

Paraules de farciment

Arnau Pons

«L'une des merveilles du monde –et peut-être la merveille des merveilles–, c'est la faculté des hommes de dire ce qu'ils n'entendent pas, comme s'ils l'entendaient, de croire qu'ils le pensent cependant qu'ils ne font que se le dire.»

Paul VALÉRY, *Cabiers* I, p. 452-453

En l'argot de la traducció –entesa d'una determinada manera– el «farciment» és allò que s'afegeix a un poema mentre se'l tradueix –en el sentit que serien paraules sense referent ni equivalent en l'original– a fi de resoldre-hi un estroncament en la rima o un forat en la mètrica. La intenció, doncs –si no és irònica ni cínica–, és que s'alteri tan poc com sigui possible el sentit del text amb una injecció que n'afecta en qualsevol cas la materialitat. Em valdré d'aquest recurs

per designar un altre tipus de farciment que ja no emboteix directament els textos que són objecte de la traducció, sinó que s'empra per inflar amb neguits filosòfics, teològics o extraliteraris els discursos que giren al voltant de la problemàtica del traduir. L'operació no seria inquietant si no expulsés obstinadament l'autor de les seves obres i si no situés el contingut dels textos lluny de les condicions singulars en què van ser concebuts i construïts.

Després de l'èxit aclaparador que han tingut el concepte d'*alteritat* i la figura de l'*Altre*, sobretot a partir dels anys vuitanta i noranta del segle XX, l'interès per la traducció –vist tot el que planteja i tot el que somou– ha anat creixent considerablement pel fet que seria el lloc per excel·lència, en l'àmbit del llenguatge, en què es posa a prova la recepció de la dita alteritat. Tot i que la defineix fonamentalment una llengua estrangera, sovint se sol perdre de vista la mena de llengua que aquesta mateixa alteritat és capaç de crear, en tant que subjecte, dintre de la llengua que d'entrada la identifica. És a dir, sovint es perd de vista, quan es

Arnau Pons (Felanitx, Mallorca, 1965) és poeta i viu a Barcelona. Compagina l'escriptura de creació i l'assaig amb la traducció literària. Ha traduït Luiza Neto Jorge, Jacques Dupin, Paul Celan, Mário de Sá-Carneiro, Herberto Helder, Maurice Blanchot, Dino Campana, Nelly Sachs, Ingeborg Bachmann, Jean BOLLACK, Peter Szondi, Óssip Mandelstam, Hélène Cixous i Velimir Khlèbnikov. D'ençà de l'any 2001, forma part de l'equip de recerca del filòleg francès Jean BOLLACK. Actualment dirigeix les col·leccions «Traus» (assaig), «L'obriülls» (traducció de poesia) i «MónJuïc» (judaica) a Leonard Muntaner Editor, i acaba d'editar, juntament amb Simona Škrabec, els dos volums de *Carrers de frontera. Passatges de la cultura alemanya a la cultura catalana* (Institut Ramon Llull).

parla de traducció, no tan sols la historicitat de l'obra que una alteritat concreta ens aporta, sinó també la sobirania i la particularitat de l'autor que és tota alteritat quan s'organitza en el llenguatge i sovint en contra de diverses llengües (no necessàriament estrangeres, però sí, per força, estranyes). La qüestió que aquí miro de plantejar és fins a quin punt interessa el reconeixement de la mà de l'artista que intervé críticament en el procés d'elaboració d'una obra. Tot canvia quan es considera la presa de posició o el punt de vista d'un subjecte que escriu de cara a les ideologies del seu temps.

Per exemplificar el que vull dir, em centraré en dos opuscles que han estat traduïts no fa gaire al català i que són prou significatius per la manera com aborden diferentment la necessitat de la traducció. El primer és *La llengua nòmada*, de Norman Manea, publicat per Arcàdia i traduït per Coral Romà i García a partir de la traducció italiana, per indicació de l'autor (el fet que hagi tingut un cert ressò en els mitjans catalans, com ara Vilaweb, el fa encara molt més pertinent per a l'anàlisi). L'altre, *Sobre la traducció*, aplega tres conferències de Paul Ricœur, i ha estat publicat als 'Breviaris' de les PUV en la traducció –i amb una introducció– de Guillem Calaforra.

EXILIS FERITS I TRANSFERITS

Norman Manea ha viscut la deportació a l'edat de cinc anys. Com la majoria dels jueus de Bucovina, va ser confinat, durant la Segona Guerra Mundial, en un camp de concentració de Transdnièster. S'hi va estar quatre anys, del 1941 al 1945, fins que va ser-ne alliberat per l'Exèrcit Roig. Malgrat

que el romanès és la seva llengua materna, aquesta experiència, així com el fet d'haver nascut a la Bucovina, el lliga –i és ell mateix qui ho descabdella al llarg del seu llibre– a la figura de Paul Celan, els pares del qual van morir a Transdnièster de resultes d'una mateixa deportació. Les reflexions que Manea exposa a *La llengua nòmada* sobre la seva relació amb el romanès en el seu exili d'escriptor, i la sensibilitat amb què ho fa, mostren tanmateix tot el que l'en separa. N'hi ha prou de llegir un dels paràgrafs que li dedica:

Després de la fugida a Occident, Paul Celan va renunciar al mercat lliure dels valors versàtils de consum cultural postbèl·lic per trobar el llenguatge menyscabat i obscur de l'inexpressable, la llengua que el trauma havia tornat intransitiva. Va viure en la ferida incicatritzable de la perplexitat, emetent només senyals discontinus, solitaris, en un codi sordmut del sofriment. Aquest refús de la retòrica i de la racionalitat (i, per tant, també de la «racionalització», de la resolució) era, de fet, la llengua emmudida del cataclisme, que seria etiquetada, poc després, en la lliça [sic] de les commemoracions, com a Holocaust (pp. 20-21).

Si hi ha res que defineix d'entrada l'empresa poètica de Celan, és justament la seva ferma resolució de plantar cara a l'esdeveniment amb una lluita virtuosa contra l'inexpressable i l'indicible, i amb una compulsió d'escriptura que assoleix la justesa i l'adequació mitjançant una llengua d'art gens menyscabada, ja que permet d'analitzar-ho tot –també els discursos que rondan l'inefable.

Com a lector i traductor de Paul Celan, el fragment citat de Manea em planteja,

doncs, un reguitzell de preguntes, a la vegada que m'assalta la qüestió fonamental de si és possible, avui dia, de prendre posició davant de les declaracions i dels textos dels sobrevivents dels camps, en vista del tractament que se'ls dona en l'àmbit intel·lectual. A dir veritat, aquesta qüestió es pot estirar encara més, ja que afecta també la relació de la poesia amb l'extermini. Pel que fa a Celan i al que n'ha dit Manea, ens podríem preguntar fins a quin punt és possible descloure el sentit d'un poema terrible com ara: «A un que s'estava davant la porta», de *La rosa de Ningú* («Einem, der vor der Tür stand», *Die Niemandrose*).¹

El fet que Norman Manea valori enormement l'autonomia i la consciència crítica de l'escriptor m'anima a expressar-me amb tota franquesa. Així doncs, ¿no cal situar legítimament el poeta que és Celan en la línia d'un Heine, i per tant considerar-lo com un hereu de l'*Aufklärung*, contra les tenebres i les boires germàniques, i sempre a favor de l'emancipació i de l'esperit crític de l'artista? Amb quina finalitat se'l presenta, doncs, com a enemic de la «racionalitat»? En tota la seva obra, l'emudiment, més que un efecte patològic, hi esdevé una potència expressiva –per tant, escribible–: la llengua s'hi difon i s'hi adapta, atès que aquest mutisme l'aporten els qui ja no tenen veu –llegiu, per exemple, el poema «A baix», de *Reixes del llenguatge* («Unten», *Sprachgitter*).

D'altra banda, ¿no està tota la seva escriptura perfectament entrellaçada dins les pàgines d'un llibre únic, com en el projecte inacabat de Mallarmé? Per què Manea defineix, doncs, els seus poemes com els «senyals discontinus, solitaris, en un codi sordmut del sofriment»? ¿No és la poesia aquella determinació que s'expressa

en una continuïtat? ¿I no està la cesura al servei d'aquesta mateixa continuïtat?

No hi ha codi en Celan que no pugui ser desxifrat i llegit, de la mateixa manera que no hi ha síl·laba que ell no faci vibrar en una tonalitat audible. La sobrietat i el despulament de la seva llengua estan als antípodes del projecte literari intel·ligible, autista i patogràfic que descriu Manea. Hauria estat molt més just de situar d'entrada l'alemany de la Bucovina en la seva realitat històrica i social. ¿O és que els jueus que l'empraven no defensaven conseqüentment un vastíssim llegat cultural que era vist amb hostilitat i animadversió pel nacionalisme romanès? ¿No validava aquest mateix llegat germànic la nihilització? És doncs el fons acrític de molts d'aquests textos, i no tant la llengua dels botxins, el que Celan qüestiona sense treva. I això afecta de ple la poesia, fins i tot la dels seus contemporanis.² En aquest sentit, no hi ha dubte que Manea comparteix amb Celan el coratge de la denúncia i la fermesa de la dissidència, que ja no són merament polítiques, o que ho són tant que esdevenen una part essencial de la comesa de l'escriptor –n'és un bon exemple el seu text, «Felix culpa», sobre el feixisme antisemita de Mircea Eliade i també les seves crítiques al règim comunista de Ceaucescu, inclosos a *Pallassos: el dictador i l'artista* (publicat en traducció espanyola el 2006), un llibre que el lector farà bé de contrastar amb l'assaig d'Alexandra Laignel-Lavastine, *Cioran, Eliade, Ionesco: l'oubli du fascisme* (2002). Amb tot, la manera com Manea parla de la poesia de Celan fa ben palesa la negació d'un esforç de lectura que l'aproxima, en certa manera, a l'actitud d'un John Felstiner o d'un George Steiner (com ells, assenyala el trauma i el sofriment com a causes del deteriorament d'una poesia

que es caracteritzaria per la impotència i la inanitat, per un aïllament absolut, en lloc de considerar l'aspecte reflexiu i crític d'un art elaborat), o fins i tot d'un Imre Kertész (amb un tractament molt similar de l'assaig i de la literatura, i amb l'experiència comunista i la formació sota aquest règim: no deixo de veure una certa vinculació entre les declaracions de Kertész sobre Jean Améry en els seus assaigs breus –publicats el 1999 en espanyol amb el títol *Un instant de silenci en el paredón. El Holocausto como cultura*– i les declaracions de Manea sobre Celan).

