

XX Seminari sobre la Traducció a Catalunya

La traducció de poesia



Quaderns Divulgatius, 47

XX Seminari
sobre la Traducció a Catalunya:
La traducció de poesia



Barcelona, 2012

Aquest quaranta-setè Quadern Divulgatiu de l'AELC
està patrocinat per



© dels autors
Primera edició: novembre de 2012
Dipòsit legal: B 29.066-2012
ISSN: 1885-2734
Edita: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana
Canuda, 6, 5è (Ateneu Barcelonès) 08002 Barcelona
E-mail aelc@escriptors.cat <http://www.escriptors.cat>
Realització: Insòlit, Barcelona
Impressió: La Impremta Ecològica, Barcelona

Qualsevol forma de reproducció, distribució, comunicació pública o transformació d'aquesta obra
només pot ser realitzada amb l'autorització dels seus titulars, llevat d'excepció prevista per la llei.
Dirigiu-vos a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necessiteu
fotocopiar o escanejar fragments d'aquesta obra.

Sumari

7

Presentació

Francesc Parcerisas

11

De traducció poètica, encara

Miquel Desclot

27

La traducció de poesia anglesa i alemanya

Entrevista de Francesc Parcerisas a Montserrat Abelló i Feliu Formosa

37

La qüestió de la traducció de poesia

Enric Casasses

49

Transvasar, reescriure, subvertir: L'espill que es trenca

Joan Navarro

59

Joc i jaç, amant o mare

Lucia Pietrelli

65

L'aventura del traductor explorador

Pau Sanchis i Ferrer

Presentació

Francesc Parcerisas

Dissabte 3 de març de 2012 es va celebrar a la Biblioteca Museu Víctor Balaguer, de Vilanova i la Geltrú, el XX Seminari sobre la Traducció a Catalunya dedicat a «La traducció de poesia». El fet que una iniciativa d'aquesta mena hagi assolit vint edicions ens ha de fer reflexionar, en positiu, sobre els enormes canvis que s'han produït en la consideració que la traducció ha anat adquirint entre el públic en general i, molt especialment, dins el complex –i mai no prou consolidat– sistema literari del país. Si ens decidíem a fer un recorregut per totes les edicions del Seminari, ens trobaríem un ventall prou significatiu dels interessos diversos que condueixen i somouen l'activitat traductora; des de les reflexions de tipus més teòric fins a les experiències personals, des de les complexitats dels gèneres minoritaris als entrebancs de les traduccions adreçades al gran públic, des de l'especialització comercial a l'obrador més delicadament literari, i des de l'ensenyament teòric de les disciplines traductològiques a l'homenatge merescudíssim a figures cabdals del món de la traducció a Catalunya. Però també el fet que el Seminari hagi sabut mantenir la col·laboració entre les Facultats de Traducció de les universitats dels Països Catalans i

l'AELE i la Biblioteca Museu de Vilanova i la Geltrú ens mostra com el món acadèmic i formatiu i el món professional han sabut aplegar-se per ajudar a empènyer i sostenir un projecte comú que serveix tant per obrir perspectives noves als professionals del futur –la participació estudiantil dels darrers anys ha estat extraordinàriament nodrida– com per posar davant dels ulls dels més joves figures consagrades que representen una part molt sòlida de la història de la traducció catalana moderna. En conjunt, doncs, un Seminari que caldrà tenir sempre en compte quan parlem del que ha estat la traducció en aquests anys a cavall del segle XX i del segle XXI.

La XX edició, dedicada a la traducció de la poesia, va servir exactament per tocar alguns d'aquests aspectes fonamentals. El poeta Miquel Desclot va fer un repàs històric de la força de la traducció en la formació de la literatura europea i de les maneres més instrumentals o creadores de procedir, amb exemples anglesos, francesos, castellans o italians de l'aportació de les traduccions a un imaginari poètic especialment enriquidor, transvasat d'altres tradicions. Montserrat Abelló i Feliu Formosa, respectats tant per llur obra pròpia com per la influència que han tingut les traduccions que han publicat, van glossar les respectives trajectòries i la manera com l'experiència traductora havia pogut influir, o no, en l'obra de creació original. Finalment Enric Casasses, Joan Navarro, Lucia Pietrelli i Pau Sif van poder fer un repàs de les seves experiències com a poetes doblats de traductors del francès, de l'italià, de l'anglès o del croat. Miquel Desclot acabava la seva intervenció amb les paraules: «traduir és escriure, i traduir poesia és escriure poesia» i aquesta escriptura, marcada per les pautes d'un text anterior, és el repte i el desafiament dels traductors; un repte que, segons Feliu Formosa, pot adquirir cares molts dissimilars quan justament es tracta de posar veu a autors tan diversos com Brecht o Trakl. Lucia Pietrelli va dir: «cada llengua crea un temps i un espai propis [...],

a vegades, és dur creure en la possibilitat de la comunicació. De manera exagerada podem dir: el monòleg pot resultar sincer i el diàleg mentider». Segurament en la poesia, on la llengua és forçada fins al màxim de les seves expressivitat, invenció i capacitat de suggeriment, és on la traducció esdevé un gresol d'interpretació i d'escriptura més personal. Per això mateix la tria de la traducció poètica per al XX aniversari del Seminari sobre la Traducció a Catalunya ens recorda, en els textos ara aplegats en aquest llibret, que, al costat de la feina de reflexió o de compilació històrica, un dels grans reeiximents de la nostra història literària ha estat, i continua sent, la tasca noble i apassionada d'incorporar al català, amb els mots de cada època i de cada traductor, la paraula poètica de totes les literatures i de tots els temps.

De traducció poètica, encara

Miquel Desclot

Tots nosaltres sabem que, encara ara, resulta sempre de bon to afirmar que la traducció de poesia és una quimera, un impossible, una follia. D'ençà que la crítica literària moderna, amb els formalistes russos al capdavant, va descriure de manera convincent la complexitat de les relacions entre tots els elements a l'interior del poema, i sobretot l'anomenada transracionalitat de la major part dels seus continguts, sembla talment que un bon nombre dels intimidats assetjadors de la fortalesa poètica, els traductors, hagin perdut la ingenuïtat i el coratge, i en conseqüència hagin renunciat a una conquesta total, i s'hagin conformat finalment amb la resignada rendició parcial d'algun baluard.

MIQUEL DESCLOT. Barcelona, 1952. Poeta, escriptor i traductor, també escriu llibrets d'òpera i és un dels pocs poetes que ha dedicat als infants una gran part de la seva obra poètica. Ha rebut nombrosos premis entre els quals destaquen el Màrius Torres de poesia de 1972 per *El riu de lava*, el Premi de la Crítica Serra d'Or de poesia per a infants 1993 per *Bestiolari de la Clara* i el Premi Nacional de Literatura Infantil del Ministerio de Cultura 2002 per *Més música, mestre!*. La seva tasca com a traductor de poesia també ha estat reconeguda amb diversos premis, entre altres el de la Generalitat a la millor traducció poètica (1988) per la versió de *Llibres profètics de Lambeth-I*, de William Blake, i el Premi de la Crítica Serra d'Or de traducció (2000), per les versions de poesia de Dant, Petrarca i Michelangelo.

Però en realitat aquest és, com suggeria, un fenomen relativament modern. Al llarg de la història el que més aviat trobem són exemples de conqueridors resoluts i sovint triomfants. Per no allunyar-nos de casa, esmentaré primer el cas d'Andreu Febrer, l'escrivà vigatà al servei de la cort catalana, poeta remarcable dins les convencions de l'època, probablement el primer mereixedor del títol de traductor de poesia entre nosaltres per la seva agosarada versió de *La divina comèdia* dantesca, del 1429. En efecte, quan Febrer escomet, cap al final de la seva vida, el gran poema italià, no ho fa amb l'esperit d'un derrotat, sinó amb el coratge i l'aplom d'un poeta a la conquesta d'un altre de més gran. I el resultat final és un triomf molt estimable, malgrat la manca de referents i de tradició amb què es va trobar, just al moment en què el català poètic es començava a alliberar de la cotilla provençalajant. Evidentment, Febrer va escometre la seva temerària empresa amb l'esperança que l'obra dantesca es pogués llegir en català com una obra poètica autònoma. I hi va desplegar tots els seus no gens menyspreables recursos amb la mateixa convicció, i potser més i tot, amb què havia escrit abans les seves cançons i balades. I al mateix temps ho feia deixant-se guiar humilment pel gran italià a l'hora d'adaptar la forma de les tercines encadenades i fins la música dels hendecasil·labs italians, com anys abans havia adaptat ja la forma de la balada francesa. Es dona així l'aparent paradoxa que Febrer, justament perquè va entendre la traducció com una forma més d'escriptura, va aportar més novetats a la nostra llengua poètica amb la seva obra traduïda que no pas amb la seva lírica pròpia, llastada encara per l'exhaurida tradició trobadoresca.

Però no caldria acudir a un cas tan il·lustre per comprendre que aquesta començava a ser l'actitud pròpia de l'època. Només uns anys més tard, per exemple, un força obscur fra Francesc Oliver, hospitaler, de qui no hem conservat gaire més que la notícia del seu suïcidi per amor, va emprendre la traducció de

La belle dame sans merci, d'Alain Chartier, poema molt celebrat a tot Europa des de la seva aparició, l'any 1424, i ho va fer amb una gosadia equiparable a la de Febrer: va adoptar –i adaptar al català– el *huitain libre* de l'original francès com a patró estròfic, encara que no va gosar mantenir l'octosíl·lab i va preferir aixoplugar-se sota la tradició del nostre decasil·lab medieval. És obvi que també Oliver pretenia que els seus lectors experimentessin un plaer genuïnament poètic davant la seva traducció, escomesa amb la mateixa desesperació d'amant rebutjat que el protagonista del poema francès. El fet és que, sis segles més tard, si aquell misteriós fra Francesc Oliver figura a la història de la nostra literatura, encara que sigui en nota a peu de plana, és únicament i justament per la seva versió de *Requesta d'amor de madama sens merci*.

Aquest desvetllament entre nosaltres de la consciència de l'especificitat de la traducció poètica es fa doblement singular si tenim en compte que en aquella època l'admiració per una obra forastera es manifestava més aviat a través del manlleu i del plagi creatiu. El pas definitiu d'una actitud a l'altra és, en realitat, una mera qüestió de matís: és cert que el «plagiari» no ensenyava les cartes, mentre que el traductor ja reconeixia l'autoria d'altri, però és indiscutible que al capdavant tots dos treballaven creativament, amb un disseny estètic inequívoc.

Aquesta nova actitud, que cristal·litza a l'anomenada tardor de l'Edat Mitjana, es consolidarà al llarg del Renaixement de manera general a tot Europa. Així, per exemple, si al segle XIV Geoffrey Chaucer encara fagocitava sense manies un sonet de Petrarca al seu *Troilus and Criseyde*, un segle i mig més tard Thomas Wyatt ja traduïa sonets de Petrarca amb respecte i reconeixement de l'autor; i si el mateix Chaucer podia plagiar tranquil·lament una història de les *Metamorfosis* d'Ovidi en els seus *Contes de Canterbury*, dos segles més tard Arthur Golding ja publicava una veritable traducció anglesa completa del llibre

ovidiana en *fourteeners* –és a dir, en heptàmetres iàmbics– aplegats, en substitució dels hexàmetres originals.¹ I no gaire més tard, l'any 1598, el dramaturg George Chapman començava a donar a l'estampa la seva famosa *The Iliad*, també en *fourteeners* aplegats, i posteriorment *The Odissey*, en pentàmetres aplegats.² Chapman, per cert, no es va conformar a donar les seves versions dels dos grans poemes homèrics, sinó que encara va aprofitar l'ocasió per exposar els seus criteris sobre la traducció poètica, en una remarcable primera formulació teòrica que es pot resumir amb el felicitós vers «With Poesie to open Poesie». Que les seves idees sobre el tema –i els seus recursos com a poeta– obrien un bon camí ho prova el fet mateix que, encara avui, aquelles primeres traduccions homèriques es mantinguin com les més espurnejants i vivaces de les moltes que després s'han fet en anglès al llarg dels segles, malgrat les llibertats que un crític modern hi denunciaria. Això és, sens dubte, el que va empènyer el meravellat John Keats a escriure el seu famós sonet d'elogi, l'octubre de l'any 1816, dos-cents anys després. I això és el que fa que avui es continuïn reeditant com a clàssics de la literatura anglesa.

A França, a cavall encara entre l'Edat Mitjana i el Renaixement, el jove Clément Marot s'exercitava tant escrivint *rondeaux* en la tradició de Charles d'Orléans com traduint Virgili en decasíl·labs aplegats. I en la seva maduresa ja el trobem traduint dos llibres de les *Metamorfosis* d'Ovidi, uns quants sonets de Petrarca, i sobretot una cinquantena dels salms de David, la seva obra mestra en el gènere de la traducció poètica.³

1. Arthur Golding. *The XV. Bookes of P. Ovidius Naso: Entitled, Metamorphosis*. Translated out of Latin into English meeter, 1567.

2. George Chapman. *The Whole Works of Homer*, 1616.

3. Clément Marot. *Trente Pseaulmes de David mis en François*, París, 1541; *Cinquante Pseaulmes*. Ginebra, 1543.

També a la Península Ibèrica hi trobem una generalització del gust per la traducció poètica. A la cada cop més hegemònica Castella es multipliquen els exemples: des de l'agorosa traducció de l'*Orlando furioso*, de Francisco Jiménez de Urrea,⁴ fins a la del *Cancionero* sencer de Petrarca, del portuguès Enrique Garcés,⁵ passant per *Las metamorfosis* ovidianes de Pedro Sánchez de Viana⁶ o les versions d'Ausiàs March del portuguès Jorge de Montemayor,⁷ són nombrosos els poetes que adopten la veritable traducció poètica com un gènere més al seu abast. A propòsit, ara que sóc aquí, deixeu-me aprofitar l'ocasió per presentar, a manera de parèntesi curiós, la segona part d'un sonet amb què un tal Micer Christóval Pillicer elogiava les esmentades versions de Montemayor:

Quien con Ausias March os yguallasse,
illustre portugués, muy poco haría,
si no's hiziesse más aventajado.

Pues si el mesmo Ausias resuscitasse,
esta versión, sin falta, pensaría
ser más original que no traslado.

