visat.

tardor 2022

Interpretar, traduint, una música. Sobre anostrar, avui, Safo

Eloi Creus

La necessitat d'una nova traducció de Safo

Els clàssics, ja se sap, es van retraduint. I és bo que sigui així. No és que cap nova traducció n'invalidi una d'anterior. [1] Dues o més traduccions poden conviure amistosament. L'*Odissea* de Mira no invalida ni tapa, ni de bon tros, la de Riba, i totes dues poden trobar el seu públic. Més encara, és probable que fins i tot tinguin un mateix públic i que aquells que van entrar en un món homèric més accessible gràcies al traductor valencià, algun dia decideixin llançar-se a descobrir les meravelles de les ribes de Riba.

La retraducció encara és més important si, per contextos determinats (personals i històrics), l'autor no ha rebut l'atenció que es mereixia o ha rebut un tractament si més no discutible. És el cas, per exemple, de Marcial o d'Aristòfanes, que a la Fundació Bernat Metge van ser traduïts, respectivament, per Miquel Dolç i pel prevere Manuel Balasch, en unes traduccions en prosa que, sigui per la censura franquista o per l'autocensura pudorosa, avui són francament il·legibles. De fet, en el cas de l'autor llatí, l'adjectiu il·legible és literal: els textos que atemptaven en excés contra els valors catòlics es van deixar en llatí, sense traducció.

Balasch mateix va traduir, a principi dels setanta, l'*Obra completa* de Safo, en versos catalans (bàsicament decasíl·labs i alexandrins). Tot i que de completa no n'era pas, traduïa a partir de les edicions que en aquell moment eren tan completes com era possible. Encara vam trigar quasi quaranta anys (2004 i 2014) a descobrir una sèrie de papirs que ens havien de donar una vintena de noves poesies atribuïdes a Safo, fet que tractant-se d'una poeta fragmentària no és poca cosa.

La traducció de Balasch, que en alguns punts té bones troballes, ha quedat envellida sobretot per aquesta mateixa autocensura, però també per algunes decisions sintàctiques i lèxiques de gust discutible. Els lectors que coneguin de prop l'obra traductora de

Balasch ja saben de què parlo. Per als qui no, amb dos exemples il·lustratius ja farem: el fragment 36 que he fet servir per intitular la meva edició diu: *kaì pothēō kài máomai*. Són, simplement, dues conjuncions copulatives («i») que uneixen dos verbs de desig sexual. Segurament la traducció més literal, a cop de diccionari (el de l'Enciclopèdia, per exemple), faria una cosa així com: «I anhelo i desitjo vivament». El «vivament» no hi és pas, en grec, però el diccionari l'hi posa per acabar d'entendre aquest verb de sentit clarament eròtic. Balasch va decidir traduir aquest vers mutilat com: «I follament ho gruo», emmascarant completament el sentit sexual del vers (i, de passada, destruint també la sintaxi elemental del grec). Val a dir que aquest vers tan breu comporta molts més maldecaps del que podríem pensar, perquè resulta que el verb grec, «*má(i)omai*», si té un objecte directe, pot voler dir també «buscar vivament». Aquí, mancats de context com estem, no tenim aquest objecte, però hi ha qui, com Anne Carson, ha preferit aquest segon sentit («I long and seek after»). El que segur que no vol dir, però, és «Y deseo y busco después», com han traduït en castellà malinterpretant la poeta anglesa (un error que s'ha reproduït en una recent versió teatral basada en la traducció castellana de la traducció anglesa de Carson a *If not, Winter*).

Un exemple que pot il·lustrar aquest gust per les decisions lèxiques i sintàctiques arriscades podria ser el fragment 56, que en els alexandrins de Balasch diu: «Ni una de les que veuen la llum del sol creuria / jo en qualque temps que noia ha estat aciençada / més que tu». Això no vol dir, però, que la traducció no tingui, com ja he dit, bones troballes, i de ben segur el públic que va descobrir Safo per mitjà de Balasch en deu guardar un bon record, però el conjunt ha quedat, en general, més envellit del compte per aquests problemes que he mirat d'il·lustrar ràpidament i, per tant, segur que de manera injusta.

La traducció en prosa retallada de la mallorquina Maria Rosa Llabrés Ripoll (2006) buscava anostrar Safo amb un català més accessible, dins de l'«Esparver» de la Magrana, una col·lecció pensada inicialment per a un públic escolar (i ja no incorporava el text grec, com sí que l'incorporava la de Balasch). És una traducció que, quant al contingut, es deixa llegir molt bé, però que té uns objectius i interessos diferents dels d'una traducció poètica com la de Balasch, per tal com el públic que busca també és diferent.

Cap de les dues edicions, per motius temporals obvis, no incorporava els nous fragments descoberts el 2014. Els de 2004 tampoc no s'havien incorporat al text de Llabrés, i si no m'equivoco, tampoc no han estat afegits en la reedició del text de 2006 que ha aparegut aquests dies a la nova Magrana.

