

La traducció poètica, una forma d'escriptura

Miquel Desclot

Poeta

L'any 1958, el traductor anglès de poesia xinesa i japonesa Arthur Waley va publicar unes breus «Notes sobre traducció»,¹ plenes del bon sentit de qui tenia no tan sols una llarga experiència d'anys en el tema, sinó també una extensa llista d'èxits generosament reconeguts pel públic i la crítica. En un passatge determinat d'aquest article, el model de Marià Manent i Josep Carner en la traducció de poesia xinesa se les heu amb la malaptesa de certs traductors que són incapaços de girar un text foraster en alguna cosa d'aparença natural en la pròpia llengua o amb la d'aquells que se n'allunyen per una extemporània pruija de «millorar» l'original. Apel·lant al sentit comú i a la humilitat, l'autor escriu: «Fet i fet, no és pas que el traductor hagi de ser per força una persona de geni creatiu. El seu paper és més aviat el de l'interpret musical, en relació amb el del compositor. Ha de començar amb un cert grau de sensibilitat per les paraules i pel ritme. Però jo estic segur que aquesta sensibilitat es pot estimular i augmentar enormement, com és obvi que es pot fer amb la sensibilitat musical.»

Després de llegir l'esmentat article de Waley, fa un bon grapat d'anys, he vist utilitzar en més d'una ocasió aquesta mateixa comparació musical, alguna vegada fins i tot per negar a la traducció poètica la qualitat d'obra d'art en ella mateixa i relegar-la a la categoria d'obra subsidiària respecte de l'original. No cal dir, després del títol que he donat a la meva intervenció, que jo sóc dels que creuen que la traducció poètica —i, per extensió, la traducció literària en general— és una obra artística per dret propi, sense tanmateix perdre mai l'agraïda consciència que aquesta obra no hauria pogut existir sense un original anterior que li presta bona part dels materials: el traductor ha de saber trobar l'equilibri entre la humilitat de qui serveix un altre escrip-

1. A. WALEY, *Secret history of the Mongols*, Londres, Allen, 1963.

tor i l'orgull de qui se sap també escriptor i responsable darrer del poder de comunicació estètica del text traduït. Ara bé, tot plegat és perfectament extrapolable a l'exemple de l'intèrpret musical: també el músic que interpreta una sonata de Mozart és un artista per dret propi i també ha d'atènyer un equilibri entre la humilitat de qui serveix una partitura d'altri i l'orgull de qui té una personalitat musical pròpia.

I, tanmateix, l'exemple de la interpretació musical no em sembla del tot afortunat per fer comprendre la naturalesa íntima de la traducció poètica. Perquè parteix d'una equiparació equivocada: l'intèrpret musical serveix un text d'altri, en efecte, però no l'altera fonamentalment, sinó que el llegeix com ell creu que cal llegir-lo, amb una elecció personal de temps, de dinàmica, d'articulació, de fraseig... El veritable equivalent de l'intèrpret musical en el camp literari seria l'actor, que també llegeix un text a través d'una sèrie d'eleccions personals que en determinen una lectura diferent a la de qualsevol altre col·lega del ram. El traductor, en canvi, sense deixar de ser un lector, es veu obligat d'entrada a transformar el text que vol interpretar: no tan sols en fa una lectura pròpia, sinó que el metamorfosa de dalt a baix en un text nou. Allò que en l'actor ens repugnaria d'acceptar, en el traductor és una condició necessària, ineludible: el traductor és alhora lector i escriptor. Si volguéssim continuar amb el símil musical, podríem dir que el traductor s'assembla més, si de cas, al músic que, com Ravel amb Mussorgski, agafa una obra per a piano d'un altre compositor i la converteix en una peça orquestral simfònica; és a dir, que no tan sols interpreta l'obra, sinó que en canvia una bona part dels materials per convertir el resultat en una obra nova.

Així i tot, el símil no em sembla prou satisfactori, encara, perquè els materials que reelabora Ravel en una operació com la seva no deixen de ser una bona mica accessoris: en definitiva, el ritme, la melodia i el *tempo* no han variat substancialment gaire més que en mans del pianista que pugui interpretar l'obra original. En canvi, el traductor es veu obligat a canviar tot el text de l'obra que interpreta, sense que en pugui conservar més que el sentit semàntic, i encara. Crec que la diferència és radical.

La música, però, ens proporciona un altre exemple que a mi em sembla força més útil per caracteritzar la naturalesa de la traducció poètica. Em refereixo a la forma musical del tema amb variacions.

La forma del tema amb variacions és una de les més antigues que coneixem per a la composició instrumental i, alhora, una de les que ha tingut més rendiment al llarg dels segles. Com és sabut, en un tema amb variacions s'exposa primer el tema esco-

llit, que pot ser manllevat o propi, i a continuació se'n van descabdellant, una darrere l'altra, una sèrie de variacions que el modifiquen per un procediment diferent cada vegada. A mesura que el procediment de variació es va complicant, la música es pot anar allunyant del tema original fins a fer-ne difícil el reconeixement, a desgrat que el tema original continuï funcionant com a eix vertebrador de tota l'estructura. De fet, a partir de Beethoven, la forma del tema amb variacions es va anar utilitzant cada vegada més com a procediment de metamorfosi temàtica, en la qual les variacions atenyien a la fi una categoria temàtica autònoma, aparentment deslligada del tema de partida.

