

TRADUIR EL SILENCI: UNA EXPERIÈNCIA DE TRADUCCIÓ DE LES «ELEGIES DE BIERVILLE» DE CARLES RIBA

MARTA LÓPEZ VILAR

(Universidad Autónoma de Madrid)

1 LA TRADUCCIÓ: UNA TASCA DE RISC I SINCERITAT

«És sabut amb quina alternativa es troba el traductor d'un gran poema clàssic: o limitar-se a mostrar-lo de lluny o esforçar-se a fer-lo present. En tots dos casos, és inevitable que perilli algun preciós element de l'original». Això deia Carles Riba (1984: 137) en una nota de traducció a la segona edició de l'*Odissea*. El poeta, que també és traductor, esmenta un verb determinant: «perillar». I és que tota tasca de traducció és, en realitat, una tasca de perill, de risc i, sobretot, de pèrdua. I pensar en el risc és pensar, en certa manera, en el procés de creació de les *Elegies de Bierville*. A l'Elegia III escriu Riba: «llur paradís ple de llum, de voluptat i de risc»; a l'Elegia X: «el risc lunar de l'impensable profund», o a l'Elegia XI: «alta en llur èter natal, més que les albes del risc». En una carta de Riba a Joan Vinyoli (Riba 1991: 117), escriu: «la sola i veritable ventura és tornar a nosaltres mateixos i als perills». Sembla que el (re)coneixement fos una mena de caiguda envoltada d'una broma feta d'invisibilitat. L'invisible és una incitació al risc. Sense risc no hi ha coneixement, l'exacta intuïció d'una sencera —i sincera— existència. Riba (1967: 64) ja ho va dir: «Una sola condició cal: la sinceritat. I notem aquí la profunda lliçó que ens ofereix la semasiologia catalana; el *sincerus*, el *pur*, de bona fe, sense *mescla*, ha anat a parar en el *sencer*, el *tot en totes les seves parts*». La sinceritat és el principi de la poesia ribiana, el punt de puresa original. El poeta, en un moviment rilkeà, es llança cap a un abisme on la paraula, il·lesa, calla. I això va una mica més enllà quan el traductor d'aquest llibre que ha de traduir-se s'encara a l'abisme d'aquesta mateixa sinceritat. Les *Elegies de Bierville* tenen un organisme ple de significacions poètiques i metafísiques que s'han de respectar.

2 LA RECEPCIÓ DE LES *ELEGIES DE BIERVILLE* EN LLENGUA CASTELLANA: UNA QÜESTIÓ INSUFICIENT. L'ENGANY DE LES PARAULES DURANT LA TRADUCCIÓ

La recepció de les *Elegies de Bierville* en llegua castellana ha estat injustament insuficient. I, sobretot, amb una distància cronològica entre elles que produeix un silenci perillós que pot abocar el llibre a un terrible i injust oblit. La primera traducció que de les *Elegies de Bierville* es va fer, va ser gràcies a Alfonso Costafreda. És una bona traducció, però de l'any 1953. Hauríem d'esperar fins als vuitanta perquè el públic castellanoparlant pogués reconèixer la figura poètica de Riba, tan necessària. L'editorial Visor va publicar una traducció de Ramon Gallart (1982), el 1983 Rafael Santos Torroella va fer l'*Antologia* de Carles Riba on inclouria la traducció completa i molt notable de les *Elegies de Bierville*. Edicions del Mall (1985) va reeditar la traducció de Costafreda, aquesta vegada prologada per José Agustín Goytisolo. Des del 1985 i fins al 2011, que vaig fer la traducció de què parlo a l'editorial de poesia Libros del Aire, només ha existit el silenci més absolut. La necessitat de donar vigència a la poesia de Riba pel seu nivell poètic va ser l'impuls primordial cap al risc. I parlo de risc ja que la tasca de traducció d'aquest llibre no és fàcil. Les *Elegies de Bierville* no són un llibre fàcil. Riba (1994: 125) escriu a la presentació de les *Elegies de Bierville*:

«Jo em defensaré sempre de dir que siguin obscures, per una simple raó, perquè no em puc resignar que sigui mala poesia. Només la mala poesia és obscura i no em puc resignar —si no m'ho demostren— a creure que és mala poesia. He d'acceptar —i m'honoro podent-ho acceptar— que és una poesia difícil o potser, dit d'una manera més justa —crec que ens hem d'acostumar a usar aquest mot en comptes de *difícil*, ja que ens hem habituat a usar el *difícil* en comptes de l'*obscur*, no solament per a mi sinó per a altres poetes, algun d'ells aquí present—, ens hem d'acostumar, doncs, a parlar de poesia complexa».

I no és un llibre fàcil perquè hem d'alterar el canal pel qual rebem el missatge poètic. La poesia és, al cap i a la fi, una mena de traducció, ja que les metàfores que conformen el text poètic traslladen els sentits, fent que el lector —i el poeta— caigui en el parany de les significacions i els girs de la paraula. Cerquem al paper la paraula sincera i sencera i només hi trobem un engany. Admetre això farà que la dificultat originària es converteixi en atracció. Per això, la traducció de la llengua catalana cap a la castellana no hauria de comportar gaires problemes per la seva proximitat, si coneixem realment què passa sota les paraules, si acceptem que aquestes paraules no són més que empremtes, podem veure que el problema no és només la llengua d'origen i destí, sinó el sentit poètic en si mateix.

D'altra banda, parlem de dues llengües —el català i el castellà— amb una arrel comuna: el llatí. Però, realment això ajuda la tasca del traductor?

Sense pecar de pessimisme incurable, he de dir que aquest punt no és determinant per poder traduir. I és que per poder traduir —amb tota la significació que el verb *traducere* (que vol dir «conduir a través de») té en si mateix— s'ha de reconèixer la terrible distància existent entre una llengua i una altra. És com fer una mudança de sentits i de món. Partir del coneixement d'un lloc habitat cap a una estança nova, silenciosa, on cada cosa sembla no tenir nom. La traducció és, al cap i a la fi, un exercici de reconstrucció del món després d'una devastació que ho ha deixat tot en un estat de ruïna. Quan d'un poema només ha quedat dempeus un testimoni d'alguna cosa que ja no hi és, és quan arriba la tragèdia. No estic parlant en aquest cas del concepte de l'*Urbild* —l'ideal prototípic—. No considero que existeixi una presència ideal prototípica, sinó que el que existeix és l'eco d'una distància. La traducció d'aquestes Elegies ha estat comparable al rescat frustrat d'Eurídice. Orfeu, assumint el risc de baixar al món dels morts, porta Eurídice gairebé fins al món dels vius, però en l'últim moment la mirada directa del poeta traci condemna la imatge d'Eurídice a la pèrdua eterna. I és que la traducció d'aquestes Elegies és una actitud òrfica. Òrfica perquè el traductor ha de baixar a la paraula i perquè, en realitat, no sabem si Eurídice era la veritable Eurídice —la sincera— o bé era una imatge enganyosa de l'estimada. Els déus sempre tenien l'última paraula. Eurídice, que és allò que roman silenciós, evocat per la paraula escrita, intenta ésser rescatada pel traductor com ho va fer el poeta. Però el resultat és el mateix que el del mite: Eurídice marxa, la seva substància no es pot aferrar. Tot és un joc de miralls que amaguen dintre d'ells no la paraula ideal, sinó l'Absolut tan necessari per a Riba. No puc evitar recordar l'última estrofa del poema de Jorge Luis Borges (2005: 156) «El espejo»: «Yo temo ahora que el espejo encierre / el verdadero rostro de mi alma, / lastimada de sombras y de culpas, /el que Dios ve y acaso ven los hombres». És a dir, el risc comença per acceptar que el text poètic pot canviar la fesomia del seu pensament, segons el mirall amb què ens acostem a l'escriptura. La paraula, com va explicar Maurice Blanchot (2007: 109), amaga una veritat oculta que, en realitat, una interrogació ben conduïda podria evidenciar. La paraula, aleshores, és un mirall que reproduceix les coses, però per altra banda el traductor no podrà reproduir el que aquest mirall misteriós té dintre d'ell. És a dir, el traductor del llibre on es reconeix el misteri de la paraula com és les *Elegies de Bierville* no cerca una llengua perfecta —recordant Umberto Eco (1994: 21) quan indicava que per cercar una llengua perfecta feia falta pensar que la pròpia llengua no ho és. El poeta coneix la imperfecció de la llengua, també el traductor, però no per això busca la llengua perfecta—. El traductor cerca l'eco que batega al fons de la paraula, les connexions entre les dues llengües, creant d'aquesta manera el veritable sentit *somiat* de la llengua *omnifable* (Eco 1994: 32) que sigui capaç d'expressar sensa-

