

NO HI HA ROSA SENSE ESPINA: TRADUIR *FLORS DE DEBÒ* DE MERCÈ RODOREDA

Flors de debò és una col·lecció de proses que Mercè Rodoreda va anar escrivint a partir dels anys 60 del segle xx.¹ Algunes van aparèixer inicialment a la revista *El Pont*, l'any 1969;² la versió definitiva es va publicar al volum *Viatges i flors*, 1980, juntament amb el recull *Viatges a uns quants pobles*.³ En comparació amb les altres obres de l'escriptora, *Flors de debò* ha estat objecte de més aviat pocs treballs crítics. En el seu estudi de les últimes obres de Rodoreda, Arnau (1990: 102) se centra principalment en els valors imaginatius de la botànica rodorediana en parlar d'una «flora antropomòrfica, acompanyada d'una fauna que ho és igualment». Casacuberta (1988 i 2000) atribueix al món floral de Rodoreda un caràcter «altre», caracteritzat, però, d'una manera força imprecisa, i hi percep una reflexió sobre les relacions entre l'art i la realitat. Contrí & Cortés (1999) analitzen l'ús del llenguatge oral en els relats que formen el recull, mentre que Vosburg (1994) el llegeix des de la perspectiva de l'exili i del sentit d'alienació que genera.

Els dos darrers enfocaments semblen especialment interessants. El treball de Vosburg examina la relació entre l'obra i el context sociohistòric. Efectivament, les solucions estètiques i lingüístiques escollides per a la construcció del món de *Flors de debò* demostren la voluntat de traspasar les fronteres estètiques, culturals, genèriques..., voluntat lligada amb la circumstància històrica

1. Aquest treball ha estat finançat com a projecte de recerca per part del Ministeri de Ciència i Informatització polonès en la partida 2005-2007 (projecte 1 H01C 037 29).

2. Són: «Flor Fantasma», «Flor de Foc», «Flor Disfressa», «Flor Llagost», «Flor Llamenera», «Flor Vergonya», «Flor Melindro», «Flor Ombrà», «Flor Ballarina» (Rodoreda 1969: 33-35). La versió antiga difereix d'aquella que es va recollir al tercer volum de les *Obres completes*. Les modificacions incloses en la versió posterior consisteixen en ampliacions del text, en algun cas també supressions, canvis sintàctics i semàntics, i correccions gramaticals.

3. En la contraportada de l'edició de l'any 1980 llegim: «Els dos reculls de narracions de *Viatges i flors* han estat escrits en dues etapes i d'una manera diferent l'un de l'altre. *Flors de debò* va durar una eternitat i va ser escrit a Ginebra. Flors estranyes, insòlites, una flora bellíssima que a l'autora li anava esdevenint natural. Ara naixia una flor de debò, més endavant naixia una altra flor de debò. El recull no es va donar per enllestit fins al cap d'un parell d'anys i va ser tancat en un caix» (Rodoreda 1980).

en què va néixer el text. L'ús del llenguatge oral —considerat en l'altre treball esmentat— és una mostra d'aquesta aspiració. La transgressió manifesta en diferents nivells del text pot generar dificultats a l'hora de traduir els relats a d'altres llengües. L'anàlisi d'aquestes dificultats és el propòsit del nostre treball. Com a punts de referència hi adoptem les solucions proposades en les versions castellana, italiana i russa;⁴ també ens referirem als problemes que podria ocasionar la traducció del recull a la llengua polonesa, no realitzada fins ara.

L'univers floral que instaura Rodoreda en la seva obra, amb les passions, vicis, virtuts i debilitats que el caracteritzen, és un món singular, un món «altre». L'escriptora el basteix recorrent a l'estètica del meravellós, que ja per la seva definició suggereix un caràcter alternatiu a aquells universos ficticials fonamentats sobre una il·lusió de realitat.⁵ Aquesta característica cobra significació quan considerem l'obra en el context del desenvolupament de les tendències estètiques presents a la literatura catalana després de la guerra civil, és a dir, quan compaginem la seva estètica amb el realisme històric, dominant a l'època en què es va començar a escriure el recull. D'altra banda, el meravellós es mostra com una solució en certa mesura alternativa dins el marc de l'obra mateixa de Rodoreda. *Flors de debò* és un dels pocs casos —encara que no pas l'únic: recordem *Viatges a uns quants pobles*, integrat, no pas per casualitat, al mateix volum— de la creació d'uns universos paral·lels, que trenquen amb qualsevol referència externa.

