La puntuació en les traduccions de Konstandinos P. Kavafis per Carles Riba i per Alexis Eudald Solà: el cas del guió

Helena Badell Giralt
Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle-Universitat de Barcelona

Resum: Les traduccions de Konstantinos P. Kavafis de Carles Riba i d'Alexis Eudald Solà comparteixen l'objectiu de voler ser "la més literal i alhora la més literària". Segons el mateix Solà, això implica la recerca de la més gran precisió en cada paraula i expressió, combinada amb la recreació d'una llengua dotada de força expressiva i amb atenció al ritme. Pel que fa al tercer d'aquests punts, cal tenir en compte com, més enllà de la mètrica, la poesia de Kavafis es distingeix per un joc de pauses i canvis de ritme modulats per una puntuació peculiar. Aquest article es qüestiona com se'n pot fer una traducció, a través de l'estudi concret del guió. Es tracta d'un signe de ruptura, que s'ajusta perfectament al to dialogal de la poesia de Kavafis. La riquesa d'aquest signe es fa manifesta en les tres opcions que presenten, sense cap explicació per part dels seus autors, els tres volums de traduccions de Riba i de Solà de què disposem, i ens porta a plantejarnos de nou la significació del que és literal i el que és literari.

Abstract: The translations of K.P Kavafis by Carles Riba and Alexis Eudald Solà aim to be at the same time the most literary and the most literal. According to Solà himself, this aim requires the greatest precision in each word and expression, combined with the recreation of a language imbued with great expressive power and attention to rhythm. In relation to this third point, it must be noted that beyond the metrics, Kavafis' poetry is characterized by multiple voices and changes of rhythm, modulated by peculiar punctuation. This article deals with how it can be translated, focusing on the study of the use of dashes. It's a sign of rupture that perfectly fits the dialogic tone of Kavafis' poetry. Its richness becomes clear in the three options that are offered, without any explanation by their authors, by the three volumes of translations by Riba and Solà that we have at our disposal, and leads us to question again what is literal and what is literary.

Paraules clau: Konstandinos Kavafis, Carles Riba, Alexis E. Solà, poesia grega s.XX, traducció, puntuació, guió.

Key words: Konstandinos Kavafis, Carles Riba, Alexis E. Solà, XXth century Greek poetry, translation, punctuation, dash.

Introducció

Les traduccions de Konstandinos P. Kavafis per Carles Riba, publicades pòstumament el 1962, inauguraven la profunda fascinació dels catalans pel poeta d'Alexandria, que el convertiria en un dels més traduïts a la nostra llengua. Esdevenien alhora un exemple de mètode de traducció, fidel a l'ideal que, segons Miquel Dolç, havia regit també la traducció de Riba de l'*Odissea*: "la traducció més literària, àdhuc la més poètica, és també la més literal" (citat per Solà 1977, 36). Segons Alexis Eudald Solà, que prologa la segona edició dels *Poemes*, aquest principi és el que regeix també les versions de Kavafis, que assoleixen una gran precisió en cada paraula i uns resultats altament poètics.

Entre les traduccions catalanes que han seguit des d'aleshores, les més volgudament fidels a l'esperit ribià són les del mateix Alexis E. Solà, tant les de 1975 dels *Poemes* —que inclouen els poemes canònics que Riba no havia traduït excepte vint-i-dos que es reservà per al seu doctorat— com les publicades pòstumament, el 2008, dels poemes inacabats, reunides sota el títol *Una simfo-nia inacabada*. La fidelitat al text original i la recerca de poeticitat en català marquen l'herència ribiana. Solà declara al seu pròleg, a més de la voluntat de continuació, l'objectiu de fer una traducció literal i, quan fos possible, "paraula per paraula", seguint l'exemple de Riba (Solà 1975, 11). I aquesta literalitat forma part, justament, de la qualitat de literari. Segons Solà, Riba aconsegueix unir els dos termes gràcies a "un llenguatge d'una bellesa, d'una elegància i, quan és necessari, d'una simplicitat emocionants", que estaria en ple acord amb la "mescla d'elements erudits i populars" del propi Kavafis (Solà 1977, 43-44) i en transmetria tota la "força expressiva" (Solà 1977, 45).

En canvi, ni Riba ni Solà no són fidels a la mètrica ni a la rima. Aquesta renúncia, però, no significa renunciar al ritme. Ans al contrari, juntament amb l'expressivitat de la llengua, també forma part del que farà que la traducció literal sigui també "literària". Solà ha assenyalat com en Riba es tracta d'una transformació: si bé abandona la mètrica kavafiana, Riba aconsegueix una "alta bellesa literària" gràcies a la polimetria basada en decasíl·labs i en alexandrins i a l'atenció al ritme (Solà 1977, 41). Aquesta darrera característica, l'atenció al ritme, és també clau en les traduccions de Solà.

A més de la mètrica i la rima que esmenta Solà, hi ha en Kavafis altres qüestions de versificació tant o més definidores de la seva poètica: el joc amb els contactes vocàlics, per exemple, i les seves resolucions en

elisions, sinalefes o hiats, o el freqüentíssim encavalcament.[1] Formes característiques del ritme kavafià són també les represes i la inserció de pensaments que tallen el discurs narratiu. Són elements propis de l'oralitat que traspua en els seus poemes, com si reproduís una mena de diàleg, com si realment tingués un locutor al davant, recollint les pauses del pensament i de la paraula i, de vegades, fins i tot els díctics.

En la creació d'aquests talls discursius és on entra de ple la puntuació, que imposa les pauses i la seva durada. En efecte, una puntuació peculiar defineix també la poesia kavafiana, tal com ha estat assenyalat pels seus estudiosos i traductors.[2] De fet, la puntuació grega presenta una varietat d'ús per part dels poetes que ha dut ja a diversos estudis de puntuació i poètica, centrats en qüestions tant de versificació com de semiòtica i anàlisi del discurs.[3] La puntuació del grec modern conté una gran varietat de signes, amb la combinació de símbols específics, com el punt alt o la utilització de punt i coma per a la interrogació, amb símbols que tenen el mateix valor que en l'alfabet llatí, com els dos punts o els punts suspensius. I cada poeta en fa un ús divers segons els objectius rítmics i de significació, però també segons l'època en què escriu i segons la influència de les diverses llengües europees en què s'ha format. El ritme de la poesia de Kavafis, plena de pauses i represes, converteix l'experimentació amb la puntuació en un element essencial. Les seves peculiaritats, degudes tant al ritme tallat que es va formant en els poemes com a la confluència de la puntuació en grec amb la influència en Kavafis de la poesia francesa i anglesa, representen una dificultat afegida per als traductors. Per a l'abundància de punts alts, per exemple, caldrà triar, cada vegada, entre almenys quatre opcions: la coma, el punt i coma, els dos punts o el punt. Per al guió kavafià, més proper a l'ús respecte a l'anglès que al català (Kavafis algunes vegades l'utilitza, per exemple, en el lloc dels punts suspensius), també caldrà prendre decisions.

Davant d'una puntuació, doncs, tan diferent de la catalana com és la grega i de l'ús peculiar que en fa Kavafis, ens demanem: quina ha de ser l'actitud del traductor? Si es proposa crear un ritme que emuli el kavafià, què ha de fer amb aquest element essencial de la seva poètica? Se'n pot fer una traducció alhora literal i literària? Perquè, ser fidel a la puntuació vol dir mantenir-la tal qual o interpretar-la?

Riba i Solà no plantegen explícitament aquesta qüestió, però, en canvi, en presenten solucions diverses en la pràctica. Aquí resseguirem

---

[1] Per a aquests fenòmens, vide Mackridge.

[2] Vide, per exemple, Karaoglou.

[3] En la literatura grega moderna, vide Bampiniotis i Politou-Marmarinou.

aquestes solucions centrant-nos en un d'aquests signes de puntuació: el guió, un dels signes preferits pels poetes, probablement per la seva influència en el ritme i en el sentit independentment de la sintaxi. Partirem d'un comentari de la seva proposta de traducció "literal" i "literària", per veure el re-corregut de la seva aproximació a Kavafis, per tal de passar tot seguit a l'anàlisi del valor del guió en la poesia i especialment en la kavafiana. A continuació, analitzarem les tries de la versió de Riba, que manté gran part dels guions, i de les dues versions de Solà, aparentment amb opcions oposades: la primera versió de Solà en manté pocs —de fet gairebé només els d'incís— però la segona, la dels poemes inacabats, els manté gairebé tots.

1. La traducció més literal i la més literària

La recerca de la traducció "més literal" i alhora la "més lite-rària" permet anunciar l'existència de dos suposats contraris i alhora, en tant que arriben a identificar-se, diluir-ne la diferència. En això es diferencia clarament d'altres dicotomies que es basen en l'oposició absoluta —de la simple "fidel/ lliure" a les més intel·lectuals "sourciste/ cibliste".[4] Les referències combinades a la fidelitat i a la força expressiva en l'anàlisi de Solà de la traducció de Riba l'acosten, en canvi, a la fidelitat a la "lletra", que proposa Berman, en la combinació de la fidelitat a l'original amb la força que s'extreu en violentar la llengua de destí per acollir-hi l'estranger (Berman).