Em semblava, per tot plegat, que hi havia espai per a una nova edició de la poesia de Safo (de fet, fins a aquesta reedició del text de Llabrés, cap dels dos llibres no es trobava a les llibreries), sinó que era necessària. No tan sols perquè, com dic, no és pas poca pèrdua no poder llegir en català una desena llarga de fragments nous d'una figura gegantina de la literatura universal, [2] sinó també perquè trobava que calia una nova traducció poètica que, com provaré d'explicar, mirés de reproduir d'alguna manera la polimetria dels cants de l'original en un català modern i despullat de tota una sèrie de manies pròpies de la formació dels filòlegs clàssics que encara avui torturen els lectors de textos antics que no són del gremi: allò que alguns han anomenat «traduttese», la llengua de les traduccions dels antics que podríem batejar, per servir-nos d'un referent més nostrat, com a «bernatmetgí». És un català artificiós, farcit d'automatismes que només serveixen, durant la carrera, per demostrar al professor que s'ha entès el text original, i que a més busca imitar, anacrònicament i sovint amb ben poca gràcia, una prosa noucentista que, en el seu moment, era revolucionària perquè buscava expandir les possibilitats de l'idioma, però que en mans menys aptes que les de Riba o Balcells ha quedat fossilitzada i envellida, tants anys després. El meu, doncs, era un objectiu no tan diferent del que perseguien Mira i Sabaté en les traduccions respectives de l'*Odissea* i de la *Ilíada*: per què no podia enfocar la traducció literàriament d'una manera semblant a la d'un traductor modern de Shakespeare o de Puixkin? És evident que per traduir un text fragmentari i compost tants segles enrere cal una preparació filològica. Més encara quan parlem d'un text en un grec, l'eòlic, que no és el que solem dominar els filòlegs clàssics després d'anys i panys de batallar amb el grec àtic. Si algú amb uns coneixements de grec bàsics prova de buscar al diccionari moltes de les paraules del text de Safo, trobarà que, sense la capacitat de reconstruir la forma àtica a partir de l'eòlica, moltes no hi apareixen. Cal, sí, una preparació estrictament filològica, però la traducció que resulta d'aquesta preparació innegociable no ha de ser diferent de la de

qualsevol traducció d'un clàssic modern que es vulgui literària, això és, autònoma respecte al text original.

Però és que a més, traducció a banda, em semblava que es podia mirar de presentar al públic general una Safo de la manera menys incompleta possible amb tots els nous fragments, sí, però també afegint-hi, d'una banda, una nodrida selecció dels testimonis grecollatins que més han ajudat a afaiçonar la imatge de Safo que ens ha arribat fins avui; i, de l'altra, uns petits comentaris a cada fragment, en apèndix: el text està despullat de tota nota o símbol, perquè no busca ser una edició acadèmica, sinó un llibre de poesia (i per això s'ha publicat a l'«Óssa Menor» de Proa i no en una col·lecció específica de clàssics), però em semblava que calia ajudar el lector situant-lo amb el poc que sabem d'uns textos tan fragmentaris. Safo ha meravellat la humanitat durant segles, no tan sols per la seva producció (durant anys gairebé reduïda a dos fragments, l'1 i el 31), sinó també pel fet de ser una dona triomfant que cantava, entre altres coses, un amor no normatiu en un sistema heteropatriarcal. Calia, doncs, ajudar a presentar els textos i totes les dades que en tenim de la manera més objectiva possible. [3] No podia ser només un llibre de poesia, però havia de ser, sobretot, un llibre de poesia i, com a tal, calia traduir-lo.

Interpretar una música: la necessitat de traduir els versos per versos

M'haureu de permetre la marrada, però hi ha una cosa que sempre m'ha fascinat en les discussions sobre la traducció de poesia, i és la disjuntiva sobre la necessitat o no de traduir una poesia en vers. El sub-epígraf que acompanya aquest apartat és volgudament idiota i redundant. Directament, no entenc la discussió: el pretext de traduir en prosa o en vers lliure un text metrificat per mor de la «fidelitat» o la «literalitat» em sembla una trampa, perquè justament amb aquesta tria ja s'és «infidel» a la voluntat de l'autor. Per què hem d'esmenar-li la plana? Un autor, que en el meu cas no només componia en versos lírics, sinó que els componia per ser cantats. D'altra banda, deixeu-me dir que encara no s'ha escrit res que no es pugui dir en vers. I si no, que ho diguin a Parmènides o a Lucreci.

La discussió ve de tan lluny i d'arreu que, sovint, alguns traductors senten la necessitat o el pudor d'afegir a la coberta que la seva traducció és en vers. Pot ser fins i tot un motiu d'orgull o una voluntat de donar prestigi o un valor afegit a l'edició. És una mica

com quan s'especifica que una traducció d'una llengua «petita» o «estranya» és feta directament de l'original. Però, ens imaginem que a la coberta, posem per cas, de la versió catalana de *Lolita* hi digués «Traducció en prosa de Josep Daurella i Nadal»? Oi que no? Es dona per fet, em sembla, que si convertim el *Crim i càstig* en un poema èpic en alexandrins rimats, seríem «infidels» a la voluntat de l'autor. Però, en canvi, en el cas de la poesia, s'accepten i fins i tot es reclamen traduccions insípides en prosa per aquell tòpic tan suat de la «fidelitat» a la lletra de l'original. Això deu ser, suposo, justament perquè avui estem tan impregnats de la dictadura del sentit i del significat que oblidem que una de les coses que distingeix la poesia de la prosa és, justament, la música del vers. I quedem, per mandra o per inèpcia, amb només un dels integrants de la poesia, el contingut semàntic, que, sense aquella mica de musiqueta que hi posava l'autor, de vegades és ben poca cosa. És així que fem bona aquella màxima de Frost segons la qual la poesia és allò que es perd quan la traduïm. I parlant de màximes, també hi ha aquella altra de Nabókov, segons la qual, com que la traducció de poesia és aparentment impossible, cal traduir molt pedestrement i substituir l'emoció perduda de l'original amb una ratlla de text traduïda paraula per paraula i una pila de notes que s'enfili com un gratacel. Suposo que per això la seva traducció anglesa de l'*Oneguin* no la llegeix gairebé ningú, més enllà dels comentaristes. En canvi, la traducció poètica de Charles Johnston, o a casa nostra la de Barios, han aconseguit emocionar molts lectors, entre els quals m'incloc, perquè no s'han limitat a traduir les paraules i els seus significats, sinó també la música i, amb la música, l'emoció o, si de cas, una emoció. [4] Per traduir poesia no n'hi ha prou de traduir les paraules, els significats, sinó que cal interpretar, d'alguna manera, la música dels significants, que també és contingut, per bé que no semàntic.