Així doncs, el lector de l'obra celaniana es veu obligat a preguntar-se si uns judicis semblants no responen tal vegada a un sentiment d'incomoditat davant «l'efecte Celan» –tal com l'ha anomenat Meschonnic– en les lletres contemporànies occidentals. El ressò internacional de la seva poesia i la insòlita veneració que desperta –molt després de la seva mort– haurien de veure's contrarestats pel refús d'una veritable lectura, d'aquí que se suposi que l'accés a la seva obra està barrat per culpa del «codi sordmut» amb què expressa, malgrat tot, el seu esquinçament. (És a dir: l'insondable contra l'art.) Això justificaria, potser també, l'opció que agafa Manea com a escriptor: publicar un breu assaig al voltant de la llengua romanesa en el context del seu exili nord-americà fent servir tots els recursos de la confessió pública, amb la qual busca la complicitat del lector per la via dels sentiments (una mica com Kertész), davant la necessitat de reconeixement literari en el país d'acollida (Manea viu a Manhattan i és professor al Bard College). En una situació com aquesta, la traducció serà viscuda com el camí ral que mena a la legitimitat i, alhora, a la incertesa:

Amb la traducció, l'escriptor es pot legitimar lingüísticament més bé que en les converses quotidianes; se li obren possibilitats de comunicació més profunda, si bé indirecta o imperfecta, amb els nous conciutadans, però també, sobretot, amb els potencials col·legues d'escriptura. / Tanmateix, el sentit de «virtualitat» continua predominant. Ser un escriptor en traducció que escriu, a l'exili, en la seva llengua materna? És una hipòtesi frustrant, que fa augmentar la incertesa (pp. 34-35).

L'autor de *La llengua nòmada* sembla conjurar a contracor l'amenaça que representen els «criteris reduccionistes de valoració que estan en voga avui, quan el temps de lectura s'ha reduït de manera dràstica i les "excrescències" d'altres tradicions literàries són refusades a favor del producte perfectament articulat, simplificat, accessible, com qualsevol altre producte que ofereix el mercat i que cal que es vengui, que es consumeixi, sense grans dificultats» (p. 42). Com *La llengua nòmada*. Per què, si no, doncs, aquesta necessitat peremptòria d'escriure, de sobte, tot pensant en el traductor?

De vegades he cercat un remei per a aquesta amenaça intentant escriure no per a un lector virtual (i que ha esdevingut encara més virtual i vague en l'exili) com feia abans, o per a mi mateix, com havia fet sempre, sinó per al... traductor (pp. 42-43).

Tot i que no conec els afers privats de la vida de Norman Manea –ni l'entrellat ni tampoc els trencacolls de l'ambient literari romanès–, em pregunto, arran d'aquest paràgraf citat, si avui dia un escriptor romanès, sobrevivent dels camps, crític amb l'antic

règim comunista, i que viu com a professor als EUA, té algunes dificultats de publicar a Romania un text sobre la seva relació particular amb la llengua romanesa. Pel fet de viure a fora i de ser conegut i premiat internacionalment, ¿potser hi perd lectors? ¿És avui Manea un autor no gaire desitjat, o potser suspecte, o subreptíciament evitat, a Romania, de manera que es veu obligat a escriure *La llengua nòmada* en romanès (*Limba nomada*) i a donar a conèixer el text en alemany amb un títol diferent (vegeu la pàgina de crèdits de la traducció catalana: *Anmerkungen zur exilierten Sprache*), un text que tanmateix s'ha traduït a algunes llengües europees (català, italià, alemany)? ¿Coincideix *La llengua nòmada* amb la conferència «La llengua exiliada / Limba exilata» que va impartir Manea l'abril del 2007 a l'Institut Cervantes de Madrid en col·laboració amb l'Institut Cultural Romanès de Madrid? Quina diferència hi ha entre una llengua nòmada i una d'exiliada? Són preguntes insidioses i impertinents que no em puc deixar de plantejar si decideixo de pensar de manera conseqüent en tot el que Manea ens comunica en aquest llibre. No hi ha cap mena de dubte que les marrades d'un escriptor tradueixen sovint una tensió, una disconformitat, una protesta o un malestar. Quin és, doncs, el lector virtual que a Manea més li agradaria de tenir: l'alemany, l'anglès o el romanès? O qualsevol i tots alhora? Quina mena de poesia hauria escrit Celan si hagués tingut al cap el traductor que l'havia de traduir? El fet de compartir amb Celan uns orígens biogràfics i la persecució sota el nazifeixisme, ¿a on ens mena, si no és a la constatació d'unes singularitats artístiques irreductibles, ja que tot arrenca amb l'orientació que ha decidit

de prendre l'autor amb la seva obra? ¿No ve a dir Manea, a *La llengua nòmada*, que tots els seus textos, tret d'algunes dades biogràfiques, no tenen res a veure amb el projecte *esqueixat i sord i mut* de Paul Celan? ¿No era el poeta de Cernauti (o de Czernowitz) ben conscient de l'esforç de lectura que demanaven els seus poemes un cop publicats? L'esperança en aquell lector que és capaç d'obrir l'ampolla llançada al mar i de treure'n el missatge, ¿no és molt minsa en el cas de Celan?

El poema, pel fet de ser una forma d'aparició del llenguatge i, per tant, dialògic en la seva essència, pot ser un missatge dins d'una ampolla que s'envia amb la convicció –no sempre gaire esperançada, certament– que en qualsevol lloc i en qualsevol moment pugui ser arrossegat fins a la riba, tal vegada la riba del cor (Paul Celan, *Discurs de Bremen* [1958]; la traducció és meva).

Convé aclarir de passada, i contra el que assegura Manea, que Celan no utilitzava l'alemany a París, ni tan sols a casa, amb la família. Era una llengua que reservava a la poesia i a les seves lectures, i per tant al seu combat personal, als viatges a Alemanya o a Àustria, així com a les poques visites que rebia i als encontres fortuïts o provocats (amb Ingeborg Bachmann, Nelly Sachs, Martin Buber o Gershom Scholem). El seu amic Jean Bollack no va aconseguir mai de mantenir amb ell, a París, una conversa en alemany ni el va sentir parlar en alemany quan tots dos estaven en presència de Peter Szondi (qui, a París, es feia dir sempre Pierre). Una part de *La llengua nòmada* sembla destinada a esborrar aquesta diferència d'actitud envers la llengua materna:

A Nova York, he continuat vivint en la llengua romanesa, com Paul Celan vivia en l'alemany a París (p. 41).

«Vivint» deu voler dir potser «escrivint»? I si és sí, quina mena de vida –o de vitalisme– traspua en l'alemany de Celan?

Quan parla de l'altre lligam que l'uneix a Celan, el *calembour*, arran de la asimetria evident entre les dues llengües d'expressió artística que els separen, Manea diu:

Amb un sentit de la lleugeresa i de la despreocupació propi de la joventut, [Celan] va definir aquella breu estada a Bucarest com «el període del *calembour*», perquè sentia sovint que tenia un avantatge injust sobre els seus amics escriptors de Romania a causa de la seva llengua. [...] Per a mi, ni la llengua romanesa, ni la biografia romanesa no van ser només episodis juvenils. El meu *calembour* ha continuat girant, a través de les edats, amb els seus significats, passant de la tragèdia a l'alegria, del perill al renaixement, de l'apatia a la creació i després altre cop al drama, a la humiliació, al desarrelament (p. 38).

L'anècdota –prou esmotxada– a què fa referència aquí, sense donar-ne la font, ha estat transmesa per Petre Solomon –poeta i traductor romanès, i amic de Celan, a Bucarest, entre el 1946 i el 1947– en el seu llibre *Paul Celan. Dimensiunea românească* (Kriterion, 1987). Solomon presenta els fets, però, d'una manera ben diferent. Celan no hauria parlat a la lleugera, ni despreocupadament, ni tampoc de jove, d'aquella època de joventut a Bucarest, en què imperaven els xocs i els jocs de paraules. Tal com podríem deduir d'aquest paràgraf, el mot *calembour* no designa una frivolitat artística (tal vegada específicament romanesa, i per

tant pròpia d'una cultura suposadament «menor» i «poc seriosa»), sinó que apunta als anys moguts de l'expansió del surrealisme, és a dir, a la descoberta d'una efervescència lingüística i a la pràctica frenètica d'un malabarisme ensinistrador. El to de Celan –val a dir-ho– és tot un altre, ja que, segons relata Solomon, evocava, anys més tard, aquella «temporada» romanesa amb nostàlgia i afecte, i ho expressava en francès: «*Cette belle saison des calembours*». La pàgina de Manea agafa tota una altra dimensió a la llum d'aquestes dades.

La relació de Celan amb la llengua romanesa no es limita al *calembour*. No se la pot presentar tampoc com un «episodi juvenil». És prou sabut que el seu poema «Todesfuge» va ser publicat per primera vegada en romanès, i que la traducció, «Tangoul Mortii» (El tango de la mort), va ser feta a quatre mans juntament amb Petre Solomon. El mot «tango» seria substituït per «fuga» en la versió alemanya (les implicacions del canvi són prou significatives).

L'esdeveniment històric és ben bé al centre d'aquesta irrupció poètica en romanès. ¿Que potser s'havia d'esperar que canviés definitivament de llengua, un cop s'havia decidit a escriure uns quants poemes en romanès, durant la seva estada a Bucarest, tot i que provenia de l'ambient germanòfon de Cernauti (Czernowitz)? ¿No transmet el seu llibre *Cascall i memòria* la particularitat de la poesia romanesa d'aquells anys? N'hi ha prou de llegir les seves versions de Gellu Naum, de Virgil Teodorescu i de Tudor Arghezi³ per intuir tot aquest rerefons expressiu. Qualsevol diria que el vers: «Aus Asche ist dein Haar das keinen Schlaf fand» («De cendra són els teus cabells que no troben el son»), d'un poema de Teodorescu («Castelana înecata», 1945), va ser

transferit, amb la mateixa embriaguesa, a la Sulamith de la «Todesfuge».

