

Hölderlin en Riba. Travessar el cant, traspasar la llengua

David Peidro Pérez
Professor de filosofia
david_peidro@yahoo.es
ORCID: 0000-0002-3768-1327



Resum

Des de la traducció que Carles Riba va fer de la poesia Friedrich Hölderlin, s'obre la possibilitat de commoure l'estatut acceptat de la traducció i, també, de la pròpia llengua. Parant esment, doncs, a la constel·lació dibuixada pels plantejaments al voltant de la poesia i el llenguatge de Riba, de Hölderlin i de Vossler, i prenent com a guia la noció de ritme, a més d'albirar l'impacte de la figura de Hölderlin en l'obra ribiana, cal fer aquesta commoció que esdevé, potser, una obertura de l'espai mateix de la poesia.

Paraules clau: llenguatge; poesia; ritme; traducció.

Abstract. *Through song, through language. Hölderlin in Riba*

From the translation of Friedrich Hölderlin's poetry by Carles Riba, the possibility is opened to move the status of the translation and of the language itself. Attending, then, to the constellation drawn by the approaches to the language and poetry of Riba, Hölderlin and Vossler, and accepting as a guide the notion of «rhythm», as well as verifying the impact of Hölderlin's poetry on Riba's work, it is necessary to make effective this shock that perhaps becomes the opening of the space of poetry itself.

Keywords: language; poetry; rhythm; translation.

Dins la tempesta parla el déu.
 Sovint posseeixo el llenguatge.
 Deien, la ira basta i val per Apol·lo.
 Tens prou amor, doncs per amor aïra't sempre.
 Sovint he provat el cant, però no et sentien.
 Perquè ho volia així la santa Natura, cantaves
 Tu per a ells en ta joventut no cantadora.
 Parlaves a la divinitat.
 Però una cosa tots heu oblidat, que sempre
 Els primers nats, no als mortal
 Sinó als déus pertanyen.
 Més comú i més quotidiana
 Ha d'esser abans el fruit: llavors
 Convindrà als mortals. (Riba 1971: 55)

Així, per mitjà de Carles Riba, ens interpel·la el llenguatge a les paraules de Hölderlin. El full on es troba té la data del 27 de juny de 1936 —segons Gabriel Ferrater, sense títol—, i l'acompanya una còpia manuscrita de l'original alemany. Significativament, encara que a l'edició del 1944 la versió rebés el títol d'*El llenguatge*, al volum primer editat per Kiepenheuer de les *Obres* de Hölderlin que Riba posseïa, aquest poema presenta la forma d'un text en prosa emmarcat sota les paraules «*Aber die Sprache...*» («Però el llenguatge...»), sembla que prenent un impuls des d'una cosa absent en relació amb la qual l'adversativa s'enceta, un tall i un gir assenyalats per aquest *però* tan emprat per Hölderlin als poemes del voltant del 1800. A l'edició alemanya esmentada, els quatre primers versos de la versió de Riba no hi són.

Escoltarem les línies traçades amb l'atenció que potser ens conduirà a la proximitat d'aquesta traducció, conscients en tot moment d'un risc: parar atenció equival a establir com a centre allò encara imprevist. Tota constatació, doncs, no serà més que aproximativa, un intent de fer sonar aquest tall del *però* que Riba eludeix, i parar esment alhora en el Riba que tradueix i travessa Hölderlin.

Tot això, ara, avui i aquí, quan precisament aquesta atenció ja ens situa al ressò de tants altres textos que ens precedeixen: els estudis, especialment, de Jaume Medina, de Joan Triadú i Eustaqui Barjau, i les versions al català de Jordi Llovet, Manuel Carbonell o d'altres, però també la punyent presència problemàtica de la poesia en l'espai i el pensament actual. De la poesia i de la traducció també, justament ara, ja a les acaballes del projecte d'una modernitat que comportava i comporta precisament la plena disponibilitat del discurs (Leyte 2014: 9), al cap i a la fi, la plena traduïbilitat del llenguatge.

Malgrat el resultat fragmentari i el petit nombre de poemes de Hölderlin traduïts, l'impacte que exercí en Riba fou llarg i profund. L'any 1944 Riba tornà de l'exili a França i rebé com a benvinguda de part d'un grup de companys l'edició de *Versions de Hölderlin*, un volum que recull la seva traducció de vint-i-quatre poemes i fragments del poeta alemany. Aquest llibret posa el fermall a dues dècades d'una influència tan discreta com decisiva que comença l'any 1922.

Parlem del Carles Riba que ja tenia una trajectòria ferma i creixent en tant que traductor en diversos idiomes, el que col·laborava en la feina decisiva de Pompeu Fabra, el que el 1915 afirmava que traduir és alhora una «obra d'amor i una obra de combat», en què «assistim a un espectacle rar i magnífic: una llengua que és com si es creés a les nostres mans»,¹ o aquell que a propòsit de la versió del *Gènesi* de Frederic Clascar equipara la traducció amb «una tasca de descristal·lització».²

