

Marguerite Yourcenar, traductora de Konstantinos Kavafis

Montserrat Gallart Sanfeliu

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

**MARGUERITE YOURCENAR,
TRADUCTORA DE
KONSTANTINOS KAVAFIS**

**Universitat de Barcelona
Facultat de Filologia**

II.- La traducció davant del fet poètic.

La traducció literària és una mena de lectura en profunditat acompanyada d'escriptura creativa. I és que traduir és situar-se en el nivell de la lectura més precisa i més aprofundida. Alguns escriptors tenen el privilegi d'escriure en dues llengües amb la mateixa facilitat i la mateixa riquesa d'expressió, de manera que poden perfectament traduir-se a si mateixos. Citem -entre d'altres- Ramon Llull, Anselm Turmeda, Vladimir Navokov, Carme Riera que, des de fa anys, acostuma a escriure les seves novel·les en paral·lel, en català i en castellà, i d'altres. Però, com que l'autotraducció també pot plantejar problemes, el més freqüent és que l'escriptor encarregui la traducció de les seves obres a un especialista. Dedicuem aquest capítol a la traducció de la poesia perquè entenem que és un vessant molt especial dins de la pràctica traductiva.

Poesia i traducció és un binomi que tot sovint presideix les converses literàries. Una frase de Marijan Matkovic ho expressa d'una manera molt delicada: "*Poètes et traducteurs: frères de par le sort dans la navigation aventureuse vers les rivages inconnus de l'avenir.*"¹ La traducció de la poesia caldria entendre-la no pas com un apèndix dels gèneres poètics, sinó com un gènere poètic autònom. Efim Etkind considera que la poesia expressa la passió innata de l'home pel ritme i per la simetria.

*Un poème doit créer l'illusion d'une composition indissoluble de son et de sens, quoiqu'il n'existe aucune relation rationnelle entre ces deux constituants du langage.*²

Un poema contribueix a millorar la nostra percepció de la vida i ens fa guanyar alguna cosa en termes d'experiència vital. Allò que des de sempre fa la poesia és esbrinar les arrels de l'ocasió quotidiana, la transparència de l'instant -que tenen, una i altra, un caràcter efímer-, i atorgar-los un segell d'eternitat. Tot i que les coses han començat a ser diferents, històricament el poeta era algú que escrivia per a un públic restringit, sovint només per a ell mateix; la seva vida quotidiana es desenvolupava en la marginalitat i no solia gaudir de reconeixement institucional, si no figurava inserit en algun corrent literari. En el cas de Kavafis aquestes

¹ Marijan Matkovic va néixer el 1915 i va morir el 1985. En destaquem dues obres de teatre publicades a Zagreb el 2001, *Joc al voltant de la mort* i *Ícar sense ales*.

² ETKIND, Efim (1982) *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne, L'âge d'homme (p. 254).

afirmacions són més que certes: era tímid, retret i conscient de la seva singularitat, per això, en vida, no va tenir massa projecció social.

Però el poeta és -en certa manera- un “restaurador” de la paraula, a la qual retorna el ple sentit, allò que, en un dels seus poemes, Mallarmé definia com: “*l’art de donner un sens plus pur aux mots de la tribu*”³ Un poeta sol ser capaç d’establir una relació d’intimitat amb el món i d’expressar el dolor d’altri com a propi. En aquest sentit és pertinent citar Joan Ferraté, que sosté que “... *la individualidad de cada poeta está fundada en la relación que él establece con su mundo real, no en la singularidad de los rasgos de su obra.*”⁴

Hem d’observar que tant la traducció com la poesia són activitats generalment considerades poc productives, en el sentit que l’una i l’altra solen veure’s subordinades a d’altres gèneres, i que, pel que fa a la crítica, la traducció de la poesia és una pràctica que coneix dos extrems: o bé se la situa a un nivell superior, o bé es veu reduïda al més gran menyspreu i, en general, és gairebé inexistent perquè, sovint, roman subordinada a d’altres gèneres literaris. És com si l’afer seguís la llei del pèndol. Benito Pelegrín sosté que traduir poesia sempre és un acte d’amor que, tanmateix, no exclou ni art ni ciència.⁵

Acceptarem d’entrada que, per causa de diversos factors, qualsevol traducció poètica sempre implica arranjaments, sacrificis, substitucions i una certa pèrdua de significats; així, quedar atrapat en la lletra del text de partida és la manera més segura de no crear res que tingui un cert valor artístic. No sembla que traduir poesia hagi de consistir en la mera translació automàtica de versos d’una llengua a una altra amb l’ajut d’un diccionari, sinó que aquesta acció bé deu suposar i exigir reinterpretar i reinventar, poèticament, el poema original en la llengua de destí, de manera que s’obtingui un text idèntic al de la llengua de partida i alhora diferent, però que, sobretot, tingui la mateixa energia expressiva. La traducció poètica és el cas més complex i difícil de traducció i per a fer-la bé cal ser una mica poeta, tenir-ne la natura i conèixer molt i molt bé tots els recursos de la llengua d’arribada. Representa el sùmmum de les contradiccions i paradoxes de l’acte de la traducció, fins al punt que per a molts és una tasca impossible. Però traduir textos poètics té

³ Efectivament, així diu el segon vers de la segona estrofa del *Tombeau d’E. A. Poe*, que trobem a MALLARMÉ, Stéphane (1995) *Poesía completa -edic. bilingüe-* Madrid, Barcelona, Ediciones 29 (p. 178).

⁴ FERRATÉ, Juan (1968) *Líricos griegos arcaicos*. Barcelona, Seix Barral (p. 36).

⁵ PELEGRÍN, Benito (1992) *Éthique et esthétique du Baroque*. Arles, Actes sud (p. 94).

sentit perquè –com que el missatge de la poesia és universal- amb aquesta tasca contribuïm a aquesta universalitat. El traductor de poesia no hauria de ignorar que, tant la poesia com la traducció s'inscriuen en una tradició; la primera ja arrenca d'Homer; la segona, com ja hem vist, troba moltes de les seves arrels en època romana. Així i tot, també ho hem vist, el traductor és igualment protagonista d'un procés d'escriptura autònoma que acostuma a dur el segell de l'aproximació. Veiem les pèrdues i els encerts que esmentem en els següents exemples de traducció dels poemes *Le Chat*, de Charles Baudelaire i *Clair de Lune*, de Paul Verlaine:

LE CHAT

Viens, mon beau chat, sur mon coeur amoureux ;
 Retiens les griffes de ta patte,
 Et laisse moi plonger dans tes beaux yeux,
 Mêlés de métal et d'agate.
 Lorsque mes doigts caressent à loisir
 Ta tête et ton dos élastique,
 Et que ma main s'enivre du plaisir
 De palper ton corps électrique,
 Je vois ma femme en esprit. Son regard,
 Comme le tien, aimable bête,
 Profond et froid, coupe et fend comme un dard,
 Et, des pieds jusques à la tête,
 Un air subtil, un dangereux parfum,
 Nagent autour de son corps brun.

EL GATO

Ven, mi gato hermoso, a mi pecho amante;
 Retén las uñas de tus patas,
 Y déjame alcanzar tus bellos ojos
 De ágata y metal mezclados.
 Mientras mis dedos peinan suavemente
 Tu cabeza y tu lomo elástico
 Y mi mano se embriaga de placer
 Al palpar tu eléctrico cuerpo
 Me imagino a mi mujer. Su mirada
 Como la tuya, amable bestia,
 Honda y fría, punzante como un dardo,
 Y, de los pies a la cabeza,
 Un sutil aire, un peligroso aroma,
 Bogan en torno a su tostado cuerpo.

(Traducció de Manuel Neila)

EL GATO

Ven, bello gato, a mi amoroso pecho;
 Retén las uñas de tu pata,
 Y deja que me hunda en tus ojos hermosos
 Mezcla de ágata y metal.
 Mientras mis dedos peinan suavemente
 Tu cabeza y tu lomo elástico
 Mientras mi mano de placer se embriaga
 Al palpar tu cuerpo eléctrico
 A mi señora creo ver. Su mirada
 Como la tuya, amable bestia,
 Profunda y fría, hierre cual dardo,
 Y, de los pies a la cabeza,
 Un sutil aire, un peligroso aroma
 Flotan en torno a tu hosco cuerpo.

(Traducció de Martínez Carrión)

CLAIR DE LUNE

Votre âme est un paysage choisi
Que vont charmant masques et bergamasques
Jouant du luth et dansant et quasi
Tristes sous leurs déguisements fantasques.
Tout en chantant sur le mode mineur
L'amour vainqueur et la vie opportune
Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur
Et leur chanson se mêle au clair de lune,
Au calme clair de lune triste et beau,
Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres
Et sangloter d'extase les jets d'eau,
Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres.

(Paul Verlaine)

CLARO DE LUNA

Yo comparo tu alma a un paisaje exquisito
Con hechizos de máscaras al son de bergamascos
mientras se oyen laúdes y las danzas son casi
melancólicas entre tan extraños disfraces.
Sin dejar de cantar en el modo menor
al amor victorioso y a la vida más fácil
no parecen creer que su dicha sea de veras
y su canto se pierde en el claro de luna.
Ese claro de luna triste, bello y tranquilo
que parece que entre la fonda sueñen todos los
pájaros
y que en el surtidor llore estática el agua
agua esbelta que brinca protegida por los mármoles.

(Traducció de Carlos Pujol)

CLARO DE LUNA

Tu alma tiene apariencia de un paisaje selecto
que unos enmascarados hacen encantador
con danzas y disfraces de un gusto predilecto
con música romántica que tocan con ardor,
Con canciones que expresan su pasión tan ardiente
al son de sus laúdes, en un tono menor
y al claro de la luna de la noche silente
donde todos disfrutaban las dichas del amor.
Al claro de luna que luce clara y leda
que enciende el corazón de tantos amadores
que hacen soñar las aves de la verde arboleda
y sollozar estáticos los dulces surtidores.

(Traducció de Felipe Dosal)

En el primer poema veiem que s'ha perdut completament la rima i la música de l'original francès, i que el contingut no té la flexibilitat del text primer sinó que, en conjunt, resulta forçat en totes dues versions, deixant de banda l'error comès pel traductor A. Martínez Carrión en relació amb el possessiu de tercera persona de l'últim vers, que ell dóna en segona. Pel que fa al segon poema, la primera traducció no dóna ni la rima ni el contingut del text primer i la segona, que ha seguit la rima molt de prop, ens resulta massa lliure. Recordem que Baudelaire considerava la traducció com una operació essencial pròpia del procés estètic de transformació de la realitat, però creia que la traducció poètica era impossible, perquè no veia el motlle de la prosa com la solució més escaient per a la

transposició creativa de les veritables obres d'art, tot i que ell mateix la va escollir en més d'una ocasió. Gairebé un segle més tard, Valéry es lamentava, precisament, de la tirania que començaven a exercir les traduccions en prosa.

Resulta pertinent tornar a citar aquí Efim Etkind, perquè creiem que les dues traduccions han perdut, precisament, la poèticitat del text primer:

*Traduire la poésie est une tâche dure car, de toutes les arts littéraires, la poésie est celle qui trouve ses racines dans chaque patrie particulière et celle qui dépend d'une langue qui a une harmonie propre. Si on veut la restituer dans toutes ses valeurs, elle doit aussi devenir poésie dans la nouvelle langue.*⁶

La immensitat de la bibliografia sobre aquest tema, que s'amplia constantment amb noves aportacions, farà que mirem de sintetitzar i de centrar al màxim el contingut d'aquest apartat. Com ja hem deixat entreveure en el capítol precedent, la traducció es fonamenta en la diferència i en la distància entre el text de partida i la seva (o seves) versió (ns), distància que no es pot omplir i que converteix qualsevol procés traductiu en una estratègia d'escriptura orientada a vehicular valors semàntics i a reconstruir un univers lingüístico-simbòlic amb l'ajut de mecanismes analògics. En la traducció poètica aquesta distància és màxima i, a priori, els instruments expressius no són capaços de reconstruir del tot l'abast simbòlic de la llengua de partida. Ho acabem de veure al poema precedent. Per això resulta pertinent insistir en el fet que la traducció de la poesia constitueix un terreny específic en el qual sorgeixen, precisament, les majors dificultats i que planteja una problemàtica singular pels elements concrets que s'han de tenir en compte i per causa de les diferències que separen les llengües.

La literatura en general i la poesia en particular es caracteritzen pel fet de presentar determinades propietats: la gratuïtat o falta de funció, la superioritat de la forma sobre la funció, el desinterès, el "perquè sí". Strawson considera que la funció de l'obra d'art és no tenir funció, i Hulme definirà la contemplació artística com un "interès desapegat". L'actitud estètica es caracteritza per l'abandó de les activitats discursives i analítiques i la concentració de l'atenció en l'objecte d'art o receptivitat.

⁶ ETKIND, Efim (1982) *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne, L'âge d'homme (p. 257). Ens referirem àmpliament a aquesta obra al llarg de tota la tesi.

La traducció literària, i més encara la traducció poètica, consisteix a transmetre les emocions originals, a transmetre els mots, però igualment les veus, les olors, els colors, les tensions i (dis)torsions a què s'han sotmés les paraules perquè es converteixin en poesia, i els silencis que provoquen. La traducció de la poesia és el paradigma de la concisió. És per això que cal que el llibre a traduir ens resulti pròxim, ens interpel·li; cal encara un grau més que aquell que considerem normal d'empatia amb el text... Una de les regles d'or de la poesia consisteix a dir el màxim possible amb el mínim de mots i a produir en el lector una impressió sensorial immediata. Així com la traducció del teatre es veu empesa a adaptar-se més que cap altre gènere als diferents espais i temps, de la mateixa manera la poesia és el gènere que menys s'adapta. Baudelaire afirmava que el veritable poeta és “*un traducteur et un déchiffreur.*”⁷

La qüestió clau és doble: d'una banda si la poesia es pot traduir o no, i de l'altra com traduir-la, si en vers o en prosa. En la traducció de la poesia, Verlaine, que la considerava allò que hi ha de més inefable però possible de traslladar únicament si qui ho fa no és sord, havia exigit “*de la musique avant toute chose*”⁸. També Yves Bonnefoy era del parer de deixar que el text a traduir “ressoni” molt temps a dins de qui l'ha de girar, abans no el doni per conclòs.

A Tomás Segovia

*Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore*

El de sus puras uñas ónix, alto en ofrenda,
La Angustia, es medianoche, levanta, lampadóforo,
Mucho vespéral sueño quemado por el Fénix
Que ninguna recoge ánfora cineraria:

*Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)*

Salón sin nadie ni en las credencias conca alguna,
Espiral espirada de inanidad sonora,
(El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta
Con ese solo objeto nobleza de la Nada.)

*Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe,*

Mas cerca la ventana vacante al norte, un oro
Agoniza según tal vez rijosa fábula
De ninfa alanceada por llamas de unicornios,

*Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.*

Y ella apenas difunta desnuda en el espejo
Que ya en las nulidades que clausura el marco
Del centellar se fija súbito el septimino.

Stéphane Mallarmé

Traducción de Octavio Paz

⁷ BAUDELAIRE, Charles (1859) “Notes nouvelles sur Edgar Poe”, dins *Oeuvres complètes*. París, Seuil, 1968 (p. 353).

⁸ Citat a ETKIND, Efim (1982) Op. Cit. (p. 133)

En aquest nou exemple de poema traduït, queden del tot paleses les dificultats per a trobar un equivalent satisfactori; encara més: va ser el mateix Mallarmé qui va “inventar”, en la seva llengua, la paraula *ptyx*, que no significava res en cap idioma, i que ell va crear purament per la màgia de la rima. *Ptyx*, com un replec, una conca, una caragola que ens transmeti la remor de la mar. Aquest sonet en versos alexandrins té la rima creuada ABAB ABAB (-ix, -ore), CC DCDC (-ixe, -or). Retorna a l'esquema essencial amb la disposició d'una frase que compren els quartets i una altra per als tercets quan, entre els poetes italians, com per exemple Petrarca, a cada frase li corresponia una estrofa, i aquesta és la construcció que van seguir els poetes francesos del segle XIX, com Nerval, els parnassians i els simbolistes. En Rimbaud i en Verlaine hi ha, més aviat, la disposició següent: la primera estrofa és d'exposició, de plantejament, la segona, de negació o d'alteració, la tercera, de crisi, i la quarta de desenllaç. Aquí, la primera frase-quartet es cargola com una espiral, mentre que la segona-tercet es va desplegant fins que, confonent-se amb l'univers, es dissol. El poema presenta l'Angoixa com a personatge, metàfora de la nit, de la mitjanit, del dubte: ¿tornarà a sortir el sol o ens quedarem per sempre a les fosques?; presenta els aspectes nocturns i negatius del drama de la naturalesa, i el solstici d'hivern. Després passa de l'àmbit natural a l'humà i ens és presentada una doble absència: la del Mestre i la de l'Estigia, el descens al regne subterrani, que vol dir la mort del neòfit, la consciència que es retira de si mateixa, es buida i esdevé transparent, impersonal; de manera que la conclusió dels quartets és de foscor i d'absència, i per tant negativa. En el poema també hi ha un mirall, que té una funció doble: és ornament de l'habitació i lloc màgic de la metamorfosi. Ens reflecteix i, en endinsar-nos en la seva superfície enganyosa, ens dissol; ens dóna una prova de la nostra realitat per desmentir-la tot seguit: únicament som imatges; res més. De totes aquestes consideracions que, tanmateix, són força incompletes perquè no fa al cas esplaiar-nos aquí, la traducció ens en transmet molt poc.

El concepte d'intraduïbilitat de la poesia arrenca, als inicis del segle XX, de l'estètica idealista de Benedetto Croce que s'ocupà de la paraula poètica i que, com Dant o Paul Valéry, assegurà que no és possible donar una nova forma estètica a

allò que ja la té.⁹ La traducció de la poesia resulta impossible no pas per les diferències entre les llengües i les seves distintes visions del món, sinó perquè el moment de la intuïció artística (i cadascuna de les seves expressions) és únic i irrepetible, i la traducció en trenca l'harmonia musical i en redueix els efectes. Es nega la possibilitat de traducció per la pròpia essència del llenguatge poètic, en el qual la forma és part activa del significat; però també és contingut, i entre ambdós elements es produeix una unió indissoluble molt difícil d'assolir en una versió. Octavio Paz també la nega basant-se especialment en el pes de la paraula dins del poema i en la pèrdua de valors que es produeix en intentar traduir-lo:

*...apenas nos internamos en los dominios de la poesía, las palabras pierden su movilidad y su intercambibilidad. Los sentidos del poema son múltiples y cambiantes; las palabras del mismo poema son únicas e insustituibles. Cambiarlas sería destruir el poema.*¹⁰

Efectivament, a partir dels simbolistes s'introdueixen canvis en la jerarquia de valors pel que fa a les paraules, i s'obren noves vies d'exploració i d'investigació en poesia. Amb els simbolistes, la paraula va començar a ser el centre del poema, i la idea se li subordinava.