Dir que l'escriptor és «un exiliat per excel·lència» i veure al mateix temps «l'exili com a destí humà» és molt bonic –tan bonic que s'ha repetit moltíssimes vegades, fins que ha esdevingut un tòpic literari que sempre queda bé. Més enllà de tot això, l'expressió contribueix a neutralitzar els efectes de la història i anul·la la diversitat i les contradiccions entre els diferents tipus d'exilis (cito uns quants noms d'escriptors que han hagut de fer aquesta experiència per tal de fer-me entendre: Óssip Mandelstam, Carles Riba, María Zambrano, Aharon Appelfeld, Mahmud Darwix, Gao Xingjian). Si, com sosté Norman Manea, tot home viu a l'exili, aleshores també es torna imperceptible –i potser fins i tot vana– l'experiència de l'exili interior d'aquell escriptor que resisteix, malgrat tot, contra els abusos del poder (penso en Mikhaïl Bulgàkov). Amb la qual cosa es perd l'aportació i també la significació d'una tal resistència, i es difuminen ensems les oposicions entre aquestes diverses singularitats.

De fet, Manea no és l'únic escriptor que pensa que l'home viu sempre exiliat, independentment d'allà on es trobi. Roberto Bolaño ja va manifestar una cosa semblant, pel que fa a l'escriptor, i va fer servir una fórmula igualment bonica i a la vegada una mica tramposa: la literatura és la pàtria de l'escriptor, cosa que es pot invertir dient que tot escriptor de debò viu sempre a l'exili:

Literatura y exilio son, creo, las dos caras de la misma moneda, nuestro destino puesto en manos del azar («Literatura y exilio», *Entre paréntesis* [2004], p. 43).

M'apresso a dir que això és cert, a parer meu, si «exili» equival a «autonomia», tota vegada que l'escriptor pugui exercir la sobirania de l'escriptura per mitjà d'una consciència crítica que s'enfronta sense recular a les agressions polítiques, a la violència literària o al deliri col·lectiu –vagi on vagi i visqui on visqui. Ara bé, les declaracions de Bolaño agafen la dimensió que veritablement els correspon quan som conscients que ell s'expressa i escriu en una llengua de 400 milions de parlants, de manera que es pot desplaçar de Xile a Mèxic fins arribar a Barcelona sense haver de canviar d'idioma quan parla ni haver de ser traduït quan escriu. Ell mateix ho explica d'aquesta manera:

En ocasiones el exilio se reduce a que los chilenos me digan que hablo como un español, los mexicanos me digan que hablo como un chileno y los españoles me digan que hablo como un argentino: una cuestión de acento («Exilios», *ibídem*, p. 53).

Bolaño es podia vantar de dir que l'exili, per a ell, es redueix a una mera «qüestió d'accent», perquè tenia al cap una regió lingüística que abasta gairebé més de la meitat del continent americà i un tros d'Europa. I això mateix li servia per anar encara molt més enllà i afirmar que l'exili, considerat en la seva dimensió nostàlgica, és del tot suspecte, perquè no ve a ser sinó una variant del nacionalisme. Les argumentacions de Bolaño en aquest recull fan sovint els salts imprevisibles de la puça:

El exilio, en la mayoría de los casos, es una decisión voluntaria. Nadie obligó a Thomas Mann a exiliarse. Seguramente las SS hu-

bieran preferido que Thomas Mann no se exiliase. [...] En el mejor de los casos el exilio es una opción literaria. Similar a la opción de la escritura. Nadie te obliga a escribir. El escritor entra voluntariamente en ese laberinto, por múltiples razones, claro está, porque no desea morir, porque desea que lo quieran, etc., pero no entra forzado [...] («Exilios», *ibídem*, p. 55).

Segurament Thomas Mann no hauria volgut perdre la nacionalitat alemanya el 1936, o potser tant li feia –vist que el passaport no compta quan parlem de literatura. Segurament el 1933 s’havia instal·lat a Suïssa per un cop d’atzar. O per poder escriure més tranquil, sense maldecaps. En el fons, poc importen les causes que el van dur fora d’Alemanya en una data tan significativa, ja que l’escriptura, en ser un acte lliure i voluntari, segurament tampoc no obliga a res i menys encara a haver de fugir d’un país. Segurament l’exili de Mann als EUA el 1938 no va ser forçat sinó cobejat: una mera opció, entre tantes altres. Potser de fet seguia només els impulsos de la seva ploma viatgera. Bolaño ens anima a posar ales a totes aquestes especulacions. Al capdavant, però, no fa sinó tancar els fets amb un discurs vivaç i suposadament alliberador, propi d’un bon «il·lustrat». El cas és que, d’ençà del 2004, tots aquells que no llegeixen en alemany i que sí llegeixen en la llengua de Bolaño ja poden resseguir de prop l’actitud del Thomas Mann exiliat davant de l’evolució política del país en què va néixer, gràcies a la iniciativa d’una editorial ben catalana, com ara Península (del Grup 62), que ens ha permès als catalanoparlants i als castellanoparlants de tenir a l’abast el volum *Oíd, alemanes...*, en traducció de Luís Tobío y Bernardo Moreno. No sé si

podem destriar-hi algun bri de nostàlgia, en aquests discursos. I si no és nostàlgia, aleshores què els mou? Una altra cara del nacionalisme, potser? Per què l’apòstrof col·lectiu: «Oíd, *alemanes...*» (*Deutsche hörer*)? ¿O és que el nacionalisme enfollit només es pot combatre amb un nacionalisme assenyat? ¿Deu ser per això que el Grup 62 posa aquest volum dins la seva col·lecció «Atalaya» en espanyol, o és Península una editorial que fa el seu propi camí políticsocultural dins el Grup 62? Escric una mica a raig aquestes preguntes, agullonat per l’experiència enriquidora d’editor independent que s’entesta a publicar assaigs d’autors estrangers traduïts al català –de vegades encara inèdits en espanyol, com és el cas d’uns llibres de talaia com ara *La nació i la mort* d’Idith Zertal, o *L’elogi de la desobediència* de Rony Brauman i Eyal Sivan–, i que constata que tant els mitjans catalans (sobretot els catalanistes) com els lectors catalanoparlants difícilment presten atenció a aquestes edicions quan el català –i ho diuen angoixats els analistes– passa per un dels seus moments més deprimits. Fins i tot ens podem preguntar de quina manera la traducció al català és un bon mesurador de la solidaritat cultural entre els catalanoparlants.

Però tornem on érem. No em puc estar de comparar els articles esmentats de Bolaño, sobre l’exili, que contenen frases del tipus:

La cantinela, entonada por latinoamericanos y también por escritores de otras zonas depauperadas o traumatizadas, insiste en la nostalgia, en el regreso al país natal, y a mí eso siempre me ha sonado a mentira. Para el escritor de verdad su única patria es su biblioteca, una biblioteca que puede estar

en estanterías o dentro de su memoria («Literatura y exilio», *ibídem*, p. 43).

amb l'entrevista que la poeta israeliana Helit Leixurun va fer el 1996 al poeta palestí Mahmud Darwix (la tinc al cap perquè justament ara preparo l'edició de *La Palestina com a metàfora*), ja que hi apareixen sovint les mateixes qüestions, tractades, però, amb una sensibilitat molt diferent. Fins i tot aquelles frases que diuen aparentment el mateix no arriben a dir sinó l'oposat. A tot estirar, no es tracta sinó d'equivalències artificials. Darwix brega tota l'estona per ser reconegut com a poeta i no pas com el poeta de la causa palestina:

L'exili es paga personalment amb la nostàlgia, i amb el sentiment de marginalitat. Però la compensació ve donada per la creació d'un món paral·lel a la realitat. I això, també ho fa possible la distància. La distància geogràfica també crea el tempo del poema, que no té necessitat d'una reacció immediata («No torno: vinc», *La Palestina com a metàfora*, traducció d'Eulàlia Sariola).

tot i que de vegades s'endinsa per uns verals ideològics que són, per a mi, terriblement problemàtics:

Després que la terra m'ha estat presa i que me n'he vist exiliat, s'ha transformat en origen i objectiu del meu esperit i dels meus somnis. Aquestes són les causes externes al lloc que la terra ocupa en el meu treball. El símbol de la pàtria. Ella és tota la nostàlgia i els somnis de retorn. Però no se l'ha de veure només com un lloc. També és la terra del món, i això també és bàsic en la meua poesia. La terra és una síntesi: és la font de la poesia, la matèria i també la llengua. De

vegades no es pot distingir entre la terra i la llengua. La terra és l'existència física de la poesia (*ibídem*).

Les darreres pàgines de *La llengua nòmada* no deixaran d'insistir, una vegada i una altra, en «l'aprenentatge de l'exili que és la vida mateixa» com a «preparació» a la mort, vista com «l'exili darrer». Són meditacions que arrossegueu un deixant teològic, gairebé gnòstic o, millor dit, que s'inspiren directament en l'actitud monacal de Hugues de Saint-Victor (segle XII):

L'aventura del desarrelament i de l'expropiació adquireix noves modulacions. / La descoberta i l'assimilació d'aquesta novetat millora la crisi i cedeix al neòfit porcions sempre diferents de l'alegria de viure, de sobreviure, però també el porta, simultàniament, a una presa de consciència més dramàtica de la seva condició anterior i posterior a l'exili conjuntural: l'exili originari. En aquesta premissa fonamental de la precarietat, l'exiliat es retroba, sense retrobar-se, amb tots els seus semblants, per molt diferents que siguin. / El neòfit pren possessió de fragments diversos de l'oferta [sic] amb què l'agredeix l'ambient circumdant. Una invasió no solament fonètica, sinó també de provocacions i estímuls mentals sorprenents per la seva novetat: el xoc de l'ignot que l'envolta. La dotació lingüística s'enriqueix, en un procés d'hibridació lent i sinuós, a mesura que el sentit [sic] de les noves acumulacions revela les sorpreses que amaga i que es van assimilant. / El pes alleugerit del present és substituït, tanmateix, pel pes interioritzat, profund: l'assumpció de la condició d'home exiliat en el món, que no té altre significat sinó el de preliminar de l'exili ultramundà (pp. 49-50).

Sense deixar de parlar de Déu –un Déu molt propi de poeta–, Darwix no perd mai de vista el concret:

I és que, al capdavant, tots som exiliats. Jo i l'ocupant, tots dos patim l'exili. Ell està exiliat en mi i jo sóc la víctima del seu exili. En aquest agradable planeta, tots som veïns, tots exiliats, tots caminem plegats cap al mateix destí humà, i el que ens uneix és la necessitat d'explicar la història d'aquest exili.

Si l'exili és estranyament, ¿no miro de dir jo també, amb aquest text meu en català, el meu exili català entre catalans?

