

El Kavafis de Riba

Carles Miralles

Gabriel Ferrater va expressar que, «en quant poeta», des d'acabat el primer llibre d'*Estances* (1919), Riba «es trobava en un carreró sense sortida, o potser fóra més just de dir en un erm sense orientacions»¹. I va postular que, «en aquell moment crucial», conèixer Hölderlin «va asserenar Riba» i que molts anys després aquest coneixement de la poesia de Hölderlin deixà una petja indeleble en les *Elegies de Bierville* (1943)². Aquest fet va ser aviat assumit per la crítica i repetit³, no sé, però, si entès com el plantejava Ferrater. De tota manera, si ara m'hi situo és per assenyalar que *Elegies de Bierville* és un llibre tan extraordinari com excepcional, en el conjunt de la poesia de Riba, i que, doncs, el carreró sense sortida que deia Ferrater va continuar per a Riba com a poeta, abans i després de les *Elegies*. Això si estem d'acord a considerar que es va trobar mai en un carreró sense sortida. Hi ha poetes que contínuament s'hi troben, en un atzucac, i que cada poema —com diu Ferrater mateix sobre Riba, i com havia dit de moltes maneres Riba mateix— els és una aposta a tot o res. Ferrater entenia referir-se a les mancances de la tradició literària catalana, raó per la qual igualava el carreró sense sortida amb un erm sense orientacions. En canvi, limitada la seva observació a l'obra en si de Riba com a poeta, més aviat il·lustra l'excepcionalitat, em sembla, d'aquest despertar de Hölderlin en les *Elegies*, i l'excepcionalitat de les *Elegies* en l'obra de Riba.

El to de les *Elegies*, la contenció extrema de la urgència expressiva del poeta, que és moral i cívica —de reivindicació de la dignitat humana—, són realitzats d'una manera tan excepcional —pel ritme, la sintaxi, les imatges, les repeses poètiques tan diverses; per la respiració dels mots— que, tot i que evidentment s'articulen amb altres realitzacions de Riba com a poeta i traduc-

1. FERRATER 1971, p. 8.

2. *Ibidem*, pp. 10-11.

3. MIRALLES [1979] 2007; SULLÀ 1993.

tor —com a escriptor, *tout court*—, resulten assolir una concentració més intensa, més definitiva i modèlica. Malgrat comptar amb una tradició fora, de Goethe a Rilke passant per Hölderlin, no funda i prou allò mateix en la tradició poètica catalana, inserint-se en aquella tradició i com a imitació o perllongació en una altra llengua, sinó que cisella en la nostra una obra única: en la nostra tradició, ben cert, però que en termes universals renoua aquella tradició de fora —Hölderlin inclòs— i la corona portant-la a acompliment, construint amb ella com a instrument un poema tan únic com la *Commedia dantesca*.

Després de les *Elegies*, Riba va publicar tres altres llibres de poesia: *Del joc i del foc* (1946); una altra obra unànimement reconeguda com a mestra, *Salvatge cor* (1952), i *Esbós de tres oratoris* (1957). Els sonets de *Salvatge cor* estan formalment vinculats amb *Tres suites* (1937) i representen un cicle molt treballat i coherent, tancat, concentradíssim; formen també, en certa manera, un llibre a part, o d'una complexa però molt evident homogeneïtat. Quant a *Esbós de tres oratoris*, és una aventura tota nova, que no té, com a resultat, gaire a veure amb el *Nabí* de Carner, ni si acceptàvem que aquest poema en podia haver estat, en major o en menor grau, el desencadenant⁴, però que palesament significa l'aposta de Riba per uns esbossos de poemes diegètics, on prova de fer coexistir veus diferents, en un contínuum arriscat i original de relat i detalls de moments i èmfasis de sentiments i de conceptes. *Del foc i del joc* és constituït per dos reculls epigramàtics, de tankes, que obren i clouen aquest llibre, abans i després d'una suite central, «Per a una sola veu». En morir, Riba va deixar dins d'una carpeta deu poemes inèdits en llibre —alguns inèdits i altres publicats solts en revistes— destinats, segons hi havia escrit Riba mateix, «a un nou llibre encara sense títol». Foren donats a conèixer, seguits, en l'edició de Marfany de 1965, però un d'ells Riba l'havia incorporat com a parlament d'Isrofel en un dels oratoris de l'*Esbós*; de manera que, tot plegat, són nou en l'edició de Sullà de 1984. El to dominant en aquests poemes lliga sobretot amb la suite «Per a una sola veu» de *Del foc i del joc*. I aquests poemes representen, entre *Salvatge cor* i *Esbós de tres oratoris*, la recerca, per part de Riba, d'una altra mena de poesia, més directa, que volia més senzilla: caracteritzada per la intensitat més que no per la concentració.

Vaig estudiar aquests poemes fa vint-i-cinc anys i ara, rellegit el treball que en resultà⁵, em sembla motivat per la dificultat de trobar la manera com encaixen, i tan de Riba com són, en el conjunt de la seva poesia, i per la dificultat de casar l'efecte que em feien, i que havien fet a Ferrater, amb la visió global que aquest tenia de l'última etapa de la poesia de Riba⁶. En aquesta visió, l'*Esbós* és un fracàs i la traducció de Kavafis un altre. A mi, que em semblava que els nou poemes eren importants, no em semblava que l'*Esbós* fos cap

4. FERRATER 1979, p. 114.

5. MIRALLES [1984, 1986] 2007, pp. 101-126.

6. Sobre el Riba de Gabriel Ferrater cf. MALÉ 2001.

fracàs ni que la traducció de Kavafis, en la valoració de la qual he oscil·lat molt, d'ençà que la vaig llegir per primera vegada, fos «molt dolenta»⁷.

De fet, l'òptima opinió en què Ferrater tenia la poesia de Riba se sostenia sobre la limitació de l'excel·lència ribiana al registre més alt de la llengua. Ell posava l'etiqueta de poema narratiu als *Oratoris* i afirmava que, en aquest terreny, Riba «no era bo, perquè, per escriure poemes narratius, s'ha de tenir un enorme control de la llengua que en podríem dir col·loquial, de la llengua del diàleg, de la llengua ordinària. Ara bé, de control d'aquesta mena de llengua, Riba no en va tenir mai. Ell només podia, només era gran poeta, i era molt gran poeta, però només era gran poeta donant-se, per dir-ho així, una altura musical força alta de la veu i sense moure's d'aquesta altura... I, aleshores, resulta que els diversos nivells de la llengua en aquests poemes, en aquests oratoris, no estan ben fosos». Igualment pel que fa, segons ell, a la traducció de Kavafis: «Kavafis és un poeta molt col·loquial, de llengua molt viva i molt de cada dia, i aquesta és la mena de llengua que Riba era incapaç de traduir»⁸.

Sembla legítim extreure d'això que deia Ferrater com a mínim dues perplexitats o qüestions. Una: si és veritat, fins a quin punt i en quin sentit, que Riba només dominava el to alt, el «registre més alt de la llengua». Dues: què deu voler dir «col·loquial» aplicat a la llengua de Kavafis.

De fet, una altra manera d'entendre allò de Ferrater que, després del primer llibre d'*Estances*, Riba es trobava en un erm sense orientacions és enfocant-ho des del punt de vista de la llengua d'escriptura de Riba. No crec que sigui possible afirmar, rodonament, que Riba no era capaç d'escriure ni comèdia ni novel·la, per exemple. No en va escriure, de comèdies, però va traduir l'*Aululària* de Plaute (1924) «amb vistes a ésser posada en escena» i es tracta, diu Marçal Olivar, d'una «versió feta amb llibertat i de cara a l'espectador, però plena d'encerts»⁹. I pel que fa al relat, a la novel·la, s'hi acostà molt, Riba, en traducció (Poe, Grimm, Sienkiewicz, Plutarc, etc.) i directament (*Les aventures d'en Perot Marrasquí*). La seva versió de la comèdia de Plaute i el *Perot Marrasquí* bastarien a demostrar que havia mirat d'adaptar la seva veu, no pas sense èxit, a una proximitat, a una intimitat, que demanen ductilitat, cercar l'efectivitat i la senzillesa. Un exemple. En el vers 668 de *l'Aululària* surt Euclió del temple i es queixa que la Bona Fe una mica més i l'enganya; diu que *subleuit os mihi paenissime*; Olivar explica que vol dir «m'ha pintat la cara», i que era un joc o una expressió derivada d'un joc, però tradueix «ha anat d'un pèl com no m'ha plantat la llufa», un «equivalent», diu, que li sembla «més expressiu» i que reconeix que gosa fer servir perquè l'havia usat Riba¹⁰. D'altra banda, el recurs al llenguatge més col·loquial, sobretot en els diàlegs, és un tret recurrent i evidentíssim tot al llarg del *Perot Marrasquí*¹¹.

7. FERRATER 1979, p. 115.

8. *Ibidem*, pp. 115-116.

9. OLIVAR 1935, p. 8.

10. *Ibidem*, p. 46.

