

TRADUCCIÓ DEL LLenguatge VERBAL AL VISUAL

María Arumí

UNIVERSITAT RAMON LLULL

La intenció d'aquest article és presentar la possibilitat de la «traducció visual» —en aquest cas d'un poema—, en la qual la hipòtesi de treball consistirà en la localització dels elements poètics que han de desvetllar la intuïció i posar en marxa el mecanisme creatiu de cara a la interpretació verbal i/o visual del contingut poètic. Els objectius pragmàtics són molt concrets : a) Afavorir l'expressió, la naturalitat i l'aprofundiment poètics. b) Aconseguir un nivell d'abstracció suficient que permeti de construir símbols a escala artística. c) Arribar a la creació visual del poema per mitjà del joc d'imatges i de símbols verbals i visuals assolits.

301

Abans, però, m'agradaria fer algunes precisions respecte del que pot suposar de cara a la traducció i des del punt de vista, sobretot artístic, el que avui anomenem A) Interpretació o desplaçament hermenèutic, i un segon aspecte B) Paral·lelisme entre la recerca objectiva de la ciència i el procés perceptiu de la creació artística.

Interpretació o desplaçament hermenèutic

La interpretació o desplaçament hermenèutic com a art de traduir un text per a determinar-ne el significat comprèn, segons G. G. Steiner¹, quatre moments molt importants que intentarem aplicar al nostre objectiu concret d'interpretació visual i/o verbal.

1. Un impuls inicial ens inclina d'una manera immediata, espontània i confiada devers un text que comporta una sèrie d'hipò-

¹ G. Steiner (1975). *After Babel. Aspects of Language and Translation*. Publicat per Oxford University Press, Nova York. (trad. Cast. : Después de Babel, Fondo de Cultura Económica 1980, México. Cap. V, pàg. 339).

tesis de treball, unes implicacions semàn-tiques concretes i unes formes d'expressió diferents quant a la configuració i a moltes possibilitats d'establir analogies i similituds.

Aquesta primera inclinació, tot i les dificultats que pot generar, desencadena un vertigen analògic o metafòric autoinduït tan gran que ens pot fer descobrir allò simbòlic en les paraules o els fets més insignificants i anodins. Cal, però, ésser fidels a aquesta primera intuïció que és l'origen de tota interpretació i que ens pronunciem pel principi de les estructures profundes propugnat per la lingüística generativa i transformacional, la qual aspira a tornar demostrable l'a *priori* pragmàtic i idealista d'una comunicació universal, diu G. G. Steiner².

Essent així, podem d'iniciar l'anàlisi crítica de la interpretació d'un text poètic amb imatges, conscients que ens hem de limitar als aspectes de caire més pragmàtic, tot i que la traducció té una dimensió teòrica i lingüística més àmplia i complexa.

2. L'exploració i l'extracció agressives, la comprensió i la traducció pròpiament dites, que l'hermenèutica considera un atac, una escomesa unificadora i que no es pot deformar. Evidentment, és molt difícil d'assolir la translucidesa quan es tracta de la mateixa llengua, perquè la coneixem massa. Ara bé, passar d'un codi lingüístic a l'altre vol dir enfrontar-se amb el fet diferencial, moltes vegades intraduïble, però sovint portador d'una nova experiència d'identitat. G. G. Steiner diu que l'*alteritat, amb la riquesa i el poder incisiu del llenguatge, obliga a allò que és present a descobrir-se a plena llum*.

Com podem deduir, aquest enfrontament no sempre pot ser total, car hi ha espais i profunditats obscurs i que no cal recrear. Això no comporta un risc important si ens cenyim als límits d'aquest treball: penetrar el text, extreure'n els valors i transformar-lo, àdhuc amb unes formes noves amb les quals podem identificar la sensibilitat i el geni de la interpretació amb els de l'original.

3. La incorporació en el sentit ple del mot, atès que el camp semàntic del traductor posseeix una existència prèvia i rotunda, sense la qual no hi hauria creació. Els resultats poden arribar a una gran diversitat de matisos capaços de superar-nos o d'empetir-nos, en el sentit que alguna «interpretació» pot esgotar la vena creadora del subjecte. En aquest cas, el procés es consideraria inacabat i el resultat pragmàtic negatiu: no s'aconseguiria la captació de valors,

² G. Steiner, *opus cit.* pàg. 340

sinó la inhibició. Per això tot procediment hermenèutic ha d'establir alguna compensació.

Aquest és un punt que ens cal replantejar i diferenciar bé en precisar el sentit que donem a aquesta «compensació», la qual equilibra en certa manera ambdues personalitats: la de l'autor original i la del traductor. Efectivament, el qui tradueix a un mateix codi i amb una responsabilitat professional ha de pensar que executa una tasca per a d'altres persones, i això suposa, per una part, que l'exercici realitzat ja no és necessari ni directament influent (d'antuvi, es tracta de l'obra original).

Nogensmenys, en el cas d'una «traducció visual», l'interpret no és sotmès a una ètica d'ofici sinó d'*amateur*, puix és molt difícil, quasi impossible, realitzar una transformació metafòrica passant a un altre sistema semiòtic -que l'allunya considerablement de l'original- i alhora «dir el mateix» o considerar, com diu G. G. Steiner, que hi ha hagut una expropiació. L'objectiu és diferent, car en el nostre cas hi ha una intenció directa de recreació en la captació dels valors humans i estètics. Ara bé, en ambdues situacions l'atracció que exerceix el text fa tornar agressiu el traductor, que es llança confiadament amb un impuls o *élan* a la recerca de la forma i de la restitució, evitant sempre el literalisme, la paràfrasi i la incitació³.