Potser davant la manca d'un traductor català capaç de treballar a partir de l'original romanès, Manea degué suggerir als editors d'Arcàdia que partissin de la traducció italiana. La «llengua nòmada» va canviant de pell essent sempre la mateixa. Ara bé, la principal preocupació de l'autor en aquest text –la necessitat de ser llegit en anglès de manera adequada, d'acord amb els matisos i girs que aconsegueix en romanès, i de tenir doncs una visibilitat legítima als EUA i a la resta del món, d'acord amb les seves habilitats intransferibles a cap altra llengua– no deixa de produir efectes ben estranys en català, amb unes construccions de la mena:

La conjuntura va quedant progressivament privada de la seva supremacia històrica i reduïda al significat menor, tot i que cruel, d'accident, caos, casualitat, i queda lleugerament a banda, encara que no necessàriament del tot, de la fatal condemna inicial i iniciàtica, l'exili existencial mateix (p. 49).

És el tipus de redacció que segurament necessiten els nostres crítics i webs literaris

en aquests anys de reducció i de disfunció progressives de la llengua catalana.

ESPRÉMER L'ESTRANGERIA

Els tres discursos que Paul Ricoeur va impartir sobre la traducció (els dos primers, entre el 1997 i el 1998, i el darrer sense indicació de data i dedicat a Jean Greisch –el filòsof catòlic heideggerià– com a exemple d'un veritable diàleg ecumènic entre protestantisme i catolicisme –ja que tant Greisch com Ricoeur s'interessen per l'hermenèutica, per la fenomenologia i per la traducció, així com pels vincles estrets de totes tres amb la religió–), en comptes de ser aplegats el 2004 en un mateix opuscle, segurament es podrien haver editat en un text unitari. Una reescriptura que en condensés els continguts hauria evitat, d'entrada, moltes repeticions. Per afegitó, hi ha moments que el lector se sent agafat per un moviment espiraloide en què nota que no avança gairebé gens, davant les disjuntives que l'autor li planteja, ara i adés, sense resoldre pràcticament res. ¿Que hi ha potser cap intenció de resoldre res allà on Chouraki [sic] i Meschonnic són citats sense cap tipus de conflicte, sota un mateix envelat bíblic i hebraic? És possible que un tal desplegament no tingui sinó com a objectiu el d'enfonsar el lector en el pou del misteri existencial, que només la religió pot arribar a il·luminar. De fet, el llibre de Ricoeur proposa tot un seguit d'atzucacs en el terreny de traducció, com a conseqüència de la separació entre les llengües, per tal de construir soterradament una mena d'al·legoria de les religions. És com si ens preguntéssim si les diferents formes de fe estan condemnades a no entendre's, o si

hi ha per contra un comú denominador que pot aplegar-les, com ara la creença en un déu únic, en l'ocurrència el bíblic. I si aquest déu únic les uneix, ¿amb quina mena de text ideal hauria de ser? ¿Quin sentit cal donar a la comparació que formula una «hospitalitat eucarística» quan es parla de traducció (p. 50)? ¿No és aquesta la via que ha de prendre per força «un cristià filòsof» –tal com el mateix Ricoeur es va voler qualificar– quan és conseqüent amb la seva fe? El llibret *Sobre la traducció* s'ha de llegir en el context que li pertoca –fins i tot en la traducció valenciana que se n'ha fet. Per això val la pena recordar que una de les conferències va ser llegida a la Facultat de Teologia Protestant de París i que l'amic Jean Greisch és professor a l'Institut Catòlic de París, dues seus de formació acadèmica i religiosa prou conservadores.

La primera cosa que em va tenir ocupat mentre em tornava a llegir els tres textos de Ricoeur en l'edició dels 'Breviaris'⁴ va ser la comparació amb l'original. No me'n podia estar davant la sensació que em feia un text massa arrapat als girs i al lèxic de la llengua francesa, i, pel que fa al cas, excessivament deutor de la mena d'«idioma» que es fa servir a França en els ambients de l'especulació erudita. He de precisar que parlo com a mallorquí que fa gairebé vint anys que viu a Barcelona; per tant, hi ha solucions que no sé si són admissibles en el valencià estàndard, tot i que als meus ulls em poden semblar estranyes.

No faig comptes fer una llista exhaustiva de desacords, però sí que n'assenyalaré uns quants, ja que el llibre de Ricoeur és dedicat als problemes de traducció i em sembla pertinent fer-ho en aquest article. És cert que la traducció de Guillem Calaforra té també alguns encerts, i no se'n pot dir,

en cap cas, que sigui descurada. Jo hauria treballat d'una manera diferent tanmateix –tot i que he de confessar que difícilment hauria traduït Ricoeur.

En lloc d'un títol com: «Repte i felicitat de la traducció», ¿no diríem, si de cas, «Reptes i alegries de la traducció»? La paraula «felicitat» té, en català, un ús molt més restringit i fort que el *bonheur* francès. La solució es fa evident quan el mateix Ricoeur esmenta «les petites felicitats de la traducció» (p. 19); no hi ha dubte que aquí es fa inevitable de dir: «les petites alegries de la traducció». Un altre detall que he observat és el calc sistemàtic tant de les preposicions («Parlaré d'entrada, i més extensament, sobre [?] les dificultats»; ¿no diem «parlar de»?) com de certes construccions: «És en aquesta incòmoda posició de mediador on [?] radica», quan la frase catalana ha de ser per força: «És en aquesta incòmoda posició de mediador que radica», o també: «En aquesta incòmoda posició radica». Les expressions *source d'écart* o *source de malentendu* són traduïdes literalment com «la font de distància» o «la font de malentès»: ¿no hauria convingut més de trobar una solució més coherent en català, d'acord amb el context, com ara: «és la causa d'un distanciament» i «és la causa de malentesos»? El *découpage* esdevé «retall» i no pas «patró», i d'aquí ve que es parli del «retall fonètic i articuladori», del «retall lèxic», del «retall sintàctic»; per això s'escriu: «la seua manera de retallar allò real», en lloc de dir: «la seua manera d'establir patrons en la realitat» (*découper le réel*). A tot estirar, *découpage* també s'hauria pogut traduir per «esquema» i *découper* per «esquematzar». D'altra banda, en català el verb «presumir» no se sol emprar en el sentit que té normalment el *présumer* francès; la freqüència

d'ús de la forma transitiva és realment molt petita, encara que el diccionari la doni com a primera accepció. ¿No diem normalment «suposar»? També em penso que el mot *vœu* no pot ser sempre «vot» en aquest text; al meu entendre, de vegades s'ha de traduir per «anhel», de la mateixa manera que *les esprits* no són «els esperits» sinó «les mentalitats», i *un pari* no és, en el context en què surt, «una juguesca» sinó «una aposta»; ni *retranché* no és «atrinxerat» sinó «clos». *L'avant même* no pot ser «abans mateix», sinó «abans i tot», i *les inquiétantes contrées de l'indicible* no poden ser «les inquietants comarques d'allò indicible» sinó «els inquietants verals» o «les inquietants contrades de l'indicible». En comptes d'«una sospita de traïció» (*soupçon*) jo hauria traduït: «un bri de traïció» o «una espurna de traïció». A més a més, els *nombreux* no carreguen tant l'estil si en lloc de ser «nombrosos» són «molts». Hi ha algunes solucions poc elaborades; així doncs, la frase: «C'est *fou* –c'est le cas de le dire–, ce qu'on peut faire avec le langage», es tradueix: «És *follia* –cal dir-ho– el que es pot fer amb el llenguatge», però jo hauria escrit: «És *deliri* –i cal dir-ho– tot el que es pot fer amb el llenguatge», encara que la frase correcta hauria de ser: «És *moltíssim* –cal dir-ho– el que es pot fer amb el llenguatge», però aquí Ricœur fa servir una cursiva per a *fou*, i convé conservar el matís.

Potser el repte de debò ve amb la traducció del títol del llibre d'Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger*, molt citat per Ricœur, i que Calaforra tradueix com *La prova d'allò estranger*. ¿No grinyola una mica aquest títol en català? Reconec que la solució no és gens fàcil, però optar pel calc no em sembla gaire aconsellable. S'hi han de donar moltes voltes –més que res,

perquè aquest títol, a més de polisèmic (diu la dificultat i també l'examen que suposa fer passar l'estranger), és «amfibòlic» (és l'estranger qui passa per aquesta prova difícil i és també el traductor qui s'hi examina i hi pateix). El mot «prova» inclou d'entrada *épreuve* i *preuve*, i això pot despistar. Possibles solucions: «L'emprova de l'estranger» / «El pas difícil de l'estranger» / «El mal pas de l'estranger» / «Posar-se a prova amb l'estranger». Un traductor agosarat sempre pot provar de fer-ne una reescriptura.

Plantejar la possibilitat d'un text *ideal* –d'«un tercer text» (p. 25)–, tal com fa Ricœur quan parla de traducció, amb el recurs al *Parmènides* de Plató, per tal de descartar-la, tot i acceptar, en un altre lloc, l'existència de la «llengua pura» (adàmica) de què parla Walter Benjamin a *La tasca del traductor* –un «text magnífic» (p. 28)–,⁵ és començar amb mal peu, encara que sigui per pensar la paradoxa de la traducció a còpia d'oposicions, d'alternatives i d'hipòtesis, sense assegurar mai res. Perquè una cosa és que Humboldt, per exemple, considerés que les categories gramaticals i el pensament de les relacions lingüístiques, ultra les diferències abismals entre les llengües, eren universals –i per tant que hi hauria una base funcional comuna–, i una altra molt diferent és l'elaboració d'un discurs o d'una llengua d'art per part d'un subjecte autor.

El traductor se les ha de tenir, també com a subjecte escriptor, amb un subjecte autor, no pas amb una llengua pura ni amb una de col·lectiva. Tampoc amb un text en el context d'una cultura. La pràctica ens diu que la traducció és molt més complexa que tot això. I no n'hi ha prou tampoc amb el diccionari. Ni tan sols amb el diccionari de la rima (la traducció dels *Cants Òrfics* de Dino Campana, de la mà de Susanna

Rafart, autora d'un diccionari de la rima publicat a Edicions 62 el 1999, rebla el que acabo de dir).

Hi insisteixo: no pot haver-hi, efectivament, «un tercer text», com diu Ricœur, de la mateixa manera que tampoc no pot haver-hi una «llengua pura» (adàmica) que seria «redimida» en la traducció, quan es tracta de la fatal singularitat del llenguatge (com és el cas de la poesia), per la senzilla raó que aquesta singularitat s'inscriu orgànicament i històricament —és a dir, artísticament— en la continuïtat d'un ritme i també en una resemantització dels mots. I totes aquestes operacions tenen a veure amb la «intenció» d'un autor «envers el llenguatge». ⁶ Vull dir que en traduir no aspirem messiànicament a un origen edènic i lingüístic comú (que s'hauria perdut), sinó que ens dirigim cap a una persona (un subjecte i la seva història).

