

L'«interpoema» de Segimon Serrallonga i l'«apropiació» de Joan Ferraté: dos procediments originals de traducció poètica en la poesia catalana contemporània

Víctor Obiols

Universitat de Vic. Facultat de Ciències Humanes, Traducció i Documentació
08500 Vic (Barcelona). Spain

Data de recepció: 1/9/1999

Resum

La traducció poètica ha estat un mode d'activitat literària molt fecund en la literatura catalana d'aquest segle. Les motivacions i els criteris dels traductors són sovint diversos i complexos. Ens fixem aquí en dos casos particulars, els escriptors Segimon Serrallonga i Joan Ferraté, per la rellevància de les idees subjacents en les respectives aproximacions a la traducció de poesia i per la peculiaritat de les obres.

Paraules clau: traducció poètica, literatura catalana contemporània, teoria de la traducció poètica.

Abstract

Poetic translation has been widely practised in Catalan literature along this century. The motivations and criteria of translators often are diverse and complex. In this paper we focus in two particular cases concerning the writers Segimon Serrallonga and Joan Ferraté in order to expose the relevance of the underlying ideas of their approaches and the powerful character of their works.

Key words: poetic translation, contemporary Catalan literature, poetic translation theory.

En aquest segle hi ha precedents d'excel·lència de poetes catalans que traduiren gran poesia, i n'obtingueren com a resultat gran poesia. Per citar-ne només tres de prominents, recordem que Riba va incorporar definitivament *L'Odissea* a les lletres catalanes, Carner va anotar les *Faules* de La Fontaine i creà un llibre de versions indirectes de poesia xinesa (*Lluna i Llanterna*), i Manent dedicà una gran part del seu talent literari a traduir poesia anglesa i a compondre, també, versions indirectes de poesia xinesa. D'aquestes versions fetes a partir de les traduccions angleses del xinès d'Arthur Waley és instructiu i entretingut d'acabar-ne els poemes de Carner i Manent que parteixen del mateix original, pels diferents criteris i solucions de traducció que se'n desprenen. Aquests tres mestres foren sens dubte un punt de referència, i en més d'un aspecte, per als poetes-traductors que presentem. L'interès, però, de l'activitat traductora de Serrallonga i Ferraté rau en el fet que tant l'un com l'altre amplien la manera d'entendre la traducció poètica i enriqueixen així les formes en què pot manifestar-se la poesia. Certament, no són els únics de

la seva generació que ho han fet. Per posar només alguns exemples de qualitat indiscutible, recordem les versions de Rilke de Joan Vinyoli, les de Celan d'Antoni Pous, el Gottfried Benn de Guillem Nadal, o el Trakl de Feliu Formosa, aquest incorporat també, com en el cas dels poetes que ens ocupen, al corpus de l'obra poètica pròpia. No oblidem la menció d'obres considerables d'autors una mica més grans, com les *Versions poètiques* del prolífic Marià Villangómez, o *Les Flors del Mal* de Xavier Benguerel. L'elecció de Ferraté i Serrallonga respon al fet que representen dues maneres de fer molt definides, dues aportacions molt notables i poc conegudes, per diferents raons, de la literatura catalana, i també perquè han il·lustrat tèoricament els respectius mètodes de treball. Això en permet la inspecció i la reflexió ulterior.

La traducció-recreació i la traducció-imitació, tal com les entén el traductor i crític rus Efim Etkind (Etkind: 1982), poden ser-nos conceptes operatius per tal de plantejar la qüestió que ens ocupa. En l'anomenada traducció-recreació es refà el conjunt del poema tot conservant l'estructura de l'original. Exigeix sacrificis, transformacions i addicions, però l'art del traductor consisteix simplement a saber dosificar recursos i ajustar-los al marc estètic proposat. En la traducció-imitació, en canvi, el traductor s'allunya de l'original i fa una obra nova. L'emprenen, per regla general, poetes, és a dir, formalitzadors de l'experiència, individus en possessió d'un determinat do de llengua, no mers literalistes d'originals. L'original, en aquests casos, es converteix en un pretext, o bé en un detonant, per a la creació d'una obra nova. Dins de la literatura catalana contemporània aquests dos poetes han practicat aquestes modalitats de traducció, encara que de forma i en grau força diferents en cada cas, i amb matisos importants respecte de les definicions esmentades, que són poc precises i potser massa generalitzadores. Farem un intent d'exposar sucintament, mostrant-ne uns exemples, els trets que caracteritzen aquests dos escriptors que tradueixen poesia, Joan Ferraté (Reus, 1924) i Segimon Serrallonga (Torelló, 1930).