4. La compensació i la restitució. Per la seva mateixa naturalesa, la traducció suposa una invasió del text per part del traductor: la seva existencialitat irromp cognoscitivament fins al punt que l'original queda dialècticament alterat. Cal, per tant, restituir-ne l'autenticitat amb un anàlisi metòdica i detallada que posi en evidència el seu valor, la qual cosa comporta elevar el text original a la categoria de les obres que mereixen ésser traduïdes.

Tot i amb això, «l'hermenèutica de la importació no solament se situa en la frontera espacial; exigeix també un desplaçament en el temps». Eludir aquest fet és inadmissible, puix una total sintonia no es pot donar; tot depèn de la riquesa lèxica, de la sintaxi, de la contextualitat i de les ressonàncies temporals i espirituals del qui trasllada el text d'una llengua a una altra -en aquest cas la traductora del poema d'Antonio Machado- i no pas d'una lògica impecable.

En un altre indret, el mateix autor ens ofereix una comparació molt bella quan ens diu que *en el transcurs de cada desplaçament hermenèutic el traductor es lliura a un acte profundament semblant al d'Antígona quan irromp en l'univers dels déus. El traductor és un antit-*

³ G. Steiner, *opus cit.* pàg. 346

heos que viola la separació natural de les llengües, designi dels déus (amb quin dret tradueix?), però també afirma, amb la seva rebel·lió, la unitat suprema (i no menys divina) del logos. Quan s'esdevé l'encontre de la traducció autèntica, les dues llengües són destruïdes, i la significació entra, per un instant, en una 'viva obscuritat' (la imatge és la dels funerals d'Antígona)⁴. Amb aquesta imatge il·lustra l'art de hölderlin, que, traduint Antígona de sòfocles amb aferriçada fidelitat, l'exalta fonent en un enllaç indescriptible les dues llengües, la grega i l'alemanya.

Hem arribat a un punt molt important si considerem el fenomen des d'una perspectiva pragmàtica. Per més que procurem ampliar la possibilitat d'interpretació literària portant-la a uns nivells menys rigorosos —que els que exigeixen, per exemple, la filosofia o l'escripturística—, no podem, però, oblidar que la «compensació» i la «restitució», de les quals parlàvem, només es poden manifestar si existeix, a canvi, per senzilla que sigui, una recreació que garanteixi l'aprofundiment dels valors textuais.

Emprant la imatge del mirall ja coneguda, ens adonem que tota traducció és valuosa quan, a més de ser un ressò de l'obra, ens torna la seva imatge i genera llum. D'aquesta manera s'estableix una forta tensió dialèctica entre l'autor i el transcriptor, de manera que aquest pot arribar a produir un ésser nou allà on només existia en potència: un contingut que ha superat la paràfrasi, car n'ha amplificat el significat original i n'ha fet una nova creació. La frase de heidegger: *Som el que entenem ésser* implica que en certa manera som modificats en el nostre propi ésser perquè el text aprofundit ha aconseguit el seu objectiu: arribar a nosaltres.

Fixem-nos que aquí l'objectiu no és l'anàlisi, sinó la localització dels elements poètics que han de desvetllar la intuïció i posar en marxa el mecanisme creatiu. Passem ara a l'estudi de l'experiència de M. Pilar Marimon² de la traducció visual de la poesia d'Antonio Machado A *Don Juan Ramón Jiménez por sus «Arias Tristes»* i observem la seva representació plàstica: de seguida ens adonem que és de tipus surrealista extravertit, o sia, que es proposa expressar amb molta espontaneïtat —que aquí no arriba a l'automatisme psíquic directe, car intenta interpretar un determinat contingut literari— l'activitat original del seu pensament amb un cert control de la raó i de la norma estètica que li proporciona la consigna. Veurem com l'estat oníric i d'al·lucinació que plasma a les últimes estrofes li permet una certa evasió vers l'inconscient de l'ac-

⁴ G. Steiner, *opus cit.* pàg. 380

tivitat psíquica del poeta que en el fons és la seva mateixa, i on deixa d'ésser vàlida l'oposició entre el real i l'imaginari. D'aquesta manera, la vena dels sentiments s'obre com una deu en descobrir una pedra, un arbre, una font en la forma i les característiques dels quals es projecta empàticament, però no pas per existir «com l'objecte», ans per transferir-li la seva pròpia individualitat psíquica.

En interpretar el poema posa en llibertat el seu sentiment, que s'expressa a través del món líric de Machado fins a descobrir-nos quelcom del que el poeta ens vol dir. És per això que l'enunciat de la consigna insisteix més en la identificació del contingut que en l'anàlisi d'aquest, la qual cosa, en la majoria dels casos, es continuarà després. M. Pilar titula la seva interpretació del poema «ACORDE INTERIOR», i l'ha representat amb set quadres, un per a cada estrofa. La bellesa de les imatges tradueix tot un món interior ric, imaginari, tendre i ple de sentiment, ressò de la veu del poeta.



*Era una noche del mes
de mayo, azul y serena.
Sobre el agudo ciprés
brillaba la luna llena*

*iluminando la fuente
en donde el agua surtía
sollozando intermitente.
Sólo la fuente se oía.*

*Después, se escuchó el acento
de un oculto ruiñeñor.
Quebró una racha de viento
la curva del surtidor.*

*Y la dulce melodía
vagó por todo el jardín:
entre los mirtos tañía
un músico su violín.*

*Era un acosde lamento
De juventud y de amor
para la luna y el viento,
el agua y el ruiñeñor.*

*«El jardín tiene una fuente
y la fuente una quimera...»
Cantaba la voz doliente,
alma de la primavera.*

*Calló la voz y el violín
Apagó su melodía.
Quedó la melancolía
Vagando por el jardín.
Sólo la fuinte se oía.*

Poesías Completas (Elogios).
Selecciones Austral, Madrid, 1980

Quan A. Machado verseja, cada element és un ésser autònom, independent, però el conjunt de tots ells els transporta a una realitat superior que no es pot oblidar. Is remarcable el predomini del nom sobre qualsevol altre component lèxic. Podríem fer-ne una llista paral·lela a les imatges presentades per M. Pilar i veuríem com la riquesa del símbol omple de temporalitat l'existència de cada un dels éssers: *noche, ciprés, luna, fuente, agua, ruiseñor, viento, surtidor, melodía, jardín, mirtos, músico, violín, lamento, juventud, amor, quimera, melancolía, voz...* A tots aquests noms corresponen una imatge plàstica o un comentari de l'autora.

