

La modernitat estètica com a imponderable: Vallespinosa traductor de Cocteau, Ionesco i d'altres contemporanis

Ramon Lladó

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació
08193 Bellaterra (Barcelona)
ramon.llado@uab.cat



Resum

Durant el segle xx la modernitat ha estat un imponderable en el sentit que s'ha imposat amb una hegemonia gairebé incontestada. Bonaventura Vallespinosa, que també havia traduït grans clàssics de tots els temps, va mostrar una actitud d'enrolament dins la modernitat, entesa com a marc d'innovació estètica i, en conseqüència, també inseparable d'una ètica de la llengua catalana lligada a la cultura i a la societat. En aquesta comunicació ens centrem en la tasca de Vallespinosa com a traductor teatral, centrada en obres inèdites i/o no estrenades. La seva particular ponderació dels moderns el porta a fer seva una poètica del joc de paraules i de l'alteració verbal, sobretot en les seves traduccions inèdites d'Eugène Ionesco.

Paraules clau: Bonaventura Vallespinosa; modernitat; imponderable; avantguarda; mot-valise; homofonisme; metàtesi.

Abstract. *Aesthetic modernity as an imponderable: Vallespinosa translating Cocteau, Ionesco and other contemporary playwrights*

In the 20th century modernity has been an imponderable insofar as it has been imposed with virtually uncontested hegemony. Bonaventura Vallespinosa, translator of some of the great classics of all times, clearly signed up to modernity, which he conceived as a framework for aesthetic innovation and also, therefore, as inseparable from an ethics of the Catalan language in that it is part of culture and society. In this paper we focus on the work of Vallespinosa as a translator of dramatic works, with particular emphasis on unpublished and/or unstaged works. The particular importance he gave to the moderns led him to embrace the poetics of wordplay and verbal distortion, especially in his unpublished translations of the work of Eugène Ionesco.

Keywords: Bonaventura Vallespinosa; Modernity; imponderable; avantgarde; mot-valise; homofonismes; metathesis.

Sumari

La veu humana (La voix humaine)	Conclusió
Jacques o la submissió (Jacques ou la soumission)	Referències bibliogràfiques
Desvari a duo (Délire à deux)	

En un moment inicial em va semblar adient d'intitular aquest text «Un estrany arbitratge cultural». I encara m'ho sembla, per bé que hi he renunciat, atesa la complexitat del tema. Volia, però, subratllar per damunt de tot l'aspecte de traductor d'avantguarda de Vallespinosa, faceta que no ha estat suficientment valorada pels estudiosos, si n'exceptuem els comentaris sovint elogiosos que han rebut les seves versions d'Eugène Ionesco, sobretot *La cantant calba* i *La lliçó*, totes dues estrenades feliçment. I és cert que, com ha estat reconegut implícitament, el seu «activisme», la seva acció cultural si voleu, tingué tan sols un abast local, la ciutat de Reus, que no era ni tan sols la ciutat nadiua de Vallespinosa, encara que fos la dels seus pares. Però en canvi la tasca de traductor —i m'agradaria aquí subratllar el terme benjaminià de tasca amb un cert èmfasi—¹ pujà un graó més amunt, i assolí una alçada catalana. No parlem, doncs, de conspiració, no. Però a voltes fa l'efecte que el reconeixement de Vallespinosa hagués de pagar una mena de peatge; no sabem ben bé per què. Òbviament, aquesta sospita no és ni de bon tros l'objecte d'aquest treball; potser en serà, tanmateix, d'una investigació futura en què tal vegada trobem algun paper revelador en aquesta línia.

I ara una breu justificació del títol definitiu. «La modernitat com a imponderable». Vallespinosa tradueix de tot, com se sap; des de Molière fins a Pirandello i Camus, passant per Ariosto, Musset, Tennessee Williams o el *Xakúntala*, de Kalidasa. Ara, en la confrontació amb els contemporanis Cocteau, Ionesco o Betti és on el nostre torsimany palesa potser més sintonia. I per què imponderable? La raó n'és que al llarg del segle xx la modernitat, en totes les seves manifestacions estètiques, ha estat una mena d'imponderable, en el sentit que no es pot pesar, que no té pes sensible o apreciable (i em limito a transcriure *ad litteram* la definició del diccionari) i que tanmateix exerceix tota ponderació, s'imposa amb una hegemonia gairebé incontestable.

