

LA REESCRIPURA POÈTICA?

Segurament no seria aquí, ara, amb vosaltres, si no se m'hagués suggerit de passada –quan se'm convidava a venir a la Universitat de Vic per parlar de traducció de poesia– un títol a tall d'estímul per a la meua intervenció: *la reescriptura poètica*. La reserva d'aleshores –i que encara segueix viva– no s'hauria d'interpretar com un refús meu, sobrat, que acompanyaria una certa idea de la poesia –la d'aquells que la voldrien enfonyada i sulla–; puc dir que se situa més aviat del costat d'una vacil·lació: em pregunto si no fóra deshonest intervenir en unes jornades sobre traducció sense cap mena de teoria ni de projecte, d'una manera precària, amb una excessiva giragonsa o amb una inevitable disseminació. Tot i això, aquest enunciat inequívoc que se'm proposava –no cal dir que de manera amical i, també, expressament agosarada– de seguida em va semblar equívoc, tal vegada desproporcionat, un punt imprudent, per no dir provocador, o si més no problemàtic. La invitació, alhora, m'aclaparava, perquè venia d'uns amics que són experts en traducció. Em sentia quasi obligat, doncs, a prendre una posició clara perquè s'entengués –potser amb més matisos– com escric quan escric com a traductor. Vull aclarir d'entrada que per mi la traducció no és una tasca, sinó que forma part d'una opció d'escriptura i de relació amb l'escriptura en un entorn literari en què l'espectacle erudit i divertit i el consum mediatitzat semblen dictar les tendències i les opcions dels editors –i de bona part de lectors i d'escriptors–, fins i tot pel que fa a la poesia. Per tant, em sentia cridat a expressar també les meves reticències davant el fet que se'm pogués vincular amb una mena de pràctica semblant: la de la reescriptura poètica –pel broc gros (amb xerinola). És així doncs que he vingut fins aquí per parlar-vos no tant de l'emancipació feliç que se suposa que ha assolit un poeta quan ha acabat de traduir un poema, com de compartir amb vosaltres aquest neguit deliberat que m'agullona cada cop que miro el programa d'aquestes

1. Conferència plenària i cloenda de les VIII Jornades de Traducció a la Universitat de Vic. Dijous, 29 d'abril de 2004.

jornades i arribo al títol de la cloenda que haig d'assumir: **la reescriptura poètica?** Permeteu que ho pronuncii així. El dubte o la impotència inicials s'hauran vist substituïts per la necessitat d'haver de distanciar-me d'aquest títol, per la necessitat d'haver-lo de contradir. I sento decepcionar, potser, alguna expectativa, lligada –sens dubte d'una manera legítima– a una instància de llibertat o de contestació en el si d'unes pràctiques constituïdes o reglamentades, que trobem pertot.

Sé que ara hi ha una part de mi que se separa i se situa a l'altra banda –la vostra–, sé que parlo a mitges des de l'altra vora d'aquesta estiregassada sensació de finit que vosaltres sou quan us veig al meu davant, i que aquesta altra meitat esberlada de mi es desfia per trobar un lloc enmig de vosaltres, asseguda en una d'aquestes butaques, o dreta i repenjada a la paret, i que em mira amb uns ulls lluminosos i opacs com ara els vostres. Perquè us haig de confessar que, molt abans que se'm proposés de venir aquí, ja havia passat per altres separacions; abans de venir aquí, el meu jo real ja havia produït un tu imaginari, derivat d'ell –emperò no per això menys autònom ni menys empipador–, el qual va ser capaç de produir un «ella» –la reescriptura poètica–, i aquesta, més tard, va fer sorgir un «ell» –el neguit–, com a resultat de l'alienació del jo quan va ser conscient que aquest «ella» existia sota la forma d'un antagonisme qüestionador. Acabo de fer una mena de transposició. Potser no us haurà passat per alt que remetia –amb aquesta divisió del jo– a una conferència de Gao Xingjian en què parla de la composició d'una de les seves novel·les. Crec que convé tenir present, avui dia –i sobretot pel que ens ateny com a escriptors i traductors en llengua catalana (o fins i tot castellana, com ha hagut de ser el meu cas, forçadament)–, algunes de les consideracions *fredes* d'aquest escriptor de llengua xinesa que, juntament amb Samuel Beckett, deu ser un dels Nòbels més estranys i sorprenents, més *intersticials*. Vull dir, doncs, amb tot això, que si vaig sentir aquest títol com una mena d'envit molest i alhora generós, al qual havia de respondre, va ser perquè ja me l'havia adreçat en altres moments en una soledat alienada i sota la forma d'un retret. És així que el poeta esclafeix i es recompon també quan

tradueix: el joc dels pronoms se situa cada vegada en un món nou; una microcosmogonia suplementària haurà estat el preludi, en molts casos, de la traducció d'un poema.

De totes maneres, crec que convé remarcar que un títol com «la reescriptura poètica» porta ja en ell mateix la constatació que la poesia és intraduïble. Davant la impossibilitat de traduir, només quedaria –sembla– la possibilitat de *reescriure*, i de reescriure *poèticament* per tal de restituir allò que seria *essencial* o *apropiat* en un text de poesia.

Jo també sóc del parer que la poesia és intraduïble, com sol ser-ho qualsevol text literari o filosòfic realment repensat des del procés de la seva pròpia construcció. I tanmateix quan es tradueix un poema, sempre hi haurà alguna cosa que passa i d'altres que no passen, d'aquí que no deixin d'assaltar-nos, ara i adés, nous intents d'actualització, amb la tenacitat de fer passar allò que fins aleshores no passava; no és pas per altra cosa que Shakespeare es tradueix una vegada i una altra –fins al punt que un pot decidir heure-se-les amb la sufocació que els altres experimenten quan miren de *fer passar al màxim* un poema impassable i impossible de Shakespeare, i compondre'n un altre a partir d'aquest foc exasperat dels traductors, sense abandonar mai, però, el poema de partida, que serveix d'ajut per a explicar-ho tot. Aquest ha estat el cas de la meua traducció de «La Fènix i la Tòrtora»,² que és una mena d'homenatge al deliri del poema i al deliri que pateixen els traductors del poema, i que es pot llegir fins i tot com un comentari –irònic i en vers– de l'acte de traduir, viscut per diferents actors, i pensat des de tots els seus impossibles –fins a la mateixa mort (vull dir: parodiant una mica l'abisme destructor i sense fons de què parla Benjamin quan, en analitzar la tasca del traductor, al·ludeix al perill que comporta tota traducció, i posa com a exemple anihilador les traduccions que va fer Hölderlin de Sòfocles, i que són, de fet, les seves últimes obres, en tots els sentits).

2. Vegeu el llibre col·lectiu *El Tòrtolo y Fénix*, a partir del poema homònim de William Shakespeare, amb variacions de Nicole d'Amonville, Annie Bats, Pedro Galmés, Pere Gimferrer, Robert Marteau, Magí Morera i Galícia, Arnau Pons i Edison Simons. Barcelona: Herder, 1997.

Tot i saber, però, que la poesia és intraduïble, sempre hi haurà qui llegeix la Bíblia com si fos un text de nova planta, i qui s'hi aferra –o se n'afarta– a partir d'una o de diverses traduccions, i és sabut que constantment n'apareixen de noves (és estimulants llegir, en aquest sentit, els comentaris que en fa Meschonnic),³ de la mateixa manera que sempre hi haurà qui llegeix Hopkins, Bachmann, Darwin, Nietzsche o Khlèbnikov en traducció, tenint en compte que hi ha moltes coses que no passen.⁴

Insomnes llegidors, o aflotonats a les modes, fem com si l'*impossible de passar* es tornés *invisible de passar*; i per força ha de ser així: separats com estem sovint de la llengua original –o encuriosits pel foraster que ara nostreja, o fidels a aquells escriptors que, descobridors sempre a l'aguait (talment un talp aeri o un falciot subterrani), amb gest hospitalari i generós s'han posat a traduir a costa d'haver de llescar el món cronometrat de la seva hora–, no solem tenir sota els ulls el text de partida, sinó que, més o menys confiats, ens acarem a un altre text que ens és presentat com a equivalent (si és que no incrementa, en un contagi fer –o més ben dit, feraç–, les virtuts de la nostra literatura), i tal vegada fins i tot ens fa sentir que podríem ser

3. Amb tot, Meschonnic encara no s'ha plantejat la qüestió de l'autor (o dels autors) dels textos bíblics ni la seva constitució en tant que subjecte(s), ni tampoc les intencions teològicopolítiques que se'n poden desprendre (especialment, a partir de les publicacions d'Israel Finkelstein i de Neil Asher Silberman). El risc és de caure en una essencialització del ritme.

4. Invito el lector a comparar les traduccions catalanes de «Vor Sonnen-Aufgang» de Nietzsche (*Also sprach Zarathustra*. Edició crítica a cura de Giorgio Colli i Mazzino Montinari. De Gruyter. Munic 1999, pp. 207-210): «A l'anar a sortir el sol» de Joan Maragall (*Poesies II*. Gustau Gili. Barcelona 1918, pp. 229-231) i «Abans de la sortida del sol» de Manuel Carbonell (*Així parlà Zarathustra*. Edicions 62. MOLU. Barcelona 1983, pp. 151-154). L'esmotxament i les tisorades alegres de Maragall, combinats amb la seva manera llisquent i graciosa, ens ofereix un Nietzsche desenfarfegat i accessible, útil per al manifest. D'altres vegades, Maragall ha optat per l'aglutinació de poemes i pel redreçament dels costums (vegeu la seva «Cançó de taverna»: J. W. Goethe, *Poesies*. A cura de Miquel Desclot. Proa, Barcelona 2000, p. 269, especialment n. 1).

d'un altre indret o que un altre indret podria ser aquí, o encara més: la negació de totes dues coses. Qualsevol diria que ens llancem de bon grat a totes aquestes ficcions: fingim creure que llegim *allò*, sense llegir-ho ben bé del tot, i per ventura arribem fins al final, encara que, de fons –i com a efecte del trasllat–, un gramòfon que s'haurà gastat per barris millors faci sonar, sobtadament, *la seva música d'assassinat* (cito a posta una ben divertida frase de Gabriel Ferrater, extreta de la seva traducció –ja mítica– d'*El procés* de Kafka).⁵ I per què no? O potser fóra més assenyat pensar tot el contrari: que avui

5. Vegeu: Franz Kafka, *El procés*. Traducció i pròleg de Gabriel Ferrater (Proa 1991, p. 62): «Al mateix moment, un gramòfon que s'havia gastat per barris millors va engegar la seva música d'assassinat.» Amb «música d'assassinat», com qui diu «música de vals», «música de por», «música de dibuixos animats» o «música de suspens», un pensa en la banda sonora d'una pel·lícula pròpia del gènere o en unes notes d'intriga. La frase de Kafka (segons l'edició de Brod, que coincideix amb l'edició crítica dels manuscrits) diu: «Eben begann ein in besserem Stadtvierteln ausgedienten Grammophon mörderisch zu spielen», en el sentit que el gramòfon en qüestió, de tan deteriorat, va començar a sonar –textualment– *d'una manera mortífera*. La traducció francesa de Bernard Groethuysen (París, Gallimard, 1957, p. 91) es decanta per una expansió grandiloqüent (és evident que no s'ha entès l'alemany): «Au même moment, un gramophone, qui avait usé sa première vigueur dans des quartiers plus luxueux, entonna un hymne vainqueur.» La castellana de R. Kruger (Madrid, Edaf, 1987, p. 77) no s'embala menys: «Al mismo tiempo empezó a sonar un gramófono, que sin duda había conocido mejores tiempos en barrios más adinerados, con tal estrépito, que hería los tímpanos menos sensibles». La d'Isabel Hernández (Madrid, Cátedra, 1989, p. 96) és la més arranada: «Al mismo tiempo un gramófono, envejecido en barrios mejores, comenzó a sonar de un modo criminal.» José Rafael Hernández Arias (Madrid, Valdemar, 2001, p. 376) combina les dues anteriors: «En ese momento comenzó a sonar un gramófono de un modo criminal: era un viejo aparato que sin duda había conocido tiempos mejores en un barrio más elegante.» La de Miguel Sáenz (Barcelona, Debolsillo, Galaxia Gutemberg, 2003, p. 46), que segueix l'edició crítica dels manuscrits, interpreta el «mörderisch» i se salta inexplicablement –una badada?– un bon tros de la frase original: «En aquel momento, un gramófono comenzó a sonar ensordecedoramente.» De Ferrater a Sáenz tenim diversos exemples de reescriptura poètica. Compte: faig servir el terme «poesia» i «poeta» en el mateix sentit que Benjamin, quan parla de Kafka com a «Dichter» –en alemany no sorprèn.

ens costa més que mai engrescar-nos en un fingiment com aquest, si ens atenem al poc èxit editorial que semblen tenir les traduccions en català. Tanmateix –amb èxit o sense–, encara podem passar el dit pels prestatges dels autors estrangers traduïts en una llibreria o en una biblioteca qualsevol, i deixar que ens fregui mínimament la idea rampellant de tot el que no hi passa: *impossible – impossible – impossible*.⁶

Ara bé, haig de precisar que no sóc d'aquells que decideixen transformar el dol, el fracàs o la impotència del traductor en guany.⁷ Crec que n'hi ha prou de traduir sabent que el text que en sortirà *sempre estarà separat* de l'original –i traduir en vistes a produir un nou text. «Nou», però, no vol pas dir desvinculat; «nou» vol dir que té una entitat pròpia en la seva llengua; «nou» vol dir també que és singular –i que ho és justament perquè manté una relació complexa, pròpia, nova i singular amb l'original. No pretenc ser l'únic traductor que estableix aquesta mena de relacions; tampoc no vull assenyalar amb això una obvietat, és a dir: que cada traducció és singular. Intento apuntar sobretot a un aspecte molt més complicat d'aquesta relació: aquell que, venint d'una doble exigència, sobrepassa inevitablement el text per tal d'atènyer la persona i tornar al text –i és en virtut d'aquesta orientació i d'aquests moviments que per força divergeixo de molts altres traductors. Que quedi clar que dic «persona» sense recórrer, però, a la gastada etimologia, que ens remet a la fesomia postissa del titella de carn; d'entrada, hi associo unes significacions segurament més rastrejables i polítiques, com ara la vocal, la cardíaca, l'anímica, l'epistolar, la cronològica, sense menystenir la terrestre, l'ombrívola, la mortal. Tot això implica l'escreix d'un esforç d'atenció. S'imposa la necessitat de capir la llengua de la persona concreta, d'escatir per quina de les bandes del cor aquesta per-

6. Un exemple: en la traducció catalana de *L'home sense qualitats* de Musil hi ha moltes coses, tot un volum de coses que no passen.

