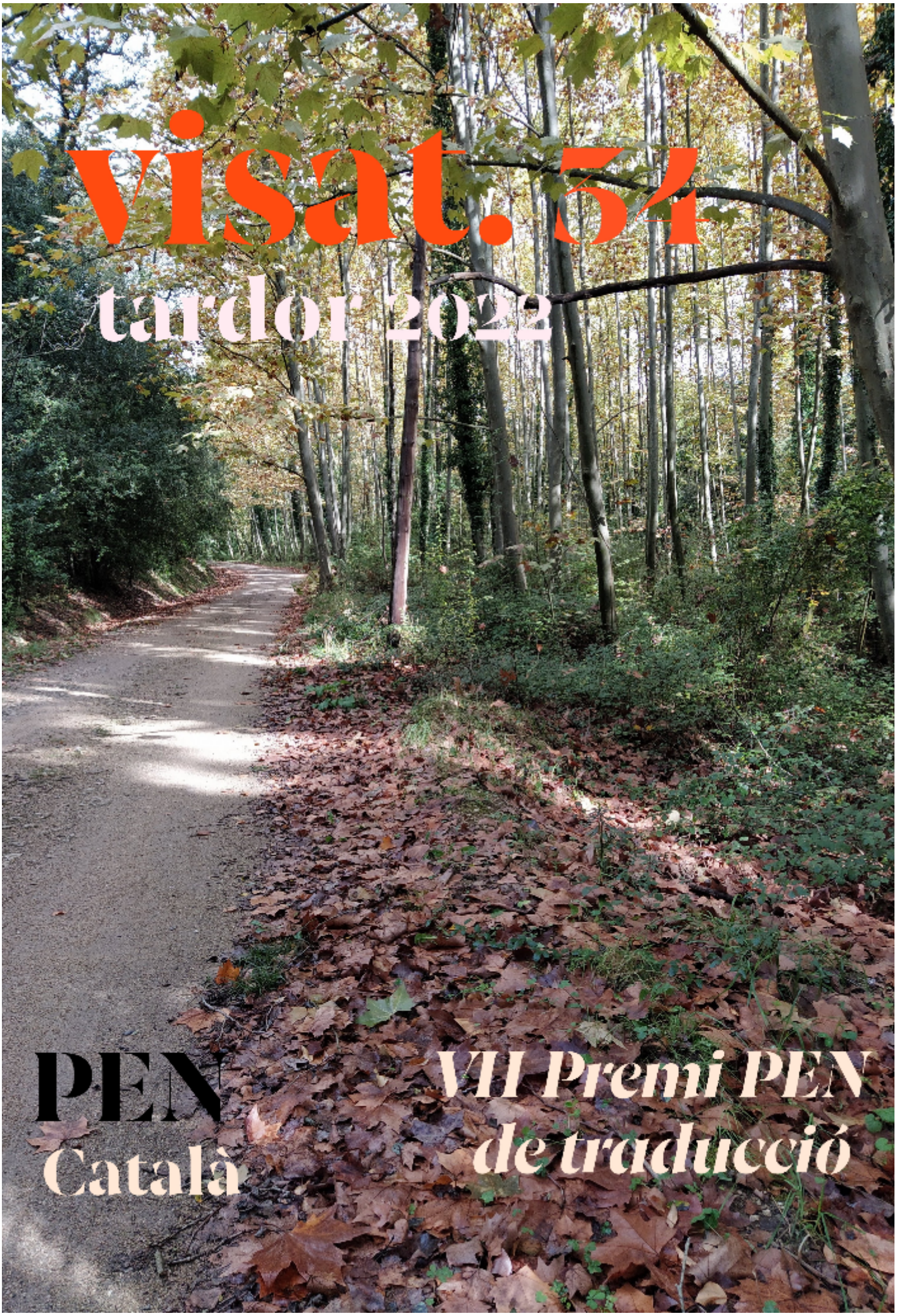

visat.54
tardor 2022
PEN
Català
VII Premi PEN
de traducció

Índex

Editorial

Discurs del lliurament del VII premi PEN de traducció
Montserrat Camps

Pedres a la butxaca, de Kaouther Adimi
Anna Casassas

El senyor Cogito, de Zbigniew Herbert
Xavier Farrés

Pensaments i opuscles de Pascal
Pere Lluís Font

Als estatges de la mort, de Nelly Sachs
Feliu Formosa

Com les rutes dels ocells. Apeiròg on, una forma on encaixar la confusió
Marta Pera

La vida mateixa
Carlota Gurt

Cap a un far que es diu Virginia Wolf
Xavier Pàmies

Una ona sempre diferent. Traduir i retraduir Virginia Woolf: entre bastidors d'Entre els actes
Marta Pera

Abans i després de traduir Woolf
Dolors Udina

«El món s'ha conformat amb l'amargor». Orientacions: el primer Odisseas Elitis, en català
Jaume Almirall

Mikhalis Pierís, Metamorfosis de ciutats. Antologia poètica (1978-2021)
Eusebi Ayensa

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

Més Hores de traducció
Maria Sempere

Entrevista a Margarida Castells
Nina Valls

Número editat amb el suport de:

Generalitat de Catalunya
Iniciativa d'Ocupació Juvenil
Unió Europea
Fons social europeu
L'FSE inverteix en el teu futur
Ajuntament de BCN

visat.

tardor 2022

Editorial

Fill de
Tideu, magnànim: ¿què em preguntes pel llinatge?
És com la
lleva de les fulles, la dels homes.
Unes fulles
el vent les escampa per terra, i unes altres el bosc
en esplet
les fa néixer, i ve la primavera.
El mateix
amb les lleves dels homes: l'una neix, l'altra s'acaba.

Amb les immortals paraules, en traducció de Jordi Cornudella, que Glauc adreça a Diomedes al cant sisè de la *Ilíada*, encetem el *Visat* de tardor del 2022. La vida dels homes és efímera, com ho són les fulles dels arbres, com les *feuilles mortes* de la fotografia que il·lustra la portada de la revista. Transcorre el temps, es succeeixen les estacions, arriba la tardor, evoquem els difunts, els deixem enrere, la vida continua... Ara fa un any que la directora d'aquesta revista ens va deixar. La Montserrat Camps, presidenta del jurat que va atorgar el VII Premi PEN de Traducció 2022, l'evocava amb aquestes emotives paraules en llegir el veredicte:

No és possible, en aquest context, deixar d'esmentar una persona que en tenia molt, d'ofici, i també molt apassionament per la feina: la Montserrat Franquesa. Ella també parlava de la importància de fixar el text, i de la importància d'obrir bé la ment per entendre el que diu l'autor. Desapareguda massa d'hora, qui sap quantes traduccions seves hauríem pogut gaudir i ja no tindrem mai. Que la memòria de la seva dedicació perduri entre nosaltres.

La vida continua i hi ha fulles, com diu Homer, que el bosc farà renéixer amb la primavera. Que sigui així. El discurs de la Montserrat Camps el podeu llegir íntegre al número de tardor que ara

presentem, igual que els parlaments dels nominats en l'acte de lliurament del premi al Palau Robert, justament en el Dia Internacional de la Traducció.

Per primer cop, el guardó va recaure *ex aequo* en dues plomes insignes de la traducció: en Pere Lluís Font, pels *Pensaments i opuscles*, de Pascal; i en Feliu Formosa, per la versió del llibre *Als estatges de la mort*, de Nelly Sachs. Són dues traduccions ben diferents, però d'una qualitat extraordinària, triades entre una selecció de finalistes no menys extraordinària: Anna Casassas, per *Pedres a la butxaca*, de Kaouther Adimi; Xavier Farré, per *El senyor Cogito*, de Zbigniew Herbert, i Marta Pera, per *Apeirogon*, de Colum McCann.

Precisament, de la Marta Pera en podreu llegir també un article ben interessant sobre la seva traducció d'*Entre els actes*, de Virginia Woolf, un dels quatre que conformen el dossier que hem dedicat a l'autora britànica i que coincideix amb l'aparició en molt poc temps de diferència de *Cap al far*, a cura de Xavier Pàmies; *Diari d'una escriptora*, per Dolors Udina, i *Diaris*, en versió de Carlota Gurt. Són articles que permeten entendre millor la figura d'una artista complexa i polièdrica com Woolf.

D'altra banda, la poesia grega, l'antiga i la moderna, està de sort. Al llarg de l'any han aparegut traduccions de dos poetes moderns: *Orientacions*, del premi Nobel Odisseas Elitis, i *Metamorfosis de ciutats*, del xipriota Mikhalis Pierís, a cura de Pau Sabaté i Joaquim Gestí, respectivament, autors que s'afegeixen a la nòmina de poetes neogrecs a casa nostra.

I, al costat dels moderns, l'eterna bellesa dels clàssics. En aquest cas, de la poeta Safo, la traducció de la qual, a càrrec d'Eloi Creus, ha esdevingut un èxit editorial i un fenomen social en un món de sexualitats redefinides. El traductor fa una defensa sòlida i raonada de la necessitat de retraduir un clàssic com aquest.

Completen el número l'article que signa Maria Sempere, responsable de l'editorial Les Hores, en què explica l'activitat i els criteris del segell pel que fa a les traduccions, i una entrevista amb la gran traductora de l'àrab Margarida Castells, que repassa, de la mà de la Nina Valls, una trajectòria inacabable i plena de versions cabdals, com ara *Les mil i una nits*.

…com la lleva de les fulles és la dels homes… i la vida continua…

Esperem que gaudiu del número de tardor.

visat.

tardor 2022

Discurs del lliurament del VII premi PEN de traducció

Montserrat Camps

Enhorabona als premiats i als finalistes.

Donar un premi no és mai fàcil, perquè, ¿qui és capaç de fer de jutge d'allò que és millor? Potser podem estar d'acord en allò que és bo, però destacar allò que és millor o el que és el millor, en superlatiu, sempre és arriscat: implica subjectivitat, presa de posició i, per tant, risc.

En un premi de traducció s'hi afegeix encara un component més: el premi és atorgat a un traductor, però és impossible separar el traductor de l'obra traduïda. El pes de l'autor, viu o mort, sempre compta en la decisió. No és solament la dificultat del text traduït el que hom valora, conscientment o inconscient, sinó la importància, el pes cultural que representa l'obra original. Una obra literàriament significativa pot caure en mans d'un traductor mediocre i fer-lo millor del que és—no és el cas aquí—però un bon traductor pot de vegades, per raons diverses, traduir obres menors que no li permeten lluir com li caldria. Ara bé, quan s'uneixen l'ofici de traduir amb la rellevància del text original poden sortir meravelles, i és el cas d'avui.

Per primer cop en la història del premi de traducció del PEN, una història que no és pas tan llarga, el premi ha estat atorgat *ex aequo* a dos traductors. L'atzar hi té, com en tants aspectes de la vida, un paper molt important. Resulta que les dues traduccions premiades s'han publicat el mateix any, el 2021, àmbit del premi. Ens fou impossible distingir-ne una de l'altra, diferents com són, però iguals en qualitat i importància. La traducció dels *Pensaments i opuscles* de Pascal, feta per Pere Lluís Font, té al darrere el que ha de tenir una veritable traducció, hores de recerca sistemàtica i sense prejudicis del que és el text original, o sigui, filologia. No hi ha cap edició crítica fiable de Pascal, cal, doncs, decidir quin text es tradueix. Traduir no és vessar una llengua en una altra com qui rega l'hort amb aigua aprofitada. Traduir és, abans que res, establir quin text hom tradueix i per què, i quin sentit original té el text. Això és una mica més

complicat com més allunyats en el temps són els autors, però també passa amb autors contemporanis, en què no sempre el text original és evident. La feina metòdica i rigorosa que hi ha darrere del text de Pascal i la molt pulcra versió al català de la interpretació del text en fan una traducció única.

Una cosa semblant, per bé que molt diferent, podem dir de la traducció de Nelly Sachs, *Als estatges de la mort*, feta per Feliu Formosa. Aquí es tracta de poesia, que no és només confegir paraules amb mètrica. Això és versificació, no traducció. Formosa ha traduït poèticament un text de poesia, enfrontant-se a reptes immensos pel sentit pregon del text original, per la llengua i el contingut. Si en un cas teníem els desafiaments de l'obra inacabada de Pascal, en l'altre tenim l'abisme del sentit poètic d'un original difícil i polisèmic. Quan els plats de la balança estan tan equilibrats que ni el millor àngel ni dimoni del judici final no els podria decantar, la solució de l'*ex aequo* ha estat la més justa, a parer del jurat. No hi ha hagut pas manca de consens ni discrepància, ben al contrari. Tothom ha estat d'acord que tots dos traductors s'ho mereixien sense que cap dels dos pogués quedar per sobre de l'altre. Tots dos traductors tenen una llarga trajectòria i experiència que no els ha estat pas sobrera en aquesta feina, ara premiada.

Enhorabona també als finalistes, dels quals el jurat reconeix l'excel·lent qualitat com a traductors. Alguns han publicat altres traduccions l'any passat, totes amb la mateixa qualitat, cosa que encara ha fet més difícil la tria, perquè si una obra sembla bona per uns criteris, una altra ho pot semblar més per uns altres. Un bon traductor exerceix la mestria en tota la seva feina, tant si tradueix un autor consagrat com un text de poca rellevància o menys conegut. És ingrata la feina de decidir i de retriar, segurament injusta i segur que subjectiva. Tanmateix, els traductors, al marge de les obres seleccionades enguany, són sense cap dubte persones d'ofici i de qualitat, i per això han estat seleccionats.

Dues coses més ha posat en relleu el premi enguany: l'una, l'enorme envergadura dels dos premiats *ex aequo*, i dic envergadura i no qualitat, perquè de qualitat n'hi ha molta en tots els textos avui esmentats. L'altra, la gran fortalesa de la traducció a Catalunya. El nombre d'obres traduïdes només el 2021 és enorme. El català incorpora cada any un munt d'obres de la literatura universal, ja sigui dels autors antics o dels contemporanis, i demostra així el vigor

d’una llengua normal en una situació que no és gaire normal. Destriar-ne cinc finalistes va ser una feina ingrata i descomunal, molt ben consensuada, sense discrepàncies en el jurat, amb la consciència de la dificultat de la tria, però n’han quedat enrere molts d’altres que tenien una grandíssima qualitat. D’altres, tot s’ha de dir, potser podrien millorar, tanmateix, el gavadal de traduccions premiables era enorme. No va costar posar-se d’acord en els noms d’aquests cinc, tots ells de reconeguda trajectòria i experiència, però haurien pogut ser deu o dotze, o més encara.

Tot això, sense que pugui dir que la feina de traduir és fàcil o planera. És un ofici, una *tecne*, com diria Plató, però no és un ofici fàcil d’aprendre. Com tots els oficis, vol principalment molta pràctica, vol persistència i obertura de mires i, sobretot, vol honradesa. Llegir un text és aprendre, interpretar-lo és traduir, però només es pot traduir bé aprenent sempre, amb ulls oberts per deixar-se sorprendre per les idees de l’autor i per les giragonses desconegudes, també, de la nostra llengua. Traduir és establir un compromís amb el text i ser-hi fidel amb honradesa, sense trair ni l’autor ni, sobretot, un mateix. No es pot traduir de manera frívola, és un ofici exigent. Tots els finalistes i premiats d’avui han demostrat a bastament que tenen ofici i ens en felicitem tots, jurat i públic.

No és possible, en aquest context, deixar d’esmentar una persona que en tenia molt, d’ofici, i també molt apassionament per la feina: la Montserrat Franquesa. Ella també parlava de la importància de fixar el text, i de la importància d’obrir bé la ment per entendre el que diu l’autor. Desapareguda massa d’hora, qui sap quantes traduccions seves hauríem pogut gaudir i ja no tindrem mai. Que la memòria de la seva dedicació perduri entre nosaltres.

Amb el seu record, doncs, enhorabona a tothom, i moltes gràcies.

visat.

tardor 2022

Pedres a la butxaca, de Kaouther Adimi

Anna Casassas

A propòsit de la traducció *Pedres a la butxaca*, de l'autora algeriana Kaouther Adimi (Alger, 1986), voldria parlar de l'elecció de la llengua d'escriptura, un assumpte que fa temps que em fa rumiar.

Adimi s'inscriu, voluntàriament i conscientment, en una nissaga d'autores algerianes que tenen relacions molt sòlides entre elles. Tinc la sort d'haver-ne pogut traduir quatre, fins ara, i he constatat que, tot i que són de generacions diferents, comparteixen no tan sols un paisatge molt reconeixible, sinó sobretot preocupacions, temes, voluntats, referents. I llengua: totes van prendre la decisió d'escriure en francès, la llengua del país del qual Algèria es va poder independitzar després d'una guerra sagnant.

A nosaltres, catalans, potser ens semblaria més lògic que una algeriana jove, nascuda i educada a Algèria, no volgués escriure en la llengua de l'antiga metròpoli. Però, si hagués escrit els seus llibres en àrab (i ara esmentaré l'article de *Visat* que Pere Comelles va escriure el 2019, any que va guanyar el premi PEN de traducció), jo no en podria traduir les novel·les i, per tant, trec profit personal del fet que hagi triat la llengua colonial. Aquesta situació, en què jo de vegades em sento un pèl incòmoda, és, segurament, el que fa que em pregunti regularment pels motius que fan que Adimi i tants altres escriguin en francès. Com si l'esforç d'ocupar fins a cert punt la ment d'un autor per traduir-ne el text em provoqués, també, la inquietud de justificar-ne la tria lingüística.

En vaig preguntar a l'autora les raons. Em va dir que els dos primers anys d'escola primària els havia fet a França i que, encara que la resta de l'escolarització ja l'hagués fet a Algèria i en àrab, aquests primers anys havien marcat el seu imaginari lector. I que també, potser, hi havia un component de rebel·lia o oposició als pares arabòfons. Potser sí que són motius suficients?

El que veig, això sí, és que Adimi pertany a aquest llinatge d'autores que té en Assia Djebar (que podria ser la seva àvia) la primera

escriptora feminista algeriana de gran repercussió internacional, la qual obre camí a les que venen després quan pren la paraula en el combat per l'emancipació de les dones. I Adimi demostra obertament unes ganes del tot legítimes de seguir aquesta línia. Relacionar-les no és cap caprici gratuït: l'autora de *Pedres a la butxaca* reconeix aquesta filiació i, a més, en els seus textos hi apareixen clarament els mateixos referents.

Com que les raons que em va donar Kaouther Adimi per escriure en francès no em van acabar de satisfer, vaig voler aprofundir en el cas de Djebar.

Tota l'obra d'Assia Djebar és un projecte feminista. Per formació, és historiadora i sempre es va afirmar com a tal, i deia que escrivia –o feia cine– per combatre la història oficial –escrita per homes, que escriuen sobre els fets dels homes, i que ignora una gran part de la població, les dones– amb la subjectivitat de la novel·lista, però amb els documents de la historiadora. És a dir, que agafava la literatura com una possibilitat de fer un contradiscurs al discurs dels historiadors amb la intenció de ressuscitar aquesta altra història enterrada, la de les dones, per enfrontar-se alhora a dues dominacions: la masculina i la colonial.