Amb aquesta abundància de substantius, Machado no intenta descobrir accions, sinó realitats, la qual cosa ha estat ben copsada per la noia, que, més que descriure, revela el significat dels traçats de les seves imatges com a criatures existents: *Queda la melancolía vagando por el jardín. / Sólo la fuente se oía...*

La motivació d'aquesta experiència ens la conta la mateixa autora⁵:

He escogido este poema que A. Machado dedica a J. R. Jiménez por sus *Arias Tristes*, porque veo reflejado en él alguno de los momentos de tristeza, de melancolía y de soledad que muchas veces siento en mi misma.

307

Adivino a un personaje meditativo o interiorizado, que lee en el espejo de su alma "El acorde de lamento de juventud y de amor", proyección del propio autor. Acorde entre madurez y juventud que le llevan a la búsqueda de una vida difícil, pero llena de oportunidades y esperanzas.

Todo ello me ha producido una sensación de plenitud interior y de acercamiento sincero hacia los demás.

Vegem-ne ara el comentari que ens fa de cada estrofa, alhora que seguirem, amb sentit una mica crític i llegint entre línies, tot el que ens vol comunicar.

⁵ S'ha respectat en tot moment l'expressió de la noia, M. Pilar Marimon, de 3r de BUP, de l'Escola Vedruna de Terrassa

Estrofa I:
Comentari de les imatges

*Era una noche del mes
de mayo, azul y serena.
Sobre el agudo ciprés
brillaba la luna llena.*



En este cuadro aparece la luna en un cielo negro y oscuro. Las líneas difusas que vemos como prolongación de éste nos indican que la noche es serena y tranquila.

Las plantas alargadas y caídas hacia abajo expresan silencio y soledad. Silencio que en la noche serena sugiere intensidad de sentimientos en el alma del autor, y un tono de melancolía y de inquietud.

Hi figuren dos elements importants: la *noche* i el *ciprés* en un espai tranquil i serè, i amb clares connotacions de tipus romàntic. Is un ambient cultivat (xiprer, font amb brollador...) propi d'un jardí o d'un claustre. La situació temporal ens és donada per la forma verbal *Era*, que li confereix un matis de llegenda i de conte i és una clara referència al passat. Altres elements verbals que fan referència al temps són *mes de mayo* i *noche*. Els adjectius *azul* i *serena* fan ressaltar el to de serenor nocturna.

El xiprer té un marcat caràcter simbòlic en la poesia d'Antonio Machado: és la il·lusió vista en el goig i el record infantil, és quelcom més que un èxtasi d'origen, com si volguéssim escapar-nos de la gravetat del camí i ens orientéssim devers una terra promesa que vam entreveure, per primera vegada, quan érem infants.

Encara que es tracta aparentment d'una descripció, el poeta ens introdueix directament al tema a través dels elements simbòlics com ho fa intuïtivament l'autora dels dibuixos.

Estrofa II:

Comentari de les imatges

*iluminando la fuente
en donde el agua surtía
sollozando intermitente.
Sólo la noche se oía.*



Las líneas se tensan con ritmo paralelo al murmullo del agua. Todo calla. Hasta la voz del poeta enmudece. Sin embargo aparece en el cuadro una fuente de la que mana el agua. Su sollozo intermitente es el que rompe el silencio, y para expresarlo he representado el agua con líneas, si no del todo curvas, sí unidas y remarcadas en negro para indicar la fuerza con que cae y el ruido seco al chocar con la roca el suelo.

Este ritmo continuo, esta rigidez y firmeza de la gúa que mana y corre, me impresiona. He leído que las *Arias Tristes* de Juan Ramon Jiménez llevan una carga de emoción lírica que emana a la superficie de un modo profundo y espontáneo.

Potser per la seva tímidesa i la tendència a la introspecció i amb desig d'exterioritzar-se, en el seu quadre apareix d'una manera reiterativa la font en lloc del sortidor, element que figura en el poema: *de donde el agua surtía*. Hi ha una diferència semàntica, car *surtir*, brollar l'aigua cap amunt, aporta una dissemblança amb el dibuix de la font, on l'aigua s'escorre cap avall.

La font, amb el seu corrent canviant, simbolitza no pas la immortalitat, sinó el rejuveniment constant. Segons Jung la font és una imatge de l'ànima quant a l'origen de la vida interior i de l'energia espiritual. El so de l'aigua, que plora intermitent, es converteix en una música de fons d'un somiqueig al·lucinant i, a la llum de la lluna, el paisatge presenta un aire melanconiós i solitari.

Estrofa III:

Comentari de les imatges

*Después, se escuchó el acento
de un oculto ruiseñor.*

*Quebró una racha de viento
la curva del surtidor.*

310



La luna sigue encabezando el cuadro. El canto del ruiseñor y el movimiento suave del agua producido por el viento dan una sensación de frescor y de claridad mental, de juventud y de inspiración. De esta contemplación deduzco que la inquietud del poeta y el sollozo del agua estallan con el canto misterioso del pajarillo semioculto entre la vegetación, representada por hojas negras y alargadas con un cierto balanceo provocado por la ventolera.