cions, percepcions i abstraccions. El somni és una aspiració que provoca el viatge necessari. Somiar és, com per als antics, una mena de revelació. A través del somni va canviar el destí d'Odisseu quan la deessa Atena es presenta en somni a Nausica i li diu, entre altres coses, que ha de casar-se. Nausica, ja està predisposada per a l'amor per Odisseu. El traductor, d'aquesta manera, ha d'estar predisposat igualment a unencontre que amb seguretat acabarà frustrat, però que farà que alguna cosa canviï de lloc i de sentit. Aquest canvi de sentit és el que fa que el silenci pateixi la seva pròpia escriptura. El silenci original queda ferit d'escriptura.

3 LES CONCEPCIONS DEL LLENGUATGE RIBIÀ

Riba, tanmateix, explica en aquestes Elegies les seves concepcions del llenguatge poètic que jo, com a traductora, he hagut de seguir. Escriu Riba a l'Elegia VII: «els mots són només per a entendre'ns no per a entendre'ls: / són el començament, just un senyal de sentit». Aquest «senyal de sentit» és determinant per saber que el traductor —que és un tipus de poeta diferit— ha de viatjar cap al començament del sentit. De fet, aquesta és la base de les *Elegies de Bierville*, ja que Riba, seguint el precepte de Novalis, va dir que amb aquest llibre havia de «regressar a l'ànima com a una pàtria antiga». Regressar-hi; si el poeta hi regressa, el traductor ha de seguir el vestigi d'aquest viatge. La traducció, aleshores, és un joc de dislocacions on sempre ha de sentir-se el batec del principi silencià de la poesia. El llenguatge del traductor a les *Elegies de Bierville* serà un llenguatge de suplement, suplement que són empremta per poder fer-se escriptura en una altra llengua. Tot el que es tradueix és un suplement.

Traduir un llibre de dimensions místiques com és les *Elegies de Bierville* implica acceptar que la tasca del traductor consisteix a *re-crear* el buit de la paraula fugida, intentant mantenir, això sí, el valor ribià del ritme com a cos espiritual o emotiu. Va ésser en aquest punt quan va sorgir un nou problema: què fer amb l'estructura mètrica de díctics elegíacs de l'original? Els peus accentuals de la llengua castellana no són els mateixos que els de la llengua catalana. Mantenir l'estructura clàssica suposava trencar l'essència rítmica de la llengua de destí. Riba, a la nota preliminar a una segona traducció de l'*Odissea*, va escriure al respecte:

«No, en considerar les maneres i mitjans d'imitar, com a traductor, la personalitat i l'estil de l'original, jo no podia sinó atendre tot d'una el caràcter de la poesia per a ésser recitada. Tant més que, al llarg d'aquests anys havia esdevingut forma en mi la convicció que tota poesia, fins la que sembla girada més cap endins de l'ànima i dels seus rics silencis, és en la veu, i únicament per ella, que té l'última i necessària realització de la seva qualitat i que es comunica plenament, fins i tot al lector solitari» (Riba 1984: 140).