Gràcies a Medina ara podem saber que Riba conegué l'obra de Hölderlin l'any que viatjà a Munic per aprendre amb el mestratge de Karl Vossler. El 3 de juliol del 1922 —cinc dies després de compondre el sisè poema del segon llibre d'*Estances*, poema que clou una crisi resultat del primer llibre d'*Estances*— escrigué a l'amic López Picó i li digué que havia «descobert (per a lo que a nós toca, naturalment) un enorme poeta líric, contemporani de Goethe i que a estones ho sembla de nosaltres: Hölderlin» (Medina 1987: 12-13). La influència hi és evident en els poemes 6, 7 i 8 del segon llibre d'*Estances*. Tanmateix, el 29 de juliol remetia també a López Picó per carta un conjunt de set poemes ja traduïts per presentar-los als Jocs Florals de l'Empordà que s'havien de celebrar el setembre d'aquell any a Castelló d'Empúries. Hi afirmava que «aquests poemes m'han tingut apassionats tots aquests dies». I aquell qui ja havia traduït Homer, a més de Virgili, Poe, Gogol, Plutarc o Sòfocles, continuava: «No havia traduït mai una cosa que em costés tant». Va guanyar el premi i els set poemes es van publicar a Barcelona l'any 1923. El primer d'abril d'aquell any donà a *La Publicitat* l'«Oda als alemanys» i quatre poemes més. I ací el procés sembla que s'aturà fins l'any 1930, quan arran de l'edició francesa dels poemes de la follia (P. J. Joueve, *Poèmes de folie de Hölderlin*, París, 1929), Agustí Esclasans reclamava públicament a les planes de *Mirador* que Riba dugués a terme la traducció completa de la poesia de Hölderlin. No s'acomplí mai. Des de llavors fins a l'any 1936 se'n van publicar poemes esparsos a *La Veu de Catalunya*, *La Publicitat*, «Quaderns de Poesia» i «La Rosa dels Vents». A més, per encàrrec de l'editor Josep Janés i Oliver, el febrer de l'any 1942 semblava que n'enllestia la traducció al castellà, feta a partir del francès de *Hiperión*, que mai no fou publicada. En paral·lel, restà la petja de Hölderlin, més enllà dels signes evidents al ja esmentat segon llibre d'*Estances*, de manera llampant a les *Elegies de Bierville* i, potser, a la sacralitat que amarà després *Salvatge cor*.

El volum de *Versions de Hölderlin* del 1944 recollí les traduccions esmentades. El 1971 Edicions 62 reedità aquest recull amb una introducció de Gabriel Ferrater. El traductor admet al pròleg que l'aplec de les versions no respon a cap pla preconcebut i, d'acord amb aquest fet, renuncia a fer precedir el conjunt amb cap estudi per no fer perdre'n de vista el propòsit veritable: «Fer passar la seva pròpia veu per un dels cants lírics absoluts que més púdicament i amb més puresa s'hagin fet sentir mai entre els homes; i això només per un instint d'exercitar-la, potser millor d'assajar-la —o de reconèixer-se-la ell mateix, qui sap.» (Riba 1971: 15)

1. Riba, Carles. «Designi de traductor». Dins: Malé, Jordi (2006), p. 45.

2. Riba, Carles. «Designi de traductor». Dins: Malé, Jordi (2006), p. 50.

No ens queda altra cosa, doncs, que acceptar parcialment aquesta renúncia a fer-ne un estudi introductor; però, alhora, per fidelitat a aquestes mateixes paraules, hem de demanar: què s'esdevé quan es passa a través del cant absolut de Hölderlin? Quin és, aquest traspassar? Com es fa? La traducció de Riba s'estableix, lluny d'un mer transposar, com un travessar la llengua? I encara més: com s'hi reconeix un mateix? Quin és, a la traducció, aquest «un mateix» de travessar la llengua?

«Però el llenguatge...». Parem esment en aquest *però*, que el títol de les versions deixà de banda, per il·luminar aquest possible traspass. El poema no diu de manera directa que sigui o com s'hi mostra el llenguatge sota l'ull del poeta. Més aviat, obeint aquest *però* el circumda, l'envolta i l'enfronta amb cura.

Dins la tempesta parla el déu.
Sovint posseeixo el llenguatge.
Deien, la ira basta i val per Apol·lo.
Tens prou amor, doncs per amor aïra't sempre.

Així diuen els quatre primers versos, aquells que no trobem en l'edició que de Hölderlin tenia Riba. Potser apunten alguna cosa sobre el *però* que planeja constant, encara que evitat, sobre cada paraula. «Sovint posseeixo el llenguatge», però... «dins la tempesta parla el déu». És possible, aquesta lectura? Potser, malgrat l'aparent possessió del llenguatge, tan sols al perill de la tempesta es dona el parlar diví, que així nega tota possessió? La interpretació, encara que immediata, no resultaria incoherent, però encara és prompte, potser. A més, si fos així, què en restaria, de la tasca del poeta? Quin és el perill i quina la tempesta? Encara més: hi hauria un «si mateix» que suportés aquest traspass? Dit d'altra manera: quina seria la possibilitat de la traducció? Hi hauria traspass possible?

De manera evident ens sobrevé el perill de caure en el tòpic al voltant de la possibilitat o impossibilitat de traduir, especialment poesia. I així i tot, evitant el lloc comú, la qüestió del traspass i la seva possibilitat resulta ineludible per moltes raons.

Anteriorment hem constatat la dificultat que la tasca de traduir Hölderlin implicà per a un Riba ja experimentat, i la fragmentarietat de les versions resultants. Avui Txaro Santoro i José María Álvarez clouen la introducció a la seva edició en castellà dels poemes últims amb aquesta sentència: «No se puede traducir a Hölderlin». No sembla la mera afirmació d'un tòpic: ho prenem com una indicació. En qualsevol cas la pregunta per la possibilitat del traspass o la traducció ens afecta multiplicadament en el cas de Riba en la mesura que s'intensifica la relació entre totes dues escriptures: aquest, poeta i traductor, assumeix la versió d'aquell, també traductor i poeta. I és que Hölderlin s'exercità, com pretén fer Riba per mitjà d'ell, en les traduccions: de Píndar, d'Ovidi, però fonamentalment de Sòfocles, també, del qual traslladà les tragèdies *Èdip rei* i *Antígona*.

