

# LA TRADUCCIÓ DE POESIA EN LLENGUA ANGLESA (1990-2010) ANÀLISI FORMAL I RETÒRICA

**Lluís Bosch Sánchez**

Per citar o enllaçar aquest document:

Para citar o enlazar este documento:

Use this url to cite or link to this publication:

<http://hdl.handle.net/10803/666592>

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



UNIVERSITAT DE GIRONA

TESI DOCTORAL

**LA TRADUCCIÓ AL CATALÀ DE POESIA  
EN LLENGUA ANGLESA (1990-2010)  
ANÀLISI FORMAL I RETÒRICA**

LLUÍS BOSCH SÁNCHEZ

2016

DOCTORAT EN CIÈNCIES HUMANES, DEL PATRIMONI I  
DE LA CULTURA

TESI DOCTORAL DIRIGIDA PEL DR. JORDI SALA I LLEAL

MEMÒRIA PRESENTADA PER OPTAR AL TÍTOL DE DOCTOR PER LA  
UNIVERSITAT DE GIRONA

*A la memòria de Francesca Bartrina Martí i de Joaquim Falgàs Pagès*

## DEDICATÒRIA

*A en Joaquim Bosch Masó, el meu pare, per mostrar-me el camí de la constància.*

*A la meva mare, la Lluïsa, que em segueix regalant la vida.*

*A la Lídia, la meva esposa i dona de les meves vides.*

*A en Biel, el meu fill, per tots aquells petits moments que li he robat.*

## AGRAÏMENTS I RECONeixEMENTS

Al director de la tesi, Dr. Jordi Sala Lleal, per la seva implicació, generositat i amistat.

A la Dra. Francesca Bartrina Martí, per l'interès i l'entusiasme demostrats i, sobretot, pel seu somriure.

Al Dr. Salvador Oliva Llinàs i a la Dra. Eva Espasa Borràs, membres del tribunal que va fer possible la celebració de la lectura del meu Treball de Màster.

A tots aquells que s'han interessat per la meva tesi.

Als meus sogres, en Josep i la Dolors, amb gratitud i amor.

I sobretot, a la Lídia, que ja sap tot el que li dec.

We make out of the quarrel with others, rethoric, but of the quarrel with ourselves, poetry.

W. B. YEATS, 1918

**Paraules clau:** Traducció; Translation; Traducció literària; Literary Translation; Traducció de poesia; Poetry Translation; Poesia anglesa i nord-americana; English and American Poetry; Poesia contemporània; Contemporary Poetry; Literatura comparada; Comparative Literature; Retòrica; Rhetoric; Poètica; Poetics; Mètrica; Metre.

**Resum:**

Aquesta tesi doctoral es proposa descriure i valorar les traduccions al català de poesia en llengua anglesa durant el període comprès entre els anys 1990 i 2010. El propòsit de la tesi és plantejar un enfocament teòric per a l'estudi de la traducció de poesia basat en la retòrica. S'hi estudien fins a vint traduccions, a fi d'oferir un mostrari prou variat, ampli i divers que permeti assolir l'objectiu proposat. Tots els poetes en llengua anglesa que formen part del corpus han publicat, majoritàriament, la seva obra, durant els segles XX i XXI. Aquesta delimitació cronològica impedeix aplicar una metodologia historicista que no encaixaria amb els objectius sincrònics i teòrics d'aquesta tesi. Així doncs, la metodologia emprada és comparatista, descriptiva i empírica. El mètode comparatiu és del tot inevitable a l'hora d'aprofundir en l'estudi de qualsevol text traduït, perquè la traducció obliga a acarar dos textos: el text de partida i el text d'arribada. El mètode descriptiu i empíric permet arribar a conclusions contrastables, per tal com la tesi parteix sempre dels textos analitzats i prèviament descrits. La tesi es proposa demostrar que els textos de poesia traduïts poden ser descrits, estudiats i avaluats a partir de la retòrica, una disciplina que, des dels seus orígens, ha estat vinculada a la gramàtica i a la poètica, per la qual cosa es basa en el coneixement dels procediments del llenguatge característics de la literatura.

**Abstract:**

This PhD dissertation attempts to describe and value the translation into Catalan of English language poetry during the period that comprises the years 1990 to 2010. It is the aim of this thesis to consider a theoretical approach regarding the study of poetry translation based on rhetoric. As far as twenty translations are studied in order to offer quite an assorted, large and diverse collection of samples that supports the fulfillment of the pursued objective. All the English language poets that belong to the corpus have mostly published their work during the twentieth and twenty-first centuries. This chronological delimitation hinders the application of a historicist methodology that would not fit in the synchronic and theoretical goals of the current dissertation. Hence, the methodology employed is comparative, descriptive and empirical. It is impossible to avoid the comparative method when studying any translated text in depth, because translation needs to confront two texts: the source text and the target text. Whereas the descriptive and empirical methods allow to reach supporting conclusions, since the thesis always departs from texts that have been previously analyzed and described. Thus, this dissertation aims at showing that translated poetry texts can be described, studied and assessed from rhetoric, a discipline that, from its origins, has been linked to grammar and poetry and, for this reason, it is based on the knowledge of the language procedure that is characteristic of literature.

## ÍNDIX

0. INTRODUCCIÓ .....	12
1. ESTAT DE LA QÜESTIÓ .....	15
1.1. La traducció de poesia: l'art de l'impossible .....	16
1.1.1. Les restriccions de la traducció de poesia .....	18
1.1.2. Les «habilitats traductores» del traductor de poesia .....	27
1.1.3. El concepte d'«equivalència» .....	30
1.1.4. El concepte de «fidelitat» .....	35
1.1.5. Les transformacions en la traducció de poesia .....	36
1.1.6. El concepte de «canvi» .....	38
1.1.7. La microestructura i la macroestructura .....	42
1.1.8. La interpretació en la traducció de la poesia .....	44
1.1.9. L'avaluació de les traduccions de poesia .....	49
1.1.10. Les propostes de classificació de les traduccions de poesia .....	51
1.1.11. La teoria de la traducció de poesia .....	57
1.2. La retòrica .....	60
1.2.1. La retòrica clàssica .....	60
1.2.2. El llegat de la retòrica clàssica .....	63
2. DESCRIPCIÓ GENERAL DEL CORPUS .....	66
2.1. Les restriccions cronològiques del corpus .....	66
2.2. Més d'un segle de poesia en llengua anglesa .....	67
2.3. El llistat de traduccions del corpus .....	70
2.4. El format de les traduccions .....	74
2.4.1. Les obres originals .....	75
2.4.2. Les antologies .....	76
2.5. Els criteris de selecció dels poemes .....	79
2.5.1. Els criteris de selecció en les antologies confeccionades pels poetes .....	79
2.5.2. Els criteris de selecció en les antologies confeccionades pels traductors ..	80
2.5.2.1. <i>Desaparicions</i> , de Jordi Casellas Guitart .....	80
2.5.2.2. <i>Al nord de Boston</i> , de Miquel Descot .....	81
2.5.2.3. <i>Arbre talat</i> , de Josep M. Jaumà .....	83
2.5.2.4. <i>Digue'm la veritat sobre l'amor</i> , de Narcís Comadira .....	84
2.5.2.5. <i>Vint-i-set poemes</i> , de Salvador Oliva .....	84
2.5.2.6. <i>El món impossible</i> , de Francesc Codina i Dídac Pujol .....	85
2.5.2.7. <i>Gebre i sol</i> , de Josep M. Jaumà .....	86
2.5.2.8. <i>L'espasa i la torre</i> , de Patrícia Manresa i Albert Roig .....	87
2.5.2.9. <i>Sóc vertical</i> , de Montserrat Abelló .....	88
2.5.2.10. <i>(a)poemes</i> , d'Alfred Sargatal .....	89
2.5.2.11. <i>El país que he escollit</i> , de Josep M. Jaumà .....	89
2.6. La classificació general de les obres del corpus .....	90
2.7. El llistat de poemes seleccionats .....	92



2.8. Els comentaris a les traduccions .....	98
2.8.1. <i>Desaparicions</i> , de Jordi Casellas Guitart .....	99
2.8.2. <i>Atlas d'un món difícil</i> , de Montserrat Abelló .....	100
2.8.3. <i>Al nord de Boston</i> , de Miquel DescLOT .....	101
2.8.4. <i>Arbre talat</i> , de Josep M. Jaumà .....	101
2.8.5. <i>Digue'm la veritat sobre l'amor</i> , de Narcís Comadira .....	102
2.8.6. <i>Vint-i-set poemes</i> , de Salvador Oliva .....	103
2.8.7. <i>Cartes d'aniversari</i> , de Josep M. Fulquet i Pauline Ernest .....	104
2.8.8. <i>Un esborrany de XXX Cantos</i> , de Francesc Parcerisas .....	105
2.8.9. <i>Alguns arbres</i> , de Melcions Mateu i Adrover .....	106
2.8.10. <i>Llum elèctrica</i> , de Pauline Ernest i Jaume Subirana .....	107
2.8.11. <i>Sóc vertical</i> , de Montserrat Abelló .....	108
2.8.12. <i>(a)poemes</i> , d'Alfred Sargatal .....	108
2.8.13. <i>El país que he escollit</i> , de Josep M. Jaumà .....	109
2.8.14. <i>Quatre quartets</i> , d'Àlex Susanna .....	111
2.9. Les notes a les traduccions .....	115
2.9.1. Les notes als poemes .....	117
2.9.2. Les notes a la traducció .....	119
3. ESTUDI DEL RITME .....	123
3.1. El ritme: presentació .....	123
3.2. Opcions formals generals: el vers i el vers lliure .....	126
3.2.1. Opcions formals generals del corpus .....	133
3.3. El metre anglès i el català .....	143
3.3.1. Equivalència, correspondència i adaptació mètrica .....	150
3.3.2. Escala de formalització rítmica .....	156
3.4. Opcions formals específiques .....	160
3.4.1. Els traductors mètrics .....	161
3.4.1.1. La mètrica en les traduccions de DescLOT .....	164
3.4.1.2. La mètrica en les traduccions d'Oliva .....	167
3.4.1.3. La mètrica en les traduccions de Comadira .....	172
3.4.2. Els traductors que combinen la mètrica i el vers lliure .....	174
3.4.2.1. El vers lliure i la mètrica en les traduccions de Riera .....	174
3.4.2.2. El vers lliure i la mètrica en les traduccions de Jaumà .....	176
3.4.3. Traductors en vers lliure .....	181
3.4.3.1. Traductors en vers lliure amb nivells de formalització diferents dels de l'original .....	182
3.4.3.1.1. El vers lliure en les traduccions de Manresa & Roig ..	183
3.4.3.1.2. El vers lliure en les traduccions d'Ernest & Subirana.	185
3.4.3.1.3. El vers lliure en les traduccions de Parcerisas .....	185
3.4.3.1.4. El vers lliure en les traduccions de Susanna .....	188
3.4.3.1.5. El vers lliure en les traduccions de Codina & Pujol ....	190
3.4.3.1.6. El vers lliure en les traduccions de Sargatal .....	191
3.4.3.2. Traductors en vers lliure amb el mateix nivell de formalització que l'original .....	191
3.5. La classificació de les traduccions del corpus segons el <i>numerus</i> .....	205

4. ESTUDI DE LA RIMA .....	208
4.1. La rima en la llengua anglesa .....	208
4.2. La rima en la llengua catalana .....	217
4.3. La rima com a figura retòrica .....	222
4.4. La rima en la traducció de poesia .....	226
4.5. L'adaptació de la rima en les traduccions del corpus .....	228
4.5.1. Escala de formalització de la rima .....	233
4.5.2. El nivell fonològic de la rima .....	233
4.5.3. El nivell semàntic de la rima .....	238
4.5.3.1. Els mots rimats.....	239
4.5.3.2. Rima condicionant i condicionada .....	243
4.5.3.3. Els mots de rima .....	245
5. ESTUDI DE LA FIGURACIÓ .....	251
5.1. Les figures contingudes en el text de partida .....	251
5.1.1. Esquemes i comentaris sobre el tractament de la figuració .....	253
5.1.1.1. Nivell figuratiu dels textos de partida .....	253
5.1.1.2. Grau d'adequació figurativa .....	256
5.1.1.2.1. Comadira .....	257
5.1.1.2.2. Oliva .....	259
5.1.1.2.3. Desclot .....	261
5.1.1.2.4. Jaumà (Frost) .....	263
5.1.1.2.5. Jaumà (Graves) .....	265
5.1.1.2.6. Jaumà (Hardy) .....	266
5.1.1.2.7. Riera .....	268
5.1.1.2.8. Susanna .....	270
5.1.1.2.9. Sargatal .....	271
5.1.1.2.10. Cuenca .....	273
5.1.1.2.11. Codina & Pujol .....	274
5.1.1.2.12. Parcerisas (Pound) .....	275
5.1.1.2.13. Parcerisas (Heaney) .....	277
5.1.1.2.14. Casellas .....	278
5.1.1.2.15. Fulquet & Ernest .....	279
5.1.1.2.16. Mateu .....	280
5.1.1.2.17. Abelló (Rich) .....	282
5.1.1.2.18. Abelló (Plath) .....	283
5.1.1.2.19. Ernest & Subirana .....	284
5.1.1.2.20. Manresa & Roig .....	286
5.1.1.3. Esquemes i comentaris de les figures de dicció, de les de pensament i dels trops .....	288
5.1.1.3.1. La traducció de les figures de dicció .....	297
5.1.1.3.2. La traducció de les figures de pensament .....	309
5.1.1.3.3. La traducció dels trops .....	316
5.1.1.4. El tractament de la figuració en les traduccions mètriques i en vers lliure .....	321

5.2. Les figures generades en el text d'arribada .....	324
5.2.1. Les tècniques i els procediments de traducció .....	324
5.2.2. Descripció de les figures generades en la traducció dels <i>verba propria</i> ....	330
5.2.2.1. Els conceptes de <i>degré zéro</i> i <i>écart</i> .....	333
5.2.2.2. <i>Quadripartita ratio</i> : les quatre operacions retòriques .....	336
5.2.2.3. Figures <i>per adiectionem</i> .....	338
5.2.2.4. Figures <i>per detractionem</i> .....	340
5.2.2.5. Figures <i>per immutationem</i> .....	343
5.2.2.6. Figures <i>per transmutationem</i> .....	367
5.2.3. Esquemes i comentaris sobre la traducció dels <i>verba propria</i> .....	371
5.2.3.1. Nivell figuratiu dels textos d'arribada .....	372
5.2.3.1.1. Comadira .....	374
5.2.3.1.2. Oliva .....	376
5.2.3.1.3. DescLOT .....	378
5.2.3.1.4. Jaumà (Frost) .....	380
5.2.3.1.5. Jaumà (Graves) .....	383
5.2.3.1.6. Jaumà (Hardy) .....	385
5.2.3.1.7. Riera .....	388
5.2.3.1.8. Susanna .....	391
5.2.3.1.9. Sargatal .....	392
5.2.3.1.10. Cuenca .....	394
5.2.3.1.11. Codina & Pujol .....	396
5.2.3.1.12. Parcerisas (Pound) .....	398
5.2.3.1.13. Parcerisas (Heaney) .....	401
5.2.3.1.14. Casellas .....	403
5.2.3.1.15. Fulquet & Ernest .....	405
5.2.3.1.16. Mateu .....	406
5.2.3.1.17. Abelló (Rich) .....	408
5.2.3.1.18. Abelló (Plath) .....	409
5.2.3.1.19. Ernest & Subirana .....	411
5.2.3.1.20. Manresa & Roig .....	413
5.2.4. La generació de figuració en les traduccions mètriques i en vers lliure.....	416
6. L'ESTUDI DE LA <i>COMPOSITIO</i> I LA <i>DISPOSITIO</i> .....	421
6.1. Grau d'elaboració en la unió sintàctica d'oracions .....	421
6.2. <i>Oratio obliqua</i> i <i>Oratio recta</i> .....	432
6.3. <i>Genera elocutionis</i> .....	435
6.4. <i>Dispositio</i> .....	439
6.5. El poema com a figura de pensament .....	447
6.6. Anàlisi de la <i>compositio</i> i la <i>dispositio</i> dels poemes i les traduccions del corpus .....	450
6.6.1. Comadira .....	451
6.6.1.1. «Calypso» / «Calipso» .....	451
6.6.1.2. «Johnny» / «Johnny» .....	454
6.6.2. Oliva .....	457
6.6.2.1. «Taller to-day» / «Alts» .....	457
6.6.2.2. «The Three Companions» / «Companyans» .....	459
6.6.2.3. «If I Could Tell You» / «Dir» .....	461
6.6.3. DescLOT .....	464
6.6.3.1. «Mending Wall» / «Paret» .....	464
6.6.4. Cuenca .....	467
6.6.4.1. «Berkeley Storm» / «Tempesta» .....	467
6.6.5. Casellas .....	469
6.6.5.1. «Narrative» / «Narrativa» .....	469

6.6.6. Abelló .....	471
6.6.6.1. «That Mouth» / «Boca» .....	471
6.6.7. Ernest & Subirana .....	473
6.6.7.1. «The Gaeltacht» / «Gaeltacht» .....	473
7. CONCLUSIONS .....	479
8. BIBLIOGRAFIA .....	492

## ANNEXOS

## 0. INTRODUCCIÓ

L'estudi de les obres literàries escrites en una llengua que no és la pròpia insta a preguntar-se fins a quin punt, quan es llegeix un text traduït, es llegeix l'autor o el traductor. En el nostre cas, aquesta qüestió ens ha empès a fer un pas endavant i a interessar-nos per la disciplina de la traducció literària i de la traducció de poesia en particular.

Avui dia, tot i que la traducció disposa dels seus propis estudis específics, ens sembla que encara li queda força camí per fer, si més no en el camp de la traducció de textos literaris. Probablement la causa d'aquesta situació és que la traducció literària s'emplaça en un punt intermedi entre els estudis de traducció i els de literatura.

Pel que fa específicament a la traducció de poesia, es poden entreveure tres factors que en condicionen l'estudi. El primer de tots té a veure amb el fet que els especialistes en teoria de la traducció no s'han interessat excessivament per aquesta disciplina, segurament per la dificultat que representa l'aprenentatge de les convencions del llenguatge poètic, per al qual sovint no estan prou formats.

Per altra banda, els estudiosos de la literatura, aquells que veritablement poden dominar les especificitats del llenguatge poètic, tendeixen a considerar la traducció com una disciplina subsidiària dels originals i per tant poc interessant per a l'estudi. Aquest és un error fruit d'un prejudici sobre la traducció com a activitat literària.

Per últim, els traductors, que al capdavant són aquells que realment podrien aportar informacions metodològiques productives, no només sobre la tasca traductora, sinó també sobre la literària o la poètica, no acostumen a exposar les seves reflexions i experiències de manera teòrica i, de fet, no hi estan pas obligats.

Tots aquests condicionants han comportat que la bibliografia existent sobre traducció de poesia sigui més aviat escassa. La major part de les publicacions dedicades a l'estudi d'aquesta disciplina han estat publicades en anglès. En el nostre país, fa molt pocs anys que han aparegut publicacions dedicades a la matèria: la primera veié la llum l'any 2012 amb la publicació de les conferències del *XX Seminari sobre la Traducció a Catalunya* que, aquell any, estava dedicat íntegrament a la traducció de poesia; la segona aparegué, l'any 2014, amb

el títol *Traduir (poesia)* i consta dels parlaments oferts en els actes de lliurament del Premi «Jordi Domènech» de Traducció de Poesia. Les aportacions que fan els traductors en les dues obres són interessants i es basen sobretot en la descripció de les seves experiències particulars.