Rilke, el poeta de les paraules senzilles, denses i sonores, poeta crític però fascinant, considerava que els mots estableixen entre ells parentius sonors, que es reflecteixen o s'esgarrapen els uns als altres, i que el domini d'un poema consisteix en el control dels recursos sonors del llenguatge. En el mateix sentit, Jakobson sostindrà que el text poètic planteja problemes molt complexos a la traducció i que, per més que el traductor pugui ser un gran creador, pot resultar incapaç de fer seva la creació d'altri. Per això, la solució més comunament acceptada que ell també proposa és la recreació poètica o transposició creativa:

La poésie par définition est intraduisible [...] seule serait possible la transposition créatrice à l'intérieur d'une langue ou parmi plusieurs langues. En poésie tous les éléments qui constituent le code linguistique sont en rapport de contiguïté selon le

⁹ Croce va néixer el 1866 i va morir el 1952. Entre la seva obra certament abundant, destaquem, per al tema que ens ocupa: (1912) *Breviario d'estetica*. Roma, Adelphi, edició actualitzada del 1990; (1917) *Nuovi saggi su estetica*. Roma, Bibliopolis, edició actualitzada el 1992; (1936) *La poesia*. Roma, Adelphi edició actualitzada del 1994; (1938) *La storia come pensiero e come azione*, edició actualitzada el 1998, i la seva tesi del 1902 *Un'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, publicada el 2002 per Bibliopolis.

¹⁰ PAZ, Octavio (1971) *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets (p. 21).

*principe de la similitude et du contraste, et c'est ainsi qu'ils véhiculent une signification concrète.*¹¹

I, igual que Octavio Paz, per al qual “*El buen traductor de poesía es un traductor que, además, es un poeta, o un poeta que, además, es un buen traductor*”¹², Edmond Cary, traductor de grans obres poètiques, expert en traducció literària i un dels teòrics més prestigiosos en aquest àmbit ens diu: “*Pour traduire les poètes, il faut savoir se montrer poète [...] Un traducteur, s'il est un vrai artiste, peut traduire des poètes très divers, à la condition de pénétrer profondément dans leur univers de créateurs.*”¹³

Si resulta impossible traduir la poesia, ningú no hi està obligat però, curiosament, molts s'hi han dedicat i d'altres encara insisteixen a fer-ho. Més important encara: si volem que la poesia continuï viva a fora de les seves fronteres, cal traduir-la. No fer-ho seria negar a la humanitat el gaudi d'obres cabdals de la literatura. En aquest sentit, Ricard Torrents constata “*...l'eterna i total discordança del text absolut, poètic o social, amb qualsevol traducció que en puguem fer, sempre insatisfactòria, però sempre necessària.*”¹⁴ Per tant, com apunta O. Paz, que considera universals tant la poesia com les connotacions, la traducció d'un poema deu ser, malgrat tot, possible: “*La traducción de la poesía es difícil, pero no es imposible.*”¹⁵ Michel Leiris va una mica més lluny quan diu: “*Il est impossible de traduire la poésie. Il est aussi impossible de ne pas la traduire.*”¹⁶

Ara bé, cal discernir si tots els textos que es proposen com a traducció de poemes són de debó traduccions. Cal avaluar el grau de traduïbilitat de cada text concret, la resistència que els elements pròpiament poètics oposen a la traducció i la possibilitat de reproduir en una altra llengua la “situació verbal” concreta del text primer. En conseqüència, el traductor ha de fer front a una doble tasca: fer seu el projecte poètic inicial i emprar procediments específics per mirar de conservar el ritme i la rima i de reproduir un text similar al de partida, escollint la forma en la

¹¹ JAKOBSON, Roman (1963) “Aspects linguistiques de la traduction”, dins *Essais de linguistique générale*. París, Éditions de Minuit (capítol IV, pp. 78-86).

¹² PAZ, Octavio (1971) Op. Cit. (p. 20).

¹³ CARY, Edmond (1957) *Babel: revue internationale de traduction* (pp. 11-32).

¹⁴ TORRENTS, Ricard (2004). Introducció a DESCLOT, Miquel (2004) *De Tots els Vents*. Barcelona, Angle edicions (pp. 7-21).

¹⁵ PAZ, Octavio (1971) *Traducción, literatura y literalidad*. Barcelona, Tusquets (p. 35)

¹⁶ Citat a FERRARI, Americo (1995) *Literatura, traducción y traducibilidad*. Genève, École de Traduction et Interprétation de l'Université (p. 14).

qual el poema apareixerà en la seva llengua. Però en tot moment li serà difícil traduir per al seu públic allò que constitueix el context de producció cultural d'una obra determinada en un moment concret, i el ritme o moviment intern que el poema suscita en el lector. Per això haurà de recrear un nou espai en el qual trobi un lloc la seva traducció. De vegades haurà de pensar segons “sèries associatives sonores”, pràctica que li serà més fàcil si -com hem dit- és, ell mateix, poeta. Generalment arribarà a un poema anàleg -no pas idèntic- al de partida, entenent anàleg com “que presenta una determinada afinitat de característiques”, perquè traduir poesia implica sovint l'ús algunes distorsions.

II, 1. Mestres de la traducció poètica

L'art francès de la traducció poètica, iniciat el segle XVI amb *Les Belles Infidèles* i Mme. Dacier, repren el 1827 amb Gérard de Nerval que, amb una gosadia impròpia de l'època, va explorar el camí de les cançons i tonades populars i de ball i el de l'experiència alemanya o russa, que s'amaraven amb avidesa de mètrica i d'estrofes estrangeres amb les quals enriqueixen la seva literatura. Gràcies a la seva passió i a l'interès que dedicà a aquesta pràctica, va inaugurar la via del poeta folklorista francès i va indicar camins de renovació per al vers francès. El recull de textos que, entre 1842 i 1854, va dedicar a les *vieilles ballades françaises* va tenir gran influència en l'estudi de l'evolució de la poesia i del vers francesos. Sostenia amb convicció que, abans d'escriure, tots els pobles del món han cantat, i que tota la poesia s'inspira en fonts innocents (la francesa no té perquè ser diferent); de manera que l'únic que cal fer és reformar-la i enriquir-la. Un llarg llistat de traduccions de literatura oral derivades de la revolució romàntica va preparar l'aparició de l'esdeveniment més important en l'àmbit de la traducció durant el romanticisme francès: Gérard de Nerval donà la traducció del *Faust* de Goethe i d'altres balades romàntiques alemanyes, assolint amb els seus textos aquella correspondència íntima capaç de provocar-nos una emoció poètica pròxima a la que suscita l'original. La recerca de Nerval trencava amb una llarga tradició francesa d'obres poètiques traduïdes en prosa, allunyades de l'original i més o menys *belles infidèles* -que ocupà el segle XVII i el XVIII-, amb la qual no resulta difícil emparentar-hi l'operació que efectuà, en època més tardana, la mateixa

Yourcenar, com desenvoluparem en un pròxim apartat. Per citar altres casos, en la seva traducció d'Homer, Arnold (1928) va triar un estil senzill, directe i noble; Rainer M^a Rilke va fer una molt bona traducció a l'alemany del *Cimetière Marin* de P. Valéry; i, entre els exemples en àmbit grec, podem esmentar les traduccions magnífiques, acurades i de gran encert i bellesa que de T. S. Eliot¹⁷ va aconseguir Iorgos Seferis.

Per a Laharpe -finals del segle XVIII-¹⁸ traduir és una font de sofriment, però no s'ha de claudicar; davant la traducció sistemàtica dels versos en prosa insisteix que no s'hi han de traduir, perquè això seria únicament una explicació, una paràfrasi. S'hi poden traduir, però no s'hauria de fer així si no es vol traïr l'esperit del poeta: "*Vous appelez fidèle une copie qui ôte à l'original la moitié de son mérite et de son effet?*"¹⁹ Fins i tot en el cas que el traductor sigui un malabarista de les paraules i que embelleixi el text, la prosa només permet -i no sempre- que es mantingui la idea, però fa que es perdi la forma.

A tall d'il·lustració, volem mostrar els següents exemples de traducció al català i al castellà del poema *La mort des amants* de Baudelaire, i del Sonet 76 de Shakespeare, que intenten, tots, una honesta aproximació més o menys reeixida al text de partida.

¹⁷ ELIOT, T. El 1922 va publicar el poema que en castellà s'ha traduït com *Tierra baldía*, en cinc parts, que presenta l'esterilitat de la societat moderna en contrast amb la del passat.

¹⁸ Jean François de Laharpe o bé de La Harpe va néixer el 1739 i va morir el 1805. Durant la seva adolescència va rebre un premi honorífic de retòrica i, ja adult, va ser admès a l'Acadèmia Francesa el 1776. Va reunir les lliçons pronunciades al llarg de 12 anys al *Lycée* on treballava en un *Cours de Littérature* que li publicà, el 1821, l'editorial de Mme. Agasse. A més, deixà nombroses *Poésies*, obres sobre literatura, crítica i filosofia del s. XVIII, en 2 volums, i diversos comentaris sobre Racine, Voltaire i altres escriptors de talla.

¹⁹ ANCET, Jacques (1993) "La séparation" dins *La traduction-poésie consacré à A. Berman*. Strasbourg, Presses Universitaires (pp. 173-186).

La mort des Amants

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Ecluses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant à l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leurs doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

(Charles Baudelaire)

La mort dels amants

Tindrem llits saturats d'olors lleugeres,
amb aire de taüts, profunds divans,
i estranyes flors en unes jardineres
descloses per tu i jo en cels rutilants.

Fent ús de tots dos d'una postrema ardència,
els nostres cors seran dos flams pregons,
doble llum reflectint-ne la presència
als nostres esperits, miralls bessons.

Un capvespre: blau místic, rosa vera,
baratarem un sol llamp a manera
d'un llarg sanglot, afeixugat d'adéus;

vindrà un Àngel més tard, badant les portes,
per revifar, joiós, fidel, els teus,
els meus lívids miralls, les flames mortes.

(Trad. Xavier Benguerel)

La muerte de los amantes

Poseemos lechos colmados de aromas
Y, como sepulcros, divanes hondísimos
E insólitas flores sobre las consolas
Que estallaron, nuestras, en cielos más cálidos.

Avivando el límite postreros ardores
Serán dos antorchas ambos corazones
Que, indistintas luces, se reflejarán
En nuestras dos almas, un día gemelas.

Y, en fin, una tarde rosa y azul místico,
Intercambiaremos un solo relámpago
Igual a un sollozo grávido de adioses.

Y más tarde, un Ángel, entreabriendo puertas
Vendrá a reanimar, fiel y jubiloso,
Los turbios espejos y las muertas llamas.

(Trad. Antonio M. Carrión)

La mort dels amants

Tindrem uns llits plens d'aromes lleugeres,
Uns divans profunds semblants a unes tombes,
I unes flors estranyes, a sobre unes lleixes,
Que s'hauran desclòs sota uns cels més bells.

Consumint del tot els últims ardors,
Els nostres dos cors seran dues flames
Que reflectiran les seves llums dobles
En els esperits, uns miralls bessons.

Un vespre de rosa i d'un místic blau,
Bescanviarem un gran llampec únic,
Com un llarg sanglot, carregat d'adéus;

I més tard un àngel, entreobrint les portes,
Vindrà a revifar, fidel i joiós,
Els tèrbols miralls i les flames mortes.

(Trad. Joan Peña)

Shakespeare S.76

Why is my verse so barren of new pride,
So far from variation or quick change?
Why with the time do I not glance aside
To new-found methods, and to compounds strange?
Why write I still all one, ever the same,
And keep invention in a noted weed,
That every word doth almost tell my name,
Showing their birth, and where they did proceed?
O know, sweet love, I always write of you,
And you and love are still my argument;
So all my best is dressing old words new,
Spending again what is already spent:
For as the sun is daily new and old,
So is my love still telling what is told.

Sonet 76

Per què el meu vers encara es veu mancat
d'adorns recents i canvis i enrenous?
Per què, si ara s'estila, no he adoptat
mètriques més difícils, ritmes nous?
Per què escric sempre igual, sempre el mateix,
i abillo els temes amb vestit usat,
i cada mot diu el meu nom, d'on neix,
i quin és, al present, el meu estat?
Oh, dolç amic, tan sols he escrit de tu,
i tu i l'amor sou l'únic argument;
vells mots he renovat, i ben segur
que el que vaig dir ho afirmo novament.
Nou i vell com el sol, el meu amor
allò que sempre ha dit vol dir millor.

(Traducció de Gerard Vergés)

Sonet 76

Per què el meu vers està mancat de formes noves,
tan lluny de canvis vius o de variacions?
¿Com, d'acord amb els temps, no intento fer més proves
amb mètodes recents o altres composicions?
¿Per què escric constantment sobre els mateixos temes
vestint la creació amb l'hàbit conegut
i els mots revelen qui els ha escrit i amb quins esquemes,
de quin lloc procedeixen i a quin lloc han nascut?
Sàpigues, dolç amor, que és sobre tu que escric
i el meu tema constant encara ets tu i l'amor;
faig el millor que puc fent nou el mot antic,
i gastant altre cop el meu gastat tresor.
Si el sol és vell i és nou després de cada nit,
el meu amor també, quan diu el que ha estat dit.

(Traducció de Salvador Oliva)

Soneto 76

¿Por qué mi verso elude nuevas galas,
de modas y mudanzas alejado?
Por qué no me inclino con el Tiempo
a lo nuevo, crisol de extravagancias?
¿Por qué escribo lo mismo, y sin un cambio
se atiende mi invención al nuevo estilo,
con palabras que casi me delatan
proclamando su origen y modelo?
Porque siempre de tí, amor, escribo,
y tú mismo y amor son mi argumento;
con nuevo atuendo visto frases viejas,
trillando nuevamente lo trillado.
El viejo sol es nuevo cada día;
también mi amor, diciendo lo ya dicho.

(Trad. de autor no identificado)

Soneto 76

Per què el meu vers és pobre en novetat
i és lluny dels canvis bruscos i altres manyes?
Per què la vista encara no he desviat
cap als nous modes i expressions estranyes?
Per què escric sempre allò que sap tothom,
portant l'enginy a la mateixa escena,
i les paraules diuen el meu nom
mostrant com han nascut i d'on provenen?
És, dolç amor, de tu que sempre he escrit:
l'amor i tu sou l'argument de l'obra;
vesteixo mots antics d'un nou vestit
i gasto allò que s'ha gastat de sobra.
Com el sol, nou a l'alba i vell de nit,
el meu amor diu el que ja està dit.

(Traducció de Xènia Dyakonova)

Soneto 76

Por qué mi verso en nuevo orgullo es tan baldío,
y tan lejano a variación y cambios prestos?
¿Por qué la vista con el tiempo no desvío,
al margen de maneras nuevas y compuestos?
¿Por qué lo escribo todo de la misma guisa
y dejo siempre la invención en tal atuendo
que cada verso lleva impresa mi divisa
y procedencia y nacimiento va diciendo.
Ya ves que siempre de tí escribo, dulce amor,
Que todavía tú y amor sois mi argumento;
gastar de nuevo lo gastado, dar color
reciente a galas viejas, es todo mi talento;
pues como el sol es nuevo y viejo cada día,
así es mi amor, diciendo aquello que decía.

(Traducció de Jose Mateo Puig)

Soneto 76

¿Por qué es tan seco y parco en nuevo atavío
mi verso y tan sin variación y cambios prestos?
¿Por qué no, con el tiempo, mi atención desvío
a métodos recientes y raros compuestos?
¿Por qué en la sola escribo y siempre misma trama
y gasta mi invención librea de tal nota
que casi cada sílaba mi nombre clama,
mostrando su nación y fuente de que brota?
Oh, ya ves, dulce amor, que siempre de tí todo
escribo, y tu y amor sois mi solo dictado,
vestir palabras viejas en un nuevo modo
es todo mi arte, usando lo que está ya usado.
Como el sol cada día es viejo, nuevo siendo,
así siempre mi amor lo dicho va diciendo.

(Trad. de Agustín García Calvo)

De totes aquestes versions, n'hi ha algunes que estan excessivament “enganxades” a l'original, que empren un lèxic massa retorçat, que sonen passades d'època, o molt lliures, i d'altres que presenten un vocabulari més precís, més simple, per bé que prou equivalent al de l'època de l'original, així com un bon equilibri entre allò que Shakespeare diu i com ho diu i allò que expressa el poema en traducció i com ho expressa.

L'objectiu no és crear un calc, sinó un equivalent d'acord amb l'original, però amb les exigències de la nova llengua i amb la seva tradició nacional i cultural. L'objectiu és, igualment, traslladar l'estructura profunda fonosemàntica del poema, la pluralitat de conflictes que hi ha a l'interior d'un text poètic, la seva interacció, l'energia dels versos i, sobretot, mantenir la imatge i la intenció poètiques que el lector no pot inferir si no se li donen. Si traduïm els versos en prosa, substituïm el sistema de conflictes de la forma poètica per un text lliure de conflictes. Per això Pouchkine considerava que, en relació al vers, la prosa no és altra cosa que una traïció. I per això Étiemble podia dir: “*Il n'y a pas de poème intraduisible, il y a des traducteurs incompetents et paresseux.*”²⁰

Mérimée va traduir un nombre considerable de poemes estrangers sempre en prosa perquè no treballava en poesia, però per a Baudelaire el motlle de la prosa no és la solució a la transposició creativa d'obres d'art perquè, fins i tot la prosa més rítmica, no és res més que prosa.²¹ I Valéry proclamarà: “*Aucune oeuvre poétique ne supporte d'être convertie en prose*”, i:

*...des vers massacrés, transformés en misérables chiffons de prose [...] Que des ouvrages de poésie réduits en prose, c'est à dire à leur substance significative, n'existent littéralement plus! Ce sont des oiseaux morts.*²²

Pierre Boutang també sosté que traduir un poema en la prosa d'una altra llengua és un exercici absurd, un contrasentit i una destrucció: un poema se serveix, simultàniament i significativa de la quantitat, l'harmonia, la mesura del vers, les tornades, de modulacions i melodies, de les aliteracions, de la polisèmia de les paraules, tan difícils de traslladar com les rimes, que en formen part indissociable. La poesia no és en absolut una mena de prosa manipulada. I creu aquest estudiós que convertir-la en prosa seria com destruir allò que lentament i treballosa ha anat muntant el poeta, com enderrocar un

²⁰ Citat a l'obra d'ETKIND, E. (1982) Op. Cit. (p. 13).

²¹ Malgrat això, va saber introduir el prosaïsme en la seva poesia i crear el poema en prosa.

²² ETKIND, E. (1982) Op. Cit. (pp. 17 i 254)

palau de vitralls multicolors. Qualifica la traducció poètica d'esdeveniment -no pas d'exercici- difícil. Perquè, com també suggereix André Maurois, en poesia la forma té un valor en sí mateix:

*Tout poème est une miraculeuse coincidence entre un rythme et une pensée. C'est pour cela qu'il est difficile de le traduire, et le faire en vers, presque impossible. La probabilité d'obtenir la quadruple coincidence entre deux rythmes et deux pensées est très faible.*²³

El 1982 Efim Etkind va escriure *Un Art en crise* com a crítica a la manera en què un gran nombre de poetes estrangers eren traduïts a França, esperonat per la crisi profunda que travessava en aquest país la traducció poètica i amb l'única finalitat de proclamar - al cap d'unes tres centes pàgines d'estudi- que el vers només es pot i s'ha de traduir en vers: "*On ne peut, on ne doit traduire les vers qu'en vers.*"²⁴ Altrament, si versos d'una determinada llengua són, en una altra, traduïts en prosa perden no solament allò que els caracteritza com a versos sinó també les seves determinacions internes:

*D'énormes quantités de vers étrangers sont publiés traduits en prose et n'ont plus rien d'artistique [...] La prépondérance exercée en France par ces traductions en prose est l'un des aspects les plus dramatiques de la crise traversée par la traduction.*²⁵

I cita textualment els criteris de Marcel Pagnol i de Verlaine -*Romances sans paroles*-, que sostenien que els poetes s'havien de traduir en vers i que condemnaven els postulats dels prosistes. En aquesta obra defineix la traducció de vers en prosa com a aproximació, recreació o imitació i, davant aquells que acusen el vers francès de rigidesa, pobresa i monotonia, i que consideren els francesos com el poble més antipoètic, cita Edmond Cary:

*En matière de traduction poétique le français se trouve dans une situation défavorisée. La langue a une structure exigeante, moins souple que d'autres, et se plie moins aisément à la forme d'expression poétique.*²⁶

Etkind aconsella pouar en la rica tradició de la seva poesia des del segle XVI fins el XIX o el XX, des de les estrofes antigues fins a les cançons populars, per tal de salvar del naufragi la poesia universal que és traduïda al francès. Etkind sosté, ja ho hem dit, que és possible i que cal traduir els versos en versos. Cal recrear el poema sobre la base

²³ Citat a CARY, Edmond (1957) "Traduction et poésie" dins *Babel, revue internationale de la traduction*. Paris, Fédération internationale des Traducteurs (pp. 11-32)

²⁴ ETKIND, Efim (1982). Op. Cit. (p. 276).