Això s'esdevenia a la primeria del 1800, moment d'escriptura d'«*Aber die Sprache...*», moment lluminós de les grans elegies, però per a molts, amics fins i tot, moments d'acabament definitiu de la lucidesa i entrada en la tan esmentada

folia, la *Umnachtung* o entenebriment, del qual aquestes traduccions foren a ulls d'alguns —Goethe i Schiller, per exemple— el símptoma definitiu. Parlar, doncs, de traduïbilitat a Hölderlin i en relació amb Hölderlin, val tant com parlar de possibilitat del llenguatge; d'igual manera, potser, que parlar de possibilitat de traspàs a Riba i des de Riba equival a parlar de possibilitat o impossibilitat de la llengua i la poesia. És el «si mateix» i el llenguatge que es posen en joc. No acudim, doncs, a llocs comuns.

«Dins la tempesta parla el déu». En aquest vers en què tots dos poetes resulten indestriables, *tempesta*, *parla* i *divinitat* entren en relació mútua i s'hi constellen. Si el que ens ocupa és al capdavant el trasllat de la llengua de Hölderlin, parem-hi esment un moment.

Ell diu que la paraula és la que engendra el pensament, que és més gran que l'esperit humà, que no és sinó el serf de la paraula; i mentre que la paraula no es basti a si mateixa per engendrar el pensament, l'esperit no haurà copsat la seva perfecció en l'home. Però les lleis de l'esperit són mètriques. És allò que es deslliga de la paraula, que llença el seu ham a l'esperit i, pres en aquest ham, ell pronuncia allò diví. Mentre el poeta tingui encara necessitat de cercar l'accent mètric i no se l'enduguí el ritme, la seva poesia restarà en la mancança de veritat. (...) Tan sols quan el pensament es troba en la impossibilitat d'expressar-se per altre mitjà que no sigui el ritme, quan el ritme esdevé l'única forma d'expressió, solament llavors hi ha poesia... I tota obra d'art no és sinó un sol i mateix ritme. La cesura és per a l'esperit humà el punt en què queda en suspens i sobre el qual es posa el raig diví. (...) Tot no és altra cosa més que ritme; el destí de l'home és un sol ritme celeste, com tota obra d'art és un ritme únic. (Hölderlin 2005: 38-39)

El que amb aquestes paraules ens interpel·la ve de lluny i, a més, de manera doblement indirecta: Bettina von Arnim transcriu en una carta el que el seu amic Sinclair relata que diu Friedrich Hölderlin des de la solitud d'un retir que ja fa anys que dura. Tot açò, el 1840, gairebé quatre dècades després d'allò que anomenaran *die Umnachtung* —l'esdevenir nit, l'entenebriment, com Riba ho traduï—, en els quals el poeta reduí el seu subjecte a mínims: llargues passejades diàries, la música d'una vella espineta trencada a la qual ell mateix havia tallat bona part de les cordes, la declamació continuada del seu *Hyperion*. També de l'escriptura ininterrompuda de poemes significativament regulars, dominats pel repòs, la calma i la força apaivagadora després dels himnes extensos i les traduccions de Sòfocles, tot colpidorament dur, abrupte i d'una tensió sovint insostenible. Maurice Blanchot en digué que «quan la bogeria s'apoderà completament de l'esperit de Hölderlin, també la seva poesia s'invertí, com si trencat per l'esforç per resistir l'impuls que l'empenyia cap a la desmesura del Tot, per resistir l'amenaça de la salvatgeria nocturna, també hagués asclat aquesta amenaça» (Blanchot 1992: 264), ben al contrari d'allò que afirmava Esclasans a propòsit de l'edició francesa dels poemes d'aquesta època. La tempesta on el Déu parla rau aquí? És aquest, el perill d'aprofundir la parla?

El ritme ocupa una posició central, primordialment conductora. D'on ve, aquesta centralitat del ritme? Cap on porta? Dir-ho seria admetre com a reduï-

ble allò que fuig molt possiblement de ser dit, perquè remorejaria —si ens situem al text de Hölderlin— per dessota del llenguatge i, per això mateix, molt més per dessota encara del pensament objectivador que l'enfronta. D'alguna manera, el ritme del poema —que és també el del món, el destí, el cel i l'art, segons el poeta— restaria en un espai aliè a la llum d'allò pensable. Inil·luminable, ens acostaria així al nucli mateix de la *Umnachtung*? Què hi ha al ritme de la cesura, del tall, i d'allò que Hölderlin en diu *sagrat o diví*? I d'aquella desmesura *aòrguica* i salvatgeria a què al·ludeix Blanchot? La foscúria tan sensible com impensable del ritme, tal com se'ns presenta, ocupa el lloc d'aquestes qüestions i de tota la poesia de Hölderlin. És aquesta la llengua que Riba es disposa a provar de traspasar en l'assaig del «si mateix», i de la qual les *Versions* en són la petja.