D'aquí ve la paradoxa: com és que una escriptora que està contra la dominació colonial i que va escriure les primeres novel·les quan Algèria encara no era independent, escriu en la llengua del colonitzador?

Ella mateixa ho explica. Quan era petita, a casa parlaven l'àrab algerià. Era la llengua materna, familiar, la de les veïnes, la de tot l'univers que tenia al voltant. Excepte quan la duien a casa l'àvia, a la muntanya, i l'àvia parlava amazic, i en amazic li explicava contes i llegendes.

El pare, però, era mestre d'escola, de l'escola pública francesa. Va voler que la seva filla estudiés i se l'enduia amb ell a classe. Així va aprendre a llegir i escriure en francès, la llengua del món del pare, que la treia del món reclòs de les dones, que quan la veien passar de la mà del pare anant cap a col·legi remugaven «això acabarà malament».

La mare, que patia per aquesta educació francesa i laica que rebia, per compensar-ho la va dur, a més, a l'escola alcorànica, on la nena va aprendre l'àrab clàssic de l'Alcorà: va aprendre a escriure'l i en va

absorbir la poesia, la música i la bellesa.

A l'institut ja tenia un bon domini del francès i hi estudiava llatí i grec i anglès com a llengua estrangera. Segons els plans d'estudis francesos, havia de triar una segona llengua estrangera, i va demanar estudiar àrab clàssic, però li van dir que no podia ser: no tenien cap professor d'àrab!

Així doncs, aquesta noia es troba que a casa parla una llengua que no s'escriu. Que allò de l'àvia, que primer es pensava que era cosa de muntanyencs una mica salvatges, gràcies a l'estudi de les tragèdies i mites a classe de grec s'adona que és una tradició rica però oral, que tampoc no s'escriu. Que l'àrab clàssic només li arriba com una llengua elevada, poètica, sagrada, que no serveix per parlar de qualsevol cosa. I que, en canvi, el francès, que, d'una banda, és la llengua de la conquesta; i, de l'altra, és la que li ha permès anar a l'institut, llegir tota mena de textos i, cosa curiosa, fer esport! Resulta que el francès és, també, la llengua en la qual el seu cos es pot moure, a fora, i ensenyar les cames amb els pantalonets curts. És conscient que en àrab no pot anar vestida així ni moure's amb aquesta llibertat.

Per tant, per escriure sense condicionaments ha de fer servir el francès, llengua que sent com una segona pell i com un refugi, una llengua que li ha donat ulls per veure la llibertat, per anar pel carrer i conquerir l'exterior per a ella i per a les companyes i àvies enclaustrades o enterrades abans de ser mortes, i que alhora li serveix per encegar els mascles miraires del clan.

En tot cas, però, és un francès prenyat de sons i ritmes àrabs, un francès alimentat per un substrat cultural no francès que, a l'hora de traduir, planteja problemes o reptes diferents i fins i tot més interessants.

Adimi, doncs, amb aquests antecedents, no veu problemes a dir que fa literatura àrab en llengua francesa. De fet, segons ella, la tendència a considerar que els escriptors del sud del Mediterrani que escriuen en francès reneguen del que són (i que, per tant, estan convençuts que Occident és millor o superior) continua essent una visió orientalista, amb tot el sentit pejoratiu de la paraula.

Mentre Assia Djebar veia el fet de dominar el francès com una manera de capgirar l'intent de dominació colonial en què els conqueridors humilien els indígenes i la seva expressió (ara és ella

qui domina la llengua dels colonitzadors), una altra de les autores que he pogut traduir, Massia Bey, filla també d'un professor de francès, torturat i assassinat pels francesos durant la guerra d'independència, considera que no s'ha de sentir el francès com una resta de la colonització, sinó en tot cas com un botí de guerra.

Sigui com sigui, i a pesar dels anys que han passat d'ençà de la guerra d'independència, l'elecció de llengua també és un problema polític i cadascú l'interpreta com pot o com vol.

En tot cas, per a aquestes autores la literatura és una forma de resistència, una reparació i una manera d'apropiar-se de la mirada sobre les dones. Llegim-les, si pot ser, sense caure nosaltres en la temptació de mirar-les amb ulls d'europeus conqueridors o jutges.

visat.

tardor 2022

El senyor Cogito, de Zbigniew Herbert

Xavier Farrés

Vaig començar a traduir per fer-me un sentit més clar del que llegia, per més que alguns d'aquells poemes ja els coneixia de lectures anteriors en altres llengües. Aquesta era la primera intenció: fer-me comprensible a mi mateix uns versos d'una llengua que començava a entendre, que començava a fer-me meva (si és que això és possible). La segona intenció era fer un homenatge a les traduccions que m'havien precedit, que m'havien obert la porta a conèixer poetes que van acabar sent decisius en la meva formació. D'entrada, doncs, tindríem la comprensió i l'homenatge. El primer viatge cap a mi i cap als altres. I la tercera intenció, o també podríem dir moviment, perquè és més aviat tota una composició, també s'adreça als altres, als lectors. La traducció com a oferiment, com a regal: allò que m'ha enlluernat ho entrego a altres lectors. De vegades, he arribat a pensar que tot l'esforç del camí per aprendre una nova llengua i aprendre a traduir és per assolir aquest punt, el moment que comparteixo el text amb els lectors. És un treball d'agraïment a l'obra, i també al lector, amb l'esperança que pugui trobar en el text almenys algunes restes d'allò que m'ha mogut a traduir-lo.

No puc separar la meva tasca de traductor de la descoberta de la literatura (i, més concretament, de la poesia) polonesa. El xoc inicial amb una sèrie d'autors que em descobreixen unes vies d'expressió a les quals no estava avesat travessava les fronteres de la poesia que jo coneixia, i l'enlluernament és tan profund que m'encamina a començar a estudiar-ne la llengua. I, amb la llengua, vaig intentar veure com era el funcionament d'aquella poesia. Com molts altres lectors, i això no té gens d'original, vaig descobrir aquesta poesia de la mà dels autors que a Occident havien passat a ser coneguts com els principals representants de l'anomenada «escola polonesa de poesia», amb Czeslaw Milosz al capdavant (l'autor que precisament va posar nom a aquest fenomen). Entre aquests autors, n'hi havia un que destacava arreu, Zbigniew Herbert, per diversos motius, i no és

banal el fet que precisament el traduís Czeslaw Milosz. Però no tan sols havia rebut el suport d'ell: també s'hi van afegir poetes del món anglosaxó que van determinar els nous corrents de la poesia en aquella llengua. Cal destacar els noms de Ted Hughes i de Seamus Heaney. Aquest darrer hi dedica un parell d'excel·lents assajos, en què destaca els elements de la història en la poesia de Herbert, o com analitza problemàtiques del món actual a través de referències del passat o a través de la paràbola històrica. S'incideix tant en aquests aspectes que a Herbert ja li pengen aquesta etiqueta. I, tanmateix, en ell també hi ha el plantejament d'una identitat, unit o no a uns avatars històrics, hi ha la nostra percepció concreta i metafísica del món i dels objectes, com el més concret determina la configuració d'un jo dintre d'una societat, com no podem deslliurar-nos d'allò que ens envolta, ens determina i fa part de nosaltres mateixos. Tant en els primers llibres com a partir de crear aquest enorme personatge que és **el senyor Cogito**, aquest senyor que pensa sobre si mateix i sobre la història. Un correlat poètic i filosòfic que aporta la distància necessària per observar l'objecte que som nosaltres. El senyor Cogito actua en molts nivells, i el principal rau en la capacitat d'observació i d'anàlisi. La veu de Herbert, que en els primers llibres es troba en una línia un pèl surrealista, d'una banda; i en l'anàlisi, la reflexió i l'observació de l'objecte, de l'altra, amb concomitàncies amb la poesia de Francis Ponge, conflueix en la figura de Cogito. Per tant, cal tenir en compte aquest camí quan ens enfrontem a la poètica d'aquest personatge. I, de la mateixa manera, quan entrem en la traducció de les seves reflexions, de les seves cavil·lacions, de les seves paradoxes. El senyor Cogito és un **objecte** anterior que ha adquirit una veu com a personatge. Fixem-nos que en la majoria dels seus poemes la veu que ens parla està objectivada, és externa. No és estrany, doncs, que l'autor de *Corb*, Ted Hughes, i l'autor de la Torbera on es troba l'home de Tollund, Seamus Heaney, tinguin moltes afinitats en el desplaçament de la interpretació a través d'aquests animals-personatges-referents que creen o que troben. Com el pensament del Cogito.

Aquesta objectivació, en Zbigniew Herbert, demana una llengua austera, precisa, directa, neta de filigranes verbals i de floritures embellidores, en aparença totalment neutra, encara que ja sabem que la llengua no ho és mai ni tampoc no ho són els registres. Aquests elements, juntament amb els salts constants de la ironia que

dosifica de manera perfecta l'autor, havien de mantenir-se en la traducció. Abans ja m'havia enfrontat a la llengua de Herbert, quan n'havia traduït els llibres d'assajos, però s'hi permetia un discurs molt més alambinat amb la sintaxi, arribava a jugar molt més amb els recursos lingüístics, complicava els registres i arribava a floritures excepcionals en les descripcions que feia. Si se'm permet aquest joc de gèneres literaris, la llengua dels assajos era molt més poètica que no pas la de la seva poesia. Ara tenia davant una llengua que m'obligava a ser quasi asèptic. I, continuant la imatge mèdica, havia d'aconseguir que entrés en el cos de la meva llengua, de la meva cultura, com un bisturí, per infiltrar-hi tant la dosi adient d'ironia com l'austeritat i quasi sequedat dels versos mancats de puntuació. No era un repte fàcil, però espero haver pogut oferir al lector, com deia abans, algunes restes d'aquesta sensació que vaig tenir en descobrir els poemes de Herbert i el personatge-objecte-pensament del senyor Cogito.

visat.

tardor 2022

Pensaments i opuscles de Pascal

Pere Lluís Font

Amb els *Pensaments i opuscles*, de Pascal, m'he proposat fer parlar extensament en català un autor que ha dit ben dites en francès coses essencials sobre la condició humana i que en el seu moment històric resulta la figura central de la cultura no solament francesa sinó europea, en el quàdruple àmbit de la ciència, la filosofia, la literatura i la religió.

Al marge dels escrúpols normals en tot traductor que sàpiga que sempre serà inevitablement poc o molt *traditore*, el problema principal amb què es troba l'aspirant a traductor dels *Pensaments* (és a dir, del que ens ha arribat de les notes escrites com a preparació d'una nonada «apologia del cristianisme») deriva del fet que, baldament sembli mentida, no disposa encara d'una edició crítica (en un sentit una mica exigent de la paraula) del text de partida, del qual s'ha conservat, afortunadament i molt excepcionalment, bé que no íntegre, el manuscrit original. El traductor, per tant, si no li fa el pes cap de les edicions disponibles, es troba abocat (o almenys aquest traductor s'hi ha sentit empès), a refer una labor pacient de crítica textual pel que fa al desxiframent (amb uns quants centenars de lectures dubtoses), a la puntuació (absent o poc significativa, en què, per exemple, una coma permetria distingir entre un relatiu explicatiu i un de determinatiu i evitar un possible contrasentit), a la delimitació dels fragments (que oscil·len entre poc més de 700 i quasi 1.500 segons els editors, que agrupen o separen passatges de manera diferent) i a l'ordenació (que pot ser objectiva –segons el manuscrit original o una de les còpies primitives–, sistemàtica –per temes–, o hipotètica –atenent el suposat projecte de l'autor. Una certa familiaritat amb el manuscrit original i les seves vicissituds editorials m'ha donat prou confiança per resoldre, en aquests punts, amb criteri propi les diferències entre les principals edicions franceses. Però hi ha, a més, les dificultats derivades de l'idiolecte pascalià o d'expressions endiabladament intraduïbles (com ara *honnête homme*

), sense parlar de la coloració, l'estil, les connotacions, la música, les ressonàncies, les reverberacions, matisos que requereixen bastant «esperit de finesa», per dir-ho pascalianament. I sense parlar dels modismes, un concepte relatiu, que en el límit es podria estendre a tota la llengua, perquè tota llengua pot ser considerada un modisme immens; en aquest sentit, es pot dir que no hi ha en els *Pensaments* cap frase que no reflecteixi tot Pascal, tot el segle xvii francès i tota la llengua francesa.

Traduir Pascal m'ha fet experimentar que tota traducció és sempre un acte d'humilitat, perquè el traductor està al servei de l'autor: no ha de brillar ell, sinó que ha de fer brillar l'autor. Per això, no deixa de ser paradoxal que avui aquí la festa no es faci per als autors, sinó per als pobres traductors, que no som sinó uns criats que obren la porta al seu senyor. Perquè la relació entre traductor i autor és semblant a la que Kierkegaard descriu entre el cantor i el seu heroi. Qui s'ha embarcat *motu proprio* a traduir un autor és perquè l'admira i l'estima, com el cantor al seu heroi, i per això, diu Kierkegaard, «resulta afavorit per ell», perquè «l'heroi és, per dir-ho així, el millor de l'ésser del cantor, allò que el cantor més s'estima, content de no ser-ho ell mateix per tal que el seu amor estigui fet d'admiració». També és un acte d'humilitat, perquè el traductor va aprenent per experiència que no pot dir mai en el propi idioma exactament el mateix que diu l'autor en el seu, sinó que s'ha de resignar a dir, com subratlla Umberto Eco, *quasi* el mateix, practicant modestament l'art del possible i activant les virtualitats de la pròpia llengua per acostar-la, com ens convida a fer Schleiermacher, a la de l'autor, en alguna mena de fusió gadameriana d'horitzons.

Traduir és un acte d'humilitat, però també és un acte ambiciós, si es vol assolir l'objectiu possible amb la màxima fiabilitat possible. Soc un vell professor d'història de la filosofia; per tant, de lectura de textos. I l'experiència m'ha ensenyat la veritat d'allò que diu Josep Carner: que traduir és la millor manera de llegir, perquè només aquest exercici ens descobreix els plecs i replecs fins i tot de textos apresos de memòria en la llengua original. M'arrisco a pensar que és un bon indicador de qualitat d'una traducció que sigui útil fins i tot per a aquells que coneixen molt bé la llengua original del text. He vist estudiants alemanys llegir amb molt de profit la *Fenomenologia de l'esperit* de Hegel en la coneguda traducció francesa d'Hippolyte. Si no fos pecar de vanitat, gosaria dir que m'agradaria que la meva

traducció de Pascal pogués fer de crossa a algun bon lector de francès. Hi ha en Pascal, però, fragments i fragments, des del punt de vista de la qualitat literària. I, ja que parlo d'ambició, he de dir també que he mirat de no caure en la temptació de «millorar-ne» l'estil d'alguns, que van ser escrits apressadament sense cap cura d'estil i que a vegades fins i tot fan grinyolar la gramàtica. Confio que no se'n trobi cap en aquest llibre que faci sospitar, com diria Borges, que l'original és infidel a la traducció.

Ja ho he suggerit tot citant Kierkegaard, però ho subratllo ara: traduir és també un acte d'amor. I ho dic de tota bona traducció no únicament com un fet, sinó com una condició *sine qua non*. Estic convençut que no es pot emprendre una traducció sense un grau alt d'empatia, almenys metodològica, envers l'autor. Si no, tot intent de traducció és una agressió. I Pascal, en traduccions a diverses llengües, no s'ha deslliurat d'aquest flagell, amb resultats que tenen més de traïció que de traducció.

Finalment, traduir els *Pensaments i opuscles* ho considero també un acte polític, de reivindicació lingüística. És, per dir-ho amb paraules de Carles Riba que no han perdut gens ni mica de vigència, contribuir a «la folla empresa de tornar al català la seva antiga categoria d'idioma de cultura». Considero un deure (un deure que pot ser alhora un goig) intentar reforçar la nòmina de clàssics de la literatura i del pensament en català, en un moment crític per a la nostra llengua, amb el benentès que les traduccions no solament enriqueixen les cultures nacionals (per al cas, la catalana), sinó que possibiliten una cultura internacional: europea (o occidental) i, d'alguna manera, mundial.

Heus aquí la raó de ser d'aquesta traducció catalana dels *Pensaments*, copiosament anotada i seguida d'una tria d'opuscles filosòficoreligiosos, que en són el complement natural.

visat.

tardor 2022

Als estatges de la mort, de Nelly Sachs

Feliu Formosa

Nelly Sachs és la segona de les tres poetes jueves que he traduït durant els últims sis anys. La primera va ser Else Lasker Schüler, nascuda el 1869, poeta i narradora que va emigrar a Jerusalem des de Suïssa l'any 1939 i va morir el 1945 després de publicar el seu últim llibre, *El meu piano blau.* Aquest és el llibre que va aparèixer l'any 2017, editat per Adesiara, que també m'ha publicat *Als estatges de la mort,* de Nelly Sachs, de qui parlaré breument més avall.

La tercera poeta jueva que he traduït ha estat Rose Ausländer (1901-1988), que va viure molts anys als Estats Units, però que va haver de viure un llarg període en un soterrani del gueto jueu de la ciutat de Czernowitz, sota l'amenaça dels ocupants nazis. D'Ausländer, autora de més de dos mil poemes, generalment breus, n'he fet una antologia que publicarà a l'inici de l'any vinent Eumo Editorial.

Totes tres poetes fan referències molt explícites als ritus i als hàbits de la religió jueva, a la qual se senten vinculades.

Nelly Sachs, que va néixer l'any 1891, després d'una infantesa i una joventut sense problemes, va poder escapar-se pels pèls dels nazis, quan, acompanyada de la seva mare, va poder fugir a Estocolm una setmana abans d'haver-se de presentar a un camp de treball a què els nazis l'havien convocat. L'escriptora sueca Selma Lagerlöf, amb qui la poeta mantenia una llarga amistat, i el príncep Eugen Bernadotte, de la casa reial sueca, li van facilitar el visat per viatjar a Suècia. Era el mes de maig del 1940. La vida de Nelly Sachs a Estocolm comporta l'inici d'una època de gran creativitat, alternada amb la necessitat d'ingressar sovint en clíniques psiquiàtriques. L'experiència personal i la de tants amics i coneguts víctimes de la barbàrie nazi li van provocar crisis d'angoixa i depressió, alternades amb un reconeixement cada vegada més gran de la seva obra a Alemanya, reconeixement que va culminar l'any 1966 amb la concessió del Premi Nobel, compartit amb l'escriptor jueu Xemuel

Yossef Agnon. De la relació constant de Sachs amb el poeta Paul Celan, resident a París i marcat per la mateixa experiència tràgica, hi ha una correspondència publicada en traducció castellana per Editorial Trotta l'any 2007.