²⁵ Op. Cit. (p. 275).

²⁶ Op. Cit. (p. 275).

d'altres lleis i dins d'un sistema lingüístic i estètic diferent. Altrament, la traducció racional i en prosa de qualsevol obra lírica només li conserva un feble contingut semàntic que no té res a veure amb la poesia entesa com a art verbal. I diu sense embuts:

*Traduite en prose, même en belle prose (ce qui est rare) la poésie se fane et meurt [...] Un poème lyrique qui charme par sa musicalité, si vous n'en gardez dans une autre langue que le squelette sémantique, n'est plus que banalité. Des traductions de telle espèce ne rendent aucun service, au contraire, elles causent un tort sensible: elles compromettent les grands poètes aux yeux du lecteur étranger [...] La traduction d'une oeuvre poétique doit aussi être une oeuvre d'art, art second, mais pas secondaire, comparable à l'exécution d'un pianiste, d'un acteur, d'un metteur en scène. Par la prose on en arrive au nivellement d'un texte, à son aplatissement, et l'on distorsione la grandeur d'un poète.*²⁷

D'una manera general, doncs, Etkind argumenta que, amb la prosa -fins i tot amb la més bonica i curiosa, es distorsiona la grandesa d'un poeta i s'arriba a l'anivellament d'un text: "*Si l'on traduit des vers en prose, on remplace les conflits de la forme poétique par un texte privé de tout conflit.*"²⁸ Mirant de resoldre aquest dilema poesia-prosa, diu Etkind que un poema és un organisme en el qual cadascun dels elements - ritme, rima, estrofa i composició sintàctica- té una importància cabdal i que, naturalment, la forma d'un poema, que no deu res a l'atzar, es perd del tot en la prosa.²⁹ En aquest sentit, afegeix que una traducció en prosa transmet, com a màxim, una informació i un contingut semàntic; i no gran cosa més. Segons ell, el gran problema de la traducció poètica és la correspondència entre les formes mètriques d'una literatura a una altra, perquè cada sistema prosòdic té els seus propis metres i cada literatura les seves tradicions en relació al lèxic i a les formes estròfiques.

Arribats en aquest punt, conscients que avancem algunes idees però que ho fem perquè tractem aquesta autora, creiem d'interès analitzar uns punts de vista d'Etkind, que fan referència directa a la pràctica traductiva de M. Yourcenar, però que no compartim en absolut. Als darrers paràgrafs d'*Un art en crise*, com reforçant els seus propis arguments amb l'autoritat literària de l'Acadèmica, Etkind comenta que Marguerite Yourcenar s'havia posat decididament de la banda d'aquells dels seus predecessors que defensaven la impossibilitat de traduir els versos en prosa (?). Yourcenar, diu Etkind, citava Antoine de Lafosse que, al segle XVIII afirmava:

²⁷ ETKIND, E. (1982) Op. Cit. (introducció, pp. XVII i XVIII).

²⁸ Op. Cit. (p. 16).

²⁹ Op. Cit. (p. 11).

Un poète à qui l'on se contente, en le traduisant, de laisser ses pensées toutes seules destituées de l'harmonie ou du feu des vers, n'est plus un poète. C'est le cadavre d'un poète" i: "Toutes ces traductions de vers en prose, qu'on nomme fidèles, sont au contraire très infidèles, puisque l'auteur qu'on y cherche y est défiguré. ³⁰

Arguments basats en el fet que, al prefaci de *La Couronne et la Lyre*, Yourcenar distingia entre la traducció erudita, destinada a l'ensenyament superior i aquella que té com a finalitat proporcionar un plaer estètic, quan deia:

Nos traductions, depuis plusieurs siècles au moins, ont été plus philologiques et plus scolaires, presque toujours rédigées en prose [...] Qui, de nos jours, traduit en vers risque chez nous de passer pour un retardataire ou un fantaisiste. ³¹

Yourcenar explicava haver traduït els clàssics que havien format part d'aquest volum per a aquells que desitjaven entrar en contacte amb un art verbal d'un altre poble i d'una altra època, i que havia tractat de "*transvaser un poème grec antique en un poème français qui soit le plus possible un poème.*"³²

Etkind assegura sentir-se feliç d'haver trobat una aliada com Yourcenar. La gran contradicció en tota la seva argumentació és que, per bé que Yourcenar expressés aquests criteris, quan va emprendre la traducció dels poemes de K. Kavafis va triar, precisament, l'opció prosa, que justificà convenientment i clara amb els corresponents arguments en la *Présentation Critique*, i que analitzarem al capítol IX. Recordem que *La Couronne et la Lyre* va ser editada el 1979,³³ mentre que el seu primer volum complet sobre el poeta alexandrí era de molt abans, concretament del 1958 -i prèviament, n'havia donat quatre lliuraments parcials, com veurem igualment al capítol IX. La traducció havia estat iniciada entre el 1934 i el 1935 i acabada cap al 1939. El volum va ser reeditat el 1978. És cert que les paraules que acabem de reproduir poden perfectament ser fruit d'una evolució de la seva pràctica traductiva a mesura que va avançar el temps -fins i tot d'una tria diferent per a un text diferent-, però no podem eludir una pregunta que se'ns planteja de manera insistent: ¿que potser, en dir el que acabem de reproduir, Yourcenar no tenia present -almenys per esmentar-ho de passada- que uns anys abans ella mateixa havia escollit la prosa per al poeta alexandrí? En

³⁰ Op. Cit. (p. 275).

³¹ YOURCENAR, Marguerite. (1979) *La Couronne et la Lyre*. París, Gallimard (pp. 35-37).

³² YOURCENAR, M. (1979) Op.Cit. (pp. 35-37)

³³ Les traduccions dels diferents poemes van ser començades a partir de l'any 1942, concloses cap al 1969 i definitivament enllestides entre 1977 i 1979.

Kavafis, si més no, no ho va veure tal com Etkind va recollir, sinó que va triar una altra opció literària, a la qual Etkind hauria hagut de fer referència.

I una segona qüestió encara. Quan aquest estudiós la pren i presenta com a autoritat en la qual es recolza, ¿desconeixia potser la totalitat de l'obra que Yourcenar havia versionat, entre la qual figura, com diem, un Kavafis en prosa? Potser el va obviar perquè no l'ajudava en la seva argumentació.

Igualment ens sembla manifesta la contradicció entre els criteris traductològics expressats per l'escriptora i la seva pràctica que, almenys en una ocasió i no pas poc important i transcendent, si pensem que fou la primera a introduir a França el poeta grec Kavafis, anà per camins diferents dels que pregonava. No tenim constància ni coneixement que, en cap dels textos on va parlar sobre traducció, Yourcenar hagués desfet aquesta incongruència. L'únic que tenim en aquest sentit són les paraules de la *Présentation Critique de Constantin Cavafy* que hi fan referència, i que són una de les proves més evidents de la manipulació -per bé que molt ben argumentada- a què sotmeté el text original que aquí ens ocupa. D'una banda -diu- la traducció en vers és una pràctica passada de moda a França des de ja fa un segle. I de l'altra, les combinacions rítmiques que s'amaguen a l'interior de la prosa són més adequades que la prosòdia tradicional francesa per als moviments de l'original kavafià.³⁴

En la seva versió de Kavafis, Yourcenar sembla, doncs, continuar la tradició traductològica en prosa que arrenca del segle XVIII i, davant d'un conjunt organitzat de manera "x", ella n'ofereix un altre organitzat de manera "y" amb pretensió d'equivalència, mitjançant una transposició creativa.

Voldríem reprendre les dues o tres afirmacions finals d'Etkind basades encara en l'escriptora. L'estudiós comenta que, un cop s'ha establert que la poesia s'ha de traduir en vers, només queda preguntar-se si els versos han de ser completament regulars i clàssics "*comme l'exige M. Yourcenar pour la poésie grecque rendue en français*"³⁵ o bé si val més treballar en vers lliure, però que, comptat i debatut, tot això només són detalls. En el text d'Etkind el fragment que acabem de ressenyar va entre parèntesi i no conté cap cita ni cap nota; així és que no sabem on formulà aquesta exigència Yourcenar i, evidentment, no són les paraules més adequades quan, en la seva

³⁴ YOURCENAR, M. (1978) *Présentation Critique de Constantin Cavafy suivie d'une traduction des Poèmes*. París, Gallimard Poésie (pp. 56-57). La citació exacta, la transcrivim a p. 144. En referir-nos a aquesta obra a les notes, d'ara en endavant utilitzarem l'abreviació P.C.C.C., emprada per tots els yourcenaristes.

³⁵ ETKIND, Efim. (1982) Op. Cit. (p. 276).

trajectòria com a traductora, hi figura el Kavafis. Nosaltres només les considerem vàlides en el cas de *La Couronne et la Lyre*, íntegrament traslladada en vers. Sembla clar que l'existència dels poemes kavafians no hauria hagut de permetre a Etkind ni una afirmació tan genèrica, ni la utilització d'una argumentació parcial de manera tan universal.

Etkind assenyala dos grans moments a la poesia francesa: l'Edat Mitjana, en què es van posar els fonaments del sil·labisme clàssic amb les estructures del vers i de l'estrofa, i el segle XX que va seguir un camí d'abandó d'aquestes estructures i es decantà pel vers lliure, sense els tòpics mètrics imposats des de l'exterior, versificació que potser troba els seus orígens en el descobriment de l'inconscient per part de Freud i es recolza força en el surrealisme, com explicarem tot seguit. L'aportació d'Etkind rebla la d'Antoine Berman, en el sentit que tots dos creuen que en el traductor tot compta: l'edat i l'experiència, el temperament, el sexe i l'estat físic o anímic, el fet que sigui alegre o més aviat taciturn, si es troba al seu país o a l'exili, si està enamorat i si acostuma o no a reeixir en la vida, perquè tots aquests matisos es reflecteixen en els textos que dóna. També expressa que el contingut no és només l'essencial d'un poema, que, de vegades, el més important es troba en la forma i que el traductor no la pot negligir: si s'ignora la forma poètica, si es despulla un text de la seva vestimenta poètica i se li dóna la forma de la prosa, queda completament desfigurat.

Il·lustrarem aquest criteri presentant les diferències que s'adverteixen, a nivell merament visual, entre els 3 poemes de Kavafis, que tot seguit avancem, i la traducció que en va fer M. Yourcenar, i que ens apareix com una massa compacta davant l'aire que respiren els versos de l'alexandrí. En la traducció del segon poema, a més, observem que s'ha perdut la rima:

Για Νάρθουν

Ένα κερí αρκεί.	Το φως του το αμυδρό
αρμόζει πιο καλά,	θάναι πιο συμπαθές
σαν έρθουν της Αγάπης,	σαν έρθουν η Σκιές.
Ένα κερí αρκεί.	Η κάμαρη απόψε
να μη έχει φως πολύ.	Μέσα στην ρέμβην όλως
και την υποβολή,	και με το λίγο φως -
μέσα στην ρέμβην έτσι	θα οραματισθώ
για νάρθουν της Αγάπης,	για νάρθουν η Σκιές.

EVOCATION

La flamme d'une bougie suffit... Sa faible lueur gênera moins, siéra davantage, quand Elles viendront, les Ombres de l'Amour.

La flamme d'une bougie suffit... Qu'un jour douteux envahisse la chambre ; perdue dans de molles rêveries, mon imagination s'échauffera à la faveur de la pénombre, et Elles viendront, les Ombres de l'Amour.

Τείχη

Χωρίς περίσκεπιν, χωρίς λύπην, χωρίς αιδώ
μεγάλα κ' υψηλά τριγύρω μου έκτισαν τείχη.

Και κάθομαι και απελπίζομαι τώρα εδώ.
Άλλο δεν σκέπτομαι: τον νουν μου τρώγει αυτή η τύχη·
διότι πράγματα πολλά έξω να κάμω είχαν.
Α όταν έκτιζαν τα τείχη πώς να μην προσέξω.

Αλλά δεν άκουσα ποτέ κρότον κτιστών ή ήχον.
Ανεπαισθήτως μ' έκλεισαν από τον κόσμο έξω.

MURAILLES

Sans égards, sans pitié, sans honte, on a élevé autour de moi un triple cercle de hautes et solides murailles.

Et maintenant, je reste sur place, désespéré, ne pensant plus qu'au sort qui m'accable.
J'avais tant à faire au dehors!... Ah! Comment les ai-je laissés m'emmurer sans y prendre garde?

Mais je n'ai rien entendu : les maçons travaillaient sans bruit, sans paroles...
Imperceptiblement, ils m'ont enfermé hors du monde.

Εις Ιταλικήν παραλίαν

Ο Κήμος Μενεδώρου,
τον βίον του περνά
ως συνειθίζουν τούτοι
μες στα πολλά τα πλούτη

Ιταλιώτης νέος,
μέσα στες διασκεδάσεις·
οι απ' την Μεγάλη Ελλάδα
αναθρεμένοι νέοι.

Μα σήμερα είναι λίαν,
σύννους και κατηφής.
με άκραν μελαγχολίαν
τα πλοία με την λείαν

παρά το φυσικό του,
Κοντά στην παραλίαν,
βλέπει που εκφορτώνουν
εκ της Πελοποννήσου.

Λάφυρα ελληνικά· η λεία της Κορίνθου.

Α σήμερα βεβαίως δεν είναι θεμιτόν,
δεν είναι δυνατόν ο Ιταλιώτης νέος
νάχει για διασκεδάσεις καμιάν επιθυμίαν.

SUR LA CÔTE D'ITALIE

Cimos fils de Ménédore, jeune Grec d'Italie, passe ses jours dans les plaisirs, comme c'est l'usage des opulents jeunes hommes de la Grande-Grèce.

Mais aujourd'hui, el est pensif et préoccupé. Du rivage, il assiste avec tristesse au déchargement des navires qui portent le butin de Corinthe...

Certes, le jeune Grec d'Italie ne peut ni ne doit aujourd'hui trouver du goût au plaisir.

Tot i que comentarem aquests textos en detall en l'apartat dedicat a l'anàlisi dels poemes, des del punt de vista formal ja veiem que el producte obtingut en traducció és diferent del primer, i que la prosa corresponent al darrer poema ha obviat, fins i tot, el vers que Kavafis destacà, aïllant-lo del conjunt, en lletra cursiva. Així, la traducció en prosa acostuma a transmetre, sobretot, el contingut semàntic, algunes informacions i una forma diferent de la de l'original; i, sí, és cert que molts versos estrangers han estat traduïts en prosa, però els efectes estilístics d'aquest nou text no són els mateixos que els que provoca un poema i, si se'ls pot atribuir algun mèrit, no és pas el de *savoir faire* literari, precisament. Fins i tot és possible que, per feble que sigui una traducció en vers, presenti més riquesa d'associacions que una excel·lent traducció en prosa. Traduir poesia és esforçar-se per transmetre alhora la imatge, el sentit i la música.

Manta vegada s'ha dit que la prosa és l'antítesi de la poesia -opinió relativa, per a la qual tenim l'oposada del poeta "*c'est beau comme la prose*". Si ens fixem en l'etimologia, *Poesia*, tradicionalment llengua dels déus, és un terme de provenença grega: -ποίησις, "creació" / ποιέω, "crear", "fer"-, mentre que *Prosa*, tradicionalment llengua dels homes en la seva pluralitat, pertany més a l'època romana. Per a designar-la, el grec només té una metàfora militar o de viatge: -πεζό, "el que va a peu, el que segueix el camí de terra"-, tot i que ο στοίχος, "el vers", com el llatí *versus*, també indica la marxa en fila, vinculada a la marxa de l'home, i que conté la possibilitat

d'aturar-se i de retornar (a l'inici de la línia, sempre d'esquerra a dreta perquè, si el retorn fos alternant aquestes dues direccions, tindríem un altre tipus d'escriptura antiga grega, la que imitava la llaurada d'un camp per part dels bous, i que per això s'anomenava βουστροφεδόν). Vico estableix que, en els orígens, la llengua era cantada o salmodiada, i que el vers homèric és més autèntic que qualsevol prosa, però també diu que la prosa que els homes parlaven a l'època d'Homer no s'allunyava gaire del concepte "poema"³⁶. Per a ell, Babel és la torre d'on els pobles han marxat seguint direccions diverses, en les quals trobaran els diversos graus d'oblit de la llengua original única.³⁷ En aquest pensament es vincula amb W. Benjamin.

L'efecte poètic, que depèn totalment dels recursos de caràcter fonètic està destinat a perdre's en traducció, perquè normalment la llengua d'arribada no permet fer ús d'aquests mateixos recursos. Per tant, allò que determina que un poema sigui intraduïble és la impossibilitat de substituir un significat per un altre d'equivalent.

Com més elevat sigui el grau de polisèmia del text de partida, més possibilitats hi haurà que la imatge mental que dos o més traductors es formin d'aquest text sigui parcialment diferent. I, si la visió dels traductors difereix, les seves traduccions també divergiran. El traductor fa propi un llibre i el torna a escriure en la seva llengua; sap trobar, en la llengua d'arribada, recursos equivalents als de la llengua de partida; en el més reeixit dels casos, provoca en el nou lector el mateix efecte que el llibre original va provocar en els lectors de la llengua original. En línies generals, un bon traductor hauria d'aspirar a recrear tota la riquesa del text que se li proposa, fins i tot la més oculta. No hem d'oblidar, però, que determinats recursos lingüístics o poètics són practicables en algunes llengües, mentre que en d'altres no ho són, i que es combinen entre ells més fàcilment en algunes llengües que en d'altres. Per això les traduccions més encertades són aquelles en les quals la paraula roman un signe obert a múltiples interpretacions.

La qüestió de la "llengua dels déus", la il·lustra Etkind amb les paraules següents:

Le poète est une espèce singulière de traducteur qui traduit le discours ordinaire, modifié par une émotion, en < langage des dieux>; et son travail interne consiste moins à chercher des mots pour ses idées qu'à chercher des idées pour ses mots et ses rythmes prédominants. Sur un plan théorique, [...] si la création verbale (ou traduction originelle) est possible, alors la récréation l'est, à coup sûr, tout autant. La difficulté de la première est d'incarner le principe spirituel dans la matière du mot; la difficulté de la seconde est de trouver pour

³⁶ Citat a BOUTANG, Pierre (1988) *Art poétique: autres et mêmes*. Paris, La Table Ronde (p. 23)

³⁷ Op. Cit. (p. 14)

telle ou telle réalité spirituelle une autre enveloppe de mots. Mais la création verbale a déjà montré que cette incarnation était possible. ³⁸

La tesi final d'Etkind és que el vers francès disposa de recursos infinitament variats entre els quals figuren els elements de la prosòdia tònica, que poden i que han de ser utilitzats en la traducció de la poesia, i que és un disbarat donar els versos en prosa.