La poesia és música, és so, és ritme. I no parlo només de la poesia que neix per ser cantada, com la de Safo, sinó de qualsevol mena de poesia, que si és bona entra abans per les orelles que pels ulls. Hi ha poesies que sovint no diuen res, però que ja ens emocionen, perquè apel·len al nostre sentit innat del ritme. [5] El ritme ens insta a participar-hi. La poesia, a més del que diu, es consolida i es confia a la cadència musical. No cal que sigui programàtica. No cal que digui res o no cal que ho digui tot. Pot ser emocionant, només, per citar el gran poeta italià Sandro Penna, per com cauen els accents. Destruir

aquesta música i no reproduir-la, interpretar-la o substituir-la, és a la pràctica la mort de la poesia.

Hi ha gèneres, és obvi, que pateixen més la prosificació i gèneres que la pateixen menys. La poesia èpica, per exemple, o els recitats del teatre antic poden passar avui (i encara) en prosa. Com que tenen un fort component narratiu i els estàndards actuals de la narrativa i el drama són en prosa, l'obra traduïda pot resistir més o menys bé tot el procés de destrucció dels elements rítmics i musicals que comporta la prosificació. Ara bé, les parts corals del teatre antic, les àries de les òperes, o, és clar, la poesia lírica, queden gairebé en no res després de posar-les en prosa. Per això les parts corals del teatre, que no fan avançar l'acció, si es tradueixen sense donar-los un component de cançó, passen a ser tedioses, a més d'indesxifrables. És que algun dels sonets de *Sol i de dol* té cap sentit, prosificat? Malgrat que conservar, tant com es pugui, o fins on es pugui, el component líric de l'original hauria de ser un objectiu obvi, no sol ser així en el cas de les traduccions dels clàssics. De fet, gairebé podríem dir que és una excepció. I només en el cas de la poesia homèrica, el pes i l'èxit de Riba permeten explicar que s'hagi continuat traduint Homer en hexàmetres accentuals (això és, posant una síl·laba tònica dotada d'accent rítmic per cada posició forta del peu mètric grec i substituint així un sistema rítmic fonamentat en la durada de les síl·labes per un d'intensiu). La manca d'aquest referent de prestigi en les cultures del costat, en canvi, fa que la traducció moderna en versos regulars dels textos homèrics en castellà, italià o francès sigui gairebé un animal tan mitològic com Caribdis. Per exemple, més enllà dels pentàmetres (juntament amb l'hexàmetre, els versos del dístic elegíac), que també devem a Riba, els intents que hi ha hagut en català de traduir el teatre o la lírica antiga en vers no han seguit un model únic, perquè no hi ha hagut justament ni aquesta figura de prestigi que hagi establert tradició, ni tampoc una traducció que hagi estat tan emblemàtica com la de la doble *Odissea* de Riba, i això que ell mateix havia traduït tot Sòfocles i Eurípides en versos accentuals, en unes traduccions que no han establert una tradició traductora sòlida.

Només cal veure com la immensa majoria de les traduccions de teatre clàssic i de la lírica antiga són en prosa (retallada o no) i les poques que hi ha en vers, tret de les de Jaume Almirall, no segueixen el model accentual de Riba, sinó que opten per servir-se de versos

catalans. Balasch mateix, que es volia deixeble directe i continuador de l'obra traductora de Riba, va traduir dos cops la *Ilíada* en hexàmetres a la manera del mestre; però, en canvi, per a Èsquil i Safo va fer servir versos de la tradició romànica (com deia, bàsicament decasíl·labs, alexandrins i hexasíl·labs), amb el problema que la mètrica catalana tradicional queda molt curta per reproduir la immensitat de metres diversos que es podien utilitzar en grec i en llatí. S'allisa així una diferenciació rítmica i una especialització de cada tipus de vers per a usos diferents.

(Un petit avís: començo aquí una reflexió sobre mètrica i rítmica que he intentat que no sigui gaire espessa. Conscient, però, del poc interès que sol despertar la mètrica en aquest país, si voleu, podeu saltar directament al següent i últim apartat.)

Val a dir que la lírica grecollatina ofereix una sèrie de problemes irresolubles des del punt de vista de la mètrica romànica que justifiquen que la traducció accentual dels metres lírics no s'hagi consolidat. La immensa majoria dels metres lírics, els que fa servir Safo, són isosil·làbics, això és, tenen el mateix nombre de síl·labes (cosa realment extraordinària en la mètrica grecollatina) i no ofereixen cap possible variació del model, a banda de partir del que s'anomena la «base eòlica», formada per dues síl·labes llargues en contacte, que en passar-les al model accentual esdevenen dues tòniques que creen, gairebé sempre, un xoc accentual que fa que una de les dues quedi afeblida. Les constriccions i els compromisos a què obliga el model accentual pur en el cas dels metres lírics potser poden explicar per què avui, de les traduccions accentuals d'Horaci de J. M. Llovera i de Garcia Girona no se'n recorda ningú i no es poden trobar enlloc, potser justament. L'únic que amb un cert èxit ha aconseguit reproduir els metres lírics ha estat Jordi Parramon, amb el seu Catul, però les constriccions mètriques a què l'obliga el ferri sistema accentual que s'imposa l'allunyen, no poc sovint, d'aquesta cosa tan directa i aparentment senzilla dels versos de l'autor llatí. De fet, la celebrada traducció en vers del tàndem Ciruelo & Juan, celebrada justament per haver deixat de banda no poc sovint l'encarcarament del «bernatmetgí», ja partia d'un mètode mixt que tan aviat buscava reproduir accentualment els versos antics, com optava per fer-ho d'una manera molt més aproximativa, quan no directament se servia de versos de la tradició, fins i tot en una mateixa estrofa mètrica: mentre l'estrofa sàfica del cant LI era

reproduïda, amb alguna variació, segons el mètode accentual, al cant XI, també en estrofes sàfiques, s'optava per fer-hi servir versos catalans.