Tot i que, durant els darrers anys, es detecta una tendència creixent a l'estudi de la traducció de poesia a partir dels textos traduïts, el cert és que, fins al moment, la traducció de poesia s'ha estudiat, majoritàriament, des de la teorització externa, i en comptades ocasions a partir de les mateixes traduccions existents. Aquestes lleus aproximacions teòriques no han servit per omplir un buit de coneixement que perdura encara fins avui dia. Per tot això, la traducció de poesia ha estat explicada per la tradició a través d'un seguit de tòpics que s'han anat repetint una vegada i una altra i que expliquen ben poca cosa sobre la disciplina. N'incloem tres dels més coneguts: la poesia no es pot traduir; el poema traduït ha de generar el mateix efecte que produeix en el lector en llengua original; i per últim, que cal tenir en consideració el ritme.

El que és innegable és que independentment del tòpic sobre si és possible la traducció de poesia, la poesia es tradueix i se seguirà traduint. És per això que el nostre treball s'ha aferrat als textos produïts per tal d'evitar la teorització de la disciplina des de l'abstracció i la proliferació de tòpics que no condueixen massa enlloc. Nosaltres entenem la traducció com un exercici inseparable del text. Aquesta concepció ens encamina inexorablement cap a l'elaboració d'un treball de tipus formalista basat en l'anàlisi entre l'ajustament de la forma i el sentit. I creiem que no pot ser de cap altra manera quan el que es pretén és posar els fonaments d'una possible teoria de la traducció poètica. Així doncs, si en un poema tot és forma (ens referim a la forma que genera sentit), i la retòrica és, precisament, l'estudi de les estructures formals, una teoria de la traducció hauria de passar necessàriament per l'estudi de les formes poètiques i de les seves estructures formals. Aquest és precisament el veritable objectiu del present treball: identificar els mecanismes generals aplicats en la traducció de poesia, amb la finalitat de crear les bases per a una possible teoria de la traducció poètica basada en la retòrica.

De retruc, la necessitat de partir d'un corpus establert ha permès, fins a un cert punt, confegir, descriure i valorar el corpus de traduccions de poesia en llengua anglesa traduïda al català durant el període comprès entre 1990 i 2010. S'han estudiat fins a vint traduccions diferents a fi d'oferir un mostrari prou ampli i variat per a l'assoliment de l'objectiu que ens proposem. A

més ens ha semblat convenient que totes elles fossin traduccions, fins allà on ha estat possible, actuals per no haver d'introduir una metodologia historicista que no encaixaria amb els objectius sincrònics i teòrics d'aquest treball.

El treball ha de ser forçosament comparatista, i de fet, ho és en dues direccions: la primera d'elles per la necessària comparació entre text original i traduït; i la segona perquè solament a partir de la comparació de traduccions diferents es poden extreure conclusions prou objectives com perquè siguin útils per a la consolidació de la disciplina. No ens hauria servit de res examinar una sola traducció, ja que només hauríem entès les estratègies d'un traductor. En definitiva, aquest treball, que parteix de la disciplina de la traductologia, forma part plenament del camp d'estudis actuals de la Literatura Comparada.

L'objectiu que ens hem proposat ens ha dut a estructurar la tesi en sis capítols. L'«Estat de la qüestió», el primer capítol de la tesi, ha servit per sintetitzar les principals aportacions de la traductologia a l'estudi de la traducció de poesia. A la «Descripció del corpus», s'hi han inventariat i descrit les traduccions de poesia en llengua anglesa publicades al català durant gairebé els darrers vint anys: qui són els poetes traduïts i qui en són els traductors. En el tercer capítol, que porta per títol «Estudi del ritme», s'hi han consignat totes les opcions rítmiques preses tant en els originals com en els poemes traduïts. El capítol dedicat a la rima ha servit per descriure el tractament que fan d'aquest recurs els traductors del corpus que opten per la rima en les seves traduccions. El capítol titulat «Estudi de la figuració» s'ha dividit en dos blocs: el primer, dedicat a la identificació de les figures contingudes en el text de partida, i el segon, a les figures generades en el text d'arribada. Finalment, el capítol dedicat a l'estudi de la *compositio* i de la *dispositio* ha permès aprofundir en la unió sintàctica de les oracions i en les parts del discurs poètic.

Només resta afegir que esperem que el treball serveixi per aproximar-nos una mica més a l'estudi de la traducció de poesia de manera sistemàtica, rigorosa i efectiva i que les aportacions que s'inclouen siguin prou interessants com per fer avançar la disciplina. Acabarem aclarint que els pocs o molts errors que es detectin en el treball són únicament atribuïbles a mi mateix, i en cap cas a les persones que figuren en l'apartat d'agraïments, que han dedicat el seu temps a ajudar-me en tot allò necessari per a la consecució final del treball.

## 1. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Segurament, el comentari que més vegades s'ha escoltat a l'entorn de la traducció de poesia és que és una comesa impossible o, en el millor dels casos, considerablement complexa. A pesar que aquesta observació ha esdevingut una mena de tòpic, és innegable que l'activitat traductora es complica quan el que es té al davant és un poema. La mètrica, el ritme, la rima, les figures i les altres restriccions pròpies del llenguatge poètic se superposen a les exigències del llenguatge.

Val la pena dir que endinsar-se en l'estudi d'aquesta disciplina significa descobrir que l'afirmació anterior serveix de ben poca cosa i que, amb prou feines, representa poc més que el punt de partença de la matèria. És per això que una de les intencions d'aquesta tesi és la d'exposar els temes que generen més debat dins de la disciplina i, a més a més, aproximar el lector als posicionaments teòrics adoptats en la nostra tesi.

La majoria de publicacions relacionades amb la traducció de poesia a les quals s'ha tingut accés han estat escrites en anglès. Es tracta d'una bibliografia molt dispersa, en la qual tenen cabuda autors de nacionalitats molt diverses: hongaresa, anglesa, francesa, russa, nord-americana, entre d'altres; que, al mateix temps, han treballat amb llengües molt diferents com ara el suec, el finès, el neerlandès, l'anglès, el francès, el rus, l'espanyol o el croat.

Amb tot, aquest no és pas, ni de bon tros, el principal entrebanc en el moment d'introduir-se de ple en l'anàlisi de la bibliografia. El fet que, en general, els traductòlegs hagin consultat poc les publicacions sobre la matèria aparegudes amb anterioritat és el que dificulta considerablement l'estudi teòric de la disciplina, ja que, en ocasions, el traductòleg creu ser el primer a referir-se a un determinat aspecte, o a aportar un posicionament teòric concret. Per aquest motiu, la nostra investigació també es proposa difondre bona part de la bibliografia existent per donar a conèixer les aportacions més significatives de cada traductor.

S'utilitza el terme «traductòleg» en el sentit que proposa Amparo Hurtado Albir (2011: 25): «En cambio, la Traductología es la disciplina que estudia la traducción; se trata, pues, de un saber sobre la práctica traductora.»



## 1.1. La traducció de poesia: l'art de l'impossible

A mitjans dels anys seixanta, el poeta nord-americà Robert Frost va declarar en relació amb la traducció de la poesia que la poesia era allò que ometia la traducció (Davie 1977). L'aforisme va ser molt difós i encara avui és comentat en moltes publicacions relacionades amb la aquesta disciplina. Pensem que l'afirmació de Frost fa referència únicament a un determinat tipus de poesia: la poesia mètrica, de la qual el poeta n'era un partidari fervent, com prova tota la seva producció poètica escrita en vers mètric. Si bé l'aforisme de Frost tingué una forta repercussió en els estudis posteriors sobre la disciplina, és evident que el nostre posicionament teòric sobre la qüestió està molt allunyat dels mots del poeta nord-americà, i ha de ser així, entre altres raons, perquè si compartíssim la seva opinió no valdria la pena esmerçar ni un minut a l'estudi d'aquesta disciplina.

Això no significa que traduir poesia hagi de ser fàcil, sinó que més aviat deu tractar-se d'una activitat complexa, però no impossible, com explica Boase-Beier: «There is a general consensus among those who write about the translation of poetry that it is what Jones (2011: 1) calls 'a difficult job'» (2013: 475). Boase-Beier defensa que si la traducció de poesia és una activitat difícil és perquè la poesia és difícil (2013: 476) i per consegüent, traslladar a una nova llengua la inefabilitat cercada i els efectes poètics de qualsevol text poètic és també complex:

Poetic effects, which include the sort of changes in perception mentioned by Miall and Kuiken (1994), but also emotions such as fear, joy or grief, are the effects that arise as a direct result of reading a text as poetic and entertaining 'poetic thoughts' which are 'relatively ineffable...[and] difficult to express and communicate accurately' (Pilkington 2000: 12). Herein lies a further problem for poetry translation: if poetry uses all the means at its disposal to express in language something ineffable, it is likely to become diffuse, and thus lose its effects, when translated into another language (2013: 478).

Com es pot comprovar, la qüestió de la impossibilitat de la traducció ha generat debat i un nombre considerable d'opinions diverses. Per exemple, Burton Raffel dedica la primera part de *The Art of Translating Poetry* a l'estudi del llenguatge i de les llengües i hi presenta com a inqüestionable la impossibilitat de qualsevol traducció. Si totes les llengües són diferents pel

que fa a l'estructura, al so, al vocabulari i als trets distintius, ha de ser impossible reproduir res escrit en una llengua en una altra (Raffel 1988: 11).

Segons Raffel, els factors que impedeixen la traducció són cinc: no hi ha dues llengües amb la mateixa fonologia (1988: 13); no hi ha dues llengües amb les mateixes estructures sintàctiques (1988: 14); no hi ha dues llengües amb el mateix vocabulari (1988: 16); no hi ha dues llengües amb la mateixa història literària (1988: 17); no hi ha dues llengües amb la mateixa prosòdia, per la qual cosa és impossible recrear la prosòdia, la història literària, el vocabulari, les estructures sintàctiques i la fonologia d'una obra literària composta en una llengua en una altra llengua (1988: 21). En resum, per a Raffel, la traducció entre dues llengües és impossible, si s'entén per traducció la reproducció exacta de les propietats d'una llengua en una altra i, evidentment, el gènere poètic no està exempt, ni molt menys, d'aquestes restriccions del llenguatge que afecten la traducció en general.

Barbara Folkart, sense descartar les exigències pròpies de cada llengua, se centra, de manera més específica, en les restriccions que sorgeixen del text poètic, que defineix com una constel·lació de nivells que convergeixen per ressonar de manera més que sinèrgica. Reconstruir aquesta convergència en una altra llengua és virtualment impossible, perquè, quan es prioritzen uns determinats nivells, els altres han de ser descartats o abandonats (Folkart 2007: 36). La constel·lació de nivells de què parla Folkart coincideix plenament amb el que Holmes anomena les *hierarchies of correspondence*, que consisteix a prioritzar allò que cal conservar i allò que es pot eliminar (1988: 86). Francis R. Jones argumenta que els traductors procuren recrear al màxim les microestructures del poema, però quan no és possible, apliquen les «jerarquies de correspondència». Aquesta distinció fet permet a Jones diferenciar tres tendències principals entre els traductors: aquells qui prioritzen el vessant semàntic i pragmàtic; els qui prioritzen la forma del poema i els qui proven d'equilibrar les dues forces (2011: 95).

La idea que traduir poesia és impossible ha generat l'aparició d'un bon nombre de termes que es proposen descriure el resultat final de l'activitat traductora. Segons explica Server, G. H. Lewes a *The Life of Goethe*, declara que la traducció de poesia, en el millor dels casos, no pot ser més que una «aproximació» i que, per molt que s'ho proposi, no serà mai una reproducció de l'original (Server 1966: 10). Raffel està d'acord amb Lefevere que l'única manera d'afrontar el constrenyiment fonològic és a partir de l'«adaptació» (1988: 25). Louis

Untermeyer creu que tota traducció és una «imitació» o una «mala aproximació» (Tate 1972: 22). Robinson considera que cal veure la traducció com una «activitat aproximativa» (2010: 62). Doncs bé, a tota aquesta terminologia que, segons el mateix Robinson, no fa més que suggerir les tènues relacions entre l'original i la traducció i poca cosa més, encara s'hi ha d'afegir una segona accepció del terme «imitació»: en aquesta ocasió, encunyat pel poeta nord-americà Robert Lowell i que ha tingut bona acceptació entre els traductòlegs de tradició anglosaxona. Raffel descriu aquest tipus d'imitació com una reformulació subjectiva del poema en què el traductor se sent igual de lliure a l'hora d'escriure que el poeta original. Per al mateix Lowell, les imitacions no són ni un poema original, ni una traducció (Raffel 1988: 28).

Tota aquesta nomenclatura capaç de descriure les diverses relacions entre el text original i la seva traducció evidencia que la traducció de poesia no és impossible, sinó que, el que segurament és impossible és un determinat tipus de traducció de poesia basada en la reproducció exacta de les propietats d'una llengua en una altra (1988: 21). El traductor de poesia se les ha d'heure sempre amb un llenguatge altament formalitzat; és a les seves mans decidir per quin tipus de traducció es decanta, com més formalitzada sigui, més restriccions haurà de vèncer i més esforços haurà d'invertir per arribar al resultat desitjat.

#### 1.1.1. Les restriccions de la traducció de poesia

Tot i que Folkart no distingeix entre la traducció versificada de poesia i la traducció de poesia en prosa o en vers lliure, el nombre de restriccions que afecten l'activitat traductora depèn, considerablement, de l'elecció formal per la qual es decanti el traductor. Com que no tots els nivells de l'original poden ser incorporats a la traducció, sembla clar que, com més restriccions s'incorporin en la traducció, més complexa serà la comesa del traductor. Quan més evident es fa la impossibilitat de la traducció de la poesia és quan es tracta de poesia formal que, en paraules de Judith Moffett, és la pròpia de les traduccions que es preocupen per la forma (Weissbort 1989: 144), entenent per forma la forma versificada. La traducció versificada de poesia formal obliga el traductor a afrontar no només les exigències pròpies de les llengües, sinó també les específiques de la poesia formal.

Arribats a aquest punt, convé preguntar-nos: quines són les restriccions que intervenen en la poesia formal? Efim Etkind adverteix que un poema és un organisme en el qual cada element

té una importància vital: el ritme, les rimes, les estrofes, la composició sintàctica i l'organització fonètica i musical (1982: XI). Per això, un text poètic és sempre un sistema de conflictes: entre la sintaxi i el metre, entre el metre i el ritme, entre el so i el sentit, entre el mot com a unitat del llenguatge i el mot dins del vers, entre la proposició i el mot, entre la tradició poètica i la innovació de l'autor, entre allò que provoca l'espera del lector i allò que el decep, i entre el contingut del text i el seu equivalent en prosa (1982: 13).

A *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*, Josep Marco dedica un rigorós i interessant apartat als gèneres poètics. En aquest apartat, Marco aprofita per catalogar els recursos estructurals que intervenen en la construcció del text poètic: la mètrica, les estrofes i les composicions poètiques, els patrons fònics, el paral·lelisme gramatical i la traducció de la cohesió extra que, per a Marco, són dificultats de tipus tècnic que sorgeixen en la traducció de textos poètics, com per exemple: la diferent llargària de les paraules en relació amb el nombre de síl·labes, en les diferents llengües (2002: 248).

A l'article «Playing Scrabble without a Board. On Formal Translation from the Swedish», Judith Moffett afirma que és impossible traduir poesia formal de manera efectiva i acurada, preservant la forma de manera més o menys intacta (Weissbort 1989: 144). La traducció de poesia formal és comparable a jugar a l'*scrabble*: el traductor ha d'ajustar un conjunt de conceptes i imatges, alguns exigits, altres dispensables, en un espai de dimensions estrictament delimitades, mesurant el nombre de síl·labes, el patró accentual, i sense alterar les sensacions del text original (1989: 158).

A «Rebuilding the Bridge at Bommel: Notes on the Limits of Translatability», James S. Holmes, a partir d'un vers de Martinus Nijhoff, agrupa en tres nivells les restriccions a les quals ha de fer front el traductor de poesia: el nivell lingüístic, l'expressivitat del poeta es basa en les significacions expressives de la llengua; el literari, el poema existeix dins d'una determinada tradició literària, això vol dir que el ritme, el metre, la rima, les assonàncies, les imatges, els temes i els tòpics estan íntimament vinculats amb tot el desplegament d'altres textos; i el sociocultural, en què el poema existeix dins d'una tradició cultural en què els objectes, els símbols i la funció dels conceptes abstractes existeixen d'una manera que mai serà exactament la mateixa a la d'una altra societat o cultura (1988: 47).

Com es pot observar, la primera dificultat amb què es troba l'investigador, a l'hora d'enumerar els principals constituents que intervenen en la traducció de poesia, és la diversitat de nomenclatures existent. El primer que cal fer és agrupar aquesta variada terminologia en conceptes més generals que d'alguna manera els englobin. Entenem que els següents conceptes: el metre, el ritme, la fluència, l'organització fonètica i musical, la música, la sonoritat i els patrons fònics es poden agrupar sota el denominador comú de «metre» i «ritme», «metre» per a les composicions en vers i «ritme» per als textos en vers lliure o en prosa. Les estrofes, l'estructura de les estrofes i del poema, i les composicions poètiques s'aplegarien sota el terme «estrofisme». El mateix procediment es podria aplicar als següents conceptes: la composició sintàctica, les assonàncies, les imatges i els paral·lelismes, que es poden reunir sota el concepte de «figures retòriques». En aquesta mateixa línia: els temes, els tòpics, el contingut, els embulls semàntics, la complexitat verbal i el lèxic, sota la nomenclatura «sentit». A aquesta primera enumeració de constituents s'hi hauria d'afegir la rima, això és la recurrència de sons a final o al mig del vers. En conclusió, segons el nostre criteri, els constituents que componen la poesia formal són: el metre, el ritme, les estrofes, les figures retòriques, i en darrer terme, la rima, un recurs que, paulatinament, ha anat caient en desús entre els poetes del segle XX i XXI.

Francis R. Jones és qui aborda amb més profunditat l'estudi de la rima aplicada als processos de traducció. Per fer-ho, Jones, en el capítol cinquè de *Poetry Translating as Expert Action*, proposa a un grup de traductors de traduir, a l'anglès, un poema en neerlandès del poeta Gerrit Kouwenaar i que porta per títol «Toen wij». Jones suggereix un seguit d'*strategi foci*, als quals els traductors hauran de parar esment al llarg del procés de traducció: sensació/fluència, gramàtica/discurs, imatges, intertextualitat, lèxic, paral·lelismes, rima, ritme i sonoritat (2011: 117).

Una vegada examinats els resultats, Jones conclou que la recreació de la rima i del ritme restringeix les seleccions posteriors relacionades amb la sintaxi i el lèxic i comporta un increment considerable del temps dedicat a trobar solucions per a la traducció (2011: 168). Així doncs, el manteniment del recurs de la rima i del ritme obliga a transformar el poema original incorporant-hi un nombre més elevat de solucions creatives (2011: 169). Un estudi elaborat pel mateix Jones, l'any 2007, demostra que, quan es recrea un ritme fix sense rima, rarament es produeixen solucions creatives; per la qual cosa, el traductòleg anglès atribueix a la rima la incorporació en el text d'aquest tipus de solucions creatives. L'explicació que

proposa Jones té a veure amb què la rima restringeix l'ordre de la frase, ubicant un determinat mot al final del vers (2011: 170), per tant, les conclusions a les quals arriba Jones coincideixen perfectament amb la concepció de la rima que postulava Beaugrande, i que havia exposat, uns anys abans, a *Factors in a Theory of Poetic Translation*: «és impossible traduir poesia rimada sense generar grans canvis» (1978: 91). En resum, el ritme, el metre i la rima es converteixen en uns condicionants més, als ja exigits per les mateixes llengües.