El agua de la fuente ya no cae con fuerza. Es desviada de su curso por una *racha de viento* que representado por ondas suaves y silenciosas. Los trazos de la parte baja del cuadro dejan ver un fondo de lozanía y frescor. ¿No será que A. Machado nos va abriendo la personalidad de J. Ramón, "palabra en soledad", no solitaria sino preñada de simbolismo?

Hi ha un canvi de temps a l'estrofa introduït per un *después* i corroborat pels pretèrits indefinits *quebró* i *se escuchó*. L'element sonor no sols persisteix, ans augmenta la seva freqüència, feta ressaltar en els quatre versos pels mots en posició de rima: «acento-viento», «ruiseñor-surtidor». Aquests elements nous són de gran importància, atès que conjuntament amb el canvi de temps mencionat creen una nova atmosfera en el poema, ben reflectida en els comentaris de Pilar: un cert trencament de la bonança i la monotonia de la primera estrofa.

En el dibuix trobem un element aclaridor: «El agua de la fuente ya no cae con fuerza. Es desviada "por una racha de viento"». El to líric de les imatges ens produeix una alenada d'emoció i de tendresa: el rossinyol, símbol de la bona notícia, del bon presagi, canta una melodia que en el dibuix es confon amb la música de l'aigua i el sentiment del poeta i de Pilar ensems.

Estrofa IV:

Comentari de les imatges

*Y la dulce melodía
vagó por todo el jardín:
entre los mirtos tañía
un músico su violín.*



La planta alargada y ondulada junto con los mirtos trepa y se eleva como si quisiera alcanzar una onda sonora, y muestra el ritmo melódico del violín dulce y penetrante. El árbol oscuro y firme situado detrás del violín parece sostenerlo como si quisiera detener e inmovilizar la melodía para siempre. Son notas que surgen del interior del autor como expresión de su sentimiento, de su vivencia poética ocupada íntegramente en la creación de la belleza por la palabra.

Es en el contexto del cuadro donde percibo que el sentimiento se abre y se agota en sí mismo entre los mirtos y las notas musicales.

L'element sonor ja no es limita a un lloc ni a un moment determinats, sinó que s'estén: *y la dulce melodía / vagó por todo el jardín*, i la naturalesa es fa solidària dels sentiments. El jardí, com a símbol, és l'àmbit on la natura apareix sotmesa, ordenada, harmònica, i constitueix un signe de la consciència enfront del paisatge agrest, representació de l'inconscient. M. Pilar, amb les seves imatges, ens ofereix una plasmació ingènua, més com a resultat de l'inconscient que no pas del raonament lògic. La situació dels elements pictòrics és de tipus orgànic, amb una directa relació empàtica amb els objectes.

Les figures es belluguen i el seu moviment és complementari del de les altres formes: les notes es mouen al ritme dels elements vegetals i el violí roman en un punt de l'espai i en l'instant en el qual sona la melodia. Amb aquest detall, l'autora intueix l'efecte simbòlic del somiqueig de l'aigua.

Estrofa V:
Comentari de les imatges

*Era un acorde lamento
de juventud y de amor
para la luna y el viento,
el agua y el ruiseñor.*



 313

Era un acorde lamento / de juventud y de amor, diu A. Machado. Acorde lamento que viene representado por una línea de color negro que rompe la armonía del cuadro y va de extremo a extremo.

La estrella es símbolo de la juventud que se abre y se agota en sí misma para volver a renacer. El corazón representa el amor. Ambos, en acorde lamento, llevan consigo el dolorido sentir de la luna y el viento, de el agua y el ruiseñor.

En aquesta estrofa M. Pilar, com el poeta, ha recollit alguns elements apareguts fins ara en el poema: la lluna, l'aigua, el vent i el rossinyol. És una estrofa aparentment equilibrada on les paraules en rima aporten les dues idees contraposades i complementàries alhora: «lamento-viento», elements negatius, i «amor-ruiseñor», elements positius. És de destacar la repetició anafòrica del mot «era», que ja havia aparegut, i la significació del qual ens porta a la primera estrofa, o sia al passat, a la joventut i a l'amor.

L'adjectiu *lamento* subratlla la pèrdua de quelcom llunyà i, consegüentment, unifica el tema central de la composició. Com en l'estrofa anterior, en aquest quadre figuren la lluna, l'aigua, el vent, el rossinyol, l'estrella i el cor. El resultat estètic, en un to molt supe-

realista, fa ressaltar l'efecte líric, àdhuc metafísic, de l'ambient. El doll d'aigua que s'esmuny deixa rellicar quatre gotes que moren, esvaint-se, sense deixar rastre.

Estrofa VI:

Comentari de les imatges

*«El jardín tiene una fuente
y la fuente una quimera...»
Cantaba la voz doliente,
alma de la primavera.*



En lo más profundo de nuestro personaje nace un doloroso y penetrante sentimiento que le produce gran inquietud. Siente fluir la vida de su interior, una quimera intensa le abraza. Esta "alucinación" le ha representado en el interior de la fuente que mana melancólica y silenciosa, pero con ritmo continuado e intermitente. Quizá el paisaje sereno y primaveral impulsa a este sentimiento, que fluye del alma del poeta y sale al exterior en un movimiento de extraversión.

Vemos en el cuadro que la quimera o el sufrimiento interior del personaje es solidaria con el paisaje. Así queda sólida y firme en este ambiente de primavera.

En aquest quadre, com en el poema, veiem associades «font-quimera». Tant el xiprer com la font estan relacionats, en llur forma, amb la verticalitat. Cal destacar, però, una diferència entre ambdues comunicacions: el poeta ens parla de la font (amb brolla-

dor), on l'aigua sorgeix en sentit ascendent, i la insistència de la qual podem associar al somni i a l'inabastable. Tanmateix, en la pintura apareix una font en la qual el curs intermitent s'escola rodolant cap avall. És un contrast expressat harmònicament i bella, en què les forces vectorials queden compensades.