El que plantejo va molt més enllà del fet que la paraula «silenci» —com ja he dit altres vegades— no digui el mateix en Celan, en Riba o en Char, ja que això es pot conservar sovint en la traducció, encara que de vegades el traductor no en sigui del tot conscient. Parlo de la qüestió del sentit en el sentit que l'aborda Jean Bollack. En posaré un exemple que em sembla prou representatiu. Quan Karen Andrea Müller va presentar a Barcelona les traduccions que ella mateixa havia fet, de Paul Celan, juntament amb Andreu Vidal, va comentar que ells no havien traduït «els poemes de la Xoà». Venia a dir que la seva antologia (Paul Celan, *Poemes*, Edicions 62, 2000) implicava una tria que defugia *allò*. Aquesta declaració (s'ha de tenir present que la fa una alemanya d'una generació que no ha viscut directament l'experiència del nazisme) no necessita gaires comentaris. Tot i

això, és sorprenent que no provoqués cap reacció. L'escàndol és l'assentiment. Müller és del parer que hi hauria poemes de Celan en què es fa evident una tematització dels camps, i d'altres que tractarien d'una altra cosa, que és, segurament, molt més interessant que no pas la tragèdia més gran dels jueus europeus al segle XX. Quin és, però, el sentit dels poemes d'aquesta antologia? I quin n'és el centre de gravetat, un cop entenem que Celan no parlava de res sense parlar al mateix temps d'Auschwitz. ⁷

¿Ha estat mai conscient Karen Müller del que tenia a les mans? Que una persona de llengua alemanya (vull dir «nadiua») no entengui una bona part d'allò que tradueix demostra que la cosa és, en el fons, molt més complicada. I també que ni l'indicible ni tampoc la intensitat de les versions (a despit del que en pensen Enric Sòria i Bartomeu Fiol) no resolen res. ⁸

Ricœur no parla mai del subjecte històric ni artístic que és l'autor, ni de la seva llengua particular, feta amb distanciaments. En aquestes conferències, la *persona* hi és tota l'estona absent. El neguiteja molt més el «debat de cada llengua amb allò secret, allò amagat, el misteri, l'indicible», perquè de fet representa «inicialment la cosa incomunicable, la cosa intraduïble més closa» (cf. p. 64). El torno a citar a partir de l'original: «Els traductors prou que ho saben: textos, no pas frases, no pas mots, és el que volen traduir els nostres textos» (cf. p. 60). I no s'està de fer, tot seguit, un manlleu explícit a Humboldt amb una referència culta a les «visions del món», quan, per a Humboldt, l'expressió qualifica d'entrada les llengües nacionals o col·lectives. Mai no posa —repeteix— ni un sol exemple de l'*épreuve* que representa un autor amb la seva particularitat irreductible.

O millor dit, quan fa alguna referència vaga a un autor, com ara a Celan (per «l'efecte Celan»), és per tornar-li a carregar, per enèsima vegada, el mort de «l'indicible», de «l'innominable» (p. 57), que és una manera educada de fulminar el contingut crític dels seus textos. Com les versions de Müller-Vidal (una conciliació de Carl Gustav Jung i de Paul Celan).

El fet és que Ricœur només té ulls per a l'«estranger», aquesta alteritat abstracta i radical. I tot i partir d'aquesta figura que el fascina, només veu «retalls» i «glossaris», és a dir, problemes generals: «La construcció d'allò comparable s'expressa finalment en la construcció d'un glossari» (p. 69). Això ho diu tot parlant no pas d'una disciplina, sinó de François Jullien i de la seva activitat com a traductor del xinès. Ara bé, el sinòleg Jean François Billeter ha mostrat de manera contundent a *Contre François Jullien* (2006) quins efectes polítics es deriven d'una lectura atenta tant dels assaigs de Jullien com de les seves traduccions.

Així com el mot *tao* no es pot traduir d'una manera unívoca (no hi ha glossaris que valguin, contra el que pensa Ricœur, sinó que cada vegada cal considerar la valència del mot), tampoc no es pot traduir Carles Riba, Miquel Bauçà o Salvador Espriu amb la idea que tots tres han escrit «textos» en la mateixa «llengua» durant la dictadura franquista.⁹

Si som conscients que en traduir ens trobem cara a cara amb un autor i amb un discurs, o amb una llengua d'art –i per tant amb un text que és d'entrada una interpretació i implica una historització–, el concepte de «traducció perfecta», expressat per Ricœur («renunciar a la traducció perfecta», p. 26), deixa de tenir pertinència, ja que la traducció sempre serà, per força,

el resultat de la trobada asimètrica de dos subjectes en el temps. Això fa que, més enllà de la necessitat d'haver de traduir constantment els textos clàssics, una traducció concreta com ara la del *Faust* de Goethe, de la mà de Nerval, sigui única i no perdi mai la seva vigència ni, tampoc, la seva historicitat. Com diu Meschonnic (amb la veritat d'una rima): «pas un transport, mais un rapport». Més que no pas parlar de perfecció, el que convé és parlar de pertinència i de responsabilitat. L'una i l'altra no evacuen la crítica, sinó que més aviat la reclamen.

Però el que s'ha de discutir sobretot és el sentit de l'ocurrència de Ricœur quan mira de definir la traducció (perquè allò que té al cap és sempre la traducció poètica, i la bíblica, i també la filosòfica). ¿Es tracta sempre d'una «equivalència sense identitat» (p. 66), en el sentit d'una equivalència no idèntica a l'original? Què pretén dir Ricœur quan, en un altre lloc, la qualifica d'«equivalència sense adequació» (p. 29)? ¿És la Bíblia de Luter (allò que s'entén per «Antic Testament») equivalent a la Bíblia hebrea? Com pot haver-hi mai una equivalència si el text traduït –i també l'autor que originàriament l'ha escrit– mantindrà en tot cas l'estatut de «foraster» –ja no dic «estranger», dic «foraster»– en la llengua d'arribada? ¿O és que les traduccions de Karen Andrea Müller arriben a ser equivalents, quant al missatge que contenen, als textos originals de Paul Celan? I si creiem que cal recórrer, com Ricœur, al «treball del dol» psicoanalític –pel fet de no poder assolir la «traducció perfecta» (p. 26)–, aleshores què diria una anàlisi psicoanalítica de la declaració de Karen Andrea Müller: «no hem traduït els poemes de la Xoà»? Aquestes paraules, dites durant la presentació del llibre, ¿formen

part potser d'aquest «treball del dol»? De quin dol?

El que Ricœur hauria d'haver retingut de l'assaig de Benjamin –tal com va fer Szondi– és el concepte d'«intenció envers la llengua», cosa que implica, inevitablement, la consideració del subjecte. ¿Eren potser conscients Müller i Vidal de la intenció de Celan envers la llengua alemanya? ¿Havia d'invocar soterradament Karen Andrea Müller el fet de conèixer bé l'alemany, com a «nadiua», durant la presentació de la seva traducció? De quin alemany estem parlant? Del seu? ¿No va escriure Celan contra aquestes mentalitats i contra l'ocultació que se'n deriva?

LES BROMES DE L'ERUDIT

Prendre el partit del subjecte, de l'autor, és el que ha fet en certa manera Jordi Llovet amb l'edició bilingüe i completa de *Les flors del mal* de Baudelaire (Edicions 62, 2007).¹⁰ Això no obstant, la voluntat de traduir una obra amb els pressupòsits de rigor acadèmic i de compleció màxima del text, i amb l'argument implícit de fidelitat a les intencions i a la llengua de l'autor, no justifica, de cap de les maneres, que es faci paral·lelament –amb el pròleg que l'acompanya– una violència al recorregut històric i a la recepció d'aquesta obra en la llengua i en la cultura a les quals s'adreça de bell nou. En nom d'una idea de cànon literari, assistim en aquest cas a la posada en pràctica d'una política de l'exclusió o, pel cap baix, de l'ocultació.

Abraham Mohino va aplegar el 2002 una bona part de la poesia de Mercè Rodoreda sota el títol *Agonia de llum*.¹¹ Ara bé, «Una rosa de verms» és un altre hemistiqui

–molt més repugnant, és cert, i no tan suggerent– que també hauria pogut agafar per presentar el seu volum. En entrar-hi ens adonem que aquesta poesia prové sovint d'una mescla molt calculada de lèxic carnerià i de la més mòrbida sensibilitat baudelaireana. Les «serps lascives» hi rimen amb «salives», hi respira un «monstre de setí», «el llavi contra el coll amolla el seu verí», «l'ànima feta pols en el no-res [hi] arbora / la fètida mandràgora», «esquinça Déu el cel ametrallat», i els morts tenen per dins «bosses que es planyen amb gemecs mesquins». Són «adorables cadàvers que un sol desig confina» i que toparan amb «larves atònites d'existir». També Apollinaire i Rimbaud hi ressonen, acatalanats: «el meu esquelet groc et dono perquè el clavis, / fosforescent com sofre, en el desert del cel.» O encara: «l'ullal negre del neguit / i el cranc de l'angoixa blava.» Però encara hi ha això: Rodoreda és un testimoni ètic i poètic de la història europea. No deu ser només un resultat de les meves cavil·lacions el fet que no pugui deixar de pensar en «els molins de la mort» (*Die Todesmühlen*, el documental del 1946 sobre els camps d'extermini nazis) quan llegeixo les dues primeres «Cançons de les molineres», amb la seva «farina negra» i el «forn que és ple de cendra», o amb la seva «farina blanca» quan no hi mol el temps, sinó la nit.

La primera notícia d'una Rodoreda poeta i Mestre en Gai Saber, me la va fornir Mercè Ibarz amb la seva biografia del 1991. Hi copiava dos sonets del *Món d'Ulisses*, publicats en revistes el 1947 i el 1956, respectivament. Si Ibarz llegia el «Plany de Calipso» com una projecció de la relació de Rodoreda amb Obiols (Ulisses), jo vaig llegir l'altre sonet, el de la reflexió d'Anticlea, mare d'Ulisses, com un intent d'espriar la

seva pròpia maternitat en la separació. Són –crec jo– dues anàlisis d'ella mateixa. Per això li van servir el mite i la negror: per fer el secret i fer-lo despullat, gens clos. D'aquí que hi projectés tots els neguits. I, al mateix temps, les abominacions de la història, la més negra.