Malgrat el seu caràcter radicalment imaginari, *Flors de debò* comparteix característiques discursives amb les principals obres rodoredianes dels anys 60: les obres «realistes», *La plaça del Diamant* i *El carrer de les Camèlies*, i la «mítica» novel·la inacabada *La mort i la primavera*. Totes presenten una rèplica al discurs franquista en qüestionar alguns dels seus pressupòsits. El recull, nascut de la felicitat amalgama de la fecunda imaginació de l'escriptora i de la força expressiva del llenguatge que utilitza en les seves obres, sembla respondre al desig de destacar la vivacitat del català i de la literatura catalana en l'època en què aquesta era posada en qüestió. Recordem en aquest context que el propòsit de demostrar «l'anacronisme» del català porta el règim franquista, durant la pri-

4. Seguim la llista de traduccions presentada en la pàgina web de la Fundació Mercè Rodoreda (2004) de Barcelona. Existeix també una traducció del recull a l'alemany (*Richtige Blumen*, dins el volum *Reise ins Land der verlorenen Mädchen*, trad. d'Angelika Maass, Frankfurt, Suhrkamp, 1981, 116-195), que no tindrem en compte.

5. Vilallonga associa les flors de Rodoreda amb les creacions florals del pintor Edward Burne-Jones. Si les seves intuïcions són encertades podem trasplantar —valgui un terme de jardineria— al recull de Rodoreda les reflexions del pintor presentades a *The Flower Book* (citem segons Vilallonga 2001: 42): «A través d'una imatge, intento expressar el somni romàntic i meravellós d'alguna cosa que no ha existit ni existirà mai, en una llum més bella que cap llum hagi estat mai, en un país que ningú no sabria descriure o representar, sinó només desitjar». Casals i Couturier (1991: 252-253) i Casacuberta (1988: 396 i 2000: 130-131), per la seva part, evocuen la influència —més o menys anecdòtica— que en la creació de *Flors de debò* havien pogut tenir les obres d'Henri Michaux.

mera postguerra, a prohibir la publicació de llibres que no siguin obres d'autors vells o reedicions prefabrianes. El fet de subratllar el potencial creatiu i la capacitat d'enlairar territoris nous —els de la fantasia en la seva vessant meravellosa, en aquest cas— sembla una resposta a aquells intents de recloure la llengua en un passat de glòries tan llunyanes com irrecuperables.

Un dels procediments que serveixen per innovar i donar vigor a la llengua són els neologismes. A *Flors de debò* trobem uns noms falsos de plantes («nerufandes» [3: 411])⁶ i animals (el centpeus «Xuribinga-Palangriu», el «Salamadril» [3: 412]) o l'ocell «Perdingues» [3: 424]) a què acompanyen uns termes pseudobiològics igualment imaginaris encara que creats a partir de paraules existents: «peix forquilla» (3: 414), «Formiga Bomba» (3: 413), etc. Tot i que pel seu caràcter pseudocientífic tenen un deix indubtablement (auto)irònic, també creen un efecte de transgressió i de ruptura de les normes lingüístiques i de la terminologia científica. La traducció dels neologismes en textos poètics, com *Flors de debò*, sempre és difícil, perquè obliga a identificar els mecanismes lingüístics i/o psicològics que els han generat (jocs etimològics, la dinàmica d'associació, etc.) i a cercar en la llengua d'arribada uns procediments que puguin servir per produir efectes anàlegs o similars. A més, aquest esforç pot quedar-se sense recompensa quan els mecanismes de la creació lingüística resulten impossibles d'esbrinar. Ara bé, allò que no caldria que es perdés en el procés de traducció és el valor d'innovació respecte a la llengua que tenen els neologismes.⁷

La traducció russa preparada per N. Matiasx és fragmentària i no recull els apartats en què l'escriptora emprà neologismes. En les versions castellana, de Clara Janés, i italiana, d'Angelo Morino, els noms de la flora i la fauna imaginàries no sofreixen gairebé cap canvi. Els autors deuen haver considerat —creiem que amb raó— que conserven el mateix valor d'innovació en les llengües d'arribada. En la traducció de Janés, els noms «Xuribinga Palangriu», «Perdingues» i «nerufandes» adopten una desinència pròpia de la llengua castellana, en convertir-se en «Xuribinga-Palangrín», «Perdingas» i «nerufandas», mentre que «Salamadril» no canvia la forma (Rodoreda 1980: 63 i 121). «Formiga Bomba» es transforma, lògicament, en «Hormiga Bomba» i «Escarabat Violí» en «Escarabajo Violín» (Rodoreda 1981: 67). En la traducció italiana trobem les formes homònimes «il millepiedi Xuribinga-Palangriu» i «Salamandrill», men-

6. Citem els textos catalans de Mercè Rodoreda a partir de les *Obres completes* (1984). Entre parèntesis assenyalarem el número del volum i la pàgina a què correspon la cita.

