

De les cançons que canta i no canta el Corb

LLIBRES / POESIA / 6 NOVEMBRE, 2018



«Com, només un ritme,
si el ritme ens fa d'ofici?»

G. Ferrater

Fins fa no gaire, en català només teníem traduït un llibre de versos de Ted Hughes, *Cartes d'aniversari*, i els llibres diguem-ne infantils de *La dona de ferro* i *L'home de ferro*. A part d'això, i que jo sàpiga, hi havia un poema a l'antologia de la MOLU2 *Poesia anglesa i nord-americana contemporània*, un parell més a la revista *Faig* i la «Cançó de bressol per un fallus» que Joan Ferraté va incloure al seu *Catàleg general*. Ara, gràcies a Leonard Muntaner, l'editorial, i Núria Busquet, la traductora, els lectors catalans podem llegir també *Corb. De la vida i les cançons del corb*.

Del llibre

Corb té un lloc destacat en l'obra de Hughes: és la fita que deixa enrere bona part de la poètica anterior —*The Hawk in the Rain*, *Lupercal* i *Wodwo*— i l'obre a possibilitats

narratives i estructurals que fins aleshores no havia tingut —*Cave Birds, Prometheus on His Crag* o *Gaudete*, per exemple. El llibre, a més, es va convertir de seguida en una mena de *best-seller* poètic i va arribar a ser lectura obligatòria a instituts i universitats; un èxit de públic així només el tornarà a aconseguir *Cartes d'aniversari*. A part, *Crow* es presenta com un projecte inacabat. Hughes va començar a escriure'l arran de la trobada als Estats Units amb l'artista Leonard Baskin, qui li va demanar que escrigués alguns textos per acompanyar uns gravats de corbs amb característiques antropomorfes en què treballava. A partir d'aquell primer germen, Hughes va començar a bastir una mena de narració epicofolklorica semblant a la que poden tenir cultures com els ainus o alguns pobles de la part septentrional de la costa oest de l'Amèrica del Nord. Havia de ser, doncs, com explica Keith Sagar, un relat llarg amb centenars de poemes intercalats que serien les cançons del Corb i les cançons sobre el Corb i el seu món. El projecte, però, va quedar estroncat el 1969 per la depressió que arrossegava de feia anys i la incapacitat d'escriure després del suïcidi de la seva segona esposa, Assia Wevil, que es va matar juntament amb la seva filla de quatre anys. (El llibre, de fet, és dedicat a la seva memòria —dedicatòria que el llibre català, val a dir-ho, no porta.) Finalment, va sortir el 1970 amb només seixanta poemes. La segona edició, del 1972, que és la que s'ha anat reimprimint des d'aleshores, en portava seixanta-set.

Si seguim l'explicació que en fa Sagar, esquemàticament la història del *Corb* és la següent. Déu, esgotat després de crear el món, mira de dormir. Quan ho aconsegueix, té un malson terrible: una mà gegant surt del fons de l'espai, l'agafa pel coll i l'arrossega pel cel i per la terra fins que el torna al cel. Un cop a lloc, amarat de suor freda, troba l'home, que l'esperava per demanar-li que el mati. Déu s'enfada i l'expulsa de males maneres, i llavors sent la veu del malson, que li diu: «Escolta'l. Pren-li la vida». En un moment d'ira, Déu repta el malson a fer-ho millor que ell, a fer alguna cosa que sigui millor que l'home. El malson, davant l'estupefacció de Déu, comença a crear un petit alguna-cosa que acabarà sent el Corb. El Corb neix després de superar la primera prova, l'«Interrogatori a la porta-matriu», i es troba dins un món on tot passa al mateix temps, tots els principis i finals i tots els episodis de la història; viu, alhora, amb una certa proximitat amb Déu, a vegades ajudant-lo i a vegades anant-li en contra. El món del Corb sempre s'està destruint, i és un món en el qual, d'entre les ruïnes constants, sempre en surten ell, Déu i l'home.

