

Miquel Desclot  
Poeta i traductor

Si els clàssics són clàssics és perquè han passat a formar part del nostre sistema de referències, del nostre món, del nostre paisatge habitual. I el fet que hagin entrat en aquest sistema de referències implica que hagin esdevingut alhora tema literari. Tots admetem que qualsevol escriptor escriu, més conscientment o menys, per acceptació o per rebuig, dins un sistema de referències que anomenem tradició, bastit justament amb l'encadenament dels clàssics que l'han anat conformant. I tan deutor dels clàssics és el poeta petrarquista del segle XVI com l'avantguardista del XX, el primer per imitació i el segon per refús. Per a tots dos, el clàssic ha esdevingut, doncs, tema.

En alguna altra ocasió ja he comparat aquesta relació entre clàssics i creació literària amb la forma musical del tema amb variacions. Espero que se'm permeti tornar a insistir-hi avui.

La forma del tema amb variacions és una de les més antigues que coneixem per a la composició instrumental i, alhora, una de les que ha tingut més rendiment al llarg dels segles. Com és sabut, en un tema amb variacions s'exposa primer el tema escollit, que pot ser manllevat o propi, i a continuació se'n van descabdellant, una darrera l'altra, una sèrie de variacions que el modifiquen per un procediment diferent cada vegada. A mesura que el procediment de variació es va complicant, la música es pot anar allunyant del tema original fins a fer-ne difícil el reconeixement, a desgrat que el tema original continuï funcionant com a eix vertebrador de tota l'estructura. De fet, a partir de Beethoven, la forma del tema amb variacions es va anar utilitzant cada vegada més com a procediment de metamorfosi temàtica, en la qual les variacions atenyien a la fi una categoria temàtica autònoma, aparentment deslligada del tema de partida.

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

em serveix per a il·lustrar la meua visió de la traducció poètica, que en realitat val per a tota traducció literària, del gènere que sigui.

L'aplicació de Palau i Fabre d'aquesta forma musical al poema de Rimbaud és un exemple literari magnífic de la damunt dita transformació temàtica, tal com la utilitzava un Brahms, posem per cas. La primera seqüència del poema, la que podríem anomenar primera variació, és encara molt propera al poema de Rimbaud: hi reconeixem el tema perfectament, tot i haver estat sotmès a un procediment de variació tan sever com el canvi de llengua, on s'han transformat tots els sons de dalt a baix, tots els recursos rítmics i tímbrics, totes les paraules; però n'ha quedat una ombra melòdica general, suportada pel metre, així com un lligam formal equivalent al del tema model, i un perfil semàntic força acostat al de Rimbaud. Malgrat l'esmentada proximitat, però, aquesta variació ja és un poema de Palau, de la mateixa manera que la primera variació Diabelli de Beethoven ja no és música del pobre diable de Diabelli, sinó una reelaboració del geni de Beethoven. La segona seqüència poètica d'«Aventura» afegeix nous canvis als anteriors, però que ens permeten encara, de tant en tant, d'identificar-ne la procedència temàtica original i fins uns quants motius melòdics i tímbrics, a les rimes, que ens remetent a la variació anterior; això no obstant, ja no hi reconeixem el perfil semàntic. La variació, doncs, és un nou poema de Palau en ell mateix. La tercera seqüència continua transformant el material anterior, ara ja sense que hi puguem reconèixer tan sols aquells motius melòdics i tímbrics que relligaven la segona amb la primera. I, així successivament, les seqüències restants es van allunyant cada vegada més de l'original de Rimbaud fins a fer-nos-en perdre el rastre. Curiosament, però, Palau no s'atreveix a una transformació final de soca-rel, perquè la darrera peça conserva encara pràcticament el mateix metre del poema francès,<sup>1</sup> el mateix esquema de rimes i el mateix estrofisme; de manera que, fet i fet, encara podem dir que sí que en queda algun rastre, del poema de Rimbaud, mal que no sigui prou significatiu per suggerir-ne un reconeixement immediat.

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

Per a mi, doncs, la traducció poètica seria un estadi d'escriptura poètica equivalent a la primera variació del poema de Palau. És a dir, aquella variació en què tots els elements que componen el nou poema, des dels sons fins als semàntics, passant pels sintàctics i els estructurals, emulen els del poema original de manera transparentment recognoscible. El traductor sap que està escrivint un poema nou, una variació pròpia, però també que ho fa sota la condició d'intentar provocar amb el seu text una emoció estètica equivalent o extremament propera a la que li desvetlla

1. Només en dos dels versos el poeta abandona l'alexandri pel decasílab.

l'original. La traducció poètica, doncs, és una forma d'escriptura poètica com qualsevol altra, on el poeta traductor necessita desplegar tots els seus recursos per aconseguir desvetllar en el receptor una emoció estètica determinada, talment com en un poema propi; la diferència és que en la traducció el poeta s'ha de fixar uns límits més estrets que en altres formes de variació... però també que el text estimula li pot revelar recursos nous que ni ell mateix es coneixia.

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

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

Tota traducció és una variació i, en conseqüència, no podrà substituir mai el tema, que sempre es mantindrà com un generador potencial d'incomptables variacions. Vista així, em sembla que la traducció literària es perfila com un veritable gènere, i la motivació per retraduir un clàssic ens apareix com una necessitat personal de l'escriptor, que l'utilitza com a tema, escollit entre els molts que el puguin impulsar a escriure. La segona *Odissea* de Riba, de 1953, no obeeix a cap necessitat col·lectiva (la seva primera *Odissea*, de 1919, ja cobria magistralment la necessitat de disposar d'una traducció catalana de l'obra), sinó d'una necessitat personal de l'autor (altrament, hauria emprès més aviat *La Ilíada*, de la qual encara no existia cap traducció literària). No crec, doncs, que l'envelliment del llenguatge d'una traducció (esgrimit sovint com a justificació de certes retraduccions) sigui l'impuls primer que en propiciï una de nova (la primera *Odissea* de Riba ja era tan extraordinària com ho seria la segona).<sup>2</sup> No crec, en definitiva, que la necessitat col·lectiva de posseir un clàssic en la pròpia llengua sigui el motor pri-

2. Així i tot, el tema de l'envelliment del llenguatge no és irrellevant, perquè sovint propicia l'encàrrec de noves traduccions, sobretot en el món del teatre. Però aquest és un aspecte que no em lleu de comentar en aquesta intervenció.

mordial que impulsi un escriptor a emprendre'n la traducció. Una traducció literària que en mereixi el nom és una manera personal de l'escriptor de passar comptes amb el clàssic. Mentre hi hagi escriptors, doncs, es continuaran traduint i retraduint els clàssics, encara que ja existeixin en traduccions anteriors, per magistrals que puguin ser i clàssiques que hagin esdevingut. Es continuaran retraduint i variant *ad libitum*.