

El punt feble

Simona Škrabec

«Los funcionarios aduaneros cuentan con la autoridad para formularle preguntas y examinarlo a usted y a su propiedad personal. Si usted fuese escogido para ser examinado, se le brindará un trato cortés y profesional y con dignidad».

Versió espanyola del Formulari de Duanes 6059B,
Estats Units d'Amèrica

Un curiós fenomen fisiològic condicio-
na l'ull humà. Una taca obscura a la retina,
el *punctum caecum*, impossibilita una visió
completa. Segons la terminologia científica
es tracta del punt cec, però si traduïssim
literalment l'expressió que va fer servir
Sigmund Freud, llavors hauríem de parlar
del punt feble (*der schwache Punkt*).¹ D'en-
trada va bé exposar la diferència perquè, a
partir de Freud, aquest concepte ja no és
una preocupació dels científics, sinó una
metàfora que ens ajuda a pensar en totes
aquelles coses que la mirada ignora per cau-
ses inherents a la manera de mirar. A l'època
de la Viena daurada, la zona obscura corres-

ponia a la dona. El gènere *feble* havia estat
assumit com un continent a part. N'és un
bon exemple la representació de la vagina
dentada que inquietava Salvador Dalí en un
dels passadissos del seu col·legi –una font
amb un sortidor d'aigua en forma d'una
boca de lleó, just a l'alçada dels malucs de
la noia, el feia patir i només amb les eines
de l'anàlisi freudiana podia explicar-se a si
mateix aquest terror infantil.²

Però el mètode crític-paranoic encara
serveix per a endinsar-se en l'obscuritat d'i-
matges poètiques. Marc Romera a «Acalà-
sia», que forma part del seu llibre de contes
La intimitat (Barcelona, Empúries, 2008),
envia el protagonista a Miami. El jove s'a-
dona que la ciutat és plena d'ocells morts
i de gats atropellats, però tot i així «mitja
hora després està llepant un cony amb tot
el desig del món, o seu en una taula de
restaurant menjant-se una hamburguesa
amb ceba i formatge». El símil que uneix
el colom mort, el bistec triturat i el sexe fe-
mení funciona perquè conté aquella terrible
revelació que en pocs minuts un cos ple de

Simona Škrabec (Ljubljana, Eslovènia, 1968) es dedica a la recerca relacionada amb la literatura europea del segle XX. És autora dels llibres *Lestirp de la solitud* (2002) i *L'atzar de la lluita* (2005). Amb Arnau Pons ha editat *Carrers de frontera* (2007-2008). Ha traduït a l'eslovè llibres de Pere Calders, Jesús Moncada, J. V. Foix, Lluís Maria Todó, Jaume Cabré i Gabriel Ferrater, i al català Drago Jančar, Danilo Kiš, Boris Pahor, Aleš Debeljak, entre d'altres. És la directora del web del PEN Català dedicat a la traducció literària.

vitalitat pot esdevenir la carn inerta. Rembrandt i Francis Bacon van quedar fascinats davant d'un bou escorxat a causa d'aquest *memento mori*. Però el viatger solitari creat per l'autor català no es deixa impressionar gaire pels paisatges llunyans, frisa per sortir d'una Amèrica plena de cocodrils devoradors d'homes i de veïnes disposades a tot, i cruspir-se finalment els «donuts que es fan a casa». La paranoia daliniana aquí ja no és la por davant de l'altre femení, sinó davant d'algú que és culturalment diferent. L'única solució del neguit provocat pel món desconegut és el feliç retorn a casa.

Un altre ésser literari carregat amb el llast de la diferència que l'exclou per partida doble –ser de l'altre sexe i ser d'una altra cultura– el trobem a *La pell freda* (Barcelona, La Campana, 2002) de Sánchez Piñol. Si tenim prou coratge de llegir metafòricament aquesta obra, preguntem-nos qui és l'amfibi encadenat dins del far, que representa aquella dona. I també què separa la potent imatgeria literària, que mostra la invasió d'uns éssers infrahumans, d'aquelles rates que sortien de tots els racons en els films propagandístics dels nazis. L'antropòleg ha desenvolupat dins del seu laboratori una imatge que havia de funcionar per força. L'èxit comercial del llibre prové segurament de la possibilitat d'una doble lectura de la novel·la. D'una banda, els lectors més ingenus hi troben la identificació fàcil amb una inquietud profunda, que una altra vegada va definir precisament Sigmund Freud. La por de la castració no és pas un concepte literal, el terror no és provocat per la presència de cap ganivet. El terror neix ja de la simple possibilitat, per l'amenaça, que vingui algú i ens prengui el que és nostre. Batís Caffó en les seves múltiples reencarnacions –veiem només

un episodi, però sembla evident que el far mai no pot quedar sense un vigilant– és un heroi que lluita per preservar els límits de l'illa, una illa metafòrica que s'estén ben bé fins als límits del món. En una societat postmoderna, que representa que ha perdut tot desig d'arrelament, aquest lluitador tan aferrissat resulta reconfortant. Aquesta figura és l'encarnació del desig de poder ser el que ja no som. La melangia del temps postmodern, que ha perdut el seu món d'ahir, es cura amb una èpica nova d'herois imaginaris. Una èpica d'herois de dibuixos animats, capaços de conquestes absolutament fantàstiques.