La poesia de Joan Ferraté (la seva i l'apropiada) és aplegada en el seu llibre *Catàleg general (1952-1981)* (Ferraté: 1987). Aquesta obra és un excel·lent paradigma, fins a cert punt, de col·loqui d'un autor amb la literatura general, la consciència cultural unitària, permanent i simultània de què parlava Goethe. Ferraté, que s'ha negat a «exercir» de poeta, i fins i tot de mestre, ha destil·lat uns quants versos —apèndix a la seva obra fonamental, la crítica i l'edició de poetes— que tenen la virtut, si més no, de generar més crítica, més comentari, més literatura, encara que l'autor sostingui que el seu únic objectiu, en aquest cas, és divertir. El projecte intertextual de Ferraté té, però, més implicacions. Podríem comparar la seva particular antologia de traduccions amb la d'autors contemporanis seus, les *Imitations* de Robert Lowell, o les *Versions poètiques* de J.M. Llompарт, per posar només dos exemples, i dues maneres prou divergents d'entendre la traducció poètica. Però hi trobem una diferència fonamental que ens duu a un altre aspecte cabdal en el caràcter complex de la seva obra literària: mentre que els autors suara esmentats es presenten, respectivament, com a poetes que ofereixen traduccions poètiques com a substitut de l'obra de creació o com a mer exercici per posar-se a prova i perfeccionar l'ofici, Ferraté nega qualsevol identificació amb la figura de

poeta, i es declara, abans que res, un lector. La producció de traduccions o imitacions paròdiques d'obres literàries s'explica, així, com a formes de reescriptura a fons. D'aquesta manera arribem a un concepte que és fonamental en la poètica ferrateniana: l'*apropiació*. Les seves traduccions es divideixen bàsicament en dos grups: una tríade (*Líricos griegos arcaicos*, *Les poesies de C.P. Cavafis* i *Cinquanta poesies de Du Fu*) (Ferraté: 1968, 1986, 1991) d'una banda, on adopta la funció de traductor, diguem-ne, convencional, i les traduccions incloses a *Catàleg general* de l'altra. Tant la tríade com les traduccions de *Catàleg general* —llevat d'algunes excepcions puntuals que queden fora de l'àmbit demarcat en les quals el poema no té referent literari explícit— no són més que el producte d'aquest afany d'apropiació. Ara bé, hi ha una petita distinció important: l'apropiació que efectua en les obres que pertanyen a *Catàleg general* és una apropiació més intensa. Efectivament, es tracta de poemes que algú ja ha escrit per ell, en els quals hi detecta una afinitat íntima, fins al punt que en l'operació de traducció o reescriptura aconseguix, sense deixar de ser literal, de dotar-los d'una veu singular, la seva. Això també passa en l'apropiació efectuada en la tríade esmentada, però en aquest cas no hi ha voluntat paròdica per part de l'autor, ni tampoc identificació personal. És a dir, les obres traduïdes a *Catàleg general* reben (quasi bé sempre) un tractament irònic que no trobem en la tríade. La ironia és, d'alguna manera, l'element recurrent que amalgama el cos de poesies que formen *Catàleg general*. Ferraté, doncs, no és en aquest cas un simple traductor, sinó un re-creador eficaç que incorpora aquests textos —gràcies a la seva habilitat per a dotar-los, com diu ell mateix, d'un «nervi i moviment» propis—, a la literatura catalana. El procés que fa l'autor és el següent: el Ferraté *lector* ha descontextualitzat uns textos, els ha transformat (traduït, apropiat) i els ha recontextualitzat per tal de re/llegir-se'ls. Aquest és el seu mecanisme intertextual, que anomenem d'*apropiació*. En publicar aquest producte i oferir-lo a uns nous lectors no fa sinó rellançar-lo en un nou espai intertextual: nosaltres, lectors de *Catàleg general*, llegim Ferraté i re/llegim Píndar, Arquíloc, Auden... a través del «palimpsest» de Ferraté i en un nou context, que és el nostre. De fet, com és sabut, fou el teòric francès Gérard Genette qui manllevà aquest terme de la paleografia, usat metafòricament, per referir-se a tota aquesta sèrie de fenòmens (plagi, imitació, paròdia...), que classificà i analitzà exhaustivament, i que ha fet fortuna en la crítica literària moderna. D'aquesta manera Ferraté es converteix, parafrasejant Roland Barthes, en un «re-fabricador de sentit», de la mateixa manera que s'hi converteix el lector de *Catàleg general* (Obiols: 1997).