Cal, però, recordar que Riba conegué tan sols part d'aquest text de Bettina von Arnim, a partir de la traducció parcial que va fer del francès de l'obra de Stefan Zweig *Le combat avec le démon* (Medina 1987: 84). En qualsevol cas, fou conscient de la tasca traductora i assagística del poeta alemany, com també en llegí els poemes dels últims temps, dels quals ens n'ofereix dos al volum de les versions.

Ara bé, també cal dur a la llum la posició des de la qual Riba entén alhora el llenguatge i la traducció, la poesia i el ritme, per intentar calibrar així el tens equilibri entre tots dos escriptors, el pas i el traspàs d'un per l'altre.

Com ja hem assenyalat, Riba viatjà a Alemanya al començament de l'estiu del 1922, gràcies a l'ajut de la Càtedra Bernat Metge, en què treballava com a traductor, amb l'objectiu d'ampliar la formació. Allí conegué el professor de la Universitat de Munic Karl Vossler. Ja Manuel de Montoliu, amic de Riba i com ell professor de l'Escola de Bibliotecàries —i traductor de Hölderlin al castellà l'any 1921— descobrí el lingüista amb anterioritat, i el 1917 publicà la traducció de l'obra de Vossler *Positivisme i idealisme en la ciència del llenguatge*. Aquest pensament exercí el mestratge sobre Riba al moment mateix de trobar Hölderlin i de sortir del silenci aparentment clos pel primer llibre d'*Estances*. Així doncs, sí que sembla que almenys en part podem accedir a la visió del llenguatge que imantà l'inici del trajecte Hölderlin-Riba.

De fet, fins i tot ara i aquí, la proposta de Vossler pot sobtar, tal vegada per la seva intenció clara de significar un xoc amb la forma de fer i d'entendre la lingüística més comunament i tàcitament acceptada.

D'entrada ens col·loca de ple en l'herència de l'idealisme nascut amb Hegel i que Vossler arreplega conduït ja per Benedetto Croce,³ que en el camp de la lingüística podria respondre a aquest emblema: «llengua és expressió espiritual» (Vossler 1917: 9). D'ençà d'aquesta afirmació, l'ús de la paraula *esperit* als assajos de Riba, però també de bona part de la seva generació, resulta signifi-

3. Idealisme que per cert començà significativament Hölderlin a Tübingen amb Schelling i Hegel amb l'anomenat «primer programa de l'idealisme alemany», l'any 1795; de tal manera es pot afirmar que en el moment que el Riba alumne de l'idealista Vossler tradueix Hölderlin, el final d'una línia troba el punt d'inici, la desembocadura coincideix en part amb la font.

tivament comú, encara que potser ens resulta urgent no deixar caure el mot en una utilització sovint buida a còpia de costum. Malauradament, aquest no és el lloc ni el moment d'aprofundir en la paraula, però si de recordar que el terme *Geist* —esperit— en l'espai disposat per l'idealisme no resulta reductible a terme subjectivistes, tampoc forçadament teològics, sinó que més aviat apunta a l'ésser entès com a esdevenir i manifestació de si. De tal manera que l'afirmació que iguala llenguatge i esperit ja assoleix a l'hora d'arrencar una capacitat d'impacte imprevista. Manifestació lingüística i manifestació de l'ésser són la mateixa cosa.

Perquè ho volia així la santa Natura, cantaves
Tu per a ells en ta joventut no cantadora.

El resultat immediat en la lingüística consistí de la mà de Vossler en una inversió completa de l'ordre del llenguatge i així de l'ordre del seu estudi. Si la lingüística tradicionalment positivista, treballant en la constatació del fet lingüístic, entén i sobreentén precisament això, el llenguatge com a fet donat i constatable, com a data al cap i a la fi, i segons aquesta databilitat ordena, jerarquitzava i determina l'estudi, la normativització de la llengua i, de tal manera, la llengua mateixa segons graons constatables des de la fonètica —grau superior de fet positivament demostrable— fins a l'estilística —amb un grau gairebé nul de databilitat— i la morfologia, la sintaxi i la semàntica, Vossler capgirà aquesta ordenació mantenint que «tots els mitjans del llenguatge són mitjans estilístics d'expressió». Dit d'altra manera: tot és estil a la llengua, tot creació. Dir lingüística deu voler dir estàtica. Així, el poeta queda més a prop del llenguatge, doncs, que el lingüista o el gramàtic que en l'intent d'establir allò datable d'un idioma atén tan sols aquelles formes ja devaluades i, per això, majoritàriament acceptades. No cal dir que aquesta inversió sotraga la forma acceptadament establerta d'entendre la paraula, i les repercussions es fan notar fins i tot en les premisses interpretatives a l'hora de llegir Riba. Pensem, per exemple, fins on afectaria aquesta perspectiva el prejudici sovint inqüestionat des d'on parteix, posem per cas, Joan Ferraté, quan, en disposar-se a analitzar fragments de *Salvatge Cor*, afirma que «la poesia és, si més no, una violència feta al llenguatge» (Ferraté 1993: 71), si açò implica la tesi essencialista i fortament positivista d'un llenguatge en correspondència directa amb un món presumptament objectiu i extern a la paraula. Però, sense arribar tan lluny, d'exemples ja n'hi ha molts.