A *Teoría de la traducción literaria*, Esteban Torre dedica un extens capítol a la traducció en vers i assenyala que la principal dificultat de la traducció del vers sorgeix de l'estreta relació entre el so i el sentit del text en la llengua original: «Pero en la traducción de un texto poético, y más concretamente, en la traducción de un texto poético escrito en verso, la forma de la expresión está indisolublemente unida a la forma del contenido» (1994: 207).

G. H. Lewes afegirà que l'efecte de la poesia el conformen la música i la suggestió, i que aquests dos components són constitutius de les paraules, que no són només símbols dels objectes, sinó també centres d'associacions. En conseqüència, la capacitat suggestiva dels mots depèn, en part, del seu so, canviar-les suposa alterar-ne l'efecte (Lewes 1864: 466). Server referma la postura de Lewes i precisa que, quan la melodia d'un poema es trasllada a una altra llengua, els efectes musicals sofreixen necessàriament canvis substancials (1966: 22).

És clar que la major part dels estudiosos de la traducció de poesia comparteixen aquesta impressió que les paraules d'una llengua són com un tot indivisible en les quals conflueixen, alhora, els matisos de sonoritat i de sentit, cosa que converteix els mots d'una llengua en quelcom absolutament intransferible.

Arribats a aquest punt, els posicionaments teòrics dels traductòlegs divergeixen segons quina sigui la seva jerarquia de correspondència: per una banda, existeixen els partidaris de la traducció formal, això és, els qui defensen la traducció en vers de la poesia original en vers; per l'altra, els qui jutgen la traducció en vers com un opció que els obliga a distanciar-se excessivament del sentit de l'original. En aquest punt, entre els traductòlegs, no hi ha unanimitat.

Existeix un primer grup de traductòlegs que comparteixen l'opinió de García Yebra (1988:92) quan declara que:

No es, pues, el ritmo el único elemento, ni siquiera el más importante, del espíritu del poema. Por consiguiente, la conservación de este espíritu en la traducción no dependerá exclusivamente, ni siquiera primordialmente, de que la traducción se realice en verso o en prosa. Una buena traducción en prosa conservará el espíritu del poema mejor que una mala traducción en verso. Es cierto que una buena traducción en verso lo conservaría mejor que una buena traducción en prosa.

Pel que fa a aquesta darrera puntualització, cal especificar que el traductor espanyol es refereix de manera exclusiva a les traduccions que parteixen d'un original en vers, ja que aquest capítol se centra en l'estudi de les traduccions que Aurelio Espinosa Pólit fa dels clàssics grecs i llatins que només escriuen poesia versificada.

Evidentment, també hi ha partidaris de la postura contrària, és a dir, la que prestigia el contingut semàntic en detriment de la forma poètica i del ritme. Barbara Folkart defensa que el traductor no s'ha de subordinar mai a les rígides convencions prosòdiques de la llengua final, i afegeix que subordinar els patrons sonors i la prosòdia al contingut és una mala idea (2007: 28).

També hi ha els qui només contempen una única via de traducció, com ara Efim Etkind que, en el mateix pròleg, manifesta explícitament el seu posicionament teòric pel que fa a la traducció de poesia: «La poésie, c'est l'union du sens et des sons, des images et de la composition, du fond et de la forme. Si, en faisant passer le poème dans un autre langue, on ne conserve que le sens des mots et les images, si on laisse a côté les sons et la composition, il ne restera rien de ce poème. Absolument rien» (1982: XI). Més endavant afegirà que el sentit, dins del poema, no és pas ni de bon tros el més important, sovint només n'és el pretext (1982: XIII). Traduir versos en prosa és reemplaçar els conflictes propis de la forma poètica per un text sense cap conflicte; per això, segons Etkind, la traducció de poesia en prosa no mereix cap discussió seriosa, ja que suporta malament la verificació teòrica (1982: 17).

No és estrany de trobar, entre els teòrics de la traducció de poesia, punts de vista tan radicals com el d'Etkind. El que es pot extreure de les seves explicacions és l'evidència que existeixen traductòlegs amb posicionaments clarament prescriptius i normatius dins de la disciplina teòrica. Aquests traductòlegs només donen per vàlida la seva opció traductològica i, per tant, defensen una única opció possible de traducció, la seva, i amb una clara voluntat d'imposar-la a la resta.

Sobre aquesta qüestió, Boase-Beier considera que el tractament prescriptiu de la traducció de poesia és propi d'èpoques passades, ja que, al llarg del segle XX, el desenvolupament de la lingüística i l'estilística ha bandejat els plantejaments prescriptius i ha fet possible un estudi més descriptiu de la disciplina:

However, such work, like anecdotal writings on poetry translation by Pope (e.g. 1715; see Pope 1996) or Dryden (e.g. 1680; see Dryden 1992) in the seventeenth and eighteenth centuries, tended to be fairly prescriptive, and it was only with the development of modern linguistics and stylistics by scholars such as Jakobson that a more descriptive approach to the translation of poetry became possible (Millán i Bartrina 2013: 479).

Pensem que aquests punts de vista tan clarament implacables no ajuden gens a l'avenç teòric d'una disciplina que, per altra banda, compta amb un considerable nombre de traduccions d'originals en vers traduïts en vers lliure o en prosa i que cal que també siguin examinats i tinguts en consideració dins de la cultura d'un país.

En definitiva, entre els traductòlegs es poden observar dues postures ben diferenciades: els partidaris de les traduccions mètriques i els que contempen, a més, altres opcions formals, com per exemple, la del vers lliure o la prosa. En el cas concret d'Etkind, el traductòleg només contempla la possibilitat de la traducció mètrica de la poesia, la traducció d'un poema en una altra llengua que conservi només el sentit dels mots i les imatges, deixant de banda els sons i la composició, comportarà que del poema quedi en no res (1982: XI). Més endavant afegirà que la traducció en prosa d'un poema, per ben feta que sigui, condueix a la mort de la poesia (1982: XVIII).



Judith Moffett tampoc no és partidària de la traducció de poemes originals mètrics en vers lliure, la seva postura és que un poema en vers lliure no pot generar una traducció fiable d'un original mètric (Allén 1999: 88).

Naturalment, no tots els traductòlegs són del mateix parer. Barbara Folkart n'és un bon exemple. La traductora considera que traduir amb formes fixes, mètriques o rimades, és una qüestió orgànica, però no prioritària: el que realment importa és que el producte final sigui un poema apropiat a les imatges i a les emocions (2007: 124).

El que s'infereix d'aquestes observacions és que existeix un tipus de traductòleg de tarannà més prescriptiu, que es mostra partidari d'un tipus de traducció més formal i un tipus de traductòleg que o bé no es posiciona sobre la qüestió o bé la considera poc important. El traductòleg que adopta aquest primer posicionament més formalista pot veure condicionat el seu pensament teòric en relació amb la disciplina, fins al punt que, com en el cas d'Etkind, només prengui en consideració aquelles traduccions que s'adeqüin al seu criteri formal preestablert.

Si bé és cert que no es poden pas tractar de la mateixa manera les traduccions mètriques que les no mètriques, l'exclusió de les traduccions no mètriques ens sembla desorbitada. De fet, la traducció de poesia en prosa no és ni molt menys una opció formal recent, sinó que es remunta a l'Edat Mitjana, com bé explica Miquel Descot (2012: 18). A més, avui dia, moltes de les traduccions que es publiquen, tot i no estar escrites en prosa, estan escrites en una solució no mètrica com és el vers lliure que, val a dir, ens sembla una opció formal perfectament lícita.

Amb tot, Etkind fa bé de distingir entre unes i altres traduccions, segons l'opció formal presa; encara ara alguns traductòlegs investiguen la traducció de poesia sense diferenciar entre les traduccions que prenen una o altra opció formal.

Efectivament, tal com suggereix Etkind, les traduccions mètriques, les en vers lliure i les escrites en prosa no poden ser estudiades amb els mateixos criteris, ja que les primeres estan condicionades per unes restriccions que no comparteixen les traduccions en prosa o en vers lliure; per això, en el nostre treball, s'analitzarà amb deteniment les dues opcions formals, però s'agruparan en apartats diferents.

En un article que porta per títol «On Formal Translation», Judith Moffett considera que, si per traduir bé poesia convé ser un poeta, per traduir bé poesia formal, s'ha de ser un poeta formal (Allén 1999: 85). Malgrat tot, existeix una generació completa de poetes que ha arribat a la seva maduresa sense conèixer les tècniques formals necessàries per a la creació d'un poema formal (1999: 87). El «sentit» d'un poema és el resultat de la forma del poema fusionada amb el seu contingut. Per això, per la seva naturalesa, una traducció formal d'un poema original en vers lliure no seria «fiable», com tampoc ho seria la traducció en vers lliure d'un poema formal, ja que el sentit de l'original, considerant per sentit el que s'ha dit abans, és a dir, la fusió entre la forma i el contingut, s'hauria perdut (1999: 88).

A més de la inexistència de traductors formals qualificats, Moffett afegeix dues dificultats més a la traducció de poesia formal: en primer lloc, les condicions de treball a les quals es veuen abocats els traductors, a qui s'exigeix un treball molt dur a realitzar en molt poc temps. La traducció formal exigeix dedicació si es vol fer bé. I, en segon lloc, el reduït nombre de lectors de poesia anglesa i nord-americana antiga, cosa que les converteix en unes traduccions poc rentables econòmicament (1999: 88).

Per la seva banda, Lyn Hejinian postula que cada llengua té les seves propietats formals (1999: 101). Seria un error restringir la llista de propietats formals de la poesia a la mètrica i la rima (1999: 102), perquè aquestes propietats tenen valors diferents segons la llengua o la cultura a la qual pertanyen i, significats diversos, segons el període de la cultura a la qual s'adscriu (1999: 108). Així com, a Anglaterra, el vers rimat remet a determinades convencions tradicionals de la poesia, a Rússia la rima s'identifica amb l'experimentació (1999: 109). Així doncs, per transmetre a l'anglès el sentit que tenen la rima i el metre en els poemes escrits en rus, s'hauria de recórrer a altres mecanismes diferents (1999: 110).

Daniel Weissbort, en resposta a Judith Moffett, defensa que la traducció mimètica formal no ha de ser l'única opció per al traductor de poesia formal; n'hi ha d'altres (1999: 128), i remet a la classificació de James S. Holmes inclosa a *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation* (1970) i que s'explicarà en pàgines posteriors. Malgrat tot, Weissbort està d'acord amb Moffett que la traducció formal d'un poema suec del segle XIX a un poema mètric formal en anglès és més avantatjosa, perquè garanteix la supervivència d'una tradició formal, en aquest cas, la mètrica, en la llengua d'arribada (1999: 130).

Esteban Torre sosté que existeixen un conjunt de constituents que la traducció de poesia no hauria de modificar mai. El traductor de poesia té l'obligació de detectar els recursos fonostilístics que s'utilitzen en el TLO, i després, provar de reproduir-los en el TLT, per mitjà de procediments d'equivalència o de compensació, que no impliquen, necessàriament, la reproducció mecànica dels mateixos recursos usats en el TLO (1994: 7). Torre inclou dues propostes a la traducció formal: el vers lliure, el vers pautat amb rima o sense rima, sempre que es respectin la disposició de les estrofes, el nombre de versos, i el to i l'estil propi del poema que es tradueix (1994: 206). A una certa distància hi hauria la «traducció fònica» o «fonètica» que, en opinió de Torre (1994: 164), representa un cas extrem de fetitxisme per la forma:

Un caso extremo de traducción literal, o de fetichismo por la forma, es la llamada «traducción fónica» o «fonética». Consiste ésta en la reproducción de los sonidos del TLO con los mismos sonidos o los más parecidos de que disponga la LT, relegando a un segundo término los significados que puedan tener las palabras del TLT portadoras de tales sonidos.

Segons Torre, aquest tipus de traducció és un joc d'enginy que només pot ser qualificat de pseudotraducció. També ho seria l'extrem oposat, és a dir, considerar la forma de l'expressió com quelcom addicional i superflu, aliè a la vertadera activitat traductora (1994: 165).

Pel que fa al ritme, Torre està d'acord amb Moffett en la idea que una de les causes freqüents d'error en els estudis de mètrica comparada és el desconeixement de la terminologia i de les convencions pròpies de cada llengua. I afegeix: «No se debería pretender traducir unas formas o unos recursos estilísticos si no se está plenamente familiarizado con ellos» (1994: 170).

Si la teoria de Moffett fos certa, i tal com defensa, bona part dels actuals traductors de poesia no estiguessin prou preparats per traduir poesia formal, es podria pronosticar, en relació amb la traducció de poesia contemporània que, en definitiva, és la que s'analitza en les traduccions de la nostra tesi, una davallada de les traduccions mètriques, ja que els traductors tendrien a traduir poetes no formals, és a dir, poetes que preferissin el vers lliure, a fi d'evitar manifestar la seva poca destresa en la traducció del vers. Si fos així, a la llarga, aquesta cultura prestigiaria l'entrada de poetes no mètrics, en detriment dels que haurien escrit en versos mètrics, cosa que condicionaria el corpus de traduccions de la cultura en concret, ja que els poetes formals tindrien menys probabilitats de ser traduïts que no pas els no formals. En

definitiva, un traductor de poesia que aspiri a produir traduccions formals cal que disposi d'un conjunt de competències que l'habilitin a reeixir en el seu propòsit, de la mateixa manera que, els traductors de poesia no formal també han de disposar de certes habilitats si volen aconseguir una bona traducció.

### 1.1.2. Les «habilitats traductores» del traductor de poesia

Robert de Beaugrande va ser un dels primers a interessar-se per les habilitats de què ha de disposar el traductor de poesia. Per a Beaugrande, la «competència poètica» és l'habilitat per produir i interpretar l'ús poètic del llenguatge (1978: 22) i estaria composta pels següents elements: la competència d'estructura, l'experiència en poesia, l'experiència amb un determinat autor, el coneixement de la situació històrica en què fou produït el poema, i la preparació i l'encert en la selecció del text poètic que es vol traduir (1978: 23). Més endavant, al·lega que no sempre la competència del traductor és la més adequada i ho atribueix a tres causes: el traductor coneix poc alguna de les llengües implicades; que la competència del traductor és limitada en les habilitats de lectura, escriptura o en ambdues alhora, o que la competència poètica del traductor és defectuosa en alguna de les dues cultures, o bé en les dues a la vegada (1978: 28).

A nivell més general, la traductologia recorre al concepte de «competència traductora», terme aparegut a mitjans dels anys vuitanta (Hurtado 2011: 382) i que Bell defineix com: «los conocimientos y habilidades que debe poseer el traductor para llevar a cabo una traducción» (1991: 43). Del concepte, se n'han fet diverses propostes de models. El mateix Bell considera que existeixen dues formes possibles de caracteritzar la competència traductora. La primera és com a competència bilingüe. La segona manera és com un sistema expert basat en l'observació. Finalment, la tercera possibilitat està relacionada amb una concepció multicompetencial de la competència comunicativa (Hurtado 2011: 384).

Hurtado Albir defineix la competència traductora com «l'habilitat de saber traduir» i distingeix cinc subcompetències: la competència lingüística en les dues llengües, basada en la comprensió i producció de textos en ambdues llengües; la competència extralingüística, és a dir, el coneixement enciclopèdic, cultural i temàtic; la competència de transferència en la translació, que consisteix a saber expressar el text original en la llengua d'arribada segons la finalitat de la traducció; la competència professional, que té a veure amb l'ús de les noves

tecnologies i el coneixement del mercat laboral; i, finalment, la competència estratègica, que es basa en els procediments conscients utilitzats pel traductor, a l'hora de resoldre els problemes de traducció identificats durant el desenvolupament del procés traductor (2011: 385).

Alguns traductòlegs es decanten per la utilització del terme «habilitat o destresa traductora» per referir-se a les competències traductores. En aquesta línia, Lowe distingeix fins a vuit coneixements o destreses que configuren el perfil ideal del traductor: la comprensió lectora de la llengua de partida; la capacitat de redacció en la llengua d'arribada; la comprensió de l'estil de la llengua de partida; el domini de l'estil de la llengua d'arribada; la comprensió dels aspectes sociolingüístics i culturals de la llengua de partida; el domini dels aspectes sociolingüístics i culturals de la llengua d'arribada; la velocitat; i el factor X, que defineix la qualitat i és el que fa que una traducció sigui superior a una altra (1987: 55).

Per la seva banda, Hatim i Mason també fan referència a les «habilitats del traductor» i, en la descripció que fan del concepte, distingeixen tres fases principals del procés traductor: el processament del text original; la transferència; i el processament del text d'arribada. En la primera fase, la del processament del text original, convé identificar els mecanismes d'intertextualitat (gènere, discurs, text) i la situacionalitat (registre), cal inferir la intencionalitat i l'organització de la textura (selecció lèxica, organització sintàctica, cohesió) i de l'estructura textual, segons si es tracta de «textos estàtics» (fàcils de processar) o de «textos dinàmics» (difícils de processar). En la fase de transferència, s'analitza l'eficiència de la tasca comunicativa del traductor en relació amb un propòsit retòric determinat. Per últim, per al processament del text d'arribada, convé establir la intertextualitat i la situacionalitat del text d'arribada, crear-ne la intencionalitat, organitzar-ne la textura i l'estructura textual i equilibrar la informativitat (Hurtado 2011: 388).

El nostre parer és que, tal com proposava Lowe, «l'habilitat traductora» del traductor de poesia es basa en dues destreses principals: la primera, en la comprensió lectora del text de partida, que inclouria la comprensió dels aspectes sociolingüístics del text original i la descodificació dels components rítmics i figuratius del poema. En segon lloc, en la capacitat de redacció en la llengua d'arribada, que també inclouria el domini dels aspectes sociolingüístics i culturals de la llengua d'arribada i la codificació dels components rítmics i figuratius del text d'arribada.

La primera de les habilitats es basa en el text de partida, comporta el desxiframent del text original i obliga el traductor a dominar la llengua, els aspectes sociolingüístics i culturals i les convencions poètiques del text de partida. La segona habilitat se centra en el text d'arribada, suposa l'elaboració d'un nou text, cosa que obliga el traductor a dominar la llengua d'arribada, els aspectes sociolingüístics i culturals i les convencions poètiques de la llengua final.

Una vegada establertes les dues habilitats generals que cal pressuposar en tot traductor de poesia, caldrà recórrer als tres processos que proposaven Hatim i Mason. I és que, per tal que el traductor reïxi en la primera de les habilitats, convé que, en el primer dels processos, el processament del text original, identifiqui la tipologia textual a la qual s'adscriu el text (en el nostre cas, tractant-se sempre de traduccions de poesia, els textos s'adscriuran sempre al gènere poètic). Al mateix temps, cal que infereixi el registre del poema, la seva intencionalitat, l'organització lèxica, sintàctica i cohesiva i l'estructura textual de la composició. En la segona de les fases, la fase de transferència, s'analitzarà l'eficiència de la tasca comunicativa del traductor en relació amb un propòsit retòric determinat. És en aquest procés que el traductor de poesia s'ha de plantejar per quina opció formal es decanta. El traductor que s'hagi proposat fer una traducció formal, això és, rimada, o en vers, o en vers i rimada, o una traducció en vers lliure, o una traducció en prosa amb un ritme clarament quantificable, activarà «l'habilitat en codificació poètica». El traductor que es proposi de fer una traducció en vers lliure i sense rima, o simplement, en prosa però sense un ritme quantificable, no li caldrà cap habilitat específica, diferent de la de codificar el text traduït en la nova llengua.