7. És la concepció que defensa Paul Ricœur en el discurs «Défi et bonheur de la traduction» (*Sur la traduction*. París, Bayard, p. 19). El llibret és ple d'ambigüitats, de desviacions i d'amalgames, totes de caire religiós i transcendent.

sona guaita cap a fora,⁸ d'esbrinar-ne el comportament, que queda reflectit en les preses de posició quan, havent clissat les figures de poder, i sense altra cosa que les seves mans, és capaç de reproduir-ne l'atrocitat, les ocultacions, les amalgames neutralitzadores, les obscenitats, la violència (tant la visible com la invisible), les desvirtuacions,⁹ i que, si es decanta per la denúncia, aviat esdevindrà el blanc de la repressió, de l'exclusió i del blasme; o fins i tot quan, havent pactat amb les figures de poder, i sense altra cosa que la fidelitat a les seves passes ambicioses i entusiastes, allarga institucionalment el camí de les creences mítiques, agrumollants, essencialitzadores i transhistòriques.¹⁰

Un cop s'han escrit els missals, ja es pot començar a dir missa. Sempre n'hi haurà que escriuen els missals i d'altres que es bleguen a dir missa, i també d'altres –pocs– que se'ls miren des de fora.¹¹

Però encara hi ha una cosa més en l'àmbit de la persona i és *la intenció envers el llenguatge*, el concepte que Szondi va manllevar –esclovellat, sense la beina teològica– a Benjamin, i que va definir com *la manera de voler dir*, és a dir, com la justa direcció que pren, en cadascú, l'arc tensat i la fletxa dirigida cap a allò que es vol dir.

8. Vegeu l'article (d'una gran lucidesa): «Víctor Català i la literatura de l'ombra» de Margarida Casacuberta, *II Jornades d'estudi «Vida i obra de Caterina Albert i Paradís (Víctor Català), 1869-1966»*. L'Escala, 20, 21 i 22 de setembre de 2001. A cura d'Enric Prat i Pep Vila. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002; especialment les pàgines 34, 35, 37, 42, 43 i 49.

9. Vegeu els textos bessons i complementaris: «Víctor Català i l'herència del noucentisme» d'Enric Casasses i «Model literari de la llengua catalana: Pro i contra de l'herència del noucentisme» de Sebastià Alzamora. *III Jornades Poètiques de la ACEC. Cuadernos de estudio y cultura*, nº 18. Maig 2004.

10. *Ibid.*

11. No em puc estar de copiar, per als coratjuts, aquests mots de Michaux, extrets de *Poteaux d'angle* (Gallimard, París 1981, p. 28): «Fais au moins quelquefois un effort de sincérité au lieu de te dissimuler dans le courant d'une époque ou dans un de ces groupes où par amitié, naïveté ou espérance, on s'unifie.» Heràclit va condensar-ho en dos mots lapidaris: «Em cerco» (vegeu el comentari que en fan Bollack i Wisman: *Héraclite ou la séparation*. Minuit, París 1972, pp. 288-289.).

D'aquí que no tingui gaire sentit plantejar la qüestió de la fidelitat de les traduccions –afegia Szondi–, atès que cadascú té la seva manera de voler dir.¹²

Em pregunto si això és conciliable amb l'afany d'«imitació d'allò que fa l'original».¹³ (Pel que fa a mi, no és que miri atentament el joc malabar d'un autor i me l'apregui de memòria per reproduir-lo després en una altra llengua –en aquest cas, la meua, o la que jo he triat com a receptora. Escriure, per mi, no implica una exhibició de destreses ni, tampoc, la disposició d'uns paranys que s'hauran de detectar –amb la finalitat que algú se'ls trobi si em llegeix amb l'atenció orientada, i, consegüentment, es vegi cridat a parar-los un altre cop quan es tracti de traduir el meu text. No hi ha dubte que l'Oulipo –i tot allò que s'ha volgut vincular amb l'Oulipo, tal com s'ha plantejat sovint– demana aquestes operacions d'aplicació.)

El cas és que els teòrics de la imitació del joc solen aferrar-se només al text, en detriment de la singularitat de l'artista. Fet i fet, però, haurien d'aspirar a imitar al mateix temps la intenció de l'autor envers la llengua –molt més política i crítica dels seus propis mitjans

12. Peter Szondi, «Poetry of Constancy – Poética de la constancia. La traducción de Celan del soneto 105 de Shakespeare», *Estudios sobre Celan*. Prefaci i apèndixs de Jean Bollack. Traducció d'Arnau Pons. Editorial Trotta, Madrid, 2005, p. 27: «En la diferencia de intención para con el lenguaje, es decir, de la manera de querer decir o de significar que existe entre el original y la traducción, Benjamin ha descubierto la legitimidad, e incluso la necesidad, del acto de traducir, diferencia gracias a la cual la cuestión relativa a la fidelidad o a la libertad de las traducciones carece de premisas.» Vegeu també, en la mateixa direcció, la citació de Jordi Carbonell en la introducció al *Psalteri* de Roís de Corella, a cura de Joan A. López i Vicent Ribes (Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 1985, p. 25; la cursiva és meua): «Pel que fa a les traduccions, no podem oblidar “*el valor que dona a una manera concreta d'expressar-se*, la qual importància és superior literàriament a la idea expressada”.»

13. Ramon Lladó, *La paraula revessa: estudi sobre la traducció dels jocs de mots*. Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de publicacions, 2002, p. 166 (la cursiva és meua): «Això és important per a una retòrica de la traducció, que no pretén substituir l'original, sinó imitar-lo.»

que cap teòric podrà arribar mai a intuir, escalfat com sol estar sovint per la febre taxonòmica—; o si més no capir-la —això els evitaria d’haver de recórrer a la paperassa administrativa i a l’etiquetatge trist, o de caure en la badada¹⁴ i en la incomprensió.¹⁵

Penso que qualsevol és lliure de decidir, a partir de la seva experiència, si, en traduir, encara afegeix una nova dimensió a aquesta intenció. És així que en la meva traducció de “La Fènix i la Tórtora” —que és l’exemple que ara em cau més a la vora— vaig acabar per establir un lligam entre la manera d’expressar l’amor, en Shakespeare, de dues igualtats —alhora dependents i autònomes— i la primera lletra del nom del poeta, una W, que en anglès es pronuncia «double you» (doble tu). Dues lletres idèntiques (dues V) en unir-se (W) produeixen un nou so: el «double you» de William Shakespeare. Em calia tornar a posar al dia aquest «doble tu» mitjançant els manlleus que sempre se li fan al tu de la poesia. Crec que, entre d’altres coses, Shakespeare també parlava d’això: el cas és que ens va deixar uns sonets molt fins dedicats tant als manlleus que se li fan al tu com a aquest doble tu de la poesia —doble, però no desdoblant.

És en aquest sentit, doncs, que la forma pot esdevenir —en el si de la traducció— aquell tros d’escena en què el subjecte traductor és en anàlisi o en interrogació d’una forma, i alhora, inevitablement, en què és en anàlisi o en interrogació de les anàlisis i de les interrogacions d’un subjecte; i fins i tot pot esdevenir aquell lloc en què el subjecte traductor queda exposat a l’anàlisi o a la interrogació —en una escena exterior, que ja pertany a la lectura d’allò que ha fet i ens ofereix a tots.

14. R. Lladó, *op. cit.*, p. 20: «Finalment, el tercer enunciat produeix una lectura simètrica gràcies a la traducció d’una homofonia: “corba’t” / “cor bat”.» Cal dir que l’exemple triat no és una homofonia? Em sorprèn que l’«expert» no hagi sabut identificar les verteres homofonies del poema.

15. R. Lladó, *ibid.*, p. 21: «entès en aquest sentit saussurià, ret una bona part del barroquisme [sic] de l’original.» La frase és agressiva —esbiaixadament agressiva. La inflació de l’etiquetatge, però, no li permet d’anar més lluny. Em pregunto si Lladó parlaria del «barroquisme» d’*Els cinc sentits* d’Alfred Jarry. És possible.

D'aquí que la tesi –tan reivindicada avui dia– que diu que la traducció no ha de pretendre «substituir l'original, sinó imitar-lo» se'n presenti com el que realment és: una negació –malabar– tant del subjecte com de la Història («l'Histoire avec sa grande hache»),¹⁶ pel baix d'una derivació formalista paradoxalment heideggeriana.¹⁷

16. Georges Perec, *W ou le souvenir d'enfance*, Gallimard, L'Imaginaire, p. 17. Tanmateix, en el seu estudi –segurament a causa d'un exercici perifràstic desafortunat–, Ramon Lladó sembla confondre «història individual» i «record» (*La paraula revessa*, p. 80): «A l'inici de *W ou le souvenir d'enfance* de Georges Perec, el narrador parla en primera persona, amb una gravetat de to ostensible [sic], de *l'histoire* [sic] avec une [sic] grande hache, que li ha arrabassat qualsevol vestigi d'història individual o de record d'infantesa.» La «o», aquí, denota equivalència. Ara bé: el tall o l'escapçament que produeix la destal majúscula de la Història en la vida del subjecte és precisament un senyal concret en la seva història individual: «Longtemps j'ai cherché les traces de mon histoire, consulté des cartes et des annuaires, des morceaux d'archives. Je n'ai rien trouvé et il me semblait parfois que j'avais rêvé, qu'il n'y avait eu qu'un inoubliable cauchemar» (*W ou le souvenir d'enfance*, p. 14); que el narrador no tingui records d'infantesa i que no trobi restes de la seva història passada no vol pas dir, però, que estigui mancat d'una història individual precisa (marcada, en el seu cas, per «la guerra» i «els camps» d'extermini nazis): «j'étais le seul dépositaire, la seule mémoire vivante, le seul vestige de ce monde. Ceci, plus que toute autre considération, m'a décidé à écrire» (*ibid.*, p. 14). En aquest mateix llibre, Perec arriba fins i tot a exposar la seva intenció envers el llenguatge: «Mais dans le réseau qu'ils tissent comme dans la lecture que j'en fais, je sais que se trouve inscrit et décrit le chemin que j'ai parcouru, le cheminement de mon histoire et l'histoire de mon cheminement» (*ibid.*, p. 18). En aquest sentit, és simptomàtica l'absència, a l'estudi de Lladó, d'una reflexió que consideri un llibre com el de David Bellos, *Georges Perec. Une vie dans les mots* (Seuil, París 1997), a pesar d'haver estat esmenat reiteradament per Bianca Lamblin i no només per Bianca Lamblin –segurament, la incompatibilitat Bellos-Magné deu haver preparat l'exclusió–, i que tanmateix s'al·ludeixi, per altra banda, a Freud o a Wolfson. La paraula «vida» neguiteja, arranada al text; el que importa és el text escapçat de tot, així com una certa idea de rigor científic. La mateixa escissió es produeix en els heideggerians quant a la vida i l'obra del mestre.

17. R. Lladó, *op. cit.*, p. 213: «Una idea rudimentària però decisiva entronca la creació amb la traducció, idea que Georges Steiner ha formulat amb paraules diàfanes [sic]: la traducció és una via d'accés al llenguatge [sic]. Deixem la paraula a

Per molt que els poetes s'obstinin a explicar com escriuen, els teòrics s'estimaran més abordar els textos separats de la vida que els ha produït. Els mots de Baudelaire sonen dins el buit: «Qu'est-ce que l'art pur suivant la conception moderne? C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.»¹⁸

Sempre ens queden els poetes i les seves interrogacions. Perquè en poesia la interrogació interna s'imposa –indissociable de la factura dels textos que aquesta mateixa interrogació produeix, així com del seu moviment rítmic i semàntic en la mà d'un subjecte que mentrestant s'afirma en el constant autoretrat dels seus mots:

Ieu sui Arnautz qu'amàs l'aura
E chatz la lèbr'ab lo bòu
E nadi contra subèrna.