11. El lector en trobarà tot d'exemples espigolats a BADIA 1973.

No era un problema de només dominar el registre alt. El problema era el registre de la seva poesia. I així és com em sembla que es trobava, sobretot després del segon llibre d'*Estances* (1930). Se sentia havent tancat un cicle, com a poeta, i, per al que volia trobar, que no sabia què era, no sabia si tindria llengua, però, sobretot, si sabia servir-se'n. D'això, exactament, no el va poder salvar Hölderlin. De fet, ell, com a poeta, va encaminar-se cap a *Tres suites* —com si diguéssim, cap al sonet i cap a la precisió i la concisió, cap a l'escultura d'una impressió, d'una idea, generalment deixat enrere el sentiment, la cosa o la situació concreta, o transcendit en universal, en concepte¹². Si llegim, d'aquest llibre, el poema sobre la seva filla Eulàlia, dedicat a més a Clementina, la seva muller («Entra la petita Eulàlia, de sobte»), això resulta palès. En canvi, quan arribem a *Del joc i del foc*, la situació canvia. Quan va decidir parlar a l'exili, per a les *Elegies de Bierville* i per al que hi havia de dir, certament Hölderlin se li va encendre, llavors, i li va fer servei. Però les *Elegies*, que és lingüísticament l'altra cara de la segona versió de l'*Odissea* (1948), tampoc no li exigien un registre que no fos l'alt. De fet, el problema ara no és ben bé de registre sinó que rau en el metre, en el ritme. No és que a l'*Odissea* no hi hagi personatges de tota mena, registres lingüístics ben diferents, sinó que l'aede homèric els integra en el ritme de l'hexàmetre, i així mateix els rep Riba. La varietat lingüística de les *Elegies* està tota continguda, diríem presa, en la superfície uniforme, en el ritme del díptic elegíac, però no és una sola, la veu del poeta, com no són la veu d'un sol personatge les veus dels personatges de l'*Odissea*.

Ja hem quedat, però, que les *Elegies* és un llibre a part. Per al qual li va servir Hölderlin, justament perquè era aquell llibre. Però que Riba, efectivament, buscava un tipus de poema que no l'hagués de separar de les coses, de les situacions concretes, que fos més immediat i expressiu, que no forçés del tot el sentiment a la forma del concepte, de la idea. I és aquest el canvi que s'albira a *Del joc i del foc*. Riba hi assaja l'epigrama: contenció mètrica i verbal, concisió, paraules molt de cada dia però servides en una formulació closa, diguem-ne abrupta i tot —tant que hi ha més d'una tanka sense cap verb o amb un trist verb copulatiu per mostra. D'una banda. De l'altra, els poemes de «Per a una sola veu», poemes sobretot d'amor, d'amor i de poesia, que no narren el sentiment o la situació, però que cerquen explicar-ne el sentit, imatjar fets, actes concrets —cosa, aquesta darrera, no radicalment nova en la poesia de Riba, però que ara articula poemes més breus, menys conceptuosos, i de versos, per exemple, hexasíl·labs.

Després, els sonets de *Salvatge cor*. D'entrada, la relació amb *Tres suites*. Però ara el poeta té altres coses a dir: no fa elegies però és el poeta de les *Elegies*; i està traduint Sòfocles i s'ha carregat amb el dolor del món, ha viatjat al nucli mateix del tràgic contemporani; sense Déu li es difícil fixar els ulls en el món, pateix per creure-hi, vol trobar-lo en el cos, en la natura. Aconseguix expressar-se, ell, l'home que és, en la nuesa, en la depuració i conten-

12. Sobre *Tres suites* cf. MALÉ 1993 i 1995.

ció. El lliurament del poeta, la seva sinceritat, són més extrems, més a vida o mort. Això torna a no ser una qüestió de registres. La senzillesa, la immediata, se li han fet lliurament, sinceritat. El poema se li ha fet més humà, en definitiva, però continua essent un artefacte articulat i ben construït, que sembla escolpit, absolut.

I mentrestant ha anat escrivint els nou poemes que no va arribar a aplegar en llibre, clarament en la direcció dels de «Per a una sola veu». I ha anat traduint Eurípides. El tràgic més proper a la comèdia i a la novel·la. I el 1957 sortia amb *Esbós de tres oratoris*. Que és el poema a propòsit del qual deia Ferrater que era narratiu i que Riba no se n'havia sortit. A veure. Per un costat tenim aquella aspiració a la senzillesa, a la immediatesa, a la proximitat: a explicar-se, a fer-se entendre; per un altre, hi ha Eurípides, que es un poeta de moltes veus que presenta, que conta uns fets, una història, i no defuig ni el sentiment ni el patètic ni tampoc l'argument i l'argument contrari. I que no és un poeta difícil. Riba certament es va referir al treball d'anar traduint Eurípides com a «un *parergon*, necessari per a ajudar-me a viure»¹³, però quan Joan Ferraté es mostrà estranyat que s'esmerçés a traduir-lo, fàcil com era, respongué no explicant que bé s'havia de guanyar la vida i prou sinó que li semblava que era «un poeta desconcertant» i que hi trobava «una mena d'irritació continguda, més ben dit, disfressada de romanticisme ultrat o d'humanisme lleuger a força de sequedat»¹⁴, i en altres llocs donà indicis que l'interessava, a més d'ajudar-lo a guanyar-se la vida¹⁵. L'Eurípides li representà una feina, com el Plutarc, i objectivament són autors per dessota de les possibilitats de Riba com a traductor. Però Riba, tant per la seva concepció de la literatura també com a cultura i educació¹⁶ com pel fet que personalment mirava de treure profit de tot el que empenia, hi buscà i n'obtingué benefici, també naturalment per a seva llengua.

Riba era més o menys aquí, quan va trobar Kavafis. Hi ha també l'afer d'Emily Dickinson i de la poesia femenina, que no és que sigui de poca importància, però que només puc resumir molt breument, ara, en allò que més directament afecta la situació de Riba relativament a la seva poesia i a la possibilitat d'integrar-hi més registres lingüístics i fer-la més directa o simple, més expressiva. Dickinson, que va retreure de primer Ferrater i després jo seguint-lo, no va arribar a influir, directament, en els poemes que Riba va escriure¹⁷. Però sí que va influir en aquesta recerca per part de Riba d'una poesia més expressiva, més senzilla i efectiva, i això en el marc d'una constant en la poètica de Riba, l'atenció a algunes qualitats específiques de la lírica de dones, de Safo, passant per Clementina Arderiu i Rosa Leveroni, a Emily Dickinson¹⁸.

13. GUARDIOLA 1993, p. 163.

14. *Ibidem*, p. 254.

15. MIRALLES [1995] 2007, pp. 139-141.

16. MALÉ 2001.

17. MIRALLES 2007, pp. 14-15.

18. En buscava el text anglès a començaments de 1956, però manifestava ja conèixer-ne una mica la poesia. El text anglès es trobava entre els llibres de Riba quan va morir, i li devia

Tampoc no és que hagi de ser essencial escatir amb precisió si Riba va conèixer Kavafis per Gabriel Ferrater, tal com aquest sostenia, o si ja el coneixia per Julia Iatridi, que va ser qui li va enviar d'Atenes un exemplar de la vuitena edició (1952) dels poemes de Kavafis de l'editorial Ícaros¹⁹.

El que és essencial és el que va dir una vegada per carta a Ferrater: «Em fa goig de veure vençut a la grega, a força de vitalitat, una vitalitat que arriba a ésser feroç, i a força de llum, una llum pura i dura que no admet enganys, el modernisme i la seva sentimental quincalla»²⁰. He glossat aquest text alguna altra vegada²¹ però convé que m'hi deturi ara perquè és absolutament bàsic per comprendre què va trobar Riba en Kavafis i què el devia decidir a traduir-lo i, encara, a servir-se de les seves versions per presentar-se amb una novetat davant dels joves que l'invitaren a tenir una conferència o una lectura a la Universitat el 23 de gener de 1959²².

Aquest text no parla de col·loquialismes ni de la llengua de Kavafis en els termes de Ferrater anys després²³. Parla però de llengua, d'expressivitat, i en parla en termes de vida i de veritat. Perquè l'instrument o l'arma del vèncer de què parla és la paraula, els poemes de Kavafis, i perquè també allò que és vençut, el sentiment o sentimentalisme que diu, també era fet de paraules i, ben cert, de poemes. Riba s'havia esmerçat a mirar de preservar del modernisme un fons de sinceritat, de llengua més viva; a observar si entre la quincalla del sentimentalisme, del no control, de l'espontaneïtat no articulada, no hi havia alguna joia o alguna pedra que pogués ser encastada en una joia. És evident que, quan ara escriu «la quincalla sentimental del modernisme», l'oposa en bloc al que ha trobat en Kavafis, però també, en la seva obra crítica, que Riba ha mirat de mantenir un lligam, una continuïtat no en termes generals, amb aspectes per a ell crucials del modernisme. Tot i que se'n poden considerar altres exemples il·lustratius (la llengua de Morera i Galícia traductor de Shakespeare, la joia de contar de Ruyra), hi ha sobretot el tracte de Riba, durant molts anys, amb Maragall, el repensament per Riba de la paraula viva i de la sinceritat maragallianes. Una operació també transcendental per a expressar l'experiència de les *Elegies* (en certa manera, tant com la de Hölderlin) i igualment útil a Riba per a pensar en el seu atzucac constant, en

haver enviat Joan Ferraté, tot i que, com assenyala GUARDIOLA 1993, p. 256, no consta enlloc cap data de recepció. El 1957 l'editorial Juventud de Barcelona va publicar *Emily Dickinson, Poemas, Selección y versión de M. Manent*, llibre que és estrany que Riba no tingués o hagués vist. Entre els retalls de periòdics que Riba conservava hi havia un article de Paulina Crusat que ressenyava (*Ínsula* 130, setembre de 1957, p. 5) «La poesía de Emily Dickinson (Con motivo de unas versiones de M. Manent)».