Per traduir Safo, l'únic model català que tenia era el de Balasch, en versos romànics, o el mètode accentual de Parramon (el mateix que el de J. M. Llovera o Garcia Girona). El primer redueix tota la polimetria de l'original a uns quants versos en català, però ajuda l'orella catalana, ja habituada a aquesta música. El segon obliga l'orella a aprendre uns ritmes nous i permet reproduir la polimetria de l'original (per bé que no poques vegades dos metres grecs diferents entre si, en la seva adaptació accentual coincideixen en un de sol), però al mateix temps imposa al traductor massa constrenyiments, per tal com el model dels versos és molt ferri i no permet cap variació (com sí que permet, i aquest és l'encert de Riba, l'hexàmetre). El model de Costa i Llobera a les *Horacianes* tampoc no m'acabava de servir, perquè, en primer lloc, només va intentar poques estrofes horacianes basant-se en el nombre de síl·labes i en l'accent gramatical, i no el prosòdic de l'original; i, en segon lloc, era tan ferri i oferia tan poques variacions com el mètode accentual. De fet, Costa i Llobera no feia servir el seu sistema per traduir (només va anostrar una oda d'Horaci), sinó per crear obra pròpia, amb tota la llibertat que això comporta, una llibertat que evidentment el traductor no té.

En realitat, el model que vaig acabar adoptant va ser un de mixt a cavall entre la mètrica romànica i l'accentual. Vaig emmirallar-me, doncs, en Ciruelo i Juan, sí, però sobretot en les versions en mètrica accentual d'Alessandro Fo, traductor italià de Virgili i de Catul, per a les quals optà per intentar, fins on li permetia l'italià, reproduir els metres antics, permetent-se, però, algun ball d'accents i, sobretot, la possibilitat d'acabar amb plana allà on la teoria deia que havia de ser aguda, o viceversa, en l'intent de trobar un «compromís en virtut del qual mentre el material verbal que tradueix una obra de poesia es disciplinava en un sistema rítmic paral·lel, l'obediència a uns esquemes mètrics no obligués a un italià massa anòmal o àulic». [6] Dit d'una altra manera, un mètode que permeti reproduir la polimetria de l'original, prou mal·leable per traduir l'estil tan aparentment cristal·lí de Safo en un català culte, però modern i proper al lector de poesia d'avui.

Aquest mètode mixt es pot concretar d'aquesta manera: pel que fa als hexàmetres (sí, Safo també componia hexàmetres, com al famós fragment de la poma oblidada, el fragment 105a), els meus són accentuals i mètricament equivalents als de Riba, perquè m'ha semblat que tenien una tradició prou establerta i que eren prou mal·leables. De manera semblant, el glicònic amb expansió dactílica dels fragments 44-52, en una versió accentual, dona un vers masculí de catorze síl·labes amb accents en primera, tercera, sisena, novena, dotzena i catorzena posicions. Es tracta d'un vers que no ofereix gaire més dificultat que la de començar amb tònica, com passa també amb l'hexàmetre. I com passa també amb la immensa majoria de versos èpics de Riba («Conta'm Musa, aquell home de gran ardit, que tantíssim / errà» o, encara més clar: «de molts pobles veié les ciutats, l'esperit va conèixer»), el ritme que s'imposa i el que sol sentir el lector català és l'anapèstic (tatatà). Es tracta d'un vers que encara no s'havia fet servir mai, em sembla, en traduccions, i l'únic exemple que addueix Parramon al seu, d'altra banda magnífic, manual sobre adaptacions accentuals dels metres antics (*Ritmes clàssics*, Quaderns Crema, 1999) és un vers propi seu: «**Pel** tor**rent** esbra**vat** es des**fer**ma el des**glaç** de **nou**» (les marques de les posicions fortes són seves); ja es pot apreciar que la primera síl·laba, si es desconeix que ha de ser tònica, difícilment la llegirà ningú com a tal, i que el vers serà plenament anapèstic amb un sol iambe final. Bé, acceptant aquest inconvenient, em semblava que era un vers plausible en català, sobretot si em permetia, sobre la base de les adaptacions de Fo, finals tant masculins («Que no em sembla que pugui arribar a tocar mai el cel»), com femenins («Vas venir, i vas fer bé, que el que és jo per tu estava boja»). Un sacrifici que, a més, no em semblava tan greu, sobretot si tenim en compte que la nostra mètrica ja es fonamenta sobre l'última síl·laba tònica. És cert que, al contrari de l'hexàmetre, aquest model no oferia cap possibilitat de variació ni rítmica ni sil·làbica, però el nombre de versos en aquest metre que havia de traduir era reduït i, d'altra banda, sobre la base d'aquest vers anapèstic de catorze síl·labes no em va recar incorporar puntualment variacions accentuals si amb això havia d'aconseguir més llibertat i menys monotonia rítmica («Eros que cama-sega no pot acostar-s'hi mai»).

En canvi, altres metres com el gran asclepiadeu, entre els metres llargs emprats per Safo, en la versió accentual em semblava, més

enllà de poc plàstic, improductiu rítmicament, perquè obliga no a dos (com el pentàmetre), sinó a fins a tres xocs accentuals que, malgrat la cesura, són a parer meu inviables, per tal com una de les dues síl·labes s'acaba afeblint («**Ni** els ne**guits** rose**gants d'al**tra fai**só** **tre**ure po**dran** del **cor**», en l'exemple de l'Horaci de Llovera aportat per Parramon), amb el compromís d'haver de començar cada «hemistiqui» amb tònica. És per això que per a aquest metre vaig preferir una opció més analògica, en la línia del que havia fet Carducci a les seves *Odi barbare*, que és confegir un vers nou sumant un decasíl·lab i un hexasíl·lab (o a l'inrevés), cosa que, si bé fa perdre el ritme original (per irreproduïble), permet conservar el nombre de síl·labes i la divisió en cesures («I quan moris, jauràs i cap record de tu ja no hi haurà»). [7]