I és que no s'acaba d'endevinar si l'elogi està carregat de malícia o de poca traça. D'una banda, sembla que lloï la capa-

4. Ludovico Ariosto. *Orlando furioso*. Anvers, 1549.

5. Enrique Garcés. *Los sonetos y canciones del Poeta Francisco Petrarca*. Madrid, 1591.

6. Pedro Sánchez de Viana. *Las Transformaciones de Ovidio traduzidas del verso latino en tercetos y octavas rimas por el licenciado Viana en lengua vulgar castellana, con el comento y explicaciones de las fábulas, reduziéndolas a philosophia natural y moral y astrologia e Historia*. Valladolid, 1589.

7. Jorge de Montemayor. *Primera parte de las obras del excellentissimo poeta y philósofo mossén Ausias March, cavallero valenciano, traduzidas de lengua lemosina en castellano por Jorge de Montemayor, y dirigidas al muy magnifico señor mossén Simón Ros*. València, 1560.

citada inventiva de la traducció de Montemayor, igualant-la a una obra de creació, que és el que de fet s'esperava d'un poeta traductor, en aquells temps; però de l'altra, amb l'ambigua al·lusió a la impossibilitat de reconèixer-s'hi per part d'un March d'ultratomba, fa tot l'efecte que suggereixi irònicament que el resultat no té res a veure amb el poeta de Gandia.

Tornant, però, al fil que estirava fins fa un moment: no cal dir que a la Itàlia del Renaixement, autèntic far cultural de l'Europa de l'època, també la traducció poètica va trobar camp adobat, sobretot en la direcció dels clàssics llatins i grecs. Tot i que allà, com a bressol de la cultura llatina, la cosa era força més complicada: el jove Angelo Poliziano, per exemple, traduïa quatre llibres de *La Iliada* en hexàmetres llatins, no pas italians! La complicació es recargolava encara pel fet que Itàlia, amb Dante, Petrarca i Ariosto al capdavant, era la principal proveïdora de grans obres modernes a traduir. El *Canzoniere* de Petrarca, és clar, no es podia traduir a la seva pròpia llengua, però en canvi es podia imitar, seguint les consignes de Pietro Bembo, amb la qual cosa va néixer la moda poètica petrarquista, que al seu torn havia d'irradiar per tot el continent. En aquest context, és ben significativa l'empresa de Francesco Berni de reescriure tot l'*Orlando Innamorato* de Matteo Boiardo segons els gustos estilístics de l'època: era una veritable traducció poètica de l'italià del Quattrocento a l'italià del Cinquecento! O d'un idiolecte literari a un altre, si ho volem dir així. El fet és que la seva empresa va tenir tant d'èxit que durant tres segles, des de la publicació del seu «*rifacimento*» el 1542 fins a la recuperació de l'original de Boiardo, el 1830, el poema no es va llegir sinó en la versió de Berni.

No pretenia, en començar –ni ho pretenc ara–, fer cap panoràmica històrica de la traducció poètica, per a la qual tampoc no estic preparat, sinó senzillament remarcar amb uns quants exemples esparsos que a la tradició europea –o a les tradicions

europeses– la traducció poètica neix clarament com un gènere poètic amb tots els ets i uts, perfectament definit de bon començament: Andreu Febrer, George Chapman o Clément Marot traduïen la poesia d'altri amb les mateixes eines i amb la mateixa ambició amb què escrivien la seva pròpia. Per a ells, doncs, traduir poesia era escriure poesia, armats amb «the fit key of Nature» que els permetia «with Poesie to open Poesie.»

Aquesta concepció tan «natural», si se'm permet manllevar la terminologia de Chapman, va mantenir la seva vigència fins al segle passat: en essència, doncs, és la mateixa en el Virgili de John Dryden, l'Homer d'Alexander Pope, el Dante de Dante Gabriel Rossetti i el Cavalcanti d'Ezra Pound, per cenyir-me a una sola tradició lingüística. A la nostra pròpia tradició, és clar, aquesta pervivència no es pot resseguir de la mateixa manera, a causa de la discontinuïtat de la nostra normalitat literària. Però quan la Renaixença aconsegueix restaurar i afermar la dignitat poètica de la llengua, la retrobem intacta en l'obertura a l'exterior del Modernisme: així són el Goethe de Joan Maragall, el Shakespeare de Magí Morera i Galícia i el Mistral de Maria Antònia Salvà. I així seran més tard el Virgili i l'Horaci de Llorenç Riber, l'Homer i el Kavafis de Carles Riba, el Dante i el Shakespeare de Josep Maria de Sagarra, i els poetes xinesos o el Coleridge de Marià Manent, per no esmentar sinó alguns dels casos més reconeguts.

Un cop hem constatat que la traducció poètica va néixer ja perfectament madura a la tradició europea moderna, fins i tot amb un suport teòric molt estimable, és hora d'observar també que molt aviat van aparèixer altres solucions alternatives, almenys per a alguns casos molt específics. Deixeu-me tornar al meu exemple inicial, el d'Andreu Febrer traduint *La divina comèdia* en tercines encadenades de decasíl·labs rimats. Recordeu que el vigatà va acabar la seva empresa l'any 1429 (el mateix any, per cert, que uns anònims monjos de Sant Cugat enllestien

la traducció del *Decameron* de Boccaccio), i que el seu era el primer intent reeixit de traduir poèticament l'obra magna de Dante. Però el fet curiós és que només un any abans, l'il·lustre Enric de Villena –pare de l'excepcional escriptora valenciana Isabel de Villena– havia dut a terme una traducció en prosa castellana del poema dantesc, a petició del Marquès de Santillana. El mateix autor, ara a petició del que havia de ser Joan II d'Aragó, va traduir també en prosa castellana *L'Eneida* de Virgili. És més que segur que el futur autor del *Arte de trovar* (1433), en el qual havia de posar a l'abast dels poetes castellans un compendi de l'art dels trobadors provençals, hauria pogut traduir els dos poemes en vers rimat, si hagués volgut. Però probablement la urgència dels encàrrecs –i la pràctica coincidència en el temps– el van fer decidir per una traducció en bona prosa castellana. Sens dubte, l'erudit escriptor devia trobar que la narrativitat essencial dels dos poemes li permetia aquesta diguem-ne llicència (tot i que és prou probable que ell encara no ho sentís com a tal, en uns temps en què la traducció poètica moderna tot just es començava a manifestar). El fet és que, de manera coetània, i a poca distància l'un de l'altre, Enric de Villena i Andreu Febrer estaven definint entre nosaltres dos models diferents de traducció d'un gran poema. Enric de Villena, segurament forçat per les circumstàncies, es decantava per una traducció narrativa i renunciava conscientment a les filigranes poètiques del text original; Andreu Febrer, pel seu cantó, escometia bravament l'obra de Dante com a poema, tot i que les seves forces no estaven probablement a l'altura de la incomparable genialitat verbal dantesca.

Doncs bé, el model traductor d'Enric de Villena també ha trobat seguidors al llarg dels segles, bé que no gaire sovint entre els poetes o entre els lletraferits de primera fila. Així i tot, hi ha excepcions il·lustres: entre nosaltres, ni més ni menys que Jacint Verdaguer va publicar l'any 1885 una traducció en prosa –i

quina prosa!– del poema narratiu de Frederic Mistral, *Nerto*. És lícit ara preguntar-se per què justament Verdaguer, més dotat que ningú per produir una traducció poètica de Mistral o de qui fos, es va decidir per traduir aquell poema en prosa. La resposta, però, sembla bastant fàcil: el poeta estava ocupat en el poliment final i la publicació del seu propi *Canigó*, la seva obra mestra. I la feina de traducció, empresa com una forma d'homenatge al poeta provençal, no va ser més que un compromís de ràpida solució: hi va començar a treballar per la tardor del 1884 i a primers de juny de l'any següent ja apareixia publicada. Que per a Verdaguer allò no era un projecte prioritari ho prova aquesta rapidesa, que fins i tot es reflecteix en algun error d'interpretació que el mateix Mistral li va fer notar (i que transparenta, curiosament, que Verdaguer devia traduir de la versió francesa i no pas directament de l'original provençal).

Els grans poemes amb espinada narrativa van propiciar encara un altre model traductor, una mena d'híbrid entre el de Villena i el de Febrer. És el que ens proposa una traducció no gaire coneguda, però ben interessant: *La divina comèdia*, del periodista i polític Narcís Verdaguer i Callís, cosí del gran poeta de Folgueroles. En morir l'any 1918, a cinquanta-cinc anys, va deixar inacabada una traducció en vers del poema dantesc, de la qual se'n van publicar l'any 1921 *l'Infern* i el *Purgatori*, en edició bilingüe, en dos volums. La solució adoptada consisteix a guardar la mesura musical del vers, però renunciant a la complicació de la rima, per donar sortida a la fluïdesa narrativa del poema. Malgrat aquest «compromís», la veritat és que la traducció de Verdaguer i Callís és digna companya de les contemporànies traduccions shakespearianes de Morera i Galícia i fins de la també contemporània primera traducció homèrica de Carles Ribà. No dubto que si Verdaguer l'hagués pogut enllestir i revisar, la seva traducció hauria gaudit del prestigi que de debò es mereixia. Deixeu-me ara, en atenció a la poca difusió

que ha tingut, que us en llegeixi un breu fragment, el de la trobada amb Francesca da Rimini, al cant cinquè de l'*Infern*:

Després em girí a ells, volent parlar-los,
i comencí: –Francesca, els teus martiris
em fan plorar de compassió i tristesa.
Però digues-me: al temps dels sospirs tendres,
en què, l'amor, i com, va concedir-vos
que els dubtosos desigs reconeguéssiu?...–
I a mi ella: –Dolor no hi ha més forta
que recordar-se dels bells temps feliços
en la desgràcia; i sap això el teu mestre.
Mes, si conèixer les arrels primeres
del nostre amor amb tant d'afany desitges,
faré com qui d'un cop explica i plora.
Llegint estàvem, per plaer, un dia,
de com a Lancelot amor lligava.
Érem ben sols i sense malfiança.
Nostres ulls més d'un cop féu trobadissos
la lectura, i el rostre va engroguir-se'ns;
mes fou un punt, tan sols, ço que ens féu caure.
En ésser on diu que el desitjat somriure
l'enamorat amant besà amb deliri,
aquest, que junt amb mi estarà per sempre,
tot tremolant besà la meva boca.
Fou Galeot el llibre i qui va escriure'!!
I ja més, aquell dia, no llegírem.⁸

Vet aquí, doncs, que a començament del segle passat, al llin-
dar de la revolució que va desembocar en la teoria lingüística
moderna i la nova crítica, ja hi havia tres models bàsics de tra-

8. Dant Alighieri. *La divina comèdia. Infern*. Barcelona, 1921, ps. 41-2.

ducció poètica: el model Villena, en què el traductor renuncia a l'elaboració poètica del material verbal, en profit de la intel·ligibilitat transparent del discurs conductor del poema; el model Verdager i Callís, en què el traductor no renuncia del tot a l'elaboració poètica, en un intent de mantenir un cert equilibri entre el discurs i el cant; i finalment el model Febrer, en què el traductor aborda inventivament la reescriptura del poema, amb l'ambició de crear una obra estèticament acabada i autònoma.

Cal tenir en compte, és clar, que he aïllat aquests tres models a partir de les diferents solucions trobades per a la traducció d'un sol poema llarg, *La divina comèdia*, que és una obra amb un component narratiu molt important. No és pas que vulgui fer trampa; és que justament aquest element m'ha estat útil per poder contrastar els tres models que encara avui funcionen en el nostre ofici. Si m'hagués fixat en una obra lírica com la de Petrarca, per exemple, difícilment hauria trobat un exemple de traducció literal en prosa com el que em fornía Villena amb la seva *Divina comedia*.

I si m'interessava definir aquests tres models de traducció poètica és perquè em sembla que són exactament els mateixos que s'han reproduït al llarg del segle passat, sinó que ara definitivament estesos a tots els gèneres poètics, lírica inclosa.

D'una banda, doncs, tenim el model de traducció literal, sense cap mena d'elaboració pròpiament poètica. És una manera de fer que segurament no hauria passat pel cap a un sol traductor de Petrarca del segle xvi, però que en canvi ha tingut prou acceptació en els usos literaris i editorials del segle xx. Segurament, la novetat s'explica no tan sols per la consciència crítica de la dificultat de traduir tots els estrats de significació del poema, sinó també per la creixent educació en llengües estrangeres del públic lector, cosa que ha portat a generalitzar el costum de publicar la poesia traduïda al costat de la poesia original. És, per tant, un tipus de traducció auxiliar, útil per ajudar el lector no prou expert

a llegir l'original que se li ofereix en lloc preferent. No és una traducció amb ambició poètica, però això no vol dir que no pugui ser impecablement literària (la d'Enric de Villena ho és, com també el *Nerto* de Jacint Verdaguer).

A continuació, pujant un graó en l'escala de l'elaboració poètica, tenim el model de traducció que, sense aspirar a la recreació poètica total, no es resigna a perdre-ho tot pel camí. Sol ser una traducció en vers, o almenys amb una preocupació per evocar uns efectes musicals bàsics, força fidel a les implicacions semàntiques immediates de l'original. És una traducció que també pot ajudar a llegir l'original, perquè no s'allunya mai gaire temeràriament de la literalitat, però alhora permet una lectura amb un cert nivell de satisfacció estètica. És també un tipus de traducció relativament modern, producte d'una demanda editorial més que no pas d'una passió del traductor. És la mena de traducció que permet a un traductor complir l'encàrrec de traduir una antologia de 5.000 versos de poesia alemanya, anglesa, francesa o russa, en un temps determinat, sense arruïnar-se en l'intent. Segurament, és la mena de traducció a què hem hagut de recórrer la majoria de nosaltres, en la majoria d'encàrrecs editorials. Ni els traductors més il·lustres se n'han pogut passar: l'admirable Marià Manent, a la seva celebrada *Poesia anglesa i nord-americana*,⁹ hi acudeix de manera habitual, com a les antologies en castellà que va fer per a l'editor Josep Janés; a l'antologia en català, però, trobem el traductor responent de maneres diferents segons els poemes: al costat d'una ambiciosa versió poètica d'*El vell mariner* de Samuel T. Coleridge, en estrofes rimades, hi trobem una versió simplement en versos blancs de l'oda *Clarianes d'immortalitat* de William Wordsworth. L'efecte de contrast és curiós, però no arriba a ser detonant perquè el grau de dignitat poètica que Manent acon-

9. Marià Manent. *Poesia anglesa i nord-americana*. Alpha: Barcelona, 1955.

segueix en les seves traduccions diguem-ne «híbrides» és sempre remarcable. Un altre traductor il·lustre, Marià Villangómez, capaç de recrear esplèndidament sonets de Shakespeare o de Baudelaire, recorre al model híbrid a la majoria de les seves antologies monogràfiques: les de Thomas Hardy, William B. Yeats, Jules Laforgue, Guillaume Apollinaire...