19. SOLA 1977, pp. 24-25.

20. GUARDIOLA 1993, p. 411 (carta del 12 de desembre de 1957).

21. MIRALLES 2009, pp. 35-36.

22. *Ibidem*, pp. 25-36.

23. De fet, la primera vegada que Ferrater el va citar va ser en una carta al director de *Serra d'Or* (FERRATER 1962) arran de l'aparició en aquesta revista de la ressenya del *Kavafis* de Riba (PINELL 1962). Aquesta carta no parla de la llengua però ja introdueix el que esdevindrà tòpic en la valoració de la versió ribiana, que, «*pudoris causa*», Riba «va ometre de la seva selecció» «uns quants poemes d'amor».

l'enyor o recança de la intensitat en comptes de la treballada concentració; de la senzillesa o simplicitat enfront de l'abstracció i l'essencialitat.

Maragall era encara no tres anys més gran que Kavafis. En Maragall Riba havia sabut valorar un fons fàustic, goethià (matisava, però, que Maragall era «un goethià que de Goethe sembla retenir només l'aspecte de llum, el clàssic tòpic de l'olímpica harmonia»)²⁴, i li reconeixia específicament el mèrit, l'originalitat, deia, d'haver sabut «fondre l'antic sentimentalisme dels renaixents amb el realisme que s'iniciava» i la de ser «alhora místic i orientador, cantor visionari i definidor moral»²⁵. No que sigui el mateix que deia a Ferrater sobre Kavafis, però pel que fa a la constatació concreta per part de Riba que Maragall va saber «fondre l'antic sentimentalisme dels renaixents amb el realisme que s'iniciava» tenim dret a trobar-hi un paral·lel, em fa l'efecte, en la declaració per part de Riba de la victòria de Kavafis, a força de vitalitat i llum, sobre «la quincalla sentimental del modernisme». I, quant a l'època, recapitulo, Kavafis era encara no tres anys més jove que Maragall. Realitzada de diferent manera, evidentment, però Riba detectava en ambdós poetes una superació del sentimentalisme —i, alhora, la recerca, per part de tots dos, d'una expressió no sentimental, realista o conceptual i tot, del sentiment: a força de vitalitat i de llum.

La victòria del poeta alexandrí sobre el modernisme fou, deia Riba, «a la grega», que deu voler dir que tenia per característica de la poesia grega —no sé si del tot en general— la força viva dels mots —res de col·loquialisme, però, sinó en el sentit que Riba mateix deia, ara a propòsit de Maragall: «el més just elogi que es podria fer d'aquest home amb la seva personalitat genial, tota ella irradiació i influx, és que tot d'ell fou paraula viva: els poemes i les proses, els actes i fins els gestos i fins les inhibicions i els silencis»²⁶. La força viva dels mots i una llum que implica puresa —un concepte bàsic en la poètica ribiana— i duresa, i també veritat, sinceritat («no admet engany»). D'altra banda, tampoc deu caldre oblidar que la llengua de Kavafis era el grec i els seus temes sovint grecs i filtrats per la tradició de la poesia grega i hel·lenística.

Ferrater havia llegit Kavafis en francès i en anglès. Llegir Kavafis en anglès predisposa a llegir-lo en una altra tradició poètica, perquè l'anglès, en naturalitzar la dicció de Kavafis, la situa en un altre context, la transfigura. Això és també veritat, d'una altra manera, per llegir Kavafis en francès, però a Ferrater la dicció poètica kavafiana que més l'interessava era l'anglesa, perquè era en definitiva la que, a ell com a poeta, acabà servint-li per a un nucli almenys dels seus poemes, i era a aquesta dicció que es referia quan parlava de col·loquialisme. O sigui, que el primer que no l'interessava, de la declaració de Riba, era aquest «a la grega» aplicat a la victòria de l'alexandrí sobre el modernisme.

24. MARFANY 1967, p. 539.

25. *Ibidem*, p. 542.

26. *Ibidem*, p. 548.

En aquestes circumstàncies, el col·loquial de Ferrater pot no resultar rodonament inconvenient però ha de ser traslladat a una altra dimensió: a un aspecte que a ell com a lector de poesia i poeta l'interessava particularment i que ell trobava, d'una determinada manera, en els poemes de Kavafis i se li perdia, en canvi, en les traduccions de Riba. El que ens importa són les raons de Riba, ben cert, per fer el que va fer, però situar-les amb garanties exigeix treure-les del punt de vista de Ferrater, certament respectable en el marc que he dit però no per a justificar una opinió que Ferrater aplica a Kavafis per jutjar la traducció de Riba —no, doncs, a partir de Kavafis sinó del Kavafis que ell voldria trobar en aquesta traducció. La qual cosa, però, no vol dir que no calgui donar raó de què volia dir Ferrater quan reclamava «la llengua que en podríem dir col·loquial». Immediatament, en aposició, ja afegia «la llengua del diàleg, la llengua ordinària»²⁷. Bastaria això per objectar que aquesta no és la llengua de Kavafis, però potser no està de més confrontar una remarca que Ferrater mateix feia una vegada que atribuï a Manuel Machado el fet de ser «poeta muy coloquial»: deia que se servia d'aquest adjectiu «para usar el término que es bandera de la más nueva generación de poetas españoles»²⁸, i es referia a «la norma coloquial por la que hoy quieren regirse los más nuevos poetas» com a la raó per la qual Manuel Machado «entusiasma a la vez a Luís Rosales, a José María Valverde y a Jaime Gil de Biedma»²⁹. Tot plegat, això deu voler dir refús de la llengua de la tradició, o almenys refundació crítica de la llengua poètica atesa la llengua ordinària, que vindria a ser més o menys el que ara anomenem l'estàndard. O bé que, a Ferrater, la llengua de la seva tradició li resultava massa tancada en ella mateixa, closa en l'especificitat, precisament, de la seva tradició, refundada pels noucentistes a partir sobretot del simbolisme francès, i que volia que la llengua del poema fos confrontable amb la llengua que ell anomenava ordinària com, en el cas de l'espanyol, li semblava que n'era en els poemes dels poetes que hem vist que citava.

Que la llengua de Kavafis, que és, efectivament, a la base de la seva particularitat com a poeta, tingui res a veure amb això que Ferrater anomenava col·loquial, això és errat, en opinió meua. No cal que ho sigui, però, que els poetes que volien o volen atènyer que la llengua dels seus poemes fos o sigui d'alguna manera confrontable amb «la llengua del diàleg, la llengua ordinària», puguin servir-se dels poemes de Kavafis amb aquesta finalitat. Val a dir: que a ell l'interessés Kavafis pel que l'interessava, és ben legítim, però la seva afirmació que «Kavafis és un poeta molt col·loquial, de llengua molt viva i molt de cada dia»³⁰, trobo, doncs, que és errada, d'una banda, i, de l'altra, que Riba no l'hauria compartida. Riba hauria pogut assenyalar mots o expressions, en el text grec, que li semblessin particularment vius, fins vulgars, però allò que el devia fascinar de la llengua de Kavafis era el seu caràcter

27. FERRATER 1979, p. 115.

28. FERRATER 1986, p. 182.

29. *Ibidem*, p. 184.

30. FERRATER 1979, p. 116.

compost, la seva simplicitat objectiva, construïda entre l'epigrama i el relat o declaració d'un fet, històric o real.

En llegir el Kavafis de Riba, molts crítics van destacar, de diverses maneres, com es representaven la llengua de Kavafis a través de les versions de Riba. Així Fuster, per exemple, es va referir, d'una banda, a «l'estranya, arqueològica i alhora viva i popular veu del poeta d'Alexandria» (o sigui, va considerar que el registre de llengua viva, comuna, coexistia en aquells versos amb un to elevat, que tenia quelcom d'antigalla); i, d'altra banda, va opinar que «poques vegades els versos del nostre poeta han aconseguit una fluència i una diafanitat, una gràcia i una destresa tan llisquents i tan voluptuoses com en aquesta traducció» (o sigui, que aquells poemes traduïts per Riba eren més entenedors i engrescadors que els de Riba)³¹. Jordi Pinell precisava, encara, que, a més de ser «un nou esforç d'equilibri entre tensió verbal i fluidesa», aquesta traducció «correspon exactament a l'estil poètic dels últims anys de Carles Riba, i representa una victòria en la seva recerca de la diafanitat sense perjudici de la densitat antiga». Pinell coincideix globalment amb Fuster però va més enllà en situar la versió de Kavafis dins d'un procés —cap a «la diafanitat sense perjudici de la densitat antiga», cap a una fluidesa que no representi afluixar la tensió— característic «dels últims anys» del poeta i no pas exclusiu d'aquest llibre —no és que sigui aquí sensible, tot això, perquè es tracta de traduir Kavafis, sinó que ja era sensible en l'obra del poeta a partir d'un moment que no s'especifica però que correspon a la seva etapa última, diguem-ne³².