L'apòteosi del segon vers suspèn la descripció poètica, *el jardín tiene una fuente / y la fuente una quimera...*, com quelcom inacabat, però alhora circular, reiterant com el moviment de l'aigua al llarg de tota la poesia. La quimera dins de la font simbolitza els desigs soterrats en l'inconscient, que la frustració pot convertir en font de dolor, i per això s'ha de combatre fins al catau més profund. M. Pilar ha introduït intuïtivament l'estrella prop de la quimera per il·luminar l'interior i foragitar l'engany... Així els elements es fan solidaris amb el poeta.

Estrofa VII:

Comentari de les imatges

*Calló la voz y el violín
apagó su melodía.
Quedó la melancolía
vagando por el jardín.
Sólo la fuente se oía.*



Esta solidaridad entre paisaje / personaje la veo personificada en una serie de imágenes plásticas: la quimera se ha esfumado dejando un rastro, la melancolía, que queda vagando por el jardín acompañada tan sólo por el ruido de la fuente. El violín desaparece entre las rocas y sus notas se precipitan en el interior del agua buscando el eco quimérico de la perdida fantasía y de las lágrimas del poeta... *Ya la fuente se oía.*

És el descens. Hi ha un altre canvi de temps on les formes verbals *calló* i *apagó* contrasten amb la sonoritat i lluminositat de les anteriors estrofes. Aquesta dltima es distingeix de les altres perquè és de cinc versos, en els quals es torna a repetir algun dels elements citats anteriorment: *sólo la fuente se oía* (segona estrofa), *vagó por todo el jardín* (tercera estrofa). Els versos 3 i 4 són explicatius: *quedó la melancolía / vagando por el jardín*. L'estat malenconiós ja remarcats se'ns mostra ara, amb tota la força lírica, sobretot per l'expressió de durada del gerundi, que perllonga i engrandeix el sentiment. Tota la resta d'elements desapareix davant la font, el ploriquejar de la qual prossegueix el seu curs.

 316

Podria continuar amb l'anàlisi aprofundint la simbologia, però no és aquest l'objectiu, car interessa, sobretot, establir el paral·lelisme entre la veu del poeta i la qualitat interpretativa de les imatges, com acabem de fer. El que sí que és evident és que amb aquest treball M. Pilar ens ofereix una autèntica traducció visual que és lluny de la simple il·lustració, si bé s'han de considerar l'edat i el fet que la finalitat de tota obra artística és generar bellesa més enllà del seu propi valor i desvetllar la sensibilitat dels esperits ben dotats. Massa sovint, l'anàlisi poètica es limita a fredes consideracions que no comuniquen al lector cap mena de gaudi ni de plaer de crear. Jo voldria defensar una tesi que realment conduís a resultats pragmàtics, vivencials i alhora d'autèntica qualitat cognitiva, la qual cosa està totalment lligada a l'aprofundiment necessari per a analitzar l'obra literària que es vol estudiar a fons.

El lector no s'ha d'avergonyir de no conèixer l'existència de certes claus interpretatives, ja que això és propi d'especialistes, i que fins i tot a vegades distreuen. Si ens hi fixem bé, la pràctica d'aquestes exercitacions ens diuen que el mateix goig estètic experimentat en la lectura poètica ens proporciona elements d'interpretació que l'intel·lecte selecciona per un treball previ i inconscient de la intuïció. I, si això es dóna, tenim assegurat l'ulterior coneixement en el pla de la tècnica literària.

Els poetes ens proposen un estil d'exposició treballada, però directe, com un flux d'excel·lència i de gràcia i, a través de la paraula, van creant totes aquelles imatges que donen vida al seu món interior i que el lector ha de copsar i d'assaborir. Arribat el moment de la interpretació i solament quan aquella actitud oberta, passiva i gratuïta, de la qual parlàvem, s'hagi apoderat del seu esperit, el lector estarà en disposició de localitzar la situació, l'objecte, la persona, el paisatge contemplat.

Per acabar aquest apartat sobre el desplaçament hermenèutic podríem fer-ho a través d'aquest exemple concret de traducció visual: què ens diuen els comentaris de Pilar i com ens ho diuen.

a. D'antuvi hi ha hagut un «impuls inicial» que l'ha llançada a penetrar en el text amb prou motivació per a arribar a un final acceptable. En aquest desplaçament primari ha copsat la primera intuïció de la idea total, *la pertorbació emotiva, que es troba a la base de la inspiració*, amb la qual ella titula el poema: acorde interior. Això ja significa un apropament al text-font, i prou capacitat de síntesi per a extreure'n el nucli temàtic.

b. En segon lloc, ha fet una selecció d'imatges i de símbols poètics que ha transformat metafòricament en un altre codi semiòtic. Aquest fenomen comporta *a priori* una «incorporació», atès que el món interior del poeta ha envaït la seva imaginació plantejant-li una sèrie d'interrogants que resol d'acord amb aquestes pulsacions interiors i els elements plàstics de forma, color, etc., al seu abast. És innegable que les interpretacions pictòriques sorgides d'aquest procés no s'assemblen gens al que podria ser una paràfrasi o una simple il·lustració. Nogensmenys, el text s'ha engrandit, ens ha deixat entreveure una mica més de l'ànima del poeta, perquè certament «tot el que diuen els versos de la Pilar era dintre seu».

c. Hi ha hagut, evidentment, una «compensació», puix s'ha avançat cognoscitivament, sense exhaurir la grandesa del poema.

Amb la seva ingenuïtat, tant com amb la seva intel·ligència, l'ha recreat restituint la dignitat del text. Podríem fer-nos ara la mateixa pregunta que G. G. Steiner es formulava respecte a la traducció d'*Antígona* de Sòfocles per Hölderlin: amb quin dret tradueix? La resposta és òbvia. A part el goig estètic que suposa l'aprofundiment⁴, l'objectiu és de caràcter pragmàtic, o sia, intentar que el poema «arribés» a la Pilar amb totes les implicacions que ja hem assenyalat.