Una discussió a part, i molt llarga, es mereixeria l'estrofa sàfica, que porta el nom de la nostra poetessa i que, a més, és la forma dels fragments més ben conservats i més cèlebres de la cantora de Lesbos. Es tracta d'una estrofa formada per tres hendecasíl·labs sàfics i un adònic (el final de l'hexàmetre), que en realitat no és sinó una expansió del tercer vers, fins al punt que hi ha editors que prefereixen unir el tercer hendecasíl·lab amb l'adònic en una sola línia, perquè hi ha continuïtat mètrica i rítmica. Es tracta de l'estrofa lírica clàssica més imitada des del Renaixement (de fet, Parramon va trobar estrofes sàfiques en un himne medieval) [8] en moltes llengües romàniques, per bé que la majoria es basaven en una lectura dels versos llatins (els d'Horaci, per exemple) a partir dels accents gramaticals, que en llatí clàssic no marcaven les posicions fortes ni eren generadores de ritme. En català, la que va fer més fortuna va ser la de Costa i Llobera, que constava de tres decasíl·labs femenins, amb accents obligatoris en primera, quarta, vuitena i desena posició, amb cesura després del segon accent («Príncep afable de la docta lira») i un tetrasíl·lab femení amb accents en primera i quarta («doble corona»). Només l'adònic coincidia, accentualment, amb el model grecollatí, mentre que l'hendecasíl·lab sàfic accentual en realitat hauria de ser, segons una lectura íctica, un decasíl·lab femení amb accents en primera, tercera, cinquena, vuitena i desena posició. Vaig fer proves amb tots dos versos i la veritat és que, almenys en mans meves, tota la frescor i aparent naturalitat dels versos sàfics desapareixia en uns versos que havien de ser sempre exactament iguals, amb l'obligació de tònica inicial, i

amb una fèrria monotonia que, en versos que no havien de ser cantats (com sí que ho eren els de l'original), trobava que no feia sentit. És cert que l'hendecasíl·lab de Costa i Llobera coincideix amb un decasíl·lab ben nostrat i que, després d'ell, ha tingut imitadors (alguns d'il·lustres, com Guerau de Liost, Carner o Marçal), però no és menys cert que la majoria d'aquestes composicions eren d'obra pròpia i que els que van fer servir la forma de Costa per traduir Horaci, com Zanné, Alomar o Esclasans, ja van haver de fer molts equilibris i permetre's llicències diverses. Per a l'hendecasíl·lab vaig optar, doncs, per servir-me del nostre vers líric rei, el decasíl·lab, tant masculí com femení, que per extensió i ús funciona perfectament com a equivalent de l'original, amb una variació accentual superior que permet més llibertat al traductor i amb una musicalitat plenament recognoscible. L'adònic, però, el vaig mantenir en la versió accentual, per marcar el tancament d'estrofa amb la cantarella tan marcada del final d'hexàmetre (tàtata tàta), alhora que, de tant en tant, per tal de reproduir una característica típica del model grec, intentava unir el tercer i el quart vers en una continuïtat rítmica («no em vulguis escalfar el cor, sobirana, amb / penes i angoixes») ajuntant, en sinalefa amb el mot anterior, un element àton en última posició de vers, que no és gaire normal en català.

Aquest mètode mixt que tant es val d'opcions purament mimètiques (com la de l'hexàmetre, el glicònic amb expansió dactílica, l'adònic o l'estrofa alcaica, i que accepta, menys per a l'hexàmetre i l'adònic, finals tant femenins com masculins) com opcions analògiques (el decasíl·lab català per l'hendecasíl·lab sàfic, l'alexandrí pel pentàmetre o l'octosíl·lab per l'hiponacteu acèfal) m'ha permès reservar, amb alguna excepció, un vers diferent per a cadascun dels metres sàfics i preservar així la polimetria de l'original, alhora que m'ha deixat disciplinar el contingut semàntic en un continent no excessivament tirànic, sinó prou dúctil per permetre'm fer parlar Safo com creia que havia de parlar.

Interpretar el sentit

Decidit el continent, «només» calia saber què n'havia de fer, del contingut semàntic. Després de tantes línies, al capdavall, gairebé tot, oi? El missatge (i la forma), el traductor té la sort o la desgràcia que ja li ve donat. I, poc o molt, el text derivat que és qualsevol traducció ha de dir més o menys el mateix que l'original. És clar que cada traducció és només una de les interpretacions possibles, i

aquesta Safo, al final, és el resultat de la meva interpretació. No parlo ara, només, d'interpretar en tant que desxifrar el contingut, és a dir, saber què diu en un lloc o altre, que us asseguro que en el cas de Safo no és gens fàcil, amb versos mutilats, fragments descontextualitzats i un grec que no és l'àtic estàndard, sinó interpretar en el sentit del músic, de l'intèrpret que ha d'encarnar un personatge o una música, amb l'afegit que no tan sols hi ha un canvi de medi i mitjà, sinó també de llengua, de cultura i de món.

La traducció, per ella mateixa, és sempre descontextualitzadora, perquè elimina no només la capa verbal del text, sinó també la xarxa de relacions lingüístiques que atorga significació als lectors que van assumir les obres en la llengua original: un context intertextual i un d'interdiscursiu. El primer fa referència a les relacions del text original amb els textos preexistents en la literatura i la cultura de l'original i les relacions que s'hi estableixen. El segon, en canvi, són les relacions amb formes i temes preexistents. I encara, la traducció elimina el context de la recepció, que al seu torn és intertextual, interdiscursiu i intersemiòtic. [9] Mirem de dir-ho més clar: no és només el grec que desapareix quan es tradueix, sinó que desapareixen els ressons d'altres obres o de l'ús d'un metre o música concrets que podia sentir el públic original. Sabem que moltíssimes vegades Safo evocava autors que l'havien precedida. De vegades els podem individuar, de vegades només els podem endevinar per un canvi d'estil o registre que no és tan propi de la poeta. Però és que també desapareix el mitjà en què es transmetien aquestes poesies i l'ocasió pública en què es feia: perdem la música, els instruments i el lloc. Tot plegat implica que perseguir aquella vella pretensió de fer sentir en el lector de la traducció el mateix que el lector del text original sigui una utopia absurda que val més deixar córrer des del principi. De fet, en propietat, aquí no hauríem de parlar ni tan sols de lector, sinó d'oient.