Un poema és un repte alhora que una investigació. En un poema el tret fonamental no és ni un mot ni una expressió -tot i que el pes d'ambdós és indiscutible- sinó una durada, una mesura, el ritme de la paraula, l'eufonia o efecte acústic agradable, que sorgeix de l'escaient combinació d'elements fònics i que produeix l'efecte poètic, el més difícil de traduir. Llegim en Valéry:

*“La pensée n'est qu'accessoire en poésie et le principal d'une oeuvre en vers c'est le tout, la puissance résultante des effets composés de tous les attributs du langage.”*³⁹

En Kavafis, que és el cas que aquí ens ocupa, tant les paraules emprades com l'estil o la forma del poema tenen una funció altament suggestiva i poètica.

A mesura que ens allunyem dels costums de versificació d'una llengua, la distància entre les dues formes en joc augmenta, perquè les regles prosòdiques poden ser molt diferents i no tenir paral·lel, i un poema es llegeix amb la veu però també amb la vista.⁴⁰

La traducció n'ha de respectar la disposició de les estrofes i la llargada dels versos. En un text veritablement poètic el so i el sentit formen una unitat i quan aquests dos elements es dissocien es produeix una mancança important. Així podem dir que poesia és allò que només es pot llegir com a poesia perquè té una intenció clarament poètica. En d'altres paraules: la traducció poètica forma part d'un procés estètic de creació. Per descomptat que no ha de ser mai hipertextual: no ha d'afegir res al text de partida.

El poeta no parla la llengua comuna, per tant el traductor tindrà el deure de restituir aquest element marcadament individual. Jean Cocteau, que qualificà el francès com la llengua antipoètica per excel·lència, deia: *“La poésie est cette langue à part que les poètes peuvent parler sans crainte d'être entendus.”*⁴¹ Per això la traducció de poesia més reeixida sol ser la que fan els mateixos poetes: *“La traducción de la poesía no*

³⁸ ETKIND, Efim (1982) Op. Cit. (p. 255)

³⁹ Citat a LOMBARDO, Giovanni (1989) *Estetica della traduzione: studi e prove*. Roma, Herder (pp. 168-169).

⁴⁰ Hem observat aquesta consideració fa un moment en els poemes que hem avançat, i tornarem a reprendre-la més endavant

⁴¹ Citat a CARY, E. (1956) “Mécanismes et traduction”, dins *Babel, Revue Internationale de Traduction* - núm. Especial- (pp. 102-107).

*puede hacerse si no es con la voluntad de “hacer poesía.”*⁴² Reprendrem aquesta idea una mica més endavant, en parlar dels criteris que sobre traducció poètica tenen alguns poetes catalans.

Entre els estudiosos que accepten la traducció de la poesia en prosa com a solució vàlida trobem Lefevre i Savory. Prefereixen aquelles formes de poesia que, per la seva simplicitat i manca d'ornamentació poden ser directament traslladades en prosa, sense cap mena de problemes de ritme i sense que la seva vàlua poètica se'n ressenti. Es tracta de traslladar la visió que obsedeix l'esperit del poeta i que ell vol compartir amb nosaltres. I aquesta visió pot ser expressada en una altra llengua mitjançant una traducció senzilla i alhora fidel.

Emparant-se en l'argument que un traductor ha de saber renunciar a l'absolut, no ser massa ambiciós i tenir sempre present que la seva és una tasca compromesa, alguns teòrics sostenen que una bona prosa sempre és millor que versos mediocres.

*En matière de traduction poétique, le français se trouve dans une situation défavorisée dans le sens que cette langue a une structure plus exigeante et moins souple que d'autres et se plie moins aisément à la forme d'expression poétique, au point que Jean Cocteau l'a classé comme l'antipoétique par excellence. La prosodie française oppose au traducteur de poètes des barrières difficilement franchissables. La plupart des prosodies européennes reposent sur une alternance de syllabes accentuées et non accentuées, le pied étant formé d'une syllabe tonique et d'un nombre variable de syllabes atones, ce qui donne une grande souplesse au rythme. Par contre, le vers français repose sur un compte rigide de syllabes. Prisonnier de son propre système prosodique, le français a une grande peine à rendre le rythme authentique et primordial d'une forme originale.*⁴³

Però també n'hi ha que s'oposen amb contundència a aquesta transformació i que sostenen que, de la poesia, una bona traducció en vers sempre val més que la prosa, amb l'argument que aquesta s'allunya formalment del text de partida, el qual no ha estat escrit en vers per atzar, tot i i que traduir en vers requereixi una genuïna competència o un bon ensinistrament en llenguatge poètic. Per a aquests estudiosos, la traducció de poesia en prosa només té sentit en els casos en què el contingut del poema és més important que la seva forma, i s'ha de salvar, a desgrat que aquesta darrera es perdi.

A l'obra *Pour une critique des traductions*, Antoine Berman hi té un capítol que intitolà “La prose est l'autre de la poésie” i, entre d'altres reflexions, analitza l'especificitat de

⁴² CORREDOR-MATHEOS J. (1983) *Poesía catalana contemporánea*. Madrid, Espasa Calpe. Austral (pp. 19-32).

⁴³ CARY, E. (1995) “Traduction et poésie”, dins “*Babel: Revue Internationale de la traduction*”. Fédération Internationale des Traducteurs (pp. 11-32).

la prosa. Amb ella hi referim tot allò que és quotidià; té menys ritme, menys imatges i menys força que la poesia i la seva característica essencial sol ser la sobrietat. També diu que es pot ser un gran poeta i un gran prosista, en aquest ordre, però que l'ordre contrari és molt més improbable. De tota manera, no hi ha prosa sense vers; sempre hi ha interferències, infiltracions de l'àmbit poètic al de la prosa. I ho il·lustra amb unes paraules de Pasternak:

*La poésie et la prose sont deux pôles inséparables. La poésie cherche la mélodie de la nature dans le bruit du vocabulaire et, l'ayant choisie, se livre à des improvisations sur ce thème. La prose cherche et trouve l'homme dans la catégorie de la parole. Chacune a son objet de quête propre: la poésie, la musicalité de la nature; la prose, l'homme en tant qu'être langagier. Prose et poésie ne peuvent pas exister séparément car leur élément commun est la langue.*⁴⁴

i unes altres de Nietzsche:

*Les grands maîtres de la prose ont presque toujours aussi été des poètes, soit publiquement, soit dans le secret et le for intérieur, et ce n'est vraiment qu'au regard de la poésie que l'on écrit de la bonne prose.*⁴⁵

Criteria més que escaients per analitzar –quan correspongui, segons l'ordre que hem previst per a aquest treball– la influència bàsica de la poesia en tota l'obra yourcenariana. Esmenta, igualment, que Walter Benjamin considerava *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire com el text d'entrada formal de la poesia francesa en la “prosaïcitats”, en el sentit que és el primer llibre que utilitzà paraules de procedència urbana i prosaica –fins i tot tecnicismes i neologismes– en poesia lírica, i que presenta una extraordinària barreja entre l'estil racinià i el periodístic del seu temps, que d'altres poetes posteriors també conrearen. Baudelaire sentia la necessitat de poetitzar la prosa i ho expressà en els termes següents:

*Qui de nous n'a pas rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale, sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubressauts de la conscience?*⁴⁶

⁴⁴ BERMAN, Antoine (1995) “La prose est l'autre de la poésie”, dins *Pour une critique des traductions*. Paris, Gallimard (pp. 198-228).

⁴⁵ Op. Cit. (pp. 198-228).

⁴⁶ Op. Cit. (pp. 198-228).

Per tal d'il·lustrar tot el que diem, aportem ara una versió del sonet de Rimbaud *Le Dormeur du Val* (1870), en la qual podem veure que, a banda de ser una traducció molt millorable, és feta en una versificació lliure que ha obviat els constreyniments propis del sonet i que li fa perdre força i gràcia, alhora que en rebaixa el nivell.

LE DORMEUR DU VAL

C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent; où le soleil de la montagne fière
Luit: c'est un petit val qui mousse des rayons.
Un soldat jeune, bouche ouverte, tête nue,
Et la nuque baignant dans le frais cresson bleu,
Dort; il est étendu dans l'herbe, sous la nue,
Pâle dans son lit vert où la lumière pleut.
Les pieds dans les glaïeuls, il dort. Souriant comme
Sourirait un enfant malade, il fait un somme:
Nature, berce-le chaudement: il a froid.
Les parfums ne font pas frissonner sa narine;
Il dort dans le soleil, la main sur sa poitrine
Tranquille. Il a deux trous rouges au côté droit.

EL DURMIENTE DEL VALLE

Un hoyo de verde en el que canta un río
Fijando alocadamente en las hierbas jirones
De plata; en el que el sol, desde la altiva montaña,
Brilla: un pequeño valle que crea espuma de rayos.
Un joven soldado, la boca abierta, la cabeza desnuda,
Bañada la nuca en el fresco berro azul,
Duerme; está tendido en la hierba, bajo una nube,
Pálido en su verde lecho donde llueve la luz.
Con los pies en los gladiolos, duerme. Sonriendo como
Sonreiría un niño enfermo, está echando un sueño:
Naturaleza: mécelo cálidamente: tiene frío.
Los aromas ya no estremecen su nariz;

Duerme bajo el sol, con la mano en el pecho
Tranquilo. En el costado derecho tiene dos orificios
Rojos.

També fornirem com a exemple algunes estrofes de les traduccions que sobre *El Corb* d'E.A. Poe van produir tant Baudelaire -en disposició que evoca la del vers i en prosa-, com Arturo Sánchez i Pessoa. *El Corb* és el primer poema llarg del Romanticisme anglès, i representa l'ocell ominós de la mort, l'ocell de la nostàlgia de les coses que ja han passat. En el fragment de la prosa baudelairiana veiem una disposició del text damunt del paper completament diferent de la que presenta el poema d'origen, que recorda la que dels poemes de Kavafis obtingué Yourcenar, raó per la qual ens sembla d'interès oferir-la aquí. La d'Arturo Sánchez és poesia, però una altra forma de poesia més lliure. La de Pessoa resulta molt més fidel en la forma; és igualment un poema i s'acosta molt més a l'original pel que fa al metre, al ritme i a la rima, però les onomatopeies que empra es basen en sons diferents, que suavitzen molt més *El Corb* original, fins al punt d'haver-lo "tropicalitzat" una mica. Els alexandrins en què el presentà són absolutament rigorosos, i es percep la influència de Baudelaire en l'estil, les figures emprades i l'estètica general del poema.

Per a Pessoa les traduccions eren un repte, i les solia fer d'acord amb uns principis que recollí a *El arte de traducir poesia*.⁴⁷ Segons els seus criteris, un poema és una impressió intel·lectualitzada o una idea esdevinguda emoció i comunicada als altres mitjançant un ritme doble -com els aspectes còncau i convex d'un mateix arc-, el musical i el visual, que estan en íntima correspondència. Per tant, la traducció d'un poema s'ha d'adequar del tot a la idea i a l'emoció que el formen i, a més a més, al ritme verbal amb què ambdues són expressades. Tot i que tornarem a esmentar Pessoa en presentar Kavafis, ens ha interessat ressaltar aquí alguns dels seus criteris sobre traducció de poesia, que ens ajuden a centrar el nostre posicionament en relació als textos que Yourcenar va produir a partir de Kavafis.

⁴⁷ PESSOA, F. (1930) "El arte de traducir poesia" forma part d'una *Carta* que havia escrit a *Gaspar Simoes* el 18 de novembre del 1930.

THE RAVEN

Once upon a midnight dreary, while I pondered weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
'Tis some visitor,' I muttered, 'tapping at my chamber door -
Only this, and nothing more.'

Ah, distinctly I remember it was in the bleak December,
And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor.
Eagerly I wished the morrow; - vainly I had sought to borrow
From my books surcease of sorrow - sorrow for the lost Lenore -
For the rare and radiant maiden whom the angels named Lenore -
Nameless here for evermore.

And the silken sad uncertain rustling of each purple curtain
Thrilled me - filled me with fantastic terrors never felt before;
So that now, to still the beating of my heart, I stood repeating
'Tis some visitor entreating entrance at my chamber door -
Some late visitor entreating entrance at my chamber door; -
This it is, and nothing more.'

Presently my soul grew stronger; hesitating then no longer,
'Sir,' said I, 'or Madam, truly your forgiveness I implore;
But the fact is I was napping, and so gently you came rapping,
And so faintly you came tapping, tapping at my chamber door,
That I scarce was sure I heard you' - here I opened wide the door; -
Darkness there, and nothing more.

Deep into that darkness peering, long I stood there wondering, fearing,
Doubting, dreaming dreams no mortal ever dared to dream before
But the silence was unbroken, and the darkness gave no token,
And the only word there spoken was the whispered word, 'Lenore!'
This I whispered and an echo murmured back the word, 'Lenore!'
Merely this and nothing more.

Le Corbeau

Une fois, par sur le minuit lugubre, pendant que je méditais, faible et fatigué, sur maint précieux et curieux volume d'une doctrine oubliée, pendant que je donnais de la tête, presque assoupi, soudain il se fit un tapotement, comme de quelqu'un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre. "C'est quelque visiteur, - murmurai-je, - qui frappe à la porte de ma chambre; ce n'est que cela, et rien de plus."

Ah! distinctement je me souviens que c'était dans le glacial décembre, et chaque tison brodait à son tour le plancher du reflet de son agonie. Ardemment je désirais le matin; en vain m'étais-je efforcé de tirer de mes livres un sursis à ma tristesse, ma tristesse pour ma Léonore perdue, pour la précieuse et rayonnante fille que les anges nomment Lénore, - et qu'ici on ne nommera jamais plus.

Et le soyeux, triste et vague brisement des rideaux pourprés me pénétrait, me remplissait de terreurs fantastiques, inconnues pour moi jusqu'à ce jour; si bien qu'enfin, pour apaiser le battement de mon coeur, je me dressai, répétant: "C'est quelque visiteur qui sollicite l'entrée à la porte de ma chambre; - c'est cela même, et rien de plus."

Mon âme en ce moment se sentit plus forte. N'hésitant donc pas plus longtemps: "Monsieur, - dis-je, - ou madame, en vérité, j'implore votre pardon; mais le fait est que je sommeillais, et vous êtes venu taper à la porte de ma chambre, qu'à peine étais-je certain de vous avoir entendu." Et alors j'ouvris la porte toute grande; - les ténèbres, et rien de plus!

Scrutant profondément ces ténèbres, je me tins longtemps plein d'étonnements, de crainte, de doute, rêvant des rêves qu'aucun mortel n'a jamais osé rêver; mais le silence ne fut pas troublé, et l'immobilité ne donna aucun signe, et le seul mot proféré fut un nom chuchoté: "Léonore!" - C'était moi qui le chuchotais, et un écho à son tour murmura ce mot: "Léonore!" Purement cela, et rien de plus.

(Traducció de Charles Baudelaire, 1856)

Le Corbeau

Une fois, par un minuit lugubre, tandis que je m'appesantissais, faible et fatigué, sur maint curieux et bizarre volume de savoir oublié -tandis que je dodelinais la tête, somnolant presque: soudain se fit un heurt, comme de quelqu'un frappant doucement, frappant à la porte de ma chambre -cela seul et rien de plus. Ah! Distinctement je me souviens que c'était en le glacial Décembre: et chaque tison, mourant isolé, ouvrait son spectre sur le sol. Ardemment je souhaitais le jour - vainement j'avais cherché d'emprunter à mes livres un sursis au chagrin - au chagrin de la Lenore perdue: de la rare et rayonnante jeune fille que les anges nomment Lenore: - de nom pour elle ici, non, jamais plus! (...)

(Traducció en prosa de Charles Baudelaire, 1872)

El Cuervo

Una vez, en una taciturna medianoche, mientras meditaba débil y fatigado,
sobre un curioso y extraño volumen de sabiduría antigua,
mientras cabeceaba, soñoliento, de repente algo sonó,
como el rumor de alguien llamando suavemente a la puerta de mi habitación.
"Es alguien que viene a visitarme - murmuré y llama a la puerta de mi habitación.
Sólo eso, nada más."

Ah, recuerdo claramente que era en el negro diciembre,
y que cada chispazo de los truenos hacía danzar en el suelo su espectro.
Ardientemente deseaba la aurora; vagamente me proponía extraer
de mis libros una distracción para mi tristeza, para mi tristeza por mi Leonor perdida,
la rara y radiante joven a quien los ángeles llaman Leonor,
para quien, aquí, nunca más nombre.

Y el incierto y triste crujir de la seda de cada cortinaje de púrpura
me estremecía, me llenaba de fantásticos temores nunca sentidos,
por lo que, a fin de calmar los latidos de mi corazón, me embelesaba repitiendo:
"Será un visitante que quiere entrar y llama a la puerta de mi habitación.
Algún visitante retrasado que quiere entrar y llama a la puerta de mi habitación.
Eso debe ser, y nada más".

De repente mi alma, se revistió de fuerza; y sin dudar más
dije: "Señor , o señora, les pido en verdad perdón;
pero lo cierto es que me adormecí y habéis llamado tan suavemente
y tan débilmente habéis llamado a la puerta de mi habitación
que no estaba realmente seguro de haberos oído". Abrí la puerta.
Oscuridad y nada más.

Mirando a través de la sombra, estuve mucho rato maravillado, extrañado
dudando, soñando más sueños que ningún mortal se había atrevido a soñar,
pero el silencio no se rompió y la quietud no hizo ninguna señal,
y la única palabra allí hablada fue la palabra dicha en un susurro:
"¡Leonor!" Esto dijo susurrando, y el eco respondió en un murmullo la palabra "¡Leonor!"
Simplemente esto y nada más.

(Traducción d'Arturo Sánchez)

O CORVO

Numa meia-noite agreste, quando eu lia, lento e triste,
Vagos curiosos tomos de ciencias ancestrais,
E ja quase adormecia, ouvi o que parecia
O som de alguém que batia levemente a meus umbrais.
"E so isto, e nada mais."

Ah, que bem disso me lembro! Era no frio dezembro
E o fogo, morrendo negro, urdia sombras desiguais.
Para esquecer (em vão) a amada, hoje entre hostes celestiais-
Essa cujo nome sabem as hostes celestiais,
Mais sem nome aqui jamais!

Como, a temer frio e frouxo, cada reposteiro roxo
Me incutia, urdia estranhos terrores nunca antes tais!
Mas, a mim mesmo infundindo fôrça, eu ia repetindo:
"É uma visita pedindo entrada aqui em meus umbrais;
Uma visita tardia pede entrada em meus umbrais.
E so isto, e nada mais."

E, mais forte num instante, ja nem tardo ou hesitante,
“Senhor”, eu disse, “ou senhora, de certo me desculpais;
Mais eu ia adormecendo, quando viestes batendo
Tão levemente, batendo, batendo por meus umbrais,
Que mal ouvi...” E abri largos, franqueando-os, meus umbrais.
Noite, noite e nada mais.

A treva enorme fitando, fiquei perdido receando,
Como eu qu’ria a madrugada, toda a noite aos livros dada
Dubio e tais sonhos sonhando que os ninguém sonhou iguais.
Mas a noite era infinita, a paz profunda e maldita,
E a unica palavra dita foi um nome cheio de ais-
Eu o disse, o nome dela, e o eco disse os meus ais,
Isto so, e nada mais.

(Traducció de F. Pessoa)

Tots aquests procediments traductius es poden relacionar amb els textos objecte del present estudi, però cal tenir present que la distància entre el grec de Kavafis i el francès de Yourcenar és relativa, per raons òbvies de proximitat geogràfica, i, per tant, l’apropiació i la transformació es produiran de forma més simultània i no entre cultures veritablement allunyades. D’altra banda, també és un fet que la literatura té ple sentit precisament quan surt de les seves arrels i contrasta la seva identitat. Les experiències que citem ho són de biculturalitat.