Sembla clar que existeix una dissemblança entre la primera de les dues principals habilitats dels traductors i és que, en la primera, el traductor pot treballar les tres competències de forma aïllada: domini de la llengua, aspectes sociolingüístics i culturals i convencions poètiques. En canvi, en la segona habilitat, les competències s'activen simultàniament, cosa que obliga el traductor a compaginar-les durant l'escriptura del text traduït. Arran d'això, Kenesei postula que, en la traducció de poesia, hi intervenen múltiples operacions de transferència que, en nombroses ocasions, es produeixen alhora (2010: 124). Així doncs, els dos primers processaments i el tercer són autònoms, però, al mateix temps, són complementaris, segons el grau d'autonomia que el traductor adopti en el processament del text d'arribada, el resultat serà un text amb una major o menor equivalència respecte del text de partida.

En resum, a l'hora d'estudiar les habilitats del traductor, la distinció entre els processaments del text original i d'arribada i la fase de transferència es fa absolutament indispensable. Així és que, per molt que un traductor sigui un bon coneixedor de les especificitats de la mètrica anglesa, i que aquests coneixements el capacitin per obtenir uns bons resultats en el primer dels processaments, això no significa que l'habilitin per generar un text mètric de qualitat en català. El mateix raonament es pot aplicar per al domini de la llengua, és a dir, un excel·lent coneixement de la llengua anglesa no assegura un bon domini del català literari. Sobre aquesta qüestió García Yebra afirmava: «No puede ser un buen traductor quien no sea maestro en la propia lengua» (1988: 101). Cees Koster defensa que la traducció és una representació d'un altre text i, alhora, un text en ell mateix (2000: 18), cosa que obliga el traductor a ocupar més d'una posició a la vegada: la de remitent i la de destinatari, així és que, des del punt de vista del text final, la posició de remitent l'ocupen dos subjectes: l'autor del text original i el traductor (2000: 20). Aquesta duplicació de rols és fonamental per a la descripció de les habilitats del traductor.

### 1.1.3. El concepte d'«equivalència»

L'«equivalència» traductora ha estat, durant dècades, una noció central en els estudis de traductologia i un dels grans temes de debat entre els traductòlegs (Hurtado Albir 2011: 203). Val la pena subratllar que la disparitat de criteris sobre el terme és tan gran que es fa necessària una explicació exhaustiva del concepte (2011: 204).

El posicionament de Beaugrande sobre la qüestió és que la majoria de traductòlegs de poesia estan d'acord que la traducció s'ha d'assemblar al màxim possible a l'original; no obstant això, encara no s'ha pogut determinar quin tipus de semblança és la més important. Existeix encara una aferrissada controvèrsia entre els partidaris de la *formal resemblance*, és a dir, de l'equivalència en la forma, i els partidaris de la *pragmatic resemblance*, és a dir, l'equivalència relacionada amb les funcions comunicatives (1978: 95).

Per la seva banda, Holmes es mostra en desacord amb els teòrics de la traducció que proven d'explicar els problemes generals de la disciplina a través de l'equivalència. Com a contrarèplica, el traductor nord-americà proposa el concepte «metapoema» que entén com un poema pensat exclusivament per a la traducció d'un poema escrit en una altra llengua, un poema diferent del qual deriva; de fet, la relació entre el poema original i el metapoema seria

comparable a la del poema i la «realitat» (1988: 10). Holmes defensa que cap traducció d'un poema pot ser igual al poema original per diversos factors: per la diferent llengua, per la diferent tradició, per la diferent autoria i per la diferent audiència. Demanar l'«equivalència» i la «igualtat» és demanar massa. Per molt properes que ens puguin semblar dues llengües o dues cultures, en realitat, sempre acaben essent massa llunyanes perquè s'hi produeixi una veritable equivalència; és per això que Holmes prefereix parlar de *counterpart*, terme per al qual proposem la traducció de «còpia» o «rèplica» (1988: 53).

A *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Gérard Genette estudia les relacions entre textos diversos i, a pesar que el seu interès no neix de l'estudi de la traducció, el cert és que els seus comentaris són prou útils com per explicar les connexions que s'estableixen entre el text de partida i el text final traduït. Genette proposa el terme «transtextualitat» per englobar totes les possibles relacions entre els textos: «All that sets the text in a relationship, whether obvious or concealed, with other texts» (1997: 1). Més endavant, distingeix cinc tipus de relacions transtextuals: la intertextualitat, la paratextualitat, la metatextualitat, la hipertextualitat i l'arxintextualitat (1997: 1-6). De les cinc, ens centrarem en la «hipertextualitat», que Genette descriu de la manera següent: «By hipertextuality I mean any relationship uniting a text B (which I shall call the hypertext) to an earlier text A (I shall, of course, call it the hypotext), upon which it is grafted in a manner that is not that of a commentary» (1997: 5). Com es pot observar, els conceptes que proposa són perfectament aplicables a la traducció de poesia: el text B, o hipertext, equivaldria a la traducció i seria un text que deriva d'un altre text (1997: 5), i el text A, o hipotext, seria l'original. Ambdues denominacions, això és, la de metapoema, suggerida per Holmes, i els conceptes d'hipertext i hipotext, formulats per Genette, posen de manifest que el text final no necessàriament ha de ser equivalent al text de partida.

Cees Koster creu que, en traducció, la possibilitat d'un cert grau d'equivalència ha d'existir, però no en els nivells dels missatges més complexos. No es pot respondre la pregunta de per què una traducció és equivalent al seu original, però sí que es pot explicar el tipus d'equivalència que es produeix entre els dos textos. Per aquest motiu, l'equivalència és un terme més descriptiu que no pas teòric (2000: 26-27).

Tot i que no hi ha unanimitat pel que fa al concepte d'equivalència, sí que s'evidencia, entre els traductòlegs més contemporanis, una tendència generalitzada a abandonar-lo. Maria



Antonia Álvarez Calleja afirma que: «Al abandonarse la vieja noción de equivalencia, las viejas normas evaluativas de bueno/malo, literal/libre están desapareciendo también. En lugar de discutirse la exactitud de una traducción según el criterio lingüístico, se estudia la función relativa al texto en cada uno de sus contextos» (1994: 1).

Quan s'afirma que una solució del traductor és equivalent, en certa manera, el que s'afirma és que el fragment traduït «val igual» que l'original, o sigui, transmet el mateix contingut, les mateixes emocions i el mateix ritme, cosa que, al primer cop d'ull, sembla impossible. Creiem que és raonable pensar que el traductor, en el moment de traduir el vers, disposa d'un ventall tan ampli i divers de solucions, que acaba per decantar-se per una de les vies possibles que té al seu abast, per exemple, per una solució més fònica, més rítmica, més lèxica, més figurativa, més creativa, etc. És justament en aquest moment del procés de traducció que pren importància el concepte de «jerarquia de correspondències» (1988: 86), proposat per Holmes, per mitjà del qual el traductor prestigia un component de la traducció en detriment dels altres. De tota manera, a pesar que la nostra proposta és que és preferible parlar de solucions concretes, més que no pas d'equivalència en sentit global, considerem que els traductors no perden mai de vista l'equivalència com a ideal. Acceptar que el traductor disposa de llibertat per escollir entre un ventall de solucions possibles i que, segons quina sigui la seva jerarquia de correspondències, pot decantar-se per una o altra opció, prestigiant uns elements i subordinant-ne uns altres, no necessàriament comporta acceptar que el resultat final, que és la traducció, no pugui ser equivalent a l'original des d'una perspectiva més general. Senzillament, suposa acceptar que la traducció pot ser estudiada des de dues representacions diferents, una de més concreta, en què la jerarquia de correspondències i el propòsit retòric del traductor hi jugarien un paper primordial, i una de més general en què l'equivalència global entre poema i traducció seria possible.

*A Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Basil Hatim i Ian Mason dediquen tres pàgines al discurs poètic; doncs bé, un cop exposats alguns dels punts de vista més difosos i reeixits sobre la teoria de la traducció de poesia, conclouen que, quan s'avalua una traducció, el primer que cal tenir en compte és el propòsit del traductor, a fi que la seva actuació pugui confrontar-se amb els objectius que s'ha proposat el traductor. En definitiva, els resultats s'han d'examinar en relació amb els objectius i amb el tipus de lector que el traductor té en ment (1995: 27). Quan es parteix del fet que una traducció s'ha de valorar en consonància amb la seva funció, pot ser que els objectius del traductor no coincideixin amb

els de l'original; per aquesta raó, si s'usa el concepte d'equivalència, convé que estigui molt ben descrit, per tal que esdevingui un terme eficaç per a l'avaluació de les traduccions, entre altres raons, perquè és un vocable amb una tradició tan àmplia dins de la traductologia, que compta amb un considerable nombre de definicions amb matisos ben diferents.

És possible traduir un poema de manera pròxima als efectes d'un altre escrit en una altra llengua? És possible una traducció equivalent pel que fa al metre, a la rima, al ritme, a la sonoritat, a l'estructura, al sentit i a la figuració? No podem assegurar que sigui impossible, però, en tot cas, es deu produir en comptades ocasions. Sobre aquest punt, estem plenament d'acord amb Holmes: això és demanar massa, entre altres coses, perquè, com s'ha vist, és la mateixa naturalesa de les llengües que ho impedeix.

El concepte d'equivalència es basa en la convicció que, malgrat la diferent naturalesa de les llengües i les particularitats literàries i culturals de cada poble, és possible trobar trets comuns que permeten el traspàs d'un text a un altre, produint-ne uns resultats equivalents. En l'àmbit de la traducció de poesia, el concepte d'equivalència s'ha incorporat a un constituent de naturalesa encara més específica: el de la mètrica comparada. Els traductòlegs que s'han interessat per aquest aspecte de la traducció de poesia es poden agrupar en dues tendències majoritàries: la dels partidaris de l'equivalència mètrica i la dels no partidaris de l'equivalència de metres.

Givi R. Gachechiladze, en el seu article «Georgian Verse, Comparative Versification, and Verse Translation» inclòs a Holmes (1970), fa aportacions molt interessants sobre mètrica comparada. Afirmar que és important conèixer la vertadera naturalesa dels sistemes de versificació de les llengües que intervenen en el procés de traducció (1970: 119). Afegeix que, a pesar que és gairebé impossible determinar l'equivalència de metres entre una llengua i una altra, la pràctica de la traducció ha establert unes tradicions per a la traducció de determinats metres; d'aquesta manera, i malgrat totes les possibles imprecisions sobre això, el pentàmetre iàmbic de Shakespeare s'ha traduït en un bon nombre de llengües en el mateix metre i amb un notable reeiximent (1970: 120).

Esteban Torre es mostra partidari de l'equivalència mètrica, però deixa ben clar que l'equivalència no sempre consisteix a trobar un metre amb un nombre de síl·labes idèntic, i posa l'exemple del decasíl·lab portuguès que no és l'equivalent del decasíl·lab castellà, sinó

de l'endecasíl·lab (1994: 167). Més endavant insistirà en què: «La traducción del verso en verso ha de basarse, por lo tanto, y necesariamente, en el concepto de equivalencia rítmica» (1994: 207).

Efim Etkind dedica un capítol sencer a l'estudi de la mètrica comparada i apunta que una de les principals dificultats de la traducció de poesia és l'establiment d'equivalències mètriques entre una literatura i una altra. Les correspondències es produeixen en comptades ocasions: primer de tot, perquè cada sistema prosòdic disposa dels seus propis metres; i en segon lloc, perquè cada literatura nacional compta amb les seves pròpies tradicions pel que fa a les estrofes (1982: 155). Tot i amb això, Etkind no s'està de fer una proposta d'equivalències mètriques entre el francès i algunes altres llengües europees, com per exemple l'anglès: l'octosíl·lab francès es correspondria amb el tetràmetre i amb l'octosíl·lab sil·làbic; el decasíl·lab francès, amb el pentàmetre, amb el dodecasíl·lab sil·làbic, i el dodecasíl·lab i l'alexandri francès, amb l'hexàmetre iàmbic o trocaic, amb el tetràmetre dactílic o amfíbrac, i amb el dodecasíl·lab sil·làbic. Vistos els resultats, si a aquests tres metres del francès li corresponen fins a vuit possibles metres de les altres llengües, és evident que, per al traductor, l'elecció no serà fàcil (1982: 158).

Per a Burton Raffel, la prosòdia, senzillament, no és transferible, el pentàmetre iàmbic alemany no és el mateix, ni produeix els mateixos efectes, que el pentàmetre iàmbic anglès (1988: 91). Així doncs, el traductòleg nord-americà, al contrari d'Etkind, no és partidari de l'existència de correspondències entre els metres de llengües diferents.

Així doncs, el nostre posicionament teòric sobre la qüestió de l'equivalència mètrica s'acosta més a les consideracions d'Etkind, que no pas a les de Raffel. Si bé estem d'acord amb Raffel, quan afirma que la prosòdia d'una llengua és intransferible a una altra llengua, considerem que això no comporta, necessàriament, que entre els versos no hi puguí existir una certa equivalència. És innegable, tal com proposa Gachechiladze, que existeixen metres afins entre tradicions poètiques diferents, o bé perquè en alguns casos la mesura dels versos és similar, o bé perquè la tradició s'ha encarregat de consolidar-ne l'ús (1970: 120). Sobre aquest punt, Grossman sosté que les tradicions mètriques entre l'anglès i l'espanyol són absolutament diferents, perquè l'espanyol compta síl·labes i l'anglès compta peus (2011: 116). Sostenir que el pentàmetre i el decasíl·lab són versos diferents perquè un es compta amb peus i l'altre amb síl·labes, ens sembla un error. El fet de comptar amb peus o síl·labes no converteix els versos

en quelcom diferent, en tot cas, el que és diferent és la forma de mesurar-los, però no pas el vers. Són les especificitats fonològiques i prosòdiques el que fa diferent els metres d'una i altra llengua. Així doncs, encara que el pentàmetre anglès es mesuri en peus, i el decasíl·lab català, en síl·labes, els efectes generats per un i altre vers són similars.

En conclusió, es pot parlar d'equivalència mètrica quan, entre tradicions poètiques, com ara l'anglès i el català, els versos d'una i altra llengua compten amb el mateix nombre de síl·labes; per això, pensem que, en darrera instància, un pentàmetre anglès equival a un decasíl·lab català.

#### 1.1.4. El concepte de «fidelitat»

En traducció, la noció de l'«equivalència» està relacionada amb la il·lusió de «fidelitat» que també disposa d'una extensa tradició dins de la teoria de la disciplina traductològica. A *Semiòtica teatral*, Anne Ubersfeld fa referència a la il·lusió de la coincidència entre el teatre i la representació, i defensa que la fidelitat només pot tractar-se d'una il·lusió, perquè ambdós processos (el del teatre i la seva representació) posseeixen sistemes semiòtics diferents, fet que s'explica perquè, quan es produeix un canvi en el sistema de signes, canvia també el significat (1998: 13-14). Doncs bé, aquesta idea és perfectament aplicable a la traducció, si es parteix del supòsit que l'anglès i el català disposen de sistemes de signes diferents, el pas d'una llengua a l'altra comportaria un canvi de significat.

Els darrers anys, i precisament com a conseqüència de la naturalesa excessivament general del terme, la noció de fidelitat ha anat perdent força, tal com explica Hurtado Albir: «La fidelidad expresa únicamente la existencia de un vínculo entre un texto original y su traducción, pero no la naturaleza de este vínculo» (2011: 202). Álvarez Calleja, parafrasejant Robinson, adverteix dels perills que comporta per a la traductologia l'ús d'aquest tipus de terminologia tan abstracta: «Sin embargo, hablar de equivalencia, fidelidad o incluso de reciprocidad de la forma abstracta es –según Robinson– filosóficamente vago» (2000: 7).

Atesa la vaguetat del concepte, el traductòleg que opti per incloure'l en les seves argumentacions, convé que l'expliqui detalladament, si no vol caure en la indefinició, ja que es tracta d'un concepte poc quantificable i molt subjectiu. Què és la fidelitat? És el mateix per a un traductor que per a un altre? I encara més, és raonable aplicar-lo a la traducció de poesia

quan sembla, més aviat, un terme manllevat de les relacions personals? Quantes fidelitats conviuen dins del poema traduït? La rítmica, la fònica, la lèxica, la interpretativa, la figurativa, etc.? Poden coexistir totes i cada una d'elles en una mateixa traducció? Això últim, tal com explicava Holmes en relació amb l'equivalència, també ens sembla demanar massa (1988: 53).

Boase-Beier explica que, en el món anglosaxó, la traducció de poesia s'estudia com una forma d'escriptura creativa, i que existeix un cert consens a distingir dues menes de traduccions de poesia: les «traduccions», més pròximes al text original, i les «versions», amb una major autonomia respecte del text de partida.

Indeed, much current debate in England and America (and in China, as Lin 2006 demonstrates) centres around the notion of creativity, with some writers, such as Paterson (2006) maintaining that there are two types of poetic translation: 'translations' that aim to keep close to the original, and 'versions' (a term taken from Heaney, as Tymoczko 2007: 58 points out) that are 'trying to be poems in their own right' (Millán i Bartrina 2013: 480).

Si bé és cert que existeixen traduccions més o menys subjectes a l'original, pensem que seria més rigorós parlar d'«autonomia» de la traducció, més que no pas de «fidelitat». És, únicament, en aquest sentit, que la idea de fidelitat pot ser productiva, és a dir, quan delimita la dependència d'una traducció respecte del text inicial, però sense deixar de banda l'anàlisi del text traduït com a text autònom i la seva vàlua com a text independent. En aquest sentit, es pot suggerir que un nombre major de canvis significatius tindrà com a resultat una traducció més autònoma, que no pas una traducció amb un nombre de canvis significatius més reduït.

#### 1.1.5. Les transformacions en la traducció de poesia

La intervenció del traductor genera, en el text final, un seguit de canvis i modificacions en relació amb l'original que són perfectament identificables en el text traduït. Alguns dels especialistes en la traducció de poesia han assajat de catalogar aquests canvis. Jones distingeix dues tècniques que, al seu parer, són les més utilitzades pels traductors: els *creative adjustments* que privilegien el sentit, i les *creative transformations* que prioritzen la correspondència poètica o estilística en detriment de la semàntica (2011: 180).

Per la seva banda, Kenesei afirma que les operacions de transferència d'un poema inclouen majoritàriament transformacions lèxiques globals en el nivell de les paraules, les frases, els versos i la meitat o la totalitat de les estrofes, i que, les dites transformacions, en general, són addicions, omissions, transposicions i reemplaçaments (2010: 124).