Des del punt de vista de la formació de la tradició literària de la Grècia moderna, Kavafis té una llengua a part: la tradició sobre la qual recolzen els seus poemes és el grec com a llengua de família, fora de Grècia i en una realitat plurilingüe, i les seves lectures en grec, preferentment poetes, antics i hel·lenístics, i prosistes, sovint d'època romana i bizantins, preferentment historiadors; també l'impuls de poder dir ell en grec alguns poetes estrangers, de Dante a Keats, per exemple. És evident que, en termes d'història de la llengua literària, hi ha en Kavafis una evolució de la *katharévousa* a la *dimotikí*, diguem-ne³³, però també que el tema de la seva llengua es col·loca força al marge d'aquesta evolució, que coincideix amb un fet general constatable en tota la literatura grega de la seva època. L'observació de la llengua de Kavafis des dels primers poemes o les primeres versions fins als darrers o a les versions acabades més aviat suggereix un procés de depuració, de contenció i precisió, d'acumulació i intensitat³⁴, que es pot dir en termes de sin-

31. FUSTER 1963.

32. PINELL 1962.

33. El fet que d'un poema en esborrany com «Davant de Jerusalem» (SAVVIDIS 1997, II, pp. 352-353) s'hagin trobat dues versions, no datades, pot il·lustrar que, conforme anava tenint una llengua poètica pròpia, Kavafis sentís en algun cas la necessitat de tornar a dir en aquesta llengua pròpia el que havia provat de dir en una llengua que ja sentia massa llunyana i artificial.

34. LIDDELL (1974) 2004 feia servir el terme anglès 'poignancy', a prop també de pregonesa i profunditat.

taxi com ara: abundor d'oracions nominals pures, més coordinació que subordinació, parquedat d'adjectius, etc. Tot plegat, una tendència clara a l'economia dels mitjans expressius, i diguem-ne a la braquilogia. En general, els estudis sobre lèxic, si permeten parlar d'un procés d'apregonament d'aquesta mena, que, externament, acostava la llengua dels poemes de Kavafis, en termes generals, a la *dimotikí*, palesen un característic to arcaitzant³⁵, sostingut i constant, tot al llarg de tota l'obra —no especialment en els poemes diguem-ne històrics, com podria suposar-se.

En aquesta llengua és tan possible trobar mots de la parla comuna com trobar-ne de molt nobles. El seu caràcter de composta, però, no és sense relació, malgrat l'observació que acabo de fer sobre el to arcaitzant, amb el fet que a Kavafis hi ha tant poemes actuals com poemes situats en altres èpoques històriques —particularment, l'hel·lenístic-romana o la bizantina—; tant poemes en primera persona com poemes en tercera. Aquests fets, i ben d'altres, afecten no tant la llengua, crec, com la gradació, l'ús amb finalitat expressiva, artística, tant de la sintaxi com del lèxic. És per l'ús de la llengua tan finalitzat a l'efecte que vol produir el poema que els poemes de Kavafis són com són, i no perquè el to sigui arcaitzant, poc o massa, o perquè la dicció sigui més acostada a la llengua alta, culta, o a la llengua comuna, ordinària.

Prenguem un poema com «Termòpiles». Els dos primers versos diuen τιμή σ'ἐκείνους ὅπου στήν ζωή των / ὄρισαν καὶ φυλάγουν Θεπμοσύλες. Si superficialment ens hem avesat a distingir entre els poemes històrics i els d'ara, o entre els de llengua alta i els de llengua ordinària, aquests dos versos plantegen ja d'entrada tot de qüestions, perquè aquests nivells aquí clarament coexisteixen. El mot τιμή, que obre el poema, en la parla ordinària més aviat vol dir valor o senzillament preu, i aquí manté un sentit fort d'honor, de glòria, reforçat pel fet que és usat absolutament, sense verb, i, encara, pel referent històric: és l'honor el que cal reconèixer als qui guarden les Termòpiles. Hi ha uns cèlebres versos de Simònides (fr. 531 Page), que ens ha transmès Diodor de Sicília (XI 11,6 Arsen, p, 342 Walz) com «un encomi», sobre «la sort gloriosa» que bellament tocà als qui guardaren les Termòpiles i hi deixaren la vida davant dels perses invasors. A Kavafis l'honor no va als morts, als guerrers espartans caiguts davant dels perses, sinó a aquells que guarden (present, no passat) les Termòpiles. I els quatre darrers versos, en reprendre la τιμή que els és deguda, reblen el sentit d'aquest present: Καὶ περισσότερη τιμή τοὺς πρόπει / ὅταν προβλέπουν (καὶ πολλοὶ προβλέπουν) / πῶς ὁ Ἐφιάλτης θὰ φανεῖ στὸ τέλος, / καὶ οἱ Μῆδοι ἐπὶ τέλος θὰ διαβοῦνε. El moment és doncs el d'abans de la batalla: estan esperant els perses i prou que preveuen que els perses passaran, raó per la qual els correspon encara més honor, perquè estan guardant el pas de les Termòpiles tot i que saben que seran traïts per Efiàltes i que no deturaran els perses invasors.

35. LORANDO, MARCHESI, GENTILINI 1970.

Tornant als dos primers versos, ja hi ha un aorist, d'un verb no certament característic de la parla ordinària, ὤρισαν, el subjecte del qual són els qui guarden les Termòpiles: estan guardant aquest pas perquè cada un d'ells *fixà*, val a dir, ha posat una fita, un terme, a la seva vida: n'han termenat l'espai, l'espai de la vida, del qual és porta el congost, o sigui l'estretor i el coratge, i el guarden tot i saber —si tornem als quatre darrers versos— que la traició i la força invalidaran l'opció que han pres: fer del territori que guarden —Grècia, si la porta en són les Termòpiles— una opció de vida; l'opció de vida que expliciten els versos 3-10 del poema, entre els dos primers i els quatre darrers. Riba els va traduir així: «Mai d'allò que és el deure no movent-se; / justos i equitatius en tots llurs actes, però amb simpatia i bona entranya; / generosos si són mai rics, i quan / són pobres en la mica generosos, / més: acorrent tant com els és possible; dient la veritat sempre que parlen, / tret que sense odi contra els qui menteixen». És clar que aquests versos no corresponen a l'honor dels morts a les Termòpiles, sinó a l'honor de qui ha posat com a nord, com a espai de la seva vida, el que és just i equitatiu, el que cal, i tracta els altres amb compassió i i bons sentiments, córre amb generositat a ajudar-los i diu la veritat i no odia els qui diuen falsedats. Això és un programa moral, de vida honesta; contra la traició, la violència i la força; contra la vida sense limitació ètica, sense termenar, com és —i no cal dir-ho— la dels perses o medes. Els versos 3-10 fan referència al capteniment que han de tenir els homes, ara i aquí, una opció moral en què rau l'heroisme de debò, haver termenat la vida a la grega, haver-la tancat en l'estretor espartana d'unes normes, bo i ser conscients que la traició, la violència i la força prevaldran com sempre.

És cabdal, en aquest poema, que el to alt que correspon a la τιμή se senti, soni, i que sigui compatible amb la dicció, amb la manera de dir i amb el lèxic més planer que correspon a l'enumeració de l'opció moral de l'home —no del guerrer—; els versos del 3 al 10 no són el poema: és evident que el poema no s'acaba amb aquesta caracterització de la gent honesta, sinó que tota la seva força prové del fet que, en el món tal com és, fer-se un propòsit de vida honesta és com decidir que val la pena defensar les Termòpiles, haver fet d'aquesta opció de vida unes Termòpiles per les quals val la pena morir. Així, Kavafis ha escollit el lèxic d'aquests versos i els ha construïts amb molta cura, retòricament com un encomi.

El vers 3 termina en un participi, κινῶντες, i el 9, que és en l'essencial el que tanca aquesta secció —perquè després d'ell el 10 és una concessiva, una especificació que el precisa, afegint sentit—, termina en un altre participi, ὀμιλοῦντες, i en el vers anterior trobàvem encara συντροχόντες. Riba ha vist que convenia conservar els participis, que sintàcticament són conversacionals i terminants, i els ha conservats, i, en canvi, mantenir la responsió en el mateix lloc del vers, al final dels decasíl·labs 3 i 9 (κινῶντες / ὀμιλοῦντες), això l'hauria obligat a forçar l'ordre dels mots en el vers 9 (usant els seus mots i seguint l'ordre del grec, li hauria resultat «sempre que parlen la veritat dient») i, en definitiva, a renunciar al decasíl·lab o a la seva divisió del sentit de ὀμιλοῦντες entre parlar i dir (la veritat).

L'estil braquilògic no exclou les antítesis, les repeses simètriques, i Riba hi està particularment atent; així, per exemple, el «generosos» al començ del vers 6 i al final del següent, en la mateixa posició que el γενναῖοι de l'original, i, entre els dos versos, l'encavallament «quan / són pobres» que calca el ὅταν / εἶναι πτωχοί de Kavafis. Tant en aquests versos com en els finals, on la seva repetició «vindrà que» (v. 13), «vindrà que» (v. 14) reforça el futur del grec i varia la repetició de l'original: στὸ τέλους (v. 13), ἐπὶ τέλους (v. 14).