És prou conegut el judici crític de Jordi Llovet sobre l'obra narrativa de Mercè Rodoreda. Així doncs, no és gens estrany que en la «Presentació» a la seva traducció de *Les flors del mal* (Edicions 62, 2007), en què avalua la recepció d'aquest llibre de Baudelaire en la poesia catalana del segle XX, la Rodoreda poeta no hi tingui cap menció, encara que ella mateixa hagi fet una referència explícita al poema «Caïn et Abel» en el pròleg de *Quanta, quanta guerra...* com a material de represa –cosa que hauria de servir almenys per plantejar una possible assimilació de Baudelaire en la seva poesia. El fet que Rodoreda no volgués publicar cap recull de poemes en vida i deixés tot aquest corpus en un estat incert no treu, però, que l'empremta de Baudelaire no hi sigui. És perceptible –si la volem mirar. Fins i tot em penso que es pot afirmar que la mateixa obra narrativa ja la fa ben palesa.

Tot i això, Llovet decideix perpetuar la separació mecànica, reblada pel positivisme, entre poesia i prosa,¹² i busca (o fa com qui busca) les influències de *Les flors del mal* en poemes i no pas en novel·les o en narracions d'autors catalans, per bé que les poques proves que aporta fan trampa. D'altra banda, qualsevol diria que Llovet ha superat en escriure la separació entre poesia i prosa, ja que en realitat troba la influència de Baudelaire no pas en els poemes dels poetes catalans citats, sinó sobretot en els seus comentaris. «Tot s'hi val, menys llegir

poesia», sembla ser la missiva del nostre traductor i especialista en literatura comparada. Per a ell, a l'hora de fer el balanç, tal com li correspon, és molt més ocurrent –i també fa més gràcia– tirar de la veta opiniosa de Josep Pla i de la maleïda troca dels dimonis verdaguerians, una vegada ha resolt que el cànon poètic del segle XX pot quedar fixat amb els noms de Carner, Riba, Foix i Sagarra (p. 12). Com si els cànons no fessin prou mal en una cultura tan controlada –i gairebé privatitzada– com la nostra. Perquè no hi ha dubte que, si durant molts anys la dèria dels gestors era d'establir un cànon d'autors morts per saber què s'havia d'editar, la rendibilitat i l'eficàcia d'una tal operació han fet que les principals empreses editorials de Barcelona –que publiquen en català– vulguin avançar-se a l'esporgament del temps i optin per fixar el cànon literari català en vida dels escriptors que els interessa de preservar. El tractament *ad hominem* sobrepasa de vegades els pressupòsits estrictes de la promoció. I la tria dels elegits es fa, a més, amb el suport i la connivència dels mitjans televisius, virtuals i periodístics que cerquen a la vegada la broma i la cultura (poseu per exemple al *youtube* el lema «L'hora del lector»).

També aquesta nova edició de *Les flors del mal* ha estat ben orquestrada, i la «Presentació» del volum s'ha confegit i preparat, doncs, per arribar a la conclusió que, si és que hi ha hagut alguna influència de Baudelaire en la poesia catalana, ha estat «tardana i indirecta» (p. 25), i que les poques vegades que ha estat directa no ha produït sinó una mena de resultat invers, «com semblen demostrar moltes peces de Riba» (ibídem). Però en aquesta presentació de Jordi Llovet no hi falta la línia que introdueix el matís, amb el recurs obligat a l'elasticitat

del «potser» (un adverbí imprescindible en l'àmbit de la investigació): «potser fins que apareixen les figures de Palau i Fabre o de Gabriel Ferrater» no podem parlar d'una veritable integració del «fons transgressor que posseïx» la poesia de Baudelaire.

En l'obligada entrevista en espanyol que Carles Geli li va fer per al «Quadern» d'*El País*—i tal vegada perquè s'havia adonat que l'havia dita grossa—, Jordi Llovet va ampliar un xic més la llista: «Quizá se podría ampliar el círculo al periodo modernista: Santiago Rusiñol y Jeroni Zanné son más *modernos* que los novecentistas, y entenderon mejor al francés.» Queda clar, doncs, en què consisteix la literatura comparada, tal com la practica Llovet: a citar uns quants noms com si fossin una rotunda evidència (això permet d'evitar la lectura atenta de tot el que aquestes persones han escrit i traduït) i a copiar tot seguit uns poquíssims versos, triats en funció del resultat a què es vol arribar (no és casual que Carner sigui el d'*Auques i ventalls* i no pas el de *Cor quiet*). ¿I si llegíssim una mica de Zanné? ¿Si miréssim de recuperar-lo i l'acostéssim legítimament, via Baudelaire, a uns nous lectors catalans? El Baudelaire net i integral de Jordi Llovet, ¿s'ha d'obrir el pas a força d'enterrar els textos dels autors catalans que efectivament l'han llegit? La poesia de Guerau de Liost (comptem-hi les *Sàtires*), ¿és concebible sense Baudelaire? A més de la lectura de Nietzsche, la *Imitació del foc*, de Rosselló-Pòrcel, ¿té potser algun deix baudelairià?

Si Llovet es val, quan li convé, de la referència als *Paradisos artificials* (p. 15), per què no parla també de la traducció que en féu Ferran Canyameres, publicada el 1938? I si els comentaris de cinc autors catalans són tan rellevants per al mètode

que Llovet practica, i aquests comentaris abracen, al seu torn, tot l'espectre de l'obra baudelairiana, per què no adreça el lector cap al deliri singular d'Agustí Esclasans, autor d'una molt curiosa traducció dels *Petits poemes en prosa*, publicada per Catalònia a la Biblioteca Univers en una data imprecisa (segurament entre el 1928 i el 1936)? Quin sentit hem de donar a les moltes ocurrences que fa Esclasans a Baudelaire («el “meu” Charles Baudelaire») en el primer volum de *La meua vida (1895-1920)*, publicat per Selecta el 1952? Quina lògica enllaça el wagnerisme juvenil d'Esclasans amb el seu «titanisme demoníac de poeta en germen, de filòsof larvat, d'escriptor pobre, vençut, desconegut, amagat i solitari», i, de retop, amb les seves lectures de *Les flors del mal*?¹³ És clar que sempre podem recórrer a l'opinió de Gabriel Ferrater i dir que tota l'obra d'Esclasans «és un nyap»—que és la manera catalana d'emetre un veredict radical sobre les obres. Però Esclasans, si és interessant, ho és justament com a testimoni d'una època i d'una recepció—però també d'un deliri molt singular, que bé podem qualificar de baudelairià.

El passat de la lletra—dels textos—és dins aquest gruix de paper. No hauríem d'estalviar-nos-en la lectura ni tampoc el comentari quan parlem de la recepció de Baudelaire a Catalunya. A dir veritat, l'espai que Llovet dedica als seus traductors catalans és ben rònec: només l'utilitza per dir quins són (i no els diu pas tots: Emili Guanyabens [de vegades amb la grafia Guanyavents] no mereix ni un sol comentari), quants de poemes han traduït (i en el cas de Rossend Llates, ni tan sols això), i l'any d'edició dels reculls. Per afegitó, enlloc no fa una anàlisi de les traduccions que esmenta, ni aporta cap reflexió crítica. Una llista eixuta de perso-

nes i de dades substitueix el treball pacient i intel·ligent d'una veritable lectura (com qualsevol filòleg crític l'hauria d'entendre). Per això confessa, amb una certa prudència, que el seu text de presentació no aplega sinó «quatre dades» sobre la recepció de Baudelaire en la literatura catalana, i, llest com és, cuita a afegir: «que de cap manera poden ser enteses com exhaustives». Ara bé, tot i no ser exhaustives, «semblen confirmar allò que qualsevol historiador de la literatura catalana sempre ha intuït» (p. 25). És possible que aquí Jordi Llovet hagi volgut fer una cabriola per als especialistes de la cosa. M'agrada ser una mica mal pensat i veure en aquest «historiador de la literatura catalana» una al·lusió a Joaquim Molas, i més concretament al seu article: «Sobre la recepció de Baudelaire en terres catalanes». ¹⁴ Ara bé, tant si aquest text de Molas és aquí una referència amagada com si no ho és, no hi ha dubte que, si se l'ha llegit —cosa que hauria d'haver fet—, ha estat a corre-cuita i sense gaire interès pel detall menut (que és sempre el més gustós quan la cosa que s'apama és la poesia). D'aquí ve que adjudiqui erròniament a Joan Capdevila (p. 12) —el traductor de quaranta-tres poemes de *Les flors del mal*— unes paraules de Josep Ferran i Mayoral, que és el veritable autor del pròleg d'aquesta edició del 1920. La badada, si més no, és ben estranya, en un text d'aquestes característiques. I si l'opinió de Ferran i Mayoral és que Baudelaire aleshores ja es llegia prou en francès, i Llovet se suma a aquesta opinió, ¿no fóra més assenyat cercar-ne les traces amb una lectura intensa dels textos poètics catalans anteriors al 1920, posem per cas? ¿O fins i tot en l'actitud crítica d'un Jaume Brossa? ¿O mirar de donar sentit a la irrupció dels «Sis poemets en prosa» a *L'Avenç* el 1893

(un fet que Llovet ni tan sols no esmenta)? A què ve, d'altra banda, la quantitat de poemes traduïts en un autor que sap ferir amb un pessic de mots? ¿No és un poema una bomba, tal com diu Sartre tot parlant de Mallarmé? ¿És tan significativa la data de recepció d'un autor estranger quan només se'n busca la verificació empírica, sia amb dates d'edició, sia amb comentaris marginals en què el seu nom apareix clarament imprès en el text? ¿No és la literatura comparada també l'art de trobar el nom més amagat en un text de creació? ¿És per mandra, potser, o per impotència, si no arriba més lluny? I si la recepció de Baudelaire és, com diu, «tardana», què n'hem de dir de la de Hölderlin, o de Rilke, o de Joyce? Si Josep Pla va entendre Baudelaire a la perfecció, per què la seva escriptura se li acostava tan poc? És ben possible que Llovet pensi que la prosa de Pla és un clar reflex de l'alexandri baudelairià —o almenys etziba això durant l'entrevista amb Carles Geli: «el verso de Baudelaire es tan coloquial que puede ser leído casi como prosa», i per això: «si se vuelve un poco más prosa en la traducción no pasa nada, porque éste es uno de los propósitos del estilo original [de Baudelaire]: está a medio camino entre Racine y el periodismo». Ho diu de debò? Convido els lectors d'aquests article a comentar aquesta declaració de Jordi Llovet amb un bon lector de Baudelaire a França. ¿O és potser la mena d'estirabot que ell necessita per poder tirar pel dret i oferir-nos un Baudelaire dessabeït? ¹⁵

L'única traducció a la qual dedica una mínima atenció és, com és lògic, la de Xavier Benguerel, ja que en realitat es tracta de sobrepassar-la, de substituir-la. Però, ¿la substitueix realment? No és tan arcaïtzant com Llovet deixa entendre; és acadèmica,

cert. Però el volum que Llovet presenta és obra d'acadèmic, no pas de poeta, justament per la «tendència sonora» que dona al vers. Una absència total de música. És a dir, una negació d'aquell geni sonor que Sales i sovint Benguerel són capaços de retenir. La rima i la vida, com diu Meschonnic.