La majoria de lectors de poesia catalana coneixen, sens dubte, el poema «L'aventura», que Josep Palau i Fabre va incloure a la secció «Laberint» dins *Poemes de l'alquimista*. Aquest poema de 1947 consisteix en una sèrie de cinc seqüències autònomes derivades, per variació progressiva, d'un original d'Arthur Rimbaud, «Sensation», que també s'inclou sota el títol general de «L'aventura». Doncs bé, aquest poema de Rimbaud, seguit de les cinc derivacions successives que n'extreu Palau i Fabre, és l'exemple més rodó que conec d'aproximació poètica a la forma musical del tema amb variacions.² I si m'hi refereixo ara és perquè em servirà per il·lustrar la meva visió

2.

L'AVENTURA

SENSATION

Par les soirs bleus d'été, j'irai dans les sentiers,
 Picoté par les blés, fouler l'herbe menue :
 Réveur, j'en sentirai la fraîcheur à mes pieds,
 Je laisserai le vent baigner ma tête nue!

 Je ne parlerai pas, je ne penserai rien.
 Mais l'amour infini me montera dans l'âme ;
 Et j'irai loin, bien loin, comme un bohémien,
 Par la Nature —heureux comme avec une femme.

ARTHUR RIMBAUD

SENSACIÓ

Pels vespres blaus d'estiu aniré pels conreus,
 picotejat pels blats, sollant l'herba menuda.
 Somniós, sentiré la frescor sota els peus,
 deixaré el lliure vent banyar ma testa nua.

 No pensaré en res, no parlaré per res,
 mes l'amor infinit m'inundarà l'entranya.
 I aniré lluny, ben lluny, de mi mateix després,
 feliç, per la Natura —com amb una companya.

de la traducció poètica, que en realitat val per a tota traducció literària, del gènere que sigui.

II

Pels vespres blaus i verds aniré pels conreus,
esgarrinxat pels blats i petjant l'herba fresca.

Sentiré palpitant la terra sota els peus
com si una dona nua s'oferís a ma destra.

Sens parlar, ni pensar, ni enyorar-me de res,
l'ample vent m'ompliria els narius i l'entranya.

I aniré lluny, molt lluny: allí on és defès
—tot sol, amb mi mateix— com amb una companya.

III

Pels vespres blaus de verd aniré al groc de l'aire
amb les cames ferides per espases de blat.

Sentiré sota els peus aquell ventre apagat
que les bèsties flairen amb un desig minaire.

I emmudit —el cap nu— irremeiablement,
em donaré amb furor al gran desig de l'aire,
i em deixaré bressar com una lleu sement
que fecunda una flor —altiva o solitària.

IV

En els blaus i en els verds, a l'estiu, prop de l'aire,
fecundat per llavors que prodigava el vent,
aniré, sense nord, com una rel dansaire,
per la muntanya amunt, cercant el meu ponent.

Vegetal —o animal— i sens bri de raó,
confós amb la natura ardent i solitària,
seré el pol·len que duu el vent de la tardor,
quan la tempesta brunz i s'alça l'alimària.

V

Sense blaus, sense verds, perdut en mi mateix,
conqueriré l'altura que el sol llaura.

Sense fred, sense vent, madura d'un sol bleix,
l'antiga terra encara trepitja Minotaure.

Si la font ni la flor no troben la paraula,
la pedra la dirà com el meu front.

En el desig del vent se'n va la vella faula.
El front, la pedra, occeixen. —Resta el desig pregon.

JOSEF PALAU I FABRE

L'aplicació de Palau i Fabre d'aquesta forma musical al poema de Rimbaud és un exemple literari magnífic de la damunt dita transformació temàtica, tal com la utilitzava un Brahms, posem per cas. La primera seqüència del poema, la que podríem anomenar «primera variació», és encara molt propera al poema de Rimbaud: hi reconeixem el tema perfectament, tot i haver estat sotmès a un procediment de variació tan sever com el canvi de llengua, on s'han transformat tots els sons de dalt a baix, tots els recursos rítmics i tímbrics, totes les paraules; però n'ha quedat una ombra melòdica general, suportada pel metre, així com un lligam formal equivalent al del tema model, i un perfil semàntic força acostat al de Rimbaud. Malgrat l'esmentada proximitat, però, aquesta variació ja és un poema de Palau, de la mateixa manera que la primera variació Diabelli de Beethoven ja no és música del pobre diable de Diabelli, sinó una reelaboració del geni de Beethoven. La segona seqüència poètica d'«Aventura» afegeix nous canvis als anteriors, però que ens permeten encara, de tant en tant, d'identificar-ne la procedència temàtica original i fins uns quants motius melòdics i tímbrics, a les rimes, que ens remetent a la variació anterior; això no obstant, ja no hi reconeixem el perfil semàntic. La variació, doncs, és un nou poema de Palau en ell mateix. La tercera seqüència continua transformant el material anterior, ara ja sense que hi puguem reconèixer ni tan sols aquells motius melòdics i tímbrics que relligaven la segona amb la primera. I, així successivament, les seqüències restants es van allunyant cada vegada més de l'original de Rimbaud fins a fer-nos-en perdre el rastre. Curiosament, però, Palau no s'atreveix a una transformació final de soca-rel, perquè la darrera peça conserva encara pràcticament el mateix metre del poema francès,³ el mateix esquema de rimes i el mateix estrofisme; de manera que, fet i fet, podem dir que sí que en queda algun rastre, del poema de Rimbaud, encara que no sigui prou significatiu per suggerir-ne un reconeixement immediat.⁴