El plantejament de Solà en el pròleg a les traduccions ribianes de l'edició de 1977 no fa referència en cap moment a l' "estranger". Ans al contrari, Solà vol mostrar com Riba aconsegueix una traducció que es distingeix d'altres grans versions de Kavafis —a l'italià, al francès, a l'anglès— pel seu afany de literalitat i de fidelitat al text, i que és alhora "tan perfecta" que és capaç de fer "creure al lector que es troba al davant d'una obra original", segons una observació que Solà reprèn de Josep Pla (Solà 1977, 32). Però, tot i que l'objectiu de Riba i de Solà pugui ser fer semblar la traducció un "original", el concepte de Berman potser no està tan lluny ni dels resultats ni del tipus d'aproximació de les seves traduccions. Acollir l'estranger descriu, en realitat, el treball mateix que s'efectua en la llengua amb la poesia, que rescata i transforma la força de les paraules. La poesia és ella mateixa una violentació de la llengua que porti a descobrir alguna cosa desconeguda fins llavors.

[4] És a dir, la que té més en compte la llengua de l'original *vs*. la que té més en compte la llengua de destí, segons la definició de Fedlander. Per a les dicotomies, vide Pym 1997.

L'anàlisi que fa Solà de la precisió de la paraula traduïda, i de la fidelitat fins i tot a la sintaxi, que sovint reprodueix el mateix ordre que en el vers original, tot guardant la naturalitat de la frase, mostra el camí per reproduir la força expressiva del poema. La traducció de Riba i de Solà pot semblar tan literària com una poesia escrita originalment en català perquè intenten, en l'afany d'exactitud, extreure aquesta mateixa força que Kavafis descobreix en la llengua grega. Redescobrir-la en català és el que fa que sembli original.

La intensitat de l'acollida que fan els dos traductors de Kavafis, d'altra banda, es fa palesa en l'experiència que els suposa aproximar-s'hi. Riba i Solà s'hi acosten en temps diametralment oposats des del punt de vista vital, però reben del poeta d'Alexandria una influència profunda, que traspua en aquesta mateixa voluntat de portar al català de forma quasi transparent la seva poesia.

Carles Riba, al final de la seva vida, després d'una llarga i profunda experiència poètica pròpia i després d'un recorregut intel·lectual dedicat a la Grècia clàssica i als grans clàssics europeus, sobretot francesos i alemanys, s'acosta a un poeta neogrec. Si això ja és una novetat, cal afegir-hi, a més, que es tracta d'una poesia que, si bé arrela en una lectura del món clàssic, ho fa amb intencions ben diferents: si per a Riba, i sobretot a *Les elegies de Bierville*, Grècia és un exemple per a un ideal humà i polític, Kavafis tria en canvi els moments de decadència de la seva història (Solà 1975, 29). Igualment, la poètica sovint abstracta de Riba xoca amb l'escriptura del concret en Kavafis, que incorpora en el seu imaginari, de forma avantguardista a principis del s. XX, objectes quotidians com llits, cadires, diaris, botigues. L'estil narratiu, sovint tallat i prosaic de Kavafis —amb una alternança entre detalls i contrasts, veus, ironia i comentaris morals— tampoc no es correspon amb el de Riba. El to col·loquial de la poesia de Kavafis semblaria més proper als poetes joves dels anys 50 i 60. En adaptar-s'hi Riba fa una gran obra. Com si es despullés del seu ésser poètic per tornar a començar com a poeta, amb Kavafis.

Alexis Eudald Solà comença, en canvi, el seu recorregut com a traductor i la seva especialització com a universitari justament amb Kavafis. L'obra de l'alexandrí —i paral·lelament l'estudi de la traducció de Riba—, constitueix l'eix de la seva formació. I aquest contacte l'acompanyarà tota la vida, de la seva tesi doctoral a nombrosos articles i fins i tot a la seva última traducció, *Una sim-fonia inacabada*.

Tant en Riba com en Solà, doncs, tot i que per camins dife-rents, assistim a una obertura a l'obra de l'alexandrí. A això hi contribueix

encara més l'ideal de la traducció literal, la voluntat de deixar passar la veu de Kavafis directament en català, sense afegir-hi ni excloure'n res. I, de fet, també hi contribueix la tria d'abandonar una reproducció de la mètrica i de la rima de l'ori-ginal per crear altres formes rítmiques que siguin de fet més capaces de reproduir la "força expressiva" dels poemes.

La traducció de la puntuació està estretament lligada al ritme i a aquesta força expressiva. Ni Riba ni Solà no en parlen. Però, es pot plantejar una traducció literal de la puntuació? En el cas del guió, sembla que la literalitat hagi de ser conservar-lo en la mateixa posició que l'original. Això, però, també suposa una pèrdua de literalitat, ja que en català no té exactament la mateixa funció que en grec: seria crear una estranyesa extra per al lector. Riba i Solà no sempre trien aquesta opció. Si no es conserva, però, sembla que s'hagi de perdre el tall rítmic o l'èmfasi que marcava Kavafis amb aquest signe, i, per tant, que es perdi, de nou, literalitat. Com es pot restituir l'equilibri? Però, de fet, què aporta el guió que pugui portar a tan distintes opcions en la seva traducció? Com ho fan ressorgir els nostres dos traductors?

2. El guió: de signe de puntuació a recurs poètic

El guió assenyala un canvi i/o una ruptura. Com a tal, té dos usos principals: marcar la intervenció de cada locutor en els diàlegs i la inserció en el text d'incisos que tallen el discurs. Segons el *Manual d'ortotipografia* de Joan Solà i Josep Maria Pujol, l'introductor d'incisos, considerat sempre com un doble guió, encara que el segon no aparegui si va seguit d'un punt, serveix per introduir "dins la seqüència un element de contrast, en general brusc (des del punt de vista de l'estructura sintàctica); per aquest mitjà l'escriptor es desdobla i fa una observació a part, un comentari personal, una ironia" (J.M. Pujol - J. Solà 47).

Aquests dos usos, amb la llibertat i amplitud d'interpretacions que es pot donar a la noció d'incís, resumeixen la utilització del guió en la majoria de llengües. En algunes, però, la tradició escrita en permet i n'especifica també d'altres. En grec, la *Gramàtica Neohel·lènica del Demòtic*, defineix cinc casos per a l'ús del guió, dels quals almenys els dos últims difereixen dels dos citats. El guió en grec s'utilitza, doncs:

1. En el diàleg, per mostrar el canvi de persona que parla.
2. Per fer més gran el contrast del que s'acaba de dir amb el que segueix.

3. Per acollir un canvi brusc o un anacolut en la frase.
4. Després de punt, perquè hi hagi una pausa més llarga. Sovint comença llavors una nova línia.
5. De vegades, per mostrar que la frase ha quedat inacabada, tal com passa amb els punts suspensius (Triantafyllidis 64-65).

Separadament d'aquests usos, la mateixa gramàtica n'especifica un per al guió doble: per aïllar una part de la frase, "tal com passa també amb el parèntesi" (Triantafyllidis 65). És l'incís que trobàvem al *Manual d'ortotipografia*. Es tracta de l'ús més comú del guió, i és especialment recurrent en la poesia de Kavafis, tallada contínuament per comentaris, sovint presentats sota la veu del poeta, del narrador de l'anècdota que serveix de punt de partida per al poema o de la veu d'altres personatges.

L'ús 4 equivaldria al "punt i ratlla" utilitzat com a punt final, molt freqüent en Kavafis, i gairebé sempre substituït per punt pels traductors Riba i Solà. El 5 equivaldria en català als punts suspensius. Els usos 2 i 3, en canvi, semblen acostar-se més a la categoria de l'incís, per la referència al contrast i al canvi. En alguns casos es podrien considerar, fins i tot, equivalents al guió doble, si consideréssim que el segon guió està elidit perquè va seguit d'una puntuació forta. No obstant això, en poesia la ruptura en si pot ser sovint explotada diferentment que l'incís. Marcar una ruptura, semàntica, sintàctica i rítmica pot esdevenir un recurs poètic més.

El guió està lligat a la polifonia i a la reproducció de l'oralitat. A més de donar la veu als personatges, obre l'espai per inserir comentaris, la ironia, records, de tal manera que, no només en el diàleg sinó també en l'incís, sembla deixar lloc a una altra veu, ja sigui la del pensament de l'autor, ja sigui la que reprodueix el pensament d'un altre o d'altres, en tot cas diferent de la del discurs principal. Marca a més els contrastos i els talls propis del discurs oral tal com s'emet, sense la imposició de l'ordre de la paraula escrita. Com a recurs poètic pot aparèixer no només per acompanyar el sentit de la paraula sinó també per modificar-lo o modular-lo, marcar un canvi de ritme —i conseqüentment de sentit— que d'altra manera no es podria fer present en l'escriptura.