Tot plegat, Riba va entendre el poema i va estar atent a com estava construït. De fet, era això el que li plaïa de Kavafis, el que més l'interessava. Precisament per com l'estil alt, afí al de l'encomi simonideu, feia de motlle d'un propòsit de vida general, ètic i no heroic. I això amb fidelitat, amb concisió: «a la grega». Els dos versos inicials de la versió de Riba són emblemàtics d'aquesta seva aposta ultrada. Diuen: «Honor a aquells, qui siguin, que llur vida / han termenat i en guarden les Termòpiles». Riba opta per mantenir l'indefinit, l'incís «qui siguin» (ὅπου), perquè li sembla bàsic per a poder passar d'«aquells... que... / guarden les Termòpiles» a «aquells... que llur vida... / han termenat». Manté «les Termòpiles» al final del vers 2 però les converteix en les Termòpiles de la vida de cadascú dels que han posat límits, fites a la vida. La precisió es concentra tota en el pronom feble *en*. Allò que indica que no ens les tenim amb les Termòpiles sinó que el poeta se serveix de les Termòpiles per indicar les portes d'una vida endreçada, amb fites de conducta honesta, realment humana —una vida que és com Grècia, que respon als ideals grecs— és l'*en* de la versió de Riba. Però, de la mateixa manera com els dos versos inicials de Kavafis resulten de mal lligar sense tenir en el cap tot el poema, així mateix els dos inicials del poema de Riba. El to alt de la traducció respon al de l'original, evoca el model antic de l'encomi i permet una construcció del total que, a través de la secció medial (v. 3-10), recupera en els quatre versos finals el to alt ja amb un evident doble joc que compta amb la complicitat del lector que ja haurà entès, ara. Per emmotllar l'encomi moral —d'ara mateix i de sempre— en l'antic encomi heroic —de llavors— Kavafis ha aconseguit una expressió composta, retòricament equilibrada, i aquesta expressió és el que Riba ha incorporat.

Aquest, doncs, no és un poema d'un sol to ni és col·loquial; i, si el dèiem com si fos col·loquial, tot ell, fóra un altre poema, i no el que és. Que la resignada, lúcida ironia que reflecteix pugui ser expressada —que sigui lúcidament irònic el final sense que resulti ridícula la conducta dels qui guarden les Termòpiles de la vida—, això només exactament la llengua que fa servir Riba pot aconseguir-ho. I és en aquest sentit que entenc que Ferrater sobre la llengua de Kavafis no l'encertava.

Tot i haver quedat clar que «Termòpiles» no és un poema històric, encara podria pensar-se que altres poemes de Kavafis són més directament realistes i que a aquests sí que convindria el to col·loquial que deia Ferrater —ni que fos al preu, potser necessari, de canviar l'etiqueta. Bàsicament, Ferrater pensava en els poemes eròtics, en els ambients sòrdids. Ell i el seu germà, Joan Ferraté.

Joan Ferraté va explicar, en el «Prospecte» de les seves *Poesies de Kavafis* de 1987³⁶, que la seva intenció primera havia estat traduir els poemes del corpus canònic que Riba no havia traduït, però, que, un cop va haver dut a terme aquest propòsit, va veure que «les versions de Riba no eren compatibles amb les meves, en la mesura almenys en què, tant per part de Riba com per la meua part, Cavafis havia sofert l'empremta d'un gust i d'una manera de fer personals que, a desgrat de la nostra coincidència en el propòsit de ser literalment fidels a l'original, ens havien dut inevitablement a resultats de conjunt molt sovint força divergents»³⁷.

En el nucli d'aquesta apreciació hi ha un fet que fa de mal controlar: com queden el gust i la manera de fer personals reflectits en la tria, o, encara, en cada versió i en el resultat de conjunt. Probablement la resposta sigui que queden reflectits en la llengua. En el cas de Riba és possible mirar de controlar quins poemes va traduir i quins va deixar fora, però també ho fóra plantejar si la tria no caldria prendre-la, al cap i a la fi, com un testimoni de la voluntat de Riba de fer passar la veu de Kavafis per la seva veu de poeta, el mateix testimoni que donen les seves versions de Hölderlin. De tota manera, algunes remarques sobre els poemes de Kavafis que no hi ha en el Kavafis de Riba no sembla que puguin ser considerades ni fruit de la casualitat ni mancades de sentit. Les principals d'aquestes remarques les va fer Eudald Solà. Coses com ara que en la tria de Riba no hi ha els poemes iliàdics de Kavafis, o que només n'hi ha un de bizantí. La interpretació d'aquestes remarques, però, és tota una altra qüestió. En alguns poemes de Kavafis es fa evident la burla o l'absència dels déus, i això hauria pogut repugnar Riba, en aquells anys «aferrat al cristianisme»³⁸. La qüestió és massa complicada: no comptem amb evidències positives, que Riba hagués dit res en aquest sentit, i potser s'hauria de plantejar dins d'un conjunt que anés dels eteris immortals de Hölderlin i del Déu de *Salvatge cor*, passant pel tràgic de Sòfocles, fins als relats de l'*Esbós* i a plantejar per què va començar la traducció d'Eurípides justament per les *Bacants*.

De fet, però, aquesta és una qüestió de veres important, perquè d'alguna manera emmarca la crucial sobre el món grec de Riba i el món grec de Kavafis —sobre el món de l'un i de l'altre, en definitiva. El món del Kavafis de Riba fóra el dels regnes, el de les metròpolis hel·lenístiques, dels hebreus i sobretot dels romans dins d'aquest món, fins a la penetració del cristianisme; el seu Kavafis se situaria entre l'epigrama hel·lenístic i Julià. I el món de Riba hi ha qui ha pensat que «no pot emmirallar-se en aquest món hel·lenístic que s'ensorra definitivament»³⁹. Emmirallar-s'hi no sé, però la fascinació per aquest món és a la base de l'interès de Riba per Kavafis. Kavafis al·ludeix a la barreja de pobles, al mestissatge del món hel·lenístic, però el

36. Reproduït a FERRATÉ 1987.

37. FERRATÉ 1987, p. 28.

38. SOLÀ 1977, p. 21.

39. *Ibidem*, p. 29.

seu món real és igualment mestís i Kavafis diu el fet, no el condemna ni el troba decadent. Aquest món correspon d'alguna manera a la seva llengua: a nivell de conversa, una llengua comuna hel·lenística; a nivell de poema, cada poeta hel·lenístic emprà una llengua que s'ha fet ell, comunicable a un públic divers però contenint, selectivament, la llengua de la tradició poètica. L'hel·lenisme justament es diu així perquè conté el clàssic, el grec anterior. Tornem a ser davant d'una llengua composta, d'art. En la intenció de Kavafis, que s'orienta més aviat de la banda de l'epigrama que de la banda de Cal·límac, una llengua articulada i precisa, viva més que parlada o ordinària, que permeti l'objectivitat, la distància des de la qual expressa el sentiment, la passió, la nostàlgia i la desolació del pas del temps. Riba, la llengua de la tradició ja la té, de l'*Odissea* a la tragèdia àtica. Ha fet excursions, de molt jove, cap a la poesia diguem-ne lírica —cap a la poesia no èpica, no dramàtica—, però les poques traduccions, i parcials (Arquíloc, Safo, Píndar), han quedat inèdites o publicades en revistes, Riba no ha pensat a aplegar-les com les de Hölderlin, o no se li ha presentat l'ocasió, tant se val. I, de la poesia hel·lenística, res o molt poc. Entre els seus llibres, quatre volums de la *Palatina* de la Guillaume Budé francesa, i para de comptar. El que més s'acosta a la poesia hel·lenística són les versions, també de jove, de Virgili i altres poetes romans. O sigui: té l'*Odissea* i la tragèdia, li falten la comèdia i quasi també la lírica. No del tot, perquè hi ha l'*Aululària* i les versions dels grecs arcaics que hem dit, però, globalment, ni punt de comparació amb l'*Odissea* i la tragèdia.

El que té sembla que podria donar la raó a Ferrater quan parlava del to alt de Riba. Però val la pena insistir que la fascinació per Kavafis li ve, a Riba, d'allò que li falta, d'allò mateix que cerca en la veu poètica femenina, del risc de la novetat d'un to més objectiu, d'una expressivitat menys emfàtica que li permeti dir el sentiment, la passió, la nostàlgia, més ençà del mite, aquí on el símbol es barreja amb la vida de cada dia —que no cal que sigui la d'ara mateix, sinó la de sempre— on el registre alt no és incompatible amb el de cada dia; on la llengua dels poetes no està renyida amb la llengua comuna. Potser ja era per aquesta raó que havia traduït l'*Odissea* i no la *Ilíada*. Des d'aquesta perspectiva, el món hel·lenístic de Kavafis li serveix més que el món hel·lenístic; més Kavafis que no els poetes hel·lenístics. Perquè els poemes de Kavafis ens hi porten, a aquell món que és el nostre, i amb una llengua que és la nostra. Una vegada, comparant la lírica grega amb la moderna, Riba va caracteritzar la d'Arquíloc —«immediatament», va dir— com a fruit de les seves reaccions, i la moderna com a «plenitud i totalitat del món en el somni personal d'un instant»⁴⁰. Deixat ara de banda això del somni, es tractaria de fer, de la pròpia experiència d'un instant, una imatge precisa de tot, del món. En aquest sentit, Kavafis interessa més Riba del que podien arribar a interessar-lo els lírics antics. I particularment la seva llengua, l'interessa, tant quan el poema parla de l'instant d'ara com quan parla de l'instant d'un altre temps.