La història, tanmateix, va acabar sent el lloc d'on Hughes podia treure els poemes del Corb, més que no pas aquell context narratiu que els havia de donar sentit. Per tal de crear tot el personatge, el relat i els poemes del Corb, com diu en una carta a Keith Sagar del novembre del 1973:

«He mirat de dissoldre en un sol esdeveniment psíquic una història de la religió i de la ideologia que arrela en el mite babilònic de la creació, baixi a través de les religions de l'Orient Mitjà i la col·lisió del judaisme amb els seus veïns, els maniqueus amb els primers cristians i l'Imperi romà, la reforma amb els seus derivats i ramificacions dins el món anglès, i acabi a la filosofia del llenguatge i la fallida de la intel·ligència anglesa en el món modern.»

Hughes agafa temes i motius del Gènesi («El Corb més negre que mai»), del Llibre jueu de

la creació («La batalla d'Osfrontalis»), del Llibre tibetà dels morts («Interrogatori a la porta-matriu»), de cosmogonies gregues arcaiques («Dues llegendes» i «Llinatge»), de l'hermetisme («Fragment d'una antiga làpida», que potser hauria de ser d'una «antiga taula» o «tauleta», perquè semblaria que el poema surt del segon precepte de la Taula —o tauleta— de maragda del Trismegist,) ¹ etc. És a dir, pren coses de totes aquestes narracions que la cultura humana ha generat per poder fer el seu relat apòcrif de la creació i situar-hi el Corb al mig, com si resseguís el camí de construcció de l'home, com una mena de negatiu de Crist, de Marduk o de Prometeu. D'altra banda, el corb no deixa de ser l'ocell més fosc, més intel·ligent i antimelòdic que hi ha.

Aquest viatge fet tot d'un sol cop —que es podria resumir amb el calfred que sent el Corb a «La vanitat del Corb»— interessava a Hughes perquè podia enfrontar el seu personatge a tot el que representa la humanitat i la cultura, no necessàriament per anar-hi en contra, sinó per fer-ne evidents les contradiccions i els absurds. El Corb topa amb el món, un món donat i no volgut del qual amb la seva mera existència, quasi, en deixarà veure, de mica en mica i sense cap mena de marc moral, totes les costures i els horrors. El Corb xoca amb el món d'una manera semblant al wodwo del poema a què dona nom —un ésser mig home mig bèstia del folklore anglès semblant als simiots del Pirineu—, sobretot en els poemes que van d'«El Corb descendeix» fins a «Corb tiranosau». El wodwo, en el seu poema, deia, més o menys:

«Què sóc? Que poso el nas aquí, que remoc les fulles
que segueixo una taca borrosa en l'aire cap a la vora del riu
i entro a l'aigua (...)
Què hi faig aquí enmig de l'aire? Per què trobo
aquesta granota tan interessant que inspecciono el seu dedins
més secret i el faig meu? Aquestes males herbes,
em coneixen i parlen de mi entre elles que m'han
vist mai abans hi cabo en el seu món?
(...) sóc enorme jo si vaig
per aquest camí cap al final passats aquests arbres i passats aquests arbres
fins que em cansi que toqui una paret de mi mateix
de moment si m'assec quiet com cada cosa
que s'atura per mirar-me suposo que jo sóc el centre exacte
però hi ha tot això allò què és arrels
arrels arrels arrels i aquí hi ha l'aigua
raríssima un altre cop i jo continuaré observant» ²

Com el wodwo, doncs, el Corb a «El Corb sent el destí que truca a la porta»:

«Arrencà unes fulles d'herba i les mirà fixament
tot esperant les primeres instruccions.
Estudià una pedra del rierol.
Trobà un talp mort i el trossegà, lentament:
després en mirà els fragments, i se sentí impotent.
Caminà i caminà,
deixà que el buit translúcid dels estels

li murmurés a l'orella, inútilment.

Tanmateix, la profecia de dins seu, com una ganyota,
deia: HO MESURARÉ TOT I HO POSSEIRÉ TOT
I HI SERÉ A DINS
COM SÓC DINS EL MEU RIURE
I NO HO CONTEMPLARÉ A TRAVÉS DELS MURS
DE LA FREDA QUARANTENA DELS MEUS ULLS
DES D'UNA CELLA SEPULTADA DE NEGROR
SAGNANT.»