*Als estatges de la mort*va ser el primer llibre escrit i publicat per Nelly Sachs al seu exili d'Estocolm. El llibre conté una cinquantena de poemes dividits en quatre parts. La primera, «El teu cos dins el fum per l'aire», és dedicada a les persones de totes les edats desaparegudes als camps d'extermini. La segona, «Pregàries pel nuvi mort», té com a destinatari el noi assassinat en ple carrer pels nazis, amb el qual la poeta s'havia de casar. La tercera, «Epitafis escrits en l'aire», la protagonitzen una sèrie de persones concretes designades per la poeta amb una doble inicial. Se n'ha pogut establir la identitat de la majoria.

La quarta part, «Cors després de mitjanit», que conté els poemes més extensos, és protagonitzada per «les coses abandonades», els «salvats», «els emigrants», «els orfes», «els morts», «les ombres», «les pedres», «les estrelles», «les coses invisibles», «els núvols», «els arbres», «els que consolen», «els nonats» i «La Veu de Terra Santa». Com és de suposar, el llibre va ser viscut i escrit amb una fortíssima tensió, reflectida en un llenguatge que l'experiència va dotar de la complexitat que el traductor ha de procurar mantenir.

visat.

tardor 2022

*Com les rutes dels ocells. **Apeiròg**on, una forma on encaixar la confusió*

Marta Pera

Quan em van proposar traduir *Apeiròg**on***, primer de tot, naturalment, em va sorprendre el títol: una paraula que jo no havia sentit mai.

Buscant a Google, vaig trobar definicions com ara: «En geometria, un apeiròg**on** o polígon infinit és un polígon generalitzat amb un nombre infinit de costats. Els apeiròg**on**s són el cas bidimensional de polítops infinits. N'hi ha d'oberts, n'hi ha de tancats, són una seqüència de segments i angles i poden no tenir fi... Pot ser un apeiròg**on** regular, amb un grup dièdric infinit de simetries. En la geometria euclidiana, un apeiròg**on** és un polígon degenerat amb un nombre comptablement infinit de costats...» i altres explicacions per l'estil. En fi, un laberint en expansió contínua. No soc geòmetra ni matemàtica, i aquestes definicions em generaven confusió. Després vaig descobrir que «confusió» és un concepte clau en aquesta obra. L'autor pretén, amb una estructura literària molt pautada, donar forma a la confusió, endinsar-se en els replecs més fondos i desconeguts i presentar-la d'una manera digerible, agradable, fins i tot poètica.

Per sort, l'autor mateix, Colum McCann, ens aclareix i resumeix el concepte. Diu al llibre: «Apeiròg**on**: una forma amb un nombre infinit comptable de costats.»

Així semblava més senzill, però això és un oxímoron: infinit i comptable. Continuava sent confús.

Però no us penseu que el llibre va de matemàtiques. Si entrem en la narració, veurem que la confusa figura de l'apeiròg**on** –d'acord amb el Termcat vam establir aquesta forma en català– li serveix de metàfora, a l'autor. Apeiròg**on** és el conflicte israeliano-palestí, una situació amb un nombre infinit de facetes, però que es poden comptar. Com els protagonistes del llibre, hem d'acceptar la confusió i aprendre a conviure-hi: «Feia temps que en Rami havia après a conviure amb la confusió. El caos era el combustible d'Israel.»

Quan em demanen que parli o escrigui sobre un llibre traduït, normalment vaig a l'arxiu de la traducció, per treure'n alguna idea, i aquesta vegada m'he trobat més de trenta documents de notes sobre política, història, geografia, religió jueva i cultura hebrea, religió musulmana i cultura àrab, vocabularis, mapes, consultes, citacions literàries i de llibres sagrats, cronologia, llistes d'ocells, de plantes, de topònims, de noms hebreus, de noms àrabs, de notes per a la transcripció, de poetes hebreus, de poetes àrabs, de canvis d'última hora: un nombre aparentment infinit de notes, però comptable.

*Apeiròg*on és una novel·la híbrida: ens parla d'un conflicte real, amb persones reals –l'autor les coneix, ha estat a casa d'ells: en Basam Aramin, palestí, i la Salwa, la seva dona; en Rami Elhanan, israelià, i la seva dona, la Nurit Peled, activista pacifista, assagista, professora d'universitat, i el seu sogre, en Matti Peled, un general de l'exèrcit israelià que, després de la guerra dels Sis Dies, va protestar contra la política d'assentaments del govern–, que alhora són personatges. Diu al començament del llibre: «*Apeiròg*on és una obra de ficció. Tots els incidents i diàlegs, i tots els personatges, amb excepció d'unes quantes figures històriques i públiques, són producte de la imaginació de l'autor. Quan apareixen personatges reals, les situacions, els incidents i els diàlegs relacionats amb aquests personatges són ficticis.»

De manera que l'autor crea una estructura literària i una trama fictícia al voltant de personatges i fets reals. Els personatges són tan reals que quan l'autor va venir a Barcelona, durant el dinar amb editors i llibreters, vam poder parlar amb un dels protagonistes, en Basam, que era a la pantalleta del mòbil de l'autor i ens va acompanyar una estona.

Quan escrivia la novel·la, McCann s'inventava la història i els diàlegs, però ho preguntava tot als protagonistes reals abans de donar-ho per definitiu, per saber si hi estaven d'acord i si li donaven el vistiplau. Canviava alguns detalls de la seva vida amb fins literaris. Per exemple, la moto automàtica real d'en Rami a la novel·la és manual, perquè a l'autor li convé: l'automàtica no li dona tant de joc literari, i la manual, diu, és més sexi: el motorista pot fer el gest de canviar de marxa, girar els punys per donar gas, per frenar, etc., però aquests detalls han tingut el beneplàcit d'en Rami. Els fets són mercenaris, diu Colum McCann; són intercanviables. El que compta és la textura.

La textura emocional

Tothom té alguna idea de la història de Palestina i Israel. En veiem i llegim notícies de tant en tant.Aquest llibre ens proposa pensar en els matisos, en els detalls del conflicte, en les contradiccions, les ironies i, sobretot, en el dolor.

Aquesta història va de dos homes que han perdut una filla en mans del bàndol contrari: un és palestí, l'altre és israelià. Que et matin una filla és de les pitjors coses que et poden passar en aquesta vida. En àrab, en hebreu i en sànscrit hi ha una paraula que defineix el pare que ha perdut un fill. Ni en anglès ni en català no en tenim cap per definir una realitat tan terrible com un pare que ha perdut un fill. Tenim «viudo», «orfe», per a persones que han perdut un ésser estimat i necessari, però, segons l'autor, no volem crear una paraula per a un dolor tan atroç.

La història gira en múltiples direccions i travessa una infinitud de temes i territoris geogràficament i cronològicament diversos com ara, i sobretot, els ocells i les migracions –hi ha seixanta-sis noms d'ocell–, però també la distribució de l'aigua, l'art medieval, el *Càntic dels càntics*, el cinema, una cançó de Prince, grafits de Banksy, el minbar de Saladí, Al-Khwarazmí, inventor de l'àlgebra i els algorismes, Simeó l'estilita, la música de John Cage, i una miríada més, i McCann s'ho manega per revelar les connexions invisibles però essencials que hi ha entre totes les coses. Els múltiples fils de la història, com les rutes dels ocells migratoris, poden semblar erràtics, però saben on van.

El relat sempre torna a les dues nenes. L'Smadar, que tenia tretze anys quan va morir, i l'Abir, que en tenia deu. L'Smadar la va matar una bomba en un atemptat suïcida a Jerusalem, i l'Abir, una bala de goma a la nuca, disparada per un soldat israelià. Els nombrosos i diversos malabarismes estilístics tampoc no permeten que ens distraguem de la noblesa i la valentia dels dos pares que s'acompanyen i es donen suport al llarg dels anys, incansablement, per tot el món, explicant la seva història, parlant contra l'Ocupació i a favor de la pau, desafiant i superant amenaces perilloses de la pròpia tribu.

Els dos pares que han perdut una filla, d'entrada, són enemics, fins que es coneixen, gràcies a l'organització Combatents per la Pau. El missatge del llibre –perquè en aquest llibre hi ha missatge–és: ja és

hora que ens coneguem, que si no ens coneixem, ens tenim por i ens odiem. En Rami i en Bassam expliquen la seva història per «aprofitar el poder del seu dolor» i per fer-nos veure que aquesta història ens toca a tots i tots en som còmplices. Tots som dins l'apeiròg on.

El llibre és una novel·la, però també és història, és política, és art, és ciència i és poesia. És un tapís fet d'un entramat de mil i un relats amb els fils principals de l'amistat, l'amor, la pèrdua i el sentiment d'identitat. Més endavant del llibre, se'ns amplia la definició d'apeiròg on:

> «En el seu conjunt, un apeiròg on s'aproxima a la forma d'un cercle, però en una vista ampliada d'un petit fragment, apareix com una línia recta. Es pot arribar a qualsevol punt dins de la totalitat. Qualsevol lloc és accessible. Tot és possible, fins i tot el que és aparentment impossible.
>
> »Es pot arribar a qualsevol lloc dins d'un apeiròg on i, al mateix temps, la totalitat de la forma és còmplice del viatge, fins i tot el que encara no s'ha imaginat.»

Tot és possible. Per això en Bassam i en Rami van pel món explicant la seva història, carregats d'esperança. «Encara creiem en el poder de les històries; tornem les nostres filles a la vida explicant-les i parlant-ne. És necessari que provem d'entendre'ns. Per entendre'ns, jo t'haig de conèixer i tu m'has de conèixer.» I no cal que ens estimem, diu McCann. Però hem de fer un esforç per conèixe'ns i comprendre'ns.

Colum McCann volia escriure una història que pogués entendre qui no sabés res del conflicte, però que també pogués interessar als entesos que en coneixen l'entrellat. L'escenari de la novel·la és un lloc on es troben tres continents, on hi ha tres religions, i on van i hi passen ocells que venen de tot arreu. McCann es fa seves les paraules d'un altre irlandès, Beckett: «La tasca de l'artista és trobar una forma on encaixar la confusió». McCann les fa seves volent expressar, a més de la confusió, la necessitat de poder reconèixer que de vegades no entenem res. I troba la forma geomètrica de l'apeiròg on com a continent de tota la confusió, perquè una cosa, ni que sigui una impossible figura geomètrica, és molt més intel·ligent que la suma de les seves parts; per exemple, una bandada d'ocells.

Per a McCann el que és local és universal i una cosa molt petita pot ser èpica. La feina de l'artista és explicar coses que, si no fos

mitjançant la ficció, els protagonistes mateixos no podrien explicar. De fet, McCann no veu diferència entre ficció i no-ficció. La paraula *ficció*, literalment, vol dir donar forma o modelar. Prové del llatí *fictio*, una forma del verb *fingere.* Es tracta d'agafar alguna cosa que ja hi és i donar-hi una forma nova, diu.

McCann dona forma nova a un conflicte molt vell. L'acció de la novel·la transcorre durant un dia corrent i és una història senzilla: un home agafa la moto per anar a un monestir a trobar-se amb el seu amic, però en el transcurs d'aquest trajecte hi passa de tot. Elllibre té una estructura simètrica i hi ha 1001 capítols breus o vinyetes o versets. És una mena de *collage* fragmentari que vol ser un «compendi de l'experiència humana», diu McCann i, per més que alci el vol, la història sempre torna a la mort de les dues nenes. Ja es veu que hi ha una referència a *Les mil i una nits,* i els versets evoquen la Bíblia, l'Alcorà, la Torà… Hi ha una voluntat d'estil bíblic, tot i que el llenguatge i l'ambient són moderns. El llibre, llegit en veu alta, té una cadència d'antic Testament: això és ben palpable si en sentim llegir algun fragment a l'autor.

Per a McCann la literatura pot ser una pausa, o un punt de suport, contra el desesper. N'hi ha prou, amb això? Per descomptat que no n'hi ha prou, però és tot el que tenim.

Els llibres de Colum McCann es tradueixen a moltes llengües, però aquest no s'ha traduït a l'hebreu. La novel·la, la poesia i el teatre poden fer més que cap altre art, perquè poden arribar molt endins de les coses. L'autor està convençut que la literatura pot canviar les coses, i per a McCann literatura és textura emocional, llenguatge i música. I, efectivament, les breus seccions o versets sovint sembla que tinguin una funció meditativa o fins i tot musical. La música és més important que la lletra: ens permet ser lliures. I la música l'entén tothom: en això la traducció aspira a la capacitat de la música: arribar a tothom. «Gràcies per la teva música», em diu en Colum a la dedicatòria del llibre. «La teva música», li dic. «La nostra música», acordem. I així queda escrit. Això és traduir, al capdavall. Que no pari la música!

visat.

tardor 2022

La vida mateixa

Carlota Gurt

A diferència dels altres traductors —genis, monstres, professionals que admiro— que han traduït la narrativa de Woolf i amb qui tinc l'honor (i la barra) de compartir aquestes pàgines, jo només m'he enfrontat als seus diaris; en realitat, a una petita selecció dels seus diaris. Crec (sé) que traduir la narrativa de Woolf no deu tenir res a veure amb traduir la prosa dels seus diaris, escrita a rajaploma, sovint fins i tot a correcuita, perquè no té el recargolament, la complexitat, la qualitat quasiescultòrica de les frases que escrivia en les obres de ficció. Tanmateix, no ha estat fàcil. Gens, de fet.

Quan en parlo, dic sovint que és la traducció que per poc no em mata. I de fet, és una traducció que fa que em plantegi abandonar del tot l'ofici, perquè m'ha posat en una tensió insuportable. L'autoexigència fa de mal dur. Hi he dedicat, és clar, més hores de les que la crematística de l'assumpte em remunerava.

Què m'he trobat, doncs?

M'he trobat amb un text que l'autora escrivia per a ella mateixa com a guia per a unes futures memòries, que no va arribar mai a escriure, i també per foguejar-se; en alguna entrada del diari en parla, d'això: de com s'adona que de vegades fa servir el quadern per posar en dansa maneres de dir. Penso que també s'hi dedicava amb tanta assiduïtat perquè era una manera d'espolsar-se de sobre el prurit d'escriure sense tenir la mà lligada per l'estil, els personatges i l'expectativa pròpia. Com quan una nedadora de natació sincronitzada decideix tirar-se de bomba pel simple gust de llançar-s'hi.

Si es tracta d'un text tan poc llimat i estudiat, si no és més que prosa espontània, com és que has patit tant traduint-lo?

D'entrada, el fet de traduir només una selecció de 500 pàgines d'un original que són cinc volums, ja implica que sovint en alguna entrada es faci referència a una altra entrada que no forma part de la

selecció, i això t'obliga a fer certa arqueologia per trobar referents i interpretacions a frases opaques. L'opacitat és precisament un altre dels problemes: per més que l'edició crítica anotadíssima d'Anne Oliver Bell sigui realment exhaustiva, sempre hi ha alguna frase, algun personatge, alguna paraula que de sobte no fa sentit i saps que no tens manera de saber quina era la intenció original de Woolf. I aleshores, xof, t'hi has de tirar de cap («*What a plunge!*»). A més, als diaris s'hi citen moltes persones i esdeveniments que t'acaben empenyent tant per necessitat com per curiositat a buscar informació sobre tota mena de coses. Capbussar-se en els diaris és com entrar *in media res* en una vida i haver de transmetre tot aquell món a pèl, sense preàmbuls. I vol temps i paciència.

A banda, hi ha la llengua, és clar. La meva creu particular són els adjectius, sobretot quan els dispara sense context i en ràfegues de tres, quatre, cinc. A mi, l'adjectiu anglès em posa contra les cordes (no sé per què, trobo que més que l'adjectiu alemany). En part, perquè els matisos són molts, de vegades equívocs, i difícilment hi ha equivalents exactes; i, en part, perquè el sentit d'alguns adjectius ha evolucionat i variat en els darrers cent anys, i, per tant, cal entendre'ls no amb el sentit que agafen ara, sinó amb el sentit amb què els emprava Woolf. Busqueu, per exemple, *pert* a l'OED i entendreu què vull dir: tantes accepcions i algunes de tan contradictòries. Al final, traduir sempre és decidir i empassar-te la por d'equivocar-te.

Una altra de les coses que em va portar de corcoll és la puntuació: Woolf fa anar els punts i coma i els dos punts amb una freqüència exagerada: inaudita: extravagant: de vegades de manera incoherent; així, havia de respectar les incoherències, els usos poc normatius, com els múltiples dos punts d'aquesta fase? I vaig trobar que sí, que precisament la puntuació era una de les coses que imprimeixen al text el ritme que té, que transmeten la rapidesa amb què va ser escrit, la manera com els conceptes s'unien dins del seu cap per juxtaposició.

El to no va ser fàcil, tampoc. Al capdavall, què és el to? Com es mesura? Com es crea? Costa de saber. El to és una mena de destil·lat del text, es crea amb petites gotes, amb cada tria lèxica (*auto*, *cotxe*, *automòbil*?, *jaure* o *estirar-se*?, *però*, *tanmateix*, *amb tot*, *nogensmenys*?), amb cada tria gramatical (els noms propis amb article o sense?, i quin article masculí:*en* o *el*?, passat simple o

perifràstic?), amb cada tria sintàctica, amb l'ordre de cada frase. El to no es pot construir amb tries, perquè n'hi ha massa i acabaries boig: el to, o l'has interioritzat o no surt bé. Vaig intentar tenir present sempre que el text havia de sonar natural, lliure, espontani, per ser fidel a la manera com va ser escrit. Calia que no resultés envitricollat ni artificiós, que fos plausible com a diari, i alhora no perdia de vista que no volia que la llengua sonés ni antiga (perdria la vivacitat, el tremp original, i allunyaria el lector; a més Woolf és moderna, què coi) ni massa contemporània: vaig intentar, doncs, fer funambulisme entre aquests dos extrems. Ho he aconseguit? No soc jo qui ho ha de dir.

L'11 de maig del 1920, Woolf diu: «Escriure sempre és difícil». També traduir sempre n'és, de difícil. De vegades, no sempre, sents que t'hi deixes l'ànima o un tros de tu. A mi m'ha passat amb els diaris. Perquè eren un repte, perquè el text és d'una franquesa demolidora que ens reconcilia amb les nostres pròpies contradiccions, perquè entenc i sento i comparteixo moltes de les coses que diu Woolf (les reflexions sobre el fet d'escriure, la seva misantropia intermitent, l'angoixa que de vegades l'esclafa i que sap descriure tan bé, la volubilitat), perquè és formidable veure el seu cervell funcionant en temps real, perquè la seva mirada és brillant. Traduir un text quan hi estàs tan implicat i et desperta tal admiració fa molta por i és alhora un grandíssim honor. Espero haver estat a l'altura, per bé que no puc deixar de pensar que si ella fos viva i pogués llegir la traducció, li semblaria defectuosa i imperfecta. Com la vida mateixa.

visat.

tardor 2022

Cap a un far que es diu Virginia Wolf

Xavier Pàmies

No m'ha fet por traduir Virginia Woolf, però em fa quasi tant respecte parlar de *Cap al far* com de la seva persona o de la seva obra. A diferència de traductors que alhora exerceixen de professors de traducció i escriuen articles sobre traducció, al llarg dels trenta-cinc anys que fa que treballo com a traductor literari m'he prodigat molt poc en comentaris sobre el meu ofici. Una de les poques excepcions ha sigut l'epíleg que els editors de *Cap al far* em van demanar que escrivís, al qual em remeto i del qual aprofitaré algunes de les idees principals.