7. Per evidenciar aquest valor, lligat al context sociopolític de la literatura catalana de postguerra, pot resultar indispensable recórrer a uns aclariments adjunts al text, solució que des del punt de vista traductològic difícilment pot considerar-se satisfactòria. La dimensió cultural i ideològica de ruptura operada a nivell lingüístic resulta més difícil de destacar en el cas de la traducció a una llengua majoritària que mai no ha patit limitacions semblants a aquelles que experimenten les llengües i cultures petites i/o marginalitzades. D'altra banda, però, les llengües que han generat literatures amb una llarga i forta tradició han disposat de més oportunitats de familiaritzar el lector amb les múltiples funcions que pot desenvolupar un neologisme en la creació poètica.

tre que el terme «nerufandes» adopta la forma «nenufande» (Rodoreda 1995: 66). En canviar la morfologia del mot en la versió italiana el traductor fa que s'assembli al terme existent «nenùfero» (it.). Malgrat això, la paraula no perd el valor principal d'innovar la llengua. «Formiga Bomba» es converteix en «Formica Pompa» i «Escarabat violí» en «Scarabeo Violino» (Rodoreda 1995: 68). Anàlogament, tenim: «peix forquilla» (cat.) (3: 414) —«pez horquilla» (cast.) (Rodoreda 1981: 73) —«pesce forcella» (it.) (Rodoreda 1995: 71), etc.

En la nostra lectura de *Flors de debò* la qüestió de la identitat es planteja com l'element fonamental de l'estructura discursiva del text. El caràcter alternatiu dels retrats florals té diferents dimensions: l'estètica i la lingüística, ja evocades, però també la genèrica, que pot provocar un bon maldecap al traductor. El volum consta de 38 apartats proveïts d'un títol format per la paraula «flor» i un segon terme que es refereix a un tret distintiu de cada planta imaginària. Aquest es presenta en la majoria dels casos com un adjectiu («Flor Blava», «Flor Dolenta»), però la funció adjectival anàloga, la compleixen també d'altres formes: participis («Flor Trasplantada»), substantius («Flor Ballarina») i sintagmes preposicionals («Flor d'Aigua», «Flor Gota de Fel»). La paraula catalana «flor» imposa una identitat femenina a les plantes rodoredianes, encara que, evidentment, tant en català com en d'altres llengües, els noms de les plantes poden adoptar tant formes femenines com masculines (p. ex. rosa [f.] *versus* ciclamen [m.]). No oblidem, però, que en diferents llengües els equivalents de la paraula «flor» poden ser d'un altre gènere gramatical. En castellà, com en català, la paraula és de gènere femení («Flor desesperada», «Flor muerta»), però en italià, en rus i també en polonès és de gènere masculí, fet que posa en perill la identitat femenina de les «flors de debò» en aquestes versions lingüístiques. La complicació nascuda de les diferències gramaticals podria evitar-se, possiblement, en la traducció dels títols dels apartats, si aquests, en lloc de tenir la forma bimembre (p. ex. «Цветок жизни» en rus o «Fiore disperso» en italià), es reduïssin a la característica de la flor.⁸ No obstant, el problema es mostra amb tota evidència quan trobem al text la mateixa paraula «flor» o fins i tot un joc lingüístic basat en un canvi de gènere del mot.⁹

Aquesta diferència del gènere gramatical sembla no haver preocupat gaire els traductors del recull. En la versió russa —que inclou tan sols dos apartats («Flor de vida» i «Flor negra») — trobem la paraula «цветок» (flor), de gènere masculí conforme a la norma gramatical de la llengua d'arribada (Matiasx 1982: 313). En aquest cas no resulta estrany que la traductora escollís una forma normativa, renunciant així als sentits que es perden amb la modificació del