En contra del wodwo, però, que entoma el món com una novetat en el seu pas cap a una humanització, per dir-ne així, el Corb, un cop es troba amb el món, no sap què fer-ne: el veu com una molèstia que ha de dominar directament —sense murs ni paraules pel mig— perquè no el domini a ell. Així com en el primer moment de coneixement del wodwo tot és món i espera del món, en el Corb tot és món i espera d'instruccions de Déu o d'alguna cosa. Tanmateix, Déu, després d'un primer intent fallit («La primera lliçó del Corb»), l'abandona («El Corb combrega»). Més que no pas la construcció del coneixement, el desig del Corb és dominar la carn del món. La destrucció i el desordre són el seu llenguatge i la seva afirmació. Per això el Corb és, per sobre de tot, carn i matèria que es vol articular contra la carn i matèria del món —o malgrat la carn i matèria del món—, i contra les paraules, que porten sempre al fracàs («Un desastre»). Malgrat tot, el Corb aprèn que les paraules poden manipular tot el que en depèn.

Hughes va construir el Corb partint, no només de la figura del Corb com a personatge important en les narracions populars (i cosmogòniques) de cultures com la d'alguns pobles indis americans, la dels esquimals o la celta, sinó, sobretot, a partir de l'arquetip del *trickster* —que podríem traduir per 'engalipador' o 'trampós'—, que és el paper que ja té en les mitologies de les cultures que deia. Jung, a «Sobre la psicologia de la figura del trampós», en diu que és «un predecessor del salvador i, com ell, Déu, home i animal a la vegada. És tan subhumà com sobrehumà, un ésser bestial i diví que té per característica principal i més alarmant la inconsciència. (...) El trampós és una ombra colectiva, el sumatori de tots els trets negatius del caràcter dels individus». Campbell, a *The Masks of God*, associant-lo al xamanisme, diu que «la figura del trampós, ambigua i curiosament fascinant, sembla que hagi estat el personatge mitològic preponderant dels relats del món paleolític. Un ésser beneit, cruel, estafador luxuriós i epítom del principi de desordre que és, tanmateix, el portador de cultura. I apareix sota formes diferents, tant humanes com animals». El mateix Hughes, al recull de proses *Winter Pollen*, va expressar la fascinació per l'arquetip del trampós: «és repetitiu i indestructible. És igual quins errors cometi, per fatals que siguin, o quins defectes es permeti: no deixa que el patiment o la mort el parin. Però sempre l'envolten i mai no desapareixen». El Corb és un trampós en la mesura que és l'ombra de la ment de Déu, que creix als seus marges, un ésser que posa de manifest l'absurd de la Creació, que vol dir, sobretot, l'absurd de la humanitat.

D'un estil supersimple i superlleig

En una entrevista amb Egbert Faas al *London Magazine*, Hughes, fent marrada, responia el següent a la pregunta sobre quins poemes del llibre que ens ocupa li agradaven més: «La primera idea de *Corb* va ser, de fet, una idea d'estil. (Es tractava) d'escriure només les seves cançons, les cançons que el Corb hauria de cantar. És a dir, cançons sense cap mena de música, en un llenguatge supersimple i superlleig que, d'alguna manera, es desfés de tot menys del que el Corb volia dir, sense cap altra consideració; i aquesta és la base de l'estil de tota la cosa. En alguns poemes hi sóc a prop». I abans, parlant de mètrica, havia dit: «El so del metre de seguida fa venir els fantasmes del passat, i es fa difícil de cantar una melodia pròpia contra aquest cor. És més fàcil parlar una llengua que no aixequi cap fantasma». El projecte de dicció de Hughes, com explica Jordi Doce, era mirar d'entroncar la llengua poètica amb tot el que havia passat a Anglaterra abans de la conquesta normanda gairebé, és a dir, construir una llengua poètica que, a partir del dialecte de Yorkshire, el seu, més net de llatinismes i gallicismes que molts altres, pogués connectar —saltant-se tota la poesia de Chaucer i el renaixement fins aleshores (amb l'excepció de Shakespeare, Blake i Coleridge)— amb la poesia medieval anglesa i, per tant, es lligués amb el que, en un origen ideal, era Anglaterra. Això volia dir, també, un cert retorn a les al·literacions, a una llengua fosca plena de monosíl·labs, fricatives i oclusives, i a una imatgeria hereva tant del *Beowulf* com del *Sir Gawain and the Green Knight*, molts cops patètica i hiperbòlica.