Com dic a l'epíleg, el que s'ha escrit sobre Virginia Woolf i la seva obra té una amplitud colossal, i no es pot pretendre afegir-hi res de substancial si no s'és un gran especialista en la matèria, que no és el cas. *To the Lighthouse* té molt d'autobiografia –la família Ramsay és un fidel reflex de la seva pròpia família quan ella era jove–, i també molt d'evocació en clau psicològica d'uns pares dominants difunts amb qui sembla que la filla reti comptes i es reconciliï alhora. Els fets relatats se situen en una casa d'estiueig de la costa britànica, durant dos estius separats per un lapse de deu anys durant el qual té lloc la Primera Guerra Mundial. De les tres parts de què consta la novel·la, la primera transcorre al llarg d'un dia del primer estiu, la segona és un interludi en què la protagonista és la casa buida i la tercera també té lloc durant un dia del segon estiu, amb l'absència significativa d'alguns personatges que s'han mort.

L'esperit de l'obra, però, són les inquietuds existencials i artístiques de l'autora, que projecta en bona part en el personatge de la Lily Briscoe, una pintora soltera convidada tots dos estius a la casa per la família amfitriona. Pel que fa a l'existencialisme de la novel·la –indissociable de la voluntat de Woolf de construir una obra total–, l'autora va encavalcant sense transició les veus interiors de cada personatge per crear l'escenari d'un grup humà que no aconsegueix compartir els neguits que cada un dels individus carrega, sobretot a

causa de la rigidesa de les convencions. Aquest encavalcament de sentiments interiors, d'altra banda, es plasma formalment en una estructura de períodes amplis i fluids que constitueix la marca d'estil de Virginia Woolf. Estil i ritme, per a ella, són una sola cosa. En paraules seves: «L'estil és una cosa molt simple; és tot ritme. Si l'interioritzes és impossible que facis servir paraules inadequades. El ritme arriba molt més al fons que les paraules.» Finalment, però també molt important en la voluntat creativa de Virginia Woolf, hi ha un tret que es podria considerar pròxim a l'elisió narrativa, però que m'estimo més expressar així: Woolf no «explica» sensacions, sinó que en «crea».

Ara parlaré d'alguns aspectes de traducció; en primer lloc, del títol català, que difereix del de la traducció d'Helena Valentí amb la simple voluntat de desfer que es pugui interpretar *Al far* com a locatiu estàtic. A l'epíleg de la traducció se'n parla amb un mica més de detall.

Un altre element que cal tenir en compte traduint *To the Lighthouse* és l'ús de termes de funció cohesionadora que es repeteixen en diferents punts del text perquè el lector vegi aquesta mena de remissió com una fletxa que assenyala la correspondència amb el fragment de text on el terme ha aparegut anteriorment. La importància de detectar-les i de mantenir-los en la traducció, per tant, és clara.

Pot resultar interessant enumerar un grapat de solucions puntuals de traducció que conservo anotades. Des de fa temps treballo en un glossari d'equivalències anglès-català que vaig començar abans del 2009 apuntant-me-les al meu exemplar del diccionari bilingüe. Apuntar-te cada solució, sovint amb documentació inclosa, ocupa una estona curta. Actualment hi tinc 25.000 entrades, o sigui que hi dec haver dedicat com a mínim 25.000 estones curtes. Potser algú pot pensar que, si no m'hi hagués estat tantes estones, hauria pogut traduir més llibres. Això és segurament cert; però també és cert que, en els que he traduït ajudant-me d'aquest glossari, el resultat ha sigut molt més satisfactori que si no n'hagués disposat.

D'aquest glossari n'extrec uns quants exemples que volen ser il·lustratius de la meva manera de traduir, que posa la versemblança idiomàtica i el valor estètic per sobre de la literalitat:

–*active life* –el tràfec de la vida diària (I.17)

–*sarcastic brute* –burleta fastigós (dit una vegada per l'Andrew Ramsay d'en Charles Tansley, i una altra per en James Ramsay del seu pare)

–*painful ecstasy* –desfici anguniós (III.3) (íd. a *Dos dietaris verdaguerians inèdits*)

–*prejudices twisted into the very fibre of being* –prejudicis enquistats al moll de l'os de la persona (I.1)

–*blue haze* – calitja blava (íd. a *El vel de Maia*, de Marià Manent)

–*in June he gets out of tune*(«a version of the old rhyme about the cuckoo: In April he shows his bill / In May he sings all day [or 'he's here to stay'] / In June he gets out of tune / In July away he'll fly») –acabat el juny no canta el cucut (*Paremiologia catalana comparada* d'en Víctor Pàmies); quan comença a fer bo ja no sap cantar a to (rodolí inventat per ajustar-lo al context de *To the Lighthouse* on apareix; *cantar a to* és tradicional [*Ordinari o Manual per als curats* del 1568, per exemple])

–*their sight-seeing had been on a modest scale*–havien hagut de dosificar les visites turístiques (I.13) (cites de *dosificar* des del 1914 al CTILC, i *turista* i família des de c. 1900, de manera que no són anacronismes en la traducció)

–*pelt of jagged hail*–tamborinada de calamarsa (I.6) (íd. a *La punyalada* de Marià Vayreda)

–*[brows] pierced by no light of reason*–fronts inexpugnables a la llum de la raó (II.7)

–*red-hot poker*–(*Kniphofia spp*) kniphòfia; tritoma (Diputació de Barcelona, *Noms de plantes. Corpus de fitonímia catalana*, Termcat; del nom científic antic d'aquest gènere sud-africà); *asfòdel vermell (proposta de neologisme a *To the Lighthouse*, que posteriorment veig que és utilitzat a la traducció portuguesa de la Doris Goettems [«asfódelos vermelhos»]), *asfòdel vermell africà (opció més tècnica)

–*gold sprinkled waters*–escumeig d'aigües daurades (al·lusió a Zeus fecundador de Dànae en forma de pluja daurada, III.10) («escumeig daurat» en un poema mariner de Miquel Dolç)

–*he trembled on the verge of recognition* –va tenir una esgarrifança com si cregués reconeixe'ls (I.4)

Aquests exemples de solució de traducció són com els nusos i les passades de fil del revers d'un tapís. El traductor es permet de girar

un moment el tapís per mostrar-los, però compta i desitja que el lector de la traducció, quan agafarà el llibre, només en veurà l'anvers, una reproducció que ha volgut ser essencialment fidel a un original que l'autora volia que fos un reflex del seu propi esperit.

visat.

tardor 2022

Una ona sempre diferent. Traduir i retraduir Virginia Woolf: entre bastidors d'Entre els actes

Marta Pera

La meva història amb Virginia Woolf arrenca al final dels vuitanta. En aquella època, tot i que jo tot just començava a traduir, en Francesc Vallverdú, d'Edicions 62, m'havia encarregat uns quants autors de pes –James, Faulkner, Conrad, Musil... Veient que confiava en mi com a traductora, em vaig atrevir a proposar-li la traducció d'algun llibre de Virginia Woolf, que per a mi, en aquell moment, era l'autora més desitjable i admirada. Com a lectora, els llibres que n'havia llegit –*Mrs. Dalloway*, *Al far*, *Orlando*, *Una cambra pròpia* i part dels diaris–em tenien fascinada. Va ser així que em va proposar traduir *Entre els actes*, que vaig acceptar amb molta il·lusió i amb molt de respecte, i fins i tot por, i una biografia titulada *Virginia Woolf*, de John Lehmann, autor amic dels Woolf, del cercle de Bloomsbury, que va substituir Virginia a la Hogarth Press quan ella va deixar de treballar-hi. Molt més endavant vaig traduir el conte *Un resum*, que van publicar Paperdevidre i Godall el 2018. I últimament, gràcies a Cal Carré, he tingut l'oportunitat de revisar la traducció *Entre els actes*, l'últim llibre que va escriure Virginia Woolf; i de traduir el primer que van publicar a la Hogarth Press, l'editorial que van fundar Virginia i Leonard Woolf, *Dos relats*, en què hi ha un conte de Virginia i un de Leonard i que, feliçment, també va inaugurar l'editorial Cal Carré el 2021. També a Cal Carré tenim en preparació més contes de Virginia Woolf, recollits en un volum de tres relats, *Una societat,* i un altre amb uns quants més. I ara treballo en la traducció d'*Orlando.*

I per què em tenia, i em té, fascinada Virginia Woolf, una autora que té reputació de difícil, de densa i fins i tot d'esnob?

El que més em captiva de Virginia Woolf és el suprem esforç literari per dir el que no es pot dir, aquest intent de ficar-se dins del personatge i bussejar-hi, per anar a buscar sempre els motius misteriosos, el que hi ha sota la superfície, per dir-ho amb una imatge molt seva, les arrels de sota l'aigua, entortolligades i

secretes, i la seva tècnica de posar l'argument en segon terme i ressaltar el que passa de debò, l'intent de copsar el moment present, de voler-ho incloure tot: els records, el que veu el personatge, les sensacions que té: els colors, els sons, les textures de les coses, i el que diu i el que no diu, i el que pensa, i el que pensa un altre personatge en aquell mateix moment, i el que diu i el que no diu l'altre personatge, i l'altre, etc. Aquesta necessitat tan ambiciosa de copsar-ho tot i comunicar-ho, sabent, com expressa als seus escrits personals, que la comunicació és impossible.

També m'interessa molt especialment la seva manera de desdibuixar fronteres que donem per fetes: entre femení i masculí, entre present i passat, entre jo i nosaltres, o, a *Entre els actes*, entre actors i públic, entre escenari i paisatge, entre obra i vida.

I sempre hi ha la voluntat de rescatar la dona del silenci, de reivindicar el servei invisible que fan les dones a la societat, de tornar a la dona el poder (com a artista, per exemple) que la civilització li ha negat, de portar el costat silenciós a la mirada pública, d'explicar la història des d'un altre punt de vista.

Virginia Woolf és una autora que planteja reptes als traductors –com als lectors. *Orlando* i alguns contes, lingüísticament, són de format més tradicional, però quan hi ha aquesta voluntat de copsar-ho tot amb l'escriptura, aquest intent de reproduir això que en diem corrent de consciència, la prosa ha de ser fragmentària per força. En alguns moments pot arribar a ser molt densa i s'aguanta sobre una sintaxi que pot ser estranya perquè ha d'estar al servei del que l'escriptora pretén a cada moment, igual que el lèxic, que ha de ser molt precís perquè hi ha fragments molt descriptius, amb molts adjectius. En altres llocs o llibres pot ser més lleugera, amb frases curtes, diàlegs, canvis de to, de registre, jocs lingüístics com al·literacions, canvis de ritme, de vegades seguint pautes mètriques i tot. Això passa especialment a *Entre els actes.* Com a traductora m'haig de deixar dur per aquests corrents. Sovint les seves frases, els seus paràgrafs i, sobretot, les seves obres es podrien descriure amb una imatge molt seva, també: una ona que s'alça, es trenca en escuma, es desfà, i ja se'n veu una altra a l'horitzó, que serà diferent, perquè cada ona trenca el motllo de l'anterior.

La primera traducció al català d'*Entre els actes*, amb un pròleg de Marta Pessarrodona, es va publicar l'any 1989 i és el número 34 de la

MOLU s.xx; això vol dir que hi ha trenta-tres anys entre la primera traducció i la revisió, o més aviat retraducció, que ha sortit el 2022 a Cal Carré. Aquella primera versió la vaig picar a màquina amb paper carbó per tenir-ne una còpia, vaig fer totes les consultes a diccionaris de paper i vaig portar una carpeta amb la traducció mecanografiada en DIN A4 a can 62, al carrer de Provença. En aquella època anàvem a buscar el llibre a l'editorial i recordo que, tornant cap a casa, em mirava aquell exemplar, amb un dibuix d'un teló i una sanefa de flors sobre fons blau de Vanessa Bell a la coberta, com un caramel per desembolicar. Jo no coneixia aquella obra de Virginia Woolf i traduir-la va ser, com sempre, la millor manera de llegir-la.

Sempre va bé, quan has acabat una traducció, deixar-la reposar uns quants dies o setmanes abans de fer-hi l'última revisió. Això permet agafar perspectiva, veure l'arquitectura de l'obra, és a dir, tot el bosc, que els arbres i les minúcies de l'escorça i les fulles en què t'havies d'enfocar quan traduïes no et deixaven veure. Aquesta vegada l'he poguda revisar amb trenta anys de perspectiva! Naturalment, durant tots aquests anys d'ofici he pres una sèrie de decisions respecte als criteris lingüístics, i la traductora que va escriure *Entre els actes* en català per a la MOLU no és ben bé la mateixa que l'ha escrita ara. I el català literari tampoc és el mateix. En aquesta revisió m'he pogut decidir, en alguns casos, per solucions més planeres, he afegit l'article personal en la veu del narrador –en els diàlegs ja hi era–i he pogut adoptar combinacions de pronoms febles més àgils i expressions col·loquials que en aquella època no es podien fer servir en les traduccions literàries. També hi ha el cas curiós de la paraula *wàter*, que al llibre del 1989 surt escrit així, tot i que jo havia escrit *vàter*, conscient que transgredia la norma. A l'edició del Fabra del 1981 d'Edhasa, que era el que consultava jo en aquella època, *wàter* era la forma normativa, però vaig argumentar a l'editor que reivindicava la forma *vàter*, perquè se'm feia estrany que escrivíssim una paraula tan casolana i habitual amb una grafia exòtica i intuïa que s'acabaria adaptant la grafia de la pronúncia. Tal com va passar. En aquell moment el corrector es va voler atenir a la norma, però ara, al cap de trenta-tres anys, he pogut restablir la meva proposta.

També he pogut ser més precisa en el lèxic i els adjectius. La traductora del 1989 havia de fer servir típpex si volia esmenar alguna cosa, i no tenia internet, ni Google ni Termcat, i quan havia donat

una frase o un paràgraf per fet, era complicat fer-hi canvis. A aquella traductora no li hauria passat mai pel cap que el 2022, un any que en aquells moments li hauria semblat remot i potser quimèric, una traductora que era ella mateixa i no ho era del tot, revisaria aquella traducció i hi podria fer tants canvis com volgués sense haver de fer pasterades blanques, però, sobretot, mai de la vida s'hauria imaginat que un dia els traductors tindrien una pantalla sobre la taula on es podria consultar gairebé tot. (La recordo trucant a un entomòleg preguntant-li noms de papallona...)

A més de polir detalls lingüístics, la retraducció ha sigut un treball de precisió i ha servit per afinar. M'ho he replantejat tot, frase per frase, paraula per paraula, i he pogut filar més prim que la primera vegada. Hi he descobert capes i replecs, connexions i interconnexions del text amb el text. Tant de bo que la traducció hagi guanyat en profunditat.

Publicada pòstumament el 1941, *Entre els actes* és l'última novel·la que va escriure Virginia Woolf. La va deixar acabada el 26 febrer de 1941,si bé hi faltava una última revisió, un mes abans d'omplir-se les butxaques de pedres per ofegar-se al riu Ouse. La primera menció a aquesta obra al seu diari és del 12 d'abril de 1938. També ens diu al diari que la novel·la s'havia de dir *Pointz Hall*, que és el nom de la casa on se situa l'acció. És una novel·la breu, si en podem dir «novel·la», i experimental, però molt ambiciosa. L'acció de l'obra passa en un dia, cosa que podria fer pensar en *La senyora Dalloway*, i en aquest cas els protagonistes també celebren una recepció a casa seva. En canvi, el fet que la història d'Anglaterra es desplegui davant nostre recorda *Orlando.*

Virginia Woolf escriu *Entre els actes* al pavelló del jardí de Monk's House, a Rodmell, en una època en què també fa classes a Brighton. El matrimoni s'hi ha enclaustrat fugint de les bombes que cauen sobre Londres. Tots dos treballen molt, i tot i que a Virginia l'activitat social li causa ansietat, en necessita. Aquesta situació de reclusió li fa pensar en amics aïllats com ells, a la vora del foc, i en una Anglaterra més rural i tradicional, amb comunitats de pagesos apartades. L'escriptura d'*Entre els actes* és, en part,una exploració del «sentiment comunal» que ha generat la guerra i dels actes de la gent anònima.

No és estrany que la mort, el suïcidi o el desig de morir es respirin a les pàgines d'aquest llibre, perquè rondaven pels pensaments de

l’autora. Situada el juny de 1939, també hi plana l’ombra del feixisme. Hi ha poques referències concretes a la situació prebèl·lica internacional, però la imminència d’una catàstrofe hi és palpable, a l’obra. El setembre del 1940 estaven sota avions alemanys i sota les bombes. Dues els havien destrossat les cases de Londres; ella i Leonard tenien preparadauna dosi letal de morfina que els havia facilitat Adrian, germà de Virginia, igasolina per tancar-se al garatge i no tornar-ne a sortir. Leonard era jueu i temien que pogués passar el pitjor. D’altra banda, Virginia escriu al diari que «No vull que els meus dies acabin al garatge, vull viure deu anys més i escriure el meu llibre», i també que «No m’he sentit mai tan forta. Mai he tingut una temporada millor». Sabent què va passar immediatament després, és inevitable buscar en el llibre indicis que aportin una mica de llum pel que fa a la qüestió del suïcidi. Entre altres detalls, és significatiu queal llibre hi surti la llegenda d’una dona ofegada. I també que un dels personatges digui que «la fatalitat de la mort sobtada plana sobre nosaltres».

Ella mateixa diu que l’escriptura d’aquest llibre li comporta un plaer intens, a part d’algun maldecap passatger degut a l’excitació d’escriure. Al final de febrer del 1941 n’ensenya una versió a Leonard. Feia cosa d’un mes que ell li havia començat a veure símptomes de malestar. A la segona revisió, ella mateixa va trobar que era un llibre massa lleuger, però Leonard i Lehmann la van tranquil·litzar i animar.Curiosament, com diu Leonard Woolf a *La mort de Virginia* i com expressa Virginia mateixa al seu diari, aquella època prèvia a la seva última crisi, durant la redacció d’*Entre els actes*, estava especialment tranquil·la, lúcida i fins i tot era més feliç que de costum.

Durant el febrer d’aquell any volia revisar el llibre, no n’estava contenta, però havia començat a sentir veus terribles i li semblava que ja no les podria contenir. Els elogis de Leonard i Lehmann van ser inútils. Va escriure cartes a Leonard i Vanessa i va portar a terme el pla que ja tenia previst.