L'altra lectura que ofereix *La pell freda* és la pedagògica reinterpretació de la crítica del colonialisme que mostra com són de dolents, els imperialistes. També des d'aquesta perspectiva el lector se salva de tota autocrítica, observa el món des d'una talaia segura. Els conflictes són només un problema teòric, la informació dramàtica des d'indrets molt llunyans arriba sempre filtrada per una pantalla. I així tenim els citaucats per identificar-s'hi i aprovar la seva lluita desesperada per preservar la seva manera de viure atàvica. I es fa evident que rere el relat sobre les salamandres hi ha la voluntat de denunciar el fet que tot aquell que defensi la seva terra serà sempre vist com un monstre.

El guanyador d'aquest joc d'identitats és la violència. La dominació brutal o bé la resistència ferotge són les dues úniques possibilitats en un món que s'ha quedat aturat en un temps cíclic. Tot és sempre igual, cap possibilitat de progrés o de canvi. No és estrany que el gest bíblic d'intentar travessar el mar tot caminant i que tanca la novel·la quedi frustrat per voluntat pròpia del protagonista.

La literatura postcolonial ha produït força obres d'una impecable correcció política, però a sota de la superfície d'un optimisme fingit les novel·les reproduïxen els models de bons i de dolents, de poderosos i de febles, i d'aquesta manera s'actualitzen les estructures que reforcen de nou els tòpics i els prejudicis. Els estereotips treballen en una obra literària d'una manera gairebé imperceptible, recordeu només el que deia Joan Capri en els seus monòlegs: «Entra el bo, un got de llet. Entra el dolent, whisky doble».

Un bon exemple d'aquesta actitud seria la novel·la *L'últim patriarca* (Barcelona, Planeta, 2008) de Najat El Hachmi. Me-reixeria un estudi detallat tant la recepció entusiasta de la crítica d'un estranger que escriu en la *nostra* llengua com també el rebuig manifest que l'autora mostra contra la cultura de la qual prové. El públic va aplaudir, de fet, la transformació de la societat magribina en la figura del pare dèspota que confirma tots els prejudicis ja existents. El testimoniatge d'una autora que coneix aquesta societat des de dins dóna als lectors la tranquil·litat que poden preservar el seu menyspreu tradicional envers els paletes immigrants perquè confirma que aquesta gent realment són així. L'últim patriarca és la imatge que conté tots els atributs del pare odiat, l'origen —el pare com a metàfora per a l'origen, per al llinatge— és l'únic culpable de l'exclusió de la narradora. Però aquest pare que pega, viola i coacciona fins a no deixar respirar és alhora l'únic capaç de trencar les fronteres de la misèria. L'eros de la violència s'imposa d'una manera aclaparadora. El pare que cada cop fa parets més rectes és capaç d'integració, mentre que la mare amb el seu mocador de víctima queda emmurallada en una tradició eixorca i cap

al final de la novel·la el seu personatge es desdibuixa fins a gairebé desaparèixer. Les lectures de *Solitud* i de *La plaça del Diamant* no han servit a l'autora ni per a esbossar el camí de l'emancipació. La narradora, en canvi, sí que se'n surt després d'alguns intents fracassats i obté finalment la seva satisfacció en la relació sexual amb el germà del pare. L'oncle és un home instruït, llegit, culte. Aquesta substitució del pare real per un pare possible fa més que clar que per a integrar-se primer cal renegar del que ets. Per a integrar-se en una societat nova, cal trepitjar els orígens i el rebuig ha de ser tan inequívoc com aquella camisa de dormir ridícula que es posava la narradora per fer les pregàries en l'època del seu encegament religiós. És aquesta l'actitud que volem promoure com a societat? Volem ser tan intransigents per acceptar els nousvinguts?

La visió d'una obra literària difícilment pot ser neutral i completa, el que hi som capaços de veure sempre és condicionat pels punts cecs adquirits, per aquelles coses que preferim no veure. La metàfora del *punctum caecum* va esdevenir especialment viva cap al final de la Guerra Freda. El 1989 Drago Jančar escriu el seu llibre d'assajos reivindicatius *Terra incognita* (Klagenfurt, Wieser, 1989) per posar damunt del mapa una Eslovènia que abans mai no havia existit. La perversió del pensament geopolític rau precisament en el fet que opera amb conceptes per als quals no compten ni les muntanyes ni els rius ni la gent ni el seu dia a dia, sinó que la geografia humana és transformada en un mapa estratègic on és veu només allò que ha de ser vist. Czesław Miłosz³ va comparar l'Europa comunista amb les regions que els antics exploradors marcaven al mapa amb un lacònic *ubi leones*. Regions no explorades que evoquen la

por dels viatgers de ser devorats. La mirada pot engolir regions senceres gràcies al principi del *punt feble*, com més metafòrica és la taca dins de l'ull, més efectiva és la distorsió de la imatge.