40. MIRALLES [1995] 2007, p. 144.

Perquè és la llengua allò que construeix la conversió de l'instant que sigui en «plenitud i totalitat del món».

Tant Ferraté com Solà reconeixen que en la selecció de Riba els poemes eròtics no és que no hi estiguin representats, però se'ls veu reticents a l'hora de reconèixer-ho. Una reticència que potser continua la de Riba a l'hora de triar-los. Al capdavall, però, misèries humanes i xafarderia —com totes les anècdotes, curulles de sentit que no és difícil decantar cap a una banda o cap a una altra. Sobretot Ferraté ve a dir que interessava molt Riba la força de l'evocació eròtica dels poemes de Kavafis però que li feia por que ningú arribés a imaginar-se que assumia un jo homosexual per alguna seva afinitat en matèria que en general semblava llavors tan delicada. Jo personalment no penso que aquest risc no fos important per a Riba, i crec versemblant que busqués l'assessorament de la seva dona, Clementina Arderiu⁴¹, però l'evidència que no es va estar de triar poemes molt explícits m'inclina a creure que Riba, si hagués pogut publicar en vida aquestes seves versions, s'hauria explicat en un prefaci, essencial i aclaridor, com solia; i que, atès que Riba no es va poder explicar, les nostres raons, des de Triadú⁴² fins ara, han d'assumir un grau de conjectura que les pot fer aparèixer com a especulacions.

Hi ha un esplèndid poema, «Llur començament» en la traducció de Riba, Ἡ ἀρχή των, en el qual es concentren dos retrets de lèxic formulats, respectivament, per Ferrater i per Solà. Diu Ferrater que, quan Riba començava a llegir els poemes en grec, «un dia em va dir molt indignat: 'Realment, aquests francesos són uns cursis, són incapaços de donar cap vivacitat a la llengua. Fixi's, aquesta bona senyora, Marguerite Yourcenar, tradueix tal mot' (ja no recordo el mot) 'tradueix per *la couche*, aquest mot noble que vol dir el llit a les tragèdies de Racine, però és que el mot grec el que vol dir és matalàs! És el mot més vulgar del món'. Bé, probablement tenia raó. Però el cas és que, quan va sortir la seva traducció (bé, abans de sortir, perquè la vaig llegir en manuscrit), em vaig quedar consternat que aquest mot 'matalàs' es convertia en 'la colga', o sigui que és menys col·loquial, més artificial que 'la couche' de Marguerite Yourcenar»⁴³. Aquest mot grec que Ferrater no recordava deu ser τὸ στρῶμα (v. 2). En el primer vers del poema, el darrer mot és ἡδονή, un mot certament recurrent en els poemes de Kavafis, a propòsit del qual assenyalava Solà que «Riba manifesta una certa tendència a no traduir les paraules gregues ἡδονή i ἡδονικός per *plaer* o *voluptuositat* i *voluptuós*»⁴⁴.

En la traducció de Riba els tres primers versos d'aquest poema fan «La consumació de llur goig interdit / s'ha fet. S'han aixecat d'aquella colga / i es vesteixen corrents, sense parlar-se». Els dos mots en qüestió són «goig» (v. 1) i «colga» (v. 2). Riba ha optat, com fa sempre que pot, per reproduir l'encava-

41. SOLÀ 1977, p. 9, s'hi declara en contra; cf. SEGARRA 1977.

42. TRIADÚ 1962.

43. FERRATER 1979, p. 116-117.

44. SOLÀ 1977, p. 13.

llament dels versos 1-2 i per respectar l'ordre dels mots del grec: Ἡ ἐκπλήρωσις τῆς ἔκνομῆς τῶν ἡδονῆς / ἔγινεν. No és precisament col·loquial, tot plegat: el vocabulari i la construcció tenen com a finalitat que sapiguem que són dos, que acaben de donar-se plaer sexual i que aquest plaer no és l'usual, perquè els dos són mascles; de manera que més aviat és una llengua densificada, d'una condensació molt per desobre de la habitual de la conversa; altra cosa és que el que diu el poema remet a un fet, a una situació, que resulta clarament de com ho diu. El mot grec στρῶμα certament sembla indicar que han jagut sobre un trist matalàs o una catifa; el mot indica això, però el sòrdid no és el mot sinó la cosa en si, com ens afigurem ara la cambra on han acomplert la mena de desig que es tenien —més en el fons: com veiem el jaç en funció del que s'hi acaba de consumir. En la tria de «goig» crec que per a Riba fou fonamental que es tracta d'un monosíl·lab i també crec que, a ell, aquest mot li podia semblar més expressiu del que acabaven de consumir aquells dos homes que no «plaer» o «voluptat», que potser li resultaven mots massa literaris.

Pel que fa a «colga», veig clar que el mot no agradava a Ferrater perquè no li semblava una manera habitual, possible, de designar un matalàs tirat a terra sobre el qual acaben de tenir sexe dos homosexuals. De fet, però, la sordidesa del fet assumida en el poema vé més aviat d'ἐκνομῆ. I del fet que, consumada la relació sexual, «es vesteixin corrents, sense parlar-se», i de la manera com diu el poema que se'n van. De la següent manera, en la traducció de Riba: «Surten separats, en secret, de la casa; i així / com van, amb una certa angúnia pel carrer, fan l'efecte / de sospitar que en ells alguna cosa deu traïr / en quin llit han jagut fa poca estona» (v. 4-7). Aquest «en quin llit» del vers 9 no els causa angúnia perquè fos només un matalàs sinó per la mena de «goig interdit» que hi han consumat. Que tinguin una por objectivament absurda que la gent, pel carrer, ho sàpiga, s'adoni, no té a veure amb el llit sinó amb la mena de goig que hi han obtingut, amb l'angúnia, amb mot de Riba, que ara els fa i els ha fet d'ençà mateix d'haver-lo consumat, aquell goig. Riba no ha trobat del cas focalitzar el llit tal com realment potser era, sinó concentrar el poema —que és d'altra banda on està concentrat també en l'original— en el sentiment de culpa dels amants. I és per això que ha optat per dir que anaven pel carrer «amb una certa angúnia», que és més, o almenys no és ben bé, el que diu κάπως ἀνήσυχα (una mica inquietos, o amoïnats). És també possible que, per a Riba, «colga» no tingués res a veure amb «couche». En català, els mots semblaven a Riba sempre més a disposició del poeta, més vivents, que en francès. Era més fàcil al poeta usar-los per primera vegada, val a dir: sense que arrossegessin el pes d'una feixuga tradició, la possible esclerotització dels mots d'una gran literatura. Les seves cartes a Paul Mazon i les seves declaracions a l'època de l'*Èsquil* (1932-1934) il·lustren aquesta seva opinió. D'altra banda, el substantiu «colga» ni és al *Diccionari general* de Fabra, i la informació que en dóna el *Diccionari català-valencià-balear* d'Alcover-Moll no correspon de cap manera a cap to alt ni revela un mot d'ús literari.

Riba se n'havia servit com d'una troballa lèxica en la segona versió de l'*Odissea* (1948). A X 334-335 havia escrit «mesclant-nos / en la colga i l'amor»⁴⁵ en comptes de «mesclant-nos / de llit i d'amor», que és com havia traduït en la primera versió⁴⁶ el *μυγέντε εὐνήι καὶ φιλότητι* del poema homèric. Per a Riba traduir «colga» en el poema de Kavafis no era inconvenient i no tenia res a veure amb «couche» en la traducció de Yourcenar; tampoc no li era incompatible amb el matalàs. Una altra cosa és si no va usar «matalàs» perquè va trobar que rebaixava el to del poema i una altra, encara, si per traduir el poema i el to del poema de Kavafis cal respectar «matalàs» a tota ultrança. La primera no té resposta, i a la segona la resposta és que no obligatòriament, però que potser fóra més orientatiu, pel que fa al jaç concret que el lector hauria de representar-se. Ara, en la traducció de Riba, que ha optat perquè l'important sigui el que s'hi feia i no el llit en si, el que caldria remarcar és que no hi diu «colga» sinó «aquella colga», amb un díctic ponderatiu que, en assenyalar el jaç, el posa en el lloc central que li escau: no el llit que és sinó allò que hi acaben de fer, els dos homes; i, que, d'altra banda, resulta un recurs ben expressiu i més aviat procedent de la parla ordinària. A més, «quin llit» (v. 10), en comptes d'un més literal «quina mena de llit» o «llit de quina mena», palesa un ús de l'indefinit *quin* paral·lel al del demostratiu *aquella*. I també hi ha el verb «han jagut», que acaba de limitar semànticament quin llit era, aquella colga, i què hi havien fet que n'haguessin de tenir després «angúnia» que no se'ls notés anant pel carrer.