El cas de Segimon Serrallonga, que aplegà pràcticament la totalitat de la seva obra poètica publicada en un sol volum (Serrallonga: 1979), és tota una altra cosa. Serrallonga escriu una obra pròpia que és «una de les fites importants de mitjan segle XX», com afirma, encertadament, Joaquim Molas en el pròleg del llibre. Serrallonga, que semblantment a Ferraté també ha publicat traduccions «convencionals»¹, se situa en una altra dimensió, la d'un poeta que pot dialogar de tu a tu

1. *Les Noces del Cel* i de *l'Infern* de William Blake, o el *Llibre de la Saviesa* i *l'Eclesiàstic*, A.T., inclòs a la Bíblia publicada per la Fundació Bíblica Catalana.

amb les grans veus poètiques de la història. A voltes li són afins, i les perfà, o les redueix, i en altres ocasions hi polemítza. Més que amb un «re-fabricador de sentit», ens trobem en aquest cas amb un «re-generador de sentit», i el matís no em sembla fútil. Serrallonga dialoga amb els poetes que li són cars, se'n nodreix i fa créixer vigorosament la planta essencial de la poesia. En una entrevista recent, on parla de la seva activitat literària i docent, a la pregunta «Com els llegeixes, els clàssics?», respon:

Si jo sabés de tocar el piano (que és una de les il·lusions insatisfetes de la meua vida) agafaria Bach, me'l plantaria i me'l tocaria per a mi. Això és, exactament, el que faig amb els clàssics. Si he d'explicar una tragèdia de Sòfocles, miraré tant com pugui, acadèmicament, que els alumnes la llegeixin, però els recomanaré que, com faig jo mateix, la llegeixin en una altra ocasió, lliurement, i que en visquin. Els clàssics tenen valor en la mesura que els vivim des de la modernitat.

[...] Jo no tinc cap por de no ser original, perquè un dels meus objectius, quan escric, quan faig una acció de vida, és de ser sincer moralment i artísticament. Si aconseguixo mínimament això no he de tenir cap por de no ser original, encara que digui coses que ja deien els egipcis, o que deien els grecs o els xinesos de l'any mil abans de la nostra era. No, perquè jo encara no havia parlat².

En aquesta obra hi trobem una sèrie de «traduccions» que, en una de les poques aproximacions crítiques, i potser la més densa i completa, de què disposem sobre l'autor, Ricard Torrents anomena «interpoemes». Vegem què entén Torrents per «interpoema»:

[...] a parer meu representen la seva aportació més original a la poesia. Escrits a partir de poemes d'altres poetes, formen un conjunt considerable en l'obra i constitueixen un cert gènere nou o un cert tipus nou del gènere «traducció». La majoria pertanyen a un període en què el poeta intentava d'escriure —diu— «quan ja no creia poder-ho fer directament per mi, sobre suports poètics encara més reals». En lloc, però, de traduccions, paràfrasis o imitacions, els resultats d'aquestes experimentacions líriques són veritables creacions, fins al punt que el poeta, superada la dificultat de l'escriptura directa, continuà ulteriorment l'experimentació damunt de nous «suports». Metafòricament es poden definir, com he dit en el títol, de palimpsests lírics, poemes escrits damunt d'altres de precedents que fan de pergami: un text hi és esborrat per tal d'escriure-n'hi un altre al damunt, però sense que el primer deixi de conservar-hi les traces que en permeten la lectura³.

No és estrany que tant Torrents, referint-se a Serrallonga, com jo mateix referint-me a Ferraté haguem emprat el concepte de palimpsest. La intertextualitat ha servit de suport conceptual per explicar aquesta mena de pràctiques, que no deixen

2. ESPONA, A. (1998). «"La poesia serveix per a viure". Entrevista a Segimon Serrallonga». *La Revista. La Marxa*, 30/X. 8-9. Vic.
3. TORRENTS, R. (1988). «"Maig 1968". Un palimpsest líric de Segimon Serrallonga». *Reduccions*, 38, p. 43-69. Vic.

de ser pràctiques retòriques. Tanmateix, i aquí és on comencen a diferenciar-se aquests dos poetes, com diu Torrents, l'interpoema transcendeix la intertextualitat; hi ha d'haver, perquè es produeixi l'interpoema en qüestió, una reconstitució «vivencial», per dir-ho així, un àmbit de «realitat viscuda compartida». S'enriqueix encara més la intel·lecció del concepte amb aquests mots de Serrallonga: «Les influències, allí on n'hi ha, són fluències vitals irreductibles» (Torrents, 1988:53). Fa notar el crític que és en un article del mateix Serrallonga sobre Vinyoli on podem trobar «l'expressió en prosa més contundent sobre la pròpia poètica». I em permeto de citar-ne un passatge, diàfan pel que fa a la seva pròpia activitat, no de traductor, sinó gairebé, gosaria dir, de «lector mediúmic», d'assimilador de substància poètica destriada:

No es tracta d'aquella llibertat per la qual determinats traductors s'imaginem que han esbotzat els atzucacs d'un vers redactat en una altra llengua amb recursos fora de *tempo* i de to manllevats a la pròpia —recursos que fan caure en suplantacions i distorsions—, sinó d'aquella altra difícilíssima llibertat per la qual el traductor aconsegueix per aquí i només per aquí la comunió del poeta amb el poeta. La resta, el poema que en resulta, és fill d'una repoetització [...]⁴.

És a dir, es tracta d'un procés en dos temps: la comunió poètica, i la repoetització. És evident que estem davant d'una altra mena de «traducció». Ferraté s'apropia de poemes d'altri, però en la seva actitud sempre hi ha una distància insalvable respecte de l'objecte anostrat. Com a bon artesà que és, crea objectes verbals més o menys perfectes, i se'ls mira amb ulls crítics d'entomòleg, se'ls fa seus i mostra orgullosament l'etiqueta d'importació on figura el seu nom. Serrallonga, en canvi, no està tan interessat en la col·lecció d'objectes com en el procés que es desenvolupa des del moment de la lectura, amb tot el que desvetlla en ell, fins a la «intorsió», per dir-ho amb un altre mot seu, és a dir, no la distorsió (infidelitat), ni la contorsió (artifici), ni l'extorsió (plagi o robatori), sinó «la comunió del poeta amb el poeta» que permet, gràcies, naturalment, al fet d'estar en possessió d'un talent fora de l'ordinari, de donar testimoni verbal del fenomen, és a dir, repoetitzar. En aquesta intorsió amb l'alteritat el que menys compta és l'autoria; l'important és que *algú* ha estat capaç de deixar-se transformar per un poema i des d'aquest estat transitori —però paradoxalment definitiu des del punt de vista vivencial— que la lectura ha provocat, se n'ha creat un de nou.

El traductor, en tant que lector, tendeix naturalment a completar el text, omple llacunes, omet o afegeix matisos i respon a la seva manera, amb criteri deliberadament personal, a l'hora de trobar solucions. Precisament, en l'interpoema —i en menor mesura, també en l'apropiació— es tracta d'això, d'interferir, encara que de manera fecunda i positiva, en la interpretació que és tota lectura i, naturalment, tota traducció. Per veure de prop les dues pràctiques podríem triar entre una quantitat considerable d'autors traduïts. Ferraté ha fet apropiacions de poetes tan diver-

4. SERRALLONGA, S. (1983). «Del "Llibre d'Amic" als "Cants d'Abelone"» [de Vinyoli]. *Reduccions*, 20, p. 57-64. Vic.

sos com ho són Píndar, Horaci, Parmènides, Arquíloc, Alceu, W.H. Auden, Randall Jarrell o Ted Hugues (del grec, del llatí i de l'anglès). Serrallonga crea interpoemes a partir de poemes de Rimbaud, Baba Kuhl de Xiraz, Alcmán, el Pseudo-Dionís Areopagita, Shakespeare (del grec, de l'anglès i del francès). Les peces de mostra escollides són un Auden de Ferraté (*Discurs a les bèsties*) i la *Contraexultació al sonet CXXIX de Shakespeare* de Serrallonga.

Address to the beasts

For us who, from the moment
we first are worlded,
lapse into disarray,

who seldom know exactly
what we are up to,
and, as a rule, don't want to,

what a joy to know,
even when we can't see or hear you,
that you are around,

though very few of you
find us worth looking at,
unless we come too close.

To you all scents are sacred
except our smell and those
we manufacture.

How promptly and ably
you execute Nature's policies,
and are never

lured into misconduct
except by some unlucky
chance imprinting.

Endowed from birth with good manners,
you wag no snobbish elbows,
don't leer,

don't look down your nostrils,
nor poke them into another
creature's business.

Your own habitations
are cosy and private, not
pretentious temples.

Of course, you have to take lives
to keep your own, but never
kill for applause.

Discurs a les bèsties

de W.H. AUDEN

A nosaltres, que d'ençà
que vam ser duts al món
estem fets un garbuix,

que quasi mai no sabem
ben bé què ens proposem,
ni mai no ho volem saber,

ens és un gran consol
comptar que hi sou vosaltres,
inclús si no us veiem,

per bé que sou molt poques
les que us digneu mirar-nos
mentre no us ens acostem massa.