L'estudi de Clàudia Kalász «Una percepció més aguda, però amb punts cecs» a *Carrers de frontera* (Barcelona, Institut Ramon Llull, 2008, volum 2) resumeix la trajectòria de les recents traduccions del català a Alemanya. Des del punt de vista del cànon de la literatura catalana, el mapa que han dibuixat un bon centenar de traduccions els últims deu anys encara és –malgrat els esforços i èxits innegables– força ple d'omissions d'obres i d'autors importants. Ara bé, la precarietat de traduccions més que esporàdiques ja ha passat a la història. Si més no a Alemanya ja no hi ha cap estudiós que es pugui presentar davant d'un auditori amb una antologia sota el braç i dir *omnia mea mecum porto*. Ha quedat clar que el llegat de la literatura catalana no cap en un sol llibre: és un gran pas endavant que consolida la llarga trajectòria dels estudis de llengua i literatura catalanes en aquest país.

Més difícil, però, serà eliminar el punt cec que enterboleix la imatge del conjunt de la literatura catalana. Algunes –molt poques, cal subratllar-ho– ressenyes als diaris alemanys durant 2007, com és ben sabut, van arribar a ser atacs frontals, ofensius i tergiversadors. Però no són aquests textos com un dels primers reportatges sobre Catalunya com a cultura invitada a *Der Spiegel*,⁴ els que resulten a la llarga més nocius. És relativament fàcil combatre aquell qui lluita en camp obert. Molt més difícil és enfrontar-se als arguments de Merten Worthmann, que alaba la prosa de Josep Pla en una sèrie d'articles,⁵ però alhora

no s'oblida de recordar als lectors que Pla escrivia només diaris, articles, prosa breu i que una novel·la pròpiament dita no l'ha escrita ni el més gran dels grans escriptors catalans... Aquesta reducció intencionada és greu perquè un poble sense novel·la mai pot ser considerat una nació. És aquest gènere burgès per excel·lència el que ha de confirmar que un poble ha superat l'estadi de les rondalles i de la poesia popular. Resumint, Pla és i «romandrà un cronista –un caçador i un recol·lector d'observacions dignes de ser anotades i d'històries de viatges que (habitualment) no surten mai de la pàtria».

A Alemanya sorprèn en les ressenyes la minuciositat en les descripcions de la trama de la novel·la, que delaten els punts que han despertat la curiositat i mostren la manera com va ser entès, interpretat el text. Però aquestes lectures atentes no sempre són sense nervi. Edgar Schütz s'entesta a demostrar en la seva ressenya⁶ de la novel·la *Les veus de Pamano* de Jaume Cabré que l'acció als Pirineus bé podria passar a qualsevol indret d'Espanya. La comparació amb Jorge Semprún li serveix per a afirmar que en l'aportació de Cabré no hi ha res que no es pugui trobar en obres «d'altres autors espanyols, catalans, bascos i gallecs». La frase més preocupant, però, la trobem a l'inici de la ressenya on diu que la literatura espanyola –no perd cap ocasió per tornar a subratllar que totes les literatures d'Espanya formen un sol conjunt– «ha començat, després d'un llarg i concentrat silenci, a exhumar el passat». Schütz parla d'exhumacions i Worthmann titula el seu llarg text a *Literaturen* «la dansa al voltant de les ferides». Creiem que tots els alemanys han assumit el seu passat i s'hi han confrontat, però segons com encara

molesta extraordinàriament que es furgui en el passat sigui qui sigui qui tingui aquesta intenció. Les traduccions normalment introdueixen obres que s'han escrit lluny del país en qüestió, que no tenen res a veure amb la memòria col·lectiva ni amb les tendències ideològiques dels lectors a qui van destinades. Un llibre traduït és una història diferent, un punt de vista inusual que pot fer tremolar força les opinions assentades.

La traducció és una lluita constant contra la difuminació de l'objecte que és davant de l'ull. L'univers creat per les lletres és el repte que se situa davant del traductor, hi és també la comprensió i l'emoció provocada per un original, perquè la feina del traductor consisteix a mostrar la imatge nítida en un altre context. Què es perd en la traducció, doncs? La pel·lícula de Sofia Coppola *Lost in Translation* (Estats Units, Japó, 2003) tracta aquesta qüestió molt directament. Però, si no m'equivoco, no tenim cap traducció consolidada d'aquest títol en català. Aquesta és la primera cosa perduda en aquest cas concret. Com que la pel·lícula no s'ha estrenat en català, ens falta entre molts altres referents també aquest *topos* de la indústria americana per poder repetir amb una nova fórmula la vella veritat de *traduttore traditore*.

No es poden, diu la saviesa popular, traduir títols sense haver traduït abans tota l'obra. Amb la mateixa submissió acceptem també els productes de neteja o d'alimentació que tenen, es veu, noms del tot intraduïbles. Passar de «Mr. Proper» a «Don Limpio» no sembla que afecti cap escrúpol filològic, però si l'etiqueta d'aquest o qualsevol altre producte és traduït a una llengua poc influent, es dona per descomptat que la marca registrada quedaria irrecognoscible i les vendes caurien en picat, l'envàs massa

ben fet fins i tot podria fer pensar que es tracta d'una còpia pirata.

La traducció és també un acte polític. L'encegament pot arribar a ser a vegades tan gran que el punt cec engoleix completament l'original. Els anuncis publicitaris, les pel·lícules doblades i les entrevistes als diaris on els personatges de tot el món parlen la nostra llengua sense que mai hi figuri al costat ni la font ni encara menys el traductor fan suposar que no hi ha hagut mai cap traducció, que el món és fet, narrat, explicat en una sola llengua. En un món tancat en una bombolla, res no trontolla, tot és controlable i a l'abast de la mà. D'aquí ve la por davant dels amfibis que viuen igual de bé a l'aigua i a la terra.