Pel que fa a «goig», Riba no vol renunciar a aquest mot com una de les traduccions possibles de ἡδονή. Aquí ell vol dir «goig» i no una altra cosa. Caldria resseguir els usos de «goig» a l'obra de Riba per fonamentar aquesta afirmació, i és evident que ara resultaria encara més digressiu i allargaria la qüestió. Bastarà que recordem que el *Diccionari general* li permetia entendre que aquest mot designava «una emoció... causada per l'adquisició del bé desitjat», cosa que per a ell era més que només el plaer (en altres ocasions havia traduït ἡδονή per «delit») i s'adeia amb el que entenia que Kavafis atribuïa al coit, que és en definitiva l'acte que han consumat els amants. D'altra banda, en la poesia de Riba, des del primer llibre d'*Estances* (1919), i malgrat el simbolisme que sempre dispara i contamina el sentit dels mots del poeta ja en aquest llibre, «goig» no és cosa ni només ni sobretot espiritual sinó que va clarament amb «carn» (2, v. 10-11; cf. 10, v. 5) i pot acostar-se a significar el coit (11, v. 1 i 7), ni que sigui al·lusivament i metafòrica (15, v.11 i 15). El tema podria ser si, una paraula com ἡδονή, no convindria traduir-la sempre amb el mateix mot, en cada poema en què la trobéssim, tot al llarg de la traducció de Kavafis. Però Riba ni s'ho plantejava, això, i afinava el sentit d'un mateix mot en cada context, triant-ne cada vegada la solució que concretament li semblava més idònia.

Tornant al to, al ritme del poema per damunt dels mots concrets, Riba ha re-

45. *Odissea* 1948, I, p. 227.

46. *Odissea* 1919, II, p. 43.

tratat bé, en els tres primers versos, l'aixecar-se i vestir-se en silenci dels dos amants després del coït, i en els quatre següents els ha seguits pel carrer, després de sortir «separats, en secret» (v. 4), i ens els ha mostrat que hi anaven «amb una certa angúnia». Ja hem vist les opcions que ha fet, i hem vist com els seus versos dibuixaven, fidels als de Kavafis que traduïa, la sospita que se'ls pogués notar el goig interdit que havien consumat; que no hi hagués res que els pogués traïr: l'acumulació d'indefinites al mig del vers 6 (πού κάτι ἐπάνω) preludia el τί εἶδους κλίνην del següent: «*alguna cosa deu traïr / en quin llit han jagut*» en la traducció de Riba). El poema acaba en tres versos que transformen en guany l'experiència fins aquí evocada, el goig interdit, el sentiment de culpa i l'angúnia que se'ls pogués conèixer. Fan així, en la traducció de Riba: «Com, però, hi ha guanyat la vida de l'artista! / Demà, demà passat, o dintre uns anys, seran escrits / els grans versos dels quals allí hi hagué el començament» (v. 8-10). «Allí, ἐδῶ (v. 10), acaba de donar la raó a Riba que havia triat l'adjectiu demostratiu «aquella» per a la «colga» (v. 1). El poema fa anar el lector del fet i el sentiment de després, tot coses reals, situades en una casa i al carrer, però en el sentiment dels amants, fins a un guany segur però indefinit, els versos que en resultaran, potser el poema mateix que està llegint, i el sentiment del poeta. En la versió de Riba, ni el goig ni la colga no desconcentren del que és essencial, del poeta i del guany del poema per al poeta, i el ritme del poema hi batega intacte. Ni el goig ni la colga desfiguren el poema de Kavafis, però no podem dir que no el facin més de Riba.

Hi ha un altre fet que cal considerar, globalment, quant a l'escaiença dels *uerba de uerbis* de la traducció de Riba. Riba dóna un poema per cada poema, no un mot per cada mot del poema; generalment un vers —excepcionalment dos— per cada vers, no un mot per cada mot del vers. Això vol dir que, a més de llegir i traduir, en traduir fa amb el que té llegit versos i amb els versos un poema equivalent al poema de Kavafis que hagi triat per traduir. És ben possible que, en aquest sentit, també la mètrica, la construcció del vers i dels versos, la sintaxi del poema, hagin pesat, a més dels temes, en la tria de Riba.

Fins i tot a Hölderlin —i malgrat les elegies, que havia meditat també rítmicament— Riba ja havia anat a cercar poemes breus i simples i no havia dubtat a convertir dos versos com ara «Er kann im Gedichte nicht leben und bleiben, / Er lebt und bleibt in der Welt» («Buonaparte» de Hölderlin, v. 9-10) en aquests tres: «No pot en poemes / viure ni restar: / Viu i resta en el món» («Buonaparte» de Riba, v. 10-12)⁴⁷. En aquests tres hi ha una interpretació també mètrica de l'original. Quan va adaptar els trímetres iàmbics i els tetràmetres trocaics de la tragèdia, de fet Riba va experimentar, en termes de mètrica catalana, en el dodecasíl·lab (només saltuàriament alexandrins) i en un vers pentadecasíl·lab amb cesura medial (el primer hemistiqui del qual pot tenir, ara sí, la setena síl·laba dins d'un mot pla; o sigui, en la pràctica: dos

47. El poema (FERRATER 1971, p. 39) té doncs dotze versos, contra els deu de l'original.

heptasíl·l·abs). L'hàbit del ritme iàmbic, però, i la fluïdesa amb què sol desenvolupar-se en els versos d'Eurípides, devia ajudar Riba a treballar l'hexasíl·lab i li servia igualment per al decasíl·lab —tot i ser sonets, els de *Salvatge cor* són poques vegades decasil·làbics— i per a l'alexandrí. Els versos amb què, juntament amb l'octosíl·lab i algun tetrasíl·lab, estan construïts els oratoris de l'*Esbós*. En l'*Esbós*, d'altra banda, hi ha rima, però usada amb llibertat, i a voltes només assonant, en les sèries d'hexasíl·labs.

Tot plegat, aquestes remarques han estat aquí fetes per a ser tingudes en compte amb vista a la consideració d'aquesta aspiració de Riba a la simplicitat, a la intensitat expressiva sense declamació, que el portà a sintonitzar amb la poesia de Kavafis. Perquè també mètricament els poemes de Kavafis li eren còmodes, dins d'aquesta tirada cap al ritme iàmbic, i, els seus versos resultaven, contràriament als hexàmetres, molt més naturalitzables en català —més naturals, més llisquents. Els versos de Kavafis són generalment decasíl·labs, alexandrins i dodecasíl·labs, sovint alternats dins d'un mateix poema. D'entre els poemes de Kavafis que Riba va conèixer n'hi ha uns quants amb rima: més entre els més antics, però no deuen arribar a una tercera part. D'entre els que Riba va triar i va traduir, no arriben a una quarta part els que tenen rima en l'original. Riba no en va traduir cap amb rima. No va voler sentir-se forçat a alterar l'ordre dels mots, el ritme de la sintaxi, els encavallaments —i amb ells més d'un cop les cesures—, les correspondències i els ecos. Per a ell, aquestes característiques eren bàsiques, i en elles raïa, més que no en la rima, el valor del poema que traduïa, la raó de la seva intensitat expressiva. Per exemple, en un poema sense rima en grec, «A Antíoc Epífanes», els vuit primers versos són dedicats a la presentació d'un jove d'Antioquia, favorit del rei del títol, i a reportar l'esperança que manifesta el jove que els macedonis puguin ajudar Síria contra els romans. En els cinc versos següents i darrers del poema, el primer diu la mica de commoció que aquesta esperança del seu jove favorit provoca en el monarca (v. 9), però els següents se centren immediatament en la reacció de ni gosar parlar d'Antíoc Epífanes —no fos que algú ho reportés als romans—, provocada pel record de la sort del pare —mort lluitant contra els romans, en la batalla de Magnèsia— i del germà, assassinat en una conjura de palau (v. 10-12a). El que queda de poema (v. 12b-13) és un aclariment del locutor: ja feia bé, de no parlar, perquè de seguida els macedonis van ser derrotats a la batalla de Pidna. «Com és natural», diu Kavafis al final del vers (ὡς φυσικόν), i així el vers, inesperadament, rima amb el 10, la segona part del qual era πατέρα κι ἀδελφόν, el pare i el germà —o sigui, aquells la sort dels quals permet de dir «com és natural». Heus ací els cinc darrers versos en la traducció de Riba: «Pot ben ser que una mica s'hi va commoure el rei. / Però a l'instant recorda el pare i el germà / i ni tan sols contesta. Podia un escolteta / repetir alguna cosa.— Per altra banda, és clar, / ràpidament vingué, a Pidna, el lleig final». Riba dóna «com és natural» amb «és clar», i així el seu «és clar» rima amb «el pare i el germà», com el ὡς φυσικόν amb el πατέρα κι ἀδελφόν en l'original de Kavafis.