Potser és sobrer de dir que no podríem parlar de totes aquestes coses ni tampoc d'aquesta manera si fóssim partidaris –encara que parcials– de la traducció indirecta.¹⁹ Ho dic perquè sóc conscient del paper que se li dóna encara avui dia –fins i tot en la universitat o en el món de l'edició. No fa gaire, en aquesta mateixa taula, vosaltres ja hi

aquest pensador de la traducció: “La traducción, entendida en el sentido apropiado [sic], es un segmento especial del arco de la comunicación que todo acto verbal efectivo [sic] describe en el interior [sic] de una lengua determinada. Cuando están en juego varias lenguas [sic], la traducción planteará problemas innumerables y cuyo tratamiento resulta manifiestamente arduo; pero esos mismos problemas [sic] proliferan, aunque disimulados o relegados por la tradición, en el interior [sic] de una sola lengua.”»

18. Baudelaire, “*L'art philosophique*”, *Œuvres complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, París 1976, vol. II, p. 598.

19. La qüestió exigeix, tanmateix, un tractament a part –ateses les múltiples matisacions que s'hi poden fer. No hi incloc, per exemple, els divertiments ni els capricis, ni, tampoc, les obres programàtiques, com ara les *Versions de poesia antiga* de Segimon Serrallonga. O el cas, encara no estudiat a fons, del *Psalteri* de Roís de Corella.

al·ludíeu. Tampoc no fa gaire que es va publicar una part dels escrits teòrics d'Óssip Mandelstam en una traducció de l'anglès al castellà²⁰ (val a dir que en català ja havia passat alguna cosa semblant amb Puixkin). Qualsevol comentari que secundi una empresa com aquesta, i que arrenqui, a més, de la «trajectòria vital» del poeta rus per no fer altra cosa que furgar descaradament en els detalls de la seva mort, només es pot entendre com una voluntat de desestimar l'art en profit d'una mutació del fet religiós o, pel cap baix, d'una necrofilia –de la mateixa manera que quan s'ha de parlar de la poesia de Celan sigui inevitable esmentar-ne el suïcidi al Sena.²¹ No puc acceptar aquesta mena d'èmfasi en la vida o en la mort de l'autor (que de fet és una mitificació) si aquesta manera de procedir de la traducció suposa, a sobre, que hi ha un contingut de veritat que es pot desplaçar, transportar, estendre i retocar infinitament, com en el cas de la Bíblia. L'estructura del text, de tot text literari, tan important en Mandelstam (i sobretot en el cas de Mandelstam), es redueix a un simple afer de creences que es poden transmetre ingènuament d'una llengua a una altra. El traductor es torna missioner per derivació, com els apòstols. El text de partida deixa de comptar.²² Com que esgarrija contemplar la dificultat del ciríl·lic, s'acut a l'hegemonia ecumènica de l'anglès –més internacional, capaç d'estimar tothom, poc donat a les tribus endogàmiques. Val a dir que, quan els teòlegs cristians ensopegaven amb un fragment en hebreu, emetien el cèlebre *Hebraicum est, non legitur*. Però fins i tot la Bíblia en hebreu és ja un cosit de traduccions i d'afegitons apedaçats i sargits amb els fils de la paronomàsia, de l'al·literació o de l'homofonia. Perquè en l'exercici de

20. Osip Émil'evich Mandel'shtam, *Sobre la naturaleza de la palabra y otros ensayos*. Traducció de José Casas Risco. Ardora Ediciones, Madrid 2003.

21. Cecilia Dreymüller, «La herida de Paul Celan». *Babelia (El País)*, 25 de setembre de 2004. Vegeu la meua resposta, «Un silenci que no cesa», a *Raíces. Revista judía de cultura*, n° 61, desembre de 2004.

22. La persecució a què es va veure sotmesa la traducció de Corella és senyal que l'hebreu preval, malgrat les marrades pel llatí. Insisteixo, doncs, a desvincular Corella de la frenesia grecocristiana.

traducció de poesia, si cal parlar justament de reescriptura poètica, és, en primer lloc, des del mateix començament,²³ és a dir, a partir del poema original, en què es comença a reescriure tot. El traductor haurà de ser conscient que en molts casos –és cert que no pas en tots o, si més no, no de la mateixa manera– s'hauria de poder conservar la mena de separació que s'ha introduït en la llengua en què se suposa que s'ha escrit el poema. Llengua contra llengua. Dins d'un mateix text. Segurament aquest ha estat –i és encara avui– un dels reptes que menys es consideren.

Però ja m'estic avançant massa. El fet és que encara vull poder reincidir en el meu malestar inicial.

Cal entendre de debò un determinat tipus de traducció de poesia com una reescriptura poètica? Quin és el sentit *greu* d'aquest «poètica»? En què s'hauria de diferenciar un poema-que-ja-és-en-si-reescriptura i, per tant, distanciament o fusió, d'una reescriptura poètica que se suposa que prové –esbiaixadament o no– de l'exercici de la traducció? No es pot acabar, per aquesta via, en una mena d'inflació poètica? O de desvirtuament poètic irresponsable? O d'apropiació fàcil i indeguda? O de desorientació? I fins i tot: Es pot parlar en termes generals d'un encontre entre dos poetes de llengües diferents –i, per tant, entre dues poètiques dissemblants (amb tot el que això comporta, també en el terreny de l'ètica)– que cada cop que s'esdevé en la lletra és desigual i sempre nou? És a dir: Podem abordar, en termes empírics o metodològics, o criteriò-lògics, la complexitat d'aquest encontre, en certa manera unívoc, i clarament asimètric, que, cada cop –val la pena insistir-hi–, és singular, i singular també en tant que datat, i singular sobretot perquè mai no respon a una mateixa intenció ni, tampoc, a unes mateixes expectatives? Per força ha de ser amb aquest excés d'interrogants o amb aquest saltironeig de precaucions que m'acari a aquest desafiament d'avui. Sé que no puc fer altra cosa

23. Meschonnic, *op. cit.*, p. 71: «El subjecte es pot comparar amb l'origen del llenguatge. Buscat com si estigués eternament amagat. No hi ha res amagat dins el llenguatge. Però el que es mostra travessa el veure. Com l'origen, es produeix constantment en totes les boques i orelles.»

que atansar-vos fragmentàriament, i amb un cert desordre, a una experiència particular –la meva–, que no pretén presentar-se com un model a seguir, sinó tan sols com la constatació d'uns senyals inequívocs de lectura i d'escriptura. Si haig de cloure aquestes jornades amb els meus plantejaments a l'entorn de l'art de traduir, serà només posant damunt la taula les engrunes d'una pràctica aïllada –sempre en revisió. Segurament és un final incert. I potser n'hi haurà més d'un que pensarà que tot l'esforç que s'ha fet durant aquests dos dies per tal de definir uns criteris, ara es veu abolit amb una intervenció temerària. Un poeta no és un teòric, i en el cas d'endinsar-se en el terreny de la teoria (com han fet alguns) arribarà per força a resultats intransferibles. No puc entendre la declaració de Gabriel Ferrater (cito): «que l'anapèstic és un dels ritmes [en la poesia catalana, s'entén] que estem més exposats que se'ns tirin més a sobre»²⁴ (tanco la cita), no puc entendre aquesta declaració de Ferrater si no és com l'inici de la posada en pràctica, en tots els àmbits de les lletres, a Catalunya, de l'estirabot feliç i sorneguer (aquí, en la seva versió més refinada²⁵ i desenvolupada després –i sense miraments– pels teòrics de la mètrica catalana),²⁶ un estirabot que podríem qualificar de reaccionari, si no fos que Ferrater va ser prou lúcida,²⁷ o fins i tot de perillósament et-

24. Gabriel Ferrater, «Sobre mètrica», *Sobre el llenguatge*. A cura de Joan Ferraté. Quaderns Crema. Barcelona 1981, p. 80. La frase és curiosa (sintàcticament ben curiosa) i demana que se la interpreti: «és un dels ritmes que estem més exposats [...]»; l'exposició, certament, és de per totes bandes, situats com estem enmig dels occitans, dels castellans i, de l'altre costat del mar, dels italians. El ritme «anapèstic» se'ns ha tirat a sobre cada cop que hem llegit Arnaut Daniel, Garcilaso o Petrarca.

25. Per desgràcia nostra, aquesta manera de fer, que en el seu moment tenia la seva raó de ser (es tractava de salpebrar la sopa post-franquista), s'ha contrafet i ha acabat ofegant la reflexió crítica inherent a la poesia amb una mena de ximpleria alegre i inconseqüent, entesa com un tret que ens fa més catalans.

26. Oliva retoca la frase i l'associa al costum: «que l'anapèstic és un dels ritmes que estem acostumats [sic] que se'ns tirin més a sobre.» Vegeu *La mètrica i el rime de la prosa*. Quaderns Crema, Barcelona 1992, p. 35.

27. G. Ferrater, *La poesia de Carles Riba*. Edicions 62. Barcelona 1979, p. 110:

nocentrista, si no fos que Ferrater s'expressa de manera prou irrisòria (remarco aquest «que estem més exposats que se'ns tirin més a sobre»), o si no fos que en criticar la provatura «amfibràquica» d'Agustí Esclasans²⁸ fa servir la mateixa argumentació per al castellà i critica igualment el resultat «embafós» i «ensucrat» de la “Marcha triunfal” amfibràquica de Rubén Darío, però que tanmateix no deixa de ser una formulació que, agafada al peu de la lletra i aplicada amb el fervor integral de la immensa majoria, se'ns presenta avui dia com l'efecte polític d'una ideologia irreflexiva i tendenciosa quant al *funcionament de la llengua*,²⁹ sobretot si aquest funcionament se l'entén com un tret distintiu i diferencial de la catalanitat –la gran rotllana mono-rítmica que anul·laria la capacitat de decisió (i de subversió) de l'individu que maneja la llengua (allò que Tsvetàieva o Khlèbni-kov van posar en pràctica en les «mètriques russes», respectivament, i que consistia en un personalíssim *d-e-s-a-v-e-s-a-m-e-n-t* dels compassos reglats o d'allò que Salvador Oliva entén com «el paper del ritme en la *determinació dels patrons accentuals de la llengua*»³⁰).

Segurament aquest no és el lloc més adient per rebatre unes idees tan suspectes i escandaloses, com ara que l'anapèstic és el ritme que més se'ns imposa, en poesia, als catalans, pel fet d'estar-hi més exposats. O potser sí –posats a fer. Potser podem aprofitar que se'ns

«Doncs bé: per part del senyor Cambó, el fet de fer perdre temps a Riba traduint Plutarc, significava el següent: significava afirmar que Plutarc era encara una força viva a la cultura europea, i això significava [...] afirmar que el patriotisme és una força viva a la cultura europea, cosa que tots sabem que no és veritat. Espero que tots sabem que el patriotisme és una mena de residu innoble de les edats tenebroses d'Europa.» Per a una anàlisi profunda del patriotisme i de les seves conseqüències, vegeu: Idith Zertal, *La Nation et la mort*. La Découverte. París 2004.

28. G. Ferrater, *Foix i el seu temps*. Quaderns Crema. Barcelona 1987, pp. 76-79.

29. Tanmateix, la llengua no té funcionament fora de les subjectivitats que som cadascun de nosaltres. Un assaig que intenti clarificar el (suposat) model de funcionament de la llengua catalana en l'àmbit de la poesia només pot aparèixer com un projecte de censura pel biaix de la «ciència».

30. S. Oliva, *La mètrica i el ritme de la prosa*, p. 12 (la cursiva és meua).

dóna la possibilitat de discutir uns aspectes que afecten, paral·lelament, la traducció de poesia.

Oliva reconeix, amb Auden com a mitjancer, la gran significació de l'«experiència» en el ritme: «imita –deia Auden– la nostra experiència del temps».³¹ Malauradament, però, no arriba a analitzar a fons la citació del poeta, ni el valor d'aquest «nostra». Amb Auden, estariem molt més a prop del sentit contingent i bregós d'Arquíloc³² que no pas del sentit «militar» i «paternalista» de Plató, que Oliva també invoca en el mateix full sense cap mena de conflicte («el ritme –ordre en el temps, segons Plató»).³³

31. *Ibid.*

32. Cito Bollack («La poesia d'Arquíloc», PO&SIE n° 99, 2002): «En el poeta Arquíloc, el "diàleg amb l'ànima", que d'altres ja havien escrit, és un diàleg amb el seu propi "cor", o amb l'alè, *thymos*, que posa ritme als moviments vitals de l'organisme.

De bon començ, els sentiments es lliuren al tumult, als desgavells de l'ànima. Els ordres de la vida es podran destriar bé a la llum del vers.

*Ai cor, oh tu, cor meu,
tan turmentat per mals sense remei,
redreça't i rebutja, ferm, cada adversari,
planta-li cara, afua el pit contra ell
i estigues dret davant dels ginys de l'enemic,
tot convençut –emperò ni,
ja guanyador, te n'orgulleixis a la clara,
i ni tampoc, vençut,
t'amaguis gemegós a casa –
ans sí, gaudeix dels goigs
i no et rebel·lis als pesars,
no massa: has de conèixer tu
quins són els alts i baixos que governen
la nostra vida humana.»*

(La traducció d'aquest poema d'Arquíloc és fruit d'una col·laboració meva amb Jaume Pòrtulas, i no intenta imitar el ritme de l'original.)