Aquesta versatilitat, productivitat creativa i la relació estreta amb la paraula oral és una de les raons de l'atracció que té el guió per als poetes. Carles Riba mateix l'utilitza àmpliament no només en les traduccions sinó també en la seva obra poètica. Vegem, entre molts altres exemples, aquesta estrofa de *Salvatge cor*:

Penso en el cor —i en l'orient
de la perla encara marina;
en el somni que l'endevina
i que l'ull massa ric desment (Riba 257).

Tant el primer guió com el punt i coma podrien ser substituïts simplement per comes, el signe més habitual en les enumeracions. Els signes que tria Riba marquen, però, pauses més llargues, cosa que influeix en el ritme i creen un contrast més gran, tant des del punt de vista semàntic com gràfic. El guió marca el contrast entre dos objectes de "penso", de natura semàntica clarament diferenciada: el cor i l'orient. L'encavalcament entre el primer i el segon vers, juntament amb l'esticotomia d'aquest darrer, causa, a més, un ritme contrastat entre els dos versos, que seria menys evident si en el lloc del guió trobéssim una simple coma. La ruptura és explotada com a ruptura en si.

Aquesta mateixa ruptura, amb l'objectiu de "fer més gran el contrast entre el que es diu i el que s'acaba de dir", és molt recurrent i vari en la poesia kavafiana. Kavafis l'utilitza per separar segments narratius, per introduir canvis de to, de punts de vista, o per separar els dos termes d'una comparació. Això fa que fins i tot el trobem sovint davant de conjuncions, normalment comparatives o adversatives, davant de les quals en català soldríem posar simplement una coma.

El contrast és clar quan es tracta d'una conjunció adversativa, com a "Per a Ammonis, que va morir a 29 anys el 610", amb un guió no conservat en la traducció de Solà:

Βέβαια θὰ πεῖς γιὰ τὰ ποιήματά του —
ἀλλὰ νὰ πεῖς καὶ γιὰ τὴν ἐμορφιά του,
γιὰ τὴν λεπτὴ ἐμορφιά του ποὺ ἀγαπήσαμε.

Segurament parlaràs dels seus poemes,
parla, però, també de la bellesa,
la delicada bellesa que vàrem estimar.
(Kavafis, Solà tr. 1975 84-85).

En les comparacions, la ruptura que introdueix el guió in-tensifica l'efecte de reunir i identificar dos termes diferents. Com en l'última estrofa del poema "Veus":

Καὶ μὲ τὸν ἦχο των γιὰ μιὰ στιγμὴ ἐπιστρέφουν
ἦχοι ἀπὸ τὴν πρώτη ποίησι τῆς ζωῆς μας —
σὰ μουσική, τὴν νύχτα, μακρυνή, ποὺ σβύνει.

I amb el so que elles fan, per un instant ens tornen
ressons de la primera poesia
de la nostra vida —
com, de nit, una música llunyana que s'apaga.
(Kavafis, Riba tr. 50-51)

O com a "Desigs":

Σὰν σώματα ὡραῖα νεκρῶν ποὺ δὲν ἐγέρασαν
καὶ τἄκλεισαν, μὲ δάκρυα, σὲ μαυσωλεῖο λαμπρό,
μὲ ρόδα στὸ κεφάλι καὶ στὰ πόδια γιασεμιὰ —
ἔτσ' ἡ ἐπιθυμίες μοιάζουν ποὺ ἐπέρασαν
χωρὶς νὰ ἐκπληρωθοῦν· χωρὶς ν' αξιωθεῖ καμιὰ
τῆς ἡδονῆς μιὰ νύχτα, ἢ ἕνα πρωΐ της φεγγερό.

Com cossos bells de morts que no han envellit
i els han tancats, amb llàgrimes, dins una tomba
[esplèndida,
amb roses per capçal i llessamins als peus —
així semblen talment els desigs que han passat
sense que els satisfessin; sense una sola nit
de goig que els fos donada, o un sol matí lluent.
(Kavafis, Riba tr. 48-49)

El guió reforça el contrast entre els dos termes que uneix la comparació: entre els primers temps de la vida i la música que s'apaga o entre els cossos bells de morts joves i els desigs insatisfets.

L'anacolut, cas extrem de ruptura, també ve marcat, segons Triantafyllidis, pel guió. També l'utilitza Kavafis, com a "Reis alexandrins":

Ὁ Ἀλέξανδρος – τὸν εἶπαν βασιλέα
τῆς Ἀρμενίας, τῆς Μηδίας, καὶ τῶν Πάρθων.
Ὁ Πτολεμαῖος – τὸν εἶπαν βασιλέα
τῆς Κιλικίας, τῆς Συρίας, καὶ τῆς Φοινίκης.

Alexandre —és des d'ara rei
d'Armènia, de Mèdia i dels Parts;
Ptolemeu —és des d'ara rei
de Cilícia, de Síria i de Fenícia.
(Kavafis, Riba tr. 78-79)

En grec, després d'"Alexandre" i de "Ptolomeu" hi ha un anacolut: els dos noms estan en nominatiu però la frase continua referint-se als

dos fills de Cleòpatra en acusatiu. Kavafis es refereix al personatge primerament com a subjecte de la frase i després, amb una ruptura sintàctica, diu com l'anomenen, fent-lo objecte dels predicatius "rei/ d'Armènia, de Mèdia i dels Parts" i "rei/ de Cilícia, de Síria i de Fenícia". La continuació del poema contraposa aquesta pompa alexandrina amb què són proclamats reis els fills de Cleòpatra —Alexandre, Ptolomeu i Cesarió, proclamat "Rei de Reis" uns versos més avall— amb la vacuïtat justament d'aquests títols, quan tota la política de la Mediterrània Oriental depèn ja de Roma. La ruptura sintàctica, rítmica i visual, amb l'èmfasi que dóna tant als noms com als títols a banda i banda del guió, contribueix a crear aquest contrast.

En la versió de Riba l'anacolut sintàctic es perd. "Alexandre és des d'ara rei" no presenta cap problema. En canvi, conserva el guió. Sense la justificació sintàctica, el guió contribueix tanmateix a conservar la pausa i l'èmfasi, fins i tot a intensificar-lo, ja que aquest èmfasi esdevé l'única motivació del signe. El lector és portat a fer una pausa després de cadascun dels dos noms, cosa que provoca una distància entre el personatge i el gran títol que se li atorga. Ho pot llegir, fins i tot, com una evocació del nom seguida d'un comentari entre guions.

Aprofundint en el valor de contrast d'aquest signe, Kavafis l'utilitza també amb gran llibertat per tal de reflectir en la seva poesia trets d'oralitat (pauses, dubtes) o l'intercanvi de veus, sovint relacionat amb la conjunció en el poema de dos temps di-ferents: el de l'acció que s'està narrant i el del poeta que l'està relatant o gaudint de nou per mitjà de l'emoció de la memòria.

Alguns poemes kavafians intenten fins i tot imitar el moviment mateix de la memòria, com a "Lluny", en què, amb aquest objectiu, es combinen guions i punts suspensius:

> Θἄθελα αὐτὴν τὴν μνήμη νὰ τὴν πῶ...
> Μὰ ἔτσι ἐσβύσθη πιά... σὰν τίποτε δὲν ἀπομένει –
> γιατὶ μακρυά, στὰ πρῶτα ἐφηβικά μου χρόνια κεῖται.
>
> Δέρμα σὰν καμωμένο ἀπό ἰασεμί...
> Ἐκείνη τοῦ Αὐγούστου – Αὔγουστος ἦταν; – ἡ βραδυά...
> Μόλις θυμοῦμαι πιὰ τὰ μάτια· ἦσαν, θαρρῶ, μαβιά...
> Ἄ ναί, μαβιά· ἕνα σαπφείρινο μαβί.
>
> Voldria aquest record, poder-lo dir...
> Però ja és tan apagat... és com no re el que en queda —
> de lluny que és, en els meus primers anys jovenívols.

Una pell que semblava feta de llessamí...
Aquella tarda d'agost — ¿era agost? —
A penes ja recordo els ulls: eren, em penso, blaus...
Sí, blaus, i tant: un blau fosc de safir.
(Kavafis, Riba tr. 92-93)

La puntuació imita les pauses que hom fa per recordar. Els punts suspensius creen l'efecte del discurs deixat a l'aire. Els guions, al seu torn, introdueixen el pensament del poeta-narrador sobre el propi record. El primer introdueix una evocació del temps recordat, els "πρῶτα ἐφηβικά μου χρόνια" ("els meus primers anys jovenívols"), remarcant la llunyania d'aquest moment. El segon, un guió doble, conté un dubte del poeta-narrador de l'escena, que es pregunta sobre la validesa d'un altre valor temporal, si era agost. D'aquesta manera, el discurs és tallat primer pels punts suspensius per marcar l'intent de sobrepassar les llacunes del record, i després pel guió per evocar la magnitud del temps passat i per posar en escena, gràcies a una pregunta sobre el propi discurs, la dificultat que experimenta el poeta per fer precís el record en el poema.