Allò que es perd en una traducció no és pas tan senzill de definir com ho fa Sofia Coppola en una escena de la pel·lícula en què una intèrpret japonesa redueix l'allau de paraules d'un enèrgic director de fotografia nipó en una sola frase anglesa. El protagonista, a punt de ser fotografiat, opta per posar simplement l'expressió més adequada per les circumstàncies i passar de les instruccions de la intèrpret i dels gestos del fotògraf.

Per a Bill Murray, aquest veterà de la pantalla, resulta molt més xocant encendre la televisió i trobar-se amb ell mateix en una pel·lícula que el va fer famós. És ell mateix, però més jove i, a més, doblat en japonès. Encara és ell, aquest doble atrapat en un temps passat i que parla una llengua incomprendible? La traducció produeix dobles que semblen idèntics, però que no ho són pas. Aquest encontre amb la pròpia imatge no té res a veure amb l'escena davant del mirall en què cada criatura de nou troba i fixa la seva identitat. La traducció és més aviat el reflex en un vidre en què la pròpia cara es confon amb la cara d'un transeünt. Però el

xoc d'haver de reconèixer en un desconegut els trets del propi rostre és tan necessari per a la construcció d'una personalitat com la superfície llisa de l'aigua perquè els Narcís es facin grans. No n'hi ha prou només de veure reflectit el rostre en un mirall per a saber com ets, sinó que cal saber també què és allò que comparteixes amb els desconeguts. I també, és clar, tenir les orelles obertes per sentir com et veuen els altres. La identitat demana una pell porosa.

Allò que és estranger i allò que és propi no està dividit en parcel·les de blanc i de negre. Amb els altres compartim més aviat un mirall difús on es reflecteixen les analogies i ens fan veure coses que no podríem veure d'una altra manera, però també imaginar-ne algunes que potser no hi són.

La traducció ens mostra que les coses no queden fixades en un objecte únic i irremplaçable, sinó que tenen capacitat de reproducció. L'estiu del 2004 vaig traduir per a la revista eslovena *Nova Revija* alguns poemes de Francesc Parcerisas. La dificultat més gran era com traduir el títol de «Primera sang». Calia reproduir les dues imatges que es fan presents en la locució catalana: la menstruació que porta la maduresa a les dones i el duel en què els homes lluiten «fins a la primera sang». Vaig optar de manera conscient per donar preferència al *coming of age* de les dones, però utilitzant per referir la regla un terme més ampli que no amaga que les noies comencen l'edat adulta amb una hemorràgia. Ferir algú per fer-lo créixer és una metàfora prou coneguda, gairebé no sabem veure l'expressió en el sentit literal, sinó només figurat. I jo voldria que els lectors fossin capaços de veure córrer sang en el poema i no només assumir que el poeta els explica coses greus com de costum.

«El coàgul calent d'una dona» del qual parla el poema és aquell inici brut, maculat, que fa possible la gestació dels nous éssers. Al començament del Nou Testament hi ha la verge immaculada i precisament en la tradició cristiana s'estenen al llarg dels segles les representacions plàstiques de la imatge de Déu. La pintura i l'escultura religiosa són, però, només una entrada cap a un món inaccessible. El *Cercle negre* (1923) de Kazimir Malèvitx utilitza el mateix procediment d'obrir els horitzons com les icones russes. Però per a acostar la realitat superior que no es pot ni veure ni sentir d'una manera més assequible ens cal una mena de traducció, o millor dit, d'adaptació. Així els pessebres catalans imiten les cases de pedra dels Pirineus, i l'estrella de Betlem a Viena brilla al costat d'àngels barrocs de galtes rosades. Qui voldria reduir després de tants segles aplicats a la imaginació aquesta rica paleta de representacions a una sola i correcta imatge del diví? A l'Europa cristiana ens hem acostumat a veure allò que no podem conèixer adaptat en unes versions pròximes, nostrades. L'anostrament és un terme emprat amb freqüència com a sinònim de traducció.

La relació entre la idea i les seves còpies és un tema recurrent també en la literatura. Hi ha autors, obsessionats amb la recerca de l'absolut, que han rebutjat la possibilitat de variants imperfectes que multipliquen el món i el fan incommensurable. Un dels monuments literaris més grans a aquesta angoixa el trobem segurament en els contes de Jorge Luis Borges i especialment en la seva quimera de *Pierre Menard, autor del Quijote* (*Ficciones*, 1944) en què el traductor aconsegueix igualar l'original, copiant-lo de nou en una versió absolutament idèntica.

L'objecte autèntic, l'únic original s'esvaeix en la cadena de reproduccions. «Això mateix, això idèntic, no està donat enlloc a la manera d'un tercer text l'estatut del qual seria el del tercer home en el *Parmènides* de Plató, tercer entre la idea de l'home i els exemplars humans que se suposa que participen de la idea veritable i real», diu Paul Ricœur a *Sobre la traducció* (València, PUV, 2008. Traducció de Guillem Calaforra). L'únic remei de superar aquesta situació angoixant és ser conscient de l'abisme insalvable, d'una divisió primordial.