Aquestes paraules de Riba són un principi bàsic sobre la seva concepció de la traducció amb la qual estic completament d'acord. És veritat que l'origen de l'*Odissea* era recitat. L'oralitat del clàssic grec afavoria aquesta teoria de traduir únicament i exclusivament segons els principis del poema recitat. Però després Riba va més enllà, diu que tota poesia és a la veu. I així és. Trencada l'estructura mètrica, ha de salvar-se la poesia que es manté en forma de ritme. Cada paraula sembla cridar una altra paraula per tenir sentit complet. La natura de la paraula és la de la manca; per això necessita una altra paraula que la completi rítmicament. El poema apareixerà sempre a través de la veu. No puc deixar de recordar les paraules que va escriure la poeta portuguesa Sophia de Mello a la seva «Arte Poética»:

«Sei que o poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial da atenção, numa tensão especial da concentração. O meu esforço é para conseguir ouvir o *poema todo* e não apenas um fragmento. Para ouvir o *poema todo* é necessário que a atenção não se quebre ou atenu e que eu própria não intervenha. É preciso que eu deixe o poema dizer-se. Sei que quando o poema se quebra, como um fio no ar, o meu trabalho, a minha aplicação não conseguem continuá-lo» (de Mello Breyner Andresen 2004: 76).

Deixar dir el poema, que es faci sol i que demani les paraules que necessita és la base del poeta, però també del traductor. Un dels múltiples girs que vaig haver de fer per mantenir un ritme de la veu —la *phoné*— va ser a l'Elegia IX. El primer vers diu en català: «Glòria de Salamina vermella en el mar a l'aurora!». Literalment, la traducció hauria de haver estat aquesta: «¡Gloria de Salamina roja en el mar al amanecer/ a la aurora!». El sentit de l'oïda poètica em deia que en aquest vers hi havia paraules que no hi havien estat convocades. Hi sorgia una estranya falta de fluïdesa, un escull rítmic a la veu. La *phoné* s'havia convertit en una *aphonia*. Havia de trobar les paraules que s'aproximessin a la concepció espiritual de la poesia. La veu no havia de ser trencada, sinó sempre havia de tenir la fesomia d'una porta oberta per on el ritme s'introduís. Per això vaig triar la següent opció: «¡Gloria de Salamina amaneciendo roja en el mar!». L'ús del gerundi acompanyava els sons nasals de «Salamina» y «mar». La unificació fonètica fa que cadascuna de les paraules tingui una cosa idèntica: la veu, la seva *phoné*. Seria afirmar l'estreta relació entre la *phoné* i el *logos* —que seria la lògica del centre de la *phoné*. Hi ha un fonocentrisme —segons el terme derridià—. És més important la veu per a Riba que l'escriptura, que no és més que el testimoniatge d'una absència. L'escriptura és trista.

Per això, s'ha d'ésser a la poesia per poder anomenar tota la poesia de Riba i, més concretament, la d'aquestes *Elegies de Bierville*. És un camí continu cap i sobre la poesia. És a dir, crec que Riba és un autor perfecte per saber que tota paraula és l'ombra o el reflex d'una altra presència absoluta que és inefable. Per això és un fantasma. Com els fantasmes apareix

arribat d'un lloc desconegut i inaccessible. És el més pur concepte de l'*hantologie* derridiana. El fantasma és allò que ha superat un límit i la paraula ho ha fet.