Així és com la poesia de Kavafis conté tots els usos del guió que assenyala Tirandafyllidis, però també d'altres, jugant amb la ruptura sintàctica, rítmica i gràfica que aporta aquest signe. Tant la polifonia com el caràcter proper a la prosa de la seva poesia justifica una certa preferència per aquest signe, que permet l'aparició de veus i reflexions entre guions, els canvis de perspectiva, els contrastos, el pas que fa la memòria del temps del jo del poema al del record evocat. Igualment, el guió marca un ritme tallat, que sovint dóna èmfasi a les paraules que es troben davant o darrere seu. A "Reis Alexandrins" l'èmfasi es concentra en el contrast entre els noms i el fet de ser "anomenats" amb títols pomposos; a "Lluny" es remarca, d'una banda, la relació entre el que pot "quedar" i la llunyania del record i, uns versos més avall, els dubtes i l'evocació del mes d'"agost", el qual, en el context del poema, s'impregna de força eròtica.

Cal afegir encara que en Kavafis el guió influeix també en els contactes vocàlics separats per una pausa rítmica. Tot i que sovint hi ha sinalefa o hi ha elisió, la presència d'aquest signe pot, en alguns casos, justificar el hiat. En la traducció difícilment es podria traduir aquesta funció del guió, però sí que se'n pot reproduir l'efecte, és a dir, la impressió de l'intercanvi d'unions i talls que modulen el ritme del poema.

Com es pot traduir, doncs, aquest guió? Especialment, quan el seu ús en català es presenta més restringit que el del grec? Tots els exemples de guions conservats que hem donat fins ara provenen de poemes traduïts per Carles Riba, el qual efectivament conserva la majoria de guions kavafians, fins i tot en la mateixa posició que en l'original grec, però no tots. El seu seguidor, Alexis E. Solà, en conserva molt pocs en les traduccions dels *Poemes* de 1975 i gairebé tots els d'*Una simfonia inacabada*. Malgrat l'afany continuador hi ha, doncs, tres opcions. Com pot ser, doncs, que totes tres es presentin com a traduccions "literals" i en recerca de la forma més "literària"? Quins mecanismes posen en joc?

Comencem per *Una simfonia inacabada*, per veure quina estranyesa i quines interpretacions pot crear, en alguns casos, la conservació del guió, per passar a veure, després, com trien Riba i Solà en els *Poemes* els guions que conserven i els que no, i per què i com els substitueixen.

3. La traducció del guió: la pràctica d'una tria

3.1. *Una simfonia inacabada*

En la seva última traducció kavafiana, Alexis E. Solà opta per conservar la majoria de guions tal com es troben en l'última versió dels poemes inacabats de Kavafis en l'edició de Renata Lavagnini (Kavafis, Lavagnini ed. 1994). Això suposa l'aparició d'alguns usos clarament diferenciats dels descrits per J.M. Pujol i J. Solà, que el nostre traductor potser hauria suprimit o transformat si hagués seguit els mateixos criteris d'interpretació i adaptació que a les seves pròpies traduccions de 1975.

En efecte, als *Poemes* (1975) es conservaven alguns guions però molts altres eren substituïts. Un exemple d'aquesta varietat d'opcions és l'ús davant d'adversatiu. A "Ha vingut per llegir", per exemple, és conservat tal qual, només canviant-ne la posició, segons les normes ortotipogràfiques:

> Ἀνήκει πλήρως στὰ βιβλία –
> ἀλλ᾽ εἶναι εἴκοσι τριῶ ἐτῶν, κ′ εἶν᾽ ἔμορφος πολύ·
>
> S'ha donat enterament als llibres
> —però té vint-i-tres anys i és molt bell;
>
> (Kavafis, Solà tr. 1975 124-125)

El guió separa dos blocs del poema: el primer relata l'abaltiment d'un jove ple de passió pels llibres; el segon, en destaca la seva passió sensual. Però és fàcil d'interpretar també aquest guió com un incís: la segona part seria una descripció del jove i una justificació de per què avui ha abandonat els llibres. Aquest valor explicatiu s'adiu perfectament doncs amb la sintaxi i la puntuació catalanes, les regles de la qual regeixen bàsicament aquesta traducció.

En altres poemes, però, el guió davant d'adversatiu desapa-reix: a "I s'informava de la qualitat...", per exemple, desapareix sense cap compensació, simplement és substituït per una coma. A "Per a Ammonis, que va morir a 29 anys el 610", el guió desa-pareix, però l'èmfasi es conserva canviant l'ordre de mots: situant l'adversatiu "però" després del verb "parla":

> Segurament parlaràs dels seus poemes,
> parla**,** però**,** també de la bellesa,
> la delicada bellesa que vàrem estimar.
> (Kavafis, Solà tr. 1975 85)

A *Una simfonia inacabada*, l'intent d'adaptar el guió a la puntuació catalana és molt menor. La desaparició dels guions, de fet, és l'excepció. Un exemple n'és "Ptolemeu Evèrgetes (o Kakèrgetes)":

> οἱ στοίχοι σου εἶναι κάπως ὑπερβολικοί. –
> Καὶ τὰ ρηθέντα γιὰ τοὺς Ἕλληνας ἱστορικῶς ἀκροσφαλῆ.
> (Kavafis, Lavagnini ed. 146)
> els teus versos són com una mica exagerats,
> i les teves dites sobre els grecs, històricament molt
> [equivocades.
> (Kavafis, Solà tr. 2008 75)

> Εἶμαι καὶ Μακεδὼν τὸ γένος ἀμιγὴς τελείως.–
> Ἂ μέγα ἔθνος μακεδονικόν, σοφὲ ποιητή,
> (Kavafis, Lavagnini ed. 146)

> Sóc també macedoni, de llinatge absolutament
> [incontaminat.
> Ah, savi poeta, una gran nació la macedònica,
> (Kavafis, Solà tr. 2008 76)

En aquests dos exemples, els guions que desapareixen seguien un punt, cosa que propicia no reproduir-los en català. Els guions seguits de punts són justament els que han desaparegut més sistemàticament de les traduccions dels *Poemes* de Riba i de les de Solà de 1975. De fet, la seva desaparició no sembla comportar cap canvi quan aquest guió es troba a final d'estrofa, com un "punt i ratlla". És un ús que no existeix en català i, per tant, lògicament perd tota raó de ser. Es substitueix simplement per un punt final. Però no és així quan es troba a l'interior de l'estrofa, on pot tancar un incís o un comentari o on es pot convertir en font de poeticitat. Aquí desapareixen, però no en tots poemes d'*Una simfonia inacabada*. Són ben presents a "La dinastia":

> Κι ὁ
> Παρείσακτος εὐθὺς βγαίνοντας ἀπ᾽τὴν Κύπρο
> τὴν Ἀλεξάνδρεια ἁρπάζει. Τὰ ἑτοίμασε ὅλα αὐτὰ
> τὸ κάθαρμα ἡ Κόκκη. —Οἱ Ἀλεξανδρινοί,
> οἱ περιγελασταί, τοὺς ἔβγαλαν καλὰ
> ὀνόματα τωόντι.
>
> I l'Intrús sortint immediatament de Xipre
> engrapa Alexandria. Tot això ho ha preparat
> la immunda Còccida. —Els alexandrins,
> burletes, els han tret realment
> uns bons noms.
>
> (Kavafis, Solà tr. 2008 85)

Començar la frase amb un guió crea una certa estranyesa en català. El seu ús està, però, plenament justificat: el que el segueix ja no és la continuació del relat, sinó un comentari del narrador sobre l'escaiença dels noms que els alexandrins han donat als seus governants. Conservant el guió Solà segueix el mateix ideal de literalitat que traduint "ἁρπάζει" per "engrapa": crea una certa estranyesa respectant, però, alhora els límits de la llengua, i emfatitza així el valor poètic del text traduït.

Com aquí, en la majoria de poemes d'*Una simfonia inaca-bada* els guions es conserven tal qual, independentment si coin-cideixen o no l'ús en grec i en català. Al poema "El bisbe Pegasi" es conserva, per exemple, el guió davant d'adversatiu:

> Εἰσῆλθαν στὸν περικαλλῆ ναὸ τῆς Ἀθηνᾶς
> ὁ Χριστιανὸς ἐπίσκοπος Πηγάσιος
> ὁ Χριστιανὸς ἡγεμονίσκος Ἰουλιανός.