Tanmateix, a *Crow*, i per tal de donar cos a l'estil que Hughes buscava, els poemes s'alimenten també de la tradició de certa poesia de l'Europa de l'Est —principalment, de gent com Vasko Popa o Miroslav Holub— i del que se n'ha dit *poesia primitiva* —amb repeticions, paral·lelismes, anàfores, refranys, etc. L'objectiu era, en part, acostar els poemes a aquest aire xamànic (que sempre havia vindicat) per tal d'apropar l'oient o lector a alguna cosa central de la seva experiència, ja no com a persona, sinó com a part del món.

3

De la traducció

Miquel Desclot, al pròleg de la seva traducció del *Cançoner*, diu: «vull remarcar que no he pretès fer parlar Petrarca en català, sinó més aviat he fet per manera de deixar-lo parlar català. (...) He mirat de no imposar-li res, tret de la llengua (ben mirat, doncs, quasi tot!)». Antoni Pous havia dit alguna cosa semblant al text «Sobre traducció de poesia», que acompanya les seves *Traduccions de Paul Celan*: «Un cop acabada, la traducció hauria d'haver esdevingut un text idèntic a l'original i tanmateix diferent d'ell: una mateixa energia expressiva sota dos sistemes expressius diferents». L'estratègia, com és sabut, és tan fàcil d'esbossar com difícil de dur a terme; és un joc difícilíssim d'equilibris entre llibertats i servituds —un risc. Desclot no només tenia a mà, si més no per mirar de reüll, les traduccions d'Osvald Cardona o M. Antònia Salvà, per dir-ne només dues, sinó que en català hi té per espigolar-hi a plaer una tradició poètica i de dicció hereva, en part, de Petrarca i que va, com a mínim, de Fontanella —si no volem anar a March o Pere Torroella

— fins a Carner o Foix, Balasch, Marçal o ell mateix —o, més recentment, algú com ara Targa. Parlo de tradició de dicció, i de dicció entesa com a la tria i ús dins una coherència general de paraules, frases, ritmes, cadències, etc., per a la composició del text, i no pas de temes i dels possibles enfocaments. D'altra banda, com diu Hughes, tenir una tradició a darrere és tan problemàtic com no tenir-la. Busquet, per contra, si ha d'establir una dicció versemblant per a la traducció de *Crow*, d'entrada, em sembla que ha de tenir molts més problemes per trobar uns models competents com ho són, per als seus interessos, els que Desclot té a mà. Trobaríem, segurament, poc més que alguna cosa d'Enric Casasses o Dolors Miquel, potser de Màrius Sampere o alguna cosa, si l'actualitzava, de Maragall. Hi deu haver més models possibles dels quals partir; s'haurien de buscar. En qualsevol cas, el que és evident és que per traduir *Crow* —i per traduir qualsevol text— s'ha de partir d'un model de dicció clar.

Al meu entendre, si aquesta traducció té algun problema remarcable —a part d'algunes minúcies—, és la falta d'aquest model, cosa que es fa més palesa quan el poema traduït no té agafadors estructurals de la mena dels que deia abans referint-me a la poesia primitiva: repeticions, parallelismes, etc. Semblaria que Busquet ha traduït vers per vers amb el convenciment que, com que es tractava de vers lliure, la línia catalana que en resultaria seria igualment un vers lliure. Una operació així només desvirtuaria la feina de composició de Hughes, que, tot i els alts i baixos que comporta un llibre que es dona a llegir inacabat, presenta una dicció, és a dir, aquella tensió, una tria lèxica, sintàctica, rítmica i fonètica controlades, que és, evidentíssimament, part importantíssima del poema —si no el poema mateix. La feina de qui escriu —i de qui tradueix, després— és organitzar tots aquests materials per crear-ne una sort d'unitat de fons —sigui de la mena que sigui— sobre la qual es construeix el text anglès. Aquesta falta de tensió fa que, de tant en tant, ens trobem poemes organitzats amb una dicció o bé massa enfarfegosa o bé massa laxa. El vers lliure de Hughes fa que la traductora hagi d'estar atenta a un model de vers i de sonoritat general del poema cada cop, potser sí, però la unitat ambiental del llibre és innegable, i aquesta unitat hauria de ser el punt de partida de qualsevol traductor. Que el vers es digui «lliure», però, només vol dir que les servituds no són preestablertes; s'ha de jugar amb les característiques que té en cada cas perquè el vers lliure sigui això, vers, i el resultat final no sigui poca cosa més que un prosa retallada i distribuïda gràficament pel full.