George Steiner (1980: 95) diu que «traducir es superar las disparidades superficiales de las lenguas con objeto de traer a la luz sus principios ontológicos fundamentales y, en última instancia, comunes y compartidos». Steiner parla d'una superació i una troballa d'un aspecte comú a totes les llengües. En efecte, dintre de la poesia existeix alguna cosa comuna i canviant que no té idioma, ni principi ni fi. És una presència transparent i com en totes les presències transparents —com són els fantasmes— no pot fixar-se la mirada, tampoc el nom: que al cap i a la fi és la mirada de la paraula, la mirada escoltada. És un tipus de sentit nou, allunyat de la paraula escrita. És, el que diria Benjamin (2006: 120) al seu assaig «La tasca del traductor»: «Ahora bien, lo que hay en una obra literaria —y hasta el mal traductor reconoce que es lo esencial— ¿no es lo que se considera, en general como intangible, secreto, *poético*?». El secret és diàfan, i com indica la mateixa etimologia de l'adjectiu *diàfan* és allò que apareix. El transparent que apareix —els fantasmes— i parla gràcies a la traïció de l'escriptura. Per això, traduir aquestes *Elegies de Bierville* ha estat una descoberta de la simulació que és el llenguatge escrit. Simulació perquè el traductor només pot acceptar l'esborrament com a resultat d'una tasca plena de riscos. Merleau-Ponty escriu:

«*Pero ésta es precisamente la virtud del lenguaje: nos arroja sobre lo que significa; se disimula a nuestros ojos en su misma operación; su triunfo está en borrarse y darnos acceso, por encima de los vocablos, al pensamiento mismo del autor, de tal suerte que retrospectivamente creamos haber estado conversando con él sin palabras, de espíritu a espíritu*» (Merleau-Ponty 1971: 34).

Aquesta conversa d'esperit a esperit és el que el traductor ha d'imprimir com a paraules. Les motivacions de la conversa són les mateixes que les que han portat el poeta cap a l'escriptura del poema. Les *Elegies de Bierville* comencen: «Era secret el camí, fabulós de tristeses divines, / fins a les aigües vivents que em recordaren un nom, / oh inefable!». El camí secret que porta fins a unes aigües que generen vida i inefables noms és el que obliga el traductor a conèixer que el sentit poètic de les llengües no és en la paraula escrita, sinó més enllà del misteri ontològic del pensament. La paraula escrita, doncs, aquella que el traductor llegeix i que automàticament sent que diu una altra cosa diferent al traç obscur de la tinta, s'ha descobert ferida d'un sentit callat que viu a la llengua original i a la llengua de destí. En tenim un exemple clar a l'Elegia VI quan Riba escriu: «sense arrencar de l'entranya innombrable el mot que hi dormia, / l'incalculable mot, pur en l'espera dels déus». L'adjectiu «innombrable» voldria dir en castellà «innumerable», però vaig decidir simular una caigu-

da en el fals amic traduïnt la paraula com a «innombrable». La lògica és la següent: tota cosa «innombrable» —en castellà— és tota cosa que no té límits, que és infinita. Tot allò que no té nom és també infinit. Els noms delimiten. La paraula, aleshores, és un fantasma ple de sentits inefables.

Walter Benjamin (2006: 134) diu que «La misión del traductor es rescatar ese lenguaje puro confinado en el idioma extranjero, para el idioma propio, y liberar el lenguaje preso en la obra al nacer la adaptación». Aquest alliberament, en realitat, no és més que una aproximació al sentit original, trencar els límits de les accepcions de la semàntica —és ací on el concepte de substitució de la literalitat per la *poiesis* adquireix la importància merescuda— per poder anomenar de nou. Al cap i a la fi el que hem de traduir són el pensament i el sentiment subterrani «com a l'atzar el bus dins l'obaga volta marina / fa el seu vol invertit», com escriu Riba a l'Elegia VI. Seríem dintre d'una teoria de l'aproximació fàcilment catalogable de traïció. Però l'escriptura és traïció i pobresa, una devastadora insuficiència més enllà dels patrons místics. L'origen de l'escriptura és això i Riba ho sabia. De la mateixa manera que va escriure Wittgenstein (1997) al *Prototractatus* quan afirma que el que viu al llenguatge no pot ser expressat amb el llenguatge. Aquesta concepció s'acosta també a Benjamin quan escriu:

«se exalta el original hasta una altura del lenguaje que, en cierto modo, podríamos calificar de superior y pura, en la que, como es natural, no se puede vivir eternamente, ya que no todas las partes que constituyen su forma pueden ni con mucho llegar a ella, pero la señalan por lo menos» (Benjamin 2006: 127).