Si hagués gosat emprendre aquesta darrera variació, la *suite* de Palau seria una perfecta al·legoria de la tradició literària: tots els poetes són fills d'altres poetes i tot poema és hereu d'altres poemes. El grau de variació en un poema respecte dels seus avantpassats pot ser més intens o menys, però això en realitat no afecta gens ni mica la qualitat estètica intrínseca de la variació, perquè qualsevol estadi de variació és tan legítim com qualsevol altre; però, en definitiva, el que em sembla inapel·lable és que tots escrivim variacions sobre temes manllevats conscientment o no a la tradició literària.

3. Només en dos dels versos el poeta abandona l'alexandrí pel decasíl·lab.

4. Al començament dels anys setanta, Segimon Serrallonga va fer una experiència semblant, però més radical, a la seva «Contraexultació al sonet CXXIX de Shakespeare», dins *Poemes 1950-1975*, Barcelona, Crítica, 1979.

Per mi, doncs, la traducció poètica seria un estadi d'escriptura poètica equivalent a la primera variació del poema de Palau. És a dir, aquella variació en què tots els elements que componen el nou poema, des dels sons fins als semàntics, passant pels sintàctics i els estructurals, emulen els del poema original de manera transparentment recognoscible. El traductor sap que està escrivint un poema nou, una variació pròpia, però també que ho fa sota la condició d'intentar provocar amb el seu text una emoció estètica equivalent o extremament propera a la que li desvetlla l'original. La traducció poètica, doncs, és una forma d'escriptura poètica com qualsevol altra, on el poeta traductor necessita desplegar tots els seus recursos per aconseguir desvetllar en el receptor una emoció estètica determinada, talment com en un poema propi; la diferència és que en la traducció el poeta s'ha de fixar uns límits més estrets que en altres formes de variació... però també que el text estimula i pot revelar recursos nous que ni ell mateix es coneixia.

Les formes d'escriptura poètica equiparables a les variacions segona i subsegüents de la *suïte* de Palau no mereixerien, al meu entendre, la consideració de traducció poètica, tot i que no els negaria pas cap altre dret: perquè, si són estèticament reeixides, són poesies com qualssevol altres dins la tradició de la llengua de què es tracta. De fet, la història de la literatura és plena d'obres mestres que encaixarien en aquestes categories de variació diguem-ne de segon i tercer grau. Fins i tot podríem dir que en tota la història de la literatura poètica no hi ha sinó variacions d'un grau o altre sobre temes anteriors.

En suma, doncs, la meua idea de traducció poètica reclama la producció d'un text poètic nou, amb autonomia estètica completa, però tan proper a tots els aspectes de l'original com sigui materialment possible. El traductor de poesia, menys que cap, no en té prou de traduir paraules, perquè una bona poesia no consisteix només en les millors paraules, sinó, per dir-ho amb la famosa frase de Coleridge, en «les millors paraules en el millor dels ordres». Perquè, en efecte, un poema és un artefacte verbal infinitament més complex que no pas una simple rastellera de paraules enfilades una darrere l'altra. I, per tant, aquest traductor no pot perdre mai de vista que la capacitat d'emoció d'un poema depèn precisament de l'artifici amb què les paraules, arranjades de manera diversa a l'ús habitual, hi adquireixen un poder de comunicació que no tenien al diccionari. Un traductor de poesia, doncs, més que no pas un traductor de paraules, és un traductor d'artificis.

Per acabar aquesta primera part de la meua intervenció, vull il·lustrar la qüestió de la gradació de les variacions amb un breu exemple. Partint d'un conegut sonet de joventut de Michelangelo Buonarroti, que actuaria de tema a variar, n'examinarem algunes variacions degudes a autors diferents.

El sonet, escrit a Bolonya l'any 1507 sobre una dona bolonyesa amb qui l'escultor havia tingut relació mentre treballava a la ciutat en una escultura del papa Juli II, comença amb aquest quartet:

Quanto si gode, lieta e ben contesta
di fior sopra' crin d'or d'una, grillanda,
che l'altro inanzi l'uno all'altro manda,
come ch'il primo sia a baciare la testa!