En les lletres catalanes, tenim versions d’aquest poema fetes per Miquel Forteza Pinya (1935) i per Xavier Benguerel (1944 i 1982). Responen a uns models traductius derivats de Mme. Dacier i de la tradició francesa, en els quals la frontera vers-prosa no resulta gens clara, sobretot segons el ritme que té la llengua.

Segons Berman, la intraduïbilitat absoluta no existeix. Les dificultats tenen a veure amb les limitacions del traductor, de la seva llengua o de la seva cultura i amb la complexitat de les solucions a trobar per tal de transmetre el text que sigui. Teòricament, com més poètic és un text, més traduïble i digne de ser traduït és. Ara bé, la traducció de la poesia no pot operar si no és en aquest espai de la poesia moderna que s’ha transformat en prosa, tant si és feta per poetes com si ho és per senzills traductors. La traducció poètica està al servei de la poesia i és un veritable acte poètic, un moment essencial del “fer” poètic. En una altra de les seves obres, Berman sosté que la crítica no ha de dir com ha de ser re-traduït tal o tal altre poeta, sinó que ha de definir l’espai global i històric de les

re-traduccions, exposant els principis que aquestes haurien d'observar i desvetllant el desig de noves re-traduccions.⁴⁸

Tanmateix, malgrat les distàncies que poden separar dues cultures, autor i traductor es poden entendre gràcies al magnetisme que els uneix, a una particular empatia: el traductor es reconeix en certa manera en l'autor i aquesta dimensió humana comuna és el primer pont que pot permetre superar els obstacles lingüístics. Dit en d'altres paraules, si el traductor no veu en el mot allò que hi ha vist l'autor, el lector tampoc no hi veurà res per més bona tria que n'hagi fet.

Valéry compara l'activitat del traductor a la del poeta:

*Le poète est une espèce singulière de traducteur qui traduit le discours ordinaire modifié par une émotion en langage des dieux et son travail consiste moins à chercher des mots pour ses idées qu'à chercher des idées pour ses mots et ses rythmes prédominants.*⁴⁹

Amb ell la dimensió reflexiva de la poesia i el fet que aquesta sempre hagi de ser poètica es troben fonamentats i ratificats. El podem considerar el fundador de la Poètica moderna.

Hem dit al capítol anterior que el traductor és el lector privilegiat. Aquest privilegi li suposa refer el camí recorregut per l'autor fins a trobar la clau que li obri la porta al seu univers i a la seva ideologia literària, modificant el menys possible la funció expressiva dels punts nucli. I això resulta impossible sense l'empatia. El text poètic constitueix un món particular que té un color, un ambient, un to i un estil; porta el segell de l'autor en la sintaxi, en el ritme i en l'elecció dels mots, així com també en tot allò que no és dit. En el text -en el conjunt i enlloc en concret- hi ha l'ànima intangible de l'autor i és a ella que s'ha d'acarar el traductor i a ella que ha de ser sensible, perquè és aquest, precisament, l'element que ha de traduir. Per això l'empatia és absolutament necessària en traducció literària. Si l'art del poeta consisteix a suggerir en una paraula tot un rerafons d'emocions i d'imatges, el secret de la traducció poètica l'hem de buscar en l'ànima i en el contacte entre les dues ànimes més que no pas en l'aplicació de determinades regles i en l'observació de la gramàtica. Així, el poeta alemany Stephan George deia "*M'és impossible traduir allò que no correspon a la meva naturalesa profunda.*"⁵⁰ I, per bé que la major part de les traduccions que es fan no responguin a aquest principi, la prestigiosa traductora Françoise Wuilmart també sosté que no s'ha de

⁴⁸ BERMAN, Antoine (1984) *L'épreuve de l'étranger*. París, Gallimard (pp. 205-225)

⁴⁹ VALÉRY, Paul (1957) *Oeuvres*. París, Gallimard, Bibliot. Pléiade, I (pp.210-211).

⁵⁰ ETKIND, E. (1982) *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*. Lausanne, L'âge d'homme (p. 218).

traduir mai si no hi ha identificació amb l'autor. Podem girar l'argument al revés i inferir com és el traductor a partir de les obres i dels autors que decideix traduir. Friedrich Schlegel anomenava aquesta empatia *sympoesia*, i la considerava com

aquella regió on dues personalitats oposadament complementàries produeixen obres conjuntes i on dos esperits es pertanyen l'un a l'altre, com meitats separades, i s'uneixen quan creen.⁵¹

És, precisament, en virtut d'aquesta empatia que hi ha traductors que assumeixen determinades obres no tant per la seva expressivitat com per l'experiència que les ha originades i en la qual ells es reconeixen i es veuen reflectits. El que ara avancem amb aquests termes quedarà especificat quan presentarem les raons que M. Yourcenar va tenir per traduir Kavafis.

També resulta pertinent avaluar l'actitud del traductor davant del text. Segons les *(s)eleccions* que faci, a partir del seu gust personal o del tipus de text, podrà alterar més o menys el poema, fins i tot empobrir-lo. Aquestes *(s)eleccions* ja imprimeixen l'estil que presidirà la seva versió de l'obra. Una actitud decidida i agosarada per part seva condicionarà les estratègies d'apropiació del text i d'integració a la pròpia cultura. L'objectiu és, com en el cas del poema de partida, produir certs efectes i elevar-nos a determinat estat d'ànim. En la seva introducció a l'obra *Líricos griegos arcaicos*, Joan Ferraté diu:

Toda una escuela de traductores ha surgido de la traición sistemática de los textos originales y se ha impuesto... en todas partes. [...] En los países de habla inglesa se apoya en los ejercicios de Ezra Pound y sigue con la práctica que J. M. Edmonds llevó a cabo en la traducción de estos mismos líricos arcaicos, a partir de los cuales realizó un número considerable de trabajos de taracea basados en algunas palabras o trozos de palabra atribuidas a Safo que no son sino ejercicios de distorsión del original [...] y que obedecen sin duda al frenesí integrador y enmendador de los filólogos". I continua: "A mi entender, el primer deber de un traductor, en su función mediadora entre un original y el público al que se dirige, estriba en la fidelidad estricta al texto del que parte. El traductor no debe introducirse a sí mismo en la traducción. Específicamente, no debe rehacer el texto en ningún sentido que no esté garantizado por reglas objetivas de interpretación. [...] En el caso de la poesía, debe ofrecer al lector un contenido provisto de recursos suficientes que fueren su atención a ajustarse a los requerimientos del texto en cuestión."⁵²

⁵¹ TORRENTS, Ricard (2004) "Poeta de poetas", dins la introducció a DESCLOT, Miquel. *De Tots els Vents*. Barcelona, Angle edicions (pp. 7-21).

⁵² FERRATÉ, Juan (1968) *Líricos griegos arcaicos*. Barcelona, Seix Barral (pp. 11-38).

Això ens permet deduir que, sovint, la versió literal és la més reeixida, que no cal fer excessius malabarismes textuais per aconseguir un bon text en traducció i que una bona traducció ha d'aspirar a valer per ella mateixa, amb una certa independència de l'original.

Atès que a Catalunya existeix una llarga tradició de textos poètics, volem preguntar-nos ara com veuen a casa nostra la traducció de la poesia alguns d'aquells que hi dediquen bona part del seu temps. En el pròleg que encapçala la seva darrera obra *De tots els vents* -selecció de les versions que ell ha fet de grans poetes de tot el món-, Miquel DescLOT mostra el seu posicionament desinhibit sobre el fet d'escriure poesia pròpia i el de reescriure'n d'aliena i fa una declaració traductològica que és, alhora, un assaig destil·lat sobre la traducció poètica i una interessant crítica respecte de la traducció de la poesia en català. El traductor-poeta hi defensa la traducció poètica com un gènere específic i afirma que

traduir és un acte de lectura i, per tant, una interpretació, però també és un acte d'escriptura i, en conseqüència, una invenció. Per aquest motiu, a un traductor de poesia no li queda més remei que esdevenir -ni que sigui temporalment- poeta creador i inventar, per a les paraules de la seva llengua, una transformació equivalent a la del poema de partida. [...] Havent conreat la poesia pròpia i la traducció de poesia, puc afirmar amb prou coneixement que les diferències entre escriure un poema nou i traduir-ne un d'existent estan sobretot en el punt de partida, no pas en el procediment de traducció del text que al capdavall ha d'acabar en tots dos casos en la consecució d'un objecte verbal capaç de comunicar això tan inaprehensible -i tan universalment anhelat- que són les emocions.⁵³

I, amb l'acceptació que les "desviacions" formen part de la construcció poètica del nou text, ens transmet que s'estima més aconseguir versions poètiques d'una certa imperfecció que no pas "rebaixar" la poesia a la prosa. Contra els qui defensen la intraduïbilitat de la poesia, DescLOT diu que al llarg dels segles trobem uns quants obstinats somniadors que demostren que la traducció de la poesia és possible. D'una manera molt precisa i inesperada, DescLOT dignifica extraordinàriament la traducció poètica amb una metàfora de l'àmbit tèxtil:

Si tenia raó el poeta R.S. Thomas quan deia que un poema traduït és com un petó a través d'un mocador, crec fermament que el fet de besar a través d'un mocador de seda natural bellament pintat a mà es pot convertir en un plaer refinadíssim. Un plaer que no aspira pas a

⁵³ DESCLOT, Miquel (2004) "Un gènere poètic". Prefaci a *De Tots els Vents*. Barcelona, Angle edicions (pp. 27-37).

substituir el de la besada nua, el del text original, sinó, senzillament, a afirmar-se com un de nou.⁵⁴

Així, traduir és com besar a través d'un mocador de seda i, en la mesura que un traductor s'enamora del seu text, el fa seu i el porta al damunt durant el llarg procés de la traducció, s'encadena a un procés creatiu absorbent que juga a benefici del text.

En canvi, per a Arnau Pons la poesia és intraduïble; per tant, només queda la possibilitat de re-escriure-la i, si l'hem de repensar, ho hem de fer des d'ella mateixa, que sempre presenta algun aspecte d'inaprehensible. Insisteix en el fet que el traductor treballa sol acarant-se a un altre individu, l'escriptor, que també ha treballat sol. Sosté que en tota traducció sempre hi ha algun element que "no pot passar" a la llengua d'arribada, que aquest és, precisament, un dels perills de la pràctica traductiva, i té en compte la violència necessària que s'ha d'operar en un text perquè esdevingui una segona creació. El que es pretén és obtenir un text amb entitat pròpia i singular però no del tot desvinculat de l'original. Per això -diu- tota traducció es pot "rebotar", perquè totes tenen errors. Per traduir de forma acceptable, doncs, s'ha d'acceptar l'alteritat i la distància que ens separa de l'altre, tant com hem d'acostar-nos a la intenció que el poeta ha posat en el seu text i a la vida que ha generat aquell poema, perquè les interaccions amb l'autor sempre són profitoses. La traducció d'un poema ha d'evocar les formes poètiques que governen el sentit singular del text i la funció de les quals és aparèixer.

Argumenten en el sentit de l'empatia, alhora que contradiuen el criteri d'Arnau Pons les reflexions que Narcís Comadira fa dins les "Paraules prèvies" al seu volum *Llast*:

[...] m'agrada mirar de mostrar que el que va dir Robert Frost, que poesia era allò que es perdia en una traducció, és absolutament fals. Quan un poema toca de prop l'ànima d'un poeta d'una altra llengua, es posa en marxa de seguida [...] un procés immediat d'intent de traducció. De trasllat al sistema lingüístic del poeta lector. I aquest, perquè s'ha convertit en un poeta commogut, pot construir un artefacte poètic que funcioni en la seva llengua [...] i que commogui. Que el commogui primer de tot a ell mateix i després tots els lectors del seu àmbit lingüístic. Si aquest poeta, diguem-ne traductor, és capaç de transferir al lector aquesta capacitat de commoció del text d'origen és que ha aconseguit salvar-ne l'essencial i, de passada, mostrar que la traducció de poesia és possible. Que el que s'ha perdut, en tot cas, han estat coses marginals. Que el que s'ha salvat és precisament la poesia.⁵⁵

⁵⁴ Op. Cit. (pp. 27-37).

⁵⁵ COMADIRA, N. (2007) *Llast*. Barcelona, Edicions 62 (pp. 9-12).

Aquestes paraules, naturalment, es refereixen als casos en què els poemes són traduïts per poemes, no per proses. Però il·lustren molt bé l'afer de l'emoció en sentir un poeta amb qui la nostra ànima es reconeix i vibra i de la voluntat de difondre'l en la pròpia llengua, per tal que d'altres puguin emocionar-se en llegir-lo. I ens fan comprendre la potència de determinada poesia quan travessa anys, segles i tantes traduccions com se'n derivin.

Pere Rovira, traductor i poeta ell mateix, també parla clarament sobre la qüestió:

Traduir un gran poeta no molesta mai, i com més traduccions de poesia hi hagi, millor, perquè així podrem anar triant [...] Cada 25 o 30 anys les traduccions s'haurien de revisar, perquè el llenguatge canvia [...] Es pot fer. Es pot traduir en vers, fins i tot amb rima; no fer-ho em sembla un disbarat. Potser no cal arribar a un extrem de consonància rígida, però sempre es pot trobar la solució intermèdia. De manera que, com que es pot fer, qui no ho fa és per mandra o per incapacitat, perquè no en saben i els falta paciència... o erròniament creuen que pot ser així [...] Jo penso que hi ha més teoria sobre la traducció que bones traduccions. I el que una traducció ha de fer és procurar acostar-se, tant com sigui possible, a l'original, i procurar reproduir en la llengua d'arribada, tant com sigui possible, l'efecte que causa en la seva pròpia l'original. [...]

No crec que ningú es pugui plantejar traduir poesia en prosa o en vers lliure –que jo no sé què és; el vers és vers i, si ho és, no pot ser lliure. El primer que ha de fer vostè, si tradueix un poema, és fer un poema; i si vostè no fa un poema, no està traduint. Perquè, si no fa un poema, traeix absolutament el sentit de l'original. I això no es pot ni discutir.

És probable que els traductors de poesia hagin de ser poetes o, almenys, s'hagin de plantejar la feina com ho fan ells.⁵⁶

Generalment, per tant, els autors de casa nostra -especialment poetes- coincideixen a dir o bé que la poesia és intraduïble, o bé que únicament es pot traduir en vers. Ara volem afegir, de manera complementària, l'exemple català de traductora ben visible que fou M^a Antònia Salvà que, de ben jove, versionà la *Mireia* de Frederic Mistral, publicada el 1929. Aquesta obra -que Mistral va escriure sobretot per donar a conèixer la Provença i per mostrar l'amor al seu país- va tenir una gran incidència aquí a Catalunya, perquè donava certa vigoria al sentiment nacionalista. No és pas que Salvà la traduís en prosa; ho va fer en vers rimat rigorosíssim, però sí que és cert que la seva és una recreació, una transposició, en el sentit que hi introdueix la natura i el context de Mallorca -d'altra banda relativament semblants als de La Camarga- i que, havent estudiat francès i provençal expressament per girar aquesta obra, podríem dir que gairebé en va millorar

⁵⁶ BALLART, P. i JULIÀ, J. (2009) Entrevista a Pere Rovira: “Per traduir un poema s’ha de fer un poema”, dins *Lletres* n. 37 (pp. 10-13).

l'original. La seva intervenció manifesta sobre el text de Mistral és comparable a la de Yourcenar sobre el text de Kavafis, només que Yourcenar no va millorar aquest.

La poeta Margarida Ballester entén la poesia com el ressó de la unitat perduda, com l'afirmació de l'articulació de tot; no és debades que se la consideri “germana bessona” de la filosofia i que se li atribueixi una missió quasi religiosa.⁵⁷

Abans de passar a l'apartat següent, voldríem llançar una pregunta que sovint ens fem i que ens ha interpel·lat al llarg de tota aquesta recerca: quina imatge la societat ha projectat sobre la poesia perquè gairebé no se'n tradueixi ni llegeixi, tot i que, quan es llegeix, ens colpeix i ens arriba tan endins?

II, 2. Poemes en prosa, prosa poètica, prosa *tout court*.

Hem basat el contingut d'aquest apartat en els estudis que hem consultat dedicats a la traducció de la poesia, a la del poema en prosa, a la creació i transformació dels espais literaris, i en les pròpies reflexions.

Igual que el vers romàntic i el vers lliure dels Simbolistes, el poema en prosa va néixer de la revolta romàntica contra les tiranies formals de la mètrica i de la prosodia, que privaven el poeta de crear-se un llenguatge individual i l'obligaven a posar en els motlles ja establerts la matèria sempre dúctil de les seves frases. El poema en prosa duia implícit un principi anàrquic i individualista que les circumstàncies socio-culturals van ajudar a desenvolupar més i més. Era un intent de superar els gèneres literaris i de dur al seu grau més elevat el poder del poeta sobre el llenguatge. Ara bé, si no vol arribar a la no-forma, qualsevol revolta literària ha de substituir, per força, unes lleis per unes altres, per més actualitzades que siguin. El poema en prosa va triomfar igualment en les diferents generacions de Simbolistes, amb els quals anà deixant de banda la grandiloqüència i determinats efectes decadentistes o parnassians que l'havien caracteritzat. De fet, les fronteres entre els gèneres literaris es desdibuixen a partir del Romanticisme i del Modernisme, i s'enderroquen del tot a partir dels anys 60.

Al pròleg que Sam Abrams va confegir per a l'*Antologia del poema en prosa*, llegim una sèrie de consideracions sobre aquest gènere recollides -en la seva major part- d'un volum extensíssim i molt detallat sobre el mateix tema des de Baudelaire fins a les

⁵⁷ Referiment verbal de la mateixa poeta al llarg de la trobada de traducció poètica a Farrera del Pallars, l'abril del 2003.

darreries del segle XX. Ens referim a l'estudi vast i acurat que Suzanne Bernard va realitzar sobre el procés evolutiu d'aquest gènere, que ella fa arrencar del segle XVII.⁵⁸

Sam Abrams diu:

El poema en prosa és un subgènere revolucionari de la poesia lírica, que nasqué oficialment a França, al segle XIX, amb dues obres ben emblemàtiques: *Gaspard de la nuit* (1842) d'Aloysius Bertrand i *Petits poèmes en prose* (1869) de Charles Baudelaire, posteriorment titulat *Le Spleen* de París. [...] el poema en prosa neix d'un procés evolutiu que havia començat al segle XVII. La sensibilitat barroca del XVII encetà el procés esmentat, perquè, amb la seva inquietud i la seva ansietat d'innovacions, havia començat a qüestionar els principis de la versificació, aparentment inamovibles, establerts per segles de tradició i pràctica constant. [...] Per exemple, Milton [...] va fer un experiment radical amb la mètrica a base de combinacions i manipulacions insòlites de peus mètrics tradicionals, una barreja irregular de vers llarg i breu, i una juxtaposició de tons elevats amb d'altres semi-col·loquials.⁵⁹

Recordarem, amb Etkind, que al segle XVII el “prosaisme” no era cap defecte i que poesia i prosa gaudien de la mateixa bona consideració. No va ser fins més tard que van seguir camins diferents com a modes formals d'expressió, com a concepció del món i com a arts oposades. Efectivament, cap a finals del segle XVIII, se sent que cal superar la noció antiquada que vincula obligatòriament la poesia a la versificació. Els autors de la Il·lustració estaven convençuts que, per bé que solien presentar-se junts, eren dos fenòmens completament independents que no sempre apareixien plegats. De fet, al Segle de les Llums, el vehicle de creació artística per excel·lència va ser la prosa -narrativa, expositiva, memorialística-, producció que va exercir una influència determinant sobre l'escriptura posterior, mentre que la creativitat poètica en vers va experimentar una forta davallada. Els esperits i les oïdes ja estaven preparats per buscar el plaer poètic en altres esferes que en els versos. A més, en l'àmbit literari francès del segle XVIII havia sorgit la moda de fer traduccions d'obres poètiques -*La Bíblia, chansons, lieds, couplets* o *ballades*- en una prosa específica anomenada *prose cadencée*, que intentava imitar o mantenir els efectes de la corresponent poesia de l'original, fet que també va contribuir moltíssim al neixement del poema en prosa com a gènere. La Revolució francesa, que va cloure aquest segle amb el corresponent trasbals social i polític, va oferir a França els principis de la llibertat individual, de consciència i

⁵⁸ BERNARD, Suzanne (1978) *Le poème en prose: de Baudelaire à nos jours*. París, Nizet.