I finalment, tenim el model de la traducció creativa, en què el traductor s'esforça per escriure un poema equivalent de l'original, mirant de replicar fins on pugui tots els seus múltiples nivells de significació, des dels semàntics fins als musicals, passant pels culturals, els intertextuals, i tots els etcèteres necessaris. En aquesta mena de traducció, el traductor actua més que mai com a poeta, com a escriptor inventiu i agosarat, decidit a produir un objecte verbal desvetllador d'emocions estètiques pròpies. Aquí, el traductor està menys preocupat per aclarir el que diu el poema original que per fer dir al seu coses semblants, sempre en acrobàtic equilibri entre el respecte pel poema traduït i la passió pel poema que ha d'engendrar. No és la mena de traducció més apropiada per ajudar a llegir l'original, senzillament perquè sempre ens urgeix a llegir-la per ella mateixa. No aspira a substituir l'original, és clar que no, però sí que ens reclama d'oblidar-lo momentàniament, i per això demana d'aparèixer públicament sense el «llast» de l'original acarat. No és tampoc, per la seva mateixa qualitat essencialment inventiva, la mena de traducció que pugui suscitar l'aprovació dels acadèmics, dels filòlegs, guardians per definició de la santa puresa incorrupta del text original, els quals sempre trobaran reprovables totes les desviacions advertides i que en realitat només aplaudirien incondicionalment una traducció com la de l'estrenu Pierre Menard de Jorge Luis Borges, l'única traducció perfecta de la història. Aquesta mena de traductor ha de tenir el coratge de desafiar el menyspreu del filòleg de guàrdia per guanyar, en canvi, l'agraïment del

lector de poesia, perquè ell sap prou bé d'entrada que li cal traïr l'original per ser-hi encara més fidel. Aquesta mena de traductor sap que la seva obra pertany a la literatura catalana (en el nostre cas), mentre que el filòleg italianista s'entesta sempre a reivindicar-ne la italianitat. És un error d'apreciació molt comú, com més d'un de vosaltres deu haver constatat una hora o altra. Només recordant que Sagarra ha estat criticat per alguns italianistes per la seva *Divina comèdia*, i Riba per alguns hel·lenistes per la seva *Odissea*, ja queda tot dit i aclarit. I ridiculitzat.

Entre nosaltres, del Modernisme ençà, hi ha hagut bastants poetes que han dedicat una part dels seus esforços a enriquir la seva obra, i doncs la nostra literatura, amb versions poètiques d'aquesta mena. Als noms ja esmentats fins ara hi podríem afegir els d'Apel·les Mestres (Heinrich Heine), Emili Guanyabens (poetes francesos), Josep Lleonart (Johann W. Goethe, Richard Dehmel), Jeroni Zanné (poetes italians i alemanys), Alfons Maseras (Giacomo Leopardi), Josep Carner (poetes italians i xinesos), Miquel Ferrà (poetes italians i francesos), Joan Arús (poetes francesos), Joaquim Folguera (poetes anglesos), Tomàs Garcés (poetes italians), Xavier Benguerel (Charles Baudelaire, Paul Valéry), Agustí Bartra (poetes nord-americans), Miquel Dolç (Virgili), Joan Vinyoli (Rainer M. Rilke), Josep Maria Llompart (poetes gallecs i portuguesos), i un etcètera que podria ser ben generós i que de ben segur inclouria més d'un traductor present en aquesta sala.

Un cop descrits els tres models bàsics de traducció poètica que es practiquen modernament entre nosaltres, m'haig d'afanyar a aclarir de seguida que crec que en tots tres es pot assolir el cim de l'excel·lència. No vull pas fer comparacions valoratives, doncs, sinó simplement remarcar que tots tres tenen funcions i utilitats diferents. Naturalment, si em feu triar, no podré deixar de dir que jo, personalment, prefereixo

el tercer model, el creatiu, perquè em força a actuar com a poeta, que és el que de veritat m'apassiona. Els companys que m'han convidat a obrir aquest seminari saben segurament que a mi m'agrada sobretot aquesta mena de traducció poètica, i deu ser per aquesta mateixa raó que m'ho han demanat. Però això no significa que jo estigui de cap manera en contra dels altres models. L'únic que a mi em sembla reprobable, com sens dubte a tots vosaltres, és la feina mal feta en qualsevol dels tres models; i tots sabem que, malauradament, d'haver-n'hi... n'hi ha.

Per acabar: ja que m'he pronunciat com a practicant del tercer model, m'agradaria insistir una mica més en la qüestió de la seva naturalesa. En alguna altra ocasió, defensant la traducció poètica com un autèntic gènere poètic,¹⁰ ja m'ha vagat de comparar el procés de la traducció poètica, i fins de la traducció literària en general –i encara de la història literària–, a la forma musical del tema amb variacions. Permeteu que em serveixi de nou del símil. En aquesta forma d'arquitectura musical se'ns proposa un tema (generalment d'un altre autor que es vol homenatjar, encara que també pot ser del mateix compositor), seguit d'una sèrie de repeses del tema amb introducció de variacions diverses, progressivament complexes i divergents del tema de partida. El compositor proposa el tema com a model admirat i admirable, i sap perfectament que qualsevol variació que pugui idear no el substituirà ni el millorarà, sinó que simplement l'exaltarà, l'emularà i el recordarà d'una manera més o menys explícita. Doncs bé, si, com suggeria, la història literària es pot comparar a un seguit de variacions sobre temes clàssics, la traducció literària, en aquest cas la poètica, equival-

10. Miquel Desclot. *La traducció poètica, una forma d'escriptura* [dins *El llibre i la lectura: una revolució en la història de la humanitat* (Actes del seminari del CUIMPB-CEL 2005). Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2007]. També accessible a la pàgina web del PEN Català, dins l'arxiu d'articles de l'apartat «Literatura universal en català».

drà a aquella variació que es manté més pròxima al tema original; les successives variacions, en aparença cada cop més allunyades del tema, equivaldran a l'evolució mateixa de la literatura. Per posar un exemple ben entenedor: si es pot dir que Enrique Garcés *traduïa* el sonet 34 del *Canzoniere* de Petrarca en el seu «Apolo, si el deseo todavía...», no es pot pas dir que Garcilaso estigués traduïnt el mateix sonet en el seu «A Dafne ya los brazos le crecían», però tot lector atent s'adonarà sense problemes que es tracta d'una variació remota sobre el mateix tema. Garcés es manté molt a prop de l'original i Garcilaso se n'allunya relativament, però tots dos estan escrivint poesia i ho estan fent sobre el mateix tema petrarquista, i no pas amb instruments diferents. Del primer en diem rutinàriament traducció i del segon, creació, però la distinció no pot ser més confusa ni arbitrària: en realitat, tan creatiu és Garcés en la seva variació de primer grau com Garcilaso en la seva d'enèsim grau. La diferència, doncs, és merament de grau, no pas d'essència. Beethoven no és pas menys creatiu en la seva primera variació sobre un tema de Diabelli que en la darrera.

No dic res de nou, perquè tots vosaltres ho sabeu tan bé com jo: traduir és escriure, i traduir poesia és escriure poesia. És així de senzill, és a dir de complicat.

La traducció de poesia anglesa i alemanya

*Entrevista de Francesc Parcerisas
a Montserrat Abelló i Feliu Formosa*

FRANCESC PARCERISAS. Begues, 1944. Poeta, traductor i crític literari. Ha publicat, entre altres, els llibres de poemes *Homes que es banyen* (1966, Premi Carles Riba del mateix any), *L'edat d'or* (1984, Premi de la Crítica de poesia catalana 1983 i Premi de Literatura Catalana de poesia de la Generalitat de Catalunya), *Focs d'octubre* (1992, Premi Ciutat de Barcelona), *Natura morta amb nens* (2000), etc. Les seves traduccions poètiques també han estat reconegudes amb diversos premis, com ara el de la Crítica Serra d'Or de traducció poètica, 1992, per *La llanterna de l'arc*, de Seamus Heaney, i amb el premi Cavall Verd-Rafael Jaume de traducció poètica, 2001, per *Un esborrany de XXX Cantos*, d' Ezra Pound.

MONTSERRAT ABELLÓ. Nascuda a Tarragona, ha escrit nombrosos llibres de poesia, nou inclosos a *Al cor de les paraules - Obra poètica 1963-2002* (2002), *Memòria de tu i de mi* (2006), *El fred íntim del silenci* (2008) i *Poemes d'amor - Antologia* (2010). De les seves nombroses traduccions de poesia mencionarem *Cares a la finestra - 20 dones poetes de parla anglesa del segle xx* (1993, reeditada el 2010), *Atlas d'un món difícil*, d'Adrienne Rich (1994), *Sóc vertical. Obra poètica 1960 - 1963*, de Sylvia Plath (2006) i *Com ella*, d'Anne Sexton (2011). Ha rebut diversos premis importants per la seva trajectòria com a poeta i traductora, entre els quals la Creu de Sant Jordi el 1998, el de la Crítica Serra d'Or de Poesia 1999, la Lletra d'Or el 2003 i, el 2008, el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes i el Premi Jaume Fuster dels Escriptors en Llengua Catalana.

FELIU FORMOSA. Sabadell, 1934. S'ha dedicat durant molts anys al teatre, com a director, actor i professor de l'Institut del Teatre. Com a poeta, ha reunit onze llibres dins el volum *Darrere el vidre. Poesia 1972-2002* (2004), al qual va seguir *Centre de brevetat* (2006). Ha publicat també tres volums de dietaris. Ha traduït de l'alemany al català o al castellà més d'un centenar de títols i ha obtingut nombrosos premis i distincions, entre ells el Premi Carles Riba de poesia (1977), el Premio Nacional a la obra de un traductor (1994), el Premi d'Honor de les Lletres Catalanes (2005) i el Premi Jaume Fuster dels Escriptors en Llengua Catalana (2006). També el 1987 li va ser concedida la Creu de Sant Jordi.

Reproduïm l'entrevista que el poeta i traductor Francesc Parcerisas ha mantingut amb Montserrat Abelló i Feliu Formosa, poetes així mateix i traductors de diverses autores angleses i nord-americanes la primera i, sobretot, de Brecht i Trakl el segon. En aquesta entrevista els dos poetes han parlat de la seva formació com a traductors: en el cas de Montserrat Abelló l'anglès va ser, per raons de residència familiar a Anglaterra, la llengua de l'escola des de ben menuda; en el de Feliu Formosa, la fascinació de Brecht el va portar a aprendre alemany i a diverses estades a Alemanya per perfeccionar la llengua. L'entrevista s'ha estès, entre altres, cap a aspectes de mètode literari a l'hora de traduir i de les influències, o no, sobre la pròpia obra dels autors que han traduït.

Francesc Parcerisas: *Quins van ser els primers contactes amb les llengües estrangeres?*

Montserrat Abelló: Vaig aprendre a llegir en anglès als 6 o 7 anys, en una escola anglesa quan vam anar a viure a Londres un parell d'anys perquè el pare, que era enginyer naval, hi va ser destinat amb un càrrec oficial, i com que tinc una germana més gran i teníem aquells llibres en anglès per a infants tan bonics, ja no deixàrem mai de parlar anglès. Quan tot just havia ingressat a la universitat, durant la Guerra Civil, jo ja donava classe d'anglès a un institut... A més, sóc llicenciada en filologia anglesa i puc dir que l'anglès és la meva segona llengua.

Feliu Formosa: Durant els últims anys de la carrera em vaig començar a interessar pel teatre de Bertolt Brecht, que llegia en traduccions argentines i franceses. També em va interessar el teatre alemany anterior a Brecht (Goethe, Schiller, Kleist i, sobretot, Büchner). Un fet important va ser l'arribada a Barcelona del primer lector d'alemany a la universitat, el Doctor Felix Theodor Schnitzler, que

també es va fer càrrec de la direcció de l'Institut Alemany de Cultura (avui Goethe Institut). Ens vam fer molt amics, vaig assistir a les seves classes d'alemany i em va convidar a passar un mes a casa seva, a Heidelberg, on posteriorment vaig passar quinze mesos fent de professor a l'Institut de Traductors i Intèrprets de la universitat. En tornar, vaig començar a dedicar-me a la traducció.

E.P.: *Amb quines primeres traduccions us vau encarar?*

M.A.: Vaig començar a traduir alguns autors catalans a l'anglès, algun conte de la Rodoreda, i també prosa, que considerava poc important, de l'anglès al català, com Agatha Christie, i tanmateix en vaig rebre bones crítiques. Més endavant vaig traduir *Maurice*, d'E. M. Forster. Però va ser després d'un viatge a Londres i del regal que el poeta Toni Turull –que era lector de català a Bristol–, em va fer del llibre de Sylvia Plath *Winter trees (Arbres d'hivern)*, que el vaig traduir i publicar a Edicions del Mall (1985). El llibre m'havia agradat molt i per primera vegada em sentia molt propera a la manera d'entendre la poesia d'una poeta tan bona com la Plath. Per fi trobava algú que creia en la força implícita de la paraula, en el seu so i en la seva qualitat intrínseca, no necessàriament lligada a la mètrica i la rima, sinó a la intensitat i la durada, part indissoluble del seu significat profund, tal com ella mateixa deia en els seus diaris (*The Journals of Sylvia Plath*. Nova York: The Dial Press, p. 163): «Fer poemes molt físics, en què el mons es plasmin en les meves paraules no en abstraccions ni pur enginy... on les paraules tinguin una aura de poder místic... dir-les en veu alta, fer-les irrefutables.»