Riba sol respectar igualment les repeticions de versos, o de paraules en una seu mètrica precisa —o aproximadament en el mateix lloc del vers—, mira de reproduir les insistències i els ecos de Kavafis, o de donar-ne un equivalent. Vol saber incorporar la manera, d'aparença una mica mecànica, però artificiosa i de molt d'efecte, d'aquests recursos expressius que Kavafis treballa, subtilment. I, si respecta també la divisió de les estrofes —que, des del punt de vista del sentit, i de la intenció del sentit, són molt i molt significatives, a Kavafis—, per a desenvolupar amb més precisió segons quins efectes de significació, no dubta a desdoblant un sol vers de l'original en dos de seus. La primera estrofa del poema «Veus» és un exemple de justesa en la traducció i fins la supressió en el primer vers de la conjunció copulativa —perquè li surti un octosíl·lab, en principi—, que modifica l'ordre de mots de l'original, podria pensar-se que dóna més fluidesa a l'entrada i destaca, perquè esdevé el primer mot del poema i per la repeticó, el substantiu del títol. Fa així: «Veus ideals, veus estimades / dels qui moriren o dels qui ja són / perduts per a nosaltres com els morts». El poema de Kavafis té tres estrofes, de tres, dos i tres versos. En la versió de Riba, la segona en té tres i la tercera quatre. En la segona, Kavafis explica no que els morts se'ns apareixen en els somnis, sinó que ens parlen —per això n'ha evocat les veus, no les figures que podrien veure's—, i que, com en els somnis, també quan estem desperts, en mig d'un pensament, podem sentir les veus dels morts: no amb un sentit corporal sinó amb el cervell. Riba devia trobar fascinant que el que hauria pogut ser una emoció, un sentiment, acabés manifestant-se en mig d'un pensament i ho sentís el cervell. De fet, en el vers 5 de Kavafis σκέψιτi és col·locat just al final del primer hemistiqui, μυαλό al final del segon —o sigui, al final del vers. Riba disposà així els seus versos: «De vegades ens parlen entre els somnis; / de vegades en mig d'un pensament / les sent el cervell». L'últim hexasíl·lab li permet destacar que és el cervell, precisament, a sentir-les, i que és «en mig d'un pensament» queda també realçat per la col·locació al final del vers anterior. L'esponjament li permet, a més, usar i repetir «de vegades», que és l'equivalent més espontani de κάποτε (v. 4, v. 5). La mateixa operació en l'estrofa tercera. Diu Riba: «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». Els versos 7 i 10 de la traducció de Riba corresponen als versos 6 i 8 del poema de Kavafis (tal com el vers 4 de Riba corresponia al vers 4 de Kavafis), però els 8 i 9 de Riba desdoblen el 7 de Kavafis (tal com els 5 i 6 de Riba feien amb el 5 de Kavafis). Amb el resultat de destacar, al final del 8, «poesia», i al final del 9 «vida».

Queda així dibuixat un pensament-cervell-poesia-vida que, per impensat que sigui, podria potser haver servit de lema a l'última poètica ribiana, a la voluntat del poeta de trobar una veu que, sense renunciar al pensament, a la tensió de sempre dels seus versos, reflectís més límpidament, més immediata, la vida. Curiosament, podria formular-se aquest impensat programa en termes maragallians, em fa l'efecte.

I potser tot plegat hauria de dur-nos a recapitular sobre la llengua que Riba

va trobar a Kavafis. Una llengua composta, sotmesa a un control tens de la intel·ligència, concentrada en l'expressió, sovint indirecta, de la vida, de l'experiència humana del goig a la decepció, de la joventut i la bellesa a la decrepitud; per mitjà de la presentació, aparentment objectiva, però sempre enfocada amb alguna intenció, d'una escena d'ara o d'un altre moment de la història. I això a la grega: en grec d'ara on ressona el d'abans, en l'hellenisme que continua l'hel·lenisme.

Torno per acabar a un altre poema, el famosíssim «Ítaca». La vida és un viatge. Els monstres —els de l'*Odissea*, la vida, el viatge de retorn d'Ulisses a Ítaca— no els trobarem en el camí, en el viatge, si no els portem dintre nostre; i no els portarem dintre —nosaltres, els lectors del poema: una segona persona del singular, per a Kavafis— «si el pensament se't manté alt, si una / emoció escollida / et toca l'esperit i el cos alhora». Tornen a ser tres versos de Riba (7-9) per a dos de Kavafis (7-8). Ja es veu què passa, i més si es pensa en el brusc encavallament de Riba: que Riba vol destacar aquesta «emoció escollida», vol deturar el lector sobre aquests dos versos per a ell crucials: ἄν μὲν ἡ σκέψις σου ὑψηλή, ἄν ἐκλεκτέ / συγκίνησις τὸ πνεῦμα καὶ τὸ σῶμα σου ἀγγίζει. El pensament, la mateixa paraula σκέψις, si es manté elevat, pot trobar com comunicar els fets de manera que emocionin, que commoguin, si sap, mantenint-se elevat, escollir —escollir els fets, escollir com—; de manera que commoguin, indistriablement, esperit i cos. Tot un programa, per a Riba. La llengua que la seva versió de Kavafis construeix li era imprescindible per a aquest programa que ell no va ser a temps de provar de dur a terme en la seva poesia. Per això, encara més, el seu Kavafis és el seu darrer llibre de poesia. I és per això mateix, perquè era el que sentia més nou, el més jove que tenia, que trià uns poemes de Kavafis per a llegir-los als joves universitaris que el convidaren, el 23 de gener de 1959. Amb el seu Kavafis construïa el seu lligam amb els joves, projectava cap al futur els propòsits de la generació noucentista, la seva obra.

BIBLIOGRAFIA

- BADIA 1973 : Antoni M. Badia, «El castellanisme estraferet, recurs estilístic dins el *Perot Marrasquí* de Carles Riba», dins *In memoriam Carles Riba*, Barcelona, pp. 47-65.
- FERRATÉ 1987 : Joan Ferraté, *Les poesies de C. P. Cavafis*, Barcelona.
- FERRATER 1962 : Gabriel Ferrater, «Els poemes de Kavafis», *Serra d'Or* 11, p. 1b.
- FERRATER 1971 : Gabriel Ferrater (prefaci de), *Carles Riba, Versions de Hölderlin*, Barcelona.
- FERRATER 1979 : Gabriel Ferrater, *La poesia de Carles Riba*, edició a cura de Joan Ferraté, Barcelona.
- FERRATER 1986 : Gabriel Ferrater, *Papers, Cartes, Paraules*, a cura de Joan Ferraté, Barcelona.

- FUSTER 1963 : Joan Fuster, «Carles Riba: Poemes de Kavafis», *Poemes* 2, pp. 13b-14a.
- GUARDIOLA 1993 : Carles-Jordi Guardiola, *Cartes de Carles Riba*, vol. III: 1953-1959, Barcelona.
- LORANDO, MARCHESELLI, GENTILINI 1970 : Gina Lorando, Lucia Marcheselli, Anna Gentilini, *Lessico di Kavafis*, Pàdua.
- MALÉ 1993 : Jordi Malé (pròleg de), *Carles Riba, Tres suites*, Barcelona.
- MALÉ 1995 : Jordi Malé, «Iniciació a la lectura de *Tres suites*», dins *Cinc aproximacions a la cultura catalana del segle XX*, Barcelona, pp. 67-80.
- MALÉ 2001 : Jordi Malé, «Una revisió d'algunes idees ferraterianes sobre Carles Riba», dins D. Oller i J. Subirana (eds.), *Gabriel Ferrater, 'in memoriam'*, Barcelona, pp. 249-271.
- MARFANY 1967 : Joan-Lluís Marfany (edició a cura de), *Carles Riba, Obres completes*, II, *Assaigs crítics*, Barcelona.
- MIRALLES [1979] 2007 : Carles Miralles, *Lectura de les Elegies de Bierville de Carles Riba* [1979], dins *Sobre Riba*, Barcelona.
- MIRALLES [1984, 1986] 2007 : Carles Miralles, «Deu poemes per a un llibre que no tingué títol» [1984, 1986], dins *Sobre Riba*, Barcelona.
- MIRALLES [1995] 2007 : Carles Miralles, «Riba sobre els grecs» [1995], dins *Sobre Riba*, Barcelona.
- MIRALLES 2009 : Carles Miralles, *Riba i la Universitat*, lliçó inaugural del curs 2009-2010, Universitat de Barcelona.
- ODISSEA 1919 : *Homer, Odissea*, traducció de Carles Riba, 3 volums, Barcelona.
- ODISSEA 1948 : *Homer, L'Odissea* novament traslladada en versos catalans per Carles Riba, dos volums, Barcelona.
- OLIVAR 1935 : Marçal Olivar (text revisat i traducció de), *Plaute. Comèdies*, vol. II, *La comèdia de l'olla. Les Baquis*, Barcelona.
- PINELL 1962 : Jordi M. Pinell, «Poemes de Kavafis», *Serra d'Or* 7, pp. 38b-39a.
- RIBA 1927 : Carles Riba (adaptació de), «Plaute. *L'Aululària*», *La Revista* XIII, gener-juny, pp. 36-52.
- SAVIDIS 1997 : Iorgos P. Savidis, *Mikrà Kavafikà*, vol. II, Atenes.
- SEGARRA 1977 : J[Joan] de S[Segarra], «Kavafis, Riba...», *El Correo Catalán*, 13.02, p. 147.
- SOLÀ 1977 : Eudald Solà (pròleg a), *Konstandinos Kavafis. Poemes* traduïts i anotats per Carles Riba, Barcelona, pp. 5-46.
- SULLÀ 1993 : Enric Sullà, *Una interpretació de les Elegies de Bierville de Carles Riba*, Barcelona.
- TRIADÚ 1962 : Joan Triadú (nota preliminar a), *Carles Riba, Poemes de Kavafis*, Barcelona.

ABSTRACT

Gabriel Ferrater considered that Carles Riba's translations of the poems of Kavafis lacked the colloquial tone of the originals. This paper argues

that Kavafis' language is composite rather than colloquial and that Riba used a low-level register when it was necessary. The work that Riba produced on Kavafis' poetry respects the sense of the original poems and is, at the same time, in agreement with the poetic interests which occupied him in his later years.