A vosaltres us és sagrada
tota olor, si no és la nostra
i les que fabriquem.

Que de pressa i que bé
que executeu els plans
de la Naturalesa,

sense mai desviar-vos
de la dretura, quan
l'atzar no us ha tarat.

Corteses de naixença,
mai no feu el tifa
ni el burleta,

no rieu per sota el nas
ni l'entaforeu
en els afers d'altri.

Els vostres habitacles
són còmodes i privats, no
cap temple pretensió.

És clar que heu de llevar vides
per fer-vos-la, però mai
no mateu perquè us admireu.

Compared with even your greediest,
how Non-U
our hunting gentry seem.

Exempt from taxation,
you have never felt the need
to become literate,

but your oral cultures
have inspire our poets to pen
dulcet verses,

and, though unconscious of God,
you Sung Eucharists are
more hallowed than ours.

Instinct is commonly said
to rule you: I would call it
Common Sense.

If you cannot engender
a genius like Mozart,
neither can you

plague the earth
with brilliant sillies like Hegel
or clever nasties like Hobbes.

Shall we ever become adulated,
as you all soon do?
It seems unlikely.

Indeed, one balmy day,
we might well become,
not fossils, but vapour.

Distinct now,
in the end we shall join you
(how soon all corpses look alike),

but you exhibit no signs
of knowing that you are sentenced.
Now, could that be why

we upstarts are often
jealous of your innocence,
but never envious?

Comparats amb les més rapaces
de vosaltres, que vulgars
que són els nostres caçadors.

Exemptes de pagar impostos,
mai no heu sentit la urgència
d'alfabetitzar-vos,

però la vostra cultura oral
ha inspirat els nostres poetes
a escriure dolços versos,

i, sense saber res de Déu,
entoneu sagraments
que santifiquen més que els nostres.

La gent diu que és l'Instint
que us regeix: jo diria
que és el Seny.

Si mai no produïu
cap geni com el de Mozart,
tampoc no podeu

empestar la terra
amb beneïtons com Hegel
ni murrís com Hobbes.

¿Ens farem mai adults,
a l'igual que tots vosaltres?
No sembla pas probable.

De fet, un bon dia
potser ens convertirem,
no en fòssils, sinó en vapor.

Distints ara, a la fi
us ens ajuntarem
(un cos mort en val un altre),

però no sembleu saber
que esteu sentenciades.
¿I si fos per això

que sovint estem gelosos
de la vostra innocència,
però mai no ens fa enveja?

June 1973

A Discurs a les bèsties, de W.H. Auden, de Ferraté, hi trobem, perfectament traslladat, el to conversacional del vers original, i el respecte a l'estructura estròfica. Fixem-nos en l'oportunitat en la traducció de modes d'expressió, especial-