Ἐκύτταζαν μὲ πόθον καὶ στοργὴν τ᾽ ἀγάλματα—
ὅμως συνομιλούσανε διστακτικῶς,
μὲ ὑπαινιγμούς, μὲ λόγια διφορούμενα,
μὲ φράσεις πλήρεις προφυλάξεως,
γιατὶ δὲν ἦσαν βέβαιοι ὁ ἕνας γιὰ τὸν ἄλλον
καὶ συνεπῶς φοβοῦνταν νὰ μὴ ἐκτεθοῦν,
ὁ ψεύτης Χριστιανὸς ἐπίσκοπος Πηγάσιος
ὁ ψεύτης Χριστιανὸς ἡγεμονίσκος Ἰουλιανός.

(Kavafis, Lavagnini ed. 114)

Varen entrar en el bellíssim temple d'Atena
el bisbe cristià Pegasi
el príncep cristià Julià.
Miraven amb deler i amb afecte les estàtues
—però conversaven de manera dubtosa,
amb al·lusions, amb paraules ambigües,
amb frases plenes de circumspecció,
perquè no estaven segurs l'un de l'altre
i, per consegüent, tenien por de comprometre's,
el fals bisbe cristià Pegasi
el fals príncep cristià Julià.

(Kavafis, Solà tr. 2008 59)

El guió que precedeix la conjunció adversativa separa dos plans: el del relat objectiu de l'anècdota que conforma el poema i que es revela, quan en llegim la continuació, una descripció de les aparences, i el de la descripció de l'ambigüitat amb què conversen els dos personatges i que en mostra la realitat interior. El contrast entre les dues parts és accentuat als últims dos versos amb la represa dels noms i les apel·lacions dels protagonistes precedits de l'adjectiu "fals". L'anècdota serveix així per indagar en l'ambivalència de Julià, un dels personatges històrics preferits del món kavafià, i per contrastar dos plans contigus: el sentit aparent de les accions humanes i les seves veres intencions.

Segons la sintaxi catalana, aquest guió no seria indispensable. No hi ha cap canvi sintàctic que l'hi faci. Conservar-lo és una forma de transmetre la indicació de canvi de ritme, de moviment, que tenia en grec. Pot portar, igualment, el lector a llegir la segona part del poema com un incís. Aquesta darrera lectura faria ressorgir també el contrast i la forma dialogant del poema kavafià, com si el que vingués després del guió fos una confidència del poeta sobre la realitat subjacent als fets.

En el poema "Atanasi", també del cicle de Julià, un primer guió doble tanca clarament un incís, mentre que el segon es pot llegir simplement com la introducció d'un canvi de ritme i de punt de vista:

Μέσα σὲ βάρκα ἐπάνω στὸν μεγάλο Νεῖλο,
μὲ δυὸ πιστοὺς συντρόφους μοναχούς,
φυγὰς καὶ ταλαιπωρημένος ὁ Ἀθανάσιος
—ὁ ἐνάρετος, ὁ εὐσεβής, ὁ τὴν ὀρθὴν πίστην τηρῶν—
προσεύχονταν. Τὸν καταδίωκαν οἱ ἐχθροὶ
καὶ λίγη ἐλπὶς ὑπήρχε νὰ σωθεῖ.
Ἦταν ὁ ἄνεμος ἐνάντιος·
καὶ δύσκολα ἡ σαθρὴ βάρκα τους προχώρει.

Σὰν ἐτελείωσε τὴν προσευχή,
ἔστρεψε τὸ θλιμμένο βλέμμα του
πρὸς τοὺς συντρόφους του – κι ἀπόρησε
βλέποντας τὸ παράξενο μειδίαμά τους.
Οἱ μοναχοί, ενῶ προσεύχονταν ἐκεῖνος,
εἶχαν συναισθανθεῖ τί ἐγίνονταν
στὴν Μεσοποταμία· οἱ μοναχοὶ
ἐγνώρισαν ποὺ ἐκείνη τὴν στιγμὴ
τὸ κάθαρμα ὁ Ἰουλιανὸς εἶχεν ἐκπνεύσει.

(Kavafis, Lavagnini ed. 106)

Dins una barca damunt el gran Nil,
amb dos fidels companys monjos,
fugitiu i afligit, Atanasi
—el virtuós, el pietós, l'observant de la recta fe—
pregava. Els enemics el perseguien
i era ben feble l'esperança de salvar-se.
El vent era contrari
i amb dificultat avançava la barca corroïda.

Quan va acabar la pregària
girà la seva mirada entristida
devers els seus companys —i se sorprengué
en veure el seu estrany somriure.
Els monjos, mentre que ell pregava,
havien pressentit allò que succeïa
a Mesopotàmia: els monjos
van saber que en aquell moment
Julià, aquella escòria, havia expirat.

(Kavafis, Solà tr. 2008 53)

Mentre que el primer guió és un veritable incís, una exposició dels atributs del personatge, el segon introdueix un element de contrast narratiu, entre la situació desesperada del que prega i la calma dels monjos que han conegut els veritables esdeveniments de forma sobrenatural. És el contrast entre el que sembla succeir i el que succeeix de debò, que permet, a més, de reintroduir al final del poema el personatge de Julià. Aquest segon guió es pot llegir doncs com a marca d'un canvi. Si el llegíssim també com a introductor d'un incís, tornaria a donar la presència del poeta que fa una confidència, com si deixés aparèixer el veritable coneixedor i intèrpret dels fets. Al canvi narratiu s'afegiria la sensació d'un canvi de veu o almenys en la modulació de la veu.

En la pràctica literalíssima d'*Una simfonia inacabada* tant respecte a les paraules com a la major part de la puntuació, Alexis Solà deixa gairebé transparent el text original. D'aquesta manera es conserva el ritme tal com està transcrit en el discurs kavafià. Cal tenir en compte, però, que a més del plaer estètic dels poemes, un dels objectius del llibre de Solà és també mostrar-ne el procés d'elaboració. A això contribueixen les llargues notes que els acompanyen i, en la traducció mateixa, un afany de literalitat encara més accentuat que en els llibres precedents. Conservar el guió tal qual és mostrar també l'elaboració del pensament i de la poètica kavafianes.

3.2. *Poemes*, traduïts per Alexis A. Solà

Si a *Una simfonia inacabada* els signes de l'original es fan gairebé transparents en la traducció, no és així en les versions del mateix Solà el 1975. Malgrat la fidelitat al text, presenta molts canvis en la puntuació. És una "infidelitat" fàcilment explicable per la diferència de símbols entre els dos alfabets, i, com en el cas del guió, per la diferència d'usos d'un mateix símbol. Però, aleshores, en ser un signe tan utilitzat en Kavafis i amb una riquesa de matisos tan gran, què es perd perdent el guió? Com es pot compensar el tall i el ritme que introduïa? I com es conserven els trets d'oralitat que denota?

Si a *Una simfonia inacabada* es manté fins i tot el guió que segueix un punt a l'interior de l'estrofa, als *Poemes* (1975) Solà adopta solucions ben diferents. Al poema "Les finestres", per exemple, el guió que segueix el punt, tot i ser un doble guió, desapareix:

> μέρες βαρυές, ἐπάνω κάτω τριγυρνῶ
> γιὰ νἄβρω τὰ παράθυρα. —Ὅταν ἀνοίξει
> ἕνα παράθυρο θἄναι παρηγορία.—

Μὰ τὰ παράθυρα δὲν βρίσκονται, ἢ δὲν μπορῶ
νὰ τἄβρω.

dies que pesen, camino amunt i avall
per trobar les finestres. Quan s'obrirà
una finestra serà un consol.
Però de finestres no se'n troben, o no les sé trobar.
(Kavafis, Solà tr. 1975 24-25)

És un dels poemes més pessimistes de Kavafis, centrat en la recerca vana d'obertures o escapatòries a la feixugor vital. Entre guions hi ha, en l'original, l'únic moment d'esperança del poema: "Quan s'obrirà/ una finestra serà un consol". En la traducció, amb l'absència de guions es perd, des del punt de vista gràfic, el valor de contrast amb el que ve abans i després d'aquesta frase. Guarden el ritme, en canvi, les paraules, traduïdes literalment i en el mateix ordre, i l'encavalcament.