El 23 de novembre, quan havia acabat el llibre, havia escrit al seu diari, amb certa eufòria i sensació de triomf, «aquest llibre és més quintaessenciat que els altres», i que era un intent interessant de fer servir un mètode nou i que s’ho havia passat bé escrivint quasi cada pàgina. Virginia Woolf, a partir de 55 anys, se sentia molt lliure i tranquil·la, escriu al diari, perquè s’havia després d’una capa de

convencionalisme i prejudicis i deia el que volia. I estava ben decidida a rebutjar honors. No tolerava ser una excepció. «És una societat corrupta i no accepto res que em pugui donar. Títols honoraris… repartits pels proxenetes del comerç de cervells… No vull participar en aquesta farsa. Tampoc no em proporcionaria cap plaer.»

Naturalment, no podem saber cap a on hauria portat l'experiment d'*Entre els actes* en una obra posterior. És un llibre ambiciós, perquè en cent pàgines i escaig es presenta al lector un resum de la història d'Anglaterra i una visió de la humanitat i de la societat, i de la vida, a través d'una sèrie de temes que van des de l'amor –en moltes de les seves formes: sentimental, impossible, convencional, maternal, lèsbic–a la mort i la guerra, l'horror de la guerra, la neurosi de guerra, el terror del feixisme –el patriarcat a la màxima potència, en diu–, l'art com a redempció, el pacifisme, el feminisme, la societat britànica moderna, les dificultats de la dona escriptora o artista, el suïcidi, l'individu i la col·lectivitat, la necessitat de comunicació i la incomunicació, i en, definitiva, qui som. Tot plegat, amb pinzellades impressionistes.

A *Entre els actes* hi ha una possible història d'Anglaterra: és una *pageant*, una obra de teatre composta de quadres, o un retaule històric, representat per la gent del poble. Això, salvant les distàncies, em recordava els muntatges teatrals històrics que feia a casa nostra amb gent del poble, als anys seixanta, Esteve Albert, com ara el *Retaule dels Sants Màrtirs* de Vilassar de Dalt. A *Entre els actes* la història transcorre un dia de juny del 1939 a Pointz Hall, la casa pairal on viu la família Oliver, al camp, «al cor d'Anglaterra», des de fa més d'un segle.

Els vilatans representen cada any una obra de teatre en una esplanada del jardí o, si plou, al graner de Pointz Hall. Aquest any l'obra es proposa explicar la història d'Anglaterra amb una successió d'escenes representatives –en un cert to satíric–de l'evolució simbòlica del mite de Britània, des que l'illa sorgeix del mar fins al present. En aquesta història, a diferència de les que han escrit els homes, no hi ha ni reis, ni guerres ni exèrcit. «Atreviu-vos a reescriure la història», deia Virginia Woolf a les seves alumnes.

L'obra l'ha escrita i la dirigeix l'enèrgica senyoreta La Trobe –personatge inspirat en Ethel Smith (1958-1944), compositora,

autora d'un himne sufragista i lluitadora feminista, que s'havia enamorat de Virginia. A La Trobe li costa encaixar en la societat i en el seu rol de gènere: les dones la troben estrafolària; els homes, a la taverna, se'n riuen. La Trobe encarna la ment creativa, és l'artista que es realitza i es dona a través del seu art, i viu l'eufòria de la glòria i el desànim del fracàs. «Ella era de les que bullen cossos errants i veus flotants en una caldera, i fan ascendir d'aquesta massa amorfa un món recreat.» L'artista enigmàtica que, per la seva condició «diferent», està per damunt dels altres i els domina i, alhora, en aquest cas també per la seva orientació sexual, està condemnada a la soledat i a la marginació: les dones de les casetes amb geranis giren la cara quan la veuen.

La Trobe, a més dels actors i els vestits fets amb materials senzills o reciclats, com ara tovalloles, eixugamans i caixes de sabó, utilitza elements arbitraris com la natura, animals i avions, que s'integren perfectament en el fil argumental (si n'hi ha) de l'obra. I, per fi, ens ofereix el present. A la novel·la, exteriorment, a part de l'obra de teatre, passa poca cosa. Al principi ens trobem els Oliver a la sala, la vigília de la representació, amb visites, parlant de temes intranscendents. Al final del dia els protagonistes pleguen el diari i apaguen el llum per anar a dormir, com cada dia.

La narració enfila diferents veus inspirades, entre altres coses, per la por de la guerra i la dissolució del món. La imminència de la guerra plana sobre l'obra, com els avions de debò que volen per sobre de l'escenari a l'aire lliure.

El canvi de títol a última hora –sempre s'hi referia com a *Pointz Hall* –és significatiu: ens indica que la novel·la no va tant de la casa de camp ni l'espectacle històric com dels drames particulars que passen entre els actes.Tenim una obra (de teatre) dins d'una obra (una novel·la) i totes dues dins de la gran obra (de la vida). El títol, com tot en aquest llibre, és simbòlic. La vida és una comèdia, una tragèdia, el món és un teatre –inevitable, la referència a Shakespeare: «El món és un escenari, i els homes i les dones només són actors». Però el pinyol de la vida, la vida autèntica, és el que passa precisament «entre els actes», quan tant el paper de públic com el d'actor perden el sentit, quan la trama ja no es desplega a l'escenari, sinó a tot arreu, entre el públic, quan les coses són en si mateixes, quan la col·lectivitat deixa d'estar lligada per un interès comú i es recupera la consciència individual. El que passa a

l’escenari és com la punta d’un iceberg, i tot el que no s’hi veu, però que el sosté, passa abans i després de l’obra, i entre els actes. Com en la majoria de les novel·les de Virginia Woolf, aquí les coses importants passen entre línies.

En algun moment, l’argument de l’obra que representen els vilatans s’embolica. Quina importància té, l’argument? Només serveix per provocar emoció. A part d’això, l’argument no és res. Com diu un personatge, allò és «una barrija-barreja delirant». L’argument ha de fer sentir alguna cosa al públic. Si una sola persona del públic «veu» o «sent» gràcies a l’argument, l’autora «s’encén de glòria». Però el públic no en té prou amb emocionar-se. El públic ho vol entendre, en vol poder treure una conclusió. El màxim objectiu de l’autora és mantenir l’emoció. Quan s’exhaureix la il·lusió, se sent la mort.

Virginia Woolf ens ve a dir que, tot i els moviments de la història i les fites que ha assolit la civilització, els éssers humans no han canviat gaire des de l’home prehistòric, meitat home, meitat simi. Les modes se succeeixen, les relacions i els afectes canvien, avui plou i demà fa sol, però l’essència de les persones continua sent la mateixa, com el cel i la terra. «Continuarà aquí quan nosaltres ja no hi serem.» Tot canvia; però, en el fons, sempre som els mateixos. «Cada any venen els mateixos ocells», diu la Lucy. «No era gaire probable que els ocells fossin els mateixos», diu la senyora Manresa. Dos personatges amb dues visions del món.

De manera que tenim la vida i la realitat expressades amb fragments del que es diu, el que es pensa, el que se sent i el que passa un dia d’estiu en una casa de camp a Anglaterra. Tot muntat com un collage amb peces que ocupen molt d’espai i peces que no n’ocupen tant. Hi ha un intent clar de transmetre, a través de la fragmentació, una unitat. Hi ha fragmentació en l’espai, en el temps, en el pensament de l’individu; i unitat en l’espai, en el temps, en el sentit de comunitat. L’obra aglutina la gent, però entre acte i acte es dispersen. «Però quina cosa tan cruel. Retratar-nos tal com som, abans que haguem tingut temps de simular… I a sobre, només a trossos», diu un dels personatges.

Els pensaments i les sensacions dels personatges s’entrellacen contínuament i es canvia constantment de punt de vista amb un ritme de canvis constants que, tot i que són dissonants, formen una mena de vibració harmònica. La intenció és dir el que no es pot dir

sense necessitat d'un argument, i s'ha de dir, inevitablement, amb llenguatge poètic. El 28 de novembre de 1928 Virginia Woolf escriu al seu diari: «Per què admetre en literatura res que no sigui poesia? I amb això vull dir saturat». En aquest llibre, Virginia Woolf juga molt amb el llenguatge, com sempre, però de noves maneres.

Hi ha, a més de la gent del poble, set personatges principals, que coneixem pels seus pensaments, per les paraules i pels silencis i, sobretot, pels gestos, pels moviments. Hi ha quatre personatges femenins que val la pena tenir en compte: dues escriptores, una de pública, l'autora de l'obra de teatre: la senyoreta La Trobe, i una a l'ombra, poeta: Isa. I una dona eminentment sensual: la senyora Manresa. I un quart personatge femení, la senyora Swithin, que té una visió religiosa del món i no acaba de trobar el seu lloc.

Però els autèntics protagonistes de l'obra són, més que els personatges, la història, els canvis socials, l'art, el paisatge, les paraules.Les paraules que ho diuen tot i alhora no diuen res. «Tant se valia quines eren les paraules i qui cantava què.» La transcendència i la intranscendència de les paraules. La impossibilitat de parlar amb una veu pròpia única, d'alliberar-se de les antigues vibracions, d'escapar-se de la col·lectivitat. «Les paraules s'alçaven i esdevenien simbòliques.» Les paraules que es diuen en veu alta i les que no es diuen però formen el flux de pensaments.

Però hi ha una cosa que silencia les paraules: «La paraula va quedar tallada. Un brunzit la va esquinçar. Dotze aeroplans en perfecta formació com un estol d'ànecs salvatges s'acostaven per damunt dels seus caps. *Allò* era la música. El públic els mirava amb la boca oberta; el públic els mirava amb els ulls esbatanats. El brunzit va esdevenir bonior. Els avions havien passat.»

La guerra talla la paraula.

Segons Leonard Woolf, *Entre els actes* és un llibre més vigorós i més ben lligat que la majoria dels altres, profund i commovedor: té un simbolisme estrany i una bellesa quasi terrorífica. Amb aquest llibre, Virginia Woolf volia donar veu a la gent que no en té i pretenia arribar a un gran públic de gent anònima. Volia incloure entre els seus lectors l'obrer i el camperol. Recorre al teatre perquè els isabelins que vivien als carrers pudents del voltant de Saint Paul travessaven el riu per anar al Globe i «sentir-se a si mateixos dient en veu alta el que encara no havien dit mai». Aquella gent volien

sentir les seves aspiracions, blasfèmies, obscenitats, en poesia. El teatre era terriblement atractiu perquè els feia veure les seves pròpies vides. A *Entre els actes*, Virginia Woolf comença a experimentar la visió que té de com ha de ser la «nova novel·la»: «En prosa, però amb moltes característiques de la poesia, i adopta el motllo de l'estrany conglomerat de coses incongruents que és la ment moderna.»

De manera que al seu últim llibre l'autora explora nous ritmes, torna a trencar el motllo i, amb un canvi de registre, replanteja els temes que l'han preocupat tota la vida. Trenant les estratègies del corrent de consciència, la reproducció de diàlegs i les informacions d'un narrador extern, l'autora esquiva l'acció i l'argument, però enfoca clarament la intenció a seleccionar certs moments, amb un canvi de punt de vista constant, que serveixen per recrear un univers de conductes i emocions que posen en evidència les relacions de poder entre els personatges, els mecanismes patriarcals, les contradiccions socials, les contradiccions personals, les dificultats de l'artista, la necessitat de comunicació i la impossibilitat de comunicació, i l'oposició entre col·lectivitat i individu. La discordança dels fragments d'un mirall trencat que, així i tot, vistos des d'una certa perspectiva, poden confegir un dibuix unitari, harmoniós. D'una manera sovint impressionista i fragmentària –tot està fet de «retalls, miques i fragments»: nosaltres i la civilització–, condensa els temes woolfians de sempre i destil·la vida, com sempre: la vida que només es veu en estats d'extrema lucidesa, la vida en tot el seu horror i també, ja que el contrast és un element constant en el llibre, la vida en tota la seva esplendor.

visat.

tardor 2022

Abans i després de traduir Woolf

Dolors Udina

Ningú no veu la llum sinó arriscant-se

per allò que no és llum.

Antoni Ferrer, *Lux Aeterna*

Molt poques vegades m'havia plantejat si tenia sentit o no dedicar la major part d'hores de la meva vida professional a traduir una novel·la rere l'altra; viure triant paraules em semblava una manera deliciosa de guanyar-me la vida, per exigus que fossin els guanys, però l'any 2013, quan a proposta de l'editorial La Magrana-RBA, vaig traduir *Mrs Dalloway*, vaig tenir la certesa que allò, llegir a fons Virginia Woolf per reescriure una obra seva, era al que havia aspirat inconscientment durant els gairebé trenta anys anteriors. No era el primer llibre genial que traduïa (ja disposava d'un bon nombre de traduccions, de boníssimes, de bones i de no tan bones), però potser per allò de la conjunció dels astres, em va semblar trobar, ara sí, la llum que any rere any, llibre rere llibre, havia anat buscant.

He de reconèixer que la primera lectura del llibre em va deixar esparverada: les paraules m'impressionaven, la música m'agradava i em feia tirar endavant, llegia amb interès el trànsit de personatges, però no acabava d'entendre el temps de les seqüències. N'entenia totes les paraules, però no veia a què treia cap, tot plegat. A còpia de llegir, d'aprofundir en el text, en vaig anar traient l'entrellat, i, com més a fons havia de furgar, més lluminós arribava a ser el significat que se'm manifestava. No havia constatat mai tan clarament que, com més esforç, més satisfacció. La precisió de les paraules que fa servir Woolf és tanta que de vegades tens l'experiència més excelsa que pot tenir un traductor literari, que és entreveure el moment en què neix (en què s'aconsegueix que reneixi) la literatura en un text.

La producció literària de Virginia Woolf és ingent i variada. Les novel·les són el que ha mantingut la flama de la seva celebritat i, segurament, són la mostra més fefaent de la genialitat d'una autora que en cada nova novel·la que escrivia buscava ampliar els límits del que podia fer la ficció. Quant a *La senyora Dalloway*, de vegades es limita l'argument de l'obra a una frase –una dona compra flors al matí i prepara la festa que ha de fer a la nit a casa seva–, però en realitat el que s'hi troba, per mitjà del subconscient dels personatges que hi surten, és la vida a Londres a la primeria del segle xx, els efectes de la guerra, el final d'una època, la realitat de la vida de tota una sèrie de personatges formada per esdeveniments i records. Com explica ella a l'entrada del diari del 19 de juny de 1923: «En aquest llibre, tinc gairebé massa idees. Vull fer-hi cabre la vida i la mort, el seny i la demència; vull criticar el sistema social i que es vegi el seu funcionament amb la màxima intensitat». Potser la característica més especial de Virginia Woolf és la precisió de les paraules que fa servir. Te n'adones especialment quan tradueixes, perquè, fins que no trobes la paraula justa, es fa molt difícil d'entendre què diu exactament. Així que la trobes, no només entens el que diu, sinó que gairebé hi veus més enllà. Tot just començar la novel·la, després de la famosa frase en què la Clarissa Dalloway diu que ella mateixa comprarà les flors, hi ha la frase que em va fer ballar més el cap: «What a lark! What a plunge!», que en aquell moment em va semblar d'una importància vital per al to del llibre. Ara m'adono que en la solució que vaig adoptar –«Quin esclat de vida! Quina plenitud!»– hi ha l'essència del que aquesta novel·la és i descriu l'efecte que va tenir en mi. Traduir Virginia Woolf em va semblar que era l'únic que volia fer a la vida.

Uns quants anys després, l'editorial Viena va publicar un dels textos que formen part del llibre *Moments of Being*, «A Sketch of the Past», un deliciós relat, en el qual, tot parlant de la infantesa, Virginia Woolf es pregunta quins trets importants de la vida d'una persona han de sortir en una biografia. Hi indaga el funcionament de la memòria i la manera d'escriure una autobiografia a partir dels records dels estius de felicitat a la costa de Cornualla amb tota la família. N'evoca les impressions de sons i d'imatges, les sensacions auditives i tàctils, i el que ella qualifica de «moments de ser», que representen el germen del seu món real i literari. És d'aquells llibres que no voldries acabar de llegir (ni de traduir) mai. A cada lectura (o revisió) hi descobreixes

alguna cosa nova; tens, en paraules seves, «aquella sensació de transparència de quan les paraules deixen de ser paraules i s'intensifiquen tant que sembla que les experimentes, que les presagies, com si expressessin el que ja sents». És un llibre que encomana entusiasme i ganes de viure, i que t'empeny a continuar aprofundint en els textos de Virginia Woolf.

Aquest text el va escriure durant l'últim any de vida, per descansar –diu ella– de la biografia que escrivia del seu amic Roger Fry, alhora que llegia quantitats ingents de llibres, feia ressenyes diverses, escrivia cartes gairebé diàries i portava un dietari que havia començat a escriure el 1915 i que va arribar a ocupar 27 llibretes i unes 3.000 pàgines. Vint anys després de morir, quan el record de Virginia Woolf començava a declinar, el seu marit, Leonard, en va fer una selecció (que incomprensiblement no s'ha publicat fins ara en català), que permet seguir l'evolució de la seva dedicació a l'escriptura i la gènesi de cadascuna de les seves novel·les, i que fa sentir amb ella l'entusiasme i la desesperació que deriven de la seva consagració absoluta a la literatura. Són pàgines que reflecteixen una passió incontenible, una ànsia il·limitada de saber i la necessitat d'escurar la vida fins a l'última gota escrivint-la. Tot i que, en el dietari, Woolf no intenta fer literatura, sinó plasmar només les reflexions del moment, avançant amb un «galop ràpid i caòtic que de vegades fins i tot trontolla sobre l'empedrat d'una manera intolerable», a l'hora de fer de tornaveu de les seves paraules en una altra llengua s'han d'agusar els sentits per seguir el fil dels seus pensaments i arribar a descobrir «els diamants entre deixalles», com diu ella. Un tret típic de totes les obres de Woolf és la profusió de punts i coma, que sembla que tinguin l'objectiu d'oferir noves possibilitats a una frase, de deixar oberta la qüestió, i així, en un llibre de fragments com el dietari, moltes vegades no saps si el que va darrere el punt i coma és una explicació de la frase anterior o una nova reflexió.