No sabem la fascinació que Cocteau, Ionesco, Sartre o Ugo Betti exercien sobre el nostre autor; no en tenim pràcticament cap testimoni; la seva correspondència no registra, o si més no m'ha estat impossible de trobar-ne, cap comentari sobre els seus gustos literaris o teatrals. I tanmateix Vallespinosa no podia sinó interessar-s'hi; la trajectòria, la formació, l'hi empenyien. Els autors esmentats, als quals podríem afegir algun altre com Anouilh, no militaven en una avantguarda-

1. Remarquem que el terme alemany *Aufgabe* significa alhora *tasca* i *rendició*, com va assenyalar Àfrica Vidal Claramonte a *Traducción, manipulación, deconstrucción*, 1995.

da que podríem anomenar radical, potser si exceptuem Ionesco. S'ha abusat molt del mot avantguarda. Sabem la successió dels moviments: futurisme, simultaneisme, dada, surrealisme, existencialisme, la literatura anomenada de l'absurd, i me n'estalvio. En teatre, hi podríem afegir potser el simbolisme i l'expressionisme del final del XIX i les experiències centreeuropees de Meyerhold, Piscator o Brecht, tan influents ja en l'època que treballa Vallespinosa, per no parlar dels moviments més localitzats i dels quals probablement no es va fer ressò de manera directa, com l'anomenat *teatre pànic* o el *happening*.

Sigui com vulgui, i aquí tornem a la justificació dels meus mots inicials, el cas Vallespinosa provoca una certa incomoditat. I tanmateix, Vallespinosa representa, per a mi, una trajectòria exemplar perquè és relativament singular en el panorama modern de les lletres catalanes. I és que per a un sector força ampli de la literatura catalana, que el cas en certa manera emblemàtic de Gabriel Alomar il·lustra d'allò més bé, i del qual Vallespinosa és també un exemple preclar, l'adhesió, gairebé diria l'enrolament, en els rengles de la modernitat, entesa com a marc de la innovació estètica, sigui en la forma del modernisme o del noucentisme, és el reflex d'una forma de reivindicació de la llengua inseparable d'un *ethos* cívico-polític. Aquest és un punt a parer meu crucial. L'avantguardisme o l'adhesió més o menys fervent a la modernitat estètica s'ha de lligar amb una ètica de la llengua, empeltada en si mateixa amb una ètica de la cultura i de la societat. Gabriel Alomar n'és certament el precursor; la seva obra fa de frontissa entre la poesia, la literatura en general i la política. No és per casualitat que Vallespinosa faci les primeres armes literàries en una revista que pren el nom del llibre d'Alomar *La columna de foc*. La revista homònima de Reus, que es funda el 1918, de la mà de Salvador Torrell —l'anomenat «Torrell de Reus»— (1900-1989) és besona de l'altre herald de l'avantguardisme: la papasseitiana *Un enemic del poble*. I és que tots dos fulls de subversió poètica, lluny de rivalitzar, mantenen una curiosa complicitat: es fan gairebé mirall i ressò l'un de l'altre i els col·laboradors comuns sovintegen; durant el relativament breu període que es mantenen en circulació, cadascuna de les revistes publica el sumari del número correlatiu de l'altra. Només cal repassar-ne els números accessibles; no en tenim temps ací. Nogensmenys el fregadís i el contacte d'idees hi és fluid. Vallespinosa hi aprèn els rudiments d'una actitud que al començament també ho serà per a d'altres; és una militància ètico-política en un credo que diu que la literatura en català només serà en un segle progressista i que, al cap dels anys, sota el franquisme, un cop extingit l'abrandament juvenil i la comunió en un cert ideal republicà, es transforma en un enorme arbitratge cultural fet en certa manera a l'empara d'una sensació que, de lluny però amb la mica d'objectivitat que ens donen les fonts, podem caracteritzar com *au dessus de la mêlée*, per reprendre l'expressió consagrada de Romain Rolland. I és que Vallespinosa sembla que metabolitza, tot i que mai no ho confessa, una idea de l'avantguarda com a no-avantguarda, a la mesura dels istmes tal com van ser rebuts a Catalunya, si més no en llengua catalana, amb una mena d'eclecticisme de la novetat. Aquesta actitud es detecta, a parer nostre, si analitzem el gruix dels epígons (en paraules de Vallcorba Plana que s'apliquen a Junoy però també a d'altres) dels diferents moviments de transformació literària i