33. Oliva, *ibid.*

Tot i reconèixer, de manera ambivalent, que «l'accent és bàsicament una qüestió mental» (p. 14), tot i exposar, amb un deix de crítica, que «els estudis sobre el ritme han estat sovint subjectius» (p. 24), tot i disseminar dins el seu assaig expressions poc precises com ara: «d'una manera opcional» (p. 25), «amb força independència» (p. 28), «es poden pronunciar de diverses maneres i amb diferents elocucions» (p. 28), «més aviat neutres» (p. 25), «sembla pensar» (p. 35), «el problema és complex perquè amaga problemes diferents i nivells diferents» (p. 35), «les tres afirmacions serien veritat a un determinat nivell de la jerarquia rítmica» (p. 36),³⁴ «ambdues solucions (la binària i la ternària) són possibles» (p. 37), «això no vol dir que no es puguin trobar tal com els veiem a (b-c) en uns determinats contextos [per què no en un poema?]» (p. 40), «notem que (12a) podria presentar dialefa en una pronúncia més emfàtica [sic], però no dialefa [sic]» (p. 164), «intuitivament sabem» (p. 189), tot i ser capaç de construir frases de la mena: «a base d'adaptar-la a unes clàusules rítmiques que es basen en aquest coneixement» (p. 17), tot i defensar aferrissadament que «els models de vers han de ser sempre [sic] seqüències de màxima [sic] eurítmia» (p. 188) i tolerar i justificar teòricament, al mateix temps, les tensions diguem-ne *anapèstiques* –forçadíssimes– de Ferrater en el seu “Poema inacabat” (pp. 241-243) –quan just abans ha sostingut, pel que fa a uns «altres octosíl·labs», que «jo almenys no he estat capaç de trobar poemes fets tots ells [sic] amb octosíl·labs com el de (12b [Ferrater]), ni com el de (12c [Ferrater]). És clar que seria perfectament possible de fer-los, però el fet és que no abunden gens, i l'explicació és perquè són poc eurítmics» (p. 236)–, Oliva decideix explicar-nos i pautar-nos l'estructura prosòdica dels mots, encara que els parlants de llengua catalana tinguem uns trets dialectals que puguin marcar la nostra manera de compondre un poema.³⁵

34. A la mateixa pàgina 36, Oliva es menja un amfíbrac en la seva realització en peus de la frase: «una noia mirava la casa del seu estimat»: peò tercer – amfíbrac – amfíbrac – iambe – anapest.

35. A la nota 2 de la pàgina 35 del seu llibre, Oliva sosté que una diferència entre el castellà i el català és que els grups clítics del tipus «dóna-me-la» són sempre

Aclareixo que les traduccions «en prosa» que ha fet Oliva dels sonets de Shakespeare em semblen molt encertades (i ha estat un encert –penso– posar-les al costat de les traduccions «en vers»). Tanmateix, haig de desmarcar-me de la seva concepció del ritme perquè implica –em sembla a mi– una manera d’entendre l’activitat poètica –i de retruc la llengua– carregada de prejudicis i de tics clarament essencialitzadors. N’hi ha prou de llegir el capítol «Le rythme sans mesure» de la *Critique du rythme* d’Henri Meschonnic (1982), sobretot les pàgines 240-241 dedicades al *Poema del Mio Cid*, per adonar-se que existeix una manera totalment distinta de viure el ritme –al capdavant, els conceptes de peu, de col·lon, de forta i feble, de tònica i àtona, de breu i llarga són fruit de la convenció, no exempta d’una forta càrrega ideològica.³⁶ (Ja no entro a comentar el que suposa haver triat precisament el terme d’«anapèstic» per definir un tipus de ritme en la poesia catalana contemporània, que cal entendre, crec, com una successió numèricament indeterminada de peus anapèstics [uu–], extret de la mètrica clàssica, tenint en compte, a més a més, que hi ha hagut maneres força diferents de donar ritme als textos «metrificats» no ja dins els dominis de la Grècia Antiga o del mateix Imperi Romà segons les pronúncies i les zones –o les modes subversives–, sinó sobretot que ja hi va haver, aquí, una discrepància de fons entre les traduccions de Costa i Llobera, que marcava l’accent prosòdic, i les de Carles Riba, que marcava l’ictus, l’aproximació al ritme quantitatiu.)³⁷

aguts en castellà. Passa el mateix en mallorquí, tal com queda reflectit en el còmput síl·làbic de les gloses populars (en heptasíl·labs).

36. Cito el final de la nota 165 de Meschonnic (*op. cit.*, p. 246): «La marque idéologique, anthropologique, pour le couple encore dit *tonique / atone*, travesti en *masculin / féminin*, y est à son comble. Je laisse cette terminologie à ceux à qui elle convient.»

37. Josep Bargalló Valls, *Manual de mètrica i versificació catalanes*, Empúries, Barcelona 1991, pp. 198-199. Vegeu, a sobre, aquest paràgraf: «En aquest sentit, Oliva [1980] –que només salva de les seves crítiques, i encara no plenament, els textos de Riba– afirma que “no és la divisió per peus allò que, en català, és capaç de fer que (una seqüència) sigui un vers” (p. 142), sinó que ha de ser el fet que pertanyi

Val a dir que Oliva deixa ben clar que hi ha «una teoria» (la que ell ens exposa) que especifica «la mètrica catalana [sic] d'una manera més aviat àmplia» (una teoria que ho abraça tot, i que té **una regulació completament objectiva**) i, alhora, «les mètriques concretes de cada poeta» (p. 196), que no són sinó exercicis d'adaptació – individuals – al model mètric català general (és a dir: la possibilitat d'una acció pròpia en el si de la teoria, d'acord amb l'herència lingüística ètnica o nacional). Això, evidentment, demana una obediència cega (fins i tot a una prosòdia objectivada) i, alhora –per què no?–, una certa manya, però sobretot demana fe i submissió –no pas un qüestionament emfàtic ni una obstinació maldestra (la d'Artaud davant Rivière, posem per cas).

Per Oliva, els mecanismes i els patrons que ell mateix identifica en l'art, així com els models d'elocució, tindrien una entitat abstracta que seria la causa i no pas l'efecte de l'activitat de l'artista (és a dir, que l'anàlisi de les formes no ens ha d'atansar a la persona si no és per poder descartar-la quan produeix figures aberrants).³⁸ Tampoc no es tracta, segons ell, d'una historització en la matèria per mitjà d'unes mans que tenen data, ni d'una revisió –o d'una desviació a partir– del que s'ha escrit anteriorment, i molt menys encara d'un veredict.

(Què hi fan aquests xiuxiuejos de Glenn Gould, en els seus enregistraments? Quin sentit té estiregassar les *Variacions Goldberg* de 38 minuts i 27 segons (el 1955) a 51 minuts i 15 segons (el 1981)?)

Segons Oliva: «El problema és que aquesta teoria [general] deixa[ria] com a versos malformats [sic] alguns versos que, si bé són molt poc corrents, apareixen de tant en tant [sic] en alguns [sic] poetes. I sobretot imposa[ria] restriccions accentuals als versos d'art menor, quan, de fet, sempre s'ha establert [sic] que els versos d'art menor no tenen restriccions accentuals obligatòries» (*ibid.*). L'exemple que ve a continuació, de Jaume Roig, haurà de seguir el camí

a un model de la nostra [sic] mètrica accentual [...]». No ens expliquem, doncs, com és que Oliva s'ha afegit a l'estirabot de Ferrater. Potser és que no hem entès res.

38. Oliva, *op. cit.*, pp. 171-174. Cal recordar, aquí, el concepte d'art degenerat?

de la reformulació prosòdica per tal d'esdevenir un vers amb uns batecs com cal: «Per tal d'adaptar el vers i el model, no ens serveix una regla mètrica com la d' (11), perquè és inviable [...] Caldrà manipular la prosòdia del vers [...] Hem de proposar, doncs, una Regla prosòdica (RP) que ens permeti de fer-ho; però ha de ser d'aplicació restringida [sic] [...] Aplicant (12) al vers de Roig, obtenim (13), on ja és possible l'aplicació de la RAB, que ens desaccentua la primera síl·laba [...] D'aquesta manera obtenim la correspondència entre vers i model, i sobretot l'obtenim amb la tensió capturada per les dues regles que hem aplicat: la RAB i la RP.» (p. 198). Ara bé, tot el que ha escrit Oliva –que és una reducció del ritme a qüestions accentuals i sil·làbico-accentuals tan subjectives com intencionades– s'oposa a l'obra d'Apollinaire, per al qual «si l'on cherche dans l'œuvre de chaque poète une personnalité, on ne s'étonnera pas de rencontrer des prosodies personnelles»,³⁹ unes prosòdies que es revoltent davant totes les RAB i les RP.

No és estrany, doncs, que en un projecte identitari com aquest no hi hagi ni una sola al·lusió a l'obra d'Henri Meschonnic,⁴⁰ de qui no puc estar-me de llegir-vos un fragment de *Critique du rythme*: «Si el sentit és una activitat del subjecte, si el ritme és una organització del sentit en el discurs, el ritme és necessàriament una organització o configuració del subjecte en el seu discurs. Una teoria del ritme en el discurs és doncs una teoria del subjecte en el llenguatge. No pot haver-hi teoria del ritme sense teoria del subjecte, no hi ha teoria del subjecte sense teoria del ritme. El llenguatge és un element del subjecte, l'element més subjectiu, del qual allò més subjectiu és, al seu torn, el ritme.»⁴¹

Tanmateix, encara que la teoria de Ferrater i la d'Oliva –que n'és una derivació– no siguin pas la meva, podem mirar d'analitzar-les so-

39. *Œuvres complètes de Guillaume Apollinaire*. M. Décaudin (éd.), Balland et Lecat. Paris 1966, vol. *Poésie*, p. 782.

40. Bargalló tampoc considera Meschonnic en el seu *Manual (op.cit.)*. I Lladó el cita per neutralitzar-lo.

41. Meschonnic, *Critique du rythme*, p. 71; la traducció és meva.

ta el reflex de la seva pròpia llum. Vull dir que l'exemple «anapèstic» que posa Ferrater en el seu comentari "Sobre la mètrica", i que és un «decasíl·lab masculí» de Foix («Tu, ni bicorne ni groc, qui ho ha dit») –que ell mateix contraposa a l'artificialitat del seu «decasíl·lab dactílic», també «masculí» (fabricat per a l'ocasió, és a dir, retòric, i que per tant no existeix en cap poema, amb la finalitat de portar el lector allà on ell mateix vol arribar): «Núria, lúcida i tèrbola, riu»,⁴² un exemple arxi-dactílic pel fet que Ferrater ha triat expressament tres mots trisil·làbics esdrúixols, escandits per les comes i la sinalefa–, l'exemple «anapèstic» que posa Ferrater –deia– ben mirat no equival a l'exemple «anapèstic» que Salvador Oliva utilitza, al seu torn, per tal d'avaluar Ferrater, quan recorre curiosament a un altre decasíl·lab de Foix, ara «femení» i d'estructura diferent tant pel que fa als peus com pel que fa als còlons: «Sol, i de dol, i amb vetusta gonella»,⁴³ i que ha estat triat no tan sols perquè té una mateixa distribució dels accents (1-4-7-10), un fet que en si no vol dir res, sinó –sobretot– perquè tots dos compten amb una síl·laba tònica a començament de vers⁴⁴

42. Val a dir que el «decasíl·lab dactílic» –segons la terminologia renaixentista (que Salvador Oliva hauria de considerar caduca)–, de la mena del de Ferrater, sol tenir una freqüència d'aparició menor que l'«anapèstic» en totes les llengües romàniques, no tan sols en català. D'altra banda, els experts solen presentar definicions diverses, pel fet que els anomenats «de gaita gallega» ([1 o 2]-4-7-10) podrien ser considerats o «dactílics» o «anapèstics». Així doncs, en castellà s'arriba a identificar l'«endecasílabo anapèstico» (amb l'accent a la quarta, la setena i la desena síl·labes) amb el «de gaita gallega», tenint en compte que aquest últim és un metre antic de la poesia espanyola, anterior fins i tot a l'«endecasílabo» de l'escola petrarquista del segle XVI.

43. S. Oliva, *La mètrica i el ritme de la prosa*, p. 35. Aquest vers es podria desmembrar en un coriambe, un peó tercer i un amfíbrac.