D'entrada implica acceptar la caiguda del principi fonamental de la lògica, el d'identitat, en afirmar que atendre la llengua comporta acceptar que en tot moment A és igual a B, que tot mot resulta essencialment metafòric i que no és possible identificació fixa més enllà de la nominació creadora. «La lògica sols comença al darrere del llenguatge i mitjançant el llenguatge, però no abans d'ell o sense» (Vossler 1917: 23). De tal manera el «si mateix» que Riba busca en traspasar el cant del poeta sembla necessàriament que s'ha d'afeblir en un risc inherent a la llengua mateixa: a la paraula no hi pot haver identitat fixa, encara que la busca i afirma, i si n'hi ha s'esdevé segons el xoc dialèctic (Medina 2000: 196).

El constant emblema ribià, tan adientment subratllat per Jaume Medina, que prengué de les trobades amb Maragall i que es troba amb insistència als escrits del poeta, aquell «coneix-te a tu mateix» (Medina 2000: 203), es mostra ara amb tota la dinàmica problemàtica, alhora que amb un relleu insospitat atesa la seva urgència, perquè «tot allò que compromet amb gran perill l'ànima desvetlla i reforça les fonts de la poesia» (Triadú 1954: 45). Potser aquí, al llenguatge s'hi troba la tempesta.

Però les conseqüències arriben més enllà i afecten també el moll del fet traductor, perquè en conseqüència Vossler manté immediatament, després de la caiguda de la lògica, que «en totes les llengües hi ha homònims; però els sinònims o bé són faltes de llenguatge o un concepte no gens científic nascut d'una interpretació deficient del material de la llengua. Solament dintre la Lògica, en la qual pensament i paraula resten separats, hi pot haver sinònims» (Vossler 1917: 24). Des del punt on avui ens reunim, la pregunta és ineludible: caiguda la sinonímia en l'espai d'una sola llengua, quin suport resta al traductor? Quina igualació hi pot haver entre termes de llengües diverses? Com es pot traduir? Des de Vossler es poden anticipar línies de resposta. L'any 1929, arran del seu pas per Barcelona, es pot llegir a *La Revista*: «Si les llengües estrangeres fossin només obstacles exteriors, es deixarien vèncer pel mitjà extern de la traducció, però dintre i darre de l'estranyesa dels signes lingüístics, s'amaguen les diferències del pensament, del sentit, del temperament, l'accent, ritme i melodia»; per tant, intraduïbles. Sembla amb açò que defuig l'opció —defensada per molts, com ara Walter Benjamin o Hermann Broch— d'un tercer terme originari, condició de possibilitat tant de la varietat lingüística com de la traducció. I ja a l'esmentat treball sobre idealisme i positivisme en la ciència lingüística, hi diu: «Traduccions, imitacions, perifrasis, són noves recreacions individuals que poden ser més o menys semblants a l'original, però que mai no són iguals a ell.»

Troblem en Vossler, a més, un joc fructífer: parlant de fonètica, quan assenyalava el paper de l'accent no ortogràfic, l'exemple triat és precisament aquest: la diferència entre *übersetzen* (*passar, travessar*) i *übersetzen* (*traduir*) (Vossler 1917: 57). L'accent assenyalava. Riba no amplifica un eco?

De fet, coherentment amb aquestes tesis, Riba manifestà sovint la seva posició en relació amb la traducció defensant la necessitat de retrobar la intuïció irreplicable d'origen (Malé 2006: 37), quan afirma que «el traductor ha de lliurar-se sense reserves al moviment poètic, seguint-ne els meandres amb obstinada atenció, revivint-ne cada intuïció amb una alta humilitat; tot això, en funció de la llengua que tradueix, però no sotmetent-se a l'estil que imposi ella, sinó creant en ella un estil».⁴

Però la pregunta torna, i ho fa des de l'aporètica pròpia de la traducció, la d'una impossibilitat ja efectivament realitzada: com es du a terme el traspàs? Com es vessa el llenguatge quan es travessa el cant? Es pot passar d'una llengua a una altra? Tal vegada queda això: ja no passar d'una a l'altra, sinó passar l'una a través de l'altra. Res d'això ressona a les paraules de Riba al pròleg de les *Versions*?

4. Riba (1965: 552, vol. II).

En qualsevol cas sembla que s'hi palesa, no sabem amb quina distància, una harmonia entre el Hölderlin que afirmava en la seva folia la identitat entre llenguatge i pensament juntament amb la centralitat del ritme, i la teoria proposada per Vossler en el seu exercici de mestratge amb Riba, amb la qual cosa ens resulta possible afrontar la part més problemàtica de les *Versions*.

Troblem al Hölderlin que manté que «tot és ritme». Precisament és, com dèiem, el Hölderlin que tradueix Sòfocles i Píndar al voltant dels anys 1803 i 1804 que copsa el pensament al voltant del ritme i la cesura. A les notes destinades a acompanyar aquestes traduccions per a la possible edició afirmà, parlant de l'estructura mesurable de l'obra, que «en la rítmica successió de les representacions (que conformen les parts de l'obra), es torna necessari allò que en la mesura de les síl·labes s'anomena *cesura*, la pura paraula, la interrupció contrarítmica» (Hölderlin 2001: 147). La cesura constitueix el punt de fractura o interrupció en el qual el protagonista —Èdip, Antígona— és conduït cap al *nefas*, cap al punt tan inevitable com insuportable «on el coneixement ha esgarrat els seus límits» (Hölderlin 2001: 150) i arrossega l'home al seu suspens «arrencat de la seva esfera de vida» (Hölderlin 2001: 148) cap a la «sempre vivent ferocitat no escrita» (Hölderlin 2001: 159), perquè —diu Hölderlin— Sòfocles, segons el ritme, fa present «l'home en tant que camina sota allò impensable». ⁵ Testimoni d'aquest impensable el trobem al dístic de Hölderlin dedicat a Sòfocles i traduït per Riba:

Molts han provat en va de dir el més joiós en la joia;
Ara a l'últim aquí se'm manifesta en el dol. (Riba 1971: 27)

De tal manera, l'obra segons el ritme obre l'esquerda on hom és presentat —i afectat— des d'allò impensable que és el ritme mateix.