A més de les traduccions de poesia en català també en vaig fer en anglès, i de dones, sobretot per a recitals,

entre d'altres el *Woman's Word. Paraula de Dona*, organitzat el 1992 pel Comitè d'Escripores del PEN Català dins el Congrés Internacional del PEN, i el de més de trenta poetes dones de tot el món, el juny del 1990, en el marc de la IV Fira Internacional del Llibre Feminista. D'aquest darrer recital hi havia poesies de Maria Oleart, Olga Xirinacs, Rosa Fabregat, Maria-Mercè Marçal, Maria Àngels Anglada, Margarita Ballester i meves, i les traduccions a l'anglès van ser publicades a la revista *Poetry Canada* («International Voices - Catalan Poets», vol. 11, núm. 4, 1990), amb una breu ressenya sobre poesia catalana.

El contacte amb poetes angleses em dugué a realitzar el projecte de la meua antologia en versió bilingüe *Cares a la finestra - 20 dones poetes de parla anglesa del segle XX* (Ausa, 1993, reeditada el 2010 per Galaxia Gutenberg/Cercle de lectors).

F.F.: Vaig començar traduint sobretot al castellà diversos autors per a les editorials Seix Barral (amb Joan Ferraté com a director literari), Lumen (amb Esther Tusquets) i Labor (amb Joan Vinyoli). Les primeres traduccions de poesia que vaig fer en català van ser els poemes del llibre *A la paret escrit amb guix. Poetes alemanys contra la guerra*. El vaig fer en col·laboració amb l'amic Artur Quintana l'any 1963, encara que el llibre no va aparèixer fins tres anys més tard. Hi vam incloure vint-i-sis poetes de les dues Alemanyes. No cal dir que la diversitat d'autors ens obligava a traduir poemes de formes molt diverses. Vaig començar a traduir respectant, quan calia, la mètrica del poema, com ho he fet després en moltes altres traduccions. Aquest primer contacte amb la poesia alemanya va ser per a mi molt important. També l'any 1963 vaig traduir les cançons de *L'òpera de tres rals*, de

Brecht i Weill per a l'Agrupació Dramàtica de Barcelona. El poeta i gran amic Joan Oliver-Pere Quart es va encarregar de traduir les parts dialogades. Traduir textos per a cançons o per a peces de teatre musical (per exemple l'òpera *Mahagonny*, també de Brecht i Weill) em va introduir en un tipus de feina que després he fet molt sovint. He traduït, per exemple, moltes cançons de diversos idiomes per als concerts de la meua filla Ester. Durant aquesta primera època, vaig traduir més al castellà, tant llibres de caire més comercial com llibres d'autors importants, entre ells Robert Musil, Peter Weiss, Friedrich Dürrenmatt i altres. Pel que fa a la traducció amb música, cal dir que sempre m'ha interessat força. Treballo amb gravacions i sobre la partitura, procurant sempre que les síl·labes tòniques del text coincideixin amb els temps forts de l'inici de cada compàs. Normalment, escric el text sota la partitura, com ho he fet força recentment per a la traducció catalana de l'òpera *Mahagonny*, que es va estrenar al Teatro Español de Madrid. Cal dir que la poesia de Brecht m'ha interessat sempre, tant o més que el seu teatre, del qual he traduït tretze obres. Com Goethe, Brecht va escriure més de dos mil poemes. Jo en vaig fer una primera antologia, amb poemes i cançons, per a un espectacle que es va titular *Sermons domèstics* (1972) i un mica més tard vaig publicar *Elegies de Buckow i altres poemes* (1974). Després vaig participar en un parell d'espectacles sobre cançons i poemes brechtians, fins que el 1998 vaig publicar *Poemes i cançons*. La diversitat, la riquesa temàtica, l'ús de la balada popular, el poema de caire més o menys polític o realista de la seva poesia m'han fet sentir molt pròxima la lírica brechtiana, com també he sentit molt pròxima la poesia d'un altre poeta que també he traduït: Georg

Trakl, el poeta austríac que va morir als vint-i-set anys durant la guerra del 1914-18. D'ell va ser el primer llibre en llengua alemanya que vaig posseir. Era una petita antologia, obsequi del Doctor Schnitzler. Després vaig publicar un breu recull de poemes seus, *Helian i altres poemes*, i finalment, l'any 1990 vaig publicar la seva *Obra poètica*, de la qual està a punt de sortir una reedició a càrrec de l'editorial Adesiara. Trakl figuraria, doncs, entre les meves primeres experiències en la traducció de poesia en llengua alemanya. El poeta austríac, expressionista, visionari, no té res a veure amb Brecht. Un fet, però, que m'ha fet traduir-los tots dos ha estat la claredat de la seva poesia. Trakl va acumulant les seves visions, sovint de caràcter oníric, amb frases simples i d'una gran plasticitat, una plasticitat que també caracteritza la poesia brechtiana. També en aquest període més o menys inicial de la meva activitat traductora, vaig traduir al castellà una seixantena de poemes de Heinrich Heine per a Editorial Lumen, un llibre que continuo estimant-me força.

F.P.: *Què és el que considereu específic de la traducció de poesia?*

M.A.: Partint del que acabo de dir sobre *Winter trees* i de la traducció que en vaig fer per a Edicions del Mall, vull recalcar que discrepo de les versions massa personals dels textos perquè, en certa manera, traeixen els originals. Cada vegada més baso les meves traduccions poètiques a aconseguir endinsar-me en el significat de cada paraula, en la seva cadència i el seu ritme, com a portadora del pensament poètic i, a ser possible, vers per vers, fins i tot fent servir paraules homogènies, buscant ser al més fidel possible. Fidelitat que no té res a veure amb literalitat. I en fer-ho, crec haver aconseguit plasmar no sola-

ment el seu significat i el seu ritme intern, sinó els diversos estils i veus de cada poeta. A més, això es produeix d'una manera automàtica i no sabria fer-ho altrament. Del que he anat dient he triat a l'atzar un poema de *Winter trees*, del qual poso la traducció catalana del títol com a exemple:

THE COURAGE OF SHUTTING UP
EL CORATGE DE CALLAR

Aquí trobem, en català, la paraula *coratge* homogènia quant a significat i molt semblant al so de l'anglesa *courage*, així com també els sons de les tòniques *A* gairebé idèntiques tant en anglès com en català, a més de l'afebliment de les posttòniques que li donen a les paraules un ritme similar i el mateix nombre de síl·labes.

F.F.: Tota traducció literària, sigui de narrativa, teatre o poesia, té les seves exigències pel que fa a la perfecta conjunció entre contingut i forma, amb peculiar atenció al ritme de la frase de cada unitat temàtica. En el cas de la poesia, però, ens enfrontem a unes estructures específiques que la diferencien: em refereixo a la mètrica i la rima quan el poema no és en vers lliure. En aquest cas hi ha, evidentment, una necessària fidelitat al contingut, però l'atenció a la forma ens dona una sèrie de possibilitats que, sense traïr mai el contingut, ens permeten actuar amb llibertat per escollir, entre molt diverses opcions, la més apropiada. Posaré un exemple: una estrofa d'una cançó de Brecht que vaig traduir al català i al castellà. La confrontació entre aquests dos textos em sembla que posa de manifest el que he dit sobre fidelitat al contingut i a la forma, acudint a solucions diverses:

Sota el brancam d'una prunera jove
jeia tranquil un dia de tardor.
Blanca i gentil tenia l'estimada
entre els meus braços com un somni dolç.
I damunt nostre al cel hi havia un núvol
que vaig estar una estona contemplant.
Era molt blanc i estava molt enlaire,
i en alçar els ulls ja se n'havia anat.

I en castellà:

Bajo el follaje de un ciruelo joven,
gozaba en paz del día otoñal.
Entre mis brazos, blanca y silenciosa,
mi amada estaba como un dulce sueño.
Cuando una nube, allá en el claro cielo
sobre nosotros pude contemplar.
La vi muy alta y blanca, y cuando luego
volví a mirar, se había ido ya.

En aquesta doble traducció cal tenir en compte l'existència de la música, a la qual cal sotmetre el text.

F.P.: *Heu traduït per encàrrec o per interès vostre?*

M.A.: He traduït sobretot dones poetes per donar-les a conèixer, perquè gairebé no n'hi havia cap de traduïda i, a més, tot i haver rebut molt bona crítica i fins i tot la Creu de Sant Jordi el 1998 per les meves traduccions i el 2007 el Cavall Verd Rafael Jaume de traducció poètica per l'obra de Sylvia Plath *Sóc vertical. Obra poètica 1960-1963* (Proa, 2006), totes les traduccions publicades han estat a proposta meva. Tanmateix, m'agrada molt traduir poesia, perquè és una manera més aprofundida de llegir-la,

de fer-la més teva, més nostra, com una manera d'enriquir el nostre llegat poètic.

F.F.: S'han donat tots dos casos, amb predomini dels encàrrecs. Va ser un encàrrec, per exemple, l'edició de les dues antologies de poesia alemanya per a «Les millors Obres de la Literatura Universal», on hi ha la quantitat més gran de poesia que mai he traduït. Sovint s'ha produït un acord previ amb l'editor sobre la possibilitat o la conveniència d'incorporar un poeta. És el cas de Trakl i de Heine.

F.P.: *En traduir sonets, us heu trobat mai amb reptes formals, al·literacions, etc?*

M.A.: No, perquè com que gairebé sempre he escollit jo, he triat poesia més lliure i, a més, fonèticament l'anglès s'assembla molt al català.

F.F.: És evident que més d'una vegada et trobes amb algun problema d'aquesta mena. Un exemple: en un poema de Paul Celan apareixen en dos versos consecutius els mots *Zungen* (llengües) i *Zangen* (tenalles). És obvi que el poeta relaciona fonèticament aquests dos mots. I aquest efecte fonètic és intraduïble. Podria adduir altres casos, sobretot el del còmic bavarès Karl Valentin, que he traduït i que juga constantment amb els mots, cosa que obliga a un treball d'adaptació, més que de traducció estricta.

F.P.: *La vostra pròpia escriptura, és deutora del que heu traduït?*

M.A.: Ben al contrari, m'hi sento deutora a posteriori, perquè m'hi veig reflectida en la seva manera d'escriure basada en la força de la paraula i el seu ritme intern, obviant mètrica i rima, i tot això s'adiu amb la meua manera

d'escriure poesia. Precisament això va fer que m'aboqués a traduir aquestes magnífiques poetes de la meua antologia *Cares a la finestra - Vint dones poetes de parla anglesa del segle xx* les quals, trencant tabús, i escrivint des del seu cos i des dels seus ulls de dona, han contribuït a enriquir el nostre cànon poètic.

F.F.: Crec que la meua poesia és, efectivament, deutora del que he traduït, sobretot d'alguns poetes alemanys, principalment Brecht i Trakl.

F.P.: *I, finalment, hi ha bones traduccions al català de poesia estrangera?*

M.A.: Sí, des de la traducció de l'alemany de Teresa Pascual de la poesia completa d'Ingeborg Bachmann i les de Feliu Formosa de Brecht, a *Les germanes de Safo*, traduïda del grec per Maria Àngels Anglada, així com les de Maria-Mercè Marçal i Monika Zgustová de les russes Akhmàtova i Tsetàieva entre moltes d'altres.

F.F.: Òbviamment hi ha *L'Odissea*, de Riba i *La divina comèdia* de Sagarra, entre moltes altres dignes traduccions de clàssics. Recentment he llegit una molt bona traducció de la poesia completa d'Anna Akhmàtova, a cura de Jaume Creus. També valoro, sens dubte, les traduccions de Montserrat Abelló i les que han fet Francesc Parcerisas de l'anglès i Joaquim Sala-Sanahuja del francès.

La qüestió de la traducció de poesia

Enric Casasses

For style is of the essence of thinking

R. L. STEVENSON

Per saber el valor d'una obra, mira si resisteix una mala traducció.

A. DE ALTOZANOS

Oui, tout ce qui étoit facile à dire a été bien dit.

Le reste est notre affaire, ou notre tasche. Tasche pénible!

J. JOUBERT

Lo que existe es aquello/ con que se compara/ el violín para ser bello.

O. GUILLÉN

ZERO

Aquí es barregen dos temes que no tenen res a veure l'un amb l'altre: la traducció de poesia i la traducció de versos.

ENRIC CASASSES. Barcelona, 1951. La seva poesia beu de diverses fonts i segueix corrents diferents, sempre amb el tret propi de l'oralitat: de la poesia trobadoresca a la poesia surrealista i el moviment dadà, del Renaixement i el Barroc a la cultura underground i la psicodèlia. Entre la vintena llarga de poemaris publicats, destaquen *Començament dels començaments i ocasió de les ocasions* (1994, reeditat el 2007), *Calç* (1996, reeditat el 2005. Premi Carles Riba 1995), *D'equivocar-se així* (1997. Premi Ausiàs March), *Canaris fosforescents* (2001) i el més recent *Nosaltres i els agermanats* (2010). Ha traduït Arthur Conan Doyle, Gerard de Nerval, William Blake i Max Jacob, entre molts altres. En el camp de la traducció ha estat guardonat amb el Premi de la Crítica Serra d'Or de traducció 2011 per *El gobelet de daus*, de Max Jacob. El 2012 ha estat reconegut amb el Premi Nacional de Cultura de Literatura.

Quan digui doncs a partir d'ara 'poesia' gairebé tot el que digui es pot aplicar a poemes en vers i a poemes en prosa, a dietaris com *El quadern gris*, a novel·les com *La mort i la primavera*,¹ a discursos a l'acadèmia com el de Kafka, a drames en quatre o cinc actes com l'Ubú, i fins a assaigs teòrics com *El crític artista* d'Oscar Wilde... és a dir, a tota la literatura que es pot o es pugui considerar art, obra d'art. I si em vull referir estrictament a la poesia en vers diré 'versos'. L'aforisme i la màxima sembla que s'hi assemblin més, a la poesia, per la brevetat o la concentració de l'expressió, però no s'hi confonen mai (a diferència de la novel·la, etc.) perquè maniobren amb la idea filosòfica o moral del contingut, per damunt de tot. Ens banyem i no ens banyem al mateix riu... diu l'aforisme. El poema pretén remoure una altra capa, segurament inferior, de l'esperit, com es pot veure en aquest poema que tragué Max Jacob del seu got de daus:

EL CARRER RAVIGNAN

«Hom no es banya dos cops al mateix riu», deia el filòsof Heràclit. I tanmateix, sempre són els mateixos que el remunten! A les mateixes hores, passen alegres o tristos. A tots vosaltres, que passeu pel carrer Ravignan, us he donat els noms dels difunts de la Història! Aquest és Agamèmnon! Allà hi ha madame Hanska! Ulisses és un lleter! Patrocle és al capdavant del carrer quan tinc un Faraó aquí a la vora. Càstor i Pòl·lux són les senyores del cinquè. Però a tu, vell drapaire, a tu, que en el matí encantat véns a endur-te les deixalles encara vives quan jo apago el meu gran llum estimat, a tu que no conec, misteriós i pobre drapaire, a tu, drapaire, t'he posat un nom cèlebre i noble, t'he posat Dostoievski.