Ricœur ens demana viure amb el *mind the gap* del metro novaiorquès sempre present. Hi ha una andana immòbil i els trens en moviment, però en aquesta estació no hi ha parades perquè l'abisme és insalvable. Només són possibles salts vertiginosos d'un comboi a l'altre, però mai no es pot aconseguir la pau d'una andana feta de coses eternes i fixades.

El problema que planteja Paul Ricœur té a veure amb la constatació de Plató a *La República* que cap cosa humana mai pot adquirir el repòs, tot es transforma, canvia i per això no és possible mostrar en l'art un absolut que valdria en tots els casos i per tots els temps. Aquesta veritat tan simple, tan evident, el filòsof no l'és capaç d'admetre. I si la transformació és la característica de totes les coses palpables que ens envolten, com no ha de ser també la característica principal de la llengua. La llengua descriu i capta el món del seu temps, queda profundament impregnada amb els pensaments individuals que l'han feta servir en uns moments molt concrets. El llenguatge com a problema filosòfic no pot, doncs, ser pensat des de la immobilitat. I la pràctica de la traducció és possiblement la mostra més evident que la llengua no-

més existeix com un enunciat. Només en un temps i en un lloc concret, les paraules adquireixen el seu sentit.

El més problemàtic en aquesta revisió filosòfica de la traducció és el lloc de les retraduccions. Segons Ricœur «és en la retraducció incessant de les grans obres, dels grans clàssics de la cultura mundial, la Bíblia, Shakespeare, Dante, Cervantes, Molière. Potser fins i tot cal dir que és en la retraducció on hom observa millor la pulsio [sic!] de traducció estimulada per la insatisfacció en la vista de les traduccions existents». Hans Christian Andersen va mostrar d'una manera deliciosa en el seu conte sobre la reina de les neus quines conseqüències té aquest desig d'immobilitat. Un tros de gel, infinitament petit, invisible, cau a l'ull d'un noi i a partir d'aquest incident ja no és capaç de desitjar res més que el desert glaçat on viu la reina. Escapa del temps i de tota mutació vivint al seu palau cristal·lí, però per sort la Gerda té forces per a anar a buscar el seu amic fins a Lapònia i retornar-li el sentit de les estacions, i el noi torna a sentir el temps que flueix i tot ho transforma. Els grans clàssics no es tradueixen pas per «millorar» la traducció ja existent. Cada nova traducció de Shakespeare o del Dant és una nova proposta estètica que pot implicar l'adaptació d'una forma mètrica o bé desitjar instaurar una nova interpretació d'un concepte. La «insatisfacció» no és més que el desig d'imprimir el rastre de la pròpia existència en el si de la llengua. Tractar l'obra traduïda com una còpia sempre imperfecta d'un original inaccessible significa sobretot esborrar el subjecte. Així sembla que la llengua podria existir sense els individus que la parlen. Si «la llengua ens parla» com diu Heidegger, l'home és una simple matèria primera,

reduït a una roda dins de la màquina. No era aquesta, precisament, la força motriu del nazisme?

Ricœur és conscient que el desig de crear un pensament universal robaria al món la bellesa de la diversitat. Però és massa rígid en la seva distinció entre el jo i l'altre, i fa impossible encabir en la seva teoria les identitats híbrides.

La psicoanàlisi és encara avui una eina útil com a mesura de control per a explicar girs aparentment inconscients en l'escriptura, però no és cap axioma que funcioni com una fórmula matemàtica que amb les mateixes variables dóna sempre el mateix resultat. La noció de «pulsio de traduir» de Paul Ricœur té el *tertium comparationis* amb el sexe en la impossibilitat d'obtenir la satisfacció completa. Els Rolling Stones ja fa dues generacions que exploten l'energia del *I can get no satisfaction*. Però és estrany pensar que els traductors tradueixen engegats pel desig del fracàs igual com els enamorats semblen guiats per l'encegament que mana les arnes d'acostar-se al llum i morir consumides en el foc de la passió.

Un altre lligam que estableix Ricœur d'una manera excessivament alegre és la convicció que comparteixen la religió i la psicoanàlisi que la confessió té un efecte catàrtic –l'ús del terme grec «catarsi» que s'acostuma comprendre com a purificació per part de Freud no és cap casualitat. N'hi ha prou de llegir el poema de Paul Celan «Frankfurt, setembre» i l'eloqüent comentari que n'ha fet Arnau Pons en el seu llibre *Celan, lector de Freud* (Palma, Lleonard Muntaner, 2006) per a comprendre com és d'insuficient aquest «treball de memòria». Cap confessió, sigui laica o religiosa, pot substituir el treball ardu d'eliminar conscientment els punts cecs que protegeixen

el passat. Més que els filòsofs o metges són els poetes els qui tenen la força de gosar dir allò que oculten els vels de la conveniència. Per això la poesia acusadora de Celan és sempre de nou descrita més o menys com la defineix també Ricœur: «Paul Celan voreja allò intraduïble, tot vorejant d'entrada allò indicible, innominable, al cor de la seva pròpia llengua.»