més generalment estètica que arrelen a casa nostra, així com alhora una certa reversibilitat de les estètiques, que molt sovint conviuen i s'encavalquen dins un mateix autor en un període donat. Una revista pot ésser successivament futurista —futurista en el sentit que hi dóna Alomar, no en el de Marinetti. La qüestió ens duria massa lluny, és evident. Aquí tan sols volem apuntar-la. Sigui com vulgui, una empresa cultural com ara una publicació pot passar d'un moviment a un altre, per exemple *Llaç* (fundada el 1919) o *Columna de Foc* (1918), publicacions en què Vallespinosa va tenir un paper destacat. Modernisme i Noucentisme, en certa manera, s'intercanvien per una exigència més alta, o més urgent: la necessitat d'enaltir la llengua catalana i fer-ne l'instrument decisiu del progrés de la societat. Així, doncs, la seva precoç intervenció literària, que s'interromp després fins que es torna a reprendre en la postguerra, constitueix malgrat tot el sòcol de la seva activitat subseqüent com a mediador cultural des de la talaia relativament privilegiada que li permetia la seva posició diguem-ne institucional, amb totes les cometes possibles, com a responsable literari del Centre de Lectura de Reus en els difícils anys de la persecució franquista.

La seva autoritat és, a mitjan segle xx, per a molts, i certament per a persones que compten en el panorama encara una mica incert de la represa, indiscutible, tot i que poc sovint reconeguda. Aquest article pretén afegir tan sols alguns arguments a la reivindicació de la seva importància.

De manera preliminar, voldria aclarir una petita qüestió de mètode. Els treballs que afortunadament ja anem tenint sobre Vallespinosa, gràcies sobretot a la feina acuradíssima de Judit Fontcuberta, i abans que ella, de Joaquim Mallafre,² per citar-ne tan sols els més destacats, han pres sobretot un enfocament d'història de la traducció. La meua aproximació, en canvi, seria, per dir-ho de pressa, de caire més textual.

No tractaré de les obres de Ionesco traduïdes per Vallespinosa, publicades i estrenades, com *La cantant calba*, *La lliçó* o *Les cadires*. M'he concentrat a analitzar i sospesar sobretot dues d'inèdites i no estrenades; *Jacques o la submissió* (en francès *Jaques ou la Soumission*) i *Desvari a duo* (en francès, *Délire à deux*), i també *La veu humana* (*La voix humaine*), de Jean Cocteau. El temps de què dispo només em permetrà desenvolupar-ne algunes observacions.

La veu humana (La voix humaine)

Monòleg dramatitzat inèdit en llibre, però estrenat al teatre Bartrina Reus el 31 de gener de 1955 en la segona sessió del Teatre de Cambra del Centre de Lectura, sota la direcció de Vallespinosa i amb una joveníssima però ja coneguda Núria Espert en el paper de la veu femenina. Segons Xavier Amorós, autor que citaré sovint perquè ens dóna el millor testimoni de la vida literària del Reus de mitjan segle xx, Vallespinosa havia dit «de Cocteau vull fer-ne una versió fidel però literària i gens enravenada» (*Temps estranys*, vol. II. p, 195). Amorós dedica tot un capítol al nostre autor, a banda de moltes altres mencions no sempre ocasio-