8. Així, en polonès, tindriem: «Tancerka», «Zrozpaczona», «Niebieska», «Magiczna», «Czerwona», etc.

9. Aquest tipus de joc basat en els canvis de gènere abraça també mots no pertanyents a la terminologia botànica, com és el cas del neologisme «salamandril» (3: 412), esmentat anteriorment, encunyat com una mena de versió masculina de «salamandra».

gènere de les flors. Independentment de la solució adoptada, els dos apartats, traduïts com una mena de mostra de l'obra de Rodoreda dins un volum col·lectiu,¹⁰ difícilment podrien donar una visió global de la problemàtica del recull, encara que, com veurem, un dels retrats traduïts, «Flor de vida», convida a un esforç que permet fer-se una idea dels valors genèrics de l'obra.

En la traducció italiana, aquest cop completa, les flors de Rodoreda són —gramaticalment— de gènere masculí. On l'escriptora diu: «Aquesta flor no és una flor: és un flor. Com el clavell, el baldiró, el violer, el cascall, que són els flors» (3: 415) i la traducció castellana «Esta flor no es una flor: es un flor. Como el clavel, el jazmín, el alhelí, el azahar, que son los flores» (Rodoreda 1981: 77), l'autor de la versió italiana posa: «Questo fiore è un fiore maschio. Come il garofano, il gelsomino, il mughetto, il ranuncolo, che sono fiori maschi» (Rodoreda 1995: 73). I fixem-nos com els traductors canvien els exemples de les plantes per adaptar-los a les exigències genèriques de l'enunciat. Tot introduint la fórmula «fiore maschio», la versió italiana suggereix que la resta de les flors són «flors femelles». La seva feminitat està, per tant, sobreentesa, latent. Tanmateix, aquesta solució no evita certes infidelitats respecte al discurs del text i, fins i tot, de tota l'obra rodorediana. També es perd un efecte immediat del joc de paraules, ja que el retrat «del flor» està construït d'una sèrie d'oracions que comencen per la frase «el Flor Cavaller». La traducció italiana «Il Fiore gentiluomo è inquieto. [...] Il Fiore gentiluomo è viola con un pistillo color zafferano», etc. (Rodoreda 1995: 73) no genera la sorpresa produïda per la repetició de l'expressió «el flor».

Les implicacions del canvi de gènere dels personatges florals no són gens negligibles i en més d'un sentit no sintonitzen amb la poètica de la prosa de Rodoreda. En primer lloc, recordem que l'escriptora té una clara predilecció pels personatges femenins;¹¹ el canvi de gènere, si mai no és indiferent, sembla particularment problemàtic en el context de la seva obra. En la narrativa de Rodoreda els personatges femenins estan estretament units al món vegetal. Les novel·les *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* i les dues «novel·les del jardí», *Mirall trencat* i *Jardí vora el mar*, no només estableixen unes relacions metafòriques o simbòliques entre el personatge femení i les plantes, sinó que en alguns casos arriben a identificar-los. L'escena inicial de *La plaça del Diamant* ens porta un primer exemple del lligam existent entre la protagonista i unes flors que, en aquest cas, són de paper. Si les flors que decoren l'entramat dels músics estan «lligades amb filferro primet» (1: 354), la Natàlia, que porta uns enagos que li estrenyen la cintura, pateix tant «com si estigués lligada en una branqueta d'esperguera amb un filferro» (1: 356). Més endavant s'esmenta una creença arrelada en el pensament folklòric segons la qual l'hora del

10. Segons el títol, el volum recull «novel·la curta espanyola dels anys 70».

11. «By explicitly calling attention to the masculinity of the «flor cavaller», Rodoreda foregrounds the gender issue, at the same time compelling the reader to assign the feminine gender to the other flowers in the garden» (Vosburg 1994: 157).