44. Notem la contradicció irreductible en què cau Gabriel Ferrater quan en el seu comentari *La poesia de Carles Riba* (p. 91) afirma (la cursiva és meua): «Ara bé: Riba tenia una dificultat enorme, havia de lluitar amb una dificultat enorme amb la qual Goethe no havia de lluitar pas, que és la quasi impossibilitat de començar un vers en català amb una síl·laba accentuada. És a dir: els peus del díptic elegíac grec són peus de síl·laba llarga inicial, que, en l'equivalència actual [sic], vol dir de síl·laba tònica. En català això és pràcticament impossible.» La idea es repeteix a

prou autònoma en tots dos casos⁴⁵, tant pel que fa a l'estructura sintàctica –no equivalent– com pel que fa a la distribució dels peus (i

Foix i el seu temps (pp. 77-78): «Ara, començar una frase [sic] amb una síl·laba tònica, en català, és, tret de casos excepcionals, impossible.» El cas és que en el poema “Ariel i els peixos” de Carner el model recurrent, tal com assenyala Oliva (*op. cit.*, p. 177), és TAATAATAATAAT(A), en què la tònica sol estar a començament de vers, com passa en bona part dels heptasíl·labs (*op. cit.*, p. 216) i dels «heptasíl·labs ternaris» –em pregunto per què Oliva no els anomenarà anapèstics– (*op. cit.*, p. 224), i fins i tot si agafem un fragment de quaranta-dos versos de *Les irrealis omegues* de Foix en podem comptar com a mínim dotze, de versos que comencen amb una síl·laba tònica (prop d'un 30%, la qual cosa contradiu els «impossibles» categòrics de Ferrater), vegeu l'exemple de Josep Romeu i Figueras en el *Manual* de Josep Bargalló (*op. cit.*, pp. 188-189). Amb l'exemple de Romeu, Bargalló pretén provar també la preminència de l'anapest a la poesia catalana, cosa que és del tot discutible; d'entrada, el seu còmput considera només una distribució accentual força simplificada de tòniques i àtones en peus ternaris, i no pas l'organització de peus binaris, ternaris i quaternaris en còlons. D'altra banda, és evident, en Foix, un recurrència rítmica cercada –entre d'altres coses, a causa de les seves lectures de poesia medieval occitana i renaixentista italiana. Val a dir que l'exemple que Bargalló cita a continuació, d'heptasíl·labs populars, per tal de reblar la idea «anapèstica» (pp. 190-191), no considera que els decasíl·labs de distribució accentual ([1 o 2]-4-7-10) han estat conjugats al llarg del temps, i en totes les llengües romàniques, amb l'heptasíl·lab de distribució accentual (3-7) i (4-7), tal com fa Arnaut Daniel, per exemple, a la famosa *Sestina*. El rimte «anapèstic» pot trobar-se arreu i no tan sols aquí, simplement perquè el trobem també en la combinació d'heptasíl·labs amb tetrasíl·labs que, per un afegitó, esdevenen decasíl·labs de gaita gallega (convé assenyalar que Oliva és dels pocs metròlegs que consideren que els decasíl·labs de gaita gallega necessiten la RM1 al primer peu); vegeu, per exemple, el decasíl·lab que s'obté en «Els segadors» a causa de la repetició: «Bon cop de falç! / Bon cop de falç, segadors de la terra!» (quant als heptasíl·labs d'«Els segadors», aquests estan constituïts per un peu tercer i un crètic, o per un anapest, un iambe i un amfíbrac, o per un anapest i dos iambes). A més a més, els usos mètrics, ja siguin populars o antics, no solen tenir una equivalència rítmica absoluta en la poesia d'autor (en Riba i en Vinyoli, per exemple, l'anapèstic no és el ritme més freqüent, ni de bon tros, sinó que hi és més aviat escàs).

45. Cosa que permet de formar anapestos a continuació, sobretot si considerem el peu tercer com un «anapest femení», tal com fa Oliva –i de retruc Bargalló en el

que tant Ferrater com Oliva decideixen aïllar per a la constitució dels peus que vindran a continuació): una síl·laba tònica inicial que no tenim per què deixar com un batec sol, sinó que, en l'exemple d'Oliva, la podem integrar perfectament en un peu quaternari, tal com passa en el vers: «homes estranys amb les testes obertes»⁴⁶, també de Foix. A dir veritat, aquest darrer exemple, un cop desfet en peus, s'acosta molt més a «Sol, i de dol, i amb vetusta gonella» que no pas a «Tu, ni bicorne ni groc, qui ho ha dit», vull dir que en l'exemple de Ferrater és molt més fàcil deixar aïllat el «Tu» vocatiu que no pas el «Sol» en «Sol, i de dol», que es pot llegir perfectament com si fos un peu quaternari (igual que «homes estranys»), tenint en compte que «obertes» i «gonella» formen, a més, un peu idèntic (un amfíbrac).

No ens haurà de sobtar que Oliva ens retregui que tot això es pot agrupar d'una altra manera. El que ens sobta de debò és que Oliva no s'estigui d'ajuntar aquests versos sota una mateixa denominació: «decasíl·labs de gaita gallega»,⁴⁷ com en el cas «bastant corrent [...] de vers continu»:⁴⁸ «Diuen els savis que al mig de la mar»,⁴⁹ de Car-

seu *Manual* (*op. cit.*); vegeu, per exemple, la pàgina 181, en què de vegades prescindeix tant de la primera com de l'última síl·laba dels versos (ja siguin tòniques o àtones) per tal de poder formar anapestos. La idea preconcebuda que l'anapèstic és un dels ritmes «més naturals en la nostra llengua» (*ibid.*, p. 184) s'ha d'imposar per damunt de tot.

46. Que podem desfer en un coriambe, un peó tercer i un amfíbrac, o fins i tot (si volem fer sortir l'anapest) en un coriambe, un anapest i un peó tercer. (Com hem dit més amunt, Oliva anomena «anapestos femenins» els peons tercers —és una manera de fer que l'anapest sembli el peu emblemàtic de la catalanitat.)

47. *Ibid.*, tot recorrent a una denominació criticada implícitament per Ferrater en el seu text, i amb l'afegit pompós —i gairebé oulipià— que aquests decasíl·labs «no són sinó els que tenen la RM1 aplicada al primer peu i la RM2 aplicada al segon còlon». Com ja he dit més amunt, hi ha qui distingeix entre decasíl·labs de gaita gallega, decasíl·labs dactílics i decasíl·labs anapèstics, i també hi ha qui considera que el decasíl·lab de gaita gallega no necessita la RM1 al primer peu.

48. S. Oliva, *op. cit.*, p. 252.

49. De fet, es tracta d'un decasíl·lab sense tall que es pot desfer (si continuem en el deliri dels peus) d'aquesta manera: troqueu, amfíbrac, iambè i anapest, o fins i tot d'una manera forçada: coriambe, anapest i anapest.

ner, la qual cosa no implica, necessàriament, un ritme anapèstic, encara que es doni una alternança del tipus T-A-A-T-A-A-T-A-A-T-(A),⁵⁰ ni aferma tampoc la idea que en català sigui la mena de decasíl·lab que -d'acord amb la suposada tendència *natural* de l'idioma-⁵¹ se'ns tiraria més a sobre;⁵² més aviat caldria dir que aquests «decasíl·labs anapèstics» (segons una denominació obsoleta i equívoca) els trobem disseminats en les formes estròfiques de totes les llengües romàniques: tant en els trobadors provençals com en la lírica galaico-portuguesa o en la italiana, i que han estat conreats per Petrarca de la mateixa manera que pels seus lectors (el bon ús urpador de Jordi de Sant Jordi),⁵³ però que en qualsevol cas no constitueixen una característica peculiar en el conreu de la «nostra» llengua.

50. El fet que en català no es compti l'última síl·laba àtona del vers no implica que s'hagi de fer el mateix quan en fem una transposició en peus, sobretot si seguim la «lògica» ferreteriana (*Sobre el llenguatge*, p. 79).

51. Remarco en cursiva el mot «natural», perquè Josep Bargalló l'atribueix erròniament a Ferrater, pel que fa al ritme anapèstic (*Manual de mètrica i versificació catalanes*, p. 184): «Gabriel Ferrater (1987) apuntà que el ritme predominant en Foix és, precisament, l'anapèstic, que, a més, considera com dels més naturals [sic] en la nostra llengua i, conseqüentment, en la nostra versificació accentual»; el plural («com dels més naturals») fa que la cosa quedi un xic ambigua; ara bé, Ferrater considerava el ritme amfibràquic com aquell que s'adeia més amb la tendència *natural* del català, d'aquí que criticés la provatura d'Esclasans (*Foix i el seu temps*, pp. 76-78; el subratllat és meu): «una mètrica, per ser eficaç, ha d'estar relativament ajustada a l'estructura fonemàtica i, sobretot, prosòdica, d'una llengua; relativament ajustada, però no massa ajustada. [...] És l'error que d'una manera flagrant va cometre en català Agustí Esclasans quan va descobrir que normalment [sic] en català l'estructura accentual, o sigui la divisió accentual normal [sic], és l'amfibràquica, és a dir, de àtona/tònica/àtona, àtona/tònica/àtona. [...] Bé, resulta que això és molt dolent perquè, justament, és una frase massa *natural* en català [...]». I a continuació Ferrater diu exactament el mateix pel que fa al castellà, amb l'exemple «amfibràquic» de Rubén Darío. Algú s'hauria d'atrevir a analitzar sense por les formes mentals dels intel·lectuals catalans.

52. A dir veritat, March i Foix el combinen sempre amb tota mena de decasíl·labs.

53. Vegeu els seus «Stramps».

Fet i fet, l'exemple de Ferrater (el vers de Foix) s'hauria de desmembrar –d'acord amb «la tesi» dels peus; que el mateix Oliva practica ara i adés en el seu llibre–, com «un accent sol»⁵⁴ seguit d'un peó tercer, un iambe i un anapest; i l'exemple d'Oliva, com un coriambre, un peó tercer i un amfíbrac. Si en tots dos casos volem parlar de «ritme anapèstic», serà recorrent a una terminologia doblement equivocada: perquè no té sentit parlar de «ritme anapèstic» en català i, a sobre, perquè ben mirat ni l'un ni l'altre s'ajusten teòricament a aquesta mena de ritme.

Us convido a transformar en peus els diferents versos-exemples que Oliva aporta en el seu llibre per a les diverses mètriques «catalanes»: us adonareu que, per sort, l'anapèstic (tal com ell l'entén) hi és un ritme més, entre molts altres –i a més, sovint, força barrejat o impur–, i que els amfíbracs i els peons tercers ocupen un bon tros del “Darrer pleniluni de tardor” de Carner.⁵⁵

Que una bona part dels poetes i dels teòrics catalans s'hagin pres Ferrater –i se'l prenguin encara ara– com l'inspirador dels missals de la mètrica catalana,⁵⁶ m'aferma encara més en el meu rebuig de teorització quan es tracta –repeteix– de poesia. Perquè en poesia qualsevol norma ha de ser repensada –o rebentada– des de la poesia. La teoria no és sinó la pràctica. I la pràctica de la poesia no pot reduir les qüestions del ritme a l'acte d'encabir els versos dins uns motlles sil·làbico-accentuals –més o menys flexibles– amb la finalitat d'obtenir un poema que existeixi veritablement en la llengua d'aquí –una llengua que tindria la seva pròpia manera de funcionar (el seu tarannà natural) i la seva pròpia essència prosòdica, arrelada al terror.

No hi ha un model sinó és el d'un autor, amb tot el seu trontollar i destrontollar. Ferrater mateix sap trontollar com pocs –i això el fa

54. G. Ferrater, *op. cit.*, p. 79.

55. «certesa, certesa, certesa.» (*Op. cit.*, p. 237).

56. Ferrater és capaç d'assenyalar «un vers fals» de Foix, «o sigui una ratlla que no és cap vers» (*op. cit.*, p. 78) i alhora construir un vers dactílic que no existeix en cap poema. Es passa d'una existència que conté una ratlla de no-existència a una no-existència que s'estintola al damunt d'una ratlla d'existència.

summament interessant: molts dels seus versos desdiiuen la frase d'Oliva que diu que «els models de vers han de ser sempre seqüències de màxima eurítmia» (p. 188).

Al capdavall, el poeta singularitza el ritme, i el traductor de poesia només pot arribar a reblar la singularitat rítmica que tradueix si, en auscultar *aquell pols*, no se sotmet cegament als dictats apriorístics de la llei de la mètrica (que uns quants ens volen imposar tot fent-nos creure que, si ens en sortim, caiem en l'aberració).

És evident que aquesta mena de llosa que pesa al damunt de la poesia catalana encara avui dia (us torno a recordar que a Catalunya el surrealisme va arribar amb jaqué de sonet) és senyal que la nostra cultura pateix el complex –explicable– de la necessitat d'una autoafirmació portada fins al paroxisme i acomplida al damunt d'una innegable sensació de no-res (els alemanys ja van conèixer això en un grau encara molt més elevat, immensament més elevat i sinistre, però comparable, a molt petita escala, en els aspectes de cultura).

Aquí, els poetes compten com a models, no pas com a individus. Una mostra d'això és la polèmica que es va desencadenar a l'AVUI entre *Imparables* i *Intocables*. Si l'un es carregava Carner apel·lant a Celan, l'altre es carregava Celan apel·lant a Carner i, de retruc, a Cummings –a qui Celan imitaria en la manera de tallar el vers. No hi fa res la cronologia ni la història particulars de cada poeta; tampoc la matèria ni la decisió de l'artista; i molt menys encara el que diuen els poetes citats i com ho diuen. Celan és bo perquè és fort, obscur, i perquè una mena de violència traspua en els seus versos. Carner és bo perquè la seva flor és la nostra –i a sobre dringa tan bé que se'l pot posar de model en qualsevol llibre de mètrica, pel fet d'haver concretat totes les mètriques com cal que siguin conreades, i no pas altrament.