1. *L'illa del tresor* ja la considero directament un poema.

Deia Torres Garcia el 1908 amb un to gairebé maxjacobí:² «La disposició del quadro o l'escultura, la distribució de la llum, l'agrupament de les figures, l'equilibri de les masses, els gestos, el moviment, el to de l'obra. Aquest és el verdader fondo de l'obra d'art, i mai l'escena representada», que traduït a l'argot de la literatura podria donar una cosa així, si en mantenim la forma i en variem solament el fons: «La disposició del vers o la prosa, la distribució del corrent verbal, l'agrupament de les figures retòriques, l'equilibri del massa i el massa poc, els girs gramaticals, el moviment sintàctic, el to de l'obra. Aquest és l'autèntic fons» etc., on veiem que el vertader fondo es troba tot ell a la superfície («aquest descobriment de la superfície és una constant de la literatura moderna» dirà Deleuze en una de les seves típiques paradoxes mig involuntàries que fa entre *descobrir* i *superfície* i també entre *descobriments* i *constant* a la nota 7 de la pàgina 21 de la *Lògica del sentit*, París 1969), i acabem la traducció o transposició del citat de Torres: «Aquest és l'autèntic fons de l'obra literària, i mai la cosa descrita», car si hom pretén exclusivament descriure la cosa descrita, o bé és un geni de l'equilibrisme o bé s'estavella, com ho demostra Krutxónikh en explicar l'escorriments, que ocupa el centre de tota la literatura, no com a figura retòrica ans com a primer motor de la creació, tot resolent l'eterna qüestió de forma i fondo a base de l'intel·ligentíssim truc d'elevant-la a una complicació superior i irresoluble que és ni més ni menys que la seva complicació real i natural:

L'escorriments es produeix sempre que la forma es nega a acollir el significat que l'autor li havia adscrit.

2. La influència i la transcendència de les obres teòriques i pràctiques de Max Jacob sobre la literatura i l'art actuals i altres són tan grans que faran el tema del nostre pròxim tractat de poètica que ara aprofitem per a prometre'l als llegidors. El poema suara citat és a la pàg. 75 de la meua traducció d'*El gobelet dels daus* (Palma, 2010).

Això es pot llegir al llibret que Krutxónikh publicà el 1922 amb el bell títol d'*Escorrimologia de la llengua russa* (Moscou, edició de l'autor com quasi sempre amb les edicions d'aquest autor). Segons el nostre autor aquest refús de la forma contra el fons es produeix a la insabuda en tots els escriptors russos tret de Dostoievski i de Gogol. En dotzenes i dotzenes de llibrets Krutxónikh reescriu grans parts de les obres de Puixkin, de Tiutxev i d'altres clàssics i moderns fins a Maiakovski, Iessenin, Khlebnikov i Pasternak, per exemple, per tal de mostrar que en el fons el veritable fons de les obres llurs és aquell fons físic del pipí-i-caca, car en rus el com comparatiu es diu *kak* i eixa mania de comparar a fi de no dir del cul cul i de la caca caca és el caquisme de tants de segles eixorcs, sobretot d'ençà del Renaixement i fins al Romanticisme i les seves seqüeles que encara patim, i si no, pugeu a la biblioteca de Moscou, que ja mos cou el cul de tant de seure perquè és la biblioteca del món que conté més llibres del món i no la de Catalunya com creuen alguns.

Reprement el fil del tema de forma i fondo engaltarem una frase exemplar de l'admirat R.L. Stevenson sobre el seu admirat Walt Whitman:

Segons Whitman, d'altra banda, «ha arribat l'hora en què es fa indispensable de tombar les barreres de forma entre Prosa i Poesia [...] per als més irrefutables propòsits dels grans estats de terra endins i per a Texas, i Califòrnia, i Oregon»; afirmació que figura entre les realitzacions més afortunades de l'humor americà.

En aquest mateix escrit Stevenson diu que el vers que despectivament se'n sol dir prosa retallada (dues feines, fer la prosa i retallar-la) no arriba a tal altura, puix que, diu, «*it can only be described by saying that he has not taken the trouble to write prose*», només es pot descriure dient que no s'ha pres la molèstia d'escriure prosa, o sia, no arriba ni a una cosa ni a l'altra...

U

Per acabar d'arrodonir o d'embullar la troca teòrica, no fos cas que se'ns descuidés res, parlaré d'una obra que no conec.³ Miraré d'anar amb peus de plom i de puntetes. Fa poc he recordat, rellegant Joubert, que els germans Perrault havien fet una traducció burlesca del cant sis de *L'Eneida* que, tal com és, es veu que també es pot veure com una paròdia, i encara que m'agradaria molt llegir-la, aquesta Eneida burlesca, de moment no l'he trobada, o no l'he cercada prou, encara. Bé, de *L'Eneida* jo en tinc una traducció francesa real(!), no burlesca, però que també es podria veure com una paròdia però feta parodiant de molt arran, fent equilibris al llinar mínim del perceptible com una paròdia, és a dir, una traducció, feta per Pierre Klossowski, on el francès del segle XX (2a meitat) es plega —o desplega— a seguir quasi fins a les partícules elementals de la llengua l'ordre dels mots del llatí clàssic del segle zero i mig abans d'Herodes... i el cas és que, malgrat aquesta violència a l'ordre 'natural' dels mots, *L'Eneida* hi sona bé i diu el que ha de dir. I que sona bé ho dic ara en el sentit més psíquic, més del sentit, del verb sonar, que no és que siguin sorollets o sonets graciosos sinó que sona a parla plena. Quan el verb sonar es refereix al contingut. Exemple: et fan una proposta com ara «voldries participar en una taula rodona sobre traducció de poesia?», i tu penses «mm... sona bé, això». En fi, que Perrault —el de la Caputxeta vermella— i els seus germans van fer aquesta broma literària amb el cant sisè, que és el de la visita a l'Hades.⁴

3. Cosa que em fa pensar en la frase de P. Couissin que cita Mario dal Pra a *Lo scetticismo greco* (2 vols., Roma-Bari 1975): «El testimoniatge d'un autor del qual hom ignora la identitat, l'època i potser el nom no té cap garantia.»

4. L'Hades, aquí, no és el poblet de Mississipi que surt en algun conte de Scott Fitzgerald sinó el famós indret on van els morts de la cultura grega antiga.

Que és quan el protagonista va al país dels morts i hi veu, entre altres coses, una raça antiga d'herois... perquè els morts els vius sempre els imaginem vius... i aquest país dels morts són camps riallers «i llur propi sol, llurs propis estels coneixen»... «i ací i allà lliures/ per entre els camps pasturen llurs cavalls: fos quin fos l'encant que haguessin trobat/ amb els carros, amb les armes, essent vius, fos quina fos la cura que haguessin pres/ de criar lluents corsers, els mateixos gustos els segueixen» a l'Hades. Suposo que és a partir d'aquí, d'aquests carros i cavalls tan ben agombolats, que els Perrault en llur paròdia hi fan aparèixer un carreter que es posa a

netejar l'ombra d'un cavall
amb l'ombra d'un raspall

que és el que en cita Joubert. Els morts són ombres, sí, però anant a filar més prim podríem veure la imatge a terra, com si fos l'ombra real que el sol (dels morts) hi dibuixa... i entendre-la com una imatge 'realista'. N'hauríem de veure el context immediat, però ja he dit que no l'he trobada enlloc, ni realista ni virtual.

I en fi, per què aquesta marrada? Perquè Joubert acudirà a aquest passatge còmic per un motiu seriós. Citem el començament de l'anotació del 24 de juny de 1806 del seu diari (*Les carnets de Joseph Joubert*, París 1938, vol. 2, p. 559). Diu:

I en fi, en les arts cal
netejar l'ombra d'un cavall
amb l'ombra d'un raspall.

S'han de vessar en aparença imatges de llàgrimes i no pas llàgrimes reals. Això en les arts serioses. Pel que fa a lo còmic...

etcètera. El còmic sí que pot exagerar i treure mocs i llàgrimes reals i palpables, perquè pretén fer riure. Però si vols que cregui

de veritat en les teves llàgrimes d'art de veritat, no ploris. Això ho porta a un altre extrem Victor Eremita (a la 54a de les seves *Diapsalmata*), que és que quan la cosa esdevé tràgica i catastròfica és quan fa riure més. Tràgica per a ell i per a tots els que l'aplaudeixen: és aquell pallasso que surt a l'escenari a dir que s'ha calat foc al teatre, i com més angoixat ho diu més divertits l'aplaudim. Diu que així és com viurem, o com vivim, la fi del món...

DOS

Si agafem doncs el mot de poeta en el sentit fort, que és la persona que només escriu o només canta quan sent aquesta veu que li diu 'ara', segons la definició famosa de Maragall,⁵ que per cert va traduir un respectable nombre de poemes i fins va fer una prototraducció pseudohomèrica, doncs això: què fa el desventurat que només viu de poesia i de somiar poesia i de somiar en poesia, quan no sent aquest 'ara' o sent, com jo l'altre dia, la veu impensada que diu 'no encara...' Per dir-ho vulgarment, què fas si no hi ha inspiració. Una possibilitat és posar el disc de Dylan Thomas dient els seus poemes i quedar captivat per la música del que diu aquella veu. Una segona possibilitat, aleshores, és anar a cercar el text i llegir-lo bé per veure si el pots entendre –i veure– millor, i això fàcilment et pot portar al diccionari a assegurar-te de què vol dir *sullen* al primer vers de '*In my craft or sullen art*': l'anglès-català diu «eixut malcarat malcarós bròfec adust taciturn sorrut; trist moix musti abatut; sinistre lúgubre ombriu negre». No en tinc prou, i vaig a mirar al diccionari anglès més gruixut: hi ha un significat 6, el darrer, obsolet (és a dir, també literari), que diu «sol, solitari, desolat».

5. «Hi ha una extremitat interior, un calfred que no enganya: una veu impensada que diu: –Are!– L'emoció volguda vé aleshores tota sola» (*Elogi de la Poesia*, V).

I diu que a través del francès antic, ve del llatí *solus*, sol. Això era quan feia poc que m'havia encantat amb el mot 'sull' en els poemes de Fiol, que em sembla recordar que li diu sull a un art romànic, i vaig pensar que *sullen* podria ser 'sull'. És a dir, quan la musa no et fa cas, et poses a traduir, o et trobes traduïnt: ballant amb la musa d'un altre.

Amb la feina o el sull art
que exercito en nit callada
quan només brama la lluna
i els amants jeuen al llit
amb tots els mals a les mans,
treballo a la llum del cant
no per ambició o pa
ni el tremp i el trull dels encants
als escenaris d'ivori
ans per l'ordinària paga
de llur cor més secret.

No per al satisfet a part
de l'airada lluna escriu
en aquests fulls volanders
ni per als morts dominaires
amb llurs rossinyols i salms
ans per als amants, de braços
abraçats als mals dels segles,
que no valoren ni paguen
ma feina o art, ni en fan cas.

No n'acabo d'estar content, d'aquesta traducció, la mostro com a provatura. La rima, la gairebé unisonància d'entre les estrofes i la repetició de la paga, en l'anglès de Thomas, fan que aquest xiuxiueig sigui atronador: una bomba. Només arribar a

reflectir la sintaxi anglesa en fuetades catalanes de set síl·labes ja costa, i aquesta dicció d'aparença calmosa de tan forta que és.

I TRES

Diu Joubert el 7 d'octubre de 1818:

El *no sé què* o l'encant. I del *no sé què* (en els discursos, en els pensaments i en l'estil, etc.). Té relació amb el meravellós. Consisteix a amagar l'art i la mà, i en una certa indecisió de la simetria i de les formes que hom nota sense adonar-se'n. És una mena d'acordança en què la natura i l'atzar sembla que tinguin més part que no la voluntat. Tot allò que és massa pronunciat perd per això mateix el *no sé què*.

El *massa correcte*, oposat al *no sé què*. I en conseqüència la gramàtica enemiga de la retòrica.

També diu que «per traduir bé, quan es tradueix molt, fa falta un estil una mica tou i que ho pugui expressar tot amb més facilitat que força» (íd., p. 554). Parla d'uns traductors d'Aristòtil que «aboquen les seves frases en motllos que ells no tenen, però que ells mateixos se'ls han prescrit» (p. 516). «Per traduir bé es necessita art, i molt d'art» (p. 586). «Encara és més plaent llegir les traduccions quan s'entenen les llengües. Les traduccions aleshores et descansen i t'exerceixen al mateix temps, perquè pots comparar» (p. 687). Diu «que cal, per escriure bé i sobretot per traduir bé, una facilitat natural i (una dificultat o) una dificultat adquirida» (p. 832).⁶ «Per traduir la Bíblia caldrien mots espaiosos, construccions en què res fos ni massa

6. Un exemple de traductor amb la facilitat natural però sense la dificultat adquirida seria el d'Alfred Badià en les seves diguem-ne versions de trobadors occitans (*Poesia trobadoresca*, Barcelona 1982).

ben travat ni massa unit; i donar als mots i a les frases un aire de vetustat. L'Evangelí, al contrari: tot hi ha de ser còmode, natural, rajant» (p. 874). «La diferència del mot *xai* si el fa servir el pastor o si el fa servir el carnisser. I en la pronunciació: és dolcet com un xai. O: posi'm xai» (p. 879).

La gramàtica intuïtivament als tres anys ja la sabem, ja distingim *quan véns* de *quan vinguis*. Per contra la gramàtica explicada racionalment és molt difícil, és un dels ossos per als estudiants. Perquè a la llengua li costa molt parlar de la llengua, s'entrebanca. Si la simple gramàtica ja és tan complexa, els embulls mentals creixen en espirals quan volem fer la teoria i l'explicació de què és el llenguatge i no cal dir si volem pujar al llenguatge artístic, que és el de la poesia, el dels rituals, el de la política i el de la gent dels pobles. La principal tasca del llenguatge no és informativa: no has de traduir sols el que diu una persona: has de fer passar la cara que fa, el posat, el gest... Conten que en temps de Joan XXIII, quan els catòlics havien començat a fer les misses no en llatí sinó en catalanesc, en el moment que el capellà digué «el senyor sigui amb vosaltres», una vella feligresca que segur que no sabia gota de llatí preguntà a la seva veïna:

—Què ha dit?