Es tracta d'uns versos complexos i obscurs, resolts en una sintaxi torturada que anuncia amb molts anys d'anticipació el barroc d'un Góngora.

El sentit del text és el següent: «Com li plau, a la garlanda alegre i ben teixida de flors sobre la crinera d'or d'una [dona], que l'una [flor] empenyi l'altra per veure qui na arribarà primera a besar la testa!»

Belmonte Müller, traductor castellà de Miquel Àngel, ens proposa aquesta variació:

De tu florido pelo la esplendente
y áurea guirnalda brilla placentera,
orgullosa en notar que es la primera
que consigue besar tu casta frente.

No cal ser cap lector expert per adonar-se que la variació s'ha allunyat molt del tema de partida, de les seves formes d'organització del material verbal i fins de la intenció.⁵ I, tanmateix, també és evident que el traductor s'hi ha basquejat a produir un text estèticament plausible. Seria, potser, una bona variació de segon, tercer o quart grau, però difícilment ens avindríem a dir-ne una traducció, és a dir, una variació de primer grau.

El traductor també castellà Luis Antonio de Villena ens proposa aquesta solució:

¡Cuánto se goza, alegre y bien tejida
sobre cabello de oro, de flores, la guirnalda,
unas a otras empujándose adelante
por besar las primeras su cabeza!

5. El nou poema s'adreça en segona persona a la bolonyesa, cosa que no ocorre mai en el sonet original.

El traductor s'ha reduït a traslladar el sentit semàntic del sonet en una sintaxi propera a l'original, però no del tot,⁶ i en uns motlles musicals més o menys regulars, però sense apuntar a cap coherència formal equiparable a la del sonet de Miquel Àngel. Sembla que s'hagi volgut acostar a una variació de primer grau, però sense fer el pas decisiu per aconseguir-ho: al darrer moment ha renunciat a transvasar algunes facetes essencials del text de partida. Jo no en diria, doncs, una traducció poètica, però tampoc una variació en cap grau, perquè no em sembla un poema de valor autònom. És una traducció, doncs, per ajudar a llegir l'original, però no té entitat com a ens literari.

El traductor francès Adelin Charles Fiorato fa una cosa semblant, que mereixeria la mateixa mena de consideració, bé que aconsegueix seguir l'original més de prop que Villena:

Comme s'éjouit, en liesse, bien tressée
de fleurs, sur le crin d'or d'une, la guirlande,
l'une à l'envi en avant pressant l'autre
pour être la première à baiser son front!

És, de nou, una traducció auxiliar, magnífica com a tal, però sense valor estètic per ella mateixa.

Finalment, vull proposar la meua pròpia versió, que aspira a ser una variació de primer grau, és a dir una variació en què totes les variables, des de les musicals fins a les semàntiques, passant per les sintàctiques i les formals, pretenen acostar-se al màxim a les que ostenta el poema italià de partida.

Com es complau, ben trenada, i xalesta,
de flors en crina d'or d'una, garlanda,
que l'una empenyi l'altra més a banda
per quina besarà primer la testa!

En la meua versió hi he seguit molt de prop el text italià, però alhora he intentat que el resultat tingués una coherència formal, és a dir estètica, semblant a la de Miquel Àngel. Al primer vers, per no utilitzar el llatíisme «contesta» ('ben teixida'), que no

6. Al segon vers, per exemple, es perd l'al·lusió a «una [dona]», cosa que no queda del tot compensada amb l'aparició de l'ambigu possessiu «su» al quart vers.

hauria dit res a un lector català actual, hi he afegit una nova contorsió gongorina en girar l'ordre de «lieta e ben contesta» en «ben trenada, i xalesta», on «trenada» ha d'enllaçar, saltant per damunt de «xalesta», amb «de flors en crina d'or d'una, garlanda».

* * *

E però sappia ciascuno che nulla cosa per legame musaico armonizzata si può
de la sua loquela in altra transmutare senza rompere tutta sua dolcezza e armonia.

DANTE ALIGHIERI

Aquest recel de Dante, manifestat al *Convivio* (I, 7) davant les possibilitats de la traducció poètica, ha estat comú a molts poetes al llarg dels segles, però també molts poetes al llarg dels segles han desmentit aquella presumpta impossibilitat amb traduccions que s'han afirmat com a obres literàries de valor indiscutit en la llengua pròpia. Sempre hi ha hagut poetes com Sir John Denham, que al prefaci de la seva versió de Virgili, *The Destruction of Troy*, de 1656, ja s'adonava que «la feina del traductor no és només de traslladar de llengua a llengua, sinó de poesia a poesia; i la poesia és d'un esperit tan subtil que, en ser abocada d'una llengua en una altra, s'evapora del tot; i si no s'hi afegeix un nou esperit en la transfusió, no en quedarà res més que un *caput mortuum*, per tal com hi ha gràcies i felicitats característiques de cada llengua, que són les que donen vida i energia a les paraules».⁷

Per il·lustrar la qualitat creativa de la traducció poètica, aquesta que no es transmuta de llengua a llengua, sinó de poesia a poesia, vull descabdellar un sol exemple pràctic. Es tracta de la traducció d'una breu poesia de William Shakespeare. Per començar, proposo sense preàmbuls d'escoltar-la amb aquella ingenuïtat d'infant que és, per tornar a Coleridge, l'estat de suspensió voluntària de la descreença necessari per abordar la poesia:

Ariel's Song

Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change

7. T. R. STEINER, *English Translation Theory 1650-1800*, Assen, Van Gorcum, 1975.

Into something rich and strange.
 Sea-nymphs hourly ring his knell:
 Ding-dong.
 Hark! Now I hear them, —ding-dong, bell.