2. Vegeu a la bibliografia les contribucions d'aquests dos investigadors.

nals al llarg de tota la sèrie. La frase es troba al capítol 13 que intitula «La irrupció Vallespinosa». L'impuls per versionar aquesta peça obeeix a l'impacte que produí a tota Europa la proposta teatral de Cocteau. El poeta i autor polifacètic francès és el catalitzador literari de l'estètica neoclàssica, que es detecta durant la segona i tercera dècades del segle xx entre els creadors avantguardistes. Picasso en pintura i Stravinsky en música són també capdavanters d'aquesta derivació del moviment modern. Aquest neoclassicisme significa un reordenament de les innovacions estètiques més agosarades. Aquest eclecticisme modern no podia sinó ser ben acollit per un home inquiet com Vallespinosa. Sembla que el traductor va servir-se de l'Institut Francès de Barcelona per aconseguir una còpia de l'original de Cocteau, que correspon a la versió estrenada el 17 de febrer de 1930 i interpretada per Berthe Bovy. Aquesta versió, amb prefaci de Cocteau, que Vallespinosa reproduïx, correspon a les edicions Stock, i el peu d'impremta assenyalava 1949. La traducció va restar inèdita i se'n conserven tres mecanoscrits diferents, però que contenen mínimes diferències quant a la llengua i a les convencions ortotipogràfiques. Un sembla preparat amb posterioritat a l'estrena a Reus, car l'esdeveniment hi apareix consignat a la portada, la qual cosa fa pensar que l'autor potser tenia la idea de preparar-ne una edició comercial. La cosa queda en hipòtesi. Sempre segons Amorós, el nostre autor va traduir la peça en pocs dies. Considera que la versió té un «llenguatge fresc i viu» (*op. cit.* p. 196), que judica sorprenent i que ell esperava més retòric. Per què? Potser perquè era aquest el model de llengua modernista, tan mesurat però un pèl ensopit? Amorós mateix confessa que «a diferència dels noucentistes del seu temps, [Vallespinosa] ell era un home addicte a l'art en moviment, disposat al canvi, a la troballa» (p. 191). El treball de Vallespinosa a *La veu humana* sap retre perfectament la ironia plena de desencís d'aquesta dona al caire de la desesperació que necessita sentir per darrer cop la veu del seu amant. Vallespinosa, que, a banda de traductor era director escènic, ha concebut la traducció pensant sens dubte en una representació sòbria, que és el que hi escau; alguna rèplica ha estat suprimida, però tot el text desprèn subtileza i gust per tots costats. En què consisteix l'avantguardisme d'aquesta peça que durant l'estrena va ser xiulada pels surrealistes? Que per primer cop la paraula solitària es basta per crear un espai escènic. En efecte, adreçant-se a un absent fora de l'escenari, la veu crea un ressò enmig del qual creix, dissenya una mena d'espai metafísic i aquest espai no necessita cap dispositiu ni trama.

Jacques o la submissió (Jacques ou la soumission)

És difícil resumir aquesta peça ni que sigui per donar-ne una sinopsi. Una família sencera reïx, mitjançant l'exposició de contrasentits verbals amb una convicció digna del millor teatre naturalista, a anorrear totes les esperances i somnis de Jacques (Jaume), el qual rebutjarà la condició humana i s'abocarà a la submissió completa als designis marcats. «Jacques: Pare: Em reintegro a la raça, a la tradició, a l'*encansaladament*». Ell, que havia fet la promesa de no naufragar en un món delinqüent, acabarà per deixar-se entrapar pel cantó convencional de l'existència: la resignació a l'instint gregari, l'aculturació, el convencionalisme

més tronat. *Jacques ou la soumission* / *Jacques o la submissió* és una peça en certa manera exemplar per entendre els mecanismes, l'engranatge de la propaganda: repetint cent vegades que cal adorar les patates amb llard, les acabem trobant delicioses!