Una de les coses més impressionants de Virginia Woolf és la quantitat de llibres que llegia al dia i dels quals ens fa cinc cèntims (o més) als dietaris. Tenia una capacitat infinita no només de llegir, sinó de treure idees i conclusions de tot el que llegia en articles i ressenyes. «Quan llegeixes –diu–, la ment és com l'hèlix d'un aeroplà invisiblement ràpida i inconscient: un estat que s'aconsegueix molt rarament». Aquest moviment de l'hèlix és el que

transmet la lectura de la seva obra i el que es posa en marxa quan n'abordes la traducció. La crítica literària, en les seves mans prodigioses, es transforma en un punt d'observació de la nostra existència d'homes i dones. La seva època era la primera meitat del segle xx, però les seves anàlisis ara, que comença la tercera dècada del xxi, no solament són pertinents, sinó que ensenyen a llegir i a tenir una mirada crítica en el que es llegeix. La literatura depèn de la societat i Virginia Woolf, sempre combativa contra els prejudicis i la inèrcia social, mirava de canviar-les totes dues des de dins. Tots els assaigs que tinc la sort de traduir en aquests moments (i que publicarà l'editorial pollencina Quid Pro Quo) són el producte de les reflexions d'una lectora privilegiada i ens fan assistir d'alguna manera al naixement de la literatura moderna. En les seves idees sobre què ha de ser la novel·la, es veu el germen de les que ella va escriure al llarg de la seva vida i que llegim (i traduïm) amb admiració i arravatament gairebé un segle després.

visat.

tardor 2022

*«El món s'ha conformat amb l'amargor». **Orientacions**: el primer Odisseas Elitis, en català*

Jaume Almirall

Odisseas Elitis (1911-1986) destaca en el panorama de les lletres neogregues per l'obra poètica, de gran riquesa i originalitat: una veu vigorosa que sap trenar magistralment tradició i modernitat, com també grecitat i universalitat, i que li va valer, el 1979, el Premi Nobel de Literatura.

Fins ara, d'Elitis en català en posseíem, fora d'un grapat de poemes en revistes i antologies, tan sols una obra completa, *To Àxion Estí*, en traducció de Rubén J. Montañés.[1] És una creació superba, la més ambiciosa del seu autor, i probablement una de les més remarcables de la literatura moderna. *Orientacions* (*Προσανατολισμοί*) va ser, el 1939, el primer llibre publicat per Elitis; la traducció de Pau Sabaté al català és un pas important per incorporar a la nostra llengua l'obra d'un dels grans poetes grecs moderns.[2] Cal agrair que l'edició, com la de l'altre llibre esmentat, sigui bilingüe.

S'ha dit que el primer Elitis és un deixeble entusiasta dels surrealistes francesos –com el primer Seferis ho és dels postsimbolistes. Però aquestes categoritzacions no expliquen la poesia d'Elitis –ni tampoc la de Seferis. No són epígons grecs d'uns moviments artístics importants. Des de les seves primeres creacions, Elitis ja és profundament personal, original. El que imprimeix caràcter a les primeres creacions del poeta no deixa d'estar present en la resta de la seva obra, a més de l'extraordinària força de les imatges, l'evocació constant del paisatge i el clima de Grècia, i la consciència, viscuda com un privilegi i com una responsabilitat, de la llengua mateixa del poeta, la mil·lenària llengua dels grecs. Elitis reprèn amb insistència la reflexió sobre aquests dos elements, llengua i paisatge; així ho sentim en uns versos ben coneguts:

Τη γλώσσα μου έδωσαν ελληνική·
το σπίτι φτωχικό στις αμμουδιές του Ομήρου.

La llengua me la donaren grega;

la casa pobra a les platges d'Homer.

(*To Áxion Estí*, «La Passió», II)

I igualment el poeta hi reflexiona, entre altres ocasions, significativament en el discurs d'acceptació del Nobel:

> M'ha estat donat d'escriure en una llengua que és parlada per només uns quants milions de persones. Però una llengua parlada sense interrupció, amb ben poques diferències, al llarg de més de dos mil cinc-cents anys. Aquest abast espaciotemporal, aparentment sorprenent, es retroba en les dimensions culturals del meu país. La seva àrea espacial és de les més reduïdes, però la seva extensió temporal és infinita. Si ho recordo, certament no és per presumir-ne, sinó per mostrar les dificultats que ha d'afrontar un poeta quan per anomenar les coses que més s'estima ha d'emprar els mateixos mots que Safo, per exemple, o Píndar, tot i estar privats de l'audiència de la qual disposaven i que s'estenia llavors a tota la humanitat civilitzada.

Aquesta llengua, antiquíssima i, tanmateix, ben viva, és per al poeta un recurs extraordinari, únic per la riquesa inexhaurible, no solament gràcies a l'amplitud del lèxic, sinó també al gruix de significacions que cada mot porta adherit a causa de rodar pels segles, tant en la llengua del poble com en la veu dels poetes. Però, per això mateix, també és una llosa feixuga que el poeta ha de saber moure amb lleugeresa si no vol que l'entorpeixi, l'aclapari, l'esclafi. Cal afegir que aquesta particularitat de la llengua grega, la superposició, en el vocabulari, de capes semàntiques, fa especialment difícil la tasca del traductor?

Orientacions aplega les primeres composicions poètiques del jove Elitis: cinc sèries de poemes publicades en revistes literàries entre el 1935 i el 1939; el llibre agafa el títol de la segona sèrie. «Orientació» (προσανατολισμός) vol dir 'situació en relació amb l'orient' (ανατολή); «orientar-se» és saber situar-se en el món a partir del punt de sortida del sol en l'horitzó, el llevant, mentre que el contrari és perdre el nord, desorientar-se, anar perdut. Però *Orientacions*, per més que sigui una obra de joventut d'Elitis, no és l'obra d'iniciació típica, el treball de provatura d'un poeta que promet, sinó una obra acabada i sòlida. No va pas perdut, sap molt bé on és i on va; no perd el nord ni es desorienta. Artista radicalment modern i, alhora,

fortament original, és sobretot un poeta en el sentit primigeni del terme grec, és a dir, «creador» (ποιητής): no trasllada el món als seus versos, sinó que crea un món amb els seus poemes. El creador espera el miracle, i aquest miracle es produeix en el poema, que no reflecteix el món, sinó que, com a creació que és, és part del món.

No, Elitis no necessita situar el llevant per no perdre's, per orientar-se; per a ell el llevant és sobretot la font de la llum. *Ex oriente lux.* «Llum» i «sol» són termes i conceptes clau en la poesia d'Elitis: la llum solar que ho inunda tot de claror. I a *Orientacions*, el sol, per dir-ho així, apareix tothora sobre l'horitzó: al llarg del llibre se'n compten unes quaranta aparicions, a les quals es poden afegir les moltíssimes de «llum» i sinònims. També amb aquest concepte començava el discurs del Nobel:

> Permeteu-me, us ho prego, que parli en nom de la lluminositat i la transparència. És per aquests dos estats que es defineix l'espai on he viscut i on m'ha estat donat d'acomplir-me. Estats també que a poc a poc he percebut que s'identifiquen, en mi, amb la necessitat d'expressar-me.

Llum solar sobre el paisatge de Grècia, o llum feta paisatge, i sensacions, i, per la llengua heretada i per l'art del creador, feta també poesia. Més endavant, en el mateix discurs, encara reprèn la imatge solar, que esdevé metàfora total i definitiva:

> Tenir entre les mans el sol sense cremar-se, transmetre'l als que seguiran com una torxa, és un acte dolorós, però, així ho crec, beneït. Ens cal. Un dia els dogmes que encadenen els homes s'esvairan de davant la consciència inundada de llum fins al punt que serà una sola cosa amb el sol i que abordarà a les ribes ideals de la dignitat humana i de la llibertat.

Poques vegades s'han dit paraules tan enlluernadores sobre el sentit de la poesia.

Traduir la poesia d'Elitis no és una tasca gens fàcil. Més amunt s'han suggerit algunes de les dificultats amb les quals s'enfrontarà el traductor, relatives sobretot a la càrrega semàntica del lèxic. Però també es tracta del repte de traslladar el batec interior dels poemes, el ritme, que transforma el doll verbal de cada composició en música. Afegim-hi encara els entrebancs que presenten certes particularitats de la llengua grega, com la tendència a formar mots compostos. Sortosament, *Orientacions* ha trobat en Pau Sabaté un traductor

sensible i expert, i el resultat del seu treball posseeix una fidelitat i una eficàcia que cal celebrar. No debades, Sabaté ja és autor de traduccions meritíssimes del grec, entre les quals, íntegra i en vers, hi ha la *Ilíada*. Per resoldre alguns dels enigmes d'Elitis, segurament cal haver freqüentat les platges d'Homer.

Sobre una dificultat particular en la traducció d'*Orientacions,* Sabaté s'explica en un article publicat recentment a la revista *Αέρηδες / Torre dels Vents*, que pot il·lustrar tant la mena de problemes que l'autor suscita com la subtilesa i la perícia del traductor: https://www.e-revistes.uji.es/index.php/aerides/article/view/6251/6673.

[1] Elytis, Odysseas (1992). *To Àxion Estí*. Traducció, notícia preliminar i notes de Rubén J. Montañés. València: Edicions Alfons el Magnànim.

[2] Elitis, Odisseas (2022). *Orientacions*. Traducció i pròleg de Pau Sabaté. Barcelona: Godall Edicions.

visat.

tardor 2022

Mikhalis Pierís, *Metamorfosis de ciutats. Antologia poètica (1978-2021)*

Eusebi Ayensa

El 3 de novembre de 2021 moria sobtadament a Nicòsia el professor, director teatral i poeta Mikhalis Pierís, nascut l'any 1952 a Eftagònia de Xipre, a la regió de Lemessós. Conegut sobretot pels treballs dedicats a alguns dels escriptors més significatius de les lletres gregues medievals i modernes, com també per les seves versions teatrals d'aquests mateixos autors amb companyies d'actors formades sobretot per alumnes de les universitats de Creta i Xipre, en les quals havia treballat, amb els anys havia anat forjant una sòlida obra poètica, aplegada el 2010 en el volum *Metamorfosis de ciutats (Poemes 1978-2009)*. Com indica el títol, en aquest recull s'aplegaven majoritàriament poemes escrits en ciutats que el professor Pierís havia visitat per lleure o, més sovint, per assistir a congressos de literatura neogrega, o en les quals havia portat algun dels seus muntatges teatrals. Una àmplia selecció d'aquests poemes (a més d'una tria significativa de composicions escrites des del 2008 fins al 2021) va veure la llum el mes de març del 2022, en una versió catalana molt acurada i profusament anotada de Joaquim Gestí dins de la col·lecció «Poesia», de les Edicions de 1984.

Sens dubte, no és el primer cop que un poeta dedica un llibre a una ciutat o a una sèrie de ciutats, però allò que crida més l'atenció en el cas de Pierís és la relació d'estreta complicitat que teixeix amb les ciutats que visità, i molt especialment en aquelles en què sojornà més temps, sobretot Sidney, on resideix encara una part de la seva família i on començà la seva carrera docent; Tessalònica, a la universitat de la qual va estudiar filologia neogrega, i Réthimno, la ciutat cretenca on va exercir de professor del 1984 al 1992 i a la qual va dedicar el seu primer recull, *Resurrecció i mort d'una ciutat* (1991). Amb aquestes i altres ciutats que visità més d'un cop i amb les quals se sentia especialment lligat (Moscou, Granada, Barcelona i, sobretot, una bona colla de ciutats italianes, com Venècia, Nàpols,

Ravenna, Palerm, Catània o Ferrara), Pierís establí una relació que podríem qualificar gairebé d'eròtica. No debades, ens les presenta sovint com a dones sensuals, que sedueixen el poeta a hora foscant, o ja de nit entrada:

> Vam entrar a la ciutat a l'hora de la posta
> la vam veure quan canvia
> de colors i les aigües s'enfosqueixen
> la vam enxampar a l'hora del canvi
> dona que es prepara per sortir
> de nit, mig nua, eròtica
> carrerons empedrats i les teulades
> jardins del cel amb testos perfumats.
>
> («Una nit a Granada», p. 86)

Llegint, doncs, aquests poemes viatgers de Pierís (fins al punt que el llibre que tinc el goig de ressenyar pot fer també les funcions d'excel·lent guia de viatge), es fa inevitable pensar en el gran referent de l'heroi viatger, Ulisses, tal com ens el presenta el poeta Kavafis en el famós poema «Ítaca», com l'heroi que torna a la seva pàtria després d'errar una bona colla d'anys per la Mediterrània, havent lluitat contra tota mena de monstres o de dones que el tempten i a les quals abandona per tornar al costat de la seva fidel Penèlope. Aquests viatges, però, enriqueixen l'heroi humanament, perquè, en paraules de Kavafis en el poema anteriorment esmentat, «savi com bé t'has fet, amb tanta experiència, / ja hauràs pogut comprendre què volen dir les Ítaques». Una idea que recupera el poeta xipriota en una afirmació que reprodueix Paola Minucci en el seu bell pròleg: «Encara que busqui dins meu, no em sento confortat per l'ideal d'una vida tranquil·la en una Ítaca. Prefereixo vagar per indrets sempre nous». En qualsevol cas, el destí final és sempre la pàtria nadiua, és a dir, Xipre, en el cas de Pierís. I aquest retorn és tothora punyent, perquè no hem d'oblidar que l'illa on, segons el mite, va néixer Afrodita, la deessa grega de l'amor, avui encara és una illa dividida, a conseqüència de la invasió turca del nord de Xipre l'any 1974. El mateix Pierís havia parlat més d'un cop d'aquesta dura realitat: «Vinc d'una pàtria petita, dolça però també amarga, marcada per les guerres, la destrucció, l'exili. Gairebé sempre conquerida, ocupada i dividida, no ha viscut mai en una situació de

veritable llibertat», havia declarat en el postfaci de l'edició italiana dels seus poemes. I aquesta amarga experiència batega en el fons de molts poemes, com «El retorn de l'emigrant» (p. 62-63), que dialoga amb un poema del mateix títol del poeta grec i premi Nobel Iorgos Seferis, o «L'elegia de la memòria» (p. 222):

El pas de Venècia

el senyal del turc, la forma del rei negre
el torrent de la reina, les traces de francs
de sirians i pirates estrangers
sobre el teu cos petit ferit mil cops
sobre el teu cos grec tan estimat, ¿com puc
mirar-lo, estimada pàtria, ara que t'han dividit?

Pierís havia teoritzat també sobre la condició de poeta en un breu opuscle titulat «7 Notes sobre la poesia», publicat a Nicòsia l'any 2006 per l'editorial Ílandron. En paraules seves, «la poesia ha de ser vivencial (i, per tant, en gran manera, autobiogràfica)». Dit altrament, el poeta poua els temes dels seus poemes en la pròpia realitat vital, per bé que el secret de la bona poesia rau en la capacitat d'elevar-se («ν᾽ ανυψώνεται», com deia el poeta nacional de Grècia, Dionísisos Solomós) per damunt de la rutina i la quotidianitat. No hi ha una fórmula precisa per aconseguir aquesta elevació, que, al capdavall, és la que permet convertir una experiència vital sovint anodina en un gran poema de valor universal, però Pierís, en aquest mateix text, ens en dona les pistes: tota poesia que s'ho valgui és fruit de la destil·lació —de manera simultània— de diversos elements: sensibilitat, sensualitat, coneixement de la realitat descrita, emoció, però també ira, por, passió i energia, que el poeta ha de saber extreure de les seves experiències vitals (reals o imaginàries) per transmetre-les per mitjà de la seva obra. Molts dels seus poemes exemplifiquen a la perfecció aquest plantejament, com ara «Cap a Limassol» (p. 69), en el qual contraposa una experiència viscuda en plena joventut en aquesta ciutat del sud de Xipre, on provà per primer cop la mel de l'amor, a la imatge actual que ens ofereixen els seus edificis moderns, d'una estètica més que qüestionable, il·luminats amb llums de neó que l'acaben convertint, a ulls del poeta, en una «meuca desvetllada» que el mira «ofegada en el luxe car i el mal gust»:

Quan l’amor comença alguna cosa com un jardí
s’inquieta. Quan l’amor s’acaba.

Hi ha camins llunyans tancats
sense sortida. Camins que no porten
enlloc. Tancats i inexplorats.

Li dec alguna cosa a aquest camí. Revolts
nocturns de vinyes que et duien
a mi i et tocava i em tocaves
d’amagat. Quasi una melodia secreta
del plaer, calfred que la memòria ha volgut
conservar calent, perquè tornés vint anys
després a portar el vent humit
del sud, el sanglot nocturn de la farigola
i del teu cos l’espasme, mentre
el jeep baixava lentament cap a Limasol.

Cap a Limasol. Ara la veig de dalt estant
la ciutat on vaig créixer. Llums malaltisses
em guien cap a la seva morbosa abraçada.
Meuca desvetllada em mira, ofegada
en el luxe car i el mal gust
la ciutat que vaig estimar. Una ciutat
estranya falsa, una ciutat venuda.

Però enmig de la nit el jeep baixava lentament
ple de vells amics que no sentien res
del brogit de la profunda passió.
El bes invisible que es preparava
riu riera seca que creixia d’amagat
a punt de desbordar-se en l’instant fatal.

El temps que triga a pujar l’ascensor del desig.

Una de les ciutats que més va estimar Pierís va ser Barcelona, en bona part perquè d’aquesta ciutat va salpar l’any 1353 la seva admirada Elionor d’Aragó, cosina de Pere el Cerimoniós, per casar-se amb el rei xipriota Pere I de Lusignan. Dona irascible i venjativa, amb la seva actitud va ser en bona part responsable de l’assassinat del seu marit l’any 1369 i de la invasió de Famagusta, al nord de l’illa, a càrrec de les tropes genoveses l’any 1373. Makheràs ens en parla a bastament en la seva *Crònica de la dolça terra* de Xipre, a la qual Pierís va dedicar una bona colla d’articles. En el seu primer viatge a Barcelona, l’any 2000, per assistir al Festival Internacional de Poesia (després hi va tornar altres cops), un dia que recorria el carrer de Mercaders, on va morir aquesta controvertida reina (que va acabar els seus dies, ja vídua, com a monja franciscana, en olor de santedat), va veure una noia que li recordà Elionor i que, sense saber-ho, es va convertir en el ressort que va activar aquest procés d’elevació al qual em referia anteriorment i que acabà convertint una mera anècdota personal en un gran poema que reflexiona un cop més sobre la sort atziaga de la seva petita pàtria:

Més tard ens endinsàrem pel carrer Mercaders
i a la cantonada de dalt vam topar amb una colla
de joves que venien en sentit contrari
enmig dels quals una bella noia catalana
cabells negres, negríssims en una cara blanca
cos robust, harmònic, fet amb art
es voltà i ens mirà. No era un esguard
era un coltell que em travessà les entranyes
i aleshores et vaig recordar. M’enfurismes
deies, i em dones un impuls tan gran
com ningú m’ha pogut donar mai.
[…]
Al vespre el meu amic m’abastà totes les fonts.
Se’ns va fer de dia sense haver trobat de debò
Elionor. Elionor d’Aragó, Lionor

de l’amor inconfés, de les passions salvatges
i dels amors perversos, crec que ho vas odiar tot
menys el poder, l’únic amic fidel.
Per un caprici de la sort et vaig veure
de nou voltar, reina d’una colla,
pels carrerons estrets de Barcelona.

La teva mirada em tiranitza encara.