—*Dominus vobiscum* —respon l'altra.

—Ah... —diu ella, com dient 'ara ho entenc'.

M'agradaria esmentar ni que sigui de passada algunes menes peculiars de traducció: a més de l'esmentada traducció 'burlesca' o paròdica, hi ha les que en podríem dir repeses, que solen ser-ho de la guerra de Troia i altres temes grecs: l'Ulisses de Joyce, l'Odísseu de Bartra, el món d'Ulisses dels sonets de Rodoreda, una altra Fedra (Espriu), moltes Antígones (Anouilh)... Les versions teatrals d'Àngel Carmona (que torna el *Rei Lear* de Shakespeare o *El qui rep les bufetades* d'Andréiev en obres pròpies) són altres maniobres d'aquest estil. I el cas tan especial de

les *Perles*, quan Verdaguer tradueix del català al català: converteix els poemes gòtics en prosa de Lluïll en verdaguerians versos romàntics rimats. O el cas paradoxal de Poe, que és més bon poeta en traducció (en francès, en català, etc.) que en l'original anglès...

La traducció de versos, encara més que les altres, t'obliga a determinar a què vols ser fidel, i la resposta sempre serà unívoca i intransferible perquè és una resposta que no t'hi pot ajudar cap exercici ni cap teoria, te l'ha de donar ell, l'autor: així doncs, com volíem demostrar, només hi ha casos únics, i la conclusió és que en això no hi ha ni hi pot haver escoles i que la sola manera d'aprendre a traduir és traduir.

De fet podem jutjar, i jutgem molts cops, aquesta o aquella traducció d'una llengua que no sabem: sense saber grec opinem sobre les traduccions de *La Iliada* i sense saber japonès sobre les de Kawabata... Com pot ser? Això em porta, per acabar, a un exemple d'un cas de traducció d'un idioma que no saps, no d'un que no en saps gaire, no, d'un que no en saps ni un mot, com per mi el xinès antic del segle no sé quants abans de Mao, el d'*El llibre del Tao*, que és un llibre del qual sovint, no sé per què, ja comencen per no traduir-ne la paraula principal, tao, o dao, que vol dir camí o manera: jo me n'he mirat, del primer 'vers' del primer versicle del llibre, totes les traduccions catalanes,⁷ castellanes, franceses, angleses, alemanyes i italianes que n'he pogut trobar, m'he fet explicar com era en xinès la primera frase, el primer 'vers' del llibre, i he fet aquesta provatura:

Així així-així no és així.

7. La darrera de les catalanes, que per cert m'agrada molt (la de Seán Golden i Marisa Presas), el tradueix així: «Un *dao* que es pot definir no és un *dao* constant.» Una traducció francesa de Ma Kou diu: «La veritat (Tao) que hom vol expressar no és la veritat absoluta.»

Transvasar, reescriure, subvertir: L'espill que es trenca

Joan Navarro

La única salvación de todo andar es no llegar.

Roberto JUARROZ¹

Allò expressat amb paraules mai no és, en cap llengua, allò dit.

Martin HEIDEGGER²

La tasca del traductor consisteix a trobar aquella intenció referida a la llengua
a la qual es tradueix que sigui capaç de despertar en ella l'eco de l'original.

Walter BENJAMIN³

Diem el que voldríem dir quan ho diem? És l'escriptura
espill del pensament, i el pensament espill de la realitat? I la
realitat, què és? Com podem mostrar-la? Amb un gest? Senyores

1. Juarroz, Roberto. *Poesía vertical*, II, 406. Emecé, 2005.

2. Heidegger, Martin. *Des de l'experiència del pensament*, traducció de Joan B. Llinars. Edicions 62, 1986.

3. Benjamin, Walter. *La tasca del traductor*. *Literatures*, núm. 4 (segona època). Traducció de Marc Jiménez, 2006.

JOAN NAVARRO. Oliva, País Valencià, 1951. Ha estat professor de Filosofia. Com a poeta ha publicat darrerament *Magrana* (2004); *Sauvage!* (2007); *A deslloc* (2010), i amb el pintor Pere Salinas *Atlas (Correspondència 2005-2007)* (2008) i *Grañes-Incisions* (2010). Com a traductor ha publicat *Amado mio* de P. P. Pasolini (1986), *Esfera (Una antologia)* d'Orides Fontela (2010), i amb Octavi Monsonís, *Ossos de sípia*, d'Eugenio Montale (1988), premi Cavall Verd de traducció 1989. Traductor a l'espanyol dels llibres de la poeta brasilera Elisa Andrade Buzzo, *No-tícias de ninguna parte* (Mèxic, 2009) i *Canción retráctil* (Mèxic, 2010). Alguns dels seus poemes han estat traduïts a l'espanyol, italià, alemany, èuscar, eslovè, japonès, hebreu, anglès, portuguès i francès. És editor de la revista digital sèrie *Alfa.art i literatura*.

i senyors, amb vostès la Realitat. Com podem dir-la? Amb sensacions? Amb imatges? Amb el cos? Amb paraules? És la imatge, la realitat? Aleshores, si la imatge és la realitat, vol dir això que està conformada per imatges? Imatges de què? D'allò indicible? Alberto Caeiro va afirmar al respecte: «*As cousas não teem significação: teem existência. / As cousas são o unico sentido oculto das cousas.*»⁴ En una altra ocasió, el nostre poeta afirmaria que havia comprés amb els ulls i no amb el pensament que les coses eren reals i diferents les unes de les altres. Es pot veure sense conceptes? I sense paraules? No és la paraula la dipositària dels fets que s'esdevenen fora i dins dels nostres límits corporals? La paraula no desvela tot el que hi ha? No l'exhibeix com una acròbata que es mostra radiant damunt d'un cavall blanc en el ròdol del temps? Com un ouroboros, aqueixa serp que s'empassa la pròpia cua i forma un cercle: On comença la realitat i acaba la paraula? On comença la paraula i acaba la realitat? No seria la realitat només paraula, i d'allò que parlem és del llenguatge i en el llenguatge? Les paraules no ens amaguen les coses, com deia Nietzsche,⁵ en lloc de mostrar-les? No palpegem amb elles només el dors de la realitat? No la domestiquem? No hem d'oblidar que les paraules havien estat metàfores i que les metàfores són només això, metàfores. Un esforç inútil, aquest, el de destriar el cap de la cua, l'excitació nerviosa de la imatge, la imatge del so: La paraula. L'eternitat, Sísif i la seua pedra enorme pujant-la i tornant-la a pujar fins al cim de la muntanya. La paraula creadora i organitzadora del món davant l'esglai extàtic. Creadora o recreadora del món? La paraula: absència d'allò físic, presència de l'absència. Hauríem de fer cas de Roberto Juarroz i desanomenar, «desbatejar el món / sacrificar el nom de les

4. Pessoa, Fernando. *Poesia Alberto Caeiro*. Assírio & Alvim, 2004.

5. Nietzsche, Friedrich. *Sobre veritat i mentida en sentit extramoral*, traducció de Joan B. Llinares. Diálogo, 2000.

coses / per guanyar la seua presència»?⁶ La paraula poètica com expressió d'allò inefable: Inventari de fragments, de residus, escriptura inacabable que busca l'origen dels rastres, allò que no acaba de ser perquè no ho és i no ho serà mai. Dir el silenci. Parlar amb l'ombra de la paraula.

Però, realment parlem, o ans al contrari algú parla per nosaltres? Parlem per boca del llenguatge i som el seu vehicle? Som nosaltres l'altre, aquell que parla? És el llenguatge una estructura sense subjecte? Més encara, seria cada llenguatge autosuficient i per tant no traduïble? La poeta russa Marina Tsvietáieva havia escrit que «alguns pensaments no poden pensar-se en qualsevol llenguatge». Però pensar, és parlar en veu alta? ¿El que ens vol dir la poeta és que alguns pensaments no poden transmetre's d'un llenguatge a un altre, perquè depenen del llenguatge en el qual es formulen? D'ací sembla desprendre's que no hi hauria significats independents de l'idioma en què s'expressen. El llenguatge determinaria, doncs, la manera com coneixem, com pensem i com percebem. Fins a quin punt? El llenguatge, però, no parla de la realitat, parla de com la veiem. És això evident? Fins a quin punt allò evident és realment evident? Faria això impossible la traducció?

Què pretenem fer quan traduïm un poema?⁷ A l'hora del transvasament, què és el que passem d'un recipient a un altre?⁸ ¿El ritme, els conceptes, les sensacions del poeta passats pel garbell de les nostres sensacions, de la seua història, de la nostra història? Hem de sacrificar el text original per tal de mantenir la rima, si és el cas? Hem de reescriure el text i fer-lo nostre?

6. Juarroz, Roberto. *Poesia vertical*, I, 276. Emecé, 2005.

7. «Els meus principis a l'hora de traduir són pocs i breus. No llevar res ni afegir res, no alterar, no inventar. No "embellir" el text, ni intentar "millorar-lo", ni pretendre fer-lo més "poètic" i més "elegant". Mantindre el to i el flux narratiu del poema.» vid. «Llegir Homer» en Homer, *Odissea*, versió de Joan F. Mira. Proa, 2011.

8. Vid. la introducció, en concret l'apartat «La nostra traducció» de *Cent de cent. Hyakunin isshu*, a cura de Jordi Mas López. Edicions Vitel·la, 2011.

Què vol dir fer-lo nostre? Fer-lo entenedor per als futurs lectors? I si el text és opac, hem de desbrossar el camí? Hem d'arreglar els marges? Hem de posar senyals per no perdre'ns, perquè el lector no es perda? Tenim dret a aclarir les boires que el poeta ha deixat caure sobre el poema? Ha de ser el traductor un exegeta, ha de fer aparèixer a la llum el sentit que oculta? Ha de ser hermeneuta? Ha d'apaivagar el vertigen que podria provocar la seua lectura? On quedaria la tasca del lector? Transvasem només paraules? I el seu moll? On quedaria la cadena dels mots que significa un mot? Quan el poeta Eugenio Montale va escriure:

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
lo dichiari e risplenda come un croco
perduto in mezzo a un polveroso prato.

i nosaltres vam traduir:

No ens demanis la paraula que quadri per cada costat
el nostre ànim informe, i en lletres de foc
ho declari i resplendeixi com un safrà
perdut al mig d'un polsegós prat.⁹

era això el que ens volia dir?¹⁰

Què s'espera de nosaltres, els traductors?

9. Montale, Eugenio. *Ossos de sàpia*, traducció d'Octavi Monsonís i Joan Navarro. Gregal llibres, 1988.

10. «Per tal de capir la relació genuïna entre l'original i la traducció, cal aplicar un raonament anàleg en el seu propòsit a l'argumentació amb què la crítica del coneixement demostra la impossibilitat de la teoria del reflex. Si allà es demostra que en el coneixement no pot existir l'objectivitat, i ni tan sols la pretensió d'aspirar-hi, posat que l'entenguem com el reflex del real, aquí es pot demostrar que cap traducció no seria possible si la seva aspiració suprema fos la semblança amb l'original.» Benjamin, Walter. *Opus cit.*

Al capítol VI d'*A través de l'espill*, Alícia i el Gep Boterut parlen dels regals d'aniversari i el Gep Boterut li confessa que prefereix rebre els regals d'antianiversari, tres-cents seixanta quatre, i no el d'aniversari, només un, i conclou que això era per a ell la glòria:

«No veig què vol dir això de *glòria*», digué Alícia.

Gep Boterut somrigué desdenyosament. «Ni ho veuràs fins que jo no t'ho digui. Significa que “és un argument que et deixa bocabadada”»

«Però *glòria* no significa “un argument que et deixa bocabadada”» objectà Alícia.

«Quan jo uso una paraula», féu Gep Boterut amb un to més aviat desconsiderat, «vol dir exactament el que jo decideixo que digui –ni més ni menys».

«La qüestió és», féu Alícia, «si es pot fer que les paraules signifiquen tantes coses diferents».

«La qüestió és», féu Gep Boterut, «qui mana –amb això n'hi ha prou».¹¹

Qui mana, doncs? L'autor o el traductor? Tal vegada, cap dels dos, i menys l'autor, l'autor del poema, vull dir, no el de la traducció. Al cap i a la fi, una traducció és una lectura i les lectures poden ser i han de ser diverses. Però, traduir és el mateix que llegir? Podem dir que traduïm de manera diversa perquè la nostra lectura és també diversa? Manuel Balasch tradueix aquests versos de la novena de les *Elegies de Duino* de Rainer Maria Rilke¹²

Bringt doch der Wanderer auch vom Hange des Bergrands
nicht eine Hand voll Erde ins Tal, die Allen unsägliche, sondern

11. Carroll, Lewis. *A través de l'espill*, traducció d'Amadeu Viana. Quaderns Crema, 1985.

12. Rilke, Rainer Maria. *Die Gedichte*. Insel Verlag, 2002.

ein erworbenes Wort, reines, den gelben und blaun
Enzian. Sind wir vielleicht *hier*, um zu sagen: Haus,
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, –
höchstens: Säule, Turm...

així:

És que el caminant duu, de la vessant de la muntanya
a la vall un grapat de terra indicible per tots? No,
duu el mot requerit, pur, la genciana groga
i blava. Nosaltres potser som *aquí* per a dir: casa,
pont, brollador, porta, càntir, arbre fruiter, finestra,
i a tot estirar: columna, torre...¹³

Jaume Medina fa aquesta lectura:

El vianant no porta pas dels marges del rost de la muntanya
fins a la vall cap grapat de terra, a tothom inefable,
ans un mot afanyat, pur: la groga i blava
genciana. Som *aquí* potser, per dir: casa,
pont, fontana, porta, càntir, fruiter, finestra, –
a tot estirar, columna, torre...¹⁴

i José María Valverde ho fa d'aquesta manera:

El caminante tampoco trae, de la ladera de la sierra
al valle, un puñado de tierra, indicible para todos, sino
una palabra ganada, pura: genciana amarilla
y azul. Quizá estamos *aquí* para decir: casa,

punte, cisterna, puerta, vaso, árbol frutal, ventana,
a lo sumo: columna, torre...¹⁵

i així diu la versió de Jaime Ferreiro Alemparte:

Cierto que el caminante no trae desde el borde de la montaña
un puñado de tierra al valle, la tierra para todos inefable,
pero sí, una palabra merecida, pura: la amarilla y azul
genciana. ¿Estamos *aquí* para decir: casa,
puente, fuente, puerta, vaso, árbol frutal, ventana,
a lo sumo: columna, torre?...¹⁶

i la d'Eustaquio Barjau

Porque el caminante, de la ladera del borde de la montaña no lleva
al valle un puñado de tierra, la inefable para todos sino
una palabra conseguida, pura, la genciana
amarilla y azul. Estamos tal vez *aquí* para decir: casa,
puente, surtidor, puerta, cántaro, árbol frutal, ventana,
todo lo más: columna, torre...¹⁷

la versió anglesa de J.B. Leishman i Stephen Spender diu

For the wanderer doesn't bring from the mountain slope
a handful of earth to the valley, untellable earth, but only
some word he has won, a pure word, the yellow and blue
gentian. Are we, perhaps, *here* just for saying: House,

13. Rilke, Rainer Maria. *Elegías de Duino*, traducció de Manuel Balasch. Proa, 1995.

14. Medina, Jaume. *El crepuscle de la poesia. Rainer Maria Rilke: un capítol de la història literària catalana*. Palma: Lleonard Muntaner editor, 2009.