⁴ Igor Stravinsky, opus cit. pàg. 54

d. Finalment, el seu nivell de creativitat justifica la «restitució» i la «compensació» de les quals parlàvem. Això palesa la importància del primer moment, la força de la intuïció sense la qual no podria fer l'afirmació del comentari de la quarta representació, quan compara el sol amb la vida atorgant-li tot un sentit de transcendència. A continuació ens presenta un projecte: «...el de tancar el sol, tancar-lo i cremar la clau. Pensem-hi. És possible. jo crec que no.»

La hipòtesi presentada al principi sobre la possibilitat pragmàtica de la traducció visual i/o verbal, crec que queda demostrada. Això, a part l'esforç que suposa crear i l'enriquiment estètic i humà, representa una compensació psicològica molt gran. S'ha constatat que quan l'objectiu és clar la superioritat del text original no debilita la capacitat d'invenió de l'interpret, ans la fa créixer, la potencia i la condueix. hegel i heidegger postulen que l'ésser sols es defineix a si mateix quan implica un altre ésser.

Passem ara al punt B), on posarem de relleu la confrontació entre els procediments de la ciència i els de les arts.

Paralelisme entre la recerca objectiva de la ciència i el procés perceptiu de la creació estètica

Si existeix alguna originalitat en aquest treball, deu ser perquè s'apliquen uns criteris lingüístics i artístics a la traducció visual de temes o textos literaris —en aquest cas un poema—, sense perdre de vista el valor i la relació d'ambdós codis respecte del subjecte que interpreta i, per tant, el criteri pragmàtic. És comprensible que l'oportunitat de situar els individus en una posició heurística, de descoberta, posi en evidència la limitació de la informació, i serà un incentiu que la mení a la recerca i a l'aplicació d'uns algorismes ja coneguts des del punt de vista verbal. Tanmateix, aquests podran ajudar a assolir objectius parcials com, per exemple, la utilització d'analogies.

Ara bé, això és així perquè la llengua atresora recursos de la consciència i de la imatge que té del món. Selecciona, combina, refusa certs elements extrets del món perceptual. A cada llengua existeixen elements hermètics i creadors, puix la necessitat psíquica de la particularitat i de la incorporació és tan forta que preval sobre l'enorme avantatge de la comprensió mútua i de la unitat lingüística.

És cert que si tal situació es dona en l'àmbit de la llengua parlada, un poema, un conte meravellós, una novel·la no són una manifestació marginal en el contingent de la comunicació. La crea-

ció literària desplega forces ocultes i d'invenció que formen el mateix nucli del llenguatge, puix són, sobretot en l'aspecte poètic, la manifestació estètica i plena no sols dels valors metafísics, sinó també de la parla.

Tenint en compte, doncs, que un acte de comunicació natural respon a unes necessitats físiques, mentals, psicològiques i temporals, la llengua no hauria de ser excessivament formal.

Nogensmenys, la traducció es troba implícita en l'acte més rudimentari de comunicació i en la més elevada expressió poètica. La poesia, i molt especialment la lírica moderna, s'ha deslliurat de la coacció absoluta de les lleis de la sintaxi. La paraula poètica és vida i el seu poder d'evocació no té límits. «Mireu, el sol obeeix la meua sintaxi», diu Khlebnikov en els seus *Decrets al planeta*.⁷

En aquesta ambivalència, entre reproduir models i recreació, es debat la consciència lingüística del traductor. La percepció presenta un camp il·limitat de possibilitats per a expressar-se i és obvi que la imaginació faci un recorregut lliure en els dominis del coneixement a benefici de la polifonia i de la fantasia, i en detriment de la seqüència lògica i gramatical. És precisament la traducció el que posa més en evidència la històrica escissió verbal/visual, aquesta dialèctica centrada sobretot en la parla, que alhora ens fa iguals i diferents.

El que no es pot fer, però, és relativitzar el problema fins al punt d'insistir només en un mètode inductiu. Tanmateix, constatem sovint que nosaltres i la nostra societat estem immersos en un món que és en si mateix la traducció d'altres móns i d'altres sistemes. D'una manera especial amb la irrupció del surrealisme, la creació i la invenció van adquirint rang de ciència, perquè com diu: Lévi-Strauss: *la ment (l'esperit) deixa les seves empremtes en totes les creacions dels éssers humans. I en un altre indret, el pensament salvatge*» no és pre-lògic o pre-científic⁸.

És evident que no podem deixar de considerar amb especial atenció la presència de les forces que actuen des de l'inconscient. J. A. Fodor, en la seva obra *La modularidad de la mente*⁹, fa una aportació molt important quan afirma, que *una bona part de la nostra vida mental (potser l'única sobre la qual la psicologia pot dir-ne alguna*

⁷ Khlebnikov, poeta citat a través de G.G. Steiner, *opus cit.* pàg. 270

⁸ Lévi-Strauss (1962): *La pensée sauvage*. Paris, Plou (Trad. Cat.: *El pensament salvatge*, Edicions 62, Barcelona 1985.

⁹ Fodor, J.A. (1983): *The Modularity of Mind*, The Massachusetts Institute of Technology (Trad. Cast): *La modularidad de la mente*. Ediciones Morata, Madrid 1986, pròleg, pp. 15-16

cosa) és fonamentalment inconscient. Probablement, que aquest motiu és un dels que justifiquen la psicologia com a ciència de tota aquella activitat que la introspecció no pot controlar.