Es tracta de la segona cançó de les que canta Ariel a l'escena segona de l'acte primer de *La tempesta*.

Pròsper, mag i senyor d'una illa misteriosa, a mig camí entre Tunis i Nàpols, havia desfermat una terrible tempesta marina al seu entorn, que havia causat el naufragi de la nau on viatjaven, entre altres, el rei de Nàpols i el seu fill Ferran. Els nàufrags, dispersats per la fúria dels meteors, s'han salvat com han pogut i s'han refugiat a les platges de l'illa. El príncep Ferran ha fet peu en una platja diferent d'aquella que ha acollit el seu pare, el rei de Nàpols. Pròsper, el mag i senyor de tota l'escena, d'acord amb el seu disseny inicial, ha ordenat al seu servent, l'esperit Ariel, que s'arribi a la platja on es troba Ferran i que li faci creure persuasivament que el seu pare ha mort en el recent naufragi. L'invisible Ariel, doncs, s'acosta a Ferran per l'aire i li canta l'acta de defunció del seu pare que hem pogut sentir (sens dubte, la més bonica de la història, encara que sigui una acta falsa —o, potser, justament perquè ho és—).

El príncep Ferran queda completament embuixat per aquella música celestial, fins al punt que, sense deixar de ser conscient de la tràgica notícia que li estan comunicant, sembla més preocupat per aclarir l'origen d'aquella meravella que no per la mort del pare:

Aquest cant em recorda el pare mort.
 Però no és cosa humana, ni és un so
 d'aquesta terra. El sento sobre meu.

Doncs bé, allò que ha fetillat de debò el príncep Ferran no és tant la música amb què sens dubte es devia cantar la cançó al Globe Theatre (probablement la cançó amb acompanyament de llaüt de Robert Johnson que ha arribat fins a nosaltres), sinó la mateixa música verbal amb què el mag de Stratford va concebre aquests versos d'aparença tan enganyosament simple.

El primer vers de la cançó s'ha convertit en un paradigma de la perfecció poètica:

Full fathom five thy father lies

El gran poeta i crític romàntic Samuel T. Coleridge, abans esmentat, el proposava irònicament com a exemple de la simplicitat de la poesia, que en realitat no exigiria cap altre secret que posar la paraula adequada al lloc adequat («les millors paraules en el millor dels ordres»).

L'al·literació en efa, que sembla suggerir la qualitat d'esperit fluent, d'alè pur, d'Ariel, és potser el primer que ens en crida l'atenció. Però també és molt evident el joc d'ecos vocàlics: l'assonància entre «five», al final del primer hemistiqui, i «lies», al final del segon, per no dir res del possessiu «thy», que hi afegeix un eco menys rellevant; i, encara, la paronomàsia entre «fathom», al centre del primer hemistiqui, i «further», al centre del segon.

Per tant, a ningú que tingui un mínim d'orella no se li amaga que l'embruix d'aquest vers inicial no prové del significat semàntic de tals paraules, o no tan sols d'aquest significat, sinó sobretot de la meravellosa musicalitat —diguem-ne el significat musical— que suscita la seva peculiar unió en l'esmentat context particular: en definitiva, doncs, com ironitzava Coleridge, es tracta només d'un conjunt de paraules de bona llei situades al lloc adequat, les paraules més ben trobades en la posició més avantatjosa. Tanmateix, aquesta reducció racional del misteri de la poesia no pot explicar en absolut la bellesa del cant. I el que va valdre a Shakespeare l'apel·latiu de «bard» és precisament la màgia del seu cant (és pel seu cant que Shakespeare podia transformar miraculosament els materials que manllevava a fonts ja existents). El cant és el que dona la màgica persuasió al xaman, al bruixot, al bard. Amb aquest cant de màgia «transracional», per utilitzar la paraula cara a l'escola formalista russa, el bard enarta i enardeix la seva audiència com no ho podria fer qualsevol altre mortal, per xerraire que fos: el bard té el do d'emocionar perquè sap pronunciar les paraules de la tribu de tal manera que, reorganitzades als seus llavis, sonen estranyament noves, incomprensiblement reinventades.

Si es tradueixen les paraules dels versos de la cançó d'Ariel, fins amb la millor voluntat poètica, difícilment s'arribarà a transmetre aquella màgia de les paraules de l'original, que és una màgia que no figura al diccionari perquè forma part de l'arsenal particular d'un sol bard.