part de la dona coincideix amb el moment d'eclosió d'una rosa de Jericó que li és atribuïda (1: 393). La Cecília, protagonista d'*El carrer de les Camèlies*, abandonada «al peu d'un reixat de jardí» (2: 9), «a la vora d'unes camèlies» (2: 181), és recollida el dia de la florida d'un cactus (2: 10). A *Mirall trencat* les metàfores i els símils fundats en analogies entre una planta i alguna part del cos femení produeixen connotacions eròtiques. Hi trobem també diferents símbols i atributs vegetals consagrats per la tradició literària (el lliri com a símbol de puresa o la rosa com a signe de passió i sensualitat), i d'altres, elaborats per a l'ús exclusiu en l'univers de la novel·la. Finalment, a *Jardí vora el mar*, observem d'altres exemples que reforcen l'apropament entre el món humà i el vegetal: «Però amb ella, vull dir amb la senyoreta, era com si només tractessis amb les flors» (2: 299), diu el jardiner. Si a *El carrer de les Camèlies* un roser porta el nom de Cecília, a *Jardí vora el mar*, un altre adopta el de Rosamaria. En aquest cas el joc de significats resulta especialment eficient, perquè aconsegueix esborrar les fronteres entre l'ésser humà i la planta: el roser està batejat amb el nom femení de «Rosamaria», el qual, per la seva part, prové d'una rosa. Considerats aquests i d'altres casos de relació entre un personatge femení i una planta en la narrativa de Rodoreda, el canvi de gènere de les «flors de debò» sens dubte introdueix una ruptura en la poètica del món floral dels relats, que cal considerar globalment amb la resta d'obres de l'escriptora.

Hi ha també una altra raó per la qual el canvi de gènere deforma el discurs de *Flors de debò*. En la narrativa de Rodoreda el personatge femení expressa les veus marginalitzades: les dels vençuts, els discriminats o els exclosos, etc. En les novel·les dels anys 60, on trobem aquestes protagonistes, predomina el monòleg com a tècnica de presentació. Els personatges construeixen els seus propis mons, els quals, per la perspectiva individual i íntima aplicada en la seva creació, poden ser tractats d'alternatius. L'ús del monòleg suggereix que el fet de viure, entès com a construcció d'un món, és una experiència singular, alternativa a qualsevol altra, fins a tal punt que és comunicable tan sols en un acte irrepetible de contar la pròpia història i presentar-la a un receptor-oient. Cedir aquest dret a un altre narrador, constituït pel text com a autoritat, seria equivalent a una objectivització de la vivència, que desembocaria en una pèrdua del seu caràcter alternatiu. Ara bé, és cert que a *Flors de debò* el narrador —el fundador i organitzador de la matèria narrativa— pot considerar-se omniscient, ja que el seu coneixement del món floral sembla exhaustiu. No obstant això, en els relats trobem indicis que la seva omnisciència es construeix en oposició a un altre discurs, que podria titllar-se d'oficial. A l'apartat «Flor Cavaller», esmentat anteriorment, trobem un fragment que sembla extret d'un manual «oficial» de botànica «real»: «I no parlem del llessamí valencià del rei Pere “que fa la flor ampla i grossa”» (3: 415). Les cometes que separen el fragment citat de la resta del text oposen un discurs a l'altre: la botànica oficial, la dels herbaris entesos com a font d'un (del) coneixement consagrat per l'autoritat de la ciència, s'o-

posa a una botànica peregrina, rodorediana, la botànica «de debò».¹² En aquest sentit, i seguint la tendència dominant en la narrativa de Rodoreda dels anys 60, podem llegir *Flors de debò* com una contraproposta que planteja la possibilitat que existeixin un món i una identitat «altres». Aquests suggeriments cobren relleu quan els considerem en el marc de la seva «no-oficialitat», de la qual el gènere femení sembla un dels pilars constructius. Des d'aquesta perspectiva, l'univers meravellós construït al recull es pot considerar una rèplica a una altra realitat —la de la postguerra catalana— i als discursos que l'estructuren.