La traducció és escrupolosament fidel a l'original. Dient això, vull que se m'entengui bé. La fidelitat pot ser traïció, segons com, si aquesta fidelitat només s'até a allò superficial. Parlem en aquest cas d'una adequació (*adequacy*) al registre formal, a la intenció formal de Ionesco. Per començar, no s'ha alterat ni suprimit cap rèplica i el discurs ha estat adaptat amb rigor lingüístic i retòric a l'hora de subratllar-ne les marques més rellevants, és a dir, en els jocs de paraules que conformen la substància de l'expressió, car aquesta és una de les formes més genuïnes del llenguatge i de la poètica ionescuiana de l'absurd. Per entendre'n l'absurd, cal remetre's al llenguatge del guinyol, al teatre de marionetes que va marcar de manera indel·leble la seva estètica des que era un infant, com ell mateix va reconèixer. Aquests jocs de paraules es poden agrupar sota l'epígraf genèric de «metaplasmes» (alteracions fonètiques) i inclou sobretot inversions, *calembours* i metàtesis. Així mateix, les acotacions escèniques d'aquesta peça no són una excepció en el respecte formal al qual es va atènyer la feina de Vallespino-sa. Disposem de tres mecanoscrits amb petites variants de traducció, tots datats a Reus l'any 1967. *Jacques ou la soumission* és una de les obres més grotesques de Ionesco, no gaire representada en termes absoluts, o sigui en cap llengua, i po-quíssim en francès. Fou escrita el 1954, i es va estrenar l'any 1955 al teatre de La Huchette i al 1961 al Théâtre des Champs Élysées, amb la mateixa direcció escènica. Aquesta obra presenta un vocabulari alterat. Tot el text és farcit de petites invencions verbals, que responen a modalitats d'invenció moderna que no són categories figuratives pures i que no consten en els tractats de retòrica o poètica tradicionals, com ara el *mot-valise*, com el cas d'*églogi* (*égloge*), barreja d'*égloga* i *elogi*, o bé *patricida*, de *pare* i *fratricida*, o encara *consombració*, construcció amb què dóna aquesta rèplica: «Deixem el teu germà en la pròpia i lenta consumpció —O més aviat en la pròpia consombració»; metàtesis com *Plobre mamà!*; els homofonismes, els *calembours* i la paronomàsia. Per exemple, Jacqueline diu *De porche en porche* en lloc de *de proche en proche*. Es creen paraules com ara *mononstre*, *octogénique* o *centenaire*, que en la versió catalana apareixen adaptats morfològicament. Per exemple, «Els diaris parlaven de tu, octògraf». Vegem aquest petit diàleg:

Jaume: M'agraden les patates amb cansalada. Traiem-ne les circumstàncies. Els lligams m'hi obliguen! És fort, però és el joc de la regla (Aquí en francès hi tenim una inversió: *C'est le jeu de la règle*, en comptes de *c'est la règle du jeu*, expressió canònica; al traductor no li surt una inversió perfecta, però tot i així intenta refer una part de la figura.) (Fr. «Tirons-en les circonstances, les ficelles m'y obligent». Expressió recta, sense alterar, subjacent: *tirons les ficelles, les circonstances m'y obligent*.) O la tirallonga al·literativa de Roberta II, la promesa del protagonista en iniciar-se la trobada a soles amb Jaume. En francès, el joc es construeix a partir de *chat* perquè s'al·ludeix al *chapeau* (barret).

Jacques : Cha-a-armant !

Roberte !!. Qu'est-ce que c'est, sur votre tête ?

RoberteII : *C'est un château ?*

C'est un chameau ? Un chaminadour ? C'est une charrue ? C'est un chagrin, c'est un chabot, c'est une chaloupe ?, c'est un chaland ? C'est un chalet, cha-baud, chamarré, chaut, des chapeaux, des chats... sans peau ! (citem l'edició La Pléiade, p. 111-112, ben al final de la peça.)

Vegem la rèplica en català:

Una mena de GAT. La seqüència continua amb

És un GATELL?

És un GATOLL?

És una GATSAULA ?

És un GATMAIMÓ?

És un GATVAIRE?

És un GATOLÍ?

És un GATZERI?

És un GATZOLL?

És un GATZARÓS

És un GAITIRÓ?

Vallespinosa va centrar la cerca, en aquest cas, doncs, en mots que comparteixin l'arrel GAT encara que s'apartin semànticament de tota referència al felí. Així, doncs, ha ampliat el joc de Ionesco, que tan sols era al-literatiu o, per dir-ho així, cacofònic.

«És un barret, un capell, un GATPELL (el terme apareix subratllat en el manuscrit). De Gatpells? No. De gats sense pells. Al meu castell tinc un Gatell i tot són gats. Només un nom pot designar les coses: gat».