Avui que hi ha tan poques obres d'autors joves –i no tan joves– en què el sexe no degota a cada pàgina i la sang no raja sota cada línia, avui que la facilitat d'una perversió post-Bataille s'ha instal·lat en el panorama literari català, i ara que els crítics dels suplementes de la premsa i dels webs en gaudeixen a primera fila, ¿que potser no s'hauria de provar de donar sobretot la música de *Les flors del mal*? Si s'havia de retraduir aquest recull de Baudelaire, o se superava l'exercici mètric i rímic de Benguerel, o se'n traduïa, per exemple, l'assaig. Quin sentit té escriure textos que oscil·len vagament entre la prosa periodística i la poesia lleugera, amb unes rimes que de tant en tant s'insinuen (sobretot quan les forneix l'original francès o la feina prèvia de Benguerel), i de tant en tant s'esfumen o recorden les tendències sonores del rodolí? De debò cal una traducció escolar que acompanyi, com una cossa, la sumptuositat de l'original?

Si avui s'imposa a Catalunya una literatura comparada a partir de les «opinions» (convé tenir present que Llovet és un lector eficaç de Steiner i de Gadamer), no m'estranya gens que un recull de poesia impressionant com ara el *Viatge d'un moribund* de Joan Sales –i impressionant sobretot per la mena d'assimilació que fa de *Les flors del mal*– no tingui tampoc ni una sola menció a la «Presentació» de *Les flors del mal* a cura de Jordi Llovet. Tampoc no m'estranya que les seves *Cartes a Màrius Torres* (Club Editor, segona edició

del 2007), amb vint-i-cinc ocurrències a Baudelaire, no siguin tingudes en compte. Ni la poesia de Màrius Torres, que Sales associa sovint amb la de Baudelaire. De fet, Joan Sales deu ser el poeta i novel·lista català de la seva generació en què la lectura de Baudelaire és més intensa. ¿No és ben baudelairiana aquella escena d'*El vent de la nit* en què Lamonedà, ja del tot descregut i havent matat el gos de la prostituta amb què viu, s'endinsa pels carrerons de l'Arc del Teatre i veu una parella xacrosa amb un nen, aturada en un portal, demanant almoïna un 25 de desembre?

Un bon exercici de lectura, de lectura de Baudelaire, fóra aquell que ens fa acarar les dues excel·lents versions de Joan Sales, «La campana esquerdada» i «Elevació» (pp. 33 i 34), amb les versions que en fan respectivament Benguerel i Llovet, tenint present cada vegada l'original francès. Només així s'entén el valor que agafa la música en el poeta, i només així ens adonem del respecte que hi tenen els diferents traductors. Perquè si els versos de Baudelaire s'acosten, segons Llovet, a la prosa llisquent d'un diari, ¿és gaire bo de pronunciar un hemistiqui com ara aquest: «sembla l'estertor espès» (Llovet, p. 245)? ¿No fa una certa gràcia que en el poema «Elevació» sigui la «intel·ligència meva» (*mon esprit*) allò que s'eleva en la versió de Llovet (p. 59)? ¿No hi hem de veure un esquitx de narcisisme? Per què el martelleig de «feliç [...], feliç [...], feliç» al final del poema?

Però és sobretot amb la comparació de les versions de «La carronya», de Benguerel i de Llovet, que difícilment podem parlar, pel que fa al darrer, d'estrofes «fermes i mol·ludes, com les de Baudelaire». La citació, per cert, és de Joan Alcover. □

1. Vegeu el canvi d'orientació que vaig donar al capítol «El hombrecillo de Treblinka y el Maharal de Praga» en la meua edició de *Poesía contra poesía. Celan y la literatura*, de Jean Bollack (Madrid, Trotta, 2005). La traducció d'aquest volum és el resultat d'un treball col·lectiu a càrrec de Yael Langella, Jorge Mario Mejía Toro, Susana Romano-Sued i Arnau Pons.
2. Les relacions de Celan amb Enzensberger i el Grup 47 han estat analitzades per Werner Wögerbauer en el seu article «L'engagement de Celan» (2000). En un moment en què m'era pràcticament impossible introduir i publicar estudis sobre Paul Celan en català (el monogràfic de *Reduccions* 65/66 del 1996 en fou una excepció), vaig decidir de fer-ne una traducció a l'espanyol que es pot consultar a la xarxa: <http://www.revue-texto.net/1996-2007/Lettre/Wogerbauer_Celan-es.html>, al costat de l'original: <http://www.revue-texto.net/1996-2007/Lettre/Wogerbauer_Celan.html>. També es pot consultar el capítol «Nelly Sachs» de *Poesía contra poesía, op. cit.*, de Jean Bollack.
3. GW V, 544-557.
4. Ja vaig donar compte, de manera molt succinta, de l'original francès, *Sur la traduction* (París, Bayard, 2004), a la meua conferència «La reescriptura poètica?», publicada a *Reduccions* 81-82 (març 2005).
5. N'hi ha prou de citar aquestes frases de Benjamin (les dono en la versió d'Antoni Pous, *Art i literatura*, Vic, Eumo / Edipoies, 1984): «és el creixement de les religions allò que fa madurar en les llengües el germen amagat d'una llengua més alta» (p. 125) O: «Redimir en la pròpia aquella llengua pura que està captiva en una altra, o, contreta en una obra, alliberar-la per una transposició poètica, és la tasca del traductor» (p. 129). Vegeu la meua crítica a aquest text de Benjamin, i de retruc a les idees de Derrida sobre la traducció: «Hélène Cixous en mis manos: un alma arrojadiza. (Traducir a una llengua para volverla contra sí misma)», dins el volum col·lectiu *Ver con Hélène Cixous*, edició a cura de Marta Segarra. Barcelona, Icaria, 2006.
6. Aquest concepte d'*Intention auf die Sprache*, Szondi el va manlleva de Benjamin (cf. *La tasca del traductor*), però abans el va despullar de la seva beina teològica, per tal d'analitzar la intenció de Celan com a traductor del sonet 105 de Shakespeare. Vegeu la meua traducció a l'espanyol dels *Estudios sobre Celan* de Peter Szondi (Madrid, Trotta, 2005).
7. I aleshores quins són els *Menschen* del poema «Fadensonnen» (Müller i Vidal, p. 62)? ¿No són els esbocinats —és a dir, els «Men», «schen»— del poema «... rauscht der Brunnen» (p. 50)? Per què aquest títol és traduït «... murmura la deu» (p. 51) i el vers del qual prové, del poema «Kristall» (p. 6), diu: «es desvetlla la font» (p. 7)? L'aigua d'una font, quan corre, ¿que potser es desvetlla? ¿O és que murmura? ¿No diríem que fa remor, o —el que és el mateix— que se'n sent el brogit? Per quin motiu *Jesse* (Jesse) esdevé «Isaïes» (p. 53)? Per què el *Fruchtboden* (receptacle fructífer) d'una flor es torna una «terra fèrtil» (p. 55)? I per què la «pedra» del poema de Brancusi (p. 89), se «la fa muda», en comptes de traduir el que el poema diu, això és: que se la silència, és a dir, que no se'n parla? La traducció catalana deixa clar que és la pedra allò que es bada, però l'original diu: *was ihn verschweigt*, i per això el pronom neutre: *tät es sich auf*. Quina és la intenció del canvi: «la mort va entrar», en el poema «Una vegada» (p. 97), quan Celan diu: *der Tod hatte Zulauf*, és a dir, que la mort tenia moltíssima concurrència, que despertava moltíssima expectació? I per què els «martells» (una referència a Rilke) esdevenen «batalls» en el poema «Compta les ametlles» (p. 9)? ¿És potser per retornar a la lògica del que se suposa que és una campana? I els fusters del poema «Tübingen, Jänner» (p. 45), per què s'ofeguen «amb» les «submergides paraules»? ¿No diu el poema que els fusters les visiten sota l'aigua? ¿Que potser s'entén en català la tercera estrofa de «... murmura [sic] la deu» (p. 51)? I una mica més avall, en el mateix poema, per què se li demana a la «crossa» (l'estilogràfica amb què s'escriu) que giri (p. 51)? ¿No diu el mot «naixement», és a dir, *Geburt* (p. 64), una cosa ben diferent, en Celan, que l'«origen» (p. 65)? Per què se li introdueixen en la traducció els mots d'aquells contra els quals escriu? I per què s'elimina d'un poema allò que no s'és capaç de traduir, com ara *hinter sich her*, a «Pau, de nit» (p. 75)? S'ha entès de debò el poema «Denk dir» (p. 82)? De la traducció catalana es desprèn que a Massada hi ha un «fangar». Celan parla aquí del «soldat dels aiguamolls», o del «soldat dels pantans», en referència a la cançó que es cantava en alguns camps de concentració: *Wir sind die Moorsoldaten*. És aquell que sobreviu i que se'n va a Massada a resistir: un anacronisme històric amarg i també una manera de dir que el sobrevivent de l'extermini s'instal·la a Israel. Per tant, el genitiu «de Massada», ¿no s'hauria de transformar amb una fórmula com ara: «que és a Massada», per exemple? D'altra banda, el «malgrat» de la primera estrofa