Amb el que hem aclarit fins ara, resulta més versemblant capir allò que el text arreplegat per Sinclair i tramès per Bettina von Arnim ens diu: en paral·lel als casos d'Èdip i Antígona, el ritme és aquell excés diví cap al qual s'aboca Empèdocles en l'obra que Hölderlin escrigué l'any 1800; en els assajos sobre l'elaboració d'aquest drama, *La mort d'Empèdocles*, ho qualificà d'*aòrguic*, no orgànic ni mesurable, medul·la oculta de l'acció tràgica i també poètica. Efectivament: «dins la tempesta ens parla el déu».

Ara ja, des de la banda que para l'orella a les paraules de Hölderlin, sembla que rep llum aquella constel·lació on s'uneixen llenguatge, perill i sacralitat, al vers que Riba també fa seu. Ara cal demanar com i des d'on Riba traspasa aquest vers i amb ell aquest nus entre els tres termes.

Al principi de la seva primera versió de la traducció de l'*Odissea* l'any 1919, Riba, parlant de Maragall i de la seva adaptació mètrica dels *Himnes homèrics*,

5. Maurice Blanchot assenyalà sovint que és precisament l'escriptura l'espai on esdevé la suspensió del quotidià quefer i de l'estabilitat segura, mesurable i útil, espai literari —en termes de Blanchot— de la fractura de la identitat del subjecte que escriu en l'escolta del que serà anomenat «allò neutre», el «mormol».

diu que «més que hexàmetres el nostre poeta traduí una música d'hexàmetre» (Homer 1919: 12), a diferència d'aquells que «se n'anaven a arquitecturar, a col·locar immòbil dins l'arrodonit període lògic (diuen) allò que no és sinó escoladís» (Homer 1919: 19). Bé que és cert que, malgrat aquesta afirmació, Riba passà les dècades següents refent la traducció d'Homer amb una clara intenció d'ajustar l'hexàmetre a «l'arrodonit període lògic» fins a la segona edició de l'*Odissea*, l'any 1948, «acostant-lo al rigor antic dins el que aconsellen de fer les particularitats de la fonètica catalana», com Eduard Valentí Fiol apunta (Fiol 1973: 259). Per exemple, feu minvar el nombre d'hexàmetres aguts i feu augmentar significativament el percentatge del normatiu començament d'hexàmetre en tònica inicial, amb la notable reducció de l'ús de l'anacrusi i l'accent secundari al primer peu. En qualsevol cas, però, no deixa de resultar remarcable l'atenció parada per Riba inicialment al ritme en l'edició del 1919 ni les conseqüències que arrossega a l'hora d'afrontar la tasca de traduir.

Al començament de la primera edició, Riba afirmava que «el ritme (es funda) en la consciència de l'obra. Alguna cosa inefable; com tot el que és espiritual; però de la qual també la presència viva, o l'absència, se'n senten intuïtivament i de bell antuvi. (...) Ara, el ritme no és la mesura, com tot sovint hom confon.» El lligam del ritme amb una cosa inefable i la seva diferència respecte a la mètrica fan palesa la proximitat amb el Hölderlin traductor reconegut també en les afirmacions del 1840, i ens situa en un començament ferm de l'adaptació de l'hexàmetre a la llengua catalana. I en aquest context Riba planteja que en lloc de fer que la tasca de traduir consisteixi a «fer parlar a tal autor com ell mateix hauria parlat en la nostra època i en la nostra llengua», *invertir la fórmula* i dir «si traduir no pot ser sinó recrear, *substituïm-nos*, doncs, a tal autor, creant en la nostra llengua, però talment en el seu temps» (Homer 1919: 7). Subratllem, en qualsevol cas, aquesta *inversió de la fórmula* que comporta, per tant, un *substituir-nos*, així doncs, un *alterar-nos* o, momentàniament, en tant que subjectes que tradueixen, deixar-nos en suspens. Vet aquí el gest paradoxal fonamental de «fer passar la pròpia veu pel cant més pur en un assaig de “reconèixer-se-la un mateix”».

Potser ara caldria mirar com Riba passa a través en el moment de traslladar Hölderlin, ara que ja reconeixem la particular concepció del llenguatge que hi traspua i la centralitat del ritme, el tarannà diguem-ne sagrat que té. Però també la càrrega d'impossibilitat que arrossega i que Riba sap quan es referirà a «allò que una llengua mai no cedeix a una altra: el ritme, els timbres, i el que podríem anomenar irradiació dels mots».⁶

Prenem com a punt de partida les *Versions de Hölderlin* tal com foren publicades l'any 1971, d'una banda, i, l'edició de l'editorial Kiepenheuer amb la qual va treballar Carles Riba, de l'altra. Seguim els passos, a més, iniciats per Eustaquí Barjau i Oliver Giménez.