Us remeto a un fragment de Gao Xingjian; malauradament, us el donaré en castellà perquè l'editor català –que ha publicat aquest mateix llibre del qual extrec la citació– ha cregut que no totes les seves conferències eren interessants o, si més no, que no eren interessants per a un lector català, amb la qual cosa ha optat per amputar el llibre, que ja era prou prim en l'edició original (quant al contingut de la ci-

tació d'ara, no em sobta gens la decisió de l'editor, que s'estima més mirar per la catalanitat, tal com ell l'entén); cito doncs: «los escritores sólo han podido sobrevivir alejándose de estas polémicas interminables y frívolas. La creación literaria es por naturaleza una actividad solitaria, y los movimientos o grupos, lejos de servir de ayuda, no pueden sino asfixiarla. El escritor sólo puede conquistar su libertad completa cuando actúa como individuo independiente y no está supeditado a los postulados de ningún grupo o movimiento político». ⁵⁷ Crec que això es pot fer extensiu també als traductors solitaris –encara que, sovint, se'ls consideri a tots (esbiaixadament o no) com a màquines (quasi invisibles) de transposició.

Aleshores, quan fa seves les dades d'una reflexió, el poeta ⁵⁸ sempre es decantarà cap a una elecció personal que sobretot té a veure amb la relació que ell mateix ha establert entre el seu propi jo –o tots aquells pronoms que se'n deriven– i la llengua que li ha estat donada o imposada, amb violència o no –però que també té a veure amb la relació que, com a individu, ha establert amb un altre individu i, de retruc, amb una història concreta i datada. Si insisteixo tant en aquest punt és perquè tinc la sensació que, quan es parla de traduc-

57. Gao Xingjian, «Por una literatura "fría"», *En torno a la literatura*. Traducció de Laureano Ramírez Bellerín. El Cobre. Madrid 2003, p. 13.

58. Però no pas *el poeta* en general, en abstracte, sinó aquell poeta de què parlava Tsvetàieva quan, sense ser jueva, podia dir: «poetes – xuetes», un vers condensadíssim que Celan va citar i modificar a posta en rus: «tots els poetes són xuetes», i en el qual aquest *tots* exclou: «tots els poetes són xuetes» vol dir que *tots* els poetes han estat blasmatats pel que escriuen, i és precisament això el que els fa poetes –no són pas tots, doncs, els que són poetes (en un moment molt fosc de la seva vida, Celan podia excloure el Nobel Pasternak, jueu com ell, o la Nobel Nelly Sachs, també jueva, perquè s'havien acomodat amb el poder quan es tractava de defensar Mandelstam, o ell mateix); vegeu l'anàlisi que fa Bollack de la citació modificada de Celan: «Juif et poète», *L'écrit. Une poétique dans l'œuvre de Celan*. PUF, París, 2003, pp. 131-134. Val a dir que aquesta anàlisi de Bollack és fruit d'un treball comú (se la pot comparar amb la versió anterior alemanya: «Jude und Dichter», *Paul Celan. Poetik der Fremdheit*. Traducció de Werner Wögerbauer. Zsolnay, Viena 2000, pp. 199-203.)

ció, es fa un èmfasi especial en els problemes formals de trasllat i quasi mai en el sentit o en el neguit que una forma o un ritme concrets poden tenir –o provocar– en un artista. No és que amb això pretingui llençar per la finestra els llibres doctes sobre mètrica, retòrica, traducció o tipificació dels jocs de paraules, sinó que us convido que els llanceu dins la finestra de l'autor que us disposeu a traduir i mireu tot allò que ell hi ratlla, hi suprimeix, hi trastoca o hi inverteix. La tipificació de les tècniques de trasllat és problemàtica, com tota taxonomia aplicada a la poesia.

Seria pecar de falsa modèstia ignorar, per altra banda, el treball que un mateix ha fet en el llenguatge, de vegades amb els trets inconfusibles de la maquinació. Aquí és on es forgen o desforgen aliatges. O, com va dir un poeta a un altre: aquí és on «una pedra n'ha pres una altra per fi». «Fi» en el sentit de «final» i també d'«objectiu» –com una fletxa que apunta al seu «blanc».

M'aturo aquí i canvio de lloc. Em desplaço cap al passat. I, amb aquest gir, em dispo a plomejar tot un seguit d'idees que just ara se m'acuden i que no puc sinó deixar sota una forma primitiva i mig girbada.

Sempre he concebut la traducció com una relació estranya amb una mena molt concreta de literatura –la qual cosa implica ja, quan dic literatura, un esborrament virtual de les fronteres entre el que s'ha avingut a anomenar prosa i el que s'ha avingut a anomenar poesia. Quan vaig començar a traduir, em vaig decantar per uns textos que havien estat escrits gairebé sense finalitat, en el sentit que eren textos que desafiaven les lleis editorials convencionals, perquè no havien estat pensats per produir un gaudi en el lector i perquè no cercaven l'entreteniment ni pretenien portar –com es diu ara– la literatura al carrer per motivar la gent o enfortir el sentiment d'una pertinença lingüística, nacional o social –amb el capteniment de la forma o de la suposada burla de les formes. Per entendre'ns: obres no comercials, ni tampoc hímiques, que havien estat escrites com un desafiament extrem al mercat, al bon gust o al consum, però, sobretot, que havien estat escrites, d'entrada, per la mera necessitat d'escriure i no per amor a la llengua, al país o al joc. Obres d'un individu sol,

entotsolat amb el llenguatge. Això no treu, evidentment, que no fossin obres compromeses, certament polítiques o problemàticament polítiques. De fet, eren obres que no cantaven al peu de cap bandera coneguda, i que feien de cada full de paper la seva pròpia bandera, o, de cada lletra, un pal desvestit. El fet que no hagi publicat, encara, bona part d'aquests textos –tot i que vaig fer l'esforç d'intentar-ho, potser ingènuament– és una cosa que m'ha enfortit. És així que m'he anat acostant, sense coaccions, a una llibertat i, alhora, com m'he anat formant una instància de reflexió –sol i encarat a un altre individu sol. Llengua contra llengua. En la major part dels casos de què parlo, d'entrada no entenia del tot allò que volia traduir. Traduïa per entendre i en qüestionava el sentit. M'atansava a una cosa certament delirant i rara –de vegades, amb esquinçaments molt ben perfilats. No és que pensés que podria salvar una distància. Sabia que l'individu que havia escrit allò es volia separat. Calia mantenir desperta, en tot moment, la consciència que el text que tenia al davant havia estat afermat per un individu que hi havia ressaltat la seva condició d'altre, en la seva qualitat de diferent. Viví d'aquesta manera la traducció no pas com una professió de fe sinó d'autonomia. La traducció sense finalitat editorial que havia emprès no era més que el testimoni de la recepció d'una independència que ja havia estat declarada molt abans que jo aconseguís finalment declarar la meua per un revolt al capdavall diferent. Per tant, en un cert sentit –és a dir, tenint en compte la intenció que m'havia portat a traduir precisament allò–, es tractava d'una nova i diferent actualització. D'aquesta manera, tot es tornava a dir, sense que fos ben bé el mateix, en una singularitat. Thomas –el de Blanchot– tenia aquí una vida, es topava amb una Anne. No hi havia ficció. No s'inventava res.

La traducció –entesa així– passa també per la vida d'un mateix. Em sembla que és així que la major part dels poetes-que-m'agraden-tant-que-traductors han traduït. Però fins i tot quan parlo de «vida» cal que em desvinculi de la noció que es gasta avui, al meu entorn. Perquè «la veritat» en literatura no resideix –penso jo– en una mena de *vida autèntica* que s'arrossega pels carrers (tampoc no se la pot trobar arranada a la *genialitat*, ni al caràcter suposadament oral i

real, genuí i violent, d'un text que seria propi d'un mestre de la llengua), ni en un *cert vitalisme d'ambició totalitària*. I crec que aquesta veritat tampoc no s'expressa en l'estirabot, tan arrelat aquí segurament perquè ha acabat convertint-se en el signe de la identitat catalana en el paper. N'hi ha prou amb saber que quan la poesia s'imposa, ja no cal que se l'exposi –ni que se l'exposi en els altres estudiats (subvencionats) de la mala i de la bona *vida*. La traducció, pel fet de ser analítica, no es podrà estalviar mai l'alerta ni tampoc la lucidesa. Lluny de tot això, doncs, la fusió o l'apropiació arrauxada d'un text –per un vessament d'ambició totalitària.

Molts poetes saben que els seus poemes poden produir anticsos davant un determinat tipus de traducció. L'empelt o el transplantament que hi farà el traductor, sovint, hi produirà un rebuig. I quan, a pesar de tot, algú força aquesta intervenció, aleshores ens trobem al davant d'un teixit mort. Aquesta és la finalitat de tota necrofilia, d'un determinat diàleg amb els morts, que, traduïts, parlen tan sols com a morts –i per tant no diuen res. Només hi sentim, vagament, la remor d'Aqueront.

A l'altra banda, també trobem qui sosté que els poetes «poques vegades són bons traductors, perquè tendeixen a elaborar el seu propi poema, en lloc de fer un poema anàleg però no equivalent».⁵⁹ Em pregunto si mai ha existit un poema *anàleg* o, fins i tot, un poema *equivalent*. És probable (si ens mirem, és clar, la poesia des d'una perspectiva merament metrològica, i estructurarem el llenguatge amb les barnilles d'un binarisme decandit). La instància de reflexió, d'aquesta manera, es veu abolida. I qualsevol desviació és percebuda com una disfunció. O com un desconeixement dels mecanismes interns de la llengua. Se subjuga, així, el poeta al vers –quan en realitat tots els poetes (si són poetes) sempre subjuguen el vers a les seves pròpies ràbies i manies (tret, és clar, d'aquells que opten per la norma –al capdavant un fantasma –una mania més).

59. Octavio Paz, *Literatura y literalidad*. Tusquets. Barcelona 1972, citat per R. Lladó a *La paraula revessa* (*op. cit.*), p. 115.

Són precisament aquests conceptes d'«equivalència» i d'«analogia»⁶⁰ els que han donat nova força a una certa idea de «fidelitat al text». Sempre hi haurà qui pretén anul·lar una distància –per (soterradament) imposar el seu jo. Per aconseguir-ho, s'acut a la via negativa de l'anul·lació del jo, que sempre és efectiva: el traductor és modest, i transparent; ell només imita allò que veu, centrat en allò que fa; se cenyeix tan sols a la lletra –i mai no s'excedeix, tal com ho farien els egòlatres, els poetes. Efectivament, a l'altra punta tenim aquell que és tan poeta que es torna exuberant i esbalaïdor fins i tot quan tradueix. Tant com l'autor que ha traduït. O encara més. L'exuberància és bellesa. I embrollament.

La poesia de Celan demostra, per ella mateixa, que tot això és impossible –i tanmateix és poesia, i tanmateix Celan volia ser traduït per poetes. Però hem pogut veure com fins i tot es pot fer dir a un Celan traduït allò que ell mateix va combatre al llarg de tota la seva vida, senzillament perquè s'ha percebut la seva intenció envers la llengua (amb tot el que això implica) en un sentit invers: allà on ell denuncia els mots alemanys que escriu, la traducció ha mostrat una adhesió total a la violència que portaven aquests mateixos mots en la llengua d'arribada. És el gust per la sang i l'horror. Auschwitz, si ha de prevaldre –cosa que no sempre es considera–, ha de ser per un revolt que passa per la catarsi sacrificial, o per la fatalitat i la destrossa.

Sempre hi haurà pobles que consideraran les traduccions fetes per alguns poetes seus com a fundadores, encara que hi hagi esguerros de sentit, o deformacions incongruents de la sintaxi, o calcs suposadament etimologitzants –i, per tant, accidents lluminosos de l'esponantat del traductor (un poeta inspirat)–, atès que els atreviments agressius estarien més a prop del borbollar originari del poema. És la visió heideggeriana de la violència que se li ha de fer necessàriament al text perquè s'hi esdevingui una segona revelació. La violència ens acostarà, per aquest camí, a l'origen *aurat* de la mateixa obra. Si el poeta traductor cau, doncs, en algun error, tant li fa, perquè la violència i la puixança de la seva llengua-de-poeta restituirà, en traduir, tot

60. Tal com els utilitza Octavio Paz (vegeu la nota precedent).

allò que per altra banda es pot perdre –i que és la violència del primer text. O no és que als poetes no els cal el saber de l'acadèmia perquè ja el porten d'una manera innata, i a sobre són capaços d'inaugurar-lo amb les seves agitacions? Cal de debò que un poeta s'hagi de rebaixar a fer l'esforç fred i analític de la llengua de partida? Que no es tracta d'una comunió de dos esperits elevats? Se suposa que la poesia sempre té quelcom d'inaprehensible, i és per això mateix que aquest inaprehensible ha de ser preservat per la via de l'enfosquiment. El misteri i l'enigma s'aconseguiran en la llengua d'arribada mitjançant una no-lectura i una versió (exuberant) de poeta (o –el que és el mateix– mitjançant una primera traducció «mot a mot» per part d'un que coneix la llengua de partida però que no sap parlar poèticament, seguida d'un treball de «reescriptura poètica» –o d'«afegiment de poesia»– per part d'un que sap parlar poèticament però que no parla pas la llengua de partida). La descurança i l'autosuficiència produiran tots els efectes de turbulència i d'inaprehensió desitjats. Els succedanis de negror són sempre inevitables, vist que són obligats en poesia. És la sacralització de les tenebres. Una cosa que Celan mateix va saber denunciar amb el seu poema «Tenebrae». Perquè, com ha dit Jean Bollack (un filòleg que, no tan sols per motius religiosos i polítics, sinó també pels mateixos prejudicis que ens assalten a cada cantonada, és molt difícil, si no impossible, d'introduir en català), cito textualment: «Si la poesia vol estar a l'alçada del seu ofici, només es podrà reconquerir en la negació, en el procés catàrtic que consisteix a renegar de la seva pròpia elevació». Els poemes en què aquesta negació és potser més forta han estat rebuts sovint com els més elevats i, consegüentment, són aquells que han estat més traduïts i antologats. Això ens diu molt de la mena de lectura de què són capaços els traductors de poesia –sobretot quan són poetes.