Aquest senyal que recorda el senyal de sentit ribià indica clarament la distància entre un terme i un altre, una separació terrible que no es pot unir. Per això he parlat de trencar els límits. Al llarg de la meua traducció castellana de les *Elegies de Bierville* hi ha hagut un terme que ha estat especialment trencat: el verb «esperar». Per exemple, a l'Elegia X —la més òrfica de totes— Riba escriu el vers següent: «ara, naufrag del meu vertical instant de caiguda / —pedra i ocell sense vent— per l'absolut no-esperar». Aquest «no-esperar», tan gràficament escindit no indica un sentit d'impaciència terrible, no indica un trencament de la calma. En Riba hem de baixar a la paraula, sentir aquest «vertical instant de caiguda» per reconèixer que el «fantasma» que deambula per les estances subterrànies de l'escriptura poètica realment és la desesperança. L'origen etimològic —que és una forma de descens— de la paraula «esperar» és la paraula «spes», que vol dir «esperança». Llavors, «no-esperar» vol dir no tenir esperança. I Riba separa els dos termes per un guionet en un joc gràfic gens aleatori ni capritxós. És la seva manera de trencar la mateixa esperança, d'advertir la partícula negativa «no» davant de l'alliberament cristià de l'esperança. Així podem veure

la intensitat emocional on arriba la poètica ribiana i que el traductor ha d'advertir.

Finalment, la tasca de traducció d'aquestes *Elegies de Bierville* va concloure amb una elusió de l'inefable. La presència transparent, diàfana, del silenci ribià queda envoltada per la paraula escrita, com si fos la figura estranya del quadre de Magritte «la réponse imprévue». Riba escriu amb molta bellesa a l'Elegia VI: «sense arrencar de l'entranya innombrable el mot que hi dormia, / incalculable mot, pur en l'espera dels déus!». La paraula sense nom és la prova de la tragèdia, però apropar-se a ella, sentir-la en la intuïció serà l'única manera que la traducció no anihili el sentit i la presència poètics.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BENJAMIN, WALTER (2006): *Ensayos escogidos*. México, Ediciones Coyoacán.
- BLANCHOT, MAURICE (2007): *La parte del fuego*. Madrid, Arena.
- BORGES, JORGE LUIS (2005): *Obra poética, 3*. Madrid, Alianza.
- ECO, UMBERTO (1994): *La búsqueda de la lengua perfecta*. Barcelona, Grijalbo.
- MEDINA, JAUME (1994): *La plenitud poética de Carles Riba. El período de las Elegies de Bierville*. Barcelona, Curial-PAM.
- MELLO BREYNER ANDRESEN, SOPHIA DE (2004): *Dual*. Lisboa, Caminho.
- MERLEAU-PONTY, MAURICE (1971): *La prosa del mundo*. Barcelona, Taurus.
- RIBA, CARLES (1967): *Obres Completes II*. Barcelona, Edicions 62.
- RIBA, CARLES (1984): *Sobre poesia i sobre la meua poesia*. Barcelona, Empúries.
- RIBA, CARLES (1988): *Obres Completes 1. Poesia*. Barcelona, Edicions 62.
- RIBA, CARLES (1991): *Cartes de Carles Riba II: 1939-1952*. Barcelona, Institut d'Estudis Catalans
- STEINER, GEORGE (1980): *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México, Fondo de Cultura Económica.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1997): *Prototractatus*. Londres, Routledge.