Els guions que més conserven aquestes traduccions de 1975 són els que clouen un petit incís, com els explicatius, irònics o els que juguen amb el canvi de veu. A "El rei Demetri", per exemple, a través del guió té lloc un joc entre la veu del narrador i la dels seus informadors, que són, alhora, els qui emeten un judici de valor sobre el protagonista:

ὁ βασιλεὺς Δημήτριος (μεγάλην
εἶχε ψυχὴ) καθόλου —ἔτσι εἶπαν—
δὲν φέρθηκε σὰν βασιλεύς.

el rei Demetri, que era home de gran
esperit, no es va captenir
—així ho diuen— com un rei.
(Kavafis, Solà tr. 1975 40-41)

Tant aquí com a "Un arcont bizantí, exiliat, escriu versos", els guions separen fragments que tallen la sintaxi del discurs i marquen la presència del narrador:

ὅπως —θὰ μ' ἐπιτρέψετε νὰ πῶ— οἱ λόγιοι
τῆς Κωνσταντινουπόλεως δὲν ξέρουν νὰ συνθέσουν.

com —deixeu-me que us ho digui— els savis
de Constantinoble no els saben fer.
(Kavafis, Solà tr. 1975 112-113)

El guió contribueix, a més a reforçar l'expressió "οἱ λόγιοι" ("els savis"), col·locada entre aquest signe i l'encavalcament que la separa de la indicació geogràfica "de Constantinoble". És un èmfasi volgut en el poema kavafià, en què aquestes figures són evocades com a model amb el qual es compara (i que supera) l'arcont exiliat. El poema ressalta aquest valor dels savis de Cons-tantinoble, i amb ells, de la continuació de l'hel·lenisme, un dels temes kavafians per excel·lència.

A "Final", el guió permet juxtaposar la veu principal amb la de la reflexió:

> κι ἀνέτοιμους —ποῦ πιὰ καιρὸς— μᾶς συνεπαίρνει.
>
> i, no estant preparats —ara ja no és temps— ve i se'ns
> [emporta.
> (Kavafis, Solà tr. 1975 46-47)

És tan gran l'atenció de Solà als incisos que en alguns casos afegeix fins i tot guions que no existien en l'original, com a "Canelobre":

> Σὲ κάμαρη ἄδεια καὶ μικρή, τέσσαρες τοῖχοι μόνοι,
> καὶ σκεπασμένοι μὲ ὁλοπράσινα πανιά,
> καίει ἕνας πολυέλαιος ὡραῖος καὶ κορόνει·
>
> En una cambra buida i petita —només quatre parets,
> recobertes amb roba tota verda—
> un bell canelobre hi crema i hi flameja;
> (Kavafis, Solà tr. 1975 60-61)

En català, els guions són més que justificats: l'incís explica com és de petita la cambra amb l'aposició d'un nom en nombre gramatical diferent. En grec, en canvi, la variació en el cas (d'acusatiu a nominatiu) permet acumular els sintagmes simplement entre comes.

Tanmateix, aquesta atenció als incisos no impedeix que en altres ocasions desapareguin, com a "Un vell":

> Καὶ συλλογιέται ἡ Φρόνησις πῶς τὸν ἐγέλα·
> καὶ πῶς τὴν ἐμπιστεύονταν πάντα – τί τρέλλα! –
> τὴν ψεύτρα ποὺ ἔλεγε· "Αὔριο. Ἔχεις πολὺν καιρό.
>
> I pensa: la Saviesa, ah, com es burlava d'ell,
> com hi va confiar sempre, quina follia!

Ella, mesquina, li deia: "Demà. Tens molt de temps".
(Kavafis, Solà tr. 1975 18-19)

En aquesta breu estrofa tenen lloc un seguit de canvis en la puntuació, que es justifiquen els uns als altres per arribar a una reproducció, tot i que per camins diferents, del ritme del discurs kavafià. Un d'ells és la desaparició dels guions que clourien "quina follia!". Segons la puntuació de l'original, aquest incís estaria inclòs dins d'un discurs indirecte. Però Solà introdueix dos punts (inexistents en l'original) després de "pensa" i el transforma així en un discurs directe, la forma més clara de reproducció de l'ora-litat. Ja no li calen els guions per introduir una nova reflexió. Canvia, doncs, la puntuació kavafiana, però en recrea, amb un altre conjunt de signes, el joc de talls i de veus.

Sense els guions es podria perdre, però, el trencament que reforçava la ironia del fragment "—τί τρέλλα!—", que anomena "follia" la "Saviesa". La força d'aquesta ironia la compensa Solà amb la força expressiva del discurs directe però també la de la paraula "follia". Més literari que "bogeria", introdueix un element culte i poètic, lligat sovint a la passió, en un discurs d'aire més prosaic, de manera que pot fer aturar igualment el lector.

No hi ha, doncs, un criteri sistemàtic davant d'un guió. En cada cas, hi ha una nova presa de decisions i, si es substitueix per un altre signe, sol haver-hi un seguit de compensacions per conservar el ritme i el sentit. Els signes substitutius són sobretot la coma, els dos punts i els punts suspensius. En alguns casos, la substitució sembla indispensable, de tal manera que fa la traducció més literal que si hagués conservat el guió. N'és un exemple "Tomba de Lísias, gramàtic":

Τὸν θέσαμε κοντὰ σ' αὐτά του ποὺ θυμάται
ἴσως κ' ἐκεῖ —σχόλια, κείμενα, τεχνολογία,
γραφές, εἰς τεύχη ἑλληνισμῶν πολλὴ ἑρμηνεία.

L'hem sepultat a prop de les coses
que ell potser allà baix deu recordar:
escolis, textos, escrits d'anàlisi gramatical,
volums amb moltes gloses d'hel·lenismes.
(Kavafis, Solà tr. 1975 56-57)

Després del guió hi ha una enumeració explicativa. La forma d'expressar-ho en català és a través de dos punts. En conservar-ne el sentit, Solà és tan atent a la puntuació com el propi Kavafis. Fa, doncs,

una adaptació a la puntuació catalana, mantenint, de nou, l'objectiu de crear un estil semblant a la prosa com el de Kavafis, així com el de conservar el ritme tallat.

Aquesta substitució del guió per dos punts és molt freqüent. Té lloc, per exemple, als poemes "A l'església", en què s'enumeren els objectes que fan atractiva l'església dels grecs fins a recordar el "gloriós període bizantí" (Kavafis, Solà tr. 1975 55), o a "Tomba d'Euríon", en què el guió, substituït per dos punts, precedeix "la cosa més preada" del jove mort, és a dir, "el seu rostre" (Kavafis, Solà tr. 1975 59). En tots tres poemes la puntuació crea una pausa que contribueix a exaltar l'objecte o objectes dignes d'admiració.

Un altre signe que substitueix el guió són els punts suspensius. Com a "Enteniment":

> Τὰ χρόνια τῆς νεότητός μου, ὁ ἡδονικός μου βίος —
> πῶς βλέπω τώρα καθαρὰ τὸ νόημά των.
>
> Els anys de la meva jovenesa, la meva vida
> [voluptuosa...
> amb quina claredat en copso ara el sentit.
> (Kavafis, Solà tr. 1975 96-97)

A més de l'anacolut, els punts suspensius marquen un tall i pausa llarga, com un moment d'aturada de la memòria. El mateix passa a "Per romandre":

> Σάρκας ἀπόλαυσις ἀνάμεσα
> στὰ μισοανοιγμένα ἐνδύματα·
> γρήγορο σάρκας γύμνωμα —ποὺ τὸ ἴνδαλμά του
> εἴκοσι ἕξη χρόνους διάβηκε· καὶ τώρα ἦλθε
> νὰ μείνη μὲς στὴν ποίησιν αὐτή.
>
> Plaer de la carn
> per entre els vestits mig oberts,
> apressada nuesa de la carn... I la seva visió
> ha traspassat vint-i-sis anys. I ara arriba
> per romandre en aquest poema.
> (Kavafis, Solà tr. 1975 103)

Els punts suspensius marquen aquí una pausa del pensament. Reprodueixen igualment l'èmfasi dels termes separats pel guió en

l'original: la "nuesa de la carn" i "la seva visió" que retorna travessant el pas del temps.

Aquestes versions de Solà, fidels a la paraula del text original, fan una adaptació de la puntuació sempre que no coincideix amb l'ús del signe en català o sempre que és necessària una transformació de la frase. És una opció radicalment diferent de la que triarà anys més tard en preparar *Una simfonia inacabada*. No per això, però, fa el text més infidel: a *Una simfonia inacabada* domina la transparència, com si del text català es pogués llegir directament el text grec. Als *Poemes* de 1975, en canvi, Solà es manté fidel en el fet de posar en joc una pluralitat de signes, diferents sovint dels de l'original, que facin possible llegir els trets d'oralitat i la polifonia dels poemes kavafians així com l'èmfasi que les pauses aporten als termes claus. L'opció seguida per arribar a aquest objectiu no és, però, deixar transparentar el grec, sinó, sempre que calgui, transformar-lo.