15. Rilke, Rainer Maria. *Elegías de Duino*, traducció de José María Valverde. Lumen, 1980.

16. Rilke, Rainer Maria. *Antología poética*, traducció de Jaime Ferreiro Alemparte. Espasa-Calpe, 2005.

17. Rilke, Rainer Maria. *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, traducció d'Eustaquio Barjau. Cátedra, 2010.

Bridge, Fountain, Gate, Jug, Olive tree, Window, –
possibly: Pillar, Tower?...¹⁸

la d'Stephen Mitchell

For when the traveler returns from the mountain-slopes into
the valley,
he brings, not a handful of earth, unsayable to others, but instead
some word he has gained, some pure word, the yellow and blue
gentian. Perhaps we are *here* in order to say: house,
bridge, fountain, gate, pitcher, fruit-tree, window –
at most: column, tower...¹⁹

la versió portuguesa de Maria Teresa Dias Furtado és així

Também o caminhante não traz da encosta da montanha
um punhado de terra para o vale, terra para todos indizível, mas sim
uma palavra adquirida, pura, a genciana amarela
e azul. Estamos nós *aqui* para dizer: casa,
ponte, fonte, portão, jarro, árvore de fruto, janela – ;
e quando muito: coluna, torre...²⁰

i finalment la versió francesa del poeta Philippe Jaccottet diu

Le voyageur, du versant de montagne, ne va pas rapporter
dans la vallée une poignée de terre, indicible à tous, mais
une parole conquise, un mot pur, la gentiane jaune

18. Rilke, Rainer Maria. *The Duino Elegies*, traducció de J. B. Leishman and Stephen Spender. Hogarth Press, 1939.

19. Rilke, Rainer Maria. *Duino Elegies*, traducció d'Stephen Mitchell. Shambhala Publications, Inc., 1992.

20. Rilke, Rainer Maria. *As Elegias de Duino*, traducció de Maria Teresa Dias Furtado. Assírio & Alvim, 2002.

ou bleue. Peut-être sommes-nous *ici* pour dire: maison,
pont, fontaine, portail, cruche, verger, fenêtre –
au mieux: colonne, tour...²¹

Per què Balasch ha traduït «*ein erworbenes Wort*» com «el mot requerit», i en canvi Medina diu «un mot afanyat», Valverde «una palabra ganada» i Ferreiro «una palabra merecida»? Barjau tradueix «una palabra conseguida». Tant Leishman i Stephen Spender, com Stephen Mitchell tradueixen «some word he has won» i «some word hi has gained» donant-li tots dos un significat semblant, «guanyar, aconseguir, obtenir... ». Maria Teresa Dias Salgueiro tradueix «uma palavra adquirida». Jaccottet ha estat més contundent en utilitzar la paraula «conquise», conquerida. Penseu que el vers diu el mateix amb aquestes propostes distintes? Quan Rilke va utilitzar el substantiu «*Brunen*» havia tingut la intenció de dir «brollador», «fontana», «cisterna» o «font»? I quan va escriure «*Krug*» volia dir «càntir», «vas», «gerro»? Per què ni Ferreiro ni Dias no tradueixen l'adverbi «*vielleicht*» i sí que ho fan els altres traductors quan diuen «potser», «quizá» «perhaps» «peut-être»? És per això que Ferreiro ha fet els darrers versos interrogatius? Però, aquesta solució comunica el mateix? Per què Leishman i Stephen Spender tradueixen «*Obstbaum*», arbre fruiter, per «Olive tree» i Jaccottet per «verger», verger, fruiterar, hort, horta i no «arbre fruitier»? Pel que fa a la traducció de Manuel Balasch de les *Elegies de Duino*, en el pròleg de la seua edició ens diu: «La llengua de traducció, sempre aliena a la màgia de la dicció alemanya, té el risc d'un obtús prosaisme. Jo podria dir que és el cas de la versió castellana del senyor José María Valverde, però és que jo mateix no em sento lliure d'aquest retret. He de dir, doncs, per a

21. Rilke, Rainer Maria. *Les Élégies de Duino*, traducció de Philippe Jaccottet. La Dogana, 2008.

justificar la meva audàcia, que he procurat escorcollar fins a l'extrem els camps semàntics catalans de diversos mots alemanys essencials a les *Elegies* rilkeanes: *Tod*, mort; *rein*, pur, senzill, simple; *Bezug*, referència, relació; *Dasein*, existència, presència, i que, a més a més, he buscat tenaçment mots catalans d'un indubtable acoloriment poètic quan la situació ho requereix.»²²

És possible, doncs, un transvasament especular? És possible trobar la paraula justa en la llengua d'arribada? Existeix sempre aquesta paraula? Quin sòl del poema es queda en el recipient originari? Dir i mostrar el que es diu. Subvertir: Vessar en altra llengua les ombres de les paraules. Però l'espill es trenca i en cada un dels bocins es reflecteixen les possibilitats de reescriptura del poema: Les veus del poema: Els possibles poemes: La impossibilitat de confegir el poema original.²³

La traducció poètica esdevé una escriptura palimpsèstica: procés d'escriure damunt d'un text original del qual només queden restes, ombres. ¿Com transvasar els significats no lingüístics que fan niu en les paraules, aquestes formes sense objecte, aquest escampall de sentits, la silvestre riquesa del mot? Quan decidim que s'ha acabat aquest transvasament? Siga quan siga, el traductor se salvarà perquè mai no podrà arribar a completar-lo. Parafrasejant Paul Valéry podríem dir que una traducció mai no s'acaba, com no s'acaba un poema: s'abandona.

22. Rilke, Rainer Maria. *Elegies de Duino*, traducció de Manuel Balasch. Proa, 1995.

23. *vid.* nota 10.

Joc i jaç, amant o mare

Lucia Pietrelli

Una llengua

Una llengua no sap res
del bé i el mal.
Això és cosa nostra.
Una llengua és com una ombra.
Si aixeques un puny,
ella també l'aixecarà;
si fuges, ella també
fugirà darrere teu.

La llengua no sap res
de la veritat i la mentida.
Això és cosa nostra.
Una llengua no aixeca parets,
les pinta de colors.
La llengua no mata ningú,
ens uneix.

Però, això sí, una llengua,
una llengua es pot morir.

Kirmen URIBE

LUCIA PIETRELLI. Candelera, Itàlia, 1984. Va cursar una diplomatura de Lletres europees a Pisa i més tard va estudiar i treballar entre Madrid i Barcelona. Actualment cursa un màster de Literatura Comparada a la Universitat Autònoma de Barcelona i treballa com a *freelancer* en l'àmbit editorial. Escriu prosa i poesia en italià, català i castellà. A Itàlia ha publicat *Verticale* (2011) i als Països Catalans els poemaris *Fúria* (2010) i *Violacions* (2011, Premi Bernat Vidal i Tomàs del mateix any). Ha traduït *Il giorno più felice della nostra vita* de Laila Ripoll, amb la Facultat de Lletres de la Universitat de Pisa (2006); *Blues en setze* de Stefano Benni, amb Jaume C. Pons Alorda i Pau Vadell i Vallbona (2011) i *Scintille* de Jaume C. Pons Alorda i Pau Vadell i Vallbona (2011).

Deia Samuel Beckett que, per poder escriure, la llengua emprada ens ha de ser d'alguna manera aliena. Comparteixo aquesta idea: la llengua ens ha de fer sentir a gust dins d'ella per poder crear (que és escriure i és traduir), però també ens ha de deixar un marge de llibertat i de descontrol. A vegades la llengua amb la qual vam néixer ens estreny massa. Com una mare. I llavors aprenem altres llengües i intentem fer de traductors desafiant la torre de Babel.

Tinc el somni d'una llengua que no em sigui 'mare', en voldria moltes que em fossin 'amant', ja dir 'parella' les tornaria massa presents, properes i controladores. Emprar una llengua és una recerca i un acte d'amor no sols cap a tu mateix, que estàs escrivint o parlant, o cap als que et llegiran o escoltaran, sinó també cap a la llengua en si. Se suposa que l'amor cap a una mare és molt fort, natural i infinit, atàvic podríem dir, però també hem de pensar que els amors següents, els que no ens vénen del cordó umbilical, poden ser igual de forts just perquè no són naturals des d'un principi, sinó que són triats i volguts amb totes les entranyes del després.

Dins d'aquest horitzó, què significa traduir? Estem avesats a la famosa dualitat del traduir = traïr i del traduir = triar. És clar que aquestes dues identitats, d'alguna manera, tornen tèrbols uns altres dos conceptes, que són el de 'fidelitat' i el de 'respecte'.

El traductor, a què ha de ser fidel si tota traducció implica un canvi espacial i temporal?

El traductor, ¿a qui ha de tenir respecte si, moltes vegades, l'autor no és present i això comporta que el traductor mai no pugui estar totalment segur de llegir bé el text que té davant?

Hi ha una frase de Vladimir Nabokov que diu: «Cada autor emigra a la seva pròpia art i allí es posa a viure»; jo interpreto aquesta frase també com «cada autor emigra a la seva pròpia llengua i allí es posa a escriure i a traduir». Parlo de la força d'una emigració desitjada i, per això, no artificial, sinó neces-

sària i fonamental. És la decisió de llaurar la terra del pensament amb un altre instrument, decidir fer-se solcs a través d'una eina que, en aquell moment, ens sembla la més apta.

No acabo de confiar com a persona, ni com a escriptora i traductora, en les llengües. Però em guanya la condemna social a concretar el pensament en unes paraules exteriors modelades en una determinada llengua i tot es torna dependent del moment, de les busques del rellotge que van endavant i no ens deixen incrustar les coses. No es pot dir, en general, amb quina llengua som més nosaltres. Només ho podem dir en relació amb un moment ben concret que pot ser més o menys llarg dins del temps. Per això crec que, per ser autèntics la majoria de les vegades possibles, és important conèixer més que una llengua. Pot ser que aquesta sigui l'aspiració de tot traductor: ser autèntic. També pot ser que sigui una manera de raonar estirada massa cap a l'extrem, però em sembla necessària i coherent si considerem el rol que el llenguatge juga cada dia dins de les nostres vides. Agafo amb les mans una frase d'un escriptor mallorquí que estimo molt, Blai Bonet, i que diu: «Sense hipèrbol no hi ha home.»

Estic parlant de llengua en general per parlar també d'escriptura i de traducció. En la traducció, ¿es poden prendre en consideració els conceptes de 'fidelitat' i de 'respecte' total si cada paraula té al diccionari més d'un significat? I si fins i tot es tracta d'un traducció de poesia on el context moltes vegades no és capaç d'ajudar-nos, on queda la possibilitat de ser justos i exactes? Estiro els conceptes, però la dificultat és real, existeix.

Cada llengua crea un temps i un espai propis. Queda el límit grotesc de les llengües, això és clar, de qualsevol llengua, de cada llengua. Els pronoms posats al costat dels verbs creen veritats i mentides i, a vegades, és dur creure en la possibilitat de la comunicació. De manera exagerada podem dir: el monòleg pot resultar sincer i el diàleg mentider. I la traducció sempre és un

diàleg entre l'autor i el traductor. Com a molt i quasi totalment només ens ho podem explicar a nosaltres mateixos i no cap a l'exterior. I d'aquesta manera creure que es fa l'amor amb les mentides i que només en solitari es poden masturbar les veritats. Després, per sobreviure, cal posar matisos i subratllar que crear i traduir són dos exercicis bons contra la inexistència a què estarem condemnats una vegada morts. Nosaltres hem de passar a través del signe de la paraula, i cada paraula ha de passar a través del sistema d'una llengua per poder sortir de la foscor verge del pensament.

Fundem, si encara ens val la hipèrbole d'abans de Blai Bonet, la trinitat humana, sorgida al voltant de la llengua, i que es forma de la Persona-Lector-Escriptor, una trinitat feta de les experiències i de les lectures que se sumen i que esclaten a l'hora d'expressar-se a través de les paraules, pròpies i alienes.

El relativisme és evident: a l'hora de parlar i escriure ens trobem sempre davant d'una relliscada, una relliscada de coordenades. Parlar i escriure és recordar, fer emergir el passat d'un pensament recent, o sigui, d'alguna manera, traduir. Estem condemnats a les traduccions, a les traduccions que fan tèrbol el sentit de paraules com 'fidelitat' i 'respecte'. Però ho intentem: quan nosaltres mateixos parlem i escrivim, així com quan traduïm els textos d'una altra persona. Guanya el procés diacrònic, i és el sincrònic el que tenim impossibilitat. Sempre hi ha traducció.

Dins d'aquesta temptativa maniquea de reflexió cada frase es desmenteix, en part, a si mateixa: si és cert que estem condemnats a la traducció, també és cert que cada llengua és distinta, cada llengua, dins del mapa global, crea el propi cap de cantó des d'on genera una visió peculiar.