Potser en defensar els principis de F. Gall sobre les «facultats verticals»¹⁰ -en correspondència amb mecanismes cerebrals específics- i exposar la tesi sobre el «mòdul cognitiu»,¹⁰ va obrint una possible font d'investigació sobre el que anomena «sistemes d'entrada» (sentit, intel·lecte, memòria, imaginació, atenció, parla), encara molt poc estudiats. Ens referim al sistema perceptiu i al sistema lingüístic de comunicació verbal, els quals són vehicles de conducció de dades cap al subconscient o no penetrables des dels sistemes centrals.

Segons el mateix J. A. Fodor¹¹, *la norma és que, tot i que el processament perceptiu procedeixi "de baix a dalt" (cada nivell de representació de l'estímul analitzat es troba relacionat d'una manera més abstracta amb els productes dels transductors d'allò immediatament precedent), l'accés s'acompleix de dalt a baix (com més s'allunya dels productes dels transductors, més accessibles es fan les representacions recuperades als sistemes cognitius centrals, possiblement responsables del coneixement conscient)*. En deduïm que només les dades aportades pels estadis finals del processament d'entrades perceptives són accessibles als processos cognitius, i això, evidentment, significa que l'actuació del subconscient no dóna accés a dades elaborades, de coneixement, però sí a una gran riquesa de coneixença pre-cognitiva, sense la qual no es donarien aquelles.

Per tal d'escatir la importància de tot el que he dit, puc aportar algunes argumentacions que fa Lévi-Strauss¹² respecte al que ell anomena «ciència del concret», tan divorciada fins ara del pensament científic, per tal de palesar la interacció conscient/inconscient, i d'aquesta manera confrontar amb més fonament els resultats de la ciència i de l'estètica, dels llenguatges verbal i visual. El mateix ens aporta el pensament de G. G. Simpson¹³, teoritzador modern de la taxonomia, que ens diu amb referència al tema que exposem: *Els savis suporten el dubte i el fracàs perquè no poden fer altra cosa. Però el desordre és l'única cosa que no poden ni han de tolerar. L'objecte sencer de la ciència pura és portar al seu punt més alt i més*

¹⁰ Franz Joseph Gall (vegeu B. Hollander, 1920), *In search of the soul*, Nova York, E. P. Dutton). Citat per J.A. Fodor, *opus cit.*, pp. 36-37.

¹¹ Fodor, J.A., *opus cit.*, pàg. 88.

¹² Lévi-Strauss, *opus cit.* 52

¹³ Simpson (1961), citat per Lévi-Strauss, *opus cit.*, pàg. 52.

conscient la reducció d'aquella manera caòtica de percebre, que comença en un pla inferior versemblantment inconscient, amb l'origen mateix de la vida. En certs casos, hom es podrà preguntar si el tipus d'ordre que ha estat elaborat és un caràcter objectiu dels fenòmens o un artifici construït pel savi. Aquesta pregunta es planteja incessantment en matèria de taxonomia animal. No obstant això, el postulat fonamental de la ciència és que la natura, per ella mateixa, és ordenada... En la seva part teòrica la ciència es redueix a una posada en ordre, i si és veritat que la sistemàtica consisteix en una posada en ordre, els termes de sistemàtica i ciència teòrica poden ésser considerats com a sinònims.

Aquesta exigència d'ordre, segons Lévi-Strauss, és la base del «pensament primitiu» pel fet que és propi del mateix intel·lecte. També en els rituals primitius trobem cerimònies, avui ben analitzades, on es diu que l'«esperit suprem resideix en totes les coses, i tot allò que trobem en curs de ruta ens pot socórrer... Hem estat instruïts per a prestar atenció a tot allò que veiem»¹⁴. El que es pot deduir de tot això és l'afany d'establir connexions, vincles i sistemes d'ordres molt propi també de la ciència, i que a la pràctica acaba amb resultats semblants; això fa que la diferència entre el pensament màgic i la ciència s'escurci.

D'aquesta preocupació exhaustiva d'establir relacions, Lévi-Strauss en treu una sèrie de conclusions que caldria reproduir per a demostrar la validesa de la creació artística i de la traducció visual:

1. Els pensaments primitiu, ritual i mític¹⁵ poden arribar a resultats veritables, semblantment als fenòmens de la ciència quant a l'aprehensió inconscient de la «veritat del determinisme», la qual cosa fa que quan els admetem és perquè ja els havíem intuït. Per tant, «els ritus i les creences màgiques apareixen aleshores com altres expressions d'un acte de fe en una ciència encara no nada» (LÉVI-STRAUSS, 1961). Amb aquesta afirmació de l'antropòleg arribem a una conclusió important: ambdós mètodes inductius -el de la ciència i el del pensament primitiu- segueixen una trajectòria semblant a la de la ment humana quan inicia el procés d'abstracció a partir de les dades sensibles i sistematitza el coneixement processat amb la perfecció de la màquina més excel·lent.

En efecte, tinguem present que l'anàlisi d'entrada sensorial és l'única via d'accés als sistemes centrals: sentit, intel·lecte, memòria, imaginació, atenció i, sobretot, la parla. Tanmateix, si la informació transduïda ha d'arribar al pensament, només pot ser a través de les computacions. Per altra part, els mecanismes de comprensió es dis-

¹⁴ Lévi Strauss, *opus cit.*, pàg. 53

¹⁵ Lévi-Strauss, *opus cit.*, pàg. 56.

paren automàticament davant dels estímuls -tant els de comprensió del llenguatge com els dels sistemes perceptius-, i operen, segons que sembla, sense tenir en compte els interessos immediats dels subjectes. Per això, quan sentim un enunciat o distingim una configuració distal d'objectes hem de codificar els elements acústics i visuals i recuperar lèxic, fonemes i/o figures, colors, etc., i ordenar los sintàcticament.

2. Si la descoberta científica respon a un «arranjament» G. G. Simpson, 1961), tota temptativa d'aquest tipus, fins i tot inspirada per principis no científics, pot trobar ordenacions veritables com he dit abans, siguin quins siguin els mètodes emprats.