3.3. *Poemes* traduïts per Carles Riba

L'actitud de Carles Riba envers el guió és clarament dife-renciada del primer assaig del seu continuador. Tot i que les seves versions tampoc no conserven tots els guions, en mantenen la majoria. L'obra poètica de Riba conté ella mateixa una abun-dància de guions semblant a la kavafiana i no només els dels incisos, sinó també els que marquen talls i canvis de ritme com un recurs poètic. Lògicament, doncs, en les seves versions manté, a més dels incisos, també els guions que separen els dos termes d'una comparació, com hem vist a "Veus" i a "Desigs", i també els que separen altres segments rítmics, així com els que marquen les pauses del pensament, canvis de punt de vista i canvis de veu.

N'és un exemple la traducció del cèlebre poema "El déu abandona Antoni":

Σὰν ἔξαφνα, ὥρα μεσάνυχτ', ἀκουσθεῖ
ἀόρατος θίασος νὰ περνᾶ
μὲ μουσικὲς ἐξαίσιες, μὲ φωνὲς —
τὴν τύχη σου ποὺ ἐνδίδει πιά, τὰ ἔργα σου
ποὺ ἀπέτυχαν, τὰ σχέδια τῆς ζωῆς σου
ποὺ βγῆκαν ὅλα πλάνες, μὴ ἀνοφέλετα θρηνήσεις.

Quan tot de sobte a hora de mitjanit se sent
invisible passar una colla
amb músiques descominals, amb crits—

la teva sort que ja cedeix, les teves obres
que han fracassat, els plans d'una vida que tots
han acabat en pura il·lusió,
tot això, inútilment no ho ploris.

(Kavafis, Riba tr. 66-67)

El guió separa dues situacions clarament oposades que s'esdevenen al mateix temps: la celebració i la música festiva pels carrers d'Alexandria, d'una banda, i la caiguda d'Antoni, de l'altra. Riba manté el signe i, amb ell, reforça el contrast que subratlla la tragèdia d'Antoni.

Riba manté també molts dels guions que marquen la polifonia kavafiana. A més dels incisos irònics i reflexius, que incorporen una segona veu, normalment la del poeta o el narrador que observa els esdeveniments des de la distància del temps, manté també els dels poemes que juguen amb l'aparició de la veu dels personatges. Així succeeix a "Herodes Àtic", en què les reflexions dels nois que escolten els discursos d'aquest sofista es reprodueixen entre guions:

Ἄγγιχτα τὰ ποτήρια ἀφίνουνε κοντά των,
καὶ συλλογίζονται τὴν τύχη τοῦ Ἡρώδη—
ποιὸς ἄλλος σοφιστὴς τ᾽ ἀξιώθηκεν αὐτά;—
κατὰ ποὺ θέλει καὶ κατὰ ποὺ κάμνει
οἱ Ἕλληνες (οἱ Ἕλληνες!) νὰ τὸν ἀκολουθοῦν,
μήτε νὰ κρίνουν ἢ νὰ συζητοῦν,
μήτε νὰ ἐκλέγουν πιά, ν᾽ ἀκολουθοῦνε μόνο.

Deixen les copes vora d'ells intactes
i es fan reflexions sobre la sort d'Herodes
—¿a quin altre sofista fou mai allò donat?—
que pot voler el que vulgui i fer el que faci
perquè els grecs (els grecs!) el segueixin,
ni per jutjar-lo ni per discutir-lo
ni ja per escollir: per seguir-lo només.

(Kavafis, Riba tr. 74-75)

Dues coses exalten fora mesura aquest sofista: que siguin els grecs —els admirats grecs de l'època alexandrina— els qui el segueixin de manera absolutament cega, i que en això superi qualsevol altre sofista. En la constatació d'aquestes dos fets es confonen la veu del poeta Kavafis amb la dels nois que reflexionen i les del sofista Alexandre de Seleucea, que, en el poema, és el personatge que observa el poder de persuasió

d'Herodes. Els guions clouen la pregunta exacta que es fan "els nois", de manera que la seva veu penetra directament en el poema.

Sovint els guions marquen també el to i la modulació d'aquestes veus. A "A Esparta", semblantment al poema "Lluny" que hem vist més amunt, el guió sembla reproduir les pauses del pensament en fer-se paraula, i contribueix a fer aparèixer la veu dubitativa del protagonista. En la primera estrofa, la repetició dels verbs i la pausa que marca el guió fan que els pensaments del rei Cleòmenes penetrin en el discurs del narrador de l'escena:

> Δὲν ἤξερεν ὁ βασιλεὺς Κλεομένης, δὲν τολμοῦσε —
> δὲν ἤξερε ἕναν τέτοιον λόγο πῶς νὰ πεῖ
> πρὸς τὴν μητέρα του: ὅτι ἀπαιτοῦσε ὁ Πτολεμαῖος.
>
> No sabia, no, el rei Cleòmenes no s'atrevia —
> no sabia, unes poques paraules tan planeres,
> com dir-les a la seva mare: que ha exigit Ptolemeu:
> (Kavafis, Riba tr. 178-179)

El guió, i amb ell la pausa, que manté Riba dóna èmfasi als dubtes de Cleòmenes davant l'enunciació de les exigències de Ptolomeu a la seva mare. A l'última estrofa del mateix poema, després de relatar com la mare es conforma a viatjar a Egipte com a hostatge, el poeta torna a deixar que els pensaments del protagonista traspuïn en les paraules del narrador, a través d'un canvi de ritme marcat també per un guió:

> Ὅσο γιὰ τὴν ταπείνωσι —μὰ ἀδιαφοροῦσε.
> Τὸ φρόνημα τῆς Σπάρτης ἀσφαλῶς δὲν ἦταν ἱκανὸς
> νὰ νοιώσει ἕνας Λαγίδης χθεσινός·
>
> Quant a la humiliació —però no li importava.
> L'orgull d'Esparta, ben segur que no era capaç
> d'entendre'l mai un Làgida d'ahir;
> (Kavafis, Riba tr. 178-179)

El guió reprodueix una pausa en el discurs, acompanyada, a més, d'un canvi sintàctic. La primera frase, "quant a la humiliació", que continua la narració dels fets, queda en suspens. És inte-rrompuda pels mots que reprodueixen directament la veu de Cleòmenes: "però no li importava". La raó d'aquesta indiferència del protagonista apareix sense comentaris ni verbs explicatius als versos següents, on el

narrador desapareix per tal de simplement reproduir els pensaments de Cleòmenes.

La polifonia d'aquest poema es mantindria igualment si en lloc de guions hi hagués comes o punts suspensius. Mantenir els guions, però, l'associa a un canvi de ritme tant verbal com visual que reforça el canvi de punt de vista i que remet més fàcilment al diàleg. Igualment, podria induir a llegir tot el que ve després del guió com a incís, com hem vist en els poemes que traduïa Solà. Tenim aleshores encara una altra lectura, en què la veu que traspua en les paraules closes entre guions vindrien com una confidència o un comentari més íntim.

Riba, en fer les versions kavafianes, es va subjugar a l'estil realista de l'autor traduït, sovint allunyat del que havia practicat fins llavors. Amb Kavafis, però, l'unien —a més de la fascinació per la recerca d'exemples històrics i literaris en la Grècia antiga— diversos fets poètics. Segons A. E. Solà, una de les qualitats de les versions ribianes és la mescla d'elements cultes i populars que reprodueixen l'estil kavafià i confereixen força expressiva als poemes. Aquesta mescla forma part del dialogisme a què contribueixen també el to proper a la prosa i els talls i canvis de ritme. Riba conserva en les seves versions totes aquestes ca-racterístiques: els poemes tenen un to dialogal, en què la llengua oral s'insereix en la culta, alhora que la veu del poeta, com a narrador i com a pensador, es mescla amb la dels seus personatges, els quals apareixen sovint com a objecte i com a subjecte de reflexions històriques o morals. Però és que Riba mateix és l'autor d'una poesia culta en la qual s'insereix també una veu popular. La relació dels dos poetes amb l'oralitat és diferent: en Riba, passen expressions orals a l'escriptura poètica, sense fer explícitament en els poemes una imitació de diàlegs o de la prosa, com fa Kavafis. La poesia de Riba té un to més elevat, més volgudament poètic, però les expressions que la formen recuperen tant els mots de les lectures com els de la llengua viva de diversos estrats. Igualment en Riba, com en Kavafis, els signes de puntuació, i entre ells el guió, són utilitzats amb tota llibertat, tant per modular el sentit com el ritme dels versos. En les seves traduccions, Riba conserva la majoria de guions, però no seguint un gest mecànic, sinó una lectura de la veu poètica de Kavafis.

Potser és per això que en alguns dels casos en què Riba no conserva el guió assistim a una transformació del discurs que fa patent, d'una altra manera, aquesta mateixa voluntat de reproduir les veus i les seves modulacions. A "Darios", per exemple, Riba conserva el guió que puntua les reflexions del poeta Fernazes a l'hora d'escriure la seva obra:

Ἀλλ᾽ ἐδῶ
χρειάζεται φιλοσοφία· πρέπει ν᾽ ἀναλύσει
τὰ αἰσθήματα ποὺ θὰ εἶχεν ὁ Δαρεῖος:
ἴσως ὑπεροψίαν καὶ μέθην· ὄχι ὅμως — μᾶλλον
σὰν κατανόησι τῆς ματαιότητος τῶν μεγαλείων.
Βαθέως σκέπτεται τὸ πρᾶγμα ὁ ποιητής.