El significat del vers es podria traduir de la següent manera:

A cinc braces ben bones jeu ton pare

Aquesta traducció dona una idea bastant justa del que diu l'original, i fins i tot aconsegueix dir-ho en vers, però en canvi no té ni una engruna del poder d'embruix

que té l'original: «A cinc braces ben bones jeu ton pare» és infinitament lluny de «Full fathom five thy father lies». No tan sols perquè el vers català és més llarg que l'anglès, sinó perquè els sons d'aquest meu vers no tenen aquell màgic dring verbal que meravellava el príncep Ferran original. El meu príncep traduït podria fingir que també ha quedat embruixat pel cant d'Ariel, però no seria més que un pobre príncep farsant, un noi de bones maneres, però amb l'orella de suro. Perquè el meu vers produís l'efecte anhelat hauria de traduir certament el significat de les paraules, però conservar alhora el so de l'original. Això significa que hauria de dir «A cinc braces ben bones jeu ton pare», però hauria de sonar «Full fathom five thy father lies». És a dir, una cosa manifestament impossible, com va descobrir el cèlebre Pierre Menard de Jorge Luis Borges en voler traduir a la perfecció *El Quixot* de Cervantes a la llengua de Molière, cosa que només va aconseguir quan va començar a escriure en el seu acuradíssim francès «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...».

Fa uns anys em van encarregar precisament que traduís *La tempesta* per a una companyia teatral. La veritat és que al mateix moment d'acceptar l'encàrrec no vaig pensar tant en la llarga feinada que se'm girava com en els maldecaps que em causaria la famosa cançó d'Ariel. Jo llavors en coneixia ja set versions catalanes, algunes degudes a primeríssimes plomes com Josep Carner o Josep Maria de Sagarra, però la veritat és que cap de les set no em satisfia plenament, sobretot perquè cap dels traductors no s'havia pres la molèstia de buscar algun equivalent, ni que fos aproximat, a la màgia d'aquell vers que subjugava el príncep naufragat que n'era el destinatari. Què havia de fer jo, arribant en vuitè lloc? Doncs, senzillament, tornar-ho a intentar (tot i que aviat vaig saber que el director d'escena, evidentment més eixerit que Shakespeare en persona, pensava prescindir de les cançons d'Ariel, que no li devien semblar prou truculentes).

Per començar, les set versions existents de la cançó s'entestaven a concretar, com l'original, el nombre de braces de profunditat a què suposadament es trobava el cadàver d'Alonso, el rei de Nàpols.

Josep Carner, per exemple, començava així:

Sota de cinc braçades és ton pare⁸

Cèsar August Jordana, acostant-se més al metre original, proposava:

8. W. SHAKESPEARE, *La tempesta*, Barcelona, Estampa d'E. Domènech, 1910. (Biblioteca Popular dels Grans Mestres).

A cinc brases hi ha el teu pare⁹

Marià Manent, tornant al decasíl·lab, enfonsava el cadàver quatre brases més avall i tot, per assegurar que el bon rei de Nàpols no aixequés el cap i ho espatllés tot:

El teu pare a nou brases té el recer¹⁰

Pel seu cantó, Josep Maria de Sagarra, que havia fet tan bones versions d'altres cançons shakespearianes, no sembla gaire impressionat per les cançons d'Ariel i no s'hi trenca gens el cap. El seu primer vers fa:

Ton pare és a cinc brases sota l'aigua¹¹

Joan Ferraté també s'hi va veure amb cor:

Cinc brases fondo és el teu pare¹²

I també Joan Vinyoli:

Ben bé cinc brases fondo jeu ton pare¹³

Finalment, Salvador Oliva, dins la seva integral Shakespeare, escrivia:

A cinc brases sota aigua és el teu pare¹⁴

Tots ells, doncs, es basquegen a situar el cadàver del rei a una fondària determinada, enduts segurament —o almenys influïts— per la inveterada assumpció que en la traducció la semàntica és més important que cap altra cosa. I per aconseguir aquesta precisió no vacil·len a allargar el vers i, en conseqüència, a afeixugar-lo.