ment en casos que cal destacar per l'aptesa mostrada en la versió catalana: En el v. 3, «lapse into disarray», convertit en «estem fets un garbuix», expressió catalaníssima, ahora col·loquial, però de qualitat poètica notable, quasi superant l'original. En els vv. 23-24 «you wag no snobbish elbows,/ don't leer», tenen com a equivalents oportuns: «mai no feu el tifa/ ni el burleta». En els vv. 35-36 no és el poder expressiu del català, sinó l'èxit en la interpretació: «how Non-U/ our hunting gentry seem» es converteix en un naturalíssim «..que vulgars/ que són els nostres caçadors». Evidentment, en el v. 48, el «Common Sense» és traduït per l'intraduïble «Seny» (*seny* és un concepte més complex que el de *sentit comú*, però és un equivalent acceptable, que complexa la funció de catalanitzar el text sense trair excessivament el sentit). Els divertits vv. 53-54: «..brilliant sillies like Hegel/ or clever nasties like Hobbes.» fan en català els ben trobats «beneïtons com Hegel/ni murrís com Hobbes». Fixem-nos en l'aptesa en la supressió dels adjectius, que en català carregarien excessivament el vers, i que, en canvi, constitueix un mode d'expressió molt comú i idiosincràtic de l'anglès (la forma adjectiu + nom). De la mateixa manera, la flexibilitat morfemàtica de l'anglès (en la formació de verbs a partir de noms, o a l'inrevés) està tractada amb la deguda resignació en la versió catalana. Per exemple, el vigorós «we first are worlded», v. 2, és traduït amb el prosaic (quin remei!) «que vam ser duts al món», i en el v. 55, el «Shall we ever become adulated» fa en català l'insult «¿Ens farem mai adults...». Però aquestes són, sens dubte, les servituds indefugibles de la traducció quan una llengua és incapaç de donar un equivalent precís respecte de l'original. D'altra banda, el verb *fer* en català té unes possibilitats expressives extraordinàries, d'espectre, sovint, molt més ampli que no el de l'anglès. Notem, finalment, que en l'últim tercet Ferraté no tradueix la paraula «upstarts», que significa «arribista, nou ric». Un darrer atribut degradant per a la raça humana en el desenvolupament del poema que, probablement perquè hi faria trabucar el ritme, Ferraté prefereix deixar penjat. El poema té tot l'aire típicament audenià, irònic, lúcida, i amb genuïna densitat moral. Aquí l'encert és el d'adreçar-se a les bèsties per parlar dels homes. L'anàlisi brillant i minuciosa d'allò que diferencia les bèsties dels homes aconseguix —per comparació— de pintar un quadre devastador de la humanitat. Però en aquest poema no va més enllà del discurs a les bèsties, que fan de mirall a la humanitat miserable. Les bèsties representen una perfecció moral basada en la innocència definitivament inassolible per als homes. La literatura moralista té una llarga tradició, i se'ns fa inevitable pensar, pel que fa a l'ús dels animals com a figuració literària per vehicular una crítica moral a propòsit dels homes, en les *Fables* de La Fontaine. Però precisament l'originalitat d'Auden consisteix a invertir —o modificar— els termes. En La Fontaine —i en la faula clàssica en general— s'atribueixen actituds morals humanes als animals, o, dit d'altra manera, es personifiquen les bèsties, que actuen com a metàfora dels homes. En la tradició clàssica mateixa hi ha variacions en el tractament de l'apòleg animalístic. En el *Libre de les bèsties* de Ramon Llull, per exemple, la metàfora animal es fusiona amb elements que pertanyen al món real dels homes, sense discontinuïtat, però, amb tot, no deixa de situar-se en el món de la fantasia. Aquí, en canvi, no hi ha joc metafòric. El poeta parla a les bèsties *en tant que* bèsties, i això li permet, per contrast, de par-

lar dels homes, que s'hi veuen emmirallats grotescament, en un to de veu moralista i didàctic, però sense escarafalls, amb la seva habitual distanciació irònica; no com a Poeta amb majúscula, sinó com a ciutadà, com a individu. Es tracta, en qualsevol cas, d'una traducció-recreació, on el traductor-poeta procura ser el més literal possible essent respectuós en la creació d'efectes anàlegs. Ferraté no ha *inventat* aquest poema, però el pot *dir* en la seva llengua perquè s'hi identifica plenament i se'l fa seu.

Vegem ara el Sonet 129 de Shakespeare amb la versió literal de Serrallonga i els sis interpoemes a continuació, la *Contraexultació al sonet CXXIX*.

Sonnet CXXIX

Th'expense of spirit in a waste of shame
Is lust in action, and till action, lust
Is perjured, murd'rous, bloody, full of blame,
Savage, extreme, rude, cruel, not to trust;

Enjoyed no sooner but despised straight,
Past reason hunted, and no sooner had
Past reason hated, as a swallowed bait
On purpose laid to make the taker mad;

Mad in pursuit and in possession so,
Had, having, and in quest to have, extreme;
A bliss in proof, and proved, a very woe,
Before, a joy proposed, behind, a dream.

All this the world well knows, yet none knows well
To shun the heaven that leads to this hell.

(Versió literal)

És la dilapidació de l'esperit en una immensitat d'oprobri
el desig en acte, i fins a l'acte, el desig
és perjur, criminal, sangonent, farcit de culpa,
salvatge, exorbitat, grosser, cruel, de mal fiar.

Bon punt fruit, és menyspreat de cop.
Amb cap de boig perseguit, i a penes aconseguit
amb cap de boig odiat com un esquer empassat,
pascut expressament per enfollir a qui l'endrapa:

foll en la caça i foll en el percaç;
hagut, havent-lo i pel camí d'haver-lo, extrem.
Embrui sent a tocar; un cop tocat, dolor de veritat;
abans, joia oferta; després, somni.

Això, tothom ho sap, i amb tot ningú no sap
com defugir el cel que mena a aquest infern.

Contraexultació al sonet CXXIX de Shakespeare

1.

És l'abrandament de l'esperit en una immensa necessitat de justícia
 el desig en acte, i fins a l'acte
 és fidel com un ca,
 suporta crims, se'n jura totes les veritats,
 bull per tot dret,
 s'hi centra i civilitza i es fa gentil i dolç de tot fiar,
 fins que no pot més i per esclat s'abasta en nuditat.

2.

És la dilapidació de tot l'esperit en una immensitat d'oprobri
 la fam en moviment, i fins a l'obi
 és assassina, perjurada, infame, abjecta, vil,
 extrema, exorbitada, bèstia, cappodrida.

I tens que l'home tip, sent
 la mala sang que altera els assassins i va
 fins a l'extrem de l'esperit per fam
 d'immensitats, poders, divinitat, i en Fam roman.

3.

Abbrandament de l'esperit en una mar d'injustícia
 és el desig en acte, i fins a l'acte, el desig
 és constant, pacient, just, ple de condícia,
 lúcida, gentil fins el dolor, de tota falsedat fastig.

A penes satisfet, de la feresa immensa es revenja.
 Fou perseguit amb cap de noi, i un cop aconseguit
 amb cap de noi amat com una menja
 pascuda per nodrir de llibertat i nou delit.

Sol en la caça i sol en el percaç.
 Hagut, havent-lo i pel camí d'haver-lo, ple.
 Voraginós, sent a tocar; un cop tocat, veraç.
 Abans, un somni fosc; després, el goig serè.

I amb tot mai no sabré per quin estrany anhel
 travessava sencer l'infern que mena en aquest cel.

4.

Agleva l'esperit en erm d'oprobi
 la fam en acte, i fins a l'acte és fam.
 Si no li val el pensament en bram
 cria un verí diví al fons de l'obi
 fosc i ressec i buit com un cenobi,
 i en fer-se espès, al sol alça el banyam:
 Pare de gams, la fam ja viu de fam.

5.

Agleva l'esperit en erm d'oprobi
 la fam en acte, i fins a l'acte és fam.
 Ai soterrada malvestat de bram
 que ha d'esbotzar d'un cop obi i cenobi!

6.

Abranda l'esperit foll del seu dret
 la fam en acte, i fins a l'acte és fam,
 constant, extrema, humil fins a l'herbam,
 gentil, si cal, i dolça a tot fuet.
 Secretament és fera i s'hi malmet
 a fer-se astuta, fins que esdevé un clam
 de mort i salta entera com un llamp
 i ja no hi val ni llei ni rei condret.
 Sol en la caça i sol en el percaç.
 Abans d'haver-lo, hagut i havent-lo, ple.
 Boirós, sent a tocar; tocat, veraç.
 I amb tot mai no sabré per quin anhel
 de nou travesso ple d'espant i fe
 l'únic infern que mena en aquest cel.

En aquestes sis versions o interpoemes, Serrallonga, d'alguna manera, «metabolitza» el sonet de Shakespeare en diferents tessitures sentimentals i morals, complementàries o contradictòries. En l'interpoema 1. fa una inversió de valors. Aquí al desig (*lust*) se li atribueixen qualitats i actituds oposades a l'original, fins assolir un alliberament (*la nuditat*). En el 2. hi expressa un missatge lleugerament diferent, però complementari, al shakespearà: la voracitat material no és saciable, l'altra tampoc. El *desig*, tot i conservar els mateixos atributs ha estat rebaixat a *fam*, o a *Fam*; és aquella *libido* que s'expressa amb voracitats d'altra mena quan minva el desig sexual. En el 3. hi ha una represa de l'1. i lliga a la vegada amb el 6. Les expressions felices, que proliferen en tot el desenvolupament «interpoemà-

tic», són aquí evidents, per exemple, en els vv. 6-7, que repeteixen «amb cap de noi», eco del «amb cap de boig» de la versió literal, traducció, al seu torn, del *Past reason* de l'original, o l'«Hagut, havent-lo i pel camí d'haver-lo...», que ja apareix en la versió literal, excel·lent solució al *Had, having, and in quest to have* de l'original. Al final d'aquest interpoema apareix un “Jo”, inexistent en l'original. Fa una inversió de valors; l'infern es converteix en cel, i tot allò que constituïa una atmosfera de negativitat es fa positiu (hi ha *llibertat, nou delit, goig serè, nous elements*)⁵. En aquest interpoema Serrallonga reproduceix formalment el sonet isabelí anglès amb tres quartetes i l'aparellat final. En el 4., que connecta amb el 2., es desenvolupa el tema del cercle viciós i estèril del desig, quan aquest es converteix en una pura rutina sense esperit, sense pensament. Per alguna obscura raó, en el v. 6, «al Sol alça el banyam» sembla haver-hi una reminiscència de *La vaca cega* de Maragall (la ceguesa d'aquest ésser afamat, d'esperit aplevat?). En el 5. continua i es prolonga la variació del 4. L'alliberament pot venir per via d'una *malvestat de bram*, perquè no pot acabar bé la pura voracitat. L'interpoema 6., per acabar, reprèn, a mode de contracant, i en forma de sonet català, el tema del 3., amb la reaparició d'un “jo” a l'últim tercet, i la introducció de dos nous conceptes: *l'espant i la fe*. Aquests sis interpoemes són diferents cares d'un políedre. Hi ha també una demostració retòrica excel·lent: com a partir d'un poema hom pot bastir en una altra llengua diferents poemes o desenvolupaments temàtics i rítmics. I justament, per via del ritme, descobrim el que és, potser, més important, en els interpoemes de Serrallonga: la concepció musical. Quan repeteix versos o grups de versos, com si fossin motius melodicconceptuals recurrents, al llarg de les sis peces o variacions que constitueixen la *Contraexultació*, l'autor no fa sinó *compondre* a la manera d'un compositor. Hi ha, darrera de l'obra, una concepció polifònica on les veus es responen en contrapunt o es complementen, entremesclades, a partir d'un motiu principal, el que proporciona el sonet anglès. Alhora els interpoemes són com direccions que indiquen maneres de llegir, possibilitats interpretatives i temàtiques que s'obren a partir del sonet 129. William Hazlitt afirmà que Shakespeare no era un imitador sinó un instrument de la natura. Serrallonga, d'alguna manera, rebla aquesta impressió; no l'inspira un sonet, l'inspira la vida a través d'un sonet, i és per això que les seves traduccions «ampliades», els interpoemes, s'incorporen de ple dret a la poesia.

5. Com bé remarca Francesc Còdina en la seva anàlisi comparativa de diverses traduccions d'aquest poema: «És paradoxal de comprovar que les alteracions infringides al text originari en el poema 3 de la «Contraexultació» de Serrallonga —que n'és un autèntic capgirament— no superen pas gaire, en quantitat, les infringides en algunes de les traduccions. I encara és més paradoxal de constatar el fet que el primer vers d'aquest poema («Abrandament de l'esperit en un mar d'injustícia») és, indiscutiblement, molt més fidel a la construcció i al (contra)sentit del primer vers de Shakespeare (*The expense of spirit in a waste of shame*) que no pas, per exemple, els que hi corresponen en les versions de Montoriol («Manca de seny en rauxa vergonyosa») i de Vergés («L'ànima es consumeix, desvergonyida»).

Bibliografia

- BLAKE, W. (1981). *Les Noces del Cel i de l'Infern*. Barcelona: El Mall. Traducció de S. Serrallonga.
- CODINA, F. (1998). «La traducció poètica com a pràctica hipertextual: Algunes notes arran de quatre versions catalanes, i una contraexultació, del sonet 129 de Shakespeare». Taula 6. Proximitat i llunyania cultural en la traducció poètica. *Jornades de Traducció Poètica* (16 i 17 d'abril) (2a edició). Vic: Universitat de Vic. Facultat de Ciències Humanes, Traducció i Documentació.
- ESPONA, A. (1998). «“La poesia serveix per a viure”». Entrevista a Segimon Serrallonga». *La Revista. La Marxa*, 30/X, p. 8-9. Vic.
- ETKIND, E. (1982). *Un art en crise. Essai de poésie de la traduction poétique*. Lausana.
- FERRATÉ, J. (1968) (1991 reed.). *Líricos griegos arcaicos*. Barcelona: Seix Barral/Sirmio.
- (1986). *Les poesies de C.P. Cavafis*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (1987). *Catàleg general*. Barcelona: Quaderns Crema.
- (1991). *Cinquanta poesies de Du Fu*. Barcelona: Quaderns Crema.
- OBIOLS, V. (1997). *Catàleg general 1952-1981: elements intertextuals en l'obra poètica de Joan Ferraté*. Reus: Associació d'Estudis Reusencs.
- SERRALLONGA, S. (1979). *Poemes 1950-1975*. Barcelona: Crítica.
- (1983). «Del “Llibre d'Amic” als “Cants d'Abelone” [de Vinyoli]». *Reduccions*, 20, p. 57-64. Vic.
- (1968). *Llibre de la Saviesa i Eclesiàstic, A.T.* (Versió, introducció i notes), p. 1154-1290. Barcelona: Fundació Bíblica Catalana. Alpha.
- TORRENTS, R. (1988). «“Maig 1968”. Un palimpsest líric de Segimon Serrallonga». *Reduccions*, 38, p. 43-69. Vic.