Dono només un parell d'exemples de tot això que dic. El primer: «La versió del Corb de la llegenda de sant Jordi» comença:

«Ell observa que tot a l'Univers
és un seguit de números que galopa cap a una resposta.
Amb una joia extrema, un àgil equilibri,
galopa per la pista. Elabora un silenci.»

I en anglès deia:

«He sees everything in the Universe
Is a track of numbers racing towards an answer.
With delirious joy, with nimble balance

He rides those racing tracks. He makes a silence.»

I el segon, del poema «La porta», que diu:

«Fora, sota el sol, s'està, dempeus, un cos.

És un tumor del món sòlid.»

Que en anglès feia:

«Out under the sun stands a body.

It is growth of the solid world.»

Una opció que tampoc crec que fos adient seria la d'intentar imitar els moviments sonors que es donen en el text de sortida com si es tractés d'una mètrica i una prosòdia donada. Ni tampoc, segurament, fer com fa Jordi Doce a la seva traducció castellana de *Crow* — malgrat alguns resultats més que notables — quan aplica patrons mètrics tradicionals, sobretot si es té al cap que és un text que, ja de partida —ideològicament, quasi—, els rebutja. (Sí que és cert que Doce no ho fa sistemàticament, sinó en certs moments que deu trobar que el text, si no ho fa així, se li torna massa lax o se li descontrola.) Es tractaria, crec —i ara ja sé que entro gairebé en el camp de la metafísica—, de trobar una solució versemblant en el text d'arribada que sigui estratègicament tan vàlida com la que aplica l'autor en el poema original.

Com deia abans, quan el poema anglès dóna agafadors que estructuraven part de la composició del text anglès, com ara repeticions i paral·lelismes, i Busquet els segueix, els resultats normalment són bastant millors. Per exemple, al principi de «Conjurs del cel»:

«I al final, doncs, no hi hagué res.

L'havien deixat dins del no-res.

Res, no hi van afegir,

i per demostrar que no existia

el van esclafar com si res amb no-res.»

Que en anglès deia:

«So finally there was nothing.

It was put inside nothing.

Nothing was added to it

And to prove it didn't exist

Squashed flat as nothing with nothing.»

Hi ha algun poema que funciona en la traducció i que no depèn necessàriament d'aquests agafadors, com ara «La vanitat del Corb» o «El corb sent el destí que truca a la porta», per dir-ne dos. Ara bé, crec que és necessari preguntar-nos per què això no passa sempre.

Un altre element de la traducció que potser cal esmentar és l'ús sistemàtic que fa Busquet del passat simple i l'ostracisme a què condemna el passat perifràstic, que en part sembla que vingui donat pel to diguem-ne bíblic dels primers poemes. A «Llinatge», llegim: «A l'inici fou el Crit | qui engendrà Sang | qui engendrà Ull (...)». Dit això, una altra decisió que destaca és la traducció de *cry* ara per *grall*, ara per *crit*; una alternança que, a simple

vista, seria difícil de discernir a què respon. Hi ha el fet que, sent *cry* un dels mots clau del llibre, aquesta variació també pot despistar el lector, perquè *grall* no deixa de ser un mot de molt menys ús que no pas *crit* en català (o *cry* en anglès): llegim *grall* i de seguida anem a buscar quin concepte anglès estrany deu amagar. I en anglès quan un corb gralla es diu que *it caws*. Si el que vol és intentar aquell llenguatge «supersimple i superlleig» que buscava Hughes, aquests dos elements fan que nosaltres, lectors, ens hi vegem atrets com a marca d'estil quan no ho haurien de ser i que, per dir-ho malament, ens molesti. Per això i per altres coses, la traducció de Busquet sembla que es queda a les portes d'un camí que prometia molts revolts per investigar en la construcció material del vers, i no podem deixar de lamentar-ho.