La traductòloga hongaresa no és l'única partidària de dividir les transformacions relacionades amb les operacions de transferència en quatre grans procediments. Edward Balcerzan, seguint Viktor V. Koptilov (1962), també distingeix quatre tipus de transformacions en el text de partida: la *réduction*, que seria l'abreujament d'una part, com a conseqüència de la supressió de certs elements; el *supplément*, l'adjunció de nous elements; la *inversion*, el canvi d'ordre dels mots, de les expressions o de les frases; i l'*usage des equivalents*, un canvi dels elements (Holmes 1970: 5). És obvi que els quatre processos que proposa Koptilov coincideixen a la perfecció amb les quatre categories modificatives que proposa Lausberg en el camp de l'anàlisi de la figuració retòrica: per addició (*adiectio*), per detracció (*detractio*), per ordre (*transmutatio*) o per substitució (*immutatio*) (Mortara 2000: 158). El més greu del cas és que Koptilov se n'atribueix l'autoria com si hagués estat ell el primer a proposar-les, quan, de fet, el veritable descobridor i difusor de les transformacions hauria estat Quintilià a les *De institutione oratoria*. Amb tot, el més interessant del fet és que tant Koptilov com Balcerzan recorren a la retòrica clàssica per explicar procediments que són propis de la traducció de poesia, cosa que prova que la retòrica és capaç de proporcionar una terminologia prou eficaç com per descriure les transformacions que es produeixen en la traducció de poesia. Doncs bé, en això es basarà la nostra tesi, en demostrar que no solament els procediments de la traducció de poesia poden ser explicats a través de la retòrica, sinó que la traducció de poesia pot explicar-se a través de la terminologia que ofereix la retòrica. Naturalment, la retòrica a la qual ens referim representa la totalitat de la disciplina i no pas la retòrica que, tradicionalment, s'ha identificat amb l'*ornatus* (Mortara 2000: 157) i que, en el món acadèmic, ha acabat generant inacabables llistats de figures retòriques. Doncs bé, un cop anunciat que les principals transformacions de la disciplina es podran explicar a través de la retòrica, convé presentar l'element constitutiu d'aquestes transformacions que, a la vegada, és un terme clau per a l'estudi de la traducció en general. Ens referim al concepte de «canvi».

### 1.1.6. El concepte de «canvi»

Cees Koster és qui més s'ha interessat pel concepte de «canvi» aplicat a la traducció de poesia. Per a Koster, la noció de «canvi» i de «diferència» estan íntimament relacionades, perquè ambdues s'erigeixen com els elements constitutius de la traducció (2000: 26). Allò «invariable» i allò «canviant» són, per definició, fenòmens interdependents, fins al punt que qualsevol canvi està relacionat, inevitablement, amb un nucli invariable o d'invariabilitat (2000: 28). Els canvis no són res més que el resultat de les tries fetes pel traductor, per superar les diferències estructurals entre els dos sistemes implicats en l'operació traductora, sistemes que disposen de codis lingüístics, literaris i culturals diferents (2000: 87).

En el marc de la traducció, qualsevol canvi ha de ser analitzat en relació amb la xarxa de correspondències establerta pel mateix text. Amb tot, no tots els canvis són igual de significatius, ni tenen les mateixes repercussions en el text final; és per això que, a l'hora de fer un estudi comparatiu basat en el text de partida i en el text final, no cal consignar-los tots. Koster defensa que convé descriure només els que són indicatius de la poètica del traductor, de les normes de traducció, de les estratègies o de les interpretacions de la traducció (2000: 28-29).

A continuació, Koster inclou algunes de les classificacions més reeixides sobre el concepte de canvi. Koster explica que Gideon Toury distingeix entre els «canvis obligatoris» i els «canvis opcionals»; els primers són generats pel llenguatge, i els segons, per les seleccions dels traductor (1980: 69). Popovič fa una distinció semblant a la de Toury i diferencia entre els «canvis constitutius», que són inevitables, i que es produeixen com a conseqüència de les diferències entre els dos llenguatges, i els «canvis individuals», que defineix com a desviacions causades per les tendències subjectives i expressives del traductor. Finalment, el «canvi negatiu» li serveix per referir-se a les solucions incorrectes generades per algun malentès produït durant el procés de traducció (1976: 16).

En la mateixa línia, Van Leuven-Zwart distingeix entre els «canvis formals», que no fan aportacions sobre les estratègies i les interpretacions del traductor, i els «canvis substancials», que estan relacionats amb les funcions semàntiques, pragmàtiques i amb els elements microestructurals (1984: 20). La distinció proposada per Van Leuven-Zwart li permet

defensar que els canvis que cal tenir en consideració són els que tenen conseqüències a nivell semàntic, pragmàtic o microestructural.

En resum, direm que els traductòlegs diferencien entre dues menes de canvis: el canvis generats pel traductor i els canvis exigits per les llengües implicades en el procés de traducció. Per la nostra banda, estem d'acord que convé distingir entre l'opcionalitat i l'obligatorietat dels canvis. De tota manera, pensem que, quan els canvis són obligatoris, és a dir, provocats per la diferent naturalesa de les llengües, no cal que siguin consignats i, en conseqüència, no s'haurien d'incloure dins d'aquesta denominació; per això el concepte de «canvi» hauria de servir exclusivament per designar els canvis opcionals, o sigui, aquells en què s'hi detecta l'empremta del traductor.

Ara bé, no tots els traductòlegs són del mateix parer. Andrea Kenesei, per exemple, es mostra partidària de consignar tots els canvis produïts en la traducció del poema, això és, tant els opcionals com els obligatoris, i aquest és el criteri que aplica en les seves anàlisis de traduccions: assenyala qualsevol modificació, per insignificant que sigui, de l'original respecte de la traducció. El cert és que el resultat final no és més que un llistat de canvis, molts dels quals, tenen poca o cap transcendència per a l'estudi de la traducció dels poemes.

Els canvis han d'explicar alguna cosa sobre les estratègies, les tècniques o els procediments del traductor, si no és així, el resultat obtingut de la seva anàlisi seran, solament, productius per a disciplines com ara la lingüística contrastiva, que sí que s'interessa pels canvis obligatoris de què parlava Toury, és a dir, pels canvis que són generats pel llenguatge, però que no expliquen res de les decisions preses pel traductor. Sobre aquesta qüestió, Hurtado Albir puntualitza: «A partir de ahí se produce una confusión entre fenómenos propios de la comparación de lenguas, y de las categorías que sirven para analizar sus similitudes y diferencias, con fenómenos propios de la traducción de textos, que necesitan de otras categorías» (2011: 266).

Descobrir les causes que motiven un canvi en la traducció respecte del text original no és una empresa fàcil, bàsicament perquè són molts els condicionants que poden intervenir en la decisió final del traductor. Si bé, cada vegada més, els traductòlegs s'interessen més per l'estudi dels procediments i les estratègies de traducció, el cert és que el traductor, en el moment de traduir, pot tenir a mà un nombre tan considerable de solucions que justificar per



què s'ha decantat per una solució, i no per una altra, amb l'única ajuda del text traduït, es fa veritablement difícil.

Una de les primeres publicacions que es proposà d'explicar els mètodes, les estratègies i les tècniques de traducció dels traductors de poesia, fou el llibre *Translating Poetry. The Double Labyrinth*, editat per Daniel Weissbort, i publicat l'any 1989. En el pròleg, Weissbort presenta el llibre com una prova de compromís amb la traducció de poesia basada en un clar enfocament pragmàtic. Existeix un munt de literatura sobre traducció, però les narracions que proven de donar compte dels processos que se segueixen són relativament escasses (1989: IX), per aquesta raó, l'interès de la publicació té a veure, essencialment, amb la pràctica de la traducció (1989: XIII).

Weissbort va demanar a un grup de traductors que s'escoltessin a ells mateixos, que prenguessin nota dels seus pensaments, i que preservessin els esborranys, com si es tractés de veritables traduccions, o, si no, que provessin de reconstruir, fins on fos possible, el que havia succeït durant el procés de traducció (1989: XI). El nombre de traductors que van col·laborar en la publicació de Weissbort va ser de vint; la major part d'ells ho van fer a través d'articles o amb la cessió dels seus esborranys de traducció. Amb el títol de *Translating Nerval*, Peter Jay defensa que ningú és capaç de reconstruir les vertaderes raons de les decisions preses en el curs de la traducció d'un poema i que fins i tot les evidències manuscrites no són documents prou fiables per explicar-les, perquè poden menar a conclusions enganyoses: les decisions, els salts associatius o imaginatius, sovint no estan fets sobre el paper (1989: 76). Segons Jay, l'únic indicador vàlid per a la traducció de poesia és l'experiència de les nostres oïdes i dels nostres cors; en traducció, no s'ha de procedir amb receptes o prescripcions, sinó amb la intuïció i el treball (1989: 79).

Com que el nostre parer és que les decisions del traductor no es poden explicar amb la recerca d'una equivalència global difícil de quantificar, a continuació es proposen algunes solucions per les quals el traductor es pot decantar en el moment de la decisió final: la solució fònica, la mètrica, la lèxica, la gramatical, la cultural, la interpretativa, la figurativa o la modernitzadora. Doncs bé, com que en tota traducció, tots i cada un d'aquests elements formen un conjunt indestruïble, perquè, en molts casos, tots hi entren en joc i, a la vegada, descobrir per quina solució s'ha decantat el traductor no resultarà gens fàcil, però justificar per què s'ha decantat per una i no per una altra, encara serà més complex.

Amb relació a aquesta mateixa qüestió, es podria anar, encara, una mica més enllà i preguntar-se si el traductor és conscient, en tot moment, dels canvis que aplica en el text traduït, i si, una vegada enllestida la traducció, és capaç d'explicar-los i justificar-los tots. És evident que, en molts casos, l'artífex de la traducció desconixerà els veritables motius de les decisions preses, perquè, en elles, de ben segur que hi hauran intervingut factors inconscients que tindran molt a veure amb la subjectivitat. Així doncs, si pel mateix traductor es fa impossible d'exposar certes raons que expliquen alguns dels canvis que ell mateix ha dut a terme en el text traduït, més difícil ha de ser que una tercera persona pugui explicar-los i descobrir-ne les causes.

De tota manera, com que el propòsit del nostre estudi se centra en el resultat de la traducció i no pas en el procés, la nostra atenció es fixarà en els procediments, les tècniques, les estratègies i els mètodes de traducció, entenent aquests processos en el sentit que proposa Hurtado Albir (2011: 257):

Como ya hemos señalado, pensamos que conviene distinguir entre método, estrategia y técnica, reservando la noción de técnica para referirnos al procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductorales. A diferencia del método, que es una opción global que recorre todo el texto y que afecta al proceso y al resultado, la técnica afecta sólo al resultado y a unidades menores del texto. A diferencia de las estrategias, que pueden ser o no verbales y que se utilizan en todas las fases del proceso traductor para resolver los problemas encontrados, las técnicas se manifiestan únicamente en la reformulación en una fase final de toma de decisiones.

Com explica la traductòloga, aquests procediments repercuteixen de manera visible en el resultat de la traducció; ara bé, en realitat, la seva incidència és major o menor segons si afecten la microestructura o la macroestructura del text.

### 1.1.7. La microestructura i la macroestructura

Una vegada destriats els constituents que integren la poesia formal, es fa del tot necessària la inclusió de dos conceptes que, en general, han estat força ben acollits per la teoria de la traducció de poesia. Ens referim als termes: «macroestructura» i «microestructura».

Un dels primers a incorporar-los a la traducció de la poesia fou Holmes a *The Nature of Translation* (1970). Holmes relaciona la macroestructura amb els elements següents: el patró mètric, l'esquema de rima o, en el cas de les traduccions en prosa, amb l'estil de prosa. Per la seva banda, els components de la microestructura se situarien a un nivell més baix que el de la macroestructura i serien: la traducció de les imatges i les paraules o determinats grups de paraules.

Cees Koster és de tots els estudiosos de la traducció de la poesia qui més s'ha interessat per l'anàlisi, l'estudi i la delimitació dels conceptes relacionats amb la microestructura i la macroestructura. A *From World to World* (2000), basant-se en les aportacions de la traductòloga Van Leuven-Zwart, Koster es fa ressò d'algunes de les aportacions més remarcables que s'han fet en aquest àmbit. Van Leuven-Zwart proposa quatre components bàsics de la microestructura: les paraules, les frases, les clàusules i les oracions (1989: 171). Entre altres coses, la traductòloga defensa que els constituents de la macroestructura són alhora elements microestructurals, perquè els canvis produïts a nivell microestructural ocasionen canvis en el nivell de la macroestructura.

Certament, la distinció entre aquests dos nivells d'anàlisi (el de la microestructura i la macroestructura) és productiva per a l'estudi de la traducció de poesia, perquè no solament resulta efectiva a l'hora de valorar la importància dels canvis generats en la traducció, sinó perquè també referma la idea que tots els constituents del poema estan interconnectats. Ara bé, si es vol que els components de la microestructura i la macroestructura siguin productius per a l'estudi de la traducció de poesia, convindria, abans, adaptar-los a les especificitats i a les particularitats del llenguatge poètic. Així doncs, a parer nostre, la macroestructura inclou tres elements bàsics: el patró mètric, el ritme i l'esquema de rima. Si es compara amb la catalogació de constituents que s'han proposat com a elements que intervenen en la traducció de poesia, a aquests tres primers caldria afegir-hi, a més: l'estrofisme, sempre que condicioni l'estructura del text.

Pel que fa a la figuració, només formarien part de la macroestructura les figures que superessin l'àmbit del vers, perquè exercissin un paper significatiu tant en l'organització com en la interpretació global del poema, és a dir, aquelles que, pel seu pes específic, ultrapassessin el nivell microestructural per arribar a la macroestructura. A quin tipus de figures ens referim? Doncs bé, per exemple, existeixen poemes, l'estructura dels quals es basa en la reiteració de determinades estructures per mitjà de figures, com ara els paral·lelismes, les anàfores, les repeticions de mots, els símbols, els símils i les metàfores, que juguen un paper fonamental en l'organització del poema. A aquestes figures, caldria afegir-hi l'al·legoria, que Mortara Garavelli defineix com: «una serie ininterrompida de metàforas» (2000: 296). Els poemes al·legòrics disposen de més d'una interpretació, amb la qual cosa, en aquest tipus de composicions, l'al·legoria condicionaria la interpretació i la traducció global del poema original.

Quant a la microestructura, es podria seguir la proposta de Van Leuven-Zwart, que postulava que la microestructura constava de tres elements essencials: el lèxic, les frases i les oracions (1989: 171). Això sí, a aquests tres components, caldria afegir-hi les figures retòriques que queden fora de la macroestructura, perquè no sobrepassen el límit interpretatiu o organitzatiu del vers.

Per consegüent, tot i que estem d'acord amb Van Leuven-Zwart que ambdós nivells es troben irremeiablement connectats, considerem que no sempre els canvis en la microestructura repercuteixen de forma significativa a nivell macroestructural. Posem per cas un exemple relacionat amb el lèxic. És clar que no totes les paraules que componen un poema posseeixen el mateix grau de significació: el mateix text s'encarrega d'establir una jerarquia de significació que prestigia uns mots, en detriment d'uns altres. El traductor ha de detectar els mots que se situen en el punt més elevat de la «jerarquia significativa», o sigui, els que poden repercutir en la macroestructura i en la interpretació final del poema; per això, en el moment d'avaluar una traducció, no només és necessari detectar el nombre de paraules que han modificat el sentit, en relació amb el text original, sinó també el paper que juguen els mots dins de la jerarquia significativa del poema, a fi de descobrir quina és la seva repercussió a nivell macroestructural i, en conseqüència, a nivell interpretatiu.

### 1.1.8. La interpretació en la traducció de poesia

A *Literatura, crítica, interpretació*, Jordi Sala sosté que la interpretació és, juntament amb la descripció, la valoració i la prescripció, una de les funcions clau de la teoria i la crítica literàries (2000a: 28). Doncs bé, considerem que també ho és per a la teoria de la traducció, i bona prova d'això és que són molts els traductòlegs que s'hi han referit d'una manera o altra en les seves investigacions.

Abans d'encetar aquest nou apartat, convé deixar clar què s'entén per *interpretació*, i per fer-ho ens basarem en la definició que Sala (2000a: 29) proposa del terme:

Tal com l'entendem avui dia, la interpretació consisteix en l'estudi d'un text literari encaminat a la determinació de l'«estructura de sentit» que genera; i podem parlar d'«estructura de sentit» perquè el sentit que un text pot generar en entrar en contacte amb un lector no és un enfilall de conceptes o idees sense cap altra relació que la derivada del fet que se subsegueixen un rere l'altre, sinó que s'organitzen en una estructura global que al capdavall esdevé el sentit global que el lector dóna al text.

Tal com afirma Jordi Sala, la interpretació és la recerca del sentit del text, ara bé, per atènyer-lo cal tenir en compte que els conceptes i les idees del text no s'organitzen com en una successió, sinó que ho fan a través d'una estructura global que mena al sentit final del text. Si, com defensa Sala, el sentit del text no s'origina per la successió d'idees i de conceptes, tampoc s'originarà per la successió de mots, cosa que ens fa pensar que, tal com adverteix Seleskovitch, el traductor que es proposa traduir el sentit d'un text no hauria de traduir les paraules, sinó expressar de nou el sentit del global del text de partida (Hurtado Albir 2011: 316). És per això que Seleskovitch i Lederer postulen, per a la traducció interpretativa, l'existència d'un pensament no verbal, anterior a l'explicitació lingüística en l'emissor i posterior a la comprensió del receptor (2011: 319-320). D'aquesta manera, el traductor que es proposi seguir el model interpretatiu per a la traducció ha de tenir en consideració les tres fases principals del procés: la comprensió, la desverbalització i la reexpressió (2011: 320). La «comprensió» engloba tots aquells coneixements necessaris per a la interpretació i la traducció, a banda dels estrictament lingüístics; això és: el bagatge cognitiu, compost per la totalitat del saber de l'individu, i el context cognitiu, que constitueix l'inici de la comprensió del text (2011: 320-321). La segona fase és la «desverbalització» que té un caràcter no verbal

i és el resultat de la fase de comprensió i de l'inici de la fase de reexpressió (2011: 324). Per últim, la «reexpressió» té un caràcter més dinàmic i consisteix a expressar el sentit amb els mitjans de l'altra llengua (2011: 327). En resum, la traducció interpretativa pressuposa l'existència d'un pensament no verbal, que prova que la traducció obliga a anar més enllà del que se circumscriu, estrictament, a l'àmbit lingüístic (2011: 323). Així doncs, llegir, interpretar i traduir són processos inseparables tant receptius com productius pels quals el traductor ha de passar necessàriament (Kenesei 2010: 43).

D'entrada, pel que fa a l'estudi de la interpretació en la traducció de poesia, es poden identificar dues tendències ben diferenciades entre els traductòlegs: en primer lloc, la d'aquells que creuen que solament hi ha una interpretació possible, que és la del poeta original, i la dels que creuen que la interpretació cal cercar-la en el text.

Dins del primer grup hi trobaríem Beaugrande que considera que el traductor ha de respectar la intenció de l'autor i ha de deixar lliures les interpretacions indefinides de l'original, perquè el lector estranger pugui interactuar amb el text traduït de manera correcta (1978: 36). Com explica Sala en relació amb la interpretació, el principi teòric sobre el qual se sustenta aquesta orientació és la de la *intentio auctoris*, és a dir, la màxima que un text literari vol dir allò que l'autor volia dir, o que l'autor volia que el text digués (2000a: 77). El respecte a la intenció de l'autor pressuposa: primer, que la intenció de l'autor es pot descobrir, cosa que no ens sembla tan evident; segon, que l'única interpretació correcta és la de l'autor, cosa que no compartim, i, tercer, que tota traducció té una única finalitat, la de retre homenatge a l'original, cosa que redueix considerablement la possibilitat d'autonomia del text traduït. En tot cas, és més que evident que el posicionament teòric de Beaugrande està molt connectat als conceptes d'equivalència i de fidelitat, que com s'ha vist, la traductologia actual tendeix a abandonar.