La protagonista de *Pedra de tartera* (Barcelona, Laia, 1985) de Maria Barbal renuncia a tornar a aprendre a resar en espanyol i aquelles cinc setmanes que passa als camps de deportats a Aragó fa veure que resa tal com li manen, però en realitat només mou els llavis. Com són (som) les persones que resen, somien, estimen en més d'un idioma? Poden vantar-se amb aquell somriure una miqueta burleta del vell George Steiner que ha fet l'amor en quatre idiomes diferents i «no sap res dels nacionalismes»? El seu Babel és un Babel on cal guanyar-se el dret a la pervivència. Paul Ricœur posa en evidència l'autor del conegut i més que admirat llibre *After Babel*. Però la «prodigalitat nefasta» de les llengües que s'han desenvolupat en contra de les lleis d'evolució i han produït una diversitat inútil i nociva queda ben retratada en una entrevista recent amb Steiner, publicada a *El País*. No n'han faltat, de reaccions, a les seves proclames, i Suso de Toro⁷ va resumir bé a les pàgines del mateix diari el nucli d'aquest pensament, segons el qual: «Les llengües *raves* generen parlants i poblacions obtuses».

La comunitat ideal no s'ha projectat a la terra, o bé tanmateix encara és possible fer una lectura nova de la cova de Plató? Elias Khoury en la seva llarga novel·la *La cova del sol* (Barcelona, Club Editor, 2007. Traducció de Jaume Ferrer) afronta l'oposició entre l'ideal i les còpies imperfectes d'aquest

plànol, les úniques capaces de sobreviure. Els relats recopilats als camps dels refugiats de Galilea, que són la base documental de la novel·la, es converteixen en una reflexió sobre l'opció del futur per al poble palestí. La cova en la qual el protagonista ha somiat el seu país ideal, es tanca amb una gran pedra, queda inaccessible. Tot i el patiment enorme, la societat ha de ser capaç d'una transformació per poder avançar junts. L'actriu francesa que visita els camps de refugiats es nega a representar el drama de Jean Genet perquè no es pot mostrar Xatilla a dalt de l'escenari. Aquesta és una de les qüestions bàsiques que la literatura s'ha de plantejar. Com «traduir» la realitat perquè quedi fixada en les lletres? Com aconseguir que les frases immòbils, rígides, siguin tanmateix capaces de testimoniar?

L'art incomoda perquè té la gosadia de dir coses. Jeff Koons ofèn amb els colors llampants dels seus objectes de disseny, escultures enormes de porcellana que posen en ridícul l'aparador de qualsevol botiga de llista de noces. L'aspiradora antropomorfa, tancada en una caixa de vidre sense haver-se fet servir mai, és una mena de verge, mentre que Cicciolina protagonitza un excessivament real *Esmorzar a l'herba* de Manet. Però els crítics gairebé sempre consideren que aquest kitsch no pretén més que acostar l'alta cultura a capes àmplies de la població i l'espectador inculte pot així finalment reconèixer en les obres exposades en un museu els seus referents. Però el conillet playboy de Koons té la panxa convertida en un mirallet i la pastanaga de plata a la mà i amb aquestes dues armes destrossa, deforma i esmicola fins i tot els dissenys més empallegosos. Tot us serà pres, diu amb un somriure mofeta des de la seva fàbrica de *ready-mades*. El flotador infantil en forma

d'una divertida tortuga té tapats els forats on posar els peus i el bot inflable és gairebé idèntic que en una botiga, amb la diferència que el de Koons és fet de ferro rovellat i no suraria mai.

Un altre exemple, molt diferent, de com la veritat massa dolorosa ens fa tancar els ulls, el trobem en la novel·la que acabo de traduir, *Pedra de tartera* de Maria Barbal. El monòleg de la Conxa que recull els passos d'una vida s'atura per uns instants en un camí de bosc. La Conxa té aleshores els fills ja grans, el marit és mort, però la vida continua i aquests pensaments els resumeix amb poques paraules: «... vaig pensar, camí de casa, que ja no em necessitaven. Va ser una idea nova, com un raig de sol que es filtrés davall les branques i m'hagués encegat la vista». La veritat costa de veure no perquè la llum reveladora sigui massa brillant, sinó perquè fa mal. El dolor de la Conxa és la sobtada revelació que la seva vida ha arribat a un punt sense retorn. La seva vellesa al pis dels fills a Barcelona, exiliada de la casa pairal del Pallars, és trista. Però en aquesta última transformació de la seva protagonista, Barbal aconsegueix descriure la misèria que més colpeix tants altres desplaçats. Les àvies assegudes en una butaca que no parlen, que no són capaces de cap comunicació amb el nou entorn, són el moble que gairebé mai falta als pisos dels exiliats. Sense haver sortit per res dels paisatges locals, Barbal aconsegueix dignificar la condició dels qui són forçats a viure dins el punt cec. Vides oblidades, vides al marge que recuperen la veu. *L'últim patriarca* d'El Hachmi, per molt que parli d'horitzons més amplis, en canvi, no aconsegueix il·luminar aquest racó de casa i en aquesta novel·la tot el que és feble desapareix dins del punt cec.