Però a mi em va semblar que el nombre exacte de brases no era gaire important

9. W. SHAKESPEARE, *Obres de Shakespeare*, Barcelona, Barcino, 1930.

10. M. MANENT, *Poesia anglesa i nord-americana*, Barcelona, Alpha, 1955.

11. W. SHAKESPEARE, *La tempestat*, Barcelona, Publicacions de l'Institut del Teatre, 1980.

12. J. FERRATÉ, *Lectura de «La terra gastada» de T. S. Eliot*, Barcelona, Edicions 62, 1977.

13. J. VINYOLI, *Domini màgic*, Barcelona, Empúries, 1984.

14. W. SHAKESPEARE, *La tempesta*, Barcelona, Vicens Vives, 1985.

per al sentit del vers; més aviat se'm va fer evident que Shakespeare l'havia concretat per col·locar el so de «five» ('cinc') entre «Full fathom» i «thy father lies». És a dir, per una raó estrictament musical, no pas semàntica: un ofegat és tan mort a cinc brases de fondària com a tres, com a dotze. Vaig decidir, doncs, de no obsedir-me amb la profunditat de les aigües marines, sinó amb la profunditat de la bellesa d'aquell vers, convençut que la fidelitat no té a veure només amb la semàntica, sinó amb tot el conjunt de paràmetres que conflueixen en un text poètic. I em vaig posar a perseguir quimèricament la possibilitat d'introduir ni que fos un pàl·lid eco d'aquella mena d'alenada màgica de l'original. Partint de l'al·literació en efa de l'original se'm va acudir el sintagma «Al fons del freu» per substituir el «Full fathom five» anglès. Era una decisió agosarada, perquè implicava que l'illa estigués separada del continent —o d'una altra illa— per un freu, és a dir un braç de mar. De fet, l'illa imaginària de Shakespeare no sabem gaire bé on podria haver estat, tot i que en el camí entre Nàpols i Tunísia hi ha algun arxipèlag com el de les illes Egadi on hauria encaixat perfectament. Si la situàvem en aquest arxipèlag, a ponent de la costa siciliana, la presència de freus estaria assegurada i el meu vers seria plausible. Si, tanmateix, resultés que l'illa de Shakespeare era més en alta mar, tampoc no hauria estat gens inversemblant que l'illa en qüestió tingués un illot a la vora, com tants n'hi ha als arxipèlags mediterranis. De manera que, com que la presència d'un illot invisible no alterava gens ni mica l'escenari de l'obra, el vaig inventar sense més escrúpols per poder compondre la música del primer vers d'aquella cançó d'Ariel. D'altra banda, l'ús de la paraula «freu», apresada en la meravellosa *Odissea* de Carles Riba i després retrobada en importants poemes seus, afegia al vers un ressò mediterrani nou per compensar les pèrdues inevitables de la traducció.¹⁵ Ja tenia, doncs, les quatre primeres síl·labes de la cançó: «Al fons del freu». Però encara faltava completar la segona meitat del vers amb quatre síl·labes més que fessin un eco apropiat a les quatre primeres. Afortunadament, ara ja no havia de fer més que traduir literalment les quatre síl·labes corresponents de l'original per aconseguir un «ton pare jeu» que em proporcionava una rima interna amb «Al fons del freu», per fer joc amb els ecos de l'original. De fet, ara deu quedar prou clar que l'arriscada elecció de la paraula «freu» no l'havia feta només en funció de l'al·literació en efa, sinó també comptant amb la rima interna amb «jeu». El vers, doncs, va quedar així: «Al fons del freu ton pare jeu». Certament, encara que tingui el mateix nombre de síl·labes que l'original shakespearà, continua sen-

15. Dídac Pujol, que se n'adona, proposa la meua versió com a exemple d'intertextualitat, al seu *Across the Frontier*, Barcelona, PPU, 2000.

se aproximar-se a «Full fathom five thy father lies», essencialment per un problema de ritme (el iàmbic «Al fons del freu» té poca cosa a veure amb el més complex «Full fathom five», on la gradació de tres accents fa la seqüència molt més sinuosa), però almenys ja té un cert alè musical, probablement només capaç de fetillar un príncep traduït, sens dubte menys sofisticat que l'original.

Però com que l'efecte musical d'un poema no descansa mai en un sol vers, per més genial que sigui, sinó en l'estructura general de la peça, vull tancar aquest apartat amb la cançó completa, resolta en un metre proper al shakespeareà, tot i no ser ben igual:

Al fons del freu ton pare jeu;
dels ossos seus se'n fa corall,
dels ulls, les perles del nimfeu;
però el seu cos no passa avall,
que muda per l'obrar del mar
en un tresor luxós i rar.
Les nimfes van a morts tocant:
Ning-nang!
Escolta! No les sents? Ning-nang.¹⁶

Com es pot veure, la meva cançó segueix bastant de prop el text anglès, tot i que l'abans comentada rima en «-eu» del primer vers em va obligar a fer uns equilibris perillosos en el tercer, on vaig haver d'inventar un «nimfeu» que no apareix explícitament a la cançó original, però que tanmateix queda justificat amb l'aparició final de les nimfes sonadores de campanes.

Finalment, doncs, la meva *Cançó d'Ariel* no és la de Shakespeare, és clar, però ha estat composta amb la intenció d'aproximar-s'hi al màxim, i no tan sols en un dels aspectes que la conformen. De fet, en aquesta mena de desafiament, el poeta traductor ja sap per endavant que ha d'escalar l'Everest, però que un cerber monstruós li impedirà sempre de trepitjar el cim: el seu objectiu, així, per frustrant que pugui semblar, es limita a arribar com més amunt millor. Sovint, però, això ja és molt satisfactori: el poeta traductor sap molt bé que el seu poema no neix per substituir l'original, sinó per erigir-se en un poema nou per dret propi; i això ja és molt.