A *La traducción de poesía*, Yves Bonnefoy defensa un punt de vista ben diferent al de Beaugrande. Bonnefoy adverteix que el text d'un poema té significacions infinitament més nombroses que les que el mateix autor pot arribar a reconèixer (2002: 15); per això el traductor ha de llegir lliurement i de forma intel·ligent, amb l'objectiu de produir un text autònom que, en relació amb l'original, probablement contindrà llacunes i, inclús, potser se n'allunyarà perillosament, perquè haurà prestigiats, només, un aspecte de l'obra (2002: 19). Per a Bonnefoy, la poesia no significa, mostra. No juga al joc de la significació, ans al contrari, el nega (2002: 25). Per això, els partidaris de la poesia s'equivoquen, quan

s'entossudeixen a percebre-hi una densitat de significació que es pot arribar a desxifrar (2002: 26). Si en la més mediocre de les frases la pluralitat de les significacions és infinita, es pot inferir que traduir és profitós i que cal continuar fent-ho indefinidament, perquè posa de manifest les múltiples significacions del text (2002: 23). Unes pàgines més endavant, Bonnefoy apunta que la interpretació és oberta, la seva naturalesa no només és diversa, sinó, fins i tot, contradictòria; per contra, la traducció és tancada, perquè només elabora sentit quan la frase està escrita de manera definitiva i les significacions només s'hi detecten replegades sota les superfícies de les paraules (2002: 29). Com es pot veure, el punt de vista de Bonnefoy incideix en la pluralitat de significacions del text, a pesar que el traductor no tingui més remei que decantar-se per una, que no necessàriament ha de coincidir amb la de l'autor del text original. Les aportacions que el traductor francès fa sobre la qüestió ens semblen molt encertades, sobretot quan proposa que la interpretació és quelcom obert, i la traducció quelcom tancat (2002: 29), és a dir, que, fins a cert punt, la traducció disminueix la plurisignificació del text original.

El posicionament teòric d'Andrea Kenesei sobre la qüestió coincideix força amb el de Bonnefoy. La traductòloga hongaresa sosté que el traductor és el primer a interpretar el poema i qui proporciona una de les moltes interpretacions possibles del text (2010: 42). Altrament, per molt que es proposi preservar totes i cada una de les interpretacions, no té més remei que prendre partit per una, que no ha de correspondre's amb la de l'autor original. En aquest aspecte, Kenesei està d'acord amb Dahlgreen que la idea que la traducció hauria de comunicar la mateixa interpretació que la de l'original és excessivament idealista, perquè no té en consideració les sempre inevitables diferències individuals (2005). Amb tot, la traducció no s'ha de veure mai com una pèrdua, ja que pot ajudar a eliminar les ambigüitats de sentit i esdevenir una mena de sobreexplicació del text de partida (Kenesei 2010: 43), de manera que el lector, amb els dos textos (l'original i la traducció) pugui arribar a la comprensió completa (2010: 42).

Les explicacions de Bonnefoy i Kenesei posseeixen molts trets en comú, ambdues defensen que en el text coexisteixen totes les interpretacions, ara bé, el traductor no té més remei que decantar-se per una. Sobre aquest aspecte, caldria matisar que, quan el poema en qüestió és un text al·legòric, o bé juga intencionadament a la doble significació, el traductor no hauria de decantar-se per una sola interpretació, o bé hauria d'assajar de preservar totes les possibles, tot i que, per aconseguir-ho hagi de recórrer a la inserció de transformacions creatives en el

text final. I és que l'ambigüitat, tal com declara Boase-Beier és un dels trets distintius de la poesia. Per aquesta raó, cada poema ofereix múltiples interpretacions i, en conseqüència, multitud de traduccions possibles:

The ambiguity of poetry leads to a different potential problem for translation. Most definitions of translation (cf. Hatim and Munday 2004: 3) suggest that meaning is a large part of what translation transfers, and most modern definitions of poetry (cf. Furniss and Bath 2007: 269-71) suggest that the open-endedness of its meaning, which allows different readers to interpret it differently, lies at the heart of poetry. How, then, can meaning thus open to interpretation be transferred into a target text? An obvious answer is that every poem will have several translations (or even that a poem that can only be translated in one way is not a poem). Some poetry translators, such as Tourniaire (1999) thus offer several versions of specific poems. One could maintain (cf. Szirtes in Jones 2000: 14) that multiple translations by different translators lead, if read together, to a deeper understanding of the complexities of poetry, because each translator will interpret differently (Millán i Bartrina 2013: 478).

Josef Čermák, en un article que porta per títol «La traduction du point de vue de l'interprétation», va una mica més enllà i es pregunta de quina manera la interpretació del traductor pot incidir en el text final. Čermák arriba a la conclusió que, pel que fa a la interpretació, la traducció pot prendre tres possibles direccions: la traducció sobreinterpreta, quan els elements de la microestructura s'han intensificat massa en detriment de la unitat; la traducció subinterpreta, quan la macroestructura s'ha realçat tant, que la traducció esdevé una mena de traducció lliure, i, per últim, la traducció interpreta de manera adequada quan la microestructura i la macroestructura s'han enaltit de manera equilibrada aconseguint així que la traducció s'apropi a un terme mig ideal, de fidelitat, de transparència i d'equivalència (Holmes 1970: 34). Si bé Čermák utilitza una terminologia poc rigorosa com ara mig ideal, fidelitat, transparència o equivalència, el cert és que les tres vies que formula per a l'anàlisi de la interpretació en la traducció de poesia ens semblen absolutament productives.

Així com Beaugrande es mostra partidari d'una traducció que preservi la *intentio auctoris*, aquest segon grup de traductòlegs, format per Bonnefoy, Kenesei, Čermák i Boase-Beier apel·len a la interpretació que parteix del text original, però que obliga el traductor a prendre partit per una de les interpretacions possibles; per consegüent, el seu punt de vista s'ajusta al que es podria anomenar la *intentio lectoris* (1992: 29), tal com proposava Umberto Eco, terme que si es vol aplicar a la traducció, s'hauria de rebatejar amb el nom d'«intentio traductoris».



Ara bé, la incontrastable multiplicitat interpretativa dels textos literaris no comporta que totes les interpretacions que parteixen del text es puguin posar dins del mateix sac, com tampoc que siguin totes igual de vàlides; de la mateixa manera que no necessàriament la nostra interpretació ha de ser millor que la dels altres. Sala ho explica amb les següents paraules:

Això implica que avui dia, superats els prejudicis de la crítica més tradicional, no podem deixar de ser conscients que la nostra lectura no és ni l'única ni pot ser la «millor» de les possibles: mai no ho podrà ser perquè, per molt bona que pugui resultar ser en el millor dels casos, la història continuarà, i és clar que les obres literàries sempre seran capaces de produir sentit a través de la història. Però, des de la nostra posició teòrica, també és evident que el text és un element important en la producció del sentit, de manera que d'alguna manera marca els límits de la multiplicitat interpretativa (2000a: 92).

Com diu Sala, l'encarregat de restringir les possibles interpretacions és el text mateix que, d'una manera o altra, posarà límits a la multiplicitat interpretativa. A més, cal remarcar que no tots els textos literaris compten amb el mateix nombre de plurisignificacions:

Això, és inqüestionable, obre les portes a la multiplicitat interpretativa que tot text literari genera, i per descomptat que aquesta multiplicitat serà més gran com més grans siguin la indefinició i l'ambigüitat del text; i és evident que els textos literaris (i sobretot, en general, els poemes) presenten grans dosis d'indefinició i ambigüitat (2000a: 92).

Sala explica que, a pesar que la multiplicitat interpretativa és intrínseca a qualsevol text literari, no tots els textos disposen del mateix grau d'indefinició i d'ambigüitat. En efecte, per bé que la interpretació és un element indispensable per a qualsevol traducció de poesia, i que la poesia és el gènere interpretatiu per excel·lència, pensem que no sempre té la mateixa transcendència en tots els poemes. Per començar, no tots els originals presenten el mateix grau de dificultat, per tant, no sempre la interpretació té un paper tan decisiu. En segon lloc, no és cert que tots els canvis en la microestructura repercuteixin a nivell macroestructural. En molts casos, els canvis, tot i ser consignables, no transcendeixen. Així i tot, la pluralitat de significacions és infinita fins i tot en la més mediocre de les frases (Bonney 2002: 23), així és que la més insignificant alteració a nivell lèxic o figuratiu pot comportar alteracions significatives en el sentit. Segurament l'acceptació entre els traductòlegs de la major autonomia, a nivell interpretatiu, del text traduït ha afavorit que, actualment, les traduccions s'avaluïn més a partir del text final que no pas a partir del text de partida.

### 1.1.9. L'avaluació de les traduccions de poesia

Segons Martínez Melis i Hurtado Albir, l'avaluació de traduccions s'identifica amb la valoració i la correcció de traduccions (2011: 156) i incideix en tres àmbits del món de la traducció: l'avaluació de la traducció de textos literaris i sagrats, l'avaluació de traductors en l'exercici de la seva professió, i l'avaluació de la didàctica de la traducció (*cf.* Martínez: 1997 i 2001; Martínez i Hurtado Albir: 2001). L'avaluació de textos literaris pot efectuar-se a través de la valoració d'una única traducció d'un text, o bé, per mitjà de la comparació de diferents traduccions d'un mateix original (2011: 157). Les traduccions que componen el nostre corpus són traduccions úniques d'un sol text.

Andrea Kenesei és qui més esforços ha esmerçat a buscar un sistema efectiu i rigorós per avaluar les traduccions de poesia. Segons la traductòloga hongaresa, una traducció és «adequada», només, quan pot ser llegida com si fos el text original i quan el lector no detecta que es tracta d'una simple reproducció d'un altre text. La veritable feina del traductor és assegurar la llegibilitat i el sentit del text, i mantenir una sintaxi contínua (Venuti: 1995). Així doncs, convé deixar de banda la comparació entre el text original i la traducció per cercar-ne l'equivalència: les traduccions no han de ser jutjades com un segon nivell de representació (Kenesei 2010: 64). També seria una equivocació que, de ben segur, menaria a conclusions errònies, considerar que un major nombre d'operacions de transferència en una traducció és directament proporcional al fracàs de la traducció (2010: 70). Si una traducció és o no adequada, no és pel nombre d'operacions de transferència que s'hi han efectuat, sinó per l'abast de les divergències entre ambdós textos (2010: 108).

Com que l'objectiu de Kenesei és trobar un sistema vàlid i efectiu per a l'avaluació de les traduccions de poesia, selecciona un grup de lectors als quals proposa un mètode que els obliga a parar esment a 14 tasques (*tasks*), entre les quals hi ha: la de descobrir la paraula clau del text, l'agrupació de les paraules en camps semàntics, la interpretació de les paraules en el context del poema, la delimitació dels micro i macronivells del poema, la construcció d'una macroproposició interpretativa del poema i l'anàlisi de l'organització formal del text (2010: 18-22). La traductòloga aplega els resultats obtinguts i els classifica en associacions positives o negatives, que es calculen per mitjà d'un percentatge que ha estat assignat, prèviament, i per separat, tant al text original, com al text traduït. De la diferència entre els dos percentatges s'obté un valor absolut que, en cas que superi la xifra de 50, indica que la traducció és

inadequada (2010: 73). En conjunt, la proposta metodològica de Kenesei representa un primer pas vers la consolidació d'una crítica de traduccions de poesia basada en criteris objectius i imparcials que se sostingui amb l'aplicació de mètodes de valoració científics i rigorosos.

A pesar de l'escrupolositat de la investigació de Kenesei, la traductòloga hongaresa aspira a trobar el que ella mateixa denomina la «traducció adequada» (2010: 108). La vaguetat del terme «adequada» contrasta amb el rigor i l'objectivitat que caracteritzen les seves investigacions sobre l'avaluació de les traduccions de poesia. Tot i que l'ús d'aquesta terminologia és cada vegada més infreqüent entre els traductòlegs més contemporanis, puntualment es troben casos de publicacions recents que encara la utilitzen, per posar un exemple, Folkart, en més d'una ocasió, parla de «traducció competent» (2007: 121). Com que tant en Kenesei com en Folkart, els conceptes «adequada» i «competent» apareixen poc, o gens explicats, és inevitable fer-se les preguntes següents: La traducció «adequada» de Kenesei és el mateix que la traducció «competent» de Folkart? Existeix, entre tots els traductors i traductòlegs, unanimitat sobre què és una traducció «adequada» i què és una traducció «competent»? Per molt que vulguem ser generosos, la resposta és no. És per això que, si es vol que les investigacions relacionades amb l'avaluació de les traduccions arribin a conclusions productives, convé evitar l'ús de terminologia excessivament vague, ambigua o subjectiva, com la que s'ha detectat en aquests dos casos i substituir-la per una de més descriptiva, objectiva i precisa.

És innegable que el mètode proposat per Kenesei representa un pas endavant cap a l'avaluació de les traduccions de poesia basada en criteris científics; això sí, la seva proposta té dos inconvenients importants: primerament, aspirar a l'objectivitat absoluta en l'avaluació de textos literaris és una quimera, i segonament, creure que la disciplina matemàtica és capaç de proporcionar una fórmula universal que garanteixi una crítica eficaç per a qualsevol traducció és un error, primer de tot, perquè cada traducció és diferent i, després, perquè existeixen aspectes substancials de les traduccions que no poden ser quantificats numèricament.

Estem d'acord amb Kenesei que l'avaluació de la traducció s'ha de centrar en la lectura descriptiva del text traduït, però tenint en compte que les traduccions parteixen sempre d'un altre text, considerem imprescindible una segona fase d'avaluació que estigui basada en l'anàlisi comparatista del text de partida i del text final.

Som del parer que la valoració de les traduccions ha de partir de criteris objectius i científics, si es vol arribar a conclusions universalment vàlides per a l'estudi de la traducció de la poesia, al mateix temps que considerem que una avaluació seriosa de les traduccions ajudaria a elaborar propostes de classificació basades en criteris imparcials i rigorosos.

#### 1.1.10. Les propostes de classificació de les traduccions de poesia

Posar una etiqueta a cada tipus de traducció ha estat, des de sempre, un dels grans objectius de la traductologia. Evidentment, la traducció de poesia no s'ha lliurat d'aquesta clara voluntat de catalogació, i, per tant, també compta amb propostes de classificació basades, principalment, en el text final. Segons els elements que s'hagin prestigiat, o segons els elements que s'hagin modificat, en relació, és clar, amb el text original de partida, a la traducció final se li adjudicarà una o una altra denominació.

A continuació, se sintetitzaran algunes de les principals propostes de classificació. Una de les primeres cal atribuir-la a André Lefevere que distingeix fins a set tipus de traduccions de poesia: la *traducció fonèmica*, que recrea sons i significats; la *traducció literal*, que es basa en la traducció paraula per paraula; la *traducció mètrica*, que n'altera el sentit; la *traducció de vers a prosa*, en què es perd la bellesa i l'arquitectura del poema; la *traducció rimada*, que es proposa transferir la rima; la *traducció en vers lliure*, que manté l'encant poètic, però prescindeix de la mètrica i la rima; la *traducció interpretació*, que inclou un poema semànticament igual, però amb una estructura diferent, i la *traducció imitació* en què el resultat final és un poema absolutament nou i diferent, però que preserva el mateix títol i el mateix tema que el poema original (1975).

L'inconvenient principal de la proposta de Lefevere radica en el fet que, en la seva catalogació, s'hi barregen criteris diferents: la *traducció fonèmica* es basa en la sonoritat; la *literal*, en les estratègies de traducció; la *mètrica*, en el ritme. La diversitat de criteris en què fonamenta la seva catalogació no permet delimitar clarament entre una i altra tipologia de traducció, i no només això, sinó que, segurament, existeixen traduccions que es podrien incloure en més d'una d'aquestes denominacions. A més, la definició que proposa per a la *traducció interpretació* no té res a veure amb la interpretació, sinó amb l'estructura que pren el text final, cosa que la converteix en un terme una mica confús.

Etkind proposa una classificació que inclou fins a sis possibles tipologies de traduccions de poesia: la *traducció informació* (T-INFO) que proporciona al lector una idea general del poema, però sense tenir en consideració els elements estètics, per la qual cosa és «anti-artística» per definició; la *traducció interpretació* (T-INT) que combina la traducció amb la paràfrasi i l'anàlisi, (normalment prosa, més comentaris); la *traducció al·lusió* (T-ALLUS) en la qual, només una part, prova de reflectir la forma de l'original, donant per descomptat, que el lector se n'imaginarà la resta; la *traducció aproximació* (T-APPROX) en la qual el traductor reconeix, per endavant, la impossibilitat de traduir la forma, i per això, en fa una versió en prosa. La *traducció recreació* (T-R) que recrea el conjunt, conservant l'estructura de l'original, això sí, amb certs sacrificis, transformacions i addicions, i en darrer lloc, la *traducció imitació* (T-I) que, malgrat prendre com a punt de partença el text original, crea una obra independent, més propietat del traductor que no pas de l'autor (Marco 2002: 250). Segons Etkind, aquesta darrera és la traducció dels autèntics poetes, la d'aquells que no cerquen només recrear l'original, sinó que també es preocupen d'expressar-se ells mateixos. Tanmateix, d'entre totes les propostes de classificació, Etkind es decanta per la traducció recreació (1982: 28).

En la proposta d'Etkind s'hi percep l'ús d'una terminologia plenament valorativa, fixem-nos amb el terme «anti-artística», o amb el qualificatiu «autèntics», referit als poetes. Al mateix temps, el traductòleg pressuposa que els textos traduïts encaixaran a la perfecció amb unes definicions formulades a partir de la pura subjectivitat i amb unes fronteres molt vagues.

A *The Nature of Translation*, Holmes distingeix dues tipologies bàsiques de traduccions de poesia, el primer tipus porta per nom: «forma derivativa», i cerca algun tipus d'equivalència en la llengua final per a la forma externa del poema original; la integrarien la «forma mimètica» i la «forma analògica». Tradicionalment, la «forma mimètica» ha estat descrita com la traducció que preserva la forma de l'original, com que, per a Holmes, cap vers d'una llengua pot ser totalment idèntic al d'una altra, prefereix eliminar la nomenclatura «forma idèntica» i substituir-la per la de forma mimètica, que defineix com aquella traducció en què, d'alguna manera, el traductor prova de conservar la forma de l'original. La «forma analògica» és el segon subtipus i busca, en la tradició poètica de la llengua final, una forma que aconsegueixi una funció paral·lela a la forma de l'original (1970: 95-97).

La segona tipologia de traduccions s'agrupen sota el terme «contingut derivatiu» i són traduccions que prescindeixen de la forma de l'original. Es poden dividir en dos subtipus ben diferenciats: la «forma orgànica» i la «forma desviada» o «aliena». En un primer moment, en la «forma orgànica» el traductor no té en consideració la forma de l'original, sinó que es recolza en el sentit per generar el seu propi patró poètic a mesura que la traducció es desenvolupa (1970: 96). Finalment, en la «forma desviada» o «aliena», la forma no deriva de l'original, sinó que el traductor retoca el metapoema fins a atorgar-li una forma que no es troba implícita, ni en la forma, ni en el contingut de l'original (1970: 96-97). Aquest darrer subtipus està relacionat amb la noció d'«imitació» proposada per Robert Lowell (Raffel 1988: 126).