Una altra qüestió relacionada amb la problemàtica del gènere és la identitat del destinatari intern: el «tu» que apareix en els relats.¹³ En alguns casos no està precisada: «Se't menja de viu en viu» (3: 420); en d'altres accepta la forma del gènere gramatical masculí que, d'acord amb l'ús de la llengua, pot referir-se alhora al subjecte masculí i femení: «l'has de mirar estirat per terra» (3: 414) («hay que mirarla tumbado en el suelo» [Rodoreda 1981: 73], «bisogna guardarlo da distesi a terra» [Rodoreda 1995: 71]). En d'altres casos, però, es tracta d'un tu de gènere explícitament masculí: «Només tu ets pur i altíssim. [...] Tot és corcat: el germà, la dona, els amics» (3: 424) («Solamente tú eres puro y altísimo. [...] Todo está carcomido: el hermano, la mujer, los amigos» [Rodoreda 1981: 119]; «Solo tu sei puro e altissimo. [...] Tutto è corroso: il fratello, la moglie, gli amici» [Rodoreda 1995: 96]). Considerada la substància floral d'aquest món, resulta curiós que, a part de les mateixes flors, al recull gairebé no apareguin personatges femenins, no essent que se'ls tracti d'una manera col·lectiva: «Tot el poble n'estava enamorat i en tenia cura. En tenien tanta que oblidaven, els homes, de dur les bèsties a pasturar, i, les dones, d'encendre el foc [...]» (3: 419). D'altra banda, entre els homes i les flors apareix una tensió que sovint es basa en una relació de poder i possessió. En «Flor de Vida» els homes són propietaris de les flors: «Els homes anaven amb un test amb la flor. [...] [E]s preguntaven els uns als altres: “I la teva?” “Ha florit set vegades”. “I la del teu pare?” “I la del teu germà?” [...] Més homes amb molta vida» (3: 417-418). En la traducció russa d'aquest fragment trobem la paraula «люди» (Matiasx 1982: 313), que significa «gent». El conflicte entre les flors i els homes no s'hi manifesta, doncs; d'altra banda, no s'hi manifestaria fins i tot si la traducció fos literal, per falta d'equivalència genèrica entre «flor» i «цветок». Trobem més exemples d'aquest conflicte entre les flors i els protagonistes masculins de l'univers floral de Rodoreda. En «Flor Gelosa» la planta es rebel·la contra un explorador que vol aclimatar-la (3: 425). En «Flor Trasplantada» les figures del

12. Aquest caràcter alternatiu de la botànica rodorediana es veu confirmat per diferents versions del títol del llibre proposades per Joan Prat, entre d'altres: «Botànica per a innocents» o «Flora increïble» (següim Casacuberta 1988: 391).

13. La correspondència entre Mercè Rodoreda i Joan Prat revela que en una primera versió de *Flors de debò* no s'emprava la segona persona del singular sinó la del plural. Va ser Joan Prat qui va suggerir el canvi (Casals i Couturier 1991: 246).

rei, el bisbe i els savis representen les autoritats oficials a què les flors s'oposen: «Cada vespre, la visita del bisbe i del rei. Les flors van trobar la terra magra i les cerimònies desplaents» (3: 420). Finalment, a «Flor Boja» la planta es converteix en un depredador, que ataca els homes: «L'atreu la sang dolça dels homes. Espera, a la vora dels camins, que passin; però han de dur pantalons llargs» (3: 419). El receptor intern del text —el «tu» masculí— reforça la tensió genèrica que es basa en la identitat femenina de la flor. Una traducció que no la tingui en compte porta inevitablement a un empobriment de sentits.¹⁴

En relació amb la característica del «tu» que apareix en els relats, observem un altre procediment interessant. Dèiem que el recull instaura un univers meravellós, paral·lel i inversemblant, que *ex definitione* s'ofereix més aviat a una contemplació que no pas a una participació. Ara bé, en introduir la categoria del destinatari intern, que trobem en una bona part dels apartats que formen el recull, el relat arriba a incorporar el lector al seu marc, ja que aquest té una inclinació natural a identificar-se amb el «tu» a què es dirigeix la veu narrativa (òbviament, també incorpora la lectora, però, com dèiem, el predomini del destinatari intern masculí és evident). Parafraçant les paraules de l'escriptora, podríem dir que el text és tan «llaminer» com la Flor Llaminera mateix: xucla el lector, «se' [l] menja de viu en viu. [L]' agafa, [el] plega, se' [l] fica a dins i escup els botons. [L]' assimila molt lentament [...]» (3: 420). De vegades l'escriptora fa que el destinatari intern es confongui amb un dels elements del seu univers, com al fragment en què el Flor Cavaller es dirigeix al vent: «I si vols olorar fes-te la guitza que no me les esfullaràs» (3: 415). La distància entre el món i el lector, que caracteritza l'univers meravellós, tendeix a desaparèixer quan aquest es veu compromès en el projecte d'un món alternatiu. En aquest cas, la categoria del destinatari intern desenvolupa un paper anàleg a aquell que en les novel·les rodoredianes té el monòleg. Contrí & Cortés (1999: 288) observen al recull una estratègia narrativa que consisteix a convertir el text «en una mena de conversa amb el receptor». Aquest propòsit sembla comú a les obres rodoredianes dels anys 60: *La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies* i *La mort i la primavera*. Totes tres, juntament amb *Flors de debò*, busquen produir l'efecte de «paraula viva», en relació estreta amb el context històric i les limitacions imposades a la llengua catalana.¹⁵ Totes, al nostre parer, responen a la mateixa necessitat de tornar la vivacitat i el potencial creatiu a la llengua oral catalana.