Alguna vegada m'ha tocat sentir, i no pas de boca d'indocumentats, que en un

16. W. SHAKESPEARE, *La tempesta*, Barcelona, Proa, 1998.

poema el que de veritat compta és el que diu, no pas aquesta mena de «sorollets» col·laterals, i que per tant la traducció poètica ha d'anar «al gra» i deixar-se de musiquetes. A mi em sorprèn que a hores d'ara encara es puguin fer afirmacions per l'estil, després que tot al llarg del segle XX s'hagi escrit tant —i tan bé— sobre la naturalesa del llenguatge poètic, i més aviat em fa l'efecte que ja no caldria discutir-ho gaire més. Tanmateix, potser encara val la pena recordar algunes qüestions fonamentals sobre el fet que la música de la poesia no és una cosa accessòria, una cosa que s'hi sobreposa, sinó una deu del seu propi ésser, una forma de néixer com a poesia. No és l'única font de vida poètica, ni de bon tros, però sens dubte és la primera i la de percepció més immediata. La música individual que el poeta elabora amb les paraules de la comunitat no és un divertiment prescindible, sinó justament allò que confereix al seu discurs la qualitat de llenguatge emotiu que no tindrien aquestes paraules en un altre context sonor. No retrauré ara estudis tan coneguts i tan brillants com *Lingüística i poètica*,¹⁷ de Roman Jakobson, sinó que apel·laré al testimoni de dos excel·lents poetes del segle passat. En un conegut assaig sobre la música de la poesia, de 1942,¹⁸ el sempre agut T. S. Eliot ens recordava que «la música de la poesia no és una cosa que existeixi a part del significat». Perquè, hi afegeixo jo, la música conforma, no adorna, el significat. En un altre assaig, aquest cop sobre Dante, de 1929,¹⁹ el mateix Eliot ens deia que «una bona prova (una prova positiva, no afirmo que sigui sempre vàlida negativament)» de la bondat de la poesia és que «la poesia genuïna es pot comunicar abans de ser compresa». I aquesta comunicació, per descomptat, no és racional ni racionalitzable: és bàsicament musical. No vull deixar el tema sense citar un cop més un altre passatge del damunt dit article d'Eliot sobre música i poesia: «Crec que un poeta pot aprendre molt amb l'estudi de la música: el que no sé és la quantitat de coneixements tècnics de la forma musical que és desitjable, ja que jo no tinc aquests coneixements tècnics. Però sí que crec que les propietats de la música que concerneixen el poeta de més a prop són el sentit del ritme i el sentit de l'estructura. Crec que si el poeta treballa massa les analogies musicals el resultat pot tenir un efecte artificial. Sí que sé, però, que un poema, o un passatge d'un poema, pot realitzar-se com a ritme concret abans de ser expressat en paraules, i que aquest ritme pot dur la gènesi de la idea i la imatge, i no crec que aquesta experiència sigui només meva.»

Efectivament, l'experiència és prou estesa, i per provar-ho recordaré els quatre

17. R. JAKOBSON, *Lingüística i poètica i altres assaigs*, Barcelona, Edicions 62, 1989.

18. T. S. ELIOT, *Sobre poetes i poesia*, Barcelona, Columna-Faig, 1999.

19. T. S. ELIOT, «Dante», a *Selected Prose of T. S. Eliot*, Londres, Faber and Faber, 1975.

primers versos d'un excel·lent poema de Carles Riba, «Art poètica», del seu segon llibre d'*Estances*, de 1930,²⁰ incomprensiblement poc conegut o comentat, que presenta el naixement del poema en els següents termes:

Si s'ajunten dos mots, perquè
una música sense llar davant meu viatja
pel so del dia (oh mar, i jo la mòbil platja!)
i hi traça rutes com qui té una nova fe...

És una declaració que pot sorprendre en un autor que sovint va ser acusat, com Eliot, de practicar una poesia massa sàvia i cerebral, però en realitat no és més que la conseqüència lògica d'una pràctica veritablement sàvia de la poesia, apresada dels grans clàssics de la paraula poètica, els poetes grecs i els llatins.

La música del poema, doncs, no és un decorat o una vestidura que s'afegeix al discurs verbal o que se'n pugui llevar, sinó que n'és una part constitutiva essencial. En realitat, la música del text poètic és la primera forma de distorsió, o de singularització, a què el poeta sotmet les paraules de la col·lectivitat per tal que esdevinguin transmissores d'una emoció individual que el diccionari comú no pot ni podrà mai preveure ni llistar.

En suma, doncs, tot poeta que vulgui traduir de poesia a poesia ha de tenir en compte totes les facetes de què és compost l'artefacte poètic original per tal d'arribar a atènyer pel seu compte un nou artefacte verbal que es pugui equiparar a aquell de partida.

Ara bé, aquesta operació comporta, com hem vist, un nombre immens de decisions personals que no fan sinó afirmar i reafirmar la qualitat creativa de la traducció poètica. Si encara no hagués quedat prou clar, bastaria comprovar que les grans traduccions poètiques de la història són obra de poetes consumats per reblar el clau. Però aquesta demostració caldrà deixar-la per a una altra ocasió.

20. C. RIBA, *Estances*, Sabadell, La Mirada, 1930.