Penso ara en dues línies de traducció. Una és la que defensava Vladimir Nabokov i que deia que s'ha de notar sempre que una traducció és una traducció. S'ha d'intentar ser al més literal

possible, tot i que soni malament en la llengua d'arribada, i això justament perquè es tracta d'una traducció. La segona és la que jo més m'estimo i que, en canvi, aspira que el text traduït es pugui aguantar tot sol, malgrat que això impliqui canvis i petites modificacions.

Si el text d'arribada no tingués un cos propi, si no pogués fluir en solitari, ¿la traducció es podria considerar encara com una feina feta per a aquells lectors que desconeixen la llengua de partida? Quin sentit tindria? Cada pregunta genera aquí més preguntes.

Si donem per fet que el traductor és una persona d'aquella trinitat humana plantejada abans, es podrà salvar totalment de la condemna a traïr i triar? Existeix de veres una traducció que no sigui una versió?

L'acte de la traducció és un acte enriquidor tant pel mateix traductor com pels lectors que rebran el text. És un acte, o més aviat, un procés ple de barrancs. I a vegades els barrancs també es poden compartir: aquesta és, per a mi, la traducció en equip. Amb Jaume C. Pons Alorda i Pau Vadell i Vallbona vaig traduir *Blues en setze* d'Stefano Benni. Una traducció en equip crea una muralla més forta contra les temptacions de traduir d'una manera massa personal. És un exercici eficaç. Defensa el text d'arribada de l'ego del traductor i d'una presència exagerada de trets propis. Cada traducció suposa una compenetració autor-traductor i crec que una traducció d'equip pot ser una bona manera de generar un espectre més ampli de possibilitats, lectures i interpretacions a partir de les quals després discutir per escollir la traducció definitiva... que mai no ho és del tot. Les revisions s'amaguen darrere cada cap de cantó, dia rere dia. Pot ser senzillament perquè som traductors humans, i canviants. Quan miro algunes de les meves traduccions, sí que penso que ara mateix, potser, canviaria unes paraules o una construcció. De nou ens sotja el relativisme.

Traduir és fer-se sastre. S'ha de modelar un vestit nou i aquest vestit ha de ser aplicable i fer sentir a gust un cos que pertany a un altre temps i a un altre espai, a una altra llengua que comporta mentalitats i expressions diferents. S'ha de ser precís dins de la imprecisió a què el canvi de llengua, d'espai i de temps ens condemna. La mateixa paraula tremola d'una manera diferent dins de nosaltres si canvia el seu so, o si se li uneixen records diferents. Quan entres dins d'una llengua, entres també dins de la mentalitat dels seus parlants i així notes quines paraules ressonen més o de quina manera precisa ressonen, i és només a partir d'aquesta consciència que podem tornar a construir-nos nosaltres mateixos i els textos d'altres autors. La llengua ens modela. És un intercanvi, un procés constant, un riu que em costa poder fixar dins d'un discurs amb un principi i un final.

Diem que, en una obra literària, l'estil i el contingut s'influencien de manera recíproca; doncs penso que també cada llengua canalitza i vehicula de manera diferent continguts que poden ser molt propers. Cada llengua té molts estils, és clar, però la llengua és sempre l'espai primigeni on tots aquests estils poden començar a respirar.

Quan comencem a descansar massa al Jaç de la nostra 'llengua mare' és quan necessitem el moviment, el ritme, el Joc d'una llengua nova i 'amant'. El traductor va saltant d'un Jaç a un Joc, d'un Joc a un Jaç. El traductor és un atleta, un rei dels salts, un nedador d'aigües mai somes que sempre ha d'anar alerta per aconseguir esquivar el llim.

Ja fa molt que ens han dit que la identitat és un procés, que no està feta de pedra, sinó que és cera, cera molt líquida, impressionable. Cada expressió lingüística, cada text original o traduït, és aquest mateix treball de cera.

L'aventura del traductor explorador

Pau Sanchis i Ferrer

Els poetes que traduïm poetes sempre necessitem una metàfora per explicar què entenem per traducció. La metàfora que guiarà avui el meu discurs serà la del traductor explorador. És a dir, el traductor que s'endinsa en una llengua que no acaba de dominar o que tot just comença a aprendre.

Per posar-nos en situació cal dir que jo tradusc de l'italià, que és una llengua que, amb totes les precaucions que calguen, domine i amb la qual em sent segur. A més, també tradusc del serbocroat, una llengua que encara ara, després de sis anys de contacte, no gose afirmar que tinc del tot sota control. Tanmateix, he traduït més poesia croata i sèrbia que italiana i he après la llengua a mesura que versionava uns textos lírics que, al

PAU SANCHIS I FERRER. La Pobla de Farnals, 1978. Professor de literatura catalana de la Universitat de Zadar (Croàcia). Amb el pseudònim Pau Sif ha publicat els llibres de poesia *Ferralla* (1997), *Triptic d'un carrer* (2005, Premi Senyoriu d'Ausiàs March de Beniarjó de 2004), *Viatger que s'extravia* (2011) i *Breakfast at Saint Anthony's market* (2011, premi Marc Granell de la Vila d'Almussafes 2010) i en col·laboració amb Maria Josep Escrivà l'antologia *Ai, València. Poemes 1017-2002* (2003). Ha traduït diversos poemes d'autors croats i serbis en revistes com *Pèl Capell* i *Caràcters*, així com la plaquette *Blasfèmia* de Janko Polić-Kamov (2011) i el llibre *Les maletes de Jim Jarmusch* de Petar Matović (en preparació) a quatre mans amb Josipa Sokol. També ha traduït poesia i narrativa italiana.

principi, em resultaven completament inextricables, i a poc a poc anava entenent fins que podia donar una versió fidel a l'original, alhora que literàriament vàlida en català. Quan es tradueix en aquestes condicions cada poema és una aventura, un descobriment continu. Una llengua com el croat no s'aprèn en quatre dies, sobretot si només es coneixen llengües romàniques i, precisament, un dels principals factors d'aquesta dificultat és la falta de transparència. Aprenem llengües properes perquè s'assemblen, perquè reconeixem un alt percentatge dels mots de l'altra llengua. Amb el croat el que em passava era que no tenia cap agafador. L'opacitat que, des dels meus coneixements previs, presentava la llengua feia que cada conversa, cada lectura, cada traducció fos una passa cap a l'abisme d'allò desconegut.

El primer poema que vaig haver de traduir del croat me'l van passar quan feia tres mesos que vivia a Croàcia. Es tractava d'un poema que obria una exposició sobre la història de la navegació croata. Jo, que estava aprenent molt mentre traduïa els textos de l'exposició, vaig acceptar l'encàrrec amb entusiasme i amb pànic. Em deia que no en sabia prou per traduir i alhora pensava que si hi reeixia amb els peus de foto també seria capaç de fer-ho amb la poesia, que m'agrada molt més. D'aquesta manera va començar la primera aventura del traductor explorador. Havia de buscar cada paraula, havia de plantejar-me cada problema com un problema molt més gros del que era. Aquell poema jo no l'estava entenent en la llengua original, sinó que estava agafant cada mot, cada sintagma, cada vers, i l'estava desmuntant completament per reconstruir-lo després en català. Ho feia a través de dues traduccions, és a dir, de dues llengües interposades que coneixia molt bé, com són l'italià i el castellà, que són unes bones crosses, però també són trampes, i amb l'ajuda d'amics croats que sí que parlaven italià, castellà, català o anglès. És a dir, jo era l'explorador que s'endinsa en un bosc

fosc, espès, ple de paranys, que té algun objecte màgic que l'ajuda, però aquest estri, que pot ser la llengua interposada, també és una trampa, una mica com l'anell de Frodo, perquè són coses que et socorren, però et poden enganyar. Així vaig anar avançant per fer aquell primer poema que, al final, es va exposar en un plafó al Museu Marítim de Barcelona, vull creure que en una versió reeixida.

Traduir d'aquesta manera és un risc, però també és una aventura estimulante. Paul Ricoeur, en un llibret titulat *Sobre la traducció* –traduït per Guillem Calaforra i publicat en l'elegant col·lecció «Breviaris» de Publicacions de la Universitat de València–, explica, parlant sobre la traducció de textos filosòfics, que per traduir s'ha de conèixer molt bé la llengua de partida i la seua cultura i, per descomptat, la d'arribada. Jo acabe de dir exactament el contrari, però no perquè no estiga d'acord amb Paul Ricoeur. De fet, hi estic, crec que és a conèixer profundament la llengua de partida i la seua cultura, al que ha d'aspirar el traductor. Però crec també que la traducció pot ser un procés d'aprenentatge i que si, com en el meu cas, acabes d'arribar a Croàcia i encara no saps bé l'idioma i et posen un poema al davant per traduir-lo, dir que no perquè has d'esperar *x* anys a sentir-te preparat, és perdre una oportunitat d'aprendre. Crec que aquesta experiència de la traducció com a aprenentatge és molt valuosa, perquè demana un esforç molt gran, cada pas que fas t'obliga a superar una prova que et fa avançar en el camí cap a aquell lloc que, per a Paul Ricoeur i per a qualsevol traductor sensat, ha de ser l'objectiu i l'ideal.

En aquesta aventura, el traductor explorador troba diverses ajudes. He esmentat les llengües interposades i la traducció en equip. A més, ara mateix hi ha el recurs de la xarxa. Un poema en una llengua que comences a conèixer, però que necessites consolidar, és com una xarxa i cada paraula és un enllaç que et porta a una altra interfície. Podries entrar en cadascuna de les

paraules i escandallar buscant tots els significats, tots els matisos, totes les implicacions, totes les relacions que s'hi estableixen des del punt de vista de la mètrica, del ritme, de la sintaxi, del sentit. Podries entrar dins del poema i córrer el risc d'ofegar-te o aconseguir surar i traure'n l'entrellat. Per navegar (i bussejar) per aquesta xarxa que és un poema és gairebé una obvietat dir que avui en dia una ajuda fonamental és l'altra xarxa, la que ens connecta amb una quantitat d'informació que ens permet solucionar perplexitats que en un altre temps haurien demanat anys d'estudi.

A més d'això, però, la xarxa ha substituït en pocs anys la correspondència escrita en paper o, per als que encara ens agrada rebre de tant en tant una postal o un paquet amb llibres a casa, l'ha complementat. En relació amb la traducció de poesia, trobe que les possibilitats de comunicació immediata i per escrit que ofereixen les xarxes socials són molt útils, sobretot si estàs traduint autors vius i en actiu. L'últim llibre que he traduït i que encara no està publicat (eixerà, esperem que més aviat que tard, a la col·lecció «La Cantàrida») és *Les maletes de Jim Jarmusch*, de Petar Matović. Matović, nascut l'any 78, ha publicat tres llibres de poesia i, com tantíssima gent avui en dia, està connectat a les xarxes socials d'internet. Per traduir el seu llibre (ja es pot llegir alguna mostra de la seua obra al número 12 de la revista *Pèl Capell*, dedicada a la poesia sèrbia actual) he comptat amb l'ajut d'una companya croata amb qui signaré conjuntament la traducció, però també he pogut mantenir un diàleg constant amb l'autor, precisament gràcies a la immediatesa de resposta que obtenim a través d'aquests mitjans. En realitat, no fem res que no hagen fet altres autors i traductors, mitjançant la correspondència tradicional, però hem guanyat en immediatesa i ens hem estalviat intermediaris. Aquesta relació amb l'autor, quan és possible, és molt gratificant i, a més, permet entendre referències que per molt que jo hagués conegut la

cultura sèrbia no hauria pogut copsar. Per exemple, hi ha un poema en què parla d'un poeta que passejava mal vestit venent llibres de vell per la Universitat de Belgrad quan ell estudiava. Aquestes coses, evidentment, si jo fos un traductor sense contacte amb el poeta, les hauria solucionat d'alguna manera més o menys vàlida, però si tens l'autor a l'altra banda del Facebook, li ho preguntes i ell t'ho explica i et sembla que estàs una mica més a prop del cor del poema. Endinsar-se en aquesta selva obscura amb un estri màgic com aquesta xarxa et fa sentir més segur.

Tanmateix, la traducció de poesia com a aprenentatge no és una cosa nova. Tonko Maroević, poeta croat que des dels anys setanta ha publicat versions d'autors catalans, afirma que ell només té un coneixement passiu del català, que només li serveix per llegir, i que el català que sap l'ha après llegint poesia. Jo diria que haver traduït Salvador Espriu, Carles Riba, Joan Maragall, Blai Bonet, Josep Piera o Vinyet Panyella, entre altres, i haver-ho fet de manera excel·lent, és tenir un coneixement ben actiu del català, per molt que no el parles, ni l'escriu. Maroević m'ha explicat en diverses ocasions que ell havia traduït els poemes catalans que pensava que li podien interessar, a partir del que intuïa gràcies al seu coneixement, sobretot, de l'italià, i també del francès i el castellà. És a dir, Tonko Maroević tradueix del català per entendre els poemes. Això vol dir que la primera lectura no li garanteix mai una comprensió immediata, sinó una intuïció que el fa atansar-se a cada vers i descobrir-ne els significats. Després d'uns anys d'experiència com a traductor explorador puc dir que em trobe en un punt més o menys semblant. A partir d'una primera lectura d'un poeta croat o serbi puc intuir si m'interessa o no i aleshores torna a començar l'aventura.

Una aventura que comença en un bosc inextricable i camina cap a la llum de la comprensió. Si la llengua des de la qual es tradueix no es coneix gaire comporta un procés d'aprenentatge

immens que també val la pena de viure'l, perquè l'experiència s'obté fent el camí. Traduir un poema és entendre'l i el viatge, la *quête*, que s'emprèn en començar a fer-lo, és el procés d'aprenentatge. Traduir, al capdavall, és entendre i aprendre.

BIBLIOGRAFIA

RICOEUR, P. *Sobre la traducció*, traducció de G. Calaforra. València: PUV, 2008.

SANCHIS, Pau. «He traduït per poder entendre allò que llegia», entrevista amb Tonko Maroević: <http://www.visat.cat/espai-traductors/cat/traductor/226/1013/croat/tonko-maroevi263.html>, 2010.

—. «Una porta oberta no fa gaire: els intercanvis literaris entre el croat i el català», *Quaderns: revista de traducció*, núm 18. Barcelona: UAB, 2011: <http://www.raco.cat/index.php/quadernstraduccio/article/view/245279/328502>