Malgrat tot, d'aquest salt al buit, Busquet n'ha tret un *Corb* que en diversos poemes és satisfactori. Això no vol pas dir que hàgim de deixar d'esperar que una traducció d'aquestes característiques no només sigui bona com a traducció d'un text original, sinó que doni un text català poèticament versemblant, més encara si tenim present que *Crow* és un dels llibres de versos en anglès més importants de la segona meitat del segle xx i perquè planteja una poètica fins aleshores potser poc explorada (satisfactòriament) en català.

1. El poema, de fet, també podria fer recordar uns versos de l'himne babiloni a Šamaš que, en la versió de Segimon Serrallonga, diuen: «A sota, tens cura dels consellers de Kusu, els Anunnaki; | a sobre, governes les coses de tots els humans. || Pastor del que és dessota, guardià del que és damunt! | Tu, Šamaš, governes, tu ets la claror de tota cosa». [↗](#)
2. La traducció és, evidentment, provisional. Dono el poema anglès sencer; en cursiva, el text que elideixo: What am I? Nosing here, turning leaves over | Following a faint stain on the air to the river's edge | I enter water. *Who am I to split | The glassy grain of water looking upward I see the bed | Of the river above me upside down very clear | What am I doing here in mid-air? Why do I find | this frog so interesting as I inspect its most secret | interior and make it my own? Do these weeds | know me and name me to each other have they | seen me before do I fit in their world? I seem | separate from the ground and not rooted but dropped | out of nothing casually I've no threads | fastening me to anything I can go anywhere | I seem to have been given the freedom | of this place what am I then? And picking | bits of bark off this rotten stump gives me | no pleasure and it's no use so why do I do it | me and doing that have coincided very queerly | But what shall I be called am I the first | have I an owner what shape am I what | shape am I am I huge if I go | to the end on this way past these trees and past these trees | till I get tired that's touching one wall of me | for the moment if I sit still how everything | stops to watch me I suppose I am the exact centre | but there's all this what is it roots | roots roots roots and here's the water | again very queer but I'll go on looking.* [↗](#)
3. A qui interessin tant la genealogia com els temes de *Corb*, o simplement en vulgui una lectura crítica, és molt recomanable, sobretot, la lectura del pròleg que fa Jordi Doce a la seva traducció castellana del llibre o els estudis que Keith Sagar hi dedica a *The Art of Ted Hughes* o *The Laughter of Foxes*. L'entrevista amb Ekbert Faas es pot trobar fàcilment per internet. [↗](#)

ETIQUETES: CORB. DE LA VIDA I LES CANÇONS DEL CORB CROW LEONARD BASKIN LEONARD MUNTANER NÚRIA BUSQUET POESIA
TED HUGHES TRADUCCIÓ WODWO



JAUME COLL MARINÉ | ÚLTIMES PUBLICACIONS

(Muntanyola, 1989). És llicenciat en filosofia i ha publicat els llibres de versos

Quanta aigua clara als ulls de la veina (Edicions 1984, 2014) i *Un arbre molt alt*

(Edicions 62, 2018; Premi Ausiàs March i Premi Cavall Verd - Josep Maria Llompart de l'AELC). També està fent un treball de doctorat sobre Segimon Serrallonga, és membre del consell de redacció de la revista *Reduccions* i és baixista del grup Obeses.

Articles relacionats



Samper i el 'azz



La llengua de l'amo



Homer per a uns felicos molts

[Llibres](#)
[Cultura](#)
[Nosaltres](#)
[Contacte](#)

© LA LECTORA
hola@lalectora.cat

[Política de privacitat](#)
[Copyleft](#)



© LA LECTORA 2018