En aquest sentit, la traducció implica, sí, una pèrdua infinita (no tanta, però, com la que implica la no traducció), però al mateix temps és també un guany infinit, per tal com la feina del traductor és, recompondre, recontextualitzar o, per què no, recrear tots aquests contextos, en un text resultant que, tot i que és derivat, és producte únicament de la seva interpretació personal (però espero que transferible) i de la reescriptura que implica la traducció. El traductor escriu un text derivat, però l'escriu ell, i, per tant, està

condicionat per tota una sèrie d'elements (d'època, de gust personal, de capacitats, etc.) i tots aquests condicionants els inscriu en aquest text resultant. El meu text de Safo no és el que hauria escrit Safo si hagués sabut català, entre altres coses perquè Safo no escrivia, i, si ho hagués fet i hagués sabut català, segurament no hauria compost el que va compondre. La meva Safo, doncs, és una Safo. Una Safo en vers, sí, com la de l'original, pensada, però, per ser recitada i no cantada. Una Safo no catalana, sinó grega, però en català.

Per fer-la parlar en català, he optat, ja ho he dit, per fer servir un català molt natural. Culte, com escau a la poesia lírica, però que vol ser molt poc artificiós, amb una sintaxi tan poc recargolada com pogués aconseguir i un registre bastant mitjà que em permetés reproduir tant els moments de profunditat i lirisme més alts (fragments 2, 26, 31, 96…), com els moments més eròtics (fragments 16, 31, 94) i els més irònics i agressius (fragments 49, 55, 57, 91, 121…). Només m'he permès un català més àulic en els fragments de tema més èpic (els fragments 44 o 44A), en què m'he divertit servint-me d'un català més ribià per reproduir els ecos homèrics.

En aquesta línia, per acabar de reconstruir el context de la recepció i els contextos intertextuals, m'he permès incorporar ecos d'autors catalans, alguns de més obvis, d'altres de més amagats, allà on l'original grec em permetia fer alguna picada d'ullet sense allunyar-me'n en excés. Així, per dir-ne un d'obvi, al cèlebre fragment 31, el vers 11, el grec diu una cosa així com «amb els ulls no hi veig». Em va semblar que podia dir una cosa semblant servint-me d'una evident picada d'ullet a Maragall («i als ulls se m'hi ha posat un tel») que, si no és caçada, tampoc no afecta el sentit de l'original. Al llarg del llibre, hi ha altres referències, o simplement maneres de fer o de dir, sobretot de Riba, però també hi treuen el cap, en algun lloc, Pere Quart, Marçal o, fins i tot, Martí i Pol. Si no afecta massa el significat de l'original, aquestes bromes només ho són per a qui les copsa, però no afecten el patetisme del resultat, com tampoc no ho feien les referències de Safo a autors que hem de pensar que el seu públic devia saber de cor (aneu a saber també quin nivell d'educació podia tenir la seva audiència, que podia variar molt en funció de cada cant i ocasió).

Al final, doncs, en aquest procés de destrucció i recreació, el traductor té prou llibertat per, sense pretendre millorar el text (Zeus me'n guard), provar de guanyar tant com pugui per tal de provocar

en el seu lector potencial una emoció. Potser no serà la mateixa, però serà una emoció. I si aquesta emoció no és de rebuig, la seva feina haurà valgut la pena i haurà reeixit en aquest art de la reescriptura que és la traducció.

Us estalvio parlar aquí a fons de la història de la transmissió del text de Safo i dels problemes que això comporta a l'hora d'establir el text i traduir-lo. Deixeu-me dir només que, havent-me basat en les monumentals edicions de Camillo Neri (2017 i 2021), que ofereixen el text grec i un comentari profundíssim de cadascun dels aspectes del text de Safo, de l'autora, del context i dels testimonis, el meu criteri ha estat presentar el text de la manera més íntegra possible, i completar, sempre que la conjectura fos plausible i possible, les llacunes petites del text grec, marcades al text convenientment (i a l'aparat crític final), però no a la traducció.

El que sí que voldria és parlar encara que sigui una mica de la complexitat que comporta traduir un text tan fragmentari, que sovint no et deixa saber ni qui parla (si és Safo, que algun cop s'inclou a si mateixa als fragments, o si és qualsevol altra) ni de què parla; un text que no et deixa aclimatar al ritme de la poesia, a la llengua d'aquell fragment en concret. Per posar-ne només un exemple potser idiota. El fragment 118, en grec, només diu: *ági dē khély dîa moi lége / phōnáessa dè gíneo*. Això és, i deixant estar ara els problemes textuals d'aquests dos versos, «Au, tortuga divina, digue'm / fes-te veu». Soc conscient de la perplexitat que pot causar aquesta traducció que, d'altra banda, és ben literal. Demanar a una tortuga que canti o parli? Bé, resulta que sabem que hi havia una lira feta amb una closca de tortuga, que per això rebia el mateix nom que l'animal: *khélys*. És per això que hi ha traductors que per coherència han preferit premiar el sentit que deriva del significat original. És el cas, per exemple, de la versió castellana de Pau Sabaté, que incorpora una aposició explicativa que no apareix al text grec per aclarir el sentit dels versos: «Venga lira mía, de caja de tortuga, dime, cobra voz». En efecte, això ja quadra més i podria ben ser que aquest fragment fos una invocació de la poeta a l'instrument que ella mateixa tocava perquè comencés a cantar. Ah, però, sabem també que hi havia un mite (*Himne homèric a Hermes*, v. 31 i següents) que explicava com Hermes s'havia inventat la lira a partir d'una closca de tortuga. Sense tenir més context que aquests dos versos, podem estar segurs que aquí Safo no reprenia aquest episodi mític i que a

qui feia parlar era a Hermes, que demanava a la closca de tortuga que es fes veu, que es convertís en un instrument? No ho sabem, és clar, no ho podem saber, per la qual cosa vaig preferir optar per una traducció molt literal i, si de cas, anotar-ho als breus comentaris que acompanyen els fragments. Les notes o els comentaris són, sí, el fracàs de qualsevol traducció. Però, en aquest cas, el problema no és tant de traducció, sinó d'ignorància respecte al referent cultural i contextual. I això es repeteix en molts altres punts del text de Safo, per bé que de manera no tan clamorosa, i dificulta molt la feina del traductor.