(«Passejada per Barcelona», p. 76 i 79)

En el cas d’un gran coneixedor de la literatura grega medieval i moderna com va ser Mikhalis Pierís, no és estrany que en molts dels seus poemes puguem resseguir la petja d’algunes de les seves grans passions literàries, que anaven des de la poesia popular fins a la literatura cretenca (Kornaros i Khortatsis, fonamentalment), xipriota (Makheràs, Kostas Mondis i Vassilis Mikhaïlidis, sobretot), el poeta decadentista Kostís Kariotakis i, per damunt de tots, l’alexandrí Konstandinos Kavafis, al qual va dedicar una bona colla de llibres i articles i al qual l’unia, a més, una mateixa experiència vital: la de ser, com ell, un poeta de la diàspora, sense que això vagi de cap manera en detriment de la seva condició de grec. En aquest sentit, Pierís solia evocar uns versos del gran poeta d’Alexandria que li agradaven especialment —i que van servir de títol per a la versió teatral dels seus poemes, que va estrenar en ocasió del 150 aniversari del seu naixement i els 70 de la mort, l’any 2013—: «Som a punt d’arribar, Hermip. / Demà passat, crec. Així ho ha dit el capità. / Almenys naveguem pel nostre mar, / per aigües de Xipre, de Síria i d’Egipte, / aigües estimades de les nostres pàtries». I és que, com reconeixia en el poema «Roma plorosa…» (p. 165), ell mateix se sentia «com un grec no autèntic», com un xipriota, que, malgrat les contínues invasions que ha sofert la seva pàtria, segueix parlant i actuant com un grec.

Per als qui, com Pierís, admirem el gran poeta d’Alexandria, en els poemes del primer trobem ressons de grans poemes kavafians. A «Bar Plató» (p. 158), per exemple, dedicat a un bar que porta aquest nom a la ciutat vella de Nicòsia, hi podem llegir aquest vers: «Beurem / les begudes fortes que beuen els valents», que ens remet

indubtablement als versos finals del poema kavafià «Hi vaig anar», que en versió catalana de Carles Riba diu això:

Jo no estava lligat. Completament vaig desfermar-me.

Vaig anar cap als gaudis, que eren mig reals,

mig me'ls feia girar dins del cervell;

hi vaig anar, en la nit il·luminada.

I vaig beure vins poderosos,

com els que veuen els valents del goig.

I, de la mateixa manera, en el poema «Bell passatge de Réthimno» (p. 43), aquella «sèrie de dies» que «segueix una altra sèrie de dies blancs. Familiars. Perduts» ens porta a la memòria indubtablement el poema «Monotonia», compost l'any 1898, però no publicat com a full volant fins deu anys després:

> A un dia monòton en segueix un altre
>
> d'igualment monòton, idèntic. Passaran
>
> un altre cop les mateixes coses.
>
> Els moments, iguals, ens troben i ens deixen.
>
> Passa un mes i en porta un altre.
>
> El que vindrà es pot intuir fàcilment:
>
> és el mateix que ahir: allò tan avorrit.
>
> I el demà acaba essent com si ja no fos demà.

Al principi d'aquesta nota parlava de la relació gairebé eròtica que estableix Pierís amb moltes de les ciutats que va visitar. L'erotisme és també un dels grans motors de la poesia de Kavafis i, d'aquesta manera, es converteix en un altre nexe d'unió entre el poeta alexandrí i el xipriota. L'escenografia de molts dels poemes de Pierís és netament kavafiana, amb un amor profundament sensual comprat sovint en prostíbuls (llegiu, per exemple, el poema «El cos comprat», de títol tan explícit [p. 104], o «Somni a Granada», amb la recomanació final de tornar a aquesta ciutat fascinant «en una nit fosca i sense lluna» [p. 124], que tant ens recorda la nit «sense lluna, fosquíssima» en què es produeix la trobada de dos amants en un poema de Kavafis, aquest cop inacabat, titulat «Al moll»). Així, els poemes «Hotel Àtrion, habitació 205 (Iràklio, Creta)» (p. 156), «Yellow House» (p. 162), «Carta de Rússia» (p. 169) o «Trobada a

Salònica» (p. 172) són de factura netament kavafiana. No trobo millor manera d'acabar aquesta breu nota de presentació de les versions tan fidels que Joaquim Gestí ha dedicat a la poesia de Mikhalis Pierís que proposant la lectura del primer d'aquests poemes a la llum de la composició «Una nit» (1915), de Kavafis, en la versió catalana d'aquest poema que he fet recentment:

Encara no tres hores que s'havien trobat
d'amagat. D'una altra ciutat venia
l'un. I l'altre d'una illa llunyana.
Es van reunir a la cantonada d'un carrer.
Allí on el mar besa les ruïnes
antigues i les cases modernes.

A la recepció se'ls miraren amb complicitat
a l'ascensor gairebé s'havien despullat del tot.
Els acollí un espai nu i fred
paisatge habitual dels hotels barats.
Però els cossos s'encengueren i la cambra
s'omplí de temps incendiat.

Una mica de la cendra d'aquell foc retingut
a la memòria afegeixo aquest vespre al vi.
Per submergir-me altre cop en la fúnebre
voluptuosa embriaguesa de la soledat.

(«Hotel Àtrion, habitació 205 [Iràklio, Creta]»)

La cambra era sòrdida i pobra,
amagada dalt d'una taverna sospitosa.
Des de la finestra es veia el carreró,
estret i brut. De baix estant,
pujaven les veus d'uns obrers
que jugaven a cartes i es divertien.

I allí, damunt d’un llit vulgar i miserable,
vaig posseir el cos de l’amor, els llavis
sensuals i rosats de l’embriaguesa,
d’una tan forta embriaguesa que ara,
mentre escric en la meva casa solitària
—després de tants anys!—, em torno a embriagar.

(«Una nit»)

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.

visat.

tardor 2022

Més Hores de traducció

Maria Sempere

L'editorial Les Hores va néixer fa cinc anys amb la voluntat de publicar narrativa de ficció en llengua catalana. Els temes que ens interessen són els que han preocupat la humanitat des de l'inici dels temps: la vida, la mort, l'amor, les relacions humanes... Els nostres textos pretenen ajudar-nos a entendre i a reflexionar sobre la vida i el viure, i també qüestionar la realitat i el món que ens envolta, per intentar millorar-lo.

Publiquem en català perquè és la nostra llengua, perquè pensem i sentim en català i perquè volem continuar vivint i reflexionant en català, i si pot ser contribuir amb les nostres publicacions a enriquir la cultura en llengua catalana. Segons les enquestes oficials,[1] només un de cada tres lectors opta habitualment per llegir en català. Estem convençuts que, a part de moltes altres iniciatives necessàries per promoure la lectura en la nostra llengua, el fet de disposar de més propostes interessants farà que més lectors la triïn com a llengua principal.

El catàleg de Les hores es focalitza en tres grans línies de publicacions: *a*) narrativa d'autors estrangers molt consolidats literàriament i coneguts internacionalment, però que en català no s'havien publicat: aquí podríem encabir-hi Jamaica Kincaid, Fleur Jaeggy o Barbara Pym; *b*) narrativa d'autors estrangers contemporanis les propostes dels quals, per les temàtiques que tracten, la perspectiva que adopten, l'estil de la narrativa, etc., ens sembla que aporten alguna cosa interessant per a les reflexions que ens preocupen, com ara Damon Galgut i Miriam Toews; *c*) narrativa original en llengua catalana: en aquesta línia de moment només hem publicat un títol (*Lena al descobert*, de Carolina Montoto), però esperem publicar-me més ben aviat.

Som nous en el sector editorial i suposem que per aquest motiu i també pel fet que fins ara el 97 % dels títols que hem publicat són traduccions d'altres llengües, ens han demanat col·laborar a *Visat*.

Intentarem explicar breument, encara que no pretenem ser exhaustius (pensem que seria erroni establir màximes que encotillessin les nostres tries), quins són els criteris que orienten la selecció de les novel·les que decidim traduir i quina importància atorguem a la traducció.

Quan vam decidir embrancar-nos en aquest projecte, vam parlar amb diversos agents del sector i vam rebre moltes recomanacions. Potser el consell més transversal i en el qual coincidien els editors, llibreters i traductors, i que nosaltres també compartim plenament des del primer dia, va ser que triar un bon traductor era fonamental per garantir la qualitat literària del llibre final. Aquesta afirmació sembla evident per als involucrats en el sector i per als lectors habituals, però quan es surt d'aquest cercle endogàmic, no és tan evident. Tothom vol llegir una bona traducció, però no tothom, i ens referim a aquests 7 de cada 10 lectors que llegeixen un llibre al trimestre (segons l'informe de l'ICEC), és conscient de tota la feina i habilitats que hi ha darrere una traducció de qualitat. En diversos àmbits trobem traduccions barroeres, que semblen sortides directament del Google Translator o simplement de persones que coneixen la llengua anglesa, però que no són traductors. Com deia Miquel Desclot [2] en un article sobre la remuneració de la traducció literària «[...] traduir no és encara entendre un text en una llengua estranya, sinó construir-ne un de nou en la llengua de casa. Això és: que, un cop entès el text original, cosa a l'abast de qualsevol que hagi après la llengua estrangera, la feina de traduir es converteix tot simplement en la feina d'escriure, i això ja no està a l'abast de qualsevol espavilat, per més bé que conegui la llengua de partida.»La tria de traductors solvents per a les nostres novel·les va ser des del primer moment un principi bàsic de la nostra estratègia editorial.

A Les Hores vam decidir publicar llibres que, com dèiem més amunt, ens permetessin mirar i entendre una mica més el món, i vam tenir clar que també era important incorporar-hi punts de vista diferents, perspectives d'arreu, que ens allunyessin de la visió predominant del món literari, amb un clar biaix anglocentrista i eurocentrista.

El fet que durant molts anys hagin predominat les traduccions de llibres escrits en anglès majoritàriament provinents dels països desenvolupats, i que encara avui més de la meitat dels llibres traduïts a Catalunya provinguin d'aquesta llengua,[3] ha donat lloc al fet que els imaginaris i les històries que llegim tinguin sovint unes

perspectives i punts de vista molt marcats que ens sembla necessari ampliar.

Amb les traduccions de Jamaica Kincaid (fetes de l'anglès al català per Carme Geronès), per exemple, ens hem acostat a la realitat de les illes del Carib, amb la influència encara molt present del colonialisme i l'esclavatge, i al gran contrast d'aquesta realitat amb la del món occidental desenvolupat. La *Lucy*, la primera novel·la d'aquesta autora que vam publicar, ens sorprèn en aquest cas amb reflexions que no se'ns haurien ocorregut amb els nostres referents. Quan la noia d'origen caribeny se'n va a fer d'*au pair* a Nova York, i el primer matí en aquella ciutat es meravella que tot i que fa sol, faci fred, diu: «Per això, en veure el sol, em vaig llevar i em vaig posar un vestit, un vestit alegre de madràs, el tipus de vestit que m'hauria posat a casa abans de començar un dia que havia de passar al camp. M'havia equivocat de mig a mig. El sol lluïa, però l'aire era fred. Al cap i a la fi, érem a mig gener. El que jo no sabia era que el sol podia brillar i l'aire, mantenir-se fred; mai ningú no m'ho havia dit. Quina impressió més estranya! Com la podria explicar?». Les estacions de l'any per a la Lucy eren una novetat.

Hem buscat també punts de vista que relativitzessin aquella Història que s'ha explicat sempre amb un biaix molt clar i marcat. Amb *La Promesa*, de Damon Galgut (traduïda de l'anglès per Àfrica Rubiés Mirabet), ens hem acostat a la història de Sud-àfrica des de la fi de l'apartheid: de l'esperança del que havia de ser una societat igualitària al desencís actual de la població. En aquest cas és a partir del focus en la vida d'una família blanca que coneixem la realitat de la comunitat negra, més difosa, en segon pla, com en aquell país va ser sempre la seva existència durant molts anys, però que és absolutament central en aquesta història. Lukas, un dels protagonistes negres de la novel·la, reflecteix aquest ressentiment i impotència contra la situació política i social que es viu en aquell país: «Aquesta casa, i també la casa on vius, i el terreny on està construïda. És nostra! No és teva perquè ens la donis com un favor quan ja no la necessitis. Tot el que tens, «senyora blanca», ja és meu. No em cal demanar-ho.»

Amb la publicació de Nina Bouraoui i Maïssa Bey (traduïdes del francès per Anna Casassas), hem conegut la realitat de les dones a Algèria, on, amb la connivència total de la família i les mares mateixes, moltes estan sotmeses al domini i a les directrius dels

homes en tots els àmbits socials, professionals i domèstics. La protagonista adolescent de *Mirada Prohibida*, de Nina Bouraoui, que espera tancada a casa que la casin, ens transmet el seu desesper i impotència per la repetició dels mateixos patrons generació rere generació: «L'esterilitat de la meva existència va germinar al ventre de la meva mare, la de les meves filles germinarà en el meu. Pobres nenes meves, com us planyo, jo, la culpable que us parirà!».

Els *Cossos celestes*, de Jokha Alharti (traduïda de l'àrab per Margarida Castells Criballés), ens transporta en aquest cas a l'Oman dels anys setanta, on seguirem la vida de tres germanes i altra vegada veurem com encaren un fet gairebé ineludible en aquella societat per a tota dona: el matrimoni. Per mitjà de la trama coneixerem la història d'Oman, des de la fi de l'esclavatge fins a un període d'obertura social i cultural, per tornar després a un nou moviment reaccionari.

Amb alguns dels títols que hem publicat, també hem buscat donar visibilitat a concepcions sobre les relacions familiars o de parella que des del nostre punt de vista cultural podrien estranyar-nos o sorprendre'ns. Podem trobar diferents concepcions sobre les relacions entre mares i fills, potser també influïdes pel context cultural i social dels protagonistes. A *Amor*, de Hanne Ørstavik (traduïda del noruec per Blanca Busquets), trobem una mare que viu en un petit poble de Noruega amb el seu fill de nou anys, i que prioritza les seves necessitats i desitjos sense deixar d'estimar el seu fill. Aquesta realitat ha despertat la sorpresa i l'enuig contra aquesta concepció de la maternitat d'alguns dels lectors, que qualifiquen la mare d'egoista i descuidada. Aquesta mena de relació contrastaria amb la preocupació i paper central que els fills de l'Iris, la protagonista israeliana de *Dolor*, de Zeruya Shalev (traduïda de l'hebreu per Roser Lluch i Om), ocupen en la seva vida, fins al punt de plantejar-se si vol prioritzar la seva felicitat o mantenir la unitat familiar: «Es quedarà amb ells aquí, mantindrà el marc familiar, però de tant en tant s'esmunyirà discretament a l'altra vida, d'això ni tan sols se'n pot dir una doble vida, perquè no hi ha cap duplicitat.»

Hem publicat també novel·les directament vinculades a la realitat actual, de vegades sobre temes controvertits sobre els quals pensàvem que calia continuar reflexionant. *El primer amor,* de Gwendoline Riley (traduïda de l'anglès per Àfrica Rubiés Mirabet), és un llibre incòmode que reflecteix una realitat que no podem obviar:

el maltractament psicològic en les relacions de parella. A *Seqüela*, de Rachel Cusk (traduïda de l'anglès per Carme Geronès), l'autora reflexiona i qüestiona la institució del matrimoni en la societat actual: afirma que és una institució dirigida a ordenar i controlar els individus, i que quan es surt d'aquest model se'n queda exclòs i cal reinventar-se. *Les Tristes recances*, de Miriam Toews (traduïda de l'anglès per Carme Geronès), conté una reflexió molt punyent sobre el dret a decidir sobre la pròpia vida i la llibertat de poder decidir el moment de morir. A *Filla d'octubre*, de l'autora Linda Boström Knausgård (traduïda del suec per Carolina Moreno Tena), hi ha una reflexió sobre l'estigma social al voltant de la malaltia mental i una crítica implacable als tractaments mèdics que s'apliquen per fer-hi front, sobretot contra el tractament d'electroxocs que encara avui es fa servir a Suècia.

Alguns dels llibres que hem publicat s'endinsen en temes menys coneguts, en els quals ens ha semblat interessant aprofundir, com podria ser l'Art. A *El museu de l'amor modern* (traduïda de l'anglès per Carme Geronès), l'autora Heather Rose ens introdueix des de la ficció en la vida de l'artista Marina Abramovići en el món de l'Art de la performance, amb reflexions molt interessants sobre què és l'art i per a què serveix. Hem volgut acostar-nos també a altres personatges que per les seves vides o carreres desperten la fascinació de molts dels seus admiradors. En aquest punt voldríem esmentar *Inquiets*, de l'autora noruega Linn Ullmann (traduïda del noruec per Meritxell Salvany), en què l'autora, a partir dels records de la seva infantesa, ens explica com és ser filla de dues persones abocades al seu art, com foren els seus pares: el director de cinema Ingmar Bergman i l'actriu Liv Ullmann.

En aquest text hem intentat enumerar alguns dels principals criteris que orienten les nostres tries quan decidim publicar la traducció al català d'un títol estranger; però, com hem dit, les raons per les quals decidim traduir una novel·la podrien arribar a ser molt diverses i ha de continuar sent així per encabir-hi propostes que ens semblin interessants i enriquidores. El que sí que és comú a totes les tries és la voluntat d'incorporar, a partir de la narrativa de ficció, mirades diferents sobre la societat que ens envolta, acostar-nos a diferents realitats socials i culturals i plantejar-nos temes de reflexió diversos, amb l'objectiu últim d'intentar entendre una mica més la naturalesa humana i el món en què vivim.

[1] Institut Català de les Empreses Culturals, ICEC (2022). *Hàbits de lectura i compra de llibres 2021*. https://issuu.com/icec_generalitat/docs/ha_bits_lectura_22.

[2] Desclot, Miquel (2015). «El Vell malentès de la traducció literària». *Visat*, 20.

[3] Comellas, Pere (2020). «La traducció a Catalunya (2018-2019)». *Anuari de biblioteques, llibres i lectura*, volum 6

visat.

tardor 2022

Entrevista a Margarida Castells

Nina Valls

Margarida Castells. La literatura àrab, una gran desconeguda

Margarida Castells és traductora i professora de llengua i literatura àrabs a la Universitat de Barcelona. Va estudiar i es va doctorar en filologia semítica a la mateixa facultat en la qual treballa, hi ha mantingut vincles pràcticament al llarg de tota la seva trajectòria i, recentment, hi ha obtingut plaça definitiva. Tanmateix, no ha fet un recorregut acadèmic habitual; més aviat ha estat una investigadora independent per les circumstàncies i les ganes de conèixer món que des de ben jove la van portar a Tunis, Egipte i Síria, on s'ha guanyat la vida fent classes d'espanyol, com a guia turística i en projectes de cooperació per a la conservació del patrimoni.