El punt cec de l'ull és també el fil conductor del llibre de Jean Clair *Autoportrait au visage absent* que mostra a la portada un dibuix de Zoran Mušič, fet els últims mesos de la seva vida: una figura humana col·lapsada dins de si mateixa i amb una zona d'ombres en lloc del rostre. El tríptic *Three studies for Figures at the Base of a Crucifixion* de Francis Bacon va ser pintat el 1944. La violència dels seus éssers biomorfes està concentrada en les boques obertes dels tres personatges sota la creu. L'horripilant obertura de l'oracle de Delfos que produïa sons no articulats es fa present en la bestialitat d'una boca plena de dents i sense llengua. És per això que hem d'esperar que els versos no siguin un oracle que produeix missatges indesxifrables per als homes. Bacon, explica Jean Clair, tenia a la paret del seu estudi fotografies de Himmler i Goebbels amb la cara transfigurada per la ganyota de les paraules convertides en crits. Aquest document pictòric dels «anys més bruns» com diu Ferrater és prou esgarrifós i fa recordar per sempre més on porta la pèrdua del nom i del rostre humans. L'home, una xifra, l'home, un animal abans de ser abatut.

En l'article «El pitjor dels insults», publicat el 2007, Abel Cutillas (1976) explica que l'objectiu del seu llibre d'aforismes *Viure mata* (Juneda, Fonoll, 2006) «era desemmascarar el sacerdot de torn, guardià zelós del mal radical, esperant que llancés sobre mi l'insult sagrat corresponent. Efectivament ha estat així, i, per tant, puc considerar que he reeixit».⁸ Amb aquestes paraules defensava la publicació de l'aforisme a la revista *BenZina*: «L'Holocaust fou, en certa manera, un homenatge als jueus: se'ls va reconèixer com a poble escollit». En lloc d'un rebuig unànim,⁹ el joc cínic del jove autor va suscitar no pas poca apro-

vació i fins i tot admiració a causa del seu atreviment.¹⁰ Cutillas argumenta que en la nostra societat de valors líquids hi ha, malgrat tot, uns guardians que, com els antics sacerdots, protegeixen el darrer límit que impossibilita d'assolir la plena llibertat. És això la llibertat que els europeus hem somniat com a mínim des de la Il·lustració? No reconèixer cap límit?¹¹

La falta d'una «literatura hospitalària» no afecta només la llengua catalana, que s'empobreix. La percepció de les altres, la manera de pensar la diferència i l'alteritat sembla que ha quedat afectada per aquest punt cec que accentua la feblesa d'una cultura massa autosuficient. El problema no és la reducció dels referents al nivell local. No n'hi ha prou de situar les obres d'Albert Sánchez Piñol només dins de la genealogia de la novel·la fantàstica, sinó que cal preguntar-se molt clarament com estan relacionades les seves obres amb la situació catalana, amb l'entorn en què la seva literatura ha estat escrita. I tot just així la reflexió sobre el terrorista de l'IRA que acaba als mars del sud resulta un relat utòpic i simple en comparació del tractament de la mateixa problemàtica a *L'ombra de l'eunuc* de Jaume Cabré (Barcelona, Proa, 1996).

Aquests dos autors es troben entre els més traduïts de la literatura catalana, però es fa difícil comparar la manera com actua la seva literatura i en què focalitza cadascú la problemàtica del seu propi país. El Hachmi i Barbal també podrien esdevenir aviat una parella semblant. Àfrica reduïda a un retrat «acceptable», acceptable perquè s'avé amb la imatge preconcebuda que ja en tenim dels seus habitants i a l'altre costat, una Catalunya profunda que amb un treball de memòria fa sentir sota els peus els cantells esmolats de les pedres a la tartera fins i tot allà on no n'hi ha, de tarteres.

És preocupant veure que, en la literatura dels joves autors catalans, s'hi han fet lloc sentiments xenòfobs i que hi creix la inexplicable paranoia davant dels forasters i això en un món ple de viatges on ja només hi ha fronteres administratives. Ja no hi ha el mur de Berlín i la gran muralla xinesa és un atractiu turístic. Però les barreres de vidre transparent als aeroports amb un oficial darrere la finestreta que ha de posar el segell al passaport són igual d'efectives. Aquest és el món sobre el qual parlem. La traducció literària no existeix allà on no hi ha carreteres, escoles, una llengua codificada i prou diners per a comprar els drets dels contes escrits. L'intercanvi literari és una implacable anàlisi de les injustícies del món global.

A la Fira del Llibre de Frankfurt de 2007, l'Informe sobre la traducció literària que ha coordinat Esther Allen per al PEN Internacional i l'Institut Ramon Llull va tenir molt bona acollida entre els visitants, en la mitja hora que va durar la presentació del llibre van desaparèixer més d'un centenar dels exemplars posats a disposició del públic expert. I tanmateix, entre les conclusions inevitables de l'Informe hi ha també el fet que a Europa és avui pràcticament impossible convèncer un editor que publiqui una traducció si aquesta no ve finançada des del país d'origen. L'Estat xinès, creieu que donaria suport financer a un autor dissident? Com podem fer dependre del diner oficial l'arribada d'informacions sobre els casos de repressió? Catalunya necessita pensar en si mateixa d'una manera molt més conscient com un país d'acollida que té mecanismes per a deixar la porta oberta i saber també tot allò que és més petit i més feble.