Un altre exemple: ens és molt difícil saber a quin color nostre corresponen algunes paraules gregues que sabem que es refereixen a colors. Tampoc no sabem bé quina relació hi havia entre els colors i les emocions. Així, quan al fragment 31 Safo diu *khlōrotéra dè poías / émmi*, literalment, «estic més verda que l'herba» no entenem ben bé quina reacció física pateix el jo poètic, a qui se li travava la llengua, i que regalimava suor freda. És clar que podem anar a paral·lels d'autors anteriors com Homer (*Il* VII. 479), en què la por és qualificada de «verda», de manera que els estudiosos i traductors han entès que havia de tenir relació amb la pal·lidesa. Llavors Safo devia sentir por. Potser de perdre l'estimada? Però ni Homer ni Safo parlen estrictament de pal·lidesa. I, de fet, per bé que sí que fa sentit dir «que estic pàl·lida» en relació amb la resta de reaccions físiques esmentades, no quadra pas amb l'element de la comparació: l'herba, si no és que està malalta, no ho és pas, de pàl·lida, sinó que és això: verda. Aquesta comparació ha generat solucions molt imaginatives, com la de García Calvo, que proposava dir alguna cosa així com «més groga que la palla», per tal com el groc per a nosaltres sí que té relació amb la gelosia i la preocupació. D'altres, encara, han buscat una altra interpretació al vers, més agosarada: com que el mot per verd, *khlōrós*, està relacionat amb la frescor i la naturalesa, i l'herba, la *póa*, en el gènere iàmbic, pot designar el pèl púbic, aleshores el que descriuria Safo és una excitació. No seria pas una reacció negativa com les altres, sinó una de positiva. Alguna cosa així com: «tremolo / tota i estic molt més xopa que l'herba». És, tanmateix, una opció molt arriscada. Al final vaig preferir una opció més conservadora pel que fa al sentit i així mantenir l'herba, però més intervencionista, perquè em vaig haver d'inventar un «perdo els colors com quan l'herba s'asseca», que recull, doncs, al capdavall, la

idea de la pal·lidesa. És una opció, de nou, que no ens pot deixar contents, però davant la manca de dades, al final és potser la més assenyada i la que quadra més amb el conjunt de símptomes descrits.

Encara tenim un últim problema. En un fragment molt més mutilat, el 99a, la poeta sembla clar que descriviu una escena simposíaca: apareixen la lira i es demana que se'n facin ressonar les cordes. I, de cop, apareix el mot *olisbodókoisi*, que sembla clar que ha de derivar d'*ólisbos*, 'consolador' (vegeu Aristòfanes, *Lisístrata*, 108-110). Però què hi pinta, en aquest context musical, un estri que sabem per la *Suda* que existia i que estava fet de cuir? Què hi pinta, a més, quan és un mot que concorda amb *khórdaisi*, 'cordes'? És a dir, les 'cordes que reben el consolador'. Què pot voler dir, doncs, aquest epítet? Alguns han volgut veure que com que hi apareix «el Polianàctida», [10] membre d'una família rival de la poetessa, potser es criticaven les pràctiques vicioses d'aquelles dones, o, millor encara, els homes d'aquella casa, incapaços de satisfer-les. D'altres encara han cregut que es tractava d'una paraula per referir-se al plectre que es feia servir per pinçar les cordes, la invenció del qual la *Suda* atribueix, per cert, a Safo mateixa. Però no tenim cap paral·lel antic en què *ólisbos* faci referència a cap altra cosa que a aquesta mena de *dildo*.

I a tots aquests problemes encara cal afegir-hi tota una sèrie de complexitats de classe filològica i de conservació del text que em permetré d'estalviar-vos i que han fet que, per exemple, sapiguem que en el mateix fragment 31, que hem conservat per tradició indirecta, hi apareixia un «pobre» (*pénēta*), però que, per mètrica, no podia anar on la transmissió ens l'ha transmès o, encara, que desconeixem si qui apareix al fragment 82, «Mnasídica», que és «més bella que Girinno», es diu realment així o si, en realitat, hi ha hagut un error de transmissió i còpia, i en realitat es parla aquí de nou de Dica, que ja apareix al fragment 81, amb Mnasi com a destinatària de la poesia, en vocatiu. Aneu a saber. En Safo, ja es veu, no hi ha res segur.

I és clar, hi ha també les vicissituds que pateix qualsevol text en el procés d'edició i maquetació, que són encara més greus tractant-se d'un text que en molts casos (especialment els dels nous fragments) vaig haver de picar expressament, perquè encara no estaven disponibles en digital (o no els vaig saber trobar). Si un llibre normal ja sol anar bastant carregat d'aquesta mena d'errades, imagineu-vos

el d'un text grec fragmentari i ple de símbols com els parèntesis, que alguns processadors de textos giren a conveniència. Malgrat revisar-los, ja maquetats, més de cinc vegades, vers per vers, encara se'm van escapar cosetes (la majoria, com dic, diacrítics o parèntesis d'alguna mena) i, *noblesse oblige*, em sembla que calia deixar-ne constància, ni que sigui per als companys de professió que vulguin tenir el text grec tan net com sigui possible, motiu pel qual al final de l'article consigno una fe d'errates. I ja que hi era, hi he afegit alguna badada en el text català. Tot plegat coses que caldrà esmenar en futures edicions, si és que n'hi ha.