Desvari a duo (Délire à deux)

En tenim quatre mecanoscrits, però només un és datat, de l'any 1963. A la darrera pàgina hi consta la signatura del traductor. La paròdia del teatre burgès s'inicia amb una discussió sobre el cargol i la tortuga, sobre si són o no són la mateixa cosa.

Un home i una dona d'una certa edat discuteixen violentament mentre a fora se senten les explosions d'una guerra. Mitjançant la batussa es van descobrint els episodis i la història de llur vida en comú. A poc a poc els efectes bèl·lics es van fent més sensibles per a l'espectador. Van caient-los runes al damunt i les parets s'enfonsen. Davant d'aquesta situació els personatges reaccionen de manera pragmàtica, mirant de protegir-se, però com si la guerra no els afectés. Però quan a l'exterior la guerra s'acaba i comencen les celebracions de pau, la parella continua asprament la disputa enverinada.

Més enllà de la lògica del que és veritable, sofisticat o fals en els seus arguments, veiem que la vehemència del llenguatge personalitzat fa de rèplica a la violència de la història que els passa arran.

Délire à deux es va estrenar l'any 1962 a l'*Studio des Champs-Élysées*. A la versió hi ha algun calc abusiu i més d'una solució no del tot natural, com ara tra-

duir «*Tu disais que ça nous changerait les idées*» per «deies que això ens canviaria les idees». Nogensmenys, la tria del traductor és induïda per la figura retòrica, la sil·lepsi, que fa dir a la rèplica següent: «si tu no n'has tingut mai d'idees». Sil·lepsi que trobem també en la frase següent, aquest cop adequadament traduïda: «Abans estaven immobilitzats per la guerra. Ara estan immobilitzats per la pau».

Totes les figures que involucren d'una manera o d'una altra el joc de paraules textual, o gran part, si més no, consisteixen segons Alfred Jarry en una *anàbasi* de la forma cap a la substància que la llengua designa (segons els termes de Hjemslev, substància i forma de l'expressió i del contingut) segons la glossemàtica. Aquest és el mètode que empra més tard tota una tradició que té com a baules, ja ho hem insinuat abans, la patafísica, però també el surrealisme i el teatre de l'absurd. La cosa ens duria aquí molt lluny. Però Vallespinosa fou perfectament conscient d'aquests procediments. La primera accepció d'anàbasi és la més evident. Seria la retirada dels «Deu mil» després de la batalla de Cunaxa. Però el sentit d'anàbasi, com a nom comú, no es limita per tant a un dels grans relats fundadors de la nostra cultura. El *Trésor de la Langue Française* n'assenyala, però, d'altres accepcions, com ara la d'una expedició militar bé, o en l'àmbit de la medicina la «*phase d'aggravation d'une maladie*» (fase d'agreujament d'una malaltia). L'anàbasi també és un terme musical, sempre segons el diccionari abans esmentat. Així, en la música antiga per als grecs designava «*une mélodie ascendante, appelée aussi Euthia et Lepsis*». Curiosament, aquesta accepció no la recull ni el *Gran diccionari de la llengua catalana* ni el de l'Institut d'Estudis Catalans.

Conclusió

La modernitat travessa molts vectors de la literatura i de la traducció. Les avantguardes del principi del segle xx reclamen una revolució en la llegibilitat de la llengua literària per mitjà d'una guerra contra el clixé, contra la convenció, contra la rampoina poètica, contra l'antigalla de l'eloqüència, contra l'andròmina de la retòrica. La ruptura estètica del començament del segle xx clama un enorme refús. Com va expressar el crític Jean Paulhan al seu assaig *Les fleurs de Tarbes ou la Terre dans les lettres* (1941), entre els escriptors que han fet l'experiència de la inestabilitat contemporània, cal distingir d'una banda els *Rhétoriciens* (retòrics), que tenen confiança en la capacitat del llenguatge per expressar el que volen dir, i de l'altra els *Terroristes*, que veuen d'entrada en el llenguatge un obstacle per a l'expressió. Els exemples d'aquests dos grups no suposen gaires sorpreses i es poden gairebé endevinar: entre els terroristes, Apollinaire, Éluard, i una mica més enrere Rémy de Gourmont i Léon-Paul Fargue. La llista s'allarga òbviament fins als contemporanis de Paulhan, al nucli del que es podria considerar com el poder tàcit de la literatura del seu temps: Breton, Aragon, Cocteau, òbviament Artaud (al qual no esmenta directament) i tot el superrealisme. L'elogi del retòric o del que Paulhan anomena la *Maintenance* (la conservació) no és sinó una apologia del clàssic, si més no des del punt de vista de l'estil: Valéry, Gide, Roger-Martin du Gard. La conservació és, per a Paulhan, l'ús del llenguatge com