En primer lloc, agafant les línies que hem traçat com a guies interpretatives, cal remarcar l'interès de Riba a l'hora de mantenir en certs moments el valor rit-

6. Riba (1965: 552, vol. II).

mic del poema original. Es pot constatar, per exemple, al poema «Fantasia vespral», en què aconsegueix reproduir l'estructura alcaica de l'original pagant el preu de deixar de banda la paraula *fröhlich* als versos 6-7, de forma tal que on a l'original hi ha «*In fernen Städten fröhlich verrauscht des Markts / Geschäft'ger Lärm (...)*», Riba tradueix: «En viles, lluny, s'apaga l'actiu brogit (...)». També en aquest poema Riba no trasllada el mot *ruhig* del primer vers alemany, per aconseguir les onze síl·labes i els sis accents de l'hexàmetre.

De manera semblant, a «Les línies de la vida», omet l'indefinit *ein* de «*Was hier wir sind, kann dort ein Gott ergänzen*» per traduir «El que som, Déu pot allí completar-ho»; si bé és cert que en aquesta ocasió, a més d'aconseguir mantenir el ritme, Riba elimina el ressò politeïsta audible amb claredat en Hölderlin.

En els casos en què Riba augmenta el nombre de versos respecte a l'original, aquest allunyament reverteix indirectament en més fidelitat, també, només faltaria, en relació amb el ritme. Així, al *Cant d'Hiperió* augmenta en tres els versos de l'alemany i passa de 24 a 27, trenca a més la versificació original i genera amb això un vers més en cadascuna de les tres estrofes. En aquest cas el resultat és mantenir també el moviment poètic, majoritàriament trocaic, en una atenció fidel al ritme poètic.

També és aquesta la raó per la qual, assenyala Eustaqui Barjau (Barjau 1982: 131) a la versió «Als alemanys», provoca més distància quan tradueix «*spottet niemmer des Kinds, wenn noch des alberne / Auf den Rosse von Holz herrlich und gross sich dünkt / O ihr Guten!*» per «No us burleu de l'infant, si encara el beneït / sobre el cavall de fusta es creu un rei, oh amics». En aquest cas, la desaparició de l'adverbi *niemmer* al primer vers —implícit d'altra banda en el vers en català— i la traducció de «*herrlich und gross sich dünkt*» per «es creu un rei», de nou evidencia la tendència de Riba a mantenir de manera exacta el ritme de l'original, allò que constitueix l'obra mateixa i, segons Hölderlin, l'única determinació que fa del pensament poesia; aspecte, a més, silenciós i inconstatable des d'una visió referencialista del llenguatge, i que demana al traductor «“deixar-se dominar per la seva duresa”, que forma part del pudor, del misteri, de la resistència que ha d'oposar-nos l'art, i que en certa manera es podria associar no a una aspror, sinó a una “polidesa cruel”» (Triadú 1954: 51).

I igualment aquesta tendència de Riba a modificar amb igual coherència el que se suposa que és norma canviant sovint l'ordre sintàctic dels mots prescindint de connectors, o eludint l'exigida concordança. Ja deia que «si no fos trasbalsament, no seria traducció» (Malé 2006: 55). L'exigència resulta ineludible, tot obeint els consells de Joan Crexells, quan afirmava l'any 1923: «Intenteu canviar l'ordre dels mots en un paràgraf de Hölderlin, i trobareu de seguida que s'ha perdut una cosa essencial» (Gimenez López 2008: 148). Tant és així que en la seva fidelitat, Riba renuncia a la univocitat de la veu i la identificabilitat del receptor textual, quan també *Al llenguatge* la coordinada del vers 5 té subjectes no concordants. Seguint Triadú, «és així que s'obté una poesia “vertical, abrupta”»:

Sovint he provat el cant, però no et sentien.

Traduir l'obra o traduir-se en l'obra. Fer el pas d'una llengua a una altra o travessar i fer-se traspasar per una llengua altra. Aquesta disjuntiva pot romandre en la latència indefinidament a l'hora de fer front al fet de la traducció. Més latent encara si resta inqüestionat el supòsit aparentment evident segons el qual el traductor es troba fermament instal·lat a la seva llengua com un mitjà disponible un cop acceptada la seva referencialitat, i és des d'aquesta consideració preeminent de la llengua que es planteja el que es podria anomenar criteri de fidelitat i de respecte a l'original, i, conseqüentment, de la fita acceptada de fer receptible l'obra traduïda.

Dites així aquestes paraules —preses, gairebé com un testimoni, de Manuel Carbonell, traductor de Hölderlin i Heidegger—, s'enceten unes línies de tensió que polaritzen el salt d'una llengua a l'altra. Seguint l'eco del curs sobre Parmènides que Heidegger impartí al semestre d'hivern del 1942-1943 i que Carbonell mateix ha traduït al català, obre la diferència entre *tra-duir* i *tra-duir*, refent el joc aquell que Vossler ja posà en moviment en l'obra assenyalada; és el segon cas, que ens ocupa, aquell en el qual un subjecte es tradueix en l'obra. Afirma Carbonell que un cas conegut d'aquest procedir és el «que Hölderlin fa de Píndar i de Sòfocles. Com ha estat assenyalat tantes vegades, en resulten uns textos durs i tensos, rebecs a l'oïda alemanya, perquè Hölderlin s'esforça, per dir-ho així, a traduir l'alemany al grec clàssic. El que ara importa, amb tot, és que fent-ho, hellenitzant l'alemany, l'alemany esdevé estrany a l'alemany. Però això és perquè la llengua habitual s'allibera de rutines i hàbituds i adquireix una vitalitat inesperada, es vivifica». Esdevé la «descristal·lització» anunciada per Riba l'any 1915, la qual cosa comporta, diu Carbonell més endavant, «dessubalternitzar-la de la llengua que es vol imperial i desminoritzar-la de les llengües que s'erigeixen en hegemònicament majoritàries» (Carbonell 2008: 32). S'hi podria afegir: dessubalternitzar-la també de visions majoritàries de la llengua.