⁵⁹ ABRAMS, Sam (2001) *Antologia del poema en prosa en la literatura catalana contemporània*. Barcelona, Proa (pp. 13-22).

d'expressió, fins i tot en l'àmbit de la versificació. Però l'acció requeria tanta energia que, en aquell moment, no va ser possible produir obres d'art literàries rellevants. En canvi, el gènere periodístic trobava en els avalots freqüents matèria suficient per encendre els cors amb la llengua vigorosa que emprava. Un cop transcorregut el temps de la violència, els escriptors van anar abandonant la filosofia i l'eloqüència per recuperar "l'autèntica literatura", i van concedir un lloc preferent al sentiment, a les literatures de l'estranger i a la necessitat de conrear l'esfera irracional.

La pau permetia desenvolupar les energies que la guerra ja no necessitava i els contactes amb l'exterior estimulaven la reflexió i l'aprenentatge. A partir del 1810 tot havia de canviar i, cap al 1820 o 1830 neix el Romanticisme, que acull les preocupacions polítiques i necessita impactes sobre la sensibilitat; amplia el terreny de la imaginació tant en el temps com en l'espai, s'amara d'exotisme i comença a interessar-se per la poètica del somni o del record. La literatura es nodreix de corrents liberals. Els escriptors d'aquest període trencaran amb els marcs tradicionals de la literatura i buscaran un art capaç de satisfer les seves aspiracions més diverses. Alguns conrearan l'art per l'art, d'altres miraran de comprendre i descriure tot allò que veuen, orientant la literatura cap al realisme i el naturalisme. És el gran període de la novel·la, i també ho és del renaixement de la poesia. El francès manté el vers alexandrí, mentre que l'anglès comença a emprar el vers lliure.

El Romanticisme va dur a les seves màximes conseqüències les innovacions poètiques del XVII i l'alliberament, al XVIII, de la poesia de la versificació, amb el consegüent desplaçament de l'impuls líric cap a la prosa. [...] Entre d'altres troballes i innovacions, els Romàntics van concentrar tot el seu ressentiment contra el vers alexandrí.⁶⁰

En la introducció de l'estudi de Suzanne Bernard sobre aquest tema, llegim aquestes paraules particularment pertinents:

*La poésie est éternelle, mais les visages qu'elle nous tend sont toujours différents. Et le poète, qui croit souvent agir en réaction contre les tendances et les goûts apparents de son époque, nous offre au contraire de celle-ci, par l'expression des aspirations profondes, des reniements secrets, des mouvements obscurs de l'âme, la figure la plus cachée, la plus complexe et la plus vraie.*⁶¹

⁶⁰ ABRAMS, Sam (2001) Op. Cit. (p. 14).

⁶¹ BERNARD, Suzanne (1978) Op. Cit. (pp. 16-17).

L'autora destaca com un fet significatiu que, en totes les èpoques en què l'esperit d'independència es manifesta en la literatura, la poesia dubta entre dos camins diferents per assolir la llibertat: l'alliberament del vers, pel que fa a les restriccions prosòdiques i mètriques, i l'abandó definitiu del vers a benefici de la prosa, fòrmula que no té rima ni metre, però que igualment s'organitza i que, segons la mateixa Yourcenar, té els seus propis ritmes interns. Tot seguit, S. Bernard analitza com es va passar, entre el segle XVIII i el XIX, d'una *prosa poétique* encara inorgànica al *poema en prosa*, que neix com a veritable gènere literari entre 1780 i 1820. Uns anys abans, el 1761, *La Nouvelle Héloïse* havia renovat la literatura amb el romanticisme dels seus temes -introducció del "jo" i dels sentiments en la literatura- i el lirisme de la seva expressió. Mme. De Staël ja avançà les múltiples possibilitats de la prosa. Semblantment, Chateaubriand va conferir a la prosa determinades harmonies abans no assajades, particularment l'agrupació de impressions o de detalls descriptius en veritables "estrofes". Amb els efectes repetitius de "tornades" i de "couplets", *Atala* anunciava la composició i el ritme del poema en prosa tal com els formularia, més tard, Aloysius Bertrand. Efectivament, sovint hi trobem la repetició de la primera frase al final del text, com tancant de manera cíclica el "poema" i donant-li un cert equilibri arquitectural. Aquesta és una característica de la poesia, en oposició a la successió indefinidament rectilínia de la prosa.

Parlant de la importància de les traduccions d'obres poètiques en prosa al llarg del segle XVIII, de vegades anomenades pseudo-traduccions, Bernard estableix que, tot i no comptar amb el recurs de la rima, aquests textos en prosa poètica van aconseguir transmetre en francès tota la bellesa de la poesia estrangera i que, com que igualment tenen una certa mesura i un cert ritme, poden passar perfectament per poemes francesos no rimats; de fet, aquestes traduccions serien els primers assaigs de poemes en prosa. Diu:

*La traduction mettait en lumière cette vérité alors nouvelle que la rime et la mesure ne sont pas tout dans un poème; que le choix du sujet, le lyrisme, les images et l'unité d'impression sont autant d'éléments capables de provoquer le mystérieux choc poétique.*⁶²

Més endavant, llegim:

À cette date de 1827, le moule du poème en prose est déjà trouvé; c'est celui de la ballade en couplets, assez brève et fortement structurée; il ne s'agit plus que d'y couler un contenu

⁶² Op. Cit. (p. 24).

*poétique plus authentique que l'imitation ou la pseudo-traduction, et de remplacer la ballade étrangère par la ballade française, historique ou lyrique.*⁶³

Però, si d'una banda és cert que en un poema la forma no és accessòria sinó essencial, de l'altra tampoc hem d'atribuir -diu- l'excel·lència d'un poema només a la meravella formal de les paraules i dels sons. I Bernard es pregunta si són sempre certes les paraules de P. Valéry en el sentit que un poema no es pot traslladar a la prosa sense que mori, alhora que avança que, més enllà de la traducció de la poesia, potser existeix una *poesia de la traducció*. Perquè hi pot haver més lirisme i més poesia en determinades traduccions franceses en prosa de la segona meitat del segle XVIII, que en alguns poemes de versificadors també francesos de la mateixa època. Certament, aquestes traduccions van renovar notablement la prosa francesa, obrint el camí cap a, la “poesia en prosa”. I és potser aquesta nissaga de traductors, que es volien alliberar de l'encotillament poètic, la que Yourcenar va prendre com a referent a l'hora de versionar Kavafis. Diem “potser” d'una banda, perquè ella mateixa no expressa manifestament haver-ho fet així i de l'altra, perquè sabem que, durant anys, va conrear la poesia i que, en els ritmes interns de la seva prosa, hi ha molta presència poètica. No és impossible que la seva tria hagués obeït a d'altres raons que únicament la d'alliberar-se de determinats motlles.

Poques èpoques poden, doncs, com els primers anys del segle XIX, vantar-se d'haver conegut una gran efervescència en les idees. Els escriptors volen traslladar les adquisicions polítiques i socials de la Revolució a l'àmbit literari, i reclamen una literatura més àmplia, més lliure, més sentimental. A poc a poc, els poetes francesos del XIX havien d'adoptar una gosadia que la mateixa Mme, de Staël mai no hauria somniat per a la seva llengua materna.

Així, amb tot aquest adob previ en el terreny, tant Aloysius Bertrand -encara amb un cert formulisme inamovible- com Baudelaire -ja més modernitzat-, els dos “pares” del poema en prosa, no van fer sinó donar autonomia artística a una realitat que ja existia pràcticament en forma de prosa poètica, o de *poème en prose involontaire* en els fragments de cartes, dietaris i novel·les que, si haguessin estat independents del context literari en el qual es trobaven, haurien estat autèntics poemes en prosa.

⁶³ Op. Cit. (p. 47).

A partir del toc de sortida inicial de Bertrand i Baudelaire, el poema en prosa es va estendre ràpidament per la literatura francesa i després per la resta d'Europa i d'Amèrica, creant al seu pas obres mestres com *Illuminations* de Rimbaud, *Les chants de Maldoror*, de Lautréamont o *Pages* de Mallarmé. [...] Al segle XX el poema en prosa ha continuat la seva evolució [...] amb figures com Blaise Cendrars, Francis Ponge i René Char, i aquest subgènere és ple de vida. [...] L'any 1990, Charles Simic va guanyar el premi més preuat dels Estats Units, el Pulitzer de literatura, amb un recull de poemes en prosa: *The World Doesn't End*.⁶⁴

Efectivament, en una harmoniosa barreja de realisme i de fantasia -inclou àngels, fades, diables, mags, penjats i tota mena d'éssers fantasiosos que el visitaven a casa seva -, *Gaspard de la nuit*, d'Aloysius Bertrand⁶⁵ és l'exemple més representatiu del que anomenem poema en prosa i l'obra que va revelar a Baudelaire tots els recursos potencials d'aquest gènere. L'obra està formada per un conjunt de poemes, dividit en sis parts. Els crítics de l'època varen titllar l'autor de "precursor de l'alquímia lírica" -és, ja ho hem apuntat, el veritable creador d'aquest gènere literari- i l'obra ha quedat com una "articulació eterna" de la història literària, perquè és la primera que inicia una "poesia de la prosa".⁶⁶Influenciat sens dubte per Chateaubriand i per les balades estrangeres de moda, la seva originalitat està en el fet que ja no presenta frases pomposes, ni un fals hel·lenisme, ni un exotisme d'encàrrec, sinó que ofereix un vessant pintoresc molt personal, a través d'una utilització de tots els recursos de la prosa i d'una tècnica de composició molt avançada, que no imita en absolut les habituals cadències del vers, però que dóna gran importància als efectes visuals i picturals. També va sentir la necessitat de concentrar el text al voltant dels elements evocadors i essencials i el privà de la tendència a la meditació moral o a l'expansió lírica. A partir d'ell l'essencial no es troba en el tema, sinó en la formulació poètica que li dóna l'escriptor, el qual, lluny de la improvisació, se serveix d'una prosa molt més flexible i matisada que els versos d'estructura fixa, i que constantment busca el contrast. Convençut que és possible suggerir més si no s'explica tot, Bertrand sol buscar el màxim poder evocador amb el mínim de paraules. Pel seu art de la fragmentació, de la interrupció i pel valor suggestiu que confereix als silencis, se'l considera precursor d'una certa poesia moderna. El paper essencial atorgat als "blancs" i als silencis arribarà amb Mallarmé.

⁶⁴ ABRAMS, Sam (2001) Op. Cit. (p. 15).

⁶⁵ Abans Louis, fins que decidí adoptar aquest altre nom d'evocació més romàntica. Nascut el 1807 i mort el 1841. Publicà el *Gaspard* el 1842 a París, amb l'editor Ch. Bosse.

⁶⁶ BERNARD, Suzanne (1978) Op. Cit. (p. 50).

[Le mérite de Bertrand] c'est d'avoir donné l'autonomie à un genre encore mal dégagé de la prose poétique, d'avoir distingué sans ambiguïté le genre "poème en prose" des genres "poétiques" voisins: épopée en prose, nouvelle, méditation morale ou lyrique. Ce n'est peut-être pas tant par ce qu'il y introduit que par ce qu'il en élimine [...] il s'est efforcé de donner à ses "fantaisies" l'unité, la rigueur et la densité des poèmes.⁶⁷

Abans que Bertrand, Alphonse Rabbe (1784-1829) havia trobat una fórmula original - que no va poder desenvolupar per causa d'una mort prematura- en les pseudo-traduuccions que va fer d'un manuscrit grec d'autor desconegut i que disposà en estrofes d'un estil clàssic i convencional, amb una clara voluntat d'hellenisme. En canvi, a partir del 1925 a *Le Poignard du Moyen Âge* i a *La Pipe* ja mostra una execució molt més original i un modernisme de temes i de to relativament pròxims al lector actual: fatiga de viure, somni d'allò que no tenim, insatisfacció amb l'altre i amb un mateix, que més endavant reprendran els Romàntics i Baudelaire. *Sisyphé*, peça que devia escriure estant ja malalt, és un veritable poema en prosa en *couplets* que imiten prou bé la cadència d'un ritme i en una prosa molt treballada. Tant ell, com Bertrand, Baudelaire, Rimbaud i Lautréamont formen la llista negra dels "maleïts" del poema en prosa, que el destí, en certa manera, va castigar per haver volgut sortir dels camins marcats de l'escriptura.

Pel que fa a la recuperació del gènere poètic, després d'un segle que havia ignorat els poetes, el Romanticisme atorga un lloc escollit a la poesia, que torna a esdevenir omnipresent. Als temes, els mateixos que els de la poesia clàssica, se'ls afegeix ara el component de la pròpia experiència, i la preocupació major dels poetes és la d'alliberar tant els versos com les formes, mitjançant cesures més flexibles i cadències més lliures. Com més tard féren els Simbolistes, els Romàntics consideraven que la literatura ha de suscitar un estat anímic en el lector, una resposta interior davant del text. I que l'emoció transmesa, condició essencial d'una obra per ser considerada com a bona, ha de durar en el lector una bella estona.

A partir del Romanticisme, tot l'esforç de la poesia francesa va tendir a fer desaparèixer l'encotillament de les convencions i de les normes en què fins aleshores s'havia ofegat el veritable esperit poètic. Els poetes van començar a reflexionar sobre el seu art, sobre els poders del llenguatge i sobre el desig i la necessitat de trobar nous camins i noves formes per a la poesia. En el camí cap a l'època de Baudelaire s'intentava fugir de la

⁶⁷ BERNARD, Suzanne (1978) Op. Cit. (pp. 72-73).

tirania de les regles estrictes, dels motlles massa rígids i d'un llenguatge poètic excessivament convencional. Com que, a poc a poc, el vers es va anar flexibilitzant i alliberant, la prosa com a instrument poètic va ser cada vegada menys necessària, de manera que els romàntics van ignorar del tot el poema en prosa i, fins al 1860, només trobem algun intent aïllat de producció en aquest gènere. A partir del 1840, el *lied* alemany comença a jugar un paper important a França. De la mateixa manera que, a l'inici del segle, les *ballades* havien suscitat les primeres temptatives de poemes en prosa, també podem dir que els *lied*, la traducció dels quals es multiplicava, van fer que el poema en prosa es considerés del tot adequat per a un lirisme de sofriment, d'inquietud i de dubte, que és signe distintiu de l'època moderna. Les traduccions en prosa que Gérard de Nerval va publicar el 1848 a la *Revue des deux mondes* van constituir tota una revelació.

Entre 1845 i 1860 un grup important d'escriptors tracta de flexibilitzar encara més la fórmula del poema en prosa; d'una banda, es volen utilitzar els elements pintorescos nous que ofereix la vida moderna i urbana; de l'altra, es vol ampliar el teclat poètic amb l'admissió de girs que fins aleshores la poesia no tolerava. En definitiva, creixia el desig, més o menys conscient, de trobar una forma capaç de traduir la visió complexa que sobre el món pot tenir un home modern i els sentiments nous que poden sacsejar l'esperit del poeta abocat cada vegada més a un univers industrialitzat i capitalista. Fins que, en la segona meitat del XIX, la poesia entrarà en una nova orientació i en una transformació, tant de la visió com de l'expressió poètica, i apareixeran els talents de Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont i Mallarmé, als quals devem les temptatives més conscients en esguard del poema en prosa i de la consecució d'un llenguatge capaç de parlar a l'ànima. Es tractava de trobar una forma prou anàrquica per trencar les convencions antigues i prou eurítmica perquè el poeta pogués organitzar la seva creació poètica en un sistema harmoniós. El poeta ho exigirà tot de la paraula, dels acords secrets entre els significats i els sons, i mirarà d'elevat al grau màxim els poders suggestius de la frase i la impressió de misteri i d'infinat que posi en contacte el lector amb un món invisible. El poema en prosa esdevindrà la forma de poesia moderna d'ambicions metafísiques. Aquesta poesia, que es proposa pulveritzar les formes habituals del llenguatge i que és tan ambiciosa, desembocarà moltes vegades en el no-

res i en el silenci. Nerval compondrà “*dans un état de rêverie supernaturaliste*”⁶⁸ un veritable poema en prosa.

Baudelaire va presentar un repte a la totalitat de l'ordre literari establert, va desafiar les estructures mentals i les categories de percepció que estaven inconscientment sotmeses a l'ordre cultural i mirà de trobar una màgia evocadora que, mitjançant un joc de símbols i d'analogies, revelés les “correspondències” entre l'ànima moderna i el paisatge urbà, insistint en els aspectes més sòrdids d'aquesta realitat quotidiana. La seva fórmula agermana el món exterior a l'artista i l'artista mateix, i a *Le Spleen de Paris* és ben present el sentiment d'identificació entre l'objecte i el subjecte. La seva intenció moderna requereix l'ús de la prosa com a mitjà formal, en una mena de poemes molt lliures i d'aspecte molt variat, que l'autor va compondre amb un esforç conscient per incorporar a la poesia la realitat més trivial; són una mena de “poésie du prosaïque”. Però en la prosa s'hi poden trobar les sonoritats del vers. I explica clarament d'on li va venir la idea:

*C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la Nuit d'Aloysius Bertrand que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.*⁶⁹

La prosa li servia més que no pas el vers per expressar els efectes de contrast i de grisor de la gran ciutat; li semblava molt més capaç d'acollir totes les contradiccions de la vida moderna, i prou flexible per adaptar-se als moviments i meandres de l'ànima, als sobresalts de la consciència i a les ondulacions del somni. Amb els seus ritmes mesurats, el vers escau més i tradueix millor la serenor, l'ordre i l'harmonia. Tanmateix, en els seus poemes en prosa, igualment intentava buscar simetries formals, efectes de “tornades” i determinades sonoritats que conferissin al text una determinada arquitectura. Perquè el que ell volia era continuar sent poeta, fins i tot escrivint en prosa, i trobar una forma de poesia nova, capaç d'aixoplugar totes les ressonàncies i les dissonàncies de la modernitat. I en aquesta temptativa d'enriquiment de l'àmbit poètic rau la seva originalitat:

⁶⁸ BERNARD, S. (1978) Op. Cit. (p. 99). A partir de la dedicatòria de Nerval a A. Dumas de *Les filles du feu* (p. 178 d'*Oeuvres*, edicions de La Pléiade).

⁶⁹ Dedicatòria de *Le Spleen de Paris* a Arsène Houssaye, publicada a *La Presse* el 26 d'agost del 1862 i citada per Bertrand, Suzanne a l'obra referenciada en la nota 116 (p. 105).