Fora de les esglésies, ja caduques i mig mortes, la teologia reneix, amb noves formes –fins i tot, paradoxalment, entre els neoneitzscheans.⁶¹ En els ocassos del cristianisme europeu, Dionís obre

61. Les sortides de Sebastià Alzamora –que diu ser lector de Celan– en són un bon exemple. Si a la revista *Lluc* (n. 837, gener-febrer 2004) Alzamora creu que

la festa i la matança. (Us remeto, doncs, a l'entrevista de l'últim hereu català de Nietzsche que publica la ressuscitada revista *Lluc* de Mallorca,⁶² en què l'hereu parla precisament de Celan tot acomodant-lo a la seva violència neo-nietzscheana, que és una cosa que d'altres abans ja han fet –de la mateixa manera que d'altres han volgut arreglar, sense cap mena d'escrúpol, Verdaguer amb Nietzsche i Artaud. *Ases vells fan rodar la sínia de foc de les rialles...* Es tracta de fer que els textos no parlin mai per si sols, i millor encara si és amb fuetejades nietzscheanes.⁶³ D'aquí que sempre ensopeguem amb aquest deler tan poètic de la necrofilia, dels textos morts, desvinculats de l'autor i de la seva història –per tal que puguin parlar amb una nova agressivitat, aquella que farà tremolar l'auditori, tan emocionat com a l'antiga Grècia (l'antiga, és a dir, l'autèntica i la genuïna, l'empolsegada i la pudenta, no pas la de paper). O no s'ha dit que si una obra ha de ser explicada necessàriament des de la

m'ha d'atacar entre línies, a les *III Jornadas Poéticas de la ACEC* (op. cit.) pensa que m'ha d'esmentar a partir d'una conversa meua [sic] amb Lluís Calvo per tal d'afermar la seva tesi anti-heideggeriana. Que Alzamora no ha entès res del que li deu haver explicat Calvo és evident, encara que, quan li convé, se'n pugui reclamar –en el fons sempre es tracta del mateix: d'una depredació de la identitat aliena per construir una farsa («em dic Roberto i he perdut el seny») o d'una mala assimilació de les idees fortes d'un demolidor com Thomas Bernhard, l'autor d'*Extinció*; o, fins i tot, d'una clara adhesió a un anarquisme de dretes. N'hi ha prou amb llegir qualsevol de les seves declaracions estridents sobre els poetes i la poesia. Un cert efecte de l'excés (post-Artaud i post-Bataille) sempre ha despistat els crítics literaris.

62. «Sebastià Alzamora, el rebuig de la contenció» [el contingut de l'entrevista sembla demanar un epítet explicatiu de la mena: «o la poesia com a laxant»], entrevista de Pere Antoni Pons Tortella i Damià Pons i Pons, *Lluc* n° 837, pp. 14-20.

63. «I, de passada, [això] potser ens ajudarà a recuperar Nietzsche tot alliberant-lo de les sedimentacions que se li han acumulat a sobre» (Francesco Ardolino, «Consideracions liminars sobre la crítica literària catalana. Diàleg entre un crític estranger i el seu geni familiar». *L'Espill* n° 17, 2004, p. 74). Tots es graten les mateixes puces. Amb tot, una interessant anàlisi d'aquestes sedimentacions la trobareu a *De Sils-Maria à Jerusalem*, a cura de Dominique Bourel i Jacques Le Rider (Cerf, París 1991).

història, vol dir que ja no és art?⁶⁴ No són immediates i accessibles a tothom les vertaderes obres d'un artista?⁶⁵ No hem de sucra aquestes obres dins la llet, la sang i l'orina de les nostres libacions, si som poetes com s'espera que se'n sigui? O és que el so d'ensopegar i de caure embriac damunt el poema no és el que més li escau a la reescriptura poètica? No és una presumpció d'eixorcs voler cercar el sentit d'un text –encara que se l'hagi de traduir–, vist que l'art és l'obertura perfecta a tots els sentits possibles, tal com sosté Alzamora («em dic Roberto i he perdut el seny»)? No és Hölderlin el poeta foll, en tant que foll, el millor traductor de Píndar i de Sòfocles a l'alemany, encara que el mateix Paul de Man digui que la traducció de Hölderlin, en tant que literal, no s'entén? O no és que la verdadera traducció ha de passar necessàriament per una intensa reescriptura poètica o per un calc tan fort que sembli que tot ha estat novament reescrit –perquè amb prou feines s'entén?)

Vivim en un món de poesia en què l'única paraula autoritzada és, precisament, la que es mofa –i és que sempre hi haurà qui l'usa en nom d'un «nosaltres» fabricat, inventat, fantasma, devorador.

La qüestió sobre la traducció ens mena, immeditament –com veiem–, a la qüestió juxtaposada de què es llegeix –i com es llegeix– quan es llegeix.⁶⁶ És una qüestió ètica (tant si es vol com si no). El poeta que tradueix pot escriure, doncs, un poema antipòdic o antagònic del poema que ha triat de traduir. O pot escriure'n l'agonia en la

64. «Si necesitas muchas explicaciones históricas para entender una obra, ya no es arte»: Enric Casasses a «Un siglo en las cumbres (Cien años de la muerte de Verdaguer)» a cura de Jordi Joan Baños. *La Vanguardia*, 10-6-2002, pp. 39-40. La declaració no és ingènua: després de la «polèmica» amb Alzamora, apunta de ple a la poesia de Celan. Em pregunto com llegiran l'un i l'altre «Nit i boira» de Mercè Rodoreda (vegeu el text homònim i anterior de Jean Cayrol, «Nuit et brouillard»).

65. Alzamora creu recuperar la llibertat quan envesteix contra una certa ortodòxia celaniana, sense adonar-se que ell és una derivació casolana de l'ortodòxia hermenèutica dominant: el pluralisme dogmàtic sempre reclamarà una lectura al gust del consumidor. L'alteritat (sobretot en l'art) molesta. Alzamora, a sobre, és incapaç d'entendre un sol poema de Celan –d'aquí els seus exabruptes.

66. Nietzsche inclòs.

seva pròpia llengua. El mal, en alguns casos –com he dit–, és que el poema original cercava ja l'agonia d'una llengua literària pel fet d'haver estat còmplice d'una atrocitat concreta. I, per tant, en fer agornitzar el poema en la traducció, s'allibera la llengua primera en la pròpia –amb tota la seva atrocitat. Aquesta mena de desviacions són fruit d'una *voluntat de poder*, així com d'una manera molt establerta i també molt estesa d'entendre la poesia (i que no necessàriament inclou l'arrauxament). No cal que el poema original s'entengui, atès que l'acte d'entendre'l mata l'insondable, i debilita la força del jo-segon del traductor-poeta-que-s'impone, en fer-lo depenent d'un procés que és percebut com una via flàccida i racional. Un monstre haurà nascut per excés de prepotència –o per la negació de la història.

Per això sempre hi haurà poetes que, mal traduïts, atrauen fins i tot més. Com més deformat, millor. Tot pot traspuar-hi més, sagnar-hi més. El calc de la traducció disloca l'acusació que fa el poema original i tot hi esdevé himne a la nihilització.

La visió universitària, per altra banda, quan compta amb el poeta com a aliat, en tant que doctor, esbossarà un projecte de llengua per al país, i farà ús de les traduccions amb la finalitat de fer escola. És el projecte de bressol nacional de la Col·lecció Bernat Metge. Es busca un model de llengua sense tenir en compte que cada autor produeix un idioma. L'efecte del grec o del llatí s'aconsegueix amb un rigorisme petri, de marbre, sempre noucentista. En aquest cas, el traductor, quan es trobi amb una frase de «sentit obscur», en comptes d'haver fet un treball previ de recerca del sentit, podrà abandonar el text i separar-se'n a favor de la «comprensió del lector» –pedagògicament. D'aquesta manera, el lector es veu reduït a un graó inferior –ell no hi entén–, i se'l priva de la singularitat del text. Tot pensant en el lector, tot pensant en el lector *pedagògicament*, se li haurà negat l'accés difícil a un text difícil que es vol simplement difícil.

Ara bé, l'enigmatització, la dificultat o –si voleu– l'obscuritat d'un text anul·la el pluralisme,⁶⁷ i demana una atenció extrema a la

67. El pluralisme no és en el sentit, sinó en la significació que pren el sentit d'un text en cadascun de nosaltres.

construcció. Com més enigmàtic és el text, més decididament construït, i, per tant, més cal cercar-ne el sentit i escatir-ne la intenció. Emperò quan es vulgui evitar l'esforç, la millor coartada serà la reescriptura poètica, la versió de poeta. Perquè se suposa que el poeta s'ho pot permetre tot, fins i tot el més patètic i agressiu dels estirabots. O, en el cas universitari i de projecte nacional, la suposada simplificació del text –tot pensant en el lector. El poble ha de poder llegir els clàssics i, alhora, aprendre la llengua.

No crec que el traductor, encara que sigui poeta, hagi de vetllar necessàriament per la salvació, o per la constitució de la llengua del poble, o per la supervivència del misteri. Només una separació radical, com la que hi ha entre les llengües, pot preservar –al meu entendre– la singularitat d'un text en una altra llengua. En lloc de voler esborrar les diferències –és a dir: que soni català, per exemple (com si el català hagués de sonar d'una determinada manera); o que sembli tenebrós, tal com ho sembla l'original, o que soni com han de sonar els poemes (a Catalunya, a ritme d'anapest)–, en lloc de voler esborrar les diferències –deia– un haurà d'aprendre a imposar les diferències que s'ha marcat el text de partida, intencionadament.

Tanmateix, en tots dos casos (el poeta-oracle i el poeta-doctor), es tradueix curiosament a partir de traduccions anteriors –sense que això es digui. D'aquesta manera, les opcions que ja s'han pres en una altra llengua van congelant el que se suposa que és el sentit o el misteri del text. Es reafirmen, aquí i enllà, les tries sintàctiques, semàntiques o estilístiques –o, per altra banda, els esvorancs que no hi ha en el text, quan es tracta de fer passar la fosca. Les traduccions esdevenen baules que es van allunyant del text. Els errors i les ideologies solquen les èpoques i les llengües. Com l'Esperit Sant. Una mateixa flama sobrevola els caps. La traducció canonitza i fixa, i quan se suposa que torna a aparèixer la traducció revisada d'un text, sovint se sol remetre encara més a una tradició de lectura, o d'ecumenisme.

Fins i tot podem arribar a agrupar barroerament els traductors segons la seva pròpia secta, vist que sovint ells mateixos tenen una forta tirada a la floculació, i distingir els malabaristes, els entenebrits i els doctes especialistes (de mètrica o d'estudis clàssics). Potser a fa-

vor dels malabaristes caldrà dir que és la precisió del sentit –i, en el seu cas, del joc– allò que dóna més llibertat a l'artista que tradueix. Com més es depèn del sentit i del joc, més lliure s'és. A prop dels malabaristes, doncs, aquell que cerqui el sentit del text *i del joc en el text*, abans de traduir, podrà fer un ús folgat de la seva llibertat, sense malmetre la intenció de l'autor, identificable en la matèria de la llengua gràcies a la vida.

Perquè és la comprensió del sentit del text –i del joc en el text– allò que condueix a una traducció justa, i no pas una traducció justa allò que conduirà al sentit del text. Lluny de tota hermenèutica filosòfica. I lluny –també– de tota tipificació acadèmica.

Quantes vegades s'haurà considerat que tant els models –ja siguin doctes o tenebrosos– com els jocs, poden haver estat parodiats o contradits en el text que es vol traduir? El que llegim no és allò –sinó la seva negació. S'escriu un mot –o s'acut a un joc– no pas per afirmar-lo; la mera reproducció n'implica un xoc o una xocant destitució. El traductor sempre podrà recórrer, si s'escau, a una paròdia de les formes produïdes en la seva pròpia tradició literària –o de traducció. És una possibilitat. Segurament n'hi ha d'altres. En qualsevol cas, haurà de ser capaç d'acceptar allò que desdiu la lletra, en comptes de fer-li dir allò que voldria que digués. Crec que això és fonamental. Es tracta d'amidar la distància que s'hi instal·la. I potser aquest sigui un dels punts crítics de tota traducció: acceptar l'alteritat –acceptar-hi el no. I per això caldrà acostar-se a la vida que ha generat l'obra, en comptes d'entendre aquesta última com un tot parcial que es basta a si mateix.

Sovint, però, fins i tot abans que la càrrega crítica del text es faci insuportable, el traductor sol recórrer (i aquí segurament hi intervé l'orientació hermenèutica) a la marrada de la via negativa, quan l'obra nega d'una manera clara. Perquè si nega, és que en el fons afirma. Que no ho fan així tots els místics? O és que poesia i mística no són, fet i fet, una sola cosa i la mateixa?