un mitjà, no com un fi. La condemna del Terror no es limita doncs al camp estricte de la creació literària i l'empresa de Paulhan abraça també el terreny de la teoria literària i sobretot de la crítica. La reproducció d'aquesta dicotomia francesa al si de la literatura catalana no aniria potser tan lluny d'osques si ens trobéssim davant d'una cultura-llengua nacional madura des del punt de vista literari, cosa que dista molt de ser un fet. Sigui com vulgui, el fenomen de la recepció de les avantguardes, no gaire estudiat a casa nostra en termes de traducció, té en el nostre autor una de les pedres de toc indiscutibles. Vallespinosa no és epígon de cap moviment ni de cap autor. Així, doncs, en certa manera, es troba situat en el centre d'aquesta complexitat, al bell mig d'un cataclisme de la recepció. La llengua francesa i també la italiana, la castellana i la portuguesa, codis lingüístics en certa manera acabats, reben aquest cataclisme com un alliberament. No pas la llengua catalana, sorpresa en plena reconstrucció quan les avantguardes irrompen en el panorama literari europeu. I encara menys la llengua literària. I aquest és en certa manera el cul-de-sac en què es va moure Vallespinosa. Aquest és el seu testimoni i la seva lliçó, aquest és al capdavant el seu enorme valor.

Referències bibliogràfiques

- AMORÓS, Xavier (2000). *Temps estranys. Clarosbscurs de la llarga postguerra reusenca. Llibre segon (1951-1960)*. Reus: Associació d'estudis reusencs.
- COCTEAU, Jean (1952). *La Voix humaine*. París: Stock.
- (1955). *La veu humana*. Traducció de Bonaventura Vallespinosa, mecanoscrit. Arxiu del Centre de Lectura de Reus, registres 14 i 15.
- FONTCUBERTA, Judit (2002). «Les traduccions de Bonaventura Vallespinosa». A: *El Noucentisme a Reus. Ideologia i Literatura*. Reus: Centre de Lectura de Reus, p. 157-176.
- IONESCO, Eugène (1963). *Desvari a duo*. Traducció de Bonaventura Vallespinosa, mecanoscrit. Arxiu del Centre de Lectura de Reus, registres 43, 44 i 45.
- (1967). *Jaume o la submissió*. Traducció de Bonaventura Vallespinosa, mecanoscrit. Arxiu del Centre de Lectura de Reus, registres 47, 48 i 49.
- (1991). *Théâtre complet*. París: Gallimard (La Pléiade).
- MALLAFRÈ, Joaquim (1987). «Pròleg». A: CAMUS, Albert. *El mite de Sísif*; BETTI, Ugo. *Corrupció al Palau de Justícia*. Reus: Edicions del Centre de Lectura de Reus, p. 7-11.
- PAULHAN, Jean (1990). *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les Lettres (1941)*. París: Gallimard (Folio Essais; 147).
- RODA, Frederic (1966). «Bonaventura Vallespinosa, traductor de teatre». *Revista del Centre de Lectura de Reus*, 172.
- SARTRE, Jean-Paul (1967). *La puta respectuosa*. Traducció de Bonaventura Vallespinosa, mecanoscrit. Arxiu del Centre de Lectura de Reus, registre 93.
- (1964). *Les mans brutes*. Traducció de Bonaventura Vallespinosa, mecanoscrit. Arxiu del Centre de Lectura de Reus, registre 110.
- VIDAL CLARAMONTE, M. Carmen África (1995). *Traducción, manipulación, deconstrucción*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.