Amb aquesta edició he intentat presentar la poesia de Safo de la manera més neta de prejudicis i prefiguracions possibles. Aquest ha estat un dels punts en què més he intentat incidir: el de reproduir una llengua a vegades elevada, a vegades més burleta, però sobretot molt sensual, fresca i juganera, que és el que és, em sembla, en grec. Molt sovint a Safo se li ha intentat suprimir tot el caràcter més eròtic perquè solia cantar un amor no normatiu. I és aquí on he intentat separar-me de la tradició que la sol presentar més apagada i soferta, per mantenir així, on calia, la sensualitat indescriptible de la poesia sàfica, en un vers i un català que poguessin apel·lar al lector català de poesia contemporània que, al contrari del que passa amb molts autors clàssics, aquí podrà trobar, espero, una poesia cristal·lina, directa, que podrà entendre sense gaire més ajuda que el mateix llibre que té a les mans, que no vol donar res per sobreentès.

Amb la traducció en vers de tots els fragments llegibles de l'autora, dels principals testimonis que parlen d'ella, més l'afegit de la introducció i els breus comentaris (i amb el magnífic epíleg de Maria Callís, que lliga Safo amb la poesia catalana escrita per dones), he mirat de posar sobre la taula totes les dades que tenim sobre l'autora, el que en sabem, el que en van dir i el que és objectivament inventat, per mirar, així, d'oferir en la meva llengua la Safo més poètica i la menys incompleta possible.

Fe d'errates

p. 15: "deningrants" -> "denigrants"

p. 16: "per exemple, amb una inscripció del marbre de Paros (cf. test. 2)" -> "per exemple, amb un papir d'Oxirrinc (cf. test. 2)".

p. 18 “Però tornem a les notícies biogràfiques de la Suda i del marbre de Paros” -> “Però tornem a les notícies biogràfiques de la Suda i de l’esmentat papir d’Oxirrinc”.

p. 26, n.: Ànite -> Ànita.

p. 46: : σὐ -> σὺ

p. 48, frag. 2, v. 11: (μέλλιχα πνέοισιν [ ]) està entrat i hauria d'estar a l'alçada del 9 i 10, sense sagnar.

p. 52: χάρμ’ ἐ[παμέρων· ἔμ[ε δ’ εὔφρον’ εἴη -> χάρμ’ ἐ]παμέρων· ἔμ[ε δ’ εὔφρον’ εἴη

p. 54. [λα[->]λα[

p. 54. [σέμα[->]σέμα[

p. 58: ὅσσα δὲ πρ[όσθ’ [ἄμβροτε κῆ[να λῦσαι -> ὅσσα δὲ πρ]όσθ’ [ἄμ]βροτε κῆ[να λῦσαι

p. 60. φαῖς᾽ -> φαῖσ᾽

p. 64. v. 1. ἀγέσθ]ω -> ἀ[γέσθ]ω

p. 64. v. 2. χ[αρίε[σσ’ -> χ[αρίε]σσ’

p. 77: "Em sembla que és com un déu aquell home” -> "Em sembla que és com un déu aquell home,”.

p. 301, «Mnasi i Dica (en vocatiu). De manera que llavors la frase diria: “Dica, Mnasi és de més bella figura que la tendra Girinno”» -> «Dica i Mnasi (en vocatiu). De manera que llavors la frase diria: “Mnasi, Dica és de més bella figura que la tendra Girinno”».

p. 327, frag. 68a, v. 7: σχύνη[ται Ferrari -> σχύνη[ται Ferrari.

Notes

[1] Vaig mirar d’explicar-ho en un article en aquesta mateixa revista.

[2] L’únic que hi havia, fins ara, era la traducció de Jaume Pòrtulas d’aquests fragments en l’article «Safo nova i novíssima», a *Reduccions*, núm. 110-11, p. 70-95.

[3] I per a aquesta tasca calia aprofitar les monumentals edicions comentades de Safo de Camillo Neri, que m'han servit de guia.

[4] La resultant de la interpretació del traductor, que no cal que coincideixi plenament amb la del lector de la traducció. No pretenc pas dir que els lectors catalans d'avui han de sentir la mateixa emoció o una emoció semblant als lectors originals de l'*Oneguin*, bàsicament perquè això és un tòpic suat que, tot i que encara es fa servir, és simplement una impossibilitat. Tampoc podem aspirar a sentir una emoció semblant a la dels russos d'avui en sentir un autor que poc o molt tots es saben de memòria des de l'escola. És absurd. Ara bé, sí que podem sentir una emoció. Parlem justament de traduir, d'interpretar una emoció, no de reproduir-la.

[5] Amittai Aviram, al seu llibre *Telling rhythm* (The University of Michigan Press, 1994: 7), explica el plaer que sentim quan ens deixem portar, fins i tot sense voler-ho, per un ritme, i explica el cas d'una persona que, distreta mentre espera que la bugada estigui llesta, sense adonar-se'n pica amb els peus el ritme que marca el soroll de la rentadora: «A regular rhythm urges one to move with it —often whether one consciously wishes to do so or not [...] We feel a liberation at the moment we give in to these rhythms, precisely when we are abandoning the activities we have chosen with our wills».

[6] Alessandro Fo, «La giornata di un traduttore: appunti da un viaggio nell'*Eneide*», *Mefra*, 129 (1), 20187, 177-209.

[7] Al pentàmetre, que Safo no fa servir, però que apareix als dístics elegíacs de les composicions dels testimonis, hi trobo problemes semblants, malgrat el mestratge de Riba. Un alexandrí obligatòriament masculí (per combinar amb l'hexàmetre, femení) em semblava una bona opció analògica substitutòria. També he fet servir l'octosíl·lab sol per reproduir l'hiponacteu acèfal o combinacions de diversos versos romànics per reproduir metres llargs diversos del grec.

[8] Jordi Parramon, «Les primeres estrofes sàfiques en llengua vulgar (representació de l'Assumpció del segle xiv», *Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit*, VII, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 5-11.

[9] Sobre aquesta concepció de la traducció com a interpretació, que beu molt del concepte de traducció hermenèutica de Venuti (*Translation Changes Everything*, Routledge, 2013), vegeu aquest

article.

[10] De fet, per problemes textuals, no podem saber del cert si és un Polianàctida o més d’un.