Però aquí
es requereix filosofia: convé analitzar
quins sentiments degué tenir Darios:
¿arrogància potser i embriaguesa? No — més sembla
una intuïció de com són vanes les grandeses.
Profundament medita la qüestió el poeta.
(Kavafis, Riba tr. 140-141)

El que sembla ser l'últim pensament de Fernazes sobre els possibles sentiments de Darios s'encasta mitjançant el guió en la veu del narrador de l'escena, impregnada d'ironia. Però aquest joc de nines russes és interromput per l'anunci de la guerra i un nou pensament de Fernazes sobre la seva pròpia condició de poeta:

Ὁ ποιητὴς μένει ἐνεός. Τί συμφορά!
Ποῦ τώρα ὁ ἔνδοξός μας βασιλεύς,
ὁ Μιθριδάτης, Διόνυσος κ᾽ Εὐπάτωρ,
μ᾽ ἑλληνικὰ ποιήματα ν᾽ ἀσχοληθεῖ.
Μέσα σὲ πόλεμο —φαντάσου, ἑλληνικὰ ποιήματα.

El poeta ha quedat de pedra. Quin desastre!
¿Com ara el nostre gloriós rei Mitridates,
per sobrenom Dionís i Eupàtor,
s'ocuparia de poemes grecs?
Poemes grecs en mig d'una guerra, imagina't!
(Kavafis, Riba tr. 140-141)

Els versos kavafians fan precedir d'un guió el verb en segona persona "imagina't", com si fos l'enregistrament del diàleg de Fernazes amb si mateix i, per extensió, amb el lector del poema. Riba no reprodueix el signe però en reprodueix l'expressivitat: triant el verb "imagina't" reprodueix el valor col·loquial del "φαντάσου" grec, enmig del context culte de la rememoració històrica; canvia alhora l'ordre de la frase i hi afegeix un signe d'admiració.

A l'última estrofa del poema, després d'assistir a les reflexions del poeta Farnezes sobre la desgràcia que li arriba al moment que estava

a punt d'assolir la glòria, tornem a sentir els seus pensaments sobre Darios i, influenciat per les circumstàncies històriques i personals, en descobreix la realitat íntima per sota les aparences més glorioses:

> Ὅμως μὲς σ᾽ ὅλη του τὴν ταραχὴ καὶ τὸ κακό,
> ἐπίμονα κ᾽ ἡ ποιητικὴ ἰδέα πάει κ᾽ ἔρχεται —
> τὸ πιθανότερο εἶναι, βέβαια, ὑπεροψίαν καὶ μέθην·
> ὑπεροψίαν καὶ μέθην θὰ εἶχεν ὁ Δαρεῖος.
>
> En mig, però, de tot el seu trasbals i tot el mal,
> insistentment la idea poètica va i ve —
> el més probable és, sí, arrogància i embriaguesa;
> arrogància i embriaguesa degué tenir Darios.
>
> (Kavafis, Riba tr. 142-143)

Seguint un dels temes preferits de Kavafis, Farnezes descarta inesperadament la intuïció de la vanitat en el seu heroi i li atribueix tot el contrari. Riba conserva el guió, i amb ell el contrast que introdueix.

Una transformació més radical de la frase en què ha desaparegut el guió es troba a "La ciutat", en l'exposició dels motius del desig, fútil, de marxar, de deixar la "ciutat" actual per una altra:

> Κάθε προσπάθεια μου μιὰ καταδίκη εἶναι γραφτή·
> κ᾽ εἶν᾽ ἡ καρδιά μου —σὰν νεκρὸς— θαμένη.
>
> Cada esforç meu és una sentència que em condemna;
> i el meu cor sembla un mort colgat dins una tomba.
>
> (Kavafis, Riba tr. 64-65)

Els guions clouen, en grec, una comparació, potser la més pessimista d'un dels poemes més pessimistes de Kavafis. Paraula per paraula el vers diu: "i està el meu cor —com un mort— enterrat". La versió de Riba no només és molt més *lisible*, sinó també més expressiva. Els guions desapareixen perquè la comparació "com un mort" s'estén a tota la frase. La densitat del discurs kavafià troba el seu equivalent en el vers rítmic i puixant de Riba: substitueix el "com" per un "sembla" i hi integra el participi "colgat" davant de "dins d'una tomba". Aquesta expressió, amb marcat matís popular, sobretot per als contemporanis de Riba, recull la força i immediatesa de la comparació kavafiana.

4. A manera de conclusions

El guió modula la polifonia de la poesia kavafiana. Tant en el seu valor d'introductor de diàlegs com d'introductor d'incisos, marca el joc de veus entre diversos punts de vista i de referents temporals del poeta-narrador i entre aquest i els seus personatges. Contribueix igualment a crear les pauses rítmiques i visuals que li confereixen el to realista i tallat proper al diàleg i, en alguns casos, a la prosa, irònica i reflexiva.

Les tries de Riba i Solà en traduir aquest signe representen aproximacions diverses a la creació i recreació del ritme en l'escriptura poètica. Són veritables opcions de traducció. Quina és, però, la més literal i la més literària? Tot i que podria semblar que la qualitat de "literari" és la més difícil de definir, les tres versions mostren que tampoc no hi ha un sol camí per assolir la qualitat de "literal". Es pot parlar d'una fidelitat a la puntuació? Seria una fidelitat al signe com a imatge gràfica, al ritme o a la seva funció?

Riba, conservant més guions, sembla ser més fidel a l'ús rítmic i poètic del signe que la primera versió del seu continuador. En efecte, la versió de Solà de 1975 respondria més aviat a una interpretació de la funció del signe. En tots dos, però, assistim per moments a transformacions radicals que creen una fidelitat diferent: la que porta a la creació de nous sistemes rítmics per poder justament imitar d'una alltra manera el ritme i l'intercanvi de veus de la poesia de Kavafis. En l'última versió de Solà dominaria, en canvi, una fidelitat al signe marcada per una vo-luntat de transparència, com si el traductor hagués passat d'oferir una lectura de la poesia kavafiana a transmetre alhora la passió pel descobriment de l'elaboració del poema.

Totes tres traduccions poden ser considerades exemplars, tant per la precisió i exactitud com pel valor poètic del resultat. El canvi, però, d'opcions d'una a l'altra mostra, ni que sigui a través d'un detall, una presa de posició sobre poètica i el reflex d'un camí vital.

Obres citades

Bampiniotis, Georgios. "I leitourgia tis stixeos sto keimeno. I polysimia tis a-stixias se ena keimeno tou Elyti". *Glossologia kai Logotechnia*. Atenes: Ekdoseis Despoina Mavromati, 1991. 205-19.

Berman, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. París: Seuil, 1999.

Karaoglou, Ch. L. "Ena 'simeio stixis' sta poiimata tou K.P. Kavafi". *Afieroma ston kathigiti Lino Politi*, Tessalònica: Typ. N. Nikolaïdi, 1979. 297-312.

Kavafis, Konstandinos. Renata Lavagnini ed. *Ateli poiimata*. Atenes: Íkaros, 1994.

---. Alexis E. Solà tr. *Poemes*. Barcelona: Clàssics Curial, 1975.

---. Carles Riba tr. *Poemes*. Barcelona: Clàssics Curial, 1977.

---. Alexis E. Solà tr. *Una simfonia inacabada*. Barcelona: El cercle de Viena, 2008.

Mackridge, Peter. "Versification and Signification in Cavafy". *Molyvdo-kondylo-pelekitis* 2 (1990): 125-43.

Politou-Marmarinou, Eleni. *I stixi ton odon tou Andrea Kalvou. O Okeanos*. Atenes: Kardamitsa, 1992.

Pujol, Josep Maria-Solà, Joan. *Ortotipografia. Manual de l'autor, l'autoeditor i el dissenyador gràfic*. Barcelona: Columna, 1995.

Pym, Anthony. *Pour une éthique du traducteur*. Arras: Artois Presses Université, Presses de l'Université d'Ottawa, 1997.

Riba, Carles. *Obres Completes*. Barcelona: Edicions 62, 1965. Volum I.

Solà, Alexis Eudald. "Pròleg". K. Kavafis. *Poemes*. Barcelona: Clàssics Curiak, 1977. 5-46.

Triantafyllidis, Manolis. *Neoelliniki Grammatiki tis Dimotikis*. Tessalònica: Fundació Manolis Triantafyllidis, Aristoteleio Panepistimio Thessalonikis, Institouto Neoellinikon Spoudon, 2002.