Per la seva banda, Armin Paul Frank (1991) es proposa revisar i expandir la tipologia de Holmes a fi de fer-la més útil, tot eliminant-ne les ambigüitats, i convertint-la en una eina adient per a detectar fets prosòdics. La classificació que presenta sembla basada en un *continuum* més que no pas en la distinció nítida de categories. Dins d'aquest *continuum* identifica les següents fites, en ordre de menor a major allunyament de la forma o esquema prosòdic de l'original: esquema idèntic; esquema idèntic només en el nom; esquemes prosòdics diferents (més compacte que l'original; grau de dificultat indeterminat o menys compacte que l'original); arranjament esquemàtic damunt la pàgina; altres arranjaments (vers alliberat i vers lliure); vers prosaic; i prosa (Marco 2002: 251-252).

Basant-se en la figura del receptor, Raffel limita les tipologies de traduccions a quatre: la «traducció formal», dirigida als erudits i savis, i que s'adapta a les nocions de «fidelitat» i a la reproducció exacta de la forma literària i de la prosòdia de l'original (1988: 111); la «traducció interpretativa» que es proposa d'arribar a un públic general, sense pretendre reduplicar l'original, sinó, més aviat, recrear quelcom aproximadament equivalent en la nova llengua (1988: 118); la «traducció lliure» o «expansiva» que va dirigida als lectors que prefereixen llegir textos moderns, més que no pas antics, i que Raffel exemplifica amb la traducció d'Arnaut Daniel a mans d'Ezra Pound (1988: 110); i la «traducció imitativa» que té el seu màxim exponent en les *Imitations* de Robert Lowell, que el poeta nord-americà descriu de la següent manera: «M'he pres moltes llicències [...] He eliminat versos, he mogut versos, he mogut estrofes, he canviat imatges, he modificat el metre i la intenció» (1988: 126). És un tipus de traducció que va dirigida a uns lectors més interessats en la tasca del traductor que no pas en la de l'autor del poema original (1988: 110).

Les dues darreres propostes de traduccions que incorpora Raffel s'identifiquen amb poetes traductors concrets: la «lliure» o «expansiva», amb Pound; i la «imitativa», amb Lowell. Les traduccions d'un i altre autor han calat tan fort en la consciència dels traductòlegs anglosaxons que, per als traductòlegs d'aquestes cultures, representen per elles mateixes, un model específic de traducció. La creació d'una categoria aplicable només a un sol traductor, és perjudicial per a la traductologia per tal com una catalogació eficaç hauria de poder encabir-les en alguna categoria sense haver de recórrer a la necessitat de crear una categoria específica per a elles. A més, a banda d'això, aquestes dues menes de traduccions (la traducció «lliure» o «expansiva», atribuïda a Pound, i la «imitativa», a Lowell) plantegen el problema de si realment poden ser considerades traduccions. Des de l'àmbit català, ens atreviríem a afirmar que no disposem de cap traducció d'aquestes característiques en la nostra cultura, per la qual cosa, tot i que no se'n pot negar l'existència, sí que se'n pot prescindir en el moment d'elaborar una classificació no només de les traduccions de poesia al català, sinó, fins i tot, de les traduccions en general.

La darrera de les classificacions que s'inclouen és la de Miquel Desclot, inclosa en el *XX Seminari sobre la traducció a Catalunya*. Desclot, després d'elaborar, en un exercici admirable d'història de la traducció, una interessant catalogació sobre les traduccions més destacables de poesia, publicades a Europa, des de l'Edat Mitjana fins al segle XX, proposa tres models bàsics de traducció poètica que, com diu el mateix Desclot, ja existien a principis del segle passat: el «model Villena», en què el traductor renuncia a l'elaboració del material verbal en profit de la intel·ligibilitat (per Villena s'entenen les traduccions de la *Divina comèdia* i de l'*Enèida* elaborades per Enric de Villena); el «model Verdaguer i Callís», en què el traductor no renuncia del tot a l'elaboració poètica (per Verdaguer i Callís s'entén la traducció de *Nerto* de Frederic Mistral a mans de Jacint Verdaguer i la de la *Divina comèdia* per Narcís Verdaguer i Callís), i, en darrer lloc, el «model Febrer», en què el traductor aborda inventivament la reescriptura del poema, finalment (per Febrer s'entén la traducció de la *Divina comèdia* escrita per Andreu Febrer) (2012: 21).

Segons Desclot, els tres models anteriors es corresponen exactament amb els tres prototipus de traduccions de poesia que s'han reproduït al llarg del segle passat i que, per a ell, són: la «traducció literal», sense cap mena d'elaboració poètica, però útil al lector no prou expert a llegir l'original que se li ofereix en lloc preferent (2012: 21); la «traducció», que no aspira a la recreació poètica total, però amb una evident preocupació per evocar uns efectes musicals

bàsics i força fidel a les implicacions semàntiques de l'original (2012: 22); i la «traducció creativa», en què el traductor s'esforça per escriure un poema equivalent de l'original, mirant de replicar tots els múltiples nivells de significació (2012: 23).

Desclot pressuposa que totes les traduccions de poesia poden encabir-se en tres grans grups, cosa que genera que la catalogació acabi essent poc exhaustiva, perquè són poques les tipologies de traduccions que contempla. De tota manera, el fet que es tracti d'una classificació tan general té els seus avantatges, perquè pot arribar a ser molt funcional. Amb tot, la catalogació de Desclot té dos inconvenients: el primer de tots té a veure amb la definició de «traducció literal», que Desclot descriu com una traducció de poesia sense cap mena d'elaboració poètica, tot i que, més endavant, especifica que, tot i no ser una traducció amb ambició poètica, no vol dir que no pugui ser escrita de manera impecablement literària (2012: 22). Doncs bé, és possible una traducció de poesia sense cap mena d'elaboració poètica? I encara més, pot ser al mateix temps, impecablement literària? Bé, en tot cas, caldria una reelaboració de la definició per tal de fer-la més entenedora. El segon inconvenient és l'ús d'un terme tan general i inespecífic com és «traducció», per denominar una classe de traducció i, encara més, quan les altres dues categories van acompanyades d'un adjectiu que especifica millor el seu significat.

Novament, es pot comprovar que no existeix unanimitat en la nomenclatura emprada pels traductòlegs; cada un d'ells es decanta per la terminologia que més li abelleix; és per això que un mateix tipus de traducció pot haver estat batejat amb noms diferents, o bé, dues traduccions amb molts trets comuns poden tenir denominacions diferents. Així doncs, si ens hi fixem bé, la «traducció informació» d'Etkind té molts trets en comú amb la «traducció literal» de Lefevere i de Desclot; al mateix temps que, la «traducció recreació» d'Etkind recorda molt la «traducció mètrica» de Lefevere, la «traducció formal» de Raffel o la «traducció creativa» de Desclot. Aquest desacord en la nomenclatura no fa més que complicar les coses. Llavors, en les classificacions proposades s'hi barregen criteris molt dispars, que van des de les opcions formals o la preservació del sentit del text original, a l'equivalència entre els dos textos o la teoria de la recepció aplicada a la traducció. Així doncs, les fronteres que delimiten una i altra tipologia de traducció no sempre queden prou clares perquè, en alguns casos, es basen en percepcions subjectives difícils de quantificar, per la qual cosa acaben essent categories excessivament vagues i imprecises. Al mateix temps, algunes de les definicions sobre les categories que componen les classificacions abusen d'una terminologia



excessivament valorativa, que predisposen el traductòleg a decantar-se per un determinat tipus de traducció en detriment dels altres. Per últim, certes definicions pressuposen uns resultats per a les tipologies que no necessàriament són certs.

Un bon aprofundiment en l'estudi de les traduccions de textos poètics permet descobrir que, si bé les catalogacions són útils, en un primer moment, per fer-se una idea de la diversitat de realitzacions possibles que presenten aquests textos, quan es comença a treballar amb traduccions concretes, no resulta gens fàcil d'encabir-les sota una mateixa denominació perquè, quan es fa, es corre el risc de caure en imprecisions o simplificacions.

Si el que es vol és ser rigorós, s'ha de prescindir de la catalogació en abstracte de les traduccions perquè, entre altres coses, són tantes les variables que intervenen en el gènere poètic que es fa difícil agrupar els textos finals sota una mateixa nomenclatura i s'acaba per caure en el reduccionisme; per això proposem la «descripció» com a alternativa a la catalogació. Quan ens referim a «descripció», volem dir la descripció de les opcions formals generals, de les específiques, dels procediments del traductor i del tractament aplicat a les figures en el text traduït. Creiem que aquestes explicacions són molt més aprofitables que no pas l'etiquetatge forçat de les traduccions.

En relació amb la descripció, però partint de la crítica literària, Sala defensa que, en sentit ample, la funció descriptiva pot incloure també la funció interpretativa: la primera descriuria la forma, i la segona, el sentit:

La funció valorativa pot actuar tant sobre la constitució formal del text com sobre el sentit produïble que aquest pot generar; igualment passa amb la funció prescriptiva. Per tant, aquestes dues funcions són completes, no necessiten de res més. En canvi, la funció descriptiva només pot actuar sobre l'estructura formal, i la interpretativa només ho pot fer sobre la producció de sentit; així, són incompletes i per tant es necessiten mútuament, es complementen. Fins i tot podríem denominar aquesta funció simplement «descriptiva» sempre que utilitzem el terme en sentit ample: descripció de la forma (funció descriptiva pròpiament dita) i descripció del sentit (funció interpretativa) (2000a: 31).

La seva idea és perfectament aplicable al camp de la traducció i, de fet, la nostra tesi s'adscriurà al camp dels estudis descriptius tant de la forma com del sentit, i considerem que ha de ser així perquè, com assegura Sala (2000a: 71), la «funció descriptivointerpretativa» és la més important de totes, per tal com és inevitable i inherent a la pròpia lectura:

La funció descriptivointerpretativa del crític és la més important perquè és inevitable, ja que sorgeix naturalment de la doble operació de la captació dels signes i de la producció del sentit inherent a la lectura, mentre que les funcions valorativa i prescriptiva, tot i que es poden produir com a apreciacions crítiques, no són intrínseques ni necessàries a la lectura.

Tanmateix, la metodologia d'investigació que se seguirà en la nostra tesi estarà basada en el «mètode empíric», mètode absolutament necessari per a l'avenç de la traductologia. Gile distingeix entre la investigació teòrica i la investigació empírica:

Tal y como propone Gile (1998) cabe distinguir, en primer lugar, entre la investigación teórica, que se centra en el proceso intelectual de ideas (propia de las actividades especulativas, como la filosofía), e investigación empírica, que se centra en recoger y procesar datos mediante la utilización de diversos métodos de investigación (Hurtado 2011: 173).

Resumint, la nostra tesi es basarà en els estudis descriptius orientats al resultat de la traducció i aplicarà un mètode d'investigació empíric amb el propòsit de descriure i explicar els principals fenòmens que intervenen en la traducció de la poesia.

#### 1.1.11. La teoria de la traducció de poesia

L'any 1999, amb motiu de la publicació de les Actes del Simposi del Premi Nobel, Sture Allén edità *Translation of Poetry and Poetic Prose*. La publicació consta de set sessions, cada una de les quals se centra en un aspecte relacionat amb la traducció de poesia. La conferència inaugural de la primera sessió va anar a càrrec de Shimon Markish i porta per títol *Fundamental Theoretical Issues*. El traductòleg defensa que una teoria general de la traducció té ben poc a dir sobre la traducció de la poesia i de la prosa poètica, i, fins i tot, sobre la traducció de la literatura en general. Si bé la teorització sobre la traducció pot explicar i sistematitzar fenòmens interessants en el camp de la lingüística, la psicologia, la sociologia o l'etnologia, esdevé totalment improductiva, quan el que es proposa d'explicar són les obres

mestres de la creativitat poètica, perquè així com un poema original esdevé sempre una peça única, el mateix li esdevé a una traducció admirablement ben executada (Allén 1999: 5).

El posicionament teòric que defensa Markish pel que fa a la teoria de la traducció és compartit, amb certs matisos, per Jean Boase-Beier que sosté que una teoria general de la traducció no ens aclariria massa res sobre la traducció de la poesia o de la prosa poètica. Tot seguit afirma que, si bé és cert que a alguns traductòlegs els agrada especular sobre el que succeeix durant el procés de traducció, molts traductors tradueixen sense saber absolutament res dels processos de traducció (Allén 1999: 9), igual com molts poetes escriuen poesia versificada sense haver consultat mai cap tractat de mètrica. El cert és que la mètrica no ha de dir als poetes com han d'escriure, de la mateixa manera que la teoria de la traducció no ha de dir als traductors com han de traduir, la mètrica ha de servir per descobrir com escriuen els poetes, i la teoria de la traducció, per saber com tradueixen els traductors.

Francis R. Jones és del mateix parer que Markish i Boase-Beier i defensa que les darreres teories sobre la traducció, especialment les més recents, semblen artefactes construïts en torres d'ivori que, en la majoria de casos, serveixen de ben poc als traductors (2011: 25). Jones postula que es necessita més d'una teoria per explicar el complicat fenomen humà de la traducció de poesia (2011: 13), i que, primer de tot, convé distingir entre el «procés», basat en els mètodes i en les activitats del traductor, i el «producte», centrat de manera més específica en el text final (2011: 9). Així doncs, la teoria de la traducció ha d'operar en un estadi posterior al de l'escriptura i ha de tenir una funció primordialment descriptiva i valorativa, perquè no ha de servir als traductors per traduir, sinó per explicar les seves traduccions. És per això que el nostre posicionament teòric sobre la disciplina parteix d'un enfocament clarament textual i es basa sempre en textos acabats, amb la voluntat d'arribar a conclusions de tipus descriptiu i valoratiu.

Ara per ara, només comptem amb descripcions del procés de traducció, però no amb una teoria de la traducció funcional en ella mateixa, per la qual cosa, en primer lloc, seria necessària una teoria de la poesia i una teoria de la creativitat. Per aquesta raó, a l'hora d'explicar aspectes pràctics de la traducció de poesia, Boase-Beier assegura que és molt més productiu recórrer a la teoria lingüística i a la teoria de la literatura que no pas una teoria de la traducció (Allén 1999: 10). Com es veurà més endavant, en parlar dels procediments de la traducció, la teoria de la traducció no disposa d'una terminologia prou acurada que permeti

estudiar amb precisió els textos poètics traduïts, per tant, la nomenclatura que s'aplicarà en la nostra tesi se servirà de la terminologia pròpia de la retòrica.

En definitiva, existeix un consens generalitzat entre alguns traductòlegs especialitzats en el camp de la poesia que creuen que una teoria de la traducció explicaria poc d'aquesta disciplina. El nostre parer és que la teoria de la traducció, si més no, fins avui, no ha suficient per exhaurir l'estudi de la traducció de poesia, entre altres coses, perquè existeix una diversitat terminològica que no ha fet més que generar una considerable confusió. En alguns casos, el motiu d'aquesta diversitat de termes cal atribuir-la al desconeixement per part dels traductòlegs de la bibliografia ja existent sobre la disciplina, fet que comporta que cada un d'ells apliqui la seva pròpia terminologia, sense haver consultat, abans, les aportacions dels altres traductòlegs.

Per altra banda, les tècniques o els procediments de traducció que tenen com a objectiu l'estudi dels textos traduïts serveixen de ben poc: quan el text que es té al davant és un poema, termes com «transposició», «modulació», «equivalència», «adaptació», «compensació», etc, com els que proposa el *Manual de traducció anglès-català* (2003), diuen ben poca cosa de les estratègies i dels procediments amb què treballa el traductor de poesia. En última instància, les úniques tècniques aplicables a la traducció de poesia són l'amplificació i l'omissió, però tot i així, quan s'apliquen al llenguatge poètic, cal redefinir-les, perquè la traductologia no contempla que es puguin produir per motius estilístics. Així és que aquests termes expliquen poc de la traducció de poesia, perquè han estat dissenyats per aplicar-los als textos no literaris.

Si a tot això hi afegim que les transformacions produïdes en la traducció de poesia coincideixen amb les quatre operacions bàsiques de la retòrica, això és: l'*adiectio*, la *detractio*, la *immutatio* i la *transmutatio*, i que la terminologia de procedència literària i més concretament poètica, com ara la mètrica, la rima, el ritme, la figuració i els altres components propis del llenguatge poètic, són més eficaços i productius per explicar la traducció de poesia, que no pas els conceptes proposats per la mateixa disciplina traductològica, es pot afirmar el que proposava, fa uns anys enrere, García Yebra: «la traducción poética es una operación poética» (1988: 35); i és que, al capdavall, la poesia és un gènere amb unes especificitats tan pròpies que la teoria de la traducció, si vol explicar adequadament aquestes especificitats, necessita eixamplar la seva perspectiva amb unes eines que necessàriament han de provenir d'uns altres camps: el de la retòrica i la poètica.

## 1.2. La retòrica

### 1.2.1. La retòrica clàssica

El propòsit del present apartat és definir i delimitar el concepte de retòrica que s'aplicarà en la nostra tesi i donar a conèixer la retòrica clàssica, considerant-la el resultat de la sedimentació de les aportacions fetes durant tota l'edat antiga.

Mortara Garavelli afirma que, quan es parla de retòrica, es parla de dues coses dependents, però amb una idiosincràcia distinta:

Quando se dice «retórica», se habla de dos cosas mutuamente dependientes pero muy distintas. La una es la práctica y la técnica comunicativa, y también el modo en que nos expresamos (persuasivo, apropiado, elegante, adornado...; y, al degenerar, falso, redundante, huero, pomposo etc.): como acabamos de ver, de ello hablan, con distinto tono e intención, Manzoni y Ascoli. La otra cosa que recibe el nombre de retórica es una disciplina, y, por tanto, un conjunto articulado de doctrinas: es la ciencia del discurso (lugar de teorías filosóficas), el conjunto de las reglas que describen su (buen) funcionamiento (2000: 9).

Segons Mortara Garavelli, la retòrica pot ser entesa com una tècnica comunicativa o bé com la ciència del discurs, és a dir, com el conjunt de regles que descriuen el bon funcionament del text i com un sistema de normes que poden ser objecte d'un estudi sistemàtic (2000: 9). No cal dir que, en la nostra tesi, la retòrica serà considerada com la tècnica del discurs i com una disciplina composta per un complex sistema de regles i de recursos que actuen en diferents nivells en la construcció del text, nivells que mantenen una estreta relació entre ells i que repercuteixen, d'una forma o altra, en el discurs final (Azaustre i Casas 2011: 11).

La consolidació de la retòrica en el món grec, com a art i tècnica del discurs persuasiu, cal relacionar-la amb el desenvolupament de la *polis* i de la institució de la democràcia: les polèmiques polítiques, la voluntat de conquerir el favor de l'assemblea, els debats d'interès comú que imposen als oradors la capacitat de saber defensar les pròpies tesis i demolir les dels seus adversaris (2000: 19).

Al mateix temps, el naixement de la retòrica té a veure amb el descobriment i el reconeixement del valor cognoscitiu i educatiu de la reflexió sobre la llengua. Independentment de si la llengua era concebuda des de l'arbitrarietat dels signes lingüístics (els noms s'assignen a les coses «per convenció»), o des de l'existència d'una relació «per naturalesa» entre el nom i les entitats designades (2000: 20).