Hi ha més, encara. Aquesta necessitat i aquesta facilitat associatives del pensament anomenat primitiu, no són solament provables, ans responen a una urgència de les necessitats primàries, de l'art i de la ciència i, per tant, «la taxonomia, que és la posada en ordre per excel·lència, gaudeix d'un eminent valor estètic», diu G. G. Simpson. Aquesta afirmació ens confirma que tot procediment estètic, baldament sigui reduït fins ara als limitats recursos de la percepció, posseeix la propietat de classificar totes aquelles categories artístiques pròpies, àdhuc *a priori*.

322

Els mètodes de processament d'informació emprats per aquests sistemes són similars —tot i que el pensament mític no implica un procediment empíric— i consisteixen en la pràctica d'una observació sistemàtica. En efecte, si anomena i concep, és en funció de les seves necessitats (allò que no portava nom no era considerat útil...); la ciència, en canvi, se serveix només del que considera digne d'interès. L'única diferència és que l'un se situa en el pla pràctic i l'altre en el teòric: *En comptes, doncs, d'oposar màgia i ciència, valdria més posar-les en paral·lel, com dues maneres de coneixement, desiguals quant als resultats teòrics i pràctics -car, des d'aquest punt de vista, és veritat que la ciència reïx millor que la màgia, bé que la màgia pre-forma la ciència en el sentit que també reïx algunes vegades-, però no pel gènere d'operacions mentals que tots dos suposen, i que difereixen menys en la natura que en la funció dels tipus de fenòmens als quals s'apliquen.* (Lévi-Strauss).¹⁵

Podríem adduir molts exemples, que la literatura dels pobles primitius ens presenta, de valor empíric i estètic no menor que el de la ciència. En realitat, la química per a demostrar el parentiu de certes famílies vegetals com l'all, la col, la ceba, etc., ens diu que es relacionen perquè posseeixen un element comú: el sofre. Certament, actua en un pla diferent del de l'indígena, que agrupa aquests elements naturals per intuïció, car tenen per a ell un ús comú: l'aliment.

¿Aquesta activitat no és la que hem llegit en textos dels filòsofs antics o en els versos dels primers poetes que tenien com a font d'inspiració la naturalesa en el seu estat primitiu, i que es guiaven per consideracions estranyes a qualsevol tipus d'especulació científica?

Això ens porta a una altra conclusió:

3. En el camp estètic, la intuïció d'un poeta, d'un artista en general, actua com una força magnètica que percep en petites espurnes d'inspiració totes aquelles sensacions, sentiments i cognicions que, soterrats en el subconscient, iniciaran un procés de «transformació» fins a convertir-se en una nova creació. Així, en virtut d'aquesta observació indirecta, l'inconscient podrà seguir d'una manera sistemàtica un procés de concepció i d'invenció intel·ligents i donar respostes de caràcter general, apriorístiques, de les quals derivi la percepció dels sentits devers una metodologia paral·lela a l'emprada per la ciència tan sistematitzada, mesurada i objectivada com pot ésser-ho un procediment empíric, amb una diferència, però: el procés cognitiu assolit per la percepció estètica és reversible, insospitat, independent.

Consegüentment, podem dir que els seus productes -els de la ciència i els de l'estètica- no poden diferir en qualitat cognitiva, puix que hi ha uns principis, uns mecanismes i uns resultats que, si bé són diferents, han de portar a operacions concretes. Tant un procediment científic com un mecanisme estètic poden arribar a resultar insòlits: des de la vulgaritat del producte anònim fins a l'excel·lència de la descoberta, de la creació, de la demostració. Ambdós, diu Leonardo da Vinci¹⁶, constitueixen una experiència: *Si Alberti anuncia amb força que aquest impuls creador o inspiració (furor animi), un concepte ja platònic, constitueix la divinitat de la pintura, les seves raons no són segurament altres que el reconeixement d'una estructura matemàtica comuna a la "perspectiva" (racionalitat geomètrica de la fantasia) i a la "naturalesa" (harmonia del món).*

Abans d'acabar aquest apartat, podem remarcar alguns aspectes d'interès:

1. La interpretació iconogràfica d'un discurs suposa un desplaçament hermenèutic amb totes les implicacions d'aprofundiment en el contingut, de comprensió i d'incorporació en el sentit fort del terme per a poder-ne oferir una representació metafòrica. Tanmateix, en el cas de la traducció visual suposa no solament la

¹⁶ Leonardo da Vinci (1986): *Tratado de Pintura*, Edició d'Àngel González García, Editorial Akal.

superació del literalisme, la paràfrasi o la imitació lliure, ans la creació d'un codi on els continguts siguin expressats per procediments metafòrics de la figuració simbòlica o abstracta.

2. La gran missió de la poesia és arribar al lector. Tanmateix, amb aquesta doble funcionalitat que atorgo a la traducció, hi ha una forta implicació pragmàtica de captació de valors, d'aprofundiment, d'assimilació i d'autoidentificació, amb els quals el poema aconsegueix la seva missió.

3. El procés cognitiu assolit per la percepció és reversible, insospitat, independent no pot ser dissemblant, però, en «qualitat cognitiva» dels de la ciència, perquè, com hem dit, existeixen uns principis, uns mecanismes i uns resultats semblants; que condueixen a uns resultats concrets.

Abstract:

The aim of this article is to present the possibility of the "visual translation" -in this case, of a poem-, in which the work hypothesis consists of placing the poetic elements that have to wake up intuition and start the creative mechanism in view to the oral and/or visual interpretation of the poetic content. The pragmatic objectives are very concrete: a) to favour poetic expression, naturalness and profundity; b) to achieve a sufficient level of abstraction that allows the construction of symbols at an artistic level; C) to reach visual creation of a poem through games with images and the oral and visual symbols achieved.