagi llegit encara *Adolphe* li podrien venir al cap, potser, *Anys d'aprenentatge de Wilhem Meister* o *L'educació sentimental* perquè la novel·la de Constant és també la descripció d'un viatge cap a l'edat adulta. Però més enllà d'aquesta similitud, el que fa original la novel·la i la converteix en recomanable per a un lector del segle XXI és la destresa descriptiva amb què són narrats els dubtes d'un home que en un cert punt de la novel·la defineix com una desgràcia espantosa “ser estimat amb passió quan jo no estimes” i que no és valent com ho és la Francesca de Foix per escriure en diferents espais d'un mateix indret i en diferents tipus de lletres “No m'omplis més de flors: ja no t'estimo”.

Batet, Mònica (2013). “No m'omplis més de flors: ja no t'estimo”. *Núvol*. 8 de juliol. [Data de consulta: novembre del 2020]. <https://www.nuvol.com/llobres/nomplis-mes-de-flors-ja-no-testimo-9673>

## El patiment d'un cor inexpert

“Adolphe” de Benjamin Constant, és un retrat intens, purament psicològic, d'una relació amorosa desgraciada. Gairebé nociva.

09/07/2013 – Laura Fabregat

*Adolphe*, del filòsof i escriptor francès Benjamin Constant (1767-1830), és un retrat intens, purament psicològic, d'una relació amorosa desgraciada. Gairebé nociva. Adolphe és un jove de vint-i-dos anys amb estudis i un futur prometedor. Però presenta una gran mancança: una timidesa hereditària, que el seu pare ja patia, que el porta a la manca de sociabilitat i, de retruc, a l'abandó. Els altres, per ell, només són obstacles. *Duia al fons del meu cor una necessitat de sensibilitat de la qual no m'adonava*, relata en primera persona. Dit i fet. No se n'adona fins que, a través d'un tercer, coneix la felicitat que comporta la relació amb les dones i lamenta *no haver-la experimentat encara*.

Aquest descobriment és batejat per Adolphe com una *revolució*. I no s'equivoca gens ni mica. Coneix Ellénore, una dona deu anys més gran que ell que, per a més inri, és l'amant d'un comte alemany, i, amb ella, comença el seu joc de seducció. Vol agradar-li per experimentar tal felicitat desconeguda, i també l'amor. Ell en diu el seu *propòsit*. I, certament, hi ha un propòsit, que es converteix en la seva passió, fins que se n'acaba enamorant i comença a sentir aquell *dolor al cor*. Fugen per allunyar-se de l'etiqueta de 'relació prohibida' que els assigna la societat, i apartats, però no sense patiments, alimenten la seva història.

És un relat emmarcat dins del romanticisme europeu del segle XIX on res no importa més enllà dels sentiments dels dos personatges principals, l'Adolphe i l'Ellénore. Es pren un paradigma psíquic, sense exteriors, on només hi ha psicologisme. Així, mitjançant les sensacions d'un i de l'altre, es va desgranant la seva peculiar relació amorosa, que ve marcada pel turment. És la història d'una decadència, o degradació, on a priori tot es pinta de color de rosa i, poc a poc, se supleix pel vestit negre del desesper, de la perdició. És en aquest punt on rau, de fet, la tensió narrativa del relat, la qual, sense massa acció, se centra en els canvis emocionals que experimenta Adolphe cap a la relació amb Ellénore. Ella, en canvi, és molt més constant, ja que mostra uns sentiments fermes i segurs.

Seguint la tònica general del relat, els dos personatges es construeixen a partir d'atributs psicològics i es prescindeix totalment dels físics. Adolphe, que es remet al públic en primera persona, es mostra molt proper. Tot i la seva timidesa, és confessa obertament davant d'un lector desconegut i li aboca les seves contradiccions emocionals. Sofreix, al llarg del relat, una disjuntiva interna que posa de manifest la seva feblesa: vol apartar-se d'Ellénore i tornar a ser lliure però no cedeix per no veure-la patir. Ellénore, per la seva part, mostra un altre tipus de debilitat: no sap estar si no és amb la companyia d'Adolphe, i pateix profundament i el reclama quan ell s'està una llarga estona lluny de casa. Dos ànimes solitàries, fràgils, i també egoistes a la seva manera. Davant d'això, un lector tenyit de jutge no sabrà mantenir-se imparcial i sentirà la necessitat de posicionar-se a favor d'un o de l'altre. Com un petit joc paral·lel al relat, se submergirà en les

profunditats de la seva moral i, així, trobarà un plus per no decaure en l'avançament de la història.

És el relat de dues persones que estan tothora immerses en la mateixa situació dissortada. La covardia d'un i la submissió voluntària de l'altra sempre hi és, tot i que en poden variar mínimament els motius causants. Amb tot, l'obra podria ser tatxada de repetitiva, o tediosa, però, malgrat això, les reflexions tan elaborades, els sentiments ben profunditzats, els pensaments exquisits, la prosa refinada i el to elegant ho impedeixen. Es converteix, així, en una delícia davant la qual no importa degustar-la, tastar-la i tornar-la a tastar. La qualitat se sobreposa a la quantitat i, per tant, l'alta dosi de sentimentalisme no importuna gens ni mica. Constant, segurament, va voler realitzar un relat exhaustiu de les misèries humanes: l'individu veu l'amor com la màxima felicitat, però ignora que també pot ser, i segurament serà, la seva desgràcia. Les dues cares de la moneda arreplegades sota un únic sentiment massa anhelat. I si els cors són amateurs, com el d'Adolphe, el dolor encara pot ser més gran.

S'ha dit que aquesta novel·la es va inspirar amb la relació que Constant va mantenir amb l'escriptora Madame de Staël, la que va ser la seva amant, però el filòsof francès sempre ho va negar: *Aquesta mania de reconèixer en les obres de ficció els individus que trobem a la vida mundana és per a aquestes obres una veritable plaga. Buscar les al·lusions en una novel·la és preferir la mesquinesa a la natura, i substituir l'observació del cor humà per la xafarderia*, apuntava. Constant era conegut, sobretot, pels seus escrits de temàtica religiosa i filosòfica, i, de fet, *Adolphe* (1816) va ser l'única novel·la que va publicar en vida.

Fabregat, Laura (2013). "El patiment d'un cor inexpert". *Núvol*. 9 de juliol. [Data de consulta: novembre del 2020]. <https://www.nuvol.com/llobres/el-patiment-dun-cor-inexpert-9675>