Hem arribat així a la inflexió que poden prendre les paraules. D'entrada, sembla que el fet de traduir-les «com a tals» (quan això és factible) hauria d'arrossegar aquesta mateixa inflexió, constitutiva

del llenguatge, de la virtualitat de la llengua. I això és cert i al mateix temps no ho és. El fet és que el traductor podrà prendre com a positiu el que, desafiant, és negatiu, tot capgirant-ne la intenció –i, tard o d’hora, aquest capgirament acabarà per imposar-se en tot l’embat o el filat del poema. És una qüestió de sensibilitats diferents –i és que la noció de «crítica» (entre els dos artistes: qui parla primer i qui després s’hi expressa) també és diferent. (La blasfèmia d’un títol com «La Santa Faç» –que no presenta gaires dificultats de traducció–, per exemple, no sempre ha estat evident.)⁶⁸

Per això mateix, quan s’imposi una reescriptura, en un altre lloc, si el traductor no ha percebut les inflexions del text, aleshores hi projectarà la seva ideologia, i ofegarà, inevitablement, la veu anterior. Sempre hauria de poder arribar a ser tan lliure com ho ha estat l’autor del text que tradueix. I assumir la iconoclàsia –si cal– fins a les seves últimes conseqüències (en això l’acte de traduir s’assembla molt a l’acte poètic; sí, precisament aquí). Potser la traducció tingui un grau molt particular –o, millor dit, específic– de capacitat analítica, en tractar-se d’una pràctica molt peculiar del llenguatge, que no descarta la crítica, sinó que fins i tot pot incitar-la. Per això penso que qual-sevol traductor és lliure d’emetre un judici sobre el text que tradueix. I possiblement aquí és on els poetes han sabut fer-ho amb més desimboltura –si són vertaderament dissociadors– que no pas la universitat (més avesada a emetre judicis per mitjà de la censura, com quan es traduïa un fragment «indecorós» del grec al llatí, i no pas al català). És a dir: un cop s’ha assumit l’alteritat –i s’ha acceptat el sentit que aquesta alteritat ha dipositat en el text–, el traductor podrà solidaritzar-s’hi o distanciar-se’n. Així doncs, es pot arribar a traduir dos poetes d’una «mateixa» llengua amb una *intenció-envers-la-llengua-d’arribada* molt diferent –i sense haver d’emascarar-los en cap cas.

68. André Frénaud, *La Sainte Face*. Gallimard, París 1985. Remeto el lector al breu estudi de Jean Bollack, «André Frénaud: l’ordre méditatif», *La Grèce de personne*. Seuil, París 1997, pp. 246-260 –un dels millors comentaris sobre poesia contemporània que he llegit aquests últims anys.

Pel que fa a mi, vaig poder posar en pràctica aquesta dissociació quan vaig traduir primer Luiza Neto Jorge i després Herberto Helder. La traducció de poesia també pot permetre que el traductor posi a la llum una dialèctica. Es poden acarar els dos autors traduïts. I el traductor pot considerar fins i tot la complicitat del lector. Es pot parlar amb segones intencions en tota traducció –tal com es pot parlar amb segones intencions en un poema original quan es planteja un enfrontament amb un text previ, del qual basta que se'n citi un fragment amb la finalitat de contradir-lo: cal entendre la citació com una fórmula tan susceptible d'inversió com qualsevol altre element del llenguatge (és així com cal entendre, doncs, moltes al·lusions a poemes d'Yvan Goll fetes expressament per Celan, per tal de fer front als atacs que rebia, i que eren percebudes com un plagi –n'hi ha prou amb llegir el segon pròleg (de 1959) escrit per a l'antologia de l'expressionisme alemany, en traducció d'Artur Quintana, *El crepuscle de la humanitat* de Kurt Pinthus,⁶⁹ en el qual el mateix Pinthus fa referència a la polèmica que aleshores, per les mateixes dates, rondava Celan, i mira de treure-li pes d'una manera poc destra. Cito: «Fent broma s'ha dit: es *trakleja* molt, es *benneja* molt, es *gol·leja* molt» –*gol·leja* de Goll, és clar).

En aquest sentit, crec que Paul de Man s'equivoca quan, en voler insistir en la diferenciació que estableix Benjamin entre traducció i poesia (em refereixo a una conferència seva de 1983, feta en anglès),⁷⁰ ha sostingut que un traductor va d'un llenguatge a un altre llenguatge, mentre el poeta pot mantenir una relació amb un enunciat que no pertany enterament al domini del llenguatge, perquè, segons De Man –que segueix Benjamin–, la poesia no és interpretació (s'entén que ha de ser només comunicació amb esferes superiors extra-lingüístiques), mentre que la traducció sí que n'és, i és per això que

69. Publicat per Edicions de 1984.

70. Paul de Man, «Conclusions: "La Tâche du traducteur" de Walter Benjamin». (Traduït de l'anglès al francès per Alexis Nouss.) *Autour de La Tâche du traducteur*. Paul de Man – Wilhelm von Humboldt – Barton Byg. Théâtre Typographique, 2003, pp. 9-48.

s'assembla –tal com pensa Benjamin– a la filosofia, vist que totes dues són crítiques. Això és suposar que la poesia té un paper merament sacre i fundacional, de celebració, i que mai no arriba a exercir la crítica d'un altre text, cosa que Rimbaud –el poeta, no l'home que va ser després–, per citar l'exemple més senzill, desmunta fàcilment.

Per De Man, que també segueix Gadamer, «il est naïf de supposer que le sujet est réellement en contrôle de son propre discours».⁷¹ És l'estratègia típica dels heideggerians. Així sempre podem entendre i orientar –o interpretar– el text molt millor que l'autor que l'ha escrit (l'autor estava simplement connectat amb l'Ésser, segons Heidegger; o amb l'inconscient, segons els psicoanalistes; o amb la biblioteca del mateix intèrpret, segons Gadamer, qui, en comentar els poemes de *Cristall d'alè*, li fa dir a Celan coses que no diu, amb la qual cosa els dos traductors castellans de Celan que han seguit Gadamer, quan tradueixen aquests mateixos poemes, han arribat a traduir la paraula *Strahl* –que vol dir «raig», i que en el text és el raig d'aigua negra de la font de la Memòria– per «rayo» [en comptes de «chorro»], «el negro rayo de la memoria».⁷²

Cito De Man en la traducció d'Alexis Nouss: «Gadamer, disciple de Heidegger, nous offre là un développement de la notion de cercle herméneutique, dans lequel le sujet est aveugle à sa propre énonciation mais où le lecteur qui est conscient de l'historicité de cette cécité peut néanmoins retrouver la signification, peut retrouver un certain degré de contrôle sur le texte au moyen de cette structure herméneutique particulière.»

I és així que Gadamer, quan comenta Celan (un poeta cec a la seva pròpia enunciació, com tots, i segurament d'una ceguesa essencial, com la d'Homer), pot retrobar –en uns poemes que de fet són una denúncia a les idees del mateix Gadamer–, pot retrobar, sota la seva instància de control germànic, Sant Agustí, Dionís, Kant, Luter,

71. *Op. cit.*, p. 15.

72. Hans-Georg Gadamer, *¿Quién soy yo y quién eres tú? Comentario a «Cristal de aliento» de Paul Celan*. Traducció d'Adan Kovacsics. Herder, Barcelona 1999, pp. 90-92.

l'angoixa heideggeriana davant la mort, l'embriaguesa de la vida, o fins i tot l'ésser sensual transportat pel torrent de la vida, perquè (cito Gadamer en la seva disquisició sobre el valor del «tu» en Celan): «fins i tot en el cas del manament cristià de l'amor no està clar fins a quin punt és Déu el proïsme o, el proïsme, Déu. El tu és tan jo i tan poc jo com el jo és jo.»

Aquesta és una de les violències més fortes que se li pot fer a un poeta: neutralitzar la seva lluita. Sebastià Alzamora fa el mateix quan creu retrobar en Celan l'agressivitat vitalista de Nietzsche. (Gadamer, més beat, el cristianitza i el germanitza altrament.)

Si hi ha alguna cosa en què Gadamer no s'equivoca, és quan atorga una instància de control en el lector –el mal és que la tregui al poeta i el desposseeixi de la sobirania del seu propi jo. Com a alemany, Gadamer hauria de tenir una mica més de prudència quan comenta la poesia de Celan. De la mateixa manera que la universitat catalana hauria de tenir una mica més de seny a l'hora de situar Gadamer com a hermeneuta. Els catalans, pel fet d'haver nascut catalans, hauríem de mostrar una mica més de sensibilitat davant els afers de la història, els esdeveniments.⁷³

Un sempre pot fer ús d'aquesta instància de control. També el traductor. La traducció pot esdevenir així un posicionament –i (cal insistir-hi) sense que per això s'hagin de malmetre els textos dels autors traduïts, ni fer-los dir una cosa que no diuen. Potser aquesta sigui una de les maneres de sortir de la idea general (també sostinguda per Benjamin) de *l'esdevenir caduc* d'una traducció, que ja no es pertinent quan es tracta d'una traducció-text d'un text.⁷⁴ Perquè si en un cas el traductor s'ha inscrit en la traducció com a subjecte per tal

73. Per sort, sempre trobem la flor esquerra. Torno a remetre el lector al text «Nit i boira» de Mercè Rodoreda (*Semblava de seda i altres contes*, dins *Tots els contes*. Edicions 62. Barcelona 1979, pp. 276-281). O *Els catalans als camps nazis* de Montserrat Roig (Ed. 62. Barcelona 1977 i 2001).

74. Henri Meschonnic, «Propositions pour une poétique de la traduction». *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture. Poétique de la traduction*. Gallimard, París 1973, p. 315.

d'implicar-se en allò que tradueix, en l'altre pot optar per una traducció reservada, tot refusant allò que s'ha fet ser. En el primer cas, la distància s'imposa en els dintres de la mateixa llengua produïda per tal de preservar la diferència. En el segon cas, la distància de rebuig s'assoleix per mitjà d'una transposició sense –quasi– intervencions, o amb una mena d'intervencions molt subtils, a fi de deixar l'atrocitat en net –i no pas en brut. A prop de tots aquests cels, lluny de tots aquests cels.

Dit en altres paraules: en el segon cas, s'ha plantejat un distanciament –franc i obert– envers un projecte de llengua, per allò que aquesta llengua portava a dins.

El poema d'un poema, com diu Meschonnic, pot ser infinitament diferent del poema.⁷⁵ No hi ha límits per a la diversitat de la traducció com a original segon –atès que es tracta *també* d'una relació. Un poema segons un poema, un poema fet a partir d'un poema, un poema que tradueix un poema, ha d'analitzar en primer lloc el poema que vol traduir, però també l'autor.

Els imperatius que m'han portat a traduir són, en cada cas, concrets, i sempre han tingut una determinació. Cada cop que endego una traducció, per força estableixo una relació particular amb la persona. I per força les coses es complicaran encara més si l'autor és viu i hi puc mantenir una conversa a l'entorn del que estic traduint. De vegades aquesta possibilitat m'ha menat a una reelaboració o, millor dit, a una revisió i a un allargassament considerable del text. Aquest ha estat el cas de la meua traducció de *Pierre de cœur* de Jean Bollack, que és un text remarcable sobre poesia, o, també, dels poemes de la Julia Roessler, amb qui he comentat les tries i els distanciaments envers l'original –i a qui haig d'agrair la valentia d'una proposta com aquesta.⁷⁶

75. Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*. Verdier, París 1999.

76. Aprofito l'avinentsa per esmenar unes quantes errades que es van escolar en la publicació de les traduccions dels poemes de Julia Roessler (Reduccions 78): p. 41: on diu «a l'atzar d'un viarany» ha de dir «a l'atzar d'entreforc d'un viarany»

De les interaccions amb l'autor per mitjà d'un diàleg viu, sempre en naixerà una cosa nova, que no substitueix la primera ni la imita, sinó que s'hi solidaritza, la desdii, l'esmena o l'aferma en una nova actualització. Qualsevol que amidi la distància que separa, per exemple, l'original de Bollack amb la traducció castellana que n'he fet –i castellana en tant que *malauradament no catalana*– s'adonarà que no es tracta d'una distància capritxosa. Cal que digui que es tracta tan sols d'una responsabilitat de poeta.

Des que vaig començar a traduir, sol o acompanyat, aquesta pràctica m'ha anat fornint una matèria de reflexió, i és així que faig costat als cavil·laments necessaris que fan créixer el *deliri clínic* de la poesia –com n'ha dit Bollack. Voldria que aquesta mateixa reflexió –o tal vegada una de semblant–, esbossada avui d'una manera prou dispersa, trobés un esquit de complicitat en cadascun de vosaltres.

Moltes gràcies.

ARNAU PONS

p. 41: on diu «aviat esborrada, extingida de nou en el destret» ha de dir «aviat esborrat, extingit de nou en el destret.»

p. 45: on diu «parracs d'història» ha de dir «parrac d'història»

p. 49: on diu «fossa» ha de dir «fosa»

p. 53: on diu «els plec que no dic» ha de dir «els prec que no dic»

p. 57: on diu «d'un patir que no cessa» ha de dir «d'un partir que no cessa»