Els primers a interessar-se per la retòrica com a disciplina científica i com a pràctica del llenguatge són els sofistes (2000: 20). Gòrgies de Leontins, alumne d'Empèdocles, és un dels màxims representants de la retòrica sofista i el primer que identifica determinades figures del discurs, com ara l'isocolon, l'homeotelèton i l'antítesi (2000: 21). Gòrgies va introduir a Atenes la disciplina, provinent de la comunitat grega de l'illa de Sicília. Còrax i Tísies (potser només llegendaris, tot i que Plató i Aristòtil els citen) foren els primers "rhetors". Isòcrates desenvolupà la retòrica epidíctica. Això és, una retòrica de qüestions generals que afecten la societat, una retòrica de lloança i de crítica, la primera pedra de la qual havia estat posada per Gòrgies (Pastor 2007: 65).

En un primer moment, el posicionament teòric de Plató respecte de la retòrica és clarament antisofista. En el *Gòrgies*, el filòsof grec es planteja el problema de la relació entre la retòrica i la filosofia. El resultat és una severa condemna de la retòrica practicada pels sofistes i una defensa, com a contrapartida filosòfica, de la dialèctica (Mortara Garavelli 2000: 22). En el *Fedre*, Plató torna a referir-se a la retòrica però, en aquest diàleg, no condemna la disciplina globalment, sinó que distingeix entre la vertadera retòrica i la falsa retòrica, a partir de l'antítesi entre el ser i l'aparença (2000: 23).

En el segle IV a.C., l'aparició de la *Retòrica* d'Aristòtil suposa la gran sistematització de la disciplina i comprèn una teoria de l'argumentació, una teoria de l'*elocutio* i una teoria de la composició del discurs. Pel que fa a les «virtuts de l'*elocutio*», Aristòtil n'anuncia tres: l'adequació (això és, que l'expressió sigui convenient i adequada a la situació), la naturalitat i, com a condició prèvia a aquestes dues, la correcció (2000: 31).

Cal atribuir a Aristòtil tota la doctrina sobre la metàfora, la comparació i els altres elements de l'*ornatus* (la coordinació, l'antítesi, l'isocolon, l'homeotelèton, l'agudes...). El filòsof grec assigna a la metàfora una posició central: la facultat de conferir claredat a l'*elocutio*, a més de complaença i elegància, ja que la seva funció principal consisteix a percebre les relacions de

semblança (les analogies) entre conceptes llunyans. La destresa metafòrica és pròpia de l'orador i del poeta; de fet, és el punt d'encontre entre la poètica i la retòrica, com ho són també el metre (en la poesia) i el ritme (en la prosa) (2000: 31).

Teofrast és el continuador directe d'Aristòtil en l'elaboració dels aspectes parcials de la doctrina retòrica. Entre els segles IV i III a.C., Teofrast introdueix la triple divisió de l'estil (*genus sublime*, *genus medium* i *genus humilis*), que obté un fort ressò en les èpoques posteriors i que, a la vegada, constitueix un desenvolupament del precepte aristotèlic de cenyir-se a «allò convenient» (*prépon*), és a dir, a trobar per a cada matèria i situació (circumstàncies i destinataris) la forma més adequada d'expressar-se (2000: 32).

Des de la *Rhetorica ad Herennium* fins a Quintilià, la retòrica romana no deixa de ser una reelaboració de la retòrica grega, i, més en concret, de les teories aristotèliques i postaristotèliques (2000: 37). La *Rhetorica ad Herennium*, posem per cas, contribueix notablement a la institució de la nomenclatura retòrica llatina per mitjà de traduccions o de calcs del grec. Del llibre, en convé destacar l'addició de la *memoria* a les ja quatre parts organitzatives del discurs: la *inventio* o la troballa dels arguments; la *dispositio* com a part organitzativa; l'*elocutio* o expressió i la *pronunciatio* o declamació i presentació. La *memoria* seria la capacitat de recordar, que s'obté i es reforça a través de determinats procediments tècnics específics (2000: 38).

De tota manera, el gran representant de la retòrica romana és, sens dubte, Ciceró. De l'autor, cal destacar-ne dues obres: *De inventione* i *De Oratore*. La primera és un tractat contemporani a la *Rhetorica ad Herennium*, amb la qual manté molts trets en comú pel que fa als temes tractats i al posicionament teòric (2000: 38). La segona, *De Oratore*, és l'obra mestra de la retòrica ciceroniana (2000: 38-39). El tercer dels llibres de *De Oratore* està dedicat a l'*elocutio* i la *pronunciatio*. Ciceró defensa que el contingut (*res*) és inseparable de l'expressió (*verba*), de la mateixa manera que la cultura general, el saber global, és inseparable de la paraula amb què es manifesta i de l'art de comunicar-lo. La revisió ciceroniana de les propietats de l'*elocutio*, dels elements constitutius de l'*ornatus* (trops i figures) i de les qualitats exigides al perfecte orador són algunes de les principals aportacions de Ciceró a la retòrica clàssica (2000: 40).

El gran tractat de retòrica de l'època romana són, sens dubte, les *Institutio Oratoria*, escrites per Quintilià en el segle I a.C. L'obra, composta per dotze llibres, compendia, de forma didàctica i clara, les tesis principals que determinen el desenvolupament de la retòrica antiga. El llibre no proposa una nova teoria, sinó una summa de les doctrines precedents, confrontades amb precisió i de forma sistemàtica. El propòsit principal de l'obra és documentar i conciliar els diversos punts de vista, sense que això suposi una disminució de l'actitud i la consciència crítiques (2000: 42).

En resum, la història de la retòrica clàssica vindria a ser una història d'amplificacions parcials i de reduccions, d'adquisicions i de pèrdues, de redistribució de les parts i de canvis en les relacions d'un gran mecanisme ideat pels grecs, transmès pels romans, i organitzat de forma exemplar en la *Institutio Oratoria* de Quintilià, l'última de les sistematitzacions de la retòrica antiga (2000: 63).

### 1.2.2. El llegat de la retòrica clàssica

La retòrica clàssica és el resultat d'una tradició bimil·lenària que combina la teoria de l'argumentació i la teoria de les figures (2000: 63). La terminologia de la tradició retòrica travessa segles de cultura filosòfica, jurídica i lingüística, cosa que fa que les denominacions i la nomenclatura proposades per la retòrica clàssica no puguin ser eliminades fàcilment; en tot cas, convé conèixer-les per poder-se'n distanciar (2000: 64). Així doncs, la retòrica més contemporània no ha fet més que recórrer a les antigues doctrines de la retòrica clàssica de forma més o menys crítica, adaptant-ne alguns dels seus continguts i desenvolupant-ne certs aspectes en detriment dels altres (2000: 63).

Amb la publicació, l'any 1960, per part del filòleg Heinrich Lausberg, del *Handbuch der Literarischen Rhetorik* surt a la llum una de les summes més completes i detallades de les *Institutio Oratoria* de Quintilià. El professor Lausberg, basant-se en les quatre operacions retòriques (*adiectio*, *detractio*, *immutatio* i *transmutatio*), fa un esforç extraordinari per proporcionar al lector una visió panoràmica del conjunt de fenòmens literaris, figures i símbols més rellevants proposats per la retòrica clàssica, de manera que el manual esdevé, a dia d'avui, un llibre de referència per a qualsevol estudiós de la matèria.



A partir dels anys cinquanta del segle XX, en el panorama dels estudis retòrics, es produeix la primera escissió entre la teoria de l'argumentació i la teoria de les figures (2000: 327), fins al punt que, avui dia, per a la poètica i la semiòtica actuals, la retòrica comprèn: les regles de construcció del discurs, l'estudi dels significats figurats i la poètica del text. Aquests tres aspectes es troben en l'origen dels sistemes neoretòrics més recents (2000: 328-329).

Un dels grups més representatius de la neoretòrica és el Grup  $\mu$  o Grup de Lieja, integrat per sis investigadors (J. Dubois, F. Edeline, J. M. Klikenberg, Ph. Minguet, F. Pire, H. Trignon) que pertanyen a l'àmbit de la teoria de la literatura (2000: 329). A *Rhétorique générale* (1982), el Grup  $\mu$  centra el seu objecte d'estudi en l'*elocutio* clàssica. La seva intenció no és proposar una alternativa a una taxonomia ja prou copiosa, sinó fixar un seguit d'estructures estables que permetin definir determinats usos lingüístics (2000: 329-330).

Les bases teòriques dels autors del Grup  $\mu$  permeten afirmar que la literatura és un ús específic del llenguatge. De fet, en l'edició original de la *Rhétorique générale* (1970), en el pròleg de l'edició italiana, es tenen en consideració els desenvolupaments de la lingüística, i més concretament de la pragmàtica i de la lingüística del text, amb les quals la neoretòrica manté certes afinitats. És, en aquest marc de referència, que se situa l'afirmació que la retòrica es diferencia de la lingüística, «ciència del codi», per ser la «ciència del discurs»; per consegüent, l'afinitat entre la retòrica i la lingüística del text resideix en el fet que la retòrica va més enllà de la frase (2000: 331).

El Grup  $\mu$  proposa el terme *metabolé*, vocable grec que significa «canvi», i que, a través del llatí, va passar a designar, en les llengües modernes, qualsevol tipus de canvi produït en qualsevol aspecte del llenguatge. Subdivideixen les metàboles en quatre grans grups: els metaplasmes, que fan referència al nivell fonològic i morfològic; les metataxis, que se centren en la sintaxi; els metasemes, connectats amb la semàntica, i els metalogismes, relacionats amb la lògica. Els dos primers tenen a veure amb les figures d'expressió i els altres dos, amb les figures de contingut (2000: 332).

Com que les metàboles són «canvis» o «alteracions» de codi, convé especificar en relació a què poden ser jutjades com a tals. És per això que es fa necessària la definició del grau zero, és a dir, de la norma que mesura les alteracions. El «grau zero absolut» seria un discurs reduït als semes essencials, això és, a les unitats de significat que no poden ser suprimides sense

privar el discurs de la seva significació (2000: 332). La metàbole és, per tant, una alteració del grau zero, destinada a produir efectes retòrics. El doble moviment de creació i reducció dels canvis comporta l'existència de «marques» o senyals de valor figurat i de les «invariants», preservadores del grau zero absolut (2000: 333). En conseqüència, per descriure una metàbole cal analitzar-ne els mecanismes d'alteració, les marques, les invariants i l'efecte que produeix la figura en el lector-intèrpret.

Les operacions fonamentals que proposa el Grup  $\mu$  per classificar les metàboles són: la supressió, l'addició, la supressió-addició i la permutació. Com es pot observar, aquestes operacions es corresponen perfectament amb les categories modificatives clàssiques; de fet, la *immutatio* no és res més que el resultat de les operacions primàries de supressió i d'addició (2000: 333-334).

Recollint tot el que s'ha dit, considerem que la nomenclatura que ofereix la retòrica tant clàssica, com contemporània, ha de permetre descriure la major part dels procediments generats en les traduccions de poesia, per la qual cosa, l'objectiu principal d'aquesta tesi serà proposar un enfocament teòric que permeti, des de la retòrica, estudiar i analitzar les traduccions de poesia que componen el corpus de la nostra tesi.

Amb aquesta afirmació no es pretén pas afirmar que la retòrica hagi de ser l'única via possible per a l'estudi de la traducció de poesia. Si alguna cosa caracteritza la traducció és precisament la seva interdisciplinarietat i, com a disciplina interdisciplinar, el seu objecte d'estudi és polièdric, per la qual cosa es pot abordar des de diverses disciplines. El propòsit de la nostra tesi serà demostrar, a través d'un mètode d'investigació factible, que és possible estudiar la traducció de poesia des d'un enfocament retòric, sense que això comporti descartar les altres formes d'aproximació a la disciplina.

## 2. DESCRIPCIÓ GENERAL DEL CORPUS

### 2.1. Les restriccions cronològiques del corpus

El corpus amb què treballarem està integrat per vint llibres de poemes, que són els que concorden amb la cronologia que s'ha especificat en la presentació del treball, és a dir, totes les traduccions publicades entre el període que va des del 1990 al 2010. La tesi es proposa abastar vint anys de traducció de poesia en llengua anglesa al català.

El per què d'aquesta cronologia s'explica per dos factors determinants: el primer, pel fet que creiem que l'estudi de les traduccions més recents pot aportar un estat de la qüestió més actual de la disciplina; i el segon, per la necessitat d'obtenir un corpus prou manejable que eviti que la tesi esdevingui una investigació purament descriptiva, sense conclusions significatives.

Una segona restricció d'àmbit cronològic té a veure amb l'època a la qual pertanyen els poetes originals seleccionats: la majoria d'ells publiquen les obres poètiques durant els segles XX i XXI. Els poetes de segles anteriors, com ara Shakespeare, no s'han inclòs per no haver de treballar amb un corpus excessivament gran.

Un dels poetes plantejava certs interrogants pel que fa a la cronologia de la seva obra. Ens referim a W. B. Yeats: el poeta irlandès, nascut l'any 1865, va publicar la seva primera obra el 1886 i l'última, el 1938 (Howes i Kelly 2008: XIV); tanmateix, fetes les indagacions pertinents, es va considerar convenient d'incorporar-lo entre el corpus de poetes triats.

La primera de les raons que justifiquen la inclusió de Yeats en el corpus de la tesi es troba en la publicació de l'antologia de *Poesia anglesa i nord-americana contemporània* (1994). Aquest recull de poemes inclou el poeta irlandès dins del grup de poetes del segle XX, i no pas dins dels del segle XIX. La decisió de l'antologia ens va semblar prou coherent i justificada, i més, si es té en compte que el poeta irlandès està considerat l'artífex de la poesia contemporània en llengua anglesa.

La segona raó té a veure amb els poemes que integren l'antologia de *L'espasa i la torre*, traduïts i seleccionats per Patrícia Manresa i Albert Roig, que pertanyen exclusivament a dos llibres de Yeats: *The Tower*, de l'any 1928, i *The Winding Stair*, del 1929. En efecte, tot i que

la vida i la producció del poeta irlandès se situa a cavall entre dos segles, la totalitat dels poemes de l'antologia de Manresa & Roig pertanyen exclusivament a l'obra del poeta publicada durant la primera meitat del segle XX. Aquest fet ens va semblar determinant per incorporar-lo entre els poetes del corpus.

L'obra de Thomas Hardy planteja unes particularitats cronològiques semblants a les de Yeats. L'any 1871, el poeta anglès publicà, sota un pseudònim, la seva primera novel·la: *Desperate Remedies* (Thomas i Florence Hardy 2007: 86); això no obstant, el seu primer llibre de poesia, *Wessex Poems*, no es publicà fins l'any 1898 (2007: XXVII). Amb l'excepció del primer llibre de poemes, la totalitat de l'obra poètica de Hardy veu la llum durant el segle XX, per tant el gran gruix de la seva producció poètica se circumscriu en aquest segle, no pas en l'anterior, i és per això que, tot i la data de publicació del primer llibre, s'ha considerat pertinent d'incorporar les traduccions dels poemes de Hardy dins del corpus de la tesi.

## **2.2. Més d'un segle de poesia en llengua anglesa**

Aquests vint anys de traducció ofereixen un ventall prou representatiu del que han estat els traductors més rellevants de la traducció de poesia anglesa en la nostra llengua, amb noms com ara Salvador Oliva, Narcís Comadira, Francesc Parcerisas, Montserrat Abelló i Josep Maria Jaumà, entre d'altres.

Al mateix temps, els poetes de parla anglesa traduïts al català al llarg d'aquests darrers vint anys ofereixen una gamma prou variada i equilibrada del que ha estat la poesia en llengua anglesa durant els segles XX i XXI.

Per exemple, W. B. Yeats simbolitza el punt de partida de la poesia contemporània en llengua anglesa; és per aquest motiu que el crític literari Robert Barnard afirma el següent del poeta irlandès: «Yeats fue el último de los grandes poetas románticos y el primero de nuestra edad moderna» (2002: 239). La poesia de Thomas Hardy ha anat cobrant valor amb el pas del temps, fins al punt que, avui dia, està considerada una de les fites més notables de la poesia en llengua anglesa del segle XX (2002: 226). L'obra poètica de Robert Graves abasta gairebé la totalitat del segle XX, el fet que el poeta establís la seva residència de manera permanent a Deià (Mallorca) l'ha convertit en un escriptor reconegut i distingit dins del món de la cultura en llengua catalana. W. H. Auden és un poeta prolífic i variat, estimulants i molt pròxim que,

en paraules d'Oliva, no és comparable amb cap dels poetes anglesos que han donat les generacions posteriors (1995: 1111). Philip Larkin és el poeta més representatiu del *The Movement* (Barnard 2002: 311), un corrent poètic de postguerra, que feia de la ironia i de la indiferència el seu objectiu estètic (Hughes 1999: 8). La poesia de Ted Hughes representa la reacció als poetes del *The Movement*, amb uns versos que proposen una nova manera d'entendre la poesia, més basada en la franca comunicació de les experiències que no pas en l'amanerament estètic dels seus coetanis (1999: 9). Heaney es va veure fortament influenciat per l'evocació del món de la naturalesa que transmetia la poesia de Hughes, i per l'ús que el poeta anglès feia del llenguatge, fins al punt que editaren conjuntament l'antologia poètica *The Rattle Bag* (1982). L'obra de Heaney s'erigeix com una de les més significatives de la segona meitat de segle, fins al punt que, l'any 1995, fou guardonat amb el premi Nobel de Literatura.

Per la seva banda, John Burnside, poeta escocès, encara viu, descriu els temes de la seva poesia amb els següents termes: «La meua obra tracta d'una sèrie de temes recurrents: la continuïtat; la qualitat misteriosa del món actual i els moments de revelació que de vegades es presenten als que sembla que vivim al marge d'aquell món, als barris perifèrics, a les petites ciutats i als pobles; les nocions d'identitat, com a individu isolat amb un sentit canviant del jo i com a membre d'una comunitat dels vius i dels morts; el paisatge dels barris perifèrics i del camp» (Burnside 1997: 79). Així doncs, la poesia de Burnside, per mitjà d'un jo líric canviant i a voltes isolat, dóna veu al poble escocès.

Quant a la poesia de filiació nord-americana, les traduccions publicades durant aquests vint anys ofereixen un ventall prou ampli i divers, com per exhibir una bona mostra dels poetes més influents de la poesia contemporània d'aquest país.

Per exemple, la poesia de Robert Frost constitueix un document de primera magnitud sobre certs aspectes de la condició humana com són l'aïllament, l'anorreament o les limitacions de tot ordre. Sam Abrams apunta que Frost fou també un poeta conscient de les contribucions extraordinàriament valuoses que va aportar en el terreny de la formalització del discurs poètic (2003: 13). Però Kevin Power explica que T. S. Eliot declarava el següent sobre Ezra Pound: «Pound es más responsable que ningún otro hombre de la revolución poética del siglo XX» (2009: 29). Els mots d'Eliot no ens semblen pas exagerats. És indiscutible que Pound fou, en gran part, el responsable de l'impacte de l'Imagisme, de la influència de la poesia francesa

del segle XIX a la poesia anglesa, de la creació del «moviment vorticista», del nou interès per la traducció recreativa, de la introducció de les formes poètiques provençals, xineses i japoneses a la llengua anglesa, i