Es va estrenar com a traductora amb el gran clàssic de la literatura àrab a Occident, *Les mil i una nits*, que va traduir amb Dolors Cinca l'any 1995 per a Proa, i que va rebre els premis Ciutat de Barcelona i Serra d'Or (1996). Des de llavors, el cuquet de la traducció ja no l'ha abandonada. Fa cap a un any –i més de vint-i-cinc d'aquella primera traducció— va publicar-ne una nova versió, una antologia amb algunes de les narracions més emblemàtiques, triades per ella, per a l'editorial Karwán. També n'ha fet la traducció al castellà. De fet, és un text que coneix amb profunditat, perquè, a més, entre el 2013 i el 2016, residí a París i va fer una recerca sobre els manuscrits àrabs de l'obra conservats a la Biblioteca Nacional de França.

En aquest quart de segle ha traduït al català obres d'autors clàssics, com *Els viatges*, d'Ibn Batuta (Proa, 2005), en col·laboració amb Manuel Forcano; *Ètica i educació per a governants*, d'Abdal·lah ibn Almuqaffa (Angle Editorial, 2014), o *Perles de la nit. Poetes andalusines*, un recull pràcticament complet de la poesia àrab clàssica feta per dones (adesiara, 2013). Aquest darrer va ser el punt de partida d'una investigació que l'any 2020 va donar un nou fruit amb *Gacelas de arena: Poesías árabes de la Edad de Oro* (Planeta), una ampliació del que havia fet a *Perles de la nit*, però que abraça tot

el món àrab. Un fil de recerca que vol continuar estirant.

La seva passió és la literatura àrab clàssica, i la seva recerca i propostes se centren en aquest àmbit. Pel que fa a la literatura contemporània, les traduccions que ha fet sempre han estat fruit d'encàrrecs. Ha traduït obres com *La llagosta de ferro*, de l'autor kurd sirià Salim Barakat, que inclou dues narracions fantàstiques sobre la seva infantesa (2001); el poemari *Per què has deixat el cavall sol?*, del palestí Mahmud Darwix (Límits, 2004); els relats *Acudits per a milicians*, de Mazen Maarouf (Navona Editorial, 2019); *Jo soc vosaltres. Sis poetes de Síria*, una selecció de poetes actuals sirians feta per Mohamad Bitari (Godall, Sodepau i Pol·len Edicions, 2019); *Llibre dels avars*, de Jàhiz de Bàssora (adesiara, 2019), i *Cossos celestes*, de Jokha Alharthi (Les Hores, 2020), com també la traducció de l'obra d'altres poetes per a festivals de poesia. A més, ha traduït algunes obres de l'anglès i del francès, com ara *Les inseparables*, de Simone de Beauvoir (Angle Editorial, 2020) i *Poesia popular de les dones paixtus de l'Afganistan*, de Sayid Bahodín Marjuh (Karwán, 2018).

Oblits, prejudicis i biaixos eurocèntrics

Malgrat el passat islàmic de la península Ibèrica i la proximitat del món àrab a l'altra riba del Mediterrani, la literatura àrab és una gran desconeguda. Llevat de comptades excepcions, com el clàssic de la literatura universal *Les mil i una nits*, probablement l'obra que més difusió i èxit ha tingut a Occident. Margarida Castells explica que a pesar del fet que el domini lingüístic àrab és immens, té un pes mínim. «És una literatura molt desconeguda. Es finança amb comptagotes. Solc comparar-la amb el japonès. He vist llibreries amb taules plenes de llibres d'autors japonesos; en canvi, no n'he vist mai cap plena de llibres traduïts de l'àrab. Són aquí al costat i compartim històries. De tant que ha produït la literatura àrab, només té un Nobel: Magfuz.»

Tampoc no hi ha hagut tradició continuada en la traducció de textos àrabs. «Als anys vuitanta vam reiniciar la tradició medieval de les escoles de llengües orientals dels segles xiii i xiv, amb Ramon Martí i companyia. Amb Llull, havíem estat capdavanters en el coneixement de les llengües de la Mediterrània. Després hi ha hagut un buit fins a nosaltres.» A l'estat espanyol ha costat molt que es traduís literatura àrab contemporània. El que s'havia fet fins als anys seixanta havia

estat fonamentalment traduir els clàssics andalusins, considerar l'àrab com una llengua morta, com el grec o el llatí. A partir de la segona meitat del xx, gràcies a l'empenta de l'arabista Pedro Martínez Montávez –que començà a reivindicar que el món àrab és aquí al costat, que és viu, que s'hi fa molta literatura–, que tradueix Magfuz i comença a fer escola a Madrid, l'acadèmia comença a potenciar la literatura àrab actual.

A més, llegint les traduccions de Castells, es fan evidents alguns biaixos eurocèntrics. Per exemple, el fet que a l'hora de presentar autors com Ibn Batuta o Abdal·lah ibn Almuqaffa, sempre els comparen amb un autor europeu: Batuta amb Marco Polo i Almuqaffa amb Maquiavel, per exemple. O el fet –que pot passar molt desapercebut– que donem per descomptat el calendari cristià, que s'ha imposat arreu del món, quan el món àrab en té un altre. Però aquests exemples poden ser comprensibles perquè són les nostres referències, sosté Castells. «A vegades el que sap més greu són aquelles tergiversacions que hi ha sobre els àrabs. Aquells tòpics! En un món tan ampli, ja veus que no pot ser que allò sigui un monòlit. Hi ha una diversitat terrible. Per exemple, confondre àrabs i perses –els fa molta ràbia, als uns i als altres. És com dir suecs i portuguesos. En el món àrab, vas a Qatar o vas a Mauritània i no tenen res a veure. Hi ha coses que unifiquen, com passa a Europa, però hi ha molta diversitat. Aquí es tenen moltes idees equivocades.»

Espigolant entre els clàssics de la literatura àrab

Les mil i una nits, tal com la coneixem a Occident, és una obra molt tardana, dels segles xviii-xix. És un llibre que s'ha anat gestant segle a segle, recopilant material oral o escrit de totes menes i figures. Per a Castells és com una biblioteca, una obra infinita que parla de tot i és de difícil classificació. Recorda com es va endinsar en el seu univers i en el de la traducció: «A mi la literatura sempre m'ha agradat. Però em va costar anys aprendre a llegir matèria literària en àrab de manera seguida. Vaig començar per contes i poemes, i anava fent. L'estada a Síria, de tres anys, va ser fonamental. Allà, per fi, vaig poder llegir el diari.» El 1989, després de rodar molt per aquells països, tornava a ser per aquí i es va trobar per fer un cafè amb la seva companya de carrera Dolors Cinca, que havia estat a Jordània i, com ella, ja era capaç de llegir l'àrab literari. Va ser en aquella conversa que totes dues es van engrescar a traduir alguna cosa. «*Les mil i una nits* no s'han traduït al català», va dir una.

«Boja!», va respondre l'altra. «Posem-nos-hi? Va, sí, sí», van entusiasmar-se totes dues. I hi van passar cinc anys.

El marit de Dolors Cinca –que no sabia àrab– va ser el seu primer lector i els va advertir que un lector català no aguantaria més de tres pàgines d'aquella traducció. L'estil àrab de *Les mil i una nits* és molt sobri, quasi taquigràfic. «És per ser llegit, però moltes vegades per ser explicat amb la gràcia de qui l'explica. Nosaltres, que vam començar molt literals, vam anar canviant totalment el text. El lector àrab gaudeix. El públic català també hi ha de gaudir. Farem servir la llengua catalana, si us plau! Aquest va ser el primer gran aprenentatge», assegura Castells, que després de tot el procés de reflexió que li va aportar la traducció, ja no ho va voler deixar mai més. «Quan anava a treballar a Síria amb els arqueòlegs, perduda per l'Èufrates, m'enduia papers per traduir. Me n'anava a Roma, i apa, amb els meus paperets. Sempre. Ja no puc llegir en àrab sense traduir. No puc llegir una novel·la sense pensar com la traduiria. Perquè és molt estimulant amb aquestes llengües tan diferents. Hi estava tan ficada, que vaig acabar fent un màster a l'Escola de Traductors de Toledo. Una experiència molt bona del 1999 al 2003.»

Les traductores van quedar satisfetes amb la feina que van fer. Però només durant un parell d'anys, precisa Castells. «Com que no vaig deixar el món de la traducció, anava aprenent i reflexionant. Llavors, cada cop em costava més llegir i recomanar la versió que havíem fet. Però, és clar, si em trucaven per fer una xerrada, m'hi havia de referir, i cada cop em feia més ràbia, perquè veia que hi havia moltes coses que ara les faria diferent i això es va incrementar. Tanmateix, la gent sempre m'ha dit que aquella traducció li sembla bé, que s'ho ha passat molt bé llegint-la, i amb això quedo tranquil·la. És una cosa meva com a traductora». Per això, va ser una sort que l'Editorial Karwán m'oferís poder traduir-la altra vegada. Els vaig dir: «No demaneu els drets a Proa, si us plau! Deixeu-me'n fer una de nova. I van tenir la paciència d'esperar que fes una traducció nova. No de tot, que encara hi seria! Una tria, amb una introducció curteta, on he intentat dir el just i necessari. N'estic satisfeta.»

Almuqaffa, molt temps abans que Maquiavel

Abdal·lah ibn Almuqaffa és considerat un dels fundadors de la prosa literària en àrab clàssic. Nascut l'any 720, seguint el nostre calendari, en una família persa de religió zoroastriana, és un autor reconegut

per l'originalitat del pensament i per les traduccions d'obres filosòfiques i polítiques del persa a l'àrab. Gran part de la seva obra no s'ha conservat o s'ha conservat fragmentàriament. És famós per ser el traductor del recull de contes i faules *Kalila i Dimna*, una obra que al món àrab tenia més prestigi en els àmbits cultes que *Les mil i una nits*, que era considerada «literatura popular» i d'entreteniment, amb un registre força més planer. Tot i això, recentment, s'ha descobert que Almuqaffa també podria estar darrere de la traducció del persa de *Mil contes*, una obra que és a la base de *Les mil i una nits*.

D'Almuqaffa, Margarida Castells en va traduir *Ètica i educació per a governants*, una obra que té la intenció d'educar les elits i els nous governants àrabs perquè puguin dirigir bé un imperi. El final del califat omeia i el principi de l'abbàssida (segles viii, ix i x) va ser una època de prosperitat econòmica i tècnica i la cultura se'n va beneficiar: va ser un moment d'obertura i d'absorbir altres cultures. La cort del califat abbàssida era com la de Versalles –explica Castells–, amb un ambient cosmopolita, on hi havia cabuda per al debat intel·lectual. «És el moment en què el poder és conscient que si vol construir cultura, s'ha de finançar. La cultura serà el mirall d'aquest imperi, el que transmetrà al món. I per adquirir cultura, s'ha de traduir. S'ha de traduir de tot, d'altres cultures: ciència, filosofia grega clàssica, llatina... La grega va ser fonamental a Bagdad.»

«Aquesta és l'època d'Ibn Almuqaffa. Era persa. Sabia el que era un estat central ben estructurat i també com queia un imperi. Ha esdevingut el símbol d'una generació. Una generació amb una tradició familiar amb càrrecs a les administracions d'altres imperis com el persa o el bizantí (secretaris d'estat, funcionaris), que es van poder reciclar en el nou imperi àrab i aportar el coneixement de com funcionava l'administració.» Almuqaffa «és un autor molt interessant. En poc temps va fer molt. Tenia una ment privilegiada». En aquell temps, «s'estava creant el que en àrab es diu *àdab*, que és la paraula que ha acabat volent dir *literatura*, però que en aquella època volia dir *educació*, *formació*. Va ser un dels creadors de l'*àdab*. Quan ara estudiem literatura àrab i comencem per l'antiguitat, l'*àdab* és el període fundacional de la literatura àrab clàssica i ell n'és el gran representant, com a autor i com a traductor. Com a traductor encarna el treball de traducció que va fer i va finançar el califat».

Les perles de la nit: recuperació d'una tradició oral quasi perduda

Tant a la traducció de *Les mil i una nits* com a *Ètica i educació per a governants* es percep –en la introducció de la mateixa traductora– que hi ha hagut un llarg treball de recerca al darrere. Són introduccions que ajuden molt el lector a situar-se en el context de les obres, i de l'autor, en el cas d'Almuqaffa. Però a *Perles de la nit. Poetes andalusines*, aquesta labor de recerca encara és més il·luminadora, justament perquè la temàtica de la investigació és molt més amagada. Sabem que Al-Andalus va ser islàmic. Però a *Perles de la nit* copsem com era aquest món des de dins, a través de la literatura: hi havia un ambient cultural important, les elits valoraven la literatura i la finançaven. No en sabem gairebé res. «És clar!, si no ho expliquen –es lamenta Castells! Pot ser que siguis d'una família amb aquests interessos i t'ho transmetin, però és molta sort! La meva família, que m'estimo molt, són gent que m'ha donat suport en el que he fet, però sempre se n'han estranyat i es pregunten que d'on et ve això.»

«A través de l'oralitat, les dones han estat molt presents en la tradició àrab. Els homes tenien bastant acotat l'àmbit de l'escriptura. No hi deixaven entrar les senyores. Per això no hi ha grans clàssiques. En canvi, la poesia no la podien controlar tant. Elles l'aprenien des de nenes tant com els nens. La transmissió era oral i se n'ha conservat poca cosa. Per què? Perquè qui ho ha escrit han sigut els homes. Tot i això, s'ha de dir que la tradició àrab, comparativament amb d'altres clàssics, ha conservat moltes dones. Però quan veus el que ha conservat, te'n fas creus del que hi devia haver. *Las gacelas de arena* –que és el germà de *Perles de la nit*– és un llibre que forma part de la investigació d'autores àrabs antigues i medievals. Que n'hi ha força. Conté una selecció amb biografies i traduccions dels poemes d'aquestes autores, que són desconegudíssimes. A *Las gacelas de arena* en surt una que era una diva del cant, que va escriure i va deixar fetes mil pàgines. I no se n'ha conservat cap! Tres poemets!»

«La poesia clàssica és un món per si sol. Això sí que fa ballar el cap. Però cada vegada me n'agrada més el repte! A mesura que he anat traduint de l'àrab clàssic, m'ha anat agradant més i més, sobretot la poesia. La poesia clàssica és fabulosa. Sap greu que aquí es conegui tan poc. Perquè, com hi ha Déu, és inacabable! La cultura àrab

sempre ha valorat molt la poesia. La té molt introduïda en la societat. La persona que fa poesia és prestigiada.»

Alguns autors contemporanis

Generalment, quan li encarreguen una traducció de literatura àrab contemporània, prèviament hi ha hagut una traducció al francès o a l'anglès. «L'editor se n'ha assabentat per la traducció francesa o anglesa. En algun cas, per la italiana o l'alemanya.» Aquí n'esmentem únicament dues, una de narrativa i una antologia de poetes sirians. Però com hem vist a la introducció, el repertori d'autors i procedències és variat i ric.

Un (poc probable) candidat al Nobel?

Salim Barakat és un poeta i novel·lista kurd sirià que Castells no coneixia quan l'editorial Límits li va proposar traduir al català *La llagosta de ferro*. Formava part d'un projecte que es deia Memòries de la Mediterrània, en què es traduïen obres escrites en àrab i en turc a llengües europees. Les dues narracions agrupades a *La llagosta de ferro* són autobiogràfiques. Retraten la terra kurda en què va créixer. Té una prosa àgil, fresca, plena d'humor i ironia. Però el món que evoca és cru i desolador. «Salim Barakat va ser un descobriment! Em va sobtar molt la manera com escriu. Hi ha escenes que em feien venir insomni. És un món violent, i el que explica és veritat. He estat per aquelles zones i hi ha aquella part violenta que conec perquè soc filla de pagès. Perquè la natura no és amable ni nosaltres ho som amb la natura.» La va sorprendre el domini de la llengua. «Escriu molt i molt bé. Domina l'àrab. Em va fer ballar el cap perquè és kurd. Com Almuqaffa, que era persa i dominava l'àrab a la perfecció. Per què? Perquè el nadiu és mandrós, es pensa que ja ho sap tot. Qui no és nadiu pateix per no saber la llengua prou bé i l'estudia molt. Després de *La llagosta de ferro* vaig llegir la seva obra i és molt interessant. El considero un autor de premi Nobel tot i que no l'hi concediran pas.»

Síria: bellesa i destrucció

El 2019 va traduir *Jo soc vosaltres. Sis poetes de Síria*, una selecció de joves poetes sirians –la majoria nascuts a la dècada dels vuitanta del segle xx– feta pel poeta, traductor, periodista palestí sirià Mohamad Bitari, en edició bilingüe i coeditat per Godall edicions, Sodepau i Pol·len. Això la va obligar a confrontar la realitat tràgica

d’un país que ella havia conegut molt bé i que volia conservar tal com el va conèixer. Aquests poetes formen part d’una «generació que ha viscut i ha patit presó, setges, exilis... Es nota aquesta experiència en la seva poesia». De tots, potser la que li crida especialment l’atenció és Nisrin Akram Khouri, que actualment viu a València. «Altres fan una poesia molt intel·lectual i no van al gra. Nisrin és directa. Té un llenguatge molt poètic. Té un do. Rasha Omran –també inclosa en el recull, però d’una generació anterior– és molt bona creant imatges.» Es nota que està consolidada. La seva és una poesia molt visual i molt colpidora.

«Vaig patir molt fent aquest llibre. M’havia allunyat una mica del que passava al país, per viure amb la Síria que tinc dins del cap, que és un país que ja no existeix.» Castells va viure a Síria tres anys i després hi havia continuat anant de manera regular. Hi havia fet de guia turística, entre d’altres coses. Per tant, coneixia molt bé la riquesa patrimonial del país i sap que alguns llocs de gran bellesa han estat arrasats. Sense esmentar, és clar, la tragèdia humana. «Quan era allà, en les temporades a Damasc o a Alep, hi tenia contacte amb l’ambient literari. M’agradava molt anar a les llibreries d’Alep, perquè eren els centres on hi havia tertúlies i hi coneixia autors; és ple de lletraferits. Al món àrab, tothom que sap escriure compon algun poema. Se saben molts poemes de memòria. Anava a la llibreria i xerrava amb qui em trobava. Alep és molt poble i la gent viu molt al barri. Però he perdut el contacte amb tota aquesta gent. L’última estada va ser en una missió europea de cooperació, de conservació del patrimoni manuscrit. Hi vaig anar quatre estius i ens allotjàvem en un hotel que recordava l’època de Lawrence d’Aràbia, d’estil colonial francès.» Allà hi va conèixer una fauna molt pintoresca, plena de personatges autòctons singulars i turistes cultes.

El 2010 –després d’uns quants anys de no poder anar a Síria per qüestions familiars– tenia previst tornar-hi l’any següent, llogar un pis a Alep i convidar-hi gent. La guerra va esclatar i, entre altres tragèdies molt més sagnants, aquell petit somni també es va fer miques. Castells ja no sap quan hi podrà tornar ni com. Mentrestant, té la certesa que és «professora de la casa» (UB), que serà molt selectiva amb els encàrrecs que li facin, que tirarà endavant algun dels projectes que té entre mans i que ajudarà a formar traductors de l’àrab. «En català, tenim força feina. Els qui som no donem

l’abast.»