Una traducció que es produeix fora dels corrents dominants del mercat és un fil tan

prim, tan desesperadament imperceptible i fràgil, que a vegades sembla que ni tan sols existeixi. Però el teixit viu de la literatura universal es nodreix d'aquesta saba, de la capacitat individual de les persones d'estirar el coll i mirar per damunt de la frontera imposada. A final de setembre del 2008 va tenir lloc a Mequinensa una trobada de traductors de Jesús Moncada. Igor Marojević, traductor i escriptor serbi, va parlar-hi de la seva experiència de traduir *Camí de sirga* i la reacció dels lectors al seu país:

Em temo que hi ha una raó de fons que explica el fet que cap de les novel·les importants traduïdes del català –ni tan sols *Quadern gris* de Josep Pla o *La plaça del Diamant* de Mercè Rodoreda– no hagin rebut ni una sola ressenya de la crítica. Ja d'entrada és clar que s'ha tornat a repetir que una literatura petita no ha estat capaç de trobar cap valor en una altra literatura igual de petita. Però l'altra raó més profunda són les tendències estètiques provocades per les guerres dels noranta del segle passat als Balcans. El discurs públic ha estat marcadament orientat cap al passat i molts autors literaris han intentat d'oferir una catarsi a nivell nacional amb les seves obres perquè els polítics hi han fracassat. Això ha provocat que la majoria dels crítics s'accontentin amb el mite en lloc de cercar la veritat històrica i això fa també que prefereixin el model de la novel·la vuitcentista en lloc d'una narrativa postmoderna o del segle XXI. No hi ha una crítica que sigui capaç d'avaluar l'increïble fet que avui a Sèrbia s'escriu més ficció amb l'aire del realisme vuitcentista que no pas obres de neorealisme i que hi hagi més narrativa que fingeix ser una novel·la històrica que no pas d'obres amb l'ús conscient de la metaficció.

Marojević ha traduït Moncada per la ironia que traspua cada línia del seu text i admira en ell la capacitat de reconstrucció del passat a través de les petites històries de la gent ordinària. Encara que la traducció no hagi despertat els crítics professionals del seu embadaliment, Moncada ha trobat la complicitat dels lectors serbis que han llegit l'enfonsament de Mequinensa com un paral·lel de la novel·la *El pont sobre el Drina* del Nobel bosni Ivo Andrić. Dues novel·les sobre el riu que passa impassible al costat de les construccions humanes han trobat així alguns lectors que poden sospesar-ne el contingut. I amb això l'èpica que predomina en la narrativa sèrbia actual ha encaixat una petita esquerda. No es pot mesurar l'efecte que pot tenir una traducció amb el nombre d'exemplars venuts, és així de simple.

Mirko Kovač amb el seu relat «Dia i nit»¹² sobre un capellà que de dia mostra la generosa acceptació de la diversitat religiosa en un petit poble a Bòsnia i de nit es converteix en un botxí de mans ensangonades o bé Lojze Kovačič amb «El conte sobre el fill de dos caps»,¹³ que descriu la lluita dels bessons per la victòria final, podrien ajudar els lectors catalans a comprendre les dificultats d'una convivència real entre les cultures, però dubto que els puguem llegir mai aquí perquè a Catalunya hi ha el mateix menyspreu cap a les literatures petites com a Sèrbia. Però per mirar als racons obscurs, on dormen les veritats més incòmodes, necessitaríem l'ajuda precisament d'aquelles obres literàries que han sabut créixer des de la feblesa. □

1. Sigmund Freud, *Drei Abhandlungen über Sexualtheorie* (1905) a *Gesammelte Werke V*, Frankfurt, Fischer, pp. 27-145.
2. Dawn Ades, «Painting and the paranoiac-critical method» a *Dalí*, Londres, Thames&Hudson, 1995, pp. 119-151.
3. Czeslaw Milosz, «Central European Attitudes», *Cross Currents* 5 (1986).
4. Margit Knapp, «Der Gast ist König», *Spiegel Spezial* 5 (2007), pp. 47-49.
5. Merten Worthmann, «Der Tanz um die Wunden», *Literaturen* [Berlín] 9 (2007) – «Sturm und Milde», *Die Zeit. Literatur* (octubre 2007), p. 34.
6. Edgar Schütz, a *Falter*, Buchbeilage 41 (10-10-2007), p. 20.
7. Suso de Toro, «Steiner y nosotros», *El País* (22-9-2009), p. 33.
8. Abel Cutillas, «El pitjor dels insults», *Avui* (15-3-2007), p. 27.
9. Idith Zertal, «Secuelas del holocausto», *La Vanguardia* (9-10-2006) – Xavier Antich, «Filos nazis», *La Vanguardia* (28-3-2007).
10. Augustí Colomines, «L'escala de discriminacions», *Avui* (2-9-2006), p. 20 – Enric Casasses, «Prejudicis pobletans perversos», *El País, Quadern* (22-3-2007), p. 8.
11. Simona Škrabec, «Words in Freedom», *Primerjalna književnost* [Ljubljana] 31, Special Issue, 2008.
12. Mirko Kovač, «Dan i noć» a *Ruže za Nives Koen*, Zagreb, Fraktura, 2004.
13. Lojze Kovačič, «Zgodba o dvoglavem sinu» a *Zgodbe s panjskih končnic*, Ljubljana, 1993.