*Dans la composition toute entière, il ne doit pas se glisser un seul mot qui ne soit une intention, qui ne tende directement ou indirectement à parfaire le dessin prémédité.*⁷⁰

I en les paraules finals del paràgraf que tot seguit llegirem trobem no únicament la idea que Baudelaire tenia sobre la seva creació, sinó una concepció que evoca allò que una traducció hauria de ser en relació al text de partida, que ja hem comentat a bastament en el capítol corresponent i que ens confirma que en literatura tot és re-creació i intertextualitat:

*À l'intérieur du poème, la phrase constitue une sorte de microcosme, une cellule organisée faisant partie d'un ensemble plus vaste, et construite suivant des lois analogues: ce sont les mots, avec leurs résonances sonores et visuelles, qui vont tracer une arabesque faite à la fois pour l'oreille et pour l'esprit, et le mouvement de la phrase devra suggérer, faire naître chez le lecteur un certain état d'âme en harmonie avec l'état d'âme d'où est né le poème.*⁷¹

En la història del poema en prosa, Rimbaud també ocupa un lloc insubstituïble. Per dues raons: va ser el primer a insistir sobre la relació de necessitat entre la nova fórmula poètica i la recerca del desconegut, que fa que, més que una forma artística, la poesia moderna sigui un intent metafísic; i va voler donar, ell mateix, un model de poema en prosa completament original -en esguard de la concepció i de la tècnica- al qual conferí una nova orientació. Mestre d'anarquia i d'individualisme, el món poètic que construeix està bastit en l'enderrocament de la societat i de tota mena de regles i principis racionals. Rimbaud allibera el sentit del que és sobrenatural i fantàstic en l'home i el situa en estat de visió.

Després d'un primer període de treball en vers amb plagis abundants -admirava V. Hugo i Baudelaire-, apostarà tant per l'anarquia destructiva com per l'esperit sistemàtic. La seva obra resulta, doncs, ambigua: alguns no hi veuen sinó caos; d'altres, sistema. De fet, es tracta de forces complementàries, no pas contradictòries, en les quals, precisament, basa els seus principis el poema en prosa. Rimbaud emparella la revolta estètica que vol dur a terme en poesia a la revolta social. Demana al poeta que sigui un Prometeu: "*d'être voleur de feu et, quand il revient de là-bas, de faire sentir, palper, écouter ses inventions*"⁷² Cal que el poeta retorni a les paraules el seu poder significant, que trobi una llengua que ho pugui expressar tot -colors, perfums, sons-, una llengua

⁷⁰ Citat per Baudelaire al *Prefaci de Nouvelles Histoires extraordinaires*. (p. 116 de l'obra de Bernard, ja esmentada)

⁷¹ BERNARD, Suzanne (1978) Op. Cit. (p. 129).

⁷² BERNARD, S. (1978) Op.Cit. (p. 154)

mai sentida. Per a ell l'única regla és alliberar-se de les regles artístiques i produir *du nouveau*, tant en l'àmbit de les idees, com en el de les formes; trobar els mitjans que li permetran transmetre intacte el missatge rebut del desconegut i nomenar les coses que no es poden dir. A París es provocarà visions per mitjans artificials: la ingesta de substàncies, el dejuni i la creació a la nit, a banda d'altres desviacions en l'esfera sexual, perquè el poeta ha d'exhaurir totes les formes d'amor, de sofriment i de bogeria. *Une saison en Enfer* és la seva obra més perfecta, apassionada i emotiva. Els esborranys que se n'han trobat demostren fins a quin punt l'escriptor treballava el seu estil fins aconseguir un text definitiu força més depurat. El 1874 composà la major part de les *Illuminations*. La seva evolució va del vers a la prosa, amb un alliberament cada vegada més notable de la forma i una escriptura individual, molt treballada i molt sintètica: predomini de frases interrompudes, sovint inacabades, d'elipsis i de trencaments de construcció inesperats, dissimetries i únicament persistència de les paraules significatives que tinguin poder d'evocació. Però hi ha encara una altra particularitat: per bé que la resta de poetes del seu cercle escrivessin, com ell mateix, poemes en prosa, Rimbaud establí entre la forma *prosa* i la *veritat* un vincle anàleg al que hi ha entre la forma *vers* i la *bellesa* -habitualment enganyosa-; i, segons ell, els artificis del ritme, indispensables per a la bellesa del poema, són un obstacle insuperable per a la veritat. Sovint, al moment d'acabar un poema, evitava tot allò que podia semblar una conclusió tant en sentit lògic com en l'artístic, per tal que el poema no fos un tot tancat, sinó una entitat oberta. La seva estètica tendeix a alleugerir l'esperit i l'art de les limitacions imposades per la realitat, de la qual n'intenta reflectir els aspectes múltiples i la *instantaneïtat*.

*Par le rythme comme par le vocabulaire, Rimbaud arrive à dire le plus par le moins, à enfermer dans quelques mots, par l'emploi qu'il en fait et la place qu'il leur donne, tout un monde d'évocations. Surtout, il investit la prose d'une puissance poétique inconnue avant lui; par la concentration qu'il lui impose, par la manière synthétique dont il la construit, par le pouvoir suggestif et rythmique dont il la doue, il en fait vraiment l'instrument d'une poésie nouvelle. Il faut, en conclusion, insister sur l'importance de la nouvelle langue poétique ainsi créée, et montrer tout ce que doivent à Rimbaud non seulement le poème en prose, mais plus généralement la poésie, à laquelle il a donné une orientation décisive.*⁷³

⁷³ BERNARD, Suzanne (1978) Op. Cit. (pp. 208-209).

El comte de Lautréamont també escollí la prosa com a mitjà d'expressió dels seus *Chants de Maldoror*, que dividí en sis cants o episodis sense massa lligam aparent. Ens preguntariem quines influències literàries el devien dur a aquesta tria. Sens dubte coneixia el *Gaspard de la Nuit*, un dels volums de la biblioteca de son pare; però també va conèixer la poesia de Byron. Sembla que una densa ombra va envoltar la vida d'Isidore Ducasse, tant a Montevideu com a Tarbes, i la seva mort, esdevinguda als vint-i-quatre anys, resulta igualment misteriosa. Com Rimbaud, tenia un temperament anarquista, que el va fer revoltar contra tot allò que constitueix la vida social i desenvolupar un individualisme exagerat, amb la intenció de crear-se un món a la pròpia mesura, i un llenguatge diferent per traduir el seu univers, també diferent.

Els *Chants de Maldoror*, compostos entre 1867 i 1870 amb una escriptura que esberlava qualsevol doxa i que lligava la realitat a la ficció, se situen entre la novel·la d'episodis i el recull de poemes lírics, corresponen a les necessitats d'un univers poètic apart i, amb la seva poètica surrealista particular, trenquen totes les normes establertes de la literatura. Es proposen destruir la família, la societat, la literatura, Déu, i desembocar en la negació de qualsevol tècnica literària. La seva lectura produeix autèntic malestar, per la violència latent i el ressentiment explosiu que contenen. Maldoror, àngel dolent amb característiques sobrenaturals, és una encarnació de totes les forces del mal i només vol destruir, colpejant-ho tot amb el sofriment i la mort; lluita contra l'espècie humana i contra Déu, i és una projecció o identificació de l'autor. Lautréamont va escriure amb el pretext d'alliberar-se de tot allò que, durant anys, havia oprimint la societat i, amb la intenció de cantar i enaltir el mal, l'autor pretenia sadollar el seu odi contra la humanitat i les seves passions més tèrboles -desigs, remordiments, venjances. El relat és ple d'elements aberrants i monstruosos i de visions infernals. Tots aquests elements converteixen Lautréamont en poeta, per la creació del món fantàstic que presenta, en el qual tots els personatges s'enfronten a un deliri de metamorfosi. La impressió de fantàstic també ve donada per la discontinuïtat del relat i per la manera sobtada en què sorgeixen les visions. Els esdeveniments no s'inscriuen en una línia cronològica precisa i seguint una perspectiva coherent, sinó que apareixen immersos en una durada fluïda, com si es trobessin fora del temps, formant una mena d'illots poètics; aproxima objectes que la distància normal mantindria allunyats i amb ell, ens sentim traslladats en un món inestable, en el qual el que és fals i el que és veritable, allò que és assenyat i el que no ho és, tenen idèntic valor i participen a parts iguals de la creació poètica: "*beau comme*

le tremblement des mains dans l'alcoolisme."⁷⁴ Tanmateix, aquesta discontinuïtat superficial, amaga una continuïtat de fons.

El poema en prosa tal com Lautréamont el va concebre és completament nou, en el sentit que inclou elements de la novel·la, d'altres de la lírica, d'altres del poema èpic, de la ironia i de l'humor negre; constantment qüestiona les normes i les categories socials aparentment més consolidades i que donaven seguretat als esperits dels homes. Considerava que el plagi voluntari i conscient era necessari i que la originalitat en l'estil no existeix. Els *Chants* no van començar a ser reeditats i valorats fins el 1891, moment en què van començar a exercir una influència literària alliberadora en tots els àmbits, especialment en la segona generació dels Simbolistes i en el moviment Surrealista, per la barreja de fets reals i d'extravagàncies.

La reacció simbolista que es va obrint camí només s'entèn si se la relaciona amb la crisi específica que experimenta la producció literària durant la dècada del 1880, i la consegüent diferenciació dels estils, que afecta els gèneres literaris. Mallarmé, íntimament vinculat al moviment Simbolista, va sentir igualment la necessitat d'inventar una llengua *essencial* i de retornar a les paraules tot el seu poder original, retornant així a la poesia el seu valor metafísic. Va reflexionar llargament sobre els fets lingüístics i el seu abast, perquè el treball poètic és un exercici de rigor i de concentració: la poesia no ha de dir, sinó suggerir:

*Nommer un objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance d'un poème qui est faite de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve.*⁷⁵

Per això és tant important establir analogies entre el món de les paraules, el de la imaginació i el de la realitat, i posar en joc totes les correspondències possibles entre sons i sentits; perquè la paraula no existeix sola i per ella mateixa, sinó que forma part del bloc de la frase i s'acolorix amb el reflex de les paraules veïnes. Mallarmé busca la creació d'un llenguatge necessari, en el qual cap lletra no pugui ser canviada. I quin lloc dóna aquest escriptor al poema en prosa en la seva estètica de la creació? La seva és una evolució que deixa intactes les bases de l'estètica, alhora que en varia les aplicacions. A l'inici, estava preocupat per l'estructura sonora de la frase; després, escriu textos amb una prosa molt condensada; finalment, amb una agosarada temptativa tipogràfica, fa la síntesi entre prosa i vers i aconsegueix un poema intel·lectual i metafísic.

⁷⁴ LAUTRÉAMONT (1874) *Les Chants de Maldoror*. París-Bruxelles, Lacroix (Segona prosa del Cant Vè. p. 202).

⁷⁵ MALLARMÉ, Stéphane (1981) *Oeuvres*. París, Gallimard. La Pléiade (p. 869).

Traduïa textos anglesos, de vegades per circumstàncies professionals, d'altres -com en el cas de Poe- per pròpia satisfacció, i aquesta pràctica el va dur a no considerar els girs sintàctics com immòbils, sinó com a susceptibles d'acollir determinades novetats que podien ser molt fecundes. Al *Corbeau*, ja presentat, demostra una gosadia creixent, en el sentit que arriba a desarticlar-hi la frase i, obeïnt a exigències interiors, hi introdueix girs que a un lector francès li resulten estranys, reunint els elements en un nou ordre: són els seus exercicis d'estil; com si, a nivell d'escriptor, realitzés les escales que ha de practicar qualsevol músic abans de dominar un instrument. Ell desitja anar a l'essència dels objectes i de les coses. Per això té tanta tendència a l'abstracció: dona importància al nom i a les formes substantivades, suprimint sovint el verb. Igualment, tendeix a la concentració: la seva poesia colpeix per la concisió; d'una banda, el poeta únicament expressa allò que considera indispensable, perquè la resta només és un pleonasma i un pes mort; de l'altra, atorga a les paraules singulars una extraordinària densitat de significació i d'evocació, de manera que, en una mateixa paraula, hi podem trobar superposició de significats i d'evocacions, i per aquest motiu el conjunt de la seva obra té múltiples sentits. Però, a més, ell aplica a la prosa -que normalment és discursiva- el procediment poètic de la síntesi i de la concentració, utilitzant igualment termes polivalents plens de múltiples evocacions. Aquestes construccions ambigües o equívokes són la prova del seu gust pel joc.

La seva prosa reacciona contra les frases ben construïdes i es guia per una estètica que vol reconstruir una frase -a partir de les relacions que exigeix l'expressió d'una idea determinada- de la mateixa manera que podem voler reconstruir un món. Ell no segueix l'ordre de les coses, sinó el de les sensacions i, particularment en els darrers poemes, no empra la puntuació. La frase i el vers de Mallarmé no segueixen un desenvolupament linial, sinó que són més aviat una orquestra de pensaments i d'evocacions que formen un tot. Efectivament, tenia al cap els elements més intel·lectuals de la música i les estructures complexes de la simfonia. Donava gran importància a l'arquitectura de la frase: la considerava una construcció intel·lectual que dibuixa en l'espai la figura d'un pensament encara no encarnat en paraules. A partir del 1885, aquesta tendència a la síntesi conformarà tota l'estètica de Mallarmé i arribarà a reduir a dues línies un paràgraf que n'havia tingut catorze. La seva frase és construïda en diversos nivells i s'esforça per donar-li un equilibri superior. Vegem un exemple senzill de la multiplicitat de sentits d'un fragment construït de manera sintètica alhora que simètrica, igualment aplicable a frases de molta més complexitat:

*Il me fallut
pour ne produire*

*user d'adresse
de distraction*

par ma présence

Entre 1875 i 1885 escriu alguns dels poemes més rellevants, sobretot *Nénuphar blanc*, poema de l'absència, potser el més bonic i el més seu; però, quan li demanen alguna cosa inèdita, sol enviar abans un poema en prosa que un sonet. Sembla que va tornar a la prosa perquè es trobava en un estat d'esgotament intel·lectual i nerviós, en el qual fer versos li hauria costat massa. Al *Coup de dés*, que ell veu com una mena de subdivisions prismàtiques de la idea, hi arriba després de moltes reflexions estètiques - es pregunta com fer un relat que continuï essent un poema- i d'haver fet -mitjançant una dialèctica de conciliació de contraris- la síntesi entre el vers i la prosa, entre els quals la poesia no para d'oscil·lar a les darreries del segle XIX. Entre 1885 i 1887, quan Mallarmé compon els seus darrers poemes en prosa, la poesia fa les seves exploracions en el vers lliure, que ell també posa en pràctica.

Mallarmé quedarà com un poeta que buscava "l'Absolut del llenguatge" -que volia dur més enllà de les seves possibilitats normals- i que constantment topava amb la resistència que li oposava, precisament, el material lingüístic que es veia obligat a emprar, "*Éternelle lutte du poète contre les mots au moyen des mots.*"⁷⁶ Com el poeta que va intentar transcendir la prosa atorgant-li un poder d'evocació i d'encanteri desconegut fins aleshores. Com l'escriptor que ordenà les paraules de la frase a partir de lleis noves només exigides per l'esperit i que va aconseguir la síntesi del vers i de la prosa en la seva recerca de l'art total.

En el poema en prosa convergien els esforços de grans poetes que desitjaven crear un nou llenguatge poètic, mitjançant la recerca de formes més flexibles i variades que poguessin expressar tots els matisos i contrastos de la sensibilitat moderna. A poc a poc l'art de la dicció s'orientarà cap a la senzillesa, i l'accent lògic tindrà prioritat sobre el metre poètic. El vers alexandrí ja no podia satisfer els esperits moderns, les idees i els sentiments dels quals esqueien més a la prosa, que té un ritme propi molt més flexible i espontani que el del vers.

A més, el 1873, *Les Romances sans Paroles* de Verlaine havien colpejat fortament el metre alexandrí i els seus versos, cada vegada més flexibles i lliures, s'orientarien

⁷⁶ BERNARD, Suzanne (1978) Op. Cit. (p. 327).

progressivament cap a una hibridació dels gèneres i, especialment, cap a la prosa, que esdevindrà la forma preferida dels poetes joves.

A partir del 1887, a més, segons explica àmpliament l'obra de Suzanne Barnard, Wagner havia començat a influir profundament en els esperits dels músics i dels escriptors per la seva concepció dramàtica, que reposava en la unió íntima de la poesia i de la música i en la creació d'una nova forma d'art, i contribuï notablement a enriquir la concepció simbolista de la poesia. Els simbolistes van adoptar-ne les teories perquè responien a algunes de les seves exigències intel·lectuals i estètiques. En síntesi, Wagner es va apartar del sistema tonal clàssic i de l'esquema estricte de la mesura. I, si la frase musical havia conquerit la llibertat del seu ritme, el vers l'havia de conquerir igualment: el poeta ha de deixar de banda totes aquelles paraules buides de contingut emocional, idea que ens sembla molt pròxima a la destil·lació que Kavafis practicava en la seva poesia.

Wagner tenia la idea de l'art total en el sentit que, tot i que la literatura, la pintura i la música tinguin llenguatges específics, són capaces de desvetllar emocions universals. Aquesta idea sintètica de l'art duu a la reflexió que la literatura no ha d'estar dividida en gèneres distints -novel·la, teatre, poesia- sinó que ha de ser un art total, alhora nocional i emocional. Wagner invitava els poetes a utilitzar la llengua de manera que actués directament sobre la sensibilitat: la poesia ha d'actuar sobre nosaltres pel valor alhora expressiu i musical de les seves paraules i, com a música que és, s'ha d'alliberar de les formes limitades en què l'han tancada les tradicions. Un poema és un compromís entre el joc de les paraules i el dels sons, però

*La musique des mots peut en effet être aussi clairement et plus entièrement exprimée par une prose: une prose toute musicale et émotionnelle, une libre alliance, une alliance harmonieuse de sons et de rythmes, indéfiniment variée suivant l'indéfini mouvement des nuances d'émotions.*⁷⁷

Així pot existir la barreja de vers i de prosa, i únicament així s'entèn la barreja de formes d'expressió que practiquen els Simbolistes a la recerca de l'art sintètic que abasti tots els aspectes de la vida. I els traductors, que sovint són poetes, poden treballar en una prosa expressiva i ben trabada amb cadències i ritme propi. Aquests criteris aboleixen els gèneres literaris i els habituals compartiments entre prosa i vers, reconeixen la legitimitat de totes les formes d'expressió -vers regular, vers lliure, poema

⁷⁷ BERNARD, S. (1978) Op.Cit., (nota 181, p. 388) extret de la *Revue Wagnerienne* de juny 1886.

en prosa- i desitgen unir-les precisament perquè amb Wagner havien pres consciència que ells havien de recuperar la unitat original, que és la unitat del món i, amb un esforç de síntesi, crear una obra prou harmoniosa en correspondència amb aquesta unitat universal. Volien anar més enllà de Rimbaud, que ja havia establert correspondència entre colors i sons. Aquesta poesia sintètica ja no està lligada a cap forma fixa i podrà trobar la seva expressió en altres àmbits que en el vers.