contradiu l'original. En Celan hi ha lluita («contra»), no pas resignació («malgrat»). A més a més, els dos composts *namenwach* i *handwach* són una referència a *Iad va-Xem*, el famós museu de la memòria de l'extermini que hi ha a Israel, i no volen dir «el nom despert» ni «la mà desperta». El poeta està despert gràcies al nom (*xem*) i a la mà (*iad*) dels morts, els seus únics aliats. Per què el poema «Wir lagen» (p. 86) es tradueix per «Érem» (p. 87)? I per què la «màquia» (la formació vegetal que ha donat nom al maquis francès) es tradueix justament per «maquis»? ¿No es perd així l'al·lusió que va del món vegetal a la «resistència»? ¿No s'haurien de respectar els casos difícils, com ara *tagnächlich* (p. 92), en lloc de donar-los amb un simple «de dia i de nit» (p. 93)? Quina finalitat té tanta llibertat en la traducció, com ara que un *Hervorgedunkelt* (p. 103) esdevingui un «Desobscurit» (p. 103)? I, en qualsevol cas, què significa i què implica «fer versions» d'una poesia com la de Celan? ¿No és ben curiós una poesia com la de Celan? ¿I tenim en compte que en alemany —com en català— hi ha la «nit» (*Nacht*) i el «vespre» (*Abend*), i que el vespre precedeix la nit, de manera que aquí la nit és suplantada? ¿És concebible en la traducció catalana l'art poètica que declara el poema «Schneepart» (p. 106)? Per què s'hi calca, com en altres llocs, la sintaxi de l'alemany? Per què perdre la particularitat del mot *Aufwind*, del llenguatge de la meteorologia (p. 107)? Per què afeblir l'original amb un «llisquen»? Els «somnis» no llisquen, sinó que *s'els fa lliscar i rebotar damunt del gel*, com quan es llança una pedra damunt l'aigua d'un llac o del mar, fent-la saltironar per la superfície. El verb és un infinitiu i forma part de l'enunciació programàtica d'aquesta art poètica que és el poema «Schneepart». En català, l'acció de la mà del poeta desapareix del tot. A més, el verb *berauschaum* no és precisament «cisellar», és molt més violent. L'original té una força que es perd en la versió catalana. Per què «arrapats»? Es tracta de les «ombres» i, en tot cas, ¿no hauria de ser «arrapades» (tot i que ni tan sols amb «arrapades» es donaria el sentit del text)? Pel que fa a la darrera estrofa, és possible que el mot «ungla» vulgui ser un sinònim de «grapa» (en la seva primera acceptió del diccionari), però *Krampe* no és la «grapa» de l'animal, sinó el «croc» en forma de U que es clava a una paret o a una roca per poder fixar o assegurar una cosa (és una eina que utilitzen els geòlegs i els escaladors). I *Kolk* no és un «vòrtex» (el terbolí en un fluid), sinó que és un terme de la geologia que apareix en el Duden.

I amb la sonoritat remet també a *Kolchis* (un mot que Celan associa amb el bandejament de Mandelstam). A sobre, hi ha una al·literació: *klafiern / Krampen / Kolk*. Per què, doncs, «l'ungla del vòrtex»? L'ungla? Del? Vòrtex? I per què la traducció del poema «Die nachzustotternde» (p. 108) oscil·la entre el calc sintàctic i la no-comprensió del text? ¿No diu que el «nom» és «exsudat» i no pas «vessat»? ¿I no diu també que «una ferida va lleplant cap amunt», en el «mur»? Per què, doncs, «on crema una ferida» (p. 109)? Quin sentit té traduir *später*, un concepte celanià clarament combatiu —que en alguns poemes fins i tot se substantivitza—, ara per «després», adés per «més tard»? Per què en el poema «Per a Eric» (p. 111) ha de prevaldre el calc: «la meva amb tu sagitejant / mà»? Per fer bonic? ¿Van ser conscients els traductors de la significació del títol *Zeitgehöft* (p. 113), tal com es dedueix de la lectura dels esbossos d'*El Meridià*? Amb la paraula «cases», el títol català és gairebé un reciclat heideggerià: de la «casa de l'Ésser» a les «Cases del temps». En el poema «Ich trink Wein» (p. 114), *wie Jener am Pindar* vol dir «tal com Aquell conrea Píndar»; l'«amb» —crec— hi sobra. Aquí, a més, Déu no «mou el diapasó», sinó que el dóna, el lliura (al poeta). El text és molt irònic. A més a més, amb els *kleinen / Gerechten* Celan fa una referència doble: com si l'al·lusió al cicle d'Éluard, *Les petits justes* (la citació és literal), es transferís als «justs» (*tsadiquim*) del judaisme (del seu judaisme). Els «simples» de la versió catalana, ¿no té un deix de befa, un cop entenem el poema? De vegades, el diccionari de sinònims extravia els traductors: en el poema «Crocus» (p. 116), *einer gemeinsamen / Wahrheit* no és ben bé «d'una mateixa / veritat». En el poema «Es wird etwas» (p. 118), *einen / einzigen* insisteix en la unicitat del cercle, tot i que els traductors ho simplifiquin. El poema «Das nichts» (p. 120) es torna incompreensible en la versió catalana. A l'original queda clar que és «el no-res» qui segella. En català falta a més a més una «s»: «—ells ens fan u—» (tercer vers). En el poema «Així com jo» (p. 123), l'expressió: «s'eslloma / amb nosaltres» és ambigua: sembla que «nosaltres» també «ens esllomam» amb la mateixa acció d'alçar (implícita en el text). A més, *unendlich* no és un adjectiu d'ella (el tu del poema), sinó que acompanya l'acció que ella fa; és un adverbi. Ella va desfent el «sempre», «infinitament»; és una acció «sense fi». Què vol dir «infinita / deseterntitzant tu»? La sintaxi catalana, ¿és més poètica així? També en el poema «Ortswechsel» (p. 124), la construcció: *ich höre, wir*

waren / ein... s'entén bé (és com la construcció que apareix en un altre poema de Celan: *ich hörte sagen, es sei*), però en català no s'entén gaire; tal vegada hi afegiria un «que», perquè, a més a més, el «sent» mallorquí pot donar lloc a una confusió sense el pronom o sense el «que», sobretot si abans es fa servir un «tremolés» (p. 25) i no pas un «tremolàs» (propi del mallorquí). El ball de formes dialectals no hauria d'anar en detriment de la intel·ligibilitat del text. També s'ha de tenir present que el verb *stehen* té sempre, en Celan, el sentit de «resistir», de «no decaure», de «mantenir-se dret». És un mot de combat, que de vegades rep una connotació sexual. Per què esdevé «estar» (p. 61)? A més, *unerkant* vol dir «no reconegut» (es tracta del no-reconeixement com a poeta). És com si Celan digués: «només ets reconegut com a poeta per tu mateix; els altres et giren l'esquena». «Inconegut» (p. 61) és aquell que no s'ha donat a conèixer o que ningú no coneix (cosa que no era el cas: Celan publicava els seus llibres). La construcció: «Inconegut, / per a tu / només» no s'entén gaire. M'aturo aquí.

8. En una ressenya publicada al «Quadern» d'*El País*, «Celan, fosc i català», Jordi Llovet ens convidava a comparar aquestes versions de Müller i Vidal amb les de Reina Palazón publicades a Trotta: Paul Celan, *Obras completas*, 1999. Per poder fugir del destret —o per no haver-se de mullar—, Llovet remetia a una traducció espanyola molt deficitària (em pregunto si n'era conscient). Segurament la seva coartada expressava esbiaixadament una mena de perplexitat, o fins i tot d'incompetència. Com si a Catalunya Celan fos un poeta que ni els germanistes ni els germanòfils no poden llegir ni tampoc analitzar. ¿Aportava res la ressenya de Jordi Llovet? ¿Es tractava simplement de complir?
9. Una dada inevitable: a mi se'm va prohibir de publicar unes traduccions meves de Bauçà a l'espanyol, fetes juntament amb Nicole d'Amonville, amb el pretext que ell no volia ser traduït a aquesta llengua sota cap concepte, però al mateix temps els responsables d'aquesta prohibició van contribuir a pagar i a difondre una traducció de poemes seus a l'espanyol en una antologia a cura de Bernat Puigtebella, publicada arran de la Fira de Guadalajara, en què la cultura catalana n'era la convidada d'honor. La política de la traducció segueix, aquí, la lògica il·lògica de Miquel Bauçà amb relació a la cultura francesa: la blasmava i alhora esquitxava els seus textos de gal·licismes, perquè, a més de l'espanyol, el francès era l'única llengua estrangera que era capaç de llegir

literàriament, però la veritat és que no la llegia quan la llegia. Aquest no llegir una llengua quan un creu que la llegeix és una font inestroncable de poesia, tal com l'entén molta de gent. Una estranya barreja d'incomprensió i d'intensitat. Analitzo tot aquest afer en el meu text: «*Amb aquestes mans*: la vocació de poeta en l'obra tardana i novella de Miquel Bauçà», dins del volum col·lectiu —encara inèdit— que recull les intervencions fetes durant la trobada: «Miquel Bauçà. Poesia és el discurs» (Palma, 3 i 4 de novembre del 2005).

10. Premi Ciutat de Barcelona de traducció en català (atorgat per majoria). El jurat, format per Sean Golden (president), Pilar Estelrich, Xavier Pàmies, Joan Sellent i Carles Miralles, en va destacar que fos la «primera versió completa, filològicament rigorosa i ben documentada d'aquest clàssic modern». I corre la brama que el llibre va anar a concurs en gal·lerades, abans que fos pròpiament editat.
11. Enlloc no diu que encara quedin poemes de Mercè Rodoreda per editar. S'entén, doncs, que el lector té a les mans tota l'obra poètica de l'autora, amb unes divisions i amb una ordenació que correspon al curador. Carles Miralles em va informar, però, que l'edició de tota la poesia de Mercè Rodoreda està en curs. Els inèdits serien considerables.
12. Vegeu Henri Meschonnic, «Prose, poésie», capítol IX del llibre *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage* (París, Verdier, 1982).
13. Llovet pensa que ha de dedicar una part de la seva «Presentació» (pp. 27 i 28) a explicar per què escriu *Les flors del mal* sense posar-hi majúscules (*Les Flors del Mal* o *Les flors del Mal*). Si hagués llegit una mica d'Esclasons ens hauria estalviat aquesta innecessària digressió.
14. Joaquim Molas, «Sobre la recepció de Baudelaire en terres catalanes», Actes del 12è Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes, vol. 1, Universitat París-IV Sorbonne, 4-10 de setembre del 2000, pp. 43-69.
15. És possible que «el 80% dels llibres en català estiguin fets avui pels correctors d'estils», tal com afirma Llovet a la seva entrevista amb Carles Geli (*Jordi Llovet, catedràtic de Literatura y traductor de 'Les flors del mal'. 'Lo más próximo a Baudelaire aquí fue el satanismo de Verdaguer'*, 1 de març del 2008). Hauria convingut, en qualsevol cas, que el seu text passés també per un corrector. Si més no, el lector hauria de saber, per exemple, que Llovet fa un ús molt curiós de la locució «tota vegada que», que escriu «deixia» en lloc de «deix» (¿per fer bonic?) i que segueix el castellà en l'ús de la preposició «en» davant d'infinitiu.