Però, sens dubte, l'ingredient més important d'aquest món que es vol al-

14. Uns problemes anàlegs, els trobem també a l'hora de traduir d'altres relats de Rodoreda. En «La meva Cristina», per exemple, el protagonista pren possessió de la balena mitjançant l'acte de donar-li nom. La paraula «balena», de gènere femení en català, en llengua polonesa és de gènere masculí. La transformació genèrica en la traducció influeix en la transmissió dels possibles continguts feministes del relat.

15. Els trets de l'oralitat observats per Contrí & Cortés (1999) són, entre d'altres: els senyalitzadors deíctics, elements de la rondallística com un tipus de literatura oral, figures retòriques i fórmules de la llengua col·loquial, neologismes, diminutius, onomatopeies, etc.

ternatiu és la seva càrrega poètica. En *Flors de debò* l'escriptora no troba cap trava que impedeixi fer vagar lliurement la seva imaginació. Convida a conèixer unes històries de vida i de mort, plenes de moviment, de sons, de colors, de formes florals inusitades, de tiges enrevessades i pètals insaciabls que podrien haver nascut en la jungla de la ment d'algun pintor surrealista o d'algun autor del realisme màgic. Recrear en una altra llengua la poesia d'aquest món és tot un repte amb què cada traductor s'ha d'enfrontar personalment.

BARBARA ŁUCZAK
Universitat Adam Mickiewicz de Poznań

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ARNAU 1990: Carme Arnau, *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*, Barcelona, Edicions 62.
- CASACUBERTA 1988: Margarida Casacuberta, «Sobre *Viatges i flors* de Mercè Rodoreda», [dins:] V. Alonso, A. Bernal & C. Gregori (eds.), *Actes del Primer Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 377-397.
- CASACUBERTA 2000: Margarida Casacuberta, «Els altres mons de Mercè Rodoreda i Henri Michaux», [dins:] Ferran Carbó *et al.*, *Les literatures catalana i francesa: postguerra i engagement*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 129-139.
- CASALS I COUTURIER 1991: Montserrat Casals i Couturier, *Mercè Rodoreda: contra la vida, la literatura. Biografia*, Barcelona, Edicions 62.
- CONTRÍ & CORTÉS 1999: Imma Contrí & Carles Cortés, «La presència de la llengua oral en la narrativa simbòlica de Mercè Rodoreda. Un estudi de *Flors de debò* (1981)», [dins:] Joan Mas i Vives, Joan Miralles i Montserrat & Pere Roselló Bover (eds.), *Actes de l'Onzè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, 8-12 de setembre de 1997*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 283-299.
- FUNDACIÓ MERCÈ RODOREDA 2004: [En línia] URL <http://www.mercerodoreda.org> [Data de consulta: 01.09.2006].
- MATIASK 1982: N. Matiasx (ed.), *Ispanskaia novella 70-e godi: perevod s ispanskogo, katalanskogo i galisiiskogo*, Moscou, Raduga.
- RODOREDA 1969: Mercè Rodoreda, «Flors de debò», *El Pont*, 35, 33-35.
- RODOREDA 1980: Mercè Rodoreda, *Viatges i flors*, Barcelona, Edicions 62.
- RODOREDA 1981: *Viajes y flores*, trad. de Clara Janés, Barcelona, Edhasa.
- RODOREDA 1984: Mercè Rodoreda, *Obres completes I-III*, Barcelona, Edicions 62.
- RODOREDA 1995: Mercè Rodoreda, *Viaggi e fiori*, trad. d'Angelo Morino, Torí, Bollati Boringhieri.
- VILALLONGA 2001: Mariàngela Vilallonga, «Les flors de Mercè Rodoreda i Edward Burne-Jones», *Serra d'Or*, 503 (novembre), 42-46.
- VOSBURG 1994: Nancy Vosburg, «The Roots of Alienation: Rodoreda's *Viatges i flors*», [dins:] Kathleen McNerney & Nancy Vosburg (eds.), *The Garden across the Border: Mercè Rodoreda's Fiction*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 148-161.