Cap al 1891, les circumstàncies socials i intel·lectuals afavoriran l'arribada d'una d'aquestes èpoques literàries en què les forces individualistes i anàrquiques dominen per sobre de les ordenades, i el poema en prosa retrobarà el seu dinamisme; es produirà una mena d'escissió entre els poetes que defensen la bellesa formal -poema en prosa de forma estricta construït en estrofes del tipus parnassià- i aquells que volen fer del llenguatge un instrument de conquesta i de descobriment -poema més flexible, amb una organització cíclica, que evoca un present etern, poemes més musicals i baudelairians-. En els anys pròxims al 1895, molts escriptors amarats de simbolisme continuen establint equivalències entre els paisatges i els estats d'ànim, partint dels espectacles exteriors fins a descriure el propi "paisatge" interior. A poc a poc creix una orientació cap a una poesia de la vida més pròxima de la realitat. I, fins el 1897, es produeix una amplificació de la noció de poesia cap a la prosa, sota el desig de crear i de construir segons els ritmes del pensament, més que d'ordenar les frases tenint en compte la bellesa formal. Augmenta la necessitat de trobar ritmes infinits, de descobrir les incomptables inflexions de la paraula i d'explorar tots els recursos melòdics. Aquesta òsmosi entre poesia i prosa que comença a elevar-se cap a un nivell poètic és una de les marques innegables de la literatura moderna. En aquest sentit, ve molt a tomb el que llegim en Jaume Cabré, *en literatura hi és tot i en tots els gèneres hi són presents els altres gèneres*.⁷⁸ I que Bernard puntualitza així:

*La révolution littéraire, qui a commencé par mettre sur un pied d'égalité poétique tous les mots[...], s'est poursuivie en décrétant l'égalité poétique de toutes les formes d'expression [...] Et il est de fait que la notion de poème en prose se dilue et s'évanouit dans cette confusion des genres où les romans, les contes, les histoires se voient également appelés des poèmes.*⁷⁹

Aquest esforç de tot art per sortir de les categories en què estava tancat arribarà al seu zenit amb l'estètica cubista i amb el moviment Dada. La primera practica la

⁷⁸ CABRÉ, Jaume (2005) *La matèria de l'esperit*. Barcelona, Proa (p. 20).

⁷⁹ BERNARD, Suzanne (1978) Op. Cit. (p. 513).

discontinuitat, suprimeix els nexes lògics, construeix frases sense verbs i col·loca paraules aïllades. Procedeix per unió de “constel·lacions” evocadores, plenes de suggestions i de imatges, més que no pas de idees lògiques. La imatge i la metàfora esdevenen veritables procediments creatius, i el poema ja no és la representació de la realitat, sinó objecte autònom, creació en ell mateix, desvinculat de la realitat i dotat de realitat orgànica pròpia. Els poetes componen un univers singular i diferent, amb paraules i realitats quotidianes i sota la voluntat de desintel·lectualitzar la poesia, fins que el Surrealisme farà d'ella un mitjà per trencar les barreres racionals i atènyer el punt on les antinòmies s'aboleixen. L'escriptura automàtica -en la qual els mots s'encadenen per associació d'idees o de sonoritats- duu a una poesia en prosa, perquè el flux verbal no es pot canalitzar ni organitzar en alexandrins. Amb la importància atorgada als somnis com la clau que obre el nostre món interior, que ens aporta revelacions i que pot afavorir la resolució de les qüestions fonamentals de la vida, arribem a una poesia involuntària enfront d'una poesia intencional. En aquesta nova perspectiva les diferències *vers / prosa* no representen gran cosa; els mots s'utilitzen no tant pel seu sentit com pel seu valor suggestiu, i la imatge que presenta un poema és implícita i difícil d'explicar. Pel que fa al moviment Dada, es caracteritza per l'obsessió per redefinir les coses de nou, sobretot la realitat que ens envolta. En el fons, és una àmplia empresa de demolició, un qüestionament de tots els valors. Amb aquest esperit destructor, refusa els marcs lògics per assentar una nova estètica; fa poemes il·legibles, voluntàriament incoherents, i ens descobreix un estat avançat de descomposició del llenguatge -en el qual les paraules no basten per a traduir els pensaments- i un univers que cal descodificar per entendre.

Vegem ara quin lloc ocupa el poema en prosa en relació al vers lliure i a la prosa poètica ritmada, què els uneix i què els separa com a modes poètics, i quina és l'estètica del poema en prosa. Tota l'evolució que experimentà el vers a partir del segle XVII va tendir a apropar-lo a la prosa. Un gran pas endavant va ser la supressió de la igualtat sil·làbica dels versos fent coincidir el final no pas amb la 8^a o 12^a síl·laba sinó amb una interrupció del sentit, amb la qual cosa esdevenia una unitat formal i lògica; en suprimir-hi la rima, desapareixia una altra barrera entre el vers i la prosa. Vers i prosa tenen naturalesa diferent. El vers forma una unitat, tant per a l'oïda com per a l'ull, i segueix un ritme, una regularitat en l'ús dels grups rítmics i una organització de conjunt de l'estrofa. Davant la prosa, en la qual la unitat és la frase, el vers, aïllat

tipogràficament, compost de línia i de blanc, forma, sempre, un conjunt poètic, de vegades també lògic. Determinats efectes estilístics resulten impossibles en prosa. En canvi, la prosa permet millor que el vers expressar els aspectes més moderns de la realitat contemporània: ja hem dit que els Simbolistes somniaven una forma susceptible d'adaptar-se a tots els moviments i convulsions del ser interior.

El *vers lliure* és el fragment més curt possible que expressa una aturada de la veu i del sentit. Els Simbolistes van arribar al vers lliure a través de la prosa conscientment ritmada i del poema en prosa, en el qual van descobrir determinats procediments tècnics que després van aplicar als versos lliures. I van renovar la idea de forma en poesia.

El concepte *prosa poètica* -exteriorització d'una experiència subjectiva- al·ludeix, sobretot, a la matèria literària en sentit general, a la forma en primer grau, a partir de la qual es poden realitzar tant assaigs, com novel·les, o poemes. És aquesta *prosa poètica* la que prepara l'arribada del *poema en prosa*, perquè és el primer aspecte de la revolta contra les tiranies formals i les normes establertes. Manlleva del vers allò que té de més convencional i de més fals: l'estil noble, les perífrasis elegants i els clixés emfàtics. Però fer una obra poètica no vol dir només col·locar determinats adornaments artificials a la prosa.

El *poema en prosa* és, en ell mateix, un oxímoron, una paradoxa, pel fet que *poema* i *prosa* són termes excloents. Per resoldre la contradicció hem de considerar la figura retòrica com un pretext per anar més enllà del significat literal dels mots i trobar una idea més rica, profunda i complexa; hem de trobar un nou significat més extens i ple als termes *poema* i *prosa*. Això vol dir que la poesia depèn de molts factors diferents del de la versificació, i que la prosa pot ultrapassar l'estretor del "prosaisme" i ser el suport de la poesia. Que la poesia no està reservada a una forma ni a un gènere particular: més que una tècnica i un conjunt de procediments, és una visió del món i una experiència espiritual. És l'experiència interior del poeta i la seva actitud davant l'univers que reclamen la forma poètica que emprarà. Dit d'una altra manera, no és indiferent si un poeta tria escriure en vers o en prosa; és una tria que li ve imposada pel sentit del missatge que ha de transmetre i, al marge de la seva voluntat conscient, hi ha la seva pròpia actitud espiritual, que també dóna forma a l'obra:

*... son oeuvre lui ressemble et nous crie, qu'il le veuille ou non, la vérité essentielle qu'il est venu nous révéler [...] aujourd'hui l'oeuvre se modèle sur la personnalité de son auteur.*⁸⁰

⁸⁰ BERNARD, Suzanne (1978) Op. Cit. (p. 767).

D'una banda, el terme *poema* ens evoca un text construït com a unitat artística o univers tancat, segons les regles del gènere que estableix la tradició: intemporalitat, concentració, intensitat expressiva, ritme, metàfores i segmentació del discurs -que s'arreglera en petites unitats independents anomenades versos-; de l'altra, *en prosa* ens diu que alhora el text està sotmès als efectes negatius de la prosa, que anul·len allò que pugui tenir de poètic: text no segmentat, liniar i únicament limitat per les dimensions de la caixa d'impremta.

El *poema en prosa* no és una forma intermedia entre prosa i vers, sinó un gènere ben diferenciat i difícil de definir, que se serveix de la prosa ritmada amb finalitats poètiques: agafa els elements de la prosa, però es construeix com un poema. Diguem que és una forma moderna de la poesia, en la qual la llibertat creativa es pot afirmar més i no està constrenyida per mètrica ni rima. És una reacció contra els criteris i les formes de bellesa excessivament absoluts del segle XVII i un esforç per crear un llenguatge i un àmbit poètic nous que responguin a d'altres necessitats que les del vers. Per això és un concepte iconoclasta i transgressor. Entre la llibertat i el rigor, té un caràcter bífid, amb dues tendències antitètiques: una anàrquica i destructiva -en el fet d'emprar la prosa i de no doblegar-se als cànons de ritme i de metre- i una altra constructiva -en el fet d'organitzar el conjunt en un poema amb perfecció formal, ni que sigui d'una altra mena que el clàssic-. I aquests components són els que li donen tensió i dinamisme. També té altres aspectes relatius, que varien amb les èpoques. Als poetes de l'individualisme i de la revolta els escau el poema en prosa, perquè no està regit per cap convenció formal; en canvi, l'estructura harmònica del llenguatge poètic s'adiu més amb els poetes que fàcilment s'adapten a les grans lleis universals i les segueixen.

Hauríem d'afegir que els *poemes en prosa* són força abundants en les llengües romàniques -literatura catalana, italiana, francesa-, però no són ben acceptats en totes les tradicions literàries; així, tot i que en la literatura eslava, russa o polonesa n'hi ha hagut exemples, no s'han instaurat com a gènere definitiu i no han resistit la prova del temps. I, per concloure, diríem que n'hi ha de més racionals, que expliquen una breu història, una mena de conte, mentre que d'altres posen l'accent en la fonètica i juguen amb el llenguatge o bé amb una imatge concreta -als quals donen rellevància- al llarg de tot el poema.

Segons Suzanne Bernard, el *poema en prosa* té quatre trets fonamentals, que s'havien anat preparant i adquirint al llarg del segle XVIII amb l'alliberament del llenguatge, la influència de les traduccions i l'afebliment de la poesia versificada. Aquests trets són:

— voluntat artística, és a dir, que el qui l'escriu vol que tingui les característiques poètiques de concentració, intensitat expressiva... vistes més amunt.

— unitat orgànica i color propi, això vol dir, que és un text molt complex sota una aparença de total llibertat expressiva.

— gratuïtat, ens indica que es tracta d'una entitat artística closa, amb finalitat en ella mateixa, que no es proposa altra fita més enllà de ser el que és: un poema.

— brevetat, o sigui, es tracta d'un text dens i concentrat, amb un inici i una fi molt pròxims, sense digressions ni explicacions addicionals, ni cap altre element que l'influeixi.

El *poema en prosa* és una organització que forma un tot i que és orgànicament completa en ella mateixa, que té en ella el seu sentit i la seva finalitat, sense intenció didàctica, moral o narrativa. Un relat més o menys carregat de símbols, de somnis i de fantasia, que ens parla de l'home en revolta contra el món que l'aclapara, mentre mira de crear-se'n un d'autònom. Un bloc resplendent de la mena que sigui, amb uns ritmes interns, una unitat en el tema i la represa de mots o de grups de mots.

Destacaríem, igualment, la rellevància i riquesa d'aquest subgènere a la literatura contemporània -rica de concepcions poètiques i d'actituds intel·lectuals i espirituals diverses-, i el fet que els francesos l'anomenen igualment *prosème* o *prose pensive*, atenent als continguts que pot presentar. I encara podem anar una mica més enllà i dir que un poema és una obra construïda i perfecta; que tota obra ben escrita pot ser un poema. Edmond Jaloux va definir així el poema en prosa:

*Un morceau de prose suffisamment bref, uni et serré comme un bloc de cristal et dans lequel se jouent cent reflets divers [...] une création libre, n'ayant d'autre nécessité que le désir de l'auteur de construire, en dehors de toute détermination, une chose contractée, dont les suggestions soient infinies, à la façon d'un haï-kaï japonais.*⁸¹

No cal dir que en un poema -de l'ordre que sigui- compta menys cada element en si que el conjunt de relacions arquitectòniques, les imatges i els sentiments evocats, els sons i el ritme que, en conjunt, ens parlen d'una realitat més intensa que ell mateix. Paraules, frases i imatges han de servir per il·luminar la idea generadora; estan al seu servei. El poeta que escriu en prosa substitueix les simetries mètriques i sonores del vers per altres simetries de mena diferent, però l'un i l'altre respecten els ritmes universals i se sotmeten a un ordre harmoniós. En els poemes en prosa sovint trobem una estructura

⁸¹ JALOUX, Edmond (1942) "Le centenaire du poème en prose", dins *Le Temps*, (25 avril).

cíclica, una organització del ritme que es basa en el retorn i en la repetició. En d'altres casos el poema es presenta molt breu i es proposa impactar el lector amb l'esclat d'un instant fulgurant o profundament obscur.

Diu Bernard que, al llarg de les èpoques, entre la poesia en vers i la poesia en prosa hi ha un joc de relacions complexes, i que al segle XX no és important el poema, sinó la poesia, i més com un mitjà de coneixement que de creació. Es produeix un clar retorn al poema en prosa, perquè hi ha un sentit de la llibertat més gran i una certa indiferència en relació a la bellesa merament formal i a l'organització artística: s'ha assolit la llibertat total en la forma. La naturalesa poc estàtica del nostre món casa amb aquesta mena de poesia més innovadora, i la barreja de gèneres escau igualment a la multiplicitat que ens acompanya en tots els àmbits. La poesia es veu cada vegada més envaïda per la prosa, de manera que, a la llarga -com ja hem apuntat-, fins el poema en prosa pot assimilar-se-li. De fet i d'una manera general, en la literatura hi és tot i en tots els gèneres hi són presents els altres gèneres. A partir dels surrealistes, se sent molt fortament la importància primordial de les paraules que formen el nostre material lingüístic i dels seus significats secrets, del gruix semàntic que tenen. Igualment, s'intenta actuar sobre les lleis que regeixen el llenguatge i es busca un abast no únicament artístic sinó metafísic; és a dir, al poeta se li demana un missatge espiritual, no que ofereixi al lector només bellesa estètica.

Més enllà d'una temptativa per renovar la forma poètica, el poema en prosa és una reivindicació de l'esperit, un aspecte de la lluita recurrent de l'home contra el seu destí.

Cada època històrica reclama les seves formes, i així ho devia percebre Yourcenar. Ella que, fugint de compartiments estancats, defensà sempre un saber universal, potser també feia seva aquesta concepció osmòtica entre els gèneres, tot i que, en el cas de la traducció de Kavafis, creiem que no fora escaient parlar de proses poètiques ni de poemes en prosa, perquè els seus textos no busquen deliberadament cap efecte estilístic ni cap cadència concreta, ni fa un ús insòlit de les paraules. Perquè, mentre a Europa tenia lloc tota aquesta evolució literària que hem resumit, ella es mantenia geogràficament distanciada i una mica al marge de tot, desenvolupant la seva pròpia escriptura, diferent, singular, no assimilable a cap de les tendències esmentades.

Tenint en compte les múltiples consideracions fetes fins ara i tot el que hem plantejat en relació a la traducció de la poesia, sembla adient interrogar el recull de M. Yourcenar sobre la poesia de Kavafis preguntant-nos: per què en prosa?, què comporta i representa

l'opció de traduir poesia d'una manera o d'una altra?, es va plantejar potser la traductora fer de la seva traducció un producte en prosa poètica? O més aviat volia aconseguir uns poemes en prosa que, sobretot, s'adeqüessin al gust de la seva comunitat lingüística i de l'època?, se sentia Yourcenar hereva directa de la tradició francesa del segle XVIII, que solia realitzar traduccions d'obres poètiques en prosa? O, senzillament, freturosa per publicar un poeta que l'havia entusiasmada i donar-lo a conèixer com més aviat millor, va escollir la prosa, comprenent que la tria del vers li hauria requerit molt més temps? I si la forma poètica té un valor i un significat, què es guanya i què es perd en una versió en prosa?

Evidentment, els textos que analitzarem constitueixen la seva tria i la seva autoria; reflecteixen la seva manera –una més entre tantes- de copsar Kavafis i de retornar-lo a uns altres lectors, i aquí no hi ha res a jutjar. Un cop fet l'estudi, conclourem quina mena d'aproximació al poeta d'Alexandria ha estat la seva contribució. No consta en cap document que ella considerés els seus textos com un estadi embrionari abans de trobar unes formes versificades més aproximades als textos de partida⁸²i, per tant, sembla que mai no va tenir la intenció de traduir Kavafis en vers. De fet, a la *Présentation Critique* ja explica -molt sintèticament- el perquè de la seva elecció, tal com hem ressenyat anteriorment:

*Si j'ai finalement opté en faveur d'une traduction en prose, ce n'est pas seulement parce que la traduction en vers semble, à tort ou à raison démodée, en France du moins, depuis plus d'un siècle. Dans le cas qui nous occupe, les mille discrètes combinaisons rythmiques cachées à l'intérieur de la prose se prêtaient mieux à l'approximation des coupes et des mouvements de l'original que ne l'eût pu faire notre prosodie traditionnelle, presque toujours si différente du modèle grec [...] j'ai respecté le plus possible l'unité organique de la phrase, sa longueur, sa forme [...] j'ai essayé de me rappeler que la forme, dans une oeuvre poétique, est inséparable du fond, et que traduire un poète en prose équivaut à s'obliger plus ou moins à composer une série de poèmes en prose.*⁸³

I ens sembla força clara: les combinacions rítmiques que s'amaguen a l'interior de la prosa -i sabem sobradament fins a quin punt Yourcenar treballava els ritmes interns de la prosa de les seves pròpies produccions- li van semblar més escaients a l'hora de reproduir les interrupcions i el moviment dels originals, que no pas la prosodia francesa tradicional, que ella trobava molt diferent de la del model grec. Aquesta és la seva

⁸² Com, per exemple, va fer Salvador Oliva en traduir els sonets de Shakespeare, que va unir als primers esbossos realitzats en prosa les composicions poètiques definitives.

⁸³ YOURCENAR, M. (1978) *P.C.C.C.* (pp. 56-57).

opció, i ens apunta que és conscient que traduir un poeta en prosa l'obliga, en certa manera, a compondre una sèrie de poemes en prosa. Haurem de veure, doncs, si veritablement podem qualificar així els textos de la seva versió kavafiana. Però tenim més dades: al capítol 19 de *Les Yeux ouverts*, obra ja esmentada, Yourcenar sembla conscient de les limitacions de tota traducció. Ve a dir que hi ha un aspecte, una força i una qualitat -presentes en un original- que una traducció mai no pot transmetre del tot, però que això no ha de fer renunciar un traductor a ser *porteur* d'uns poemes cap a un nou grup de lectors, perquè és indispensable que la traducció existeixi. Es confessa no massa satisfeta de la traducció de Kavafis, que va donar en prosa, d'una banda perquè la prosòdia no és allò que més importi en l'obra de l'alexandri, i de l'altra perquè alguns dels seus poemes -que tenen decorats banals-, si els hagués donat en versos francesos -diu-, haurien fet pensar en un François Coppée "*saisi par l'érotisme*".⁸⁴ Reconeix que, amb la seva capacitat d'austeritat i de passió, Kavafis és inimitable, i expressa que, tot i que el troba excessivament detallista, ha après molt amb ell.⁸⁵ Però no cal que ens avancem. Continuarem aquest fil més endavant, en el capítol sobre escriptures.

⁸⁴ François Coppée (1842-1908) Poeta popular i sentimental -parnassià- que cantà París i les rodalies, escenes de carrer i intimistes del món dels més humils. Poeta de la nostàlgia d'una altra existència ; del record d'una primera trobada amorosa o de la bellesa dels crepuscles. Expressà emocions humanes de la manera més senzilla. Conegué l'èxit, però aviat caigué en l'oblit.

⁸⁵ GALEY, M. (1980) *Les Yeux ouverts*. París, Bayard éditions (p. 195-205).