De fet, arran de la possible alteració produïda per la noció del ritme, se'n poden localitzar conseqüències que excedeixen l'àmbit immediat de la mètrica. Així, per exemple, resultaria qüestionable allò que Jordi Llovet manté: «que de vegades, gairebé sempre, Hölderlin parli dels déus de Grècia, no és res més que un tòpic literari recurrent en la seva obra narrativa, assagística, lírica i dramàtica» (Llovet 1999: 11), pel que fa a allò que s'anomenaria tema o contingut. La concepció del que és sagrat en tant que manifestació d'allò impensable, i en tant que esquerra o fractura contrarítmica, no mena l'esdevenir de l'obra, la seva estructura i la seva mètrica si «tot és el mateix ritme»? Es pot, des d'aquesta noció de ritme, fer una separació clara entre els pols tòpics de «forma» i «contingut»? Resulten, doncs, deslligables un terme i l'altre a l'àmbit d'un escriptor que «diu que la paraula és la que engendra el pensament»?

Possiblement Hölderlin afirmaria que aquesta estranyació respon al so o la potència que «terriblement activa reposa a sota», l'accés, per la fractura o la cesura a «la sempre vivent ferocitat no-escrita»: al ritme i allò que en la paraula es deslliga de la paraula. En Riba, sense contradicció, acomplerta aquella descristal·lització, l'accés a allò sagrat vessat ja a la llengua pròpia i indiferenciable d'ella. És aquest el gest imprevis i adversatiu de «Però el llenguatge...».

Però una cosa tots heu oblidat, que sempre
 Els primers nats, no als mortal
 Sinó als déus pertanyen.
 Més comú i més quotidiana
 Ha d'esser abans el fruit: llavors
 Convindrà als mortals.

Referències bibliogràfiques

- BARJAU, Eustaqui (1982). «Carles Riba traductor de Hölderlin». Primer Simposio Internacional sobre el Traductor y la Traducción. Madrid: APETI.
- BENJAMIN, Walter (1971). «La tarea del traductor». Dins: *Angelus novus*. Barcelona: La gaya ciència.
- BLANCHOT, Maurice (1992). *El espacio literario*. Barcelona: Editorial Paidós.
- BROCH, Hermann (1974). «Algunas consideraciones entorno a la filosofía y la técnica de la traducción». Dins: *Poesía e investigación*. Barcelona: Barral Editores.
- CARBONELL, Manuel (2008). «Tra-duir i tra-duir». *Quaderns. Revista de Traducció*, 15, p. 31-33.
- FERRATÉ, Joan (1993). *Papers sobre Carles Riba*. Barcelona: Quaderns Crema.
- FERRATER, Gabriel (1979). *La poesia de Carles Riba*. Barcelona: Edicions 62.
- GIMÉNEZ LÓPEZ, Olivier (2008). *La primera recepció de Friedrich Hölderlin en la literatura espanyola (1919-1936)*. Tesi doctoral.
- HÖLDERLIN, Friedrich (1920). *Sämtliche Werke*. Leipzig: Insel-Verlag.
- (1921). *Gesammelte Werke. Band I. Gedichte*. Potsdam: Gustav Kiepenheuer Verlag.
- (2001). *Ensayos*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- (2005). *Poemas de la locura*. Madrid: Ediciones Hiperión.
- HOMER (1919). *Odissea*, volum I. Barcelona: Ed. Catalana.
- LEYTE, Arturo (2014). «Nada más monstruoso que el hombre». Dins: HÖLDERLIN, Friedrich. *Antígona*. Madrid: La Oficina.
- LLOVET, Jordi (1999). «Presentació». Dins: HÖLDERLIN, Friedrich. *L'arxipèlag. Elegies*. Barcelona: Quaderns Crema.
- MALÉ, Jordi (2006). *Carles Riba i la traducció*. Barcelona: Punctum & TRILCAT (Quaderns; 1).
- MEDINA, Jaume (1987). *Carles Riba i Friedrich Hölderlin*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- (2000). *Estudis sobre Carles Riba*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- MURGADES, Josep (1979). *De com Karl Marx començà de llegir Friedrich Hölderlin*. Barcelona: Quaderns Crema.
- PINELL i PONS, Jordi (1986). «L'esfera del diví en la poesia de Carles Riba». Dins: MEDINA, Jaume; SULLÀ, Enric (comp.). *Actes del simposi Carles Riba*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- RIBA, Carles (1965). *Obres completes*, volums I i II. Barcelona: Edicions 62.
- (1971). *Versions de Hölderlin*. Barcelona: Edicions 62.
- TRIADÚ, Joan (1954). *La poesia segons Carles Riba*. Barcelona: Editorial Barcino.
- VALENTÍ FIOL, Eduard (1973). «L'adaptació catalana de l'hexàmetre en Maragall i en les traduccions de Carles Riba». Dins: *Els clàssics i la literatura catalana moderna*. Barcelona: Editorial Curial.
- VOSSLER, Karl (1917). *Positivisme i idealisme en la ciència del llenguatge*. Barcelona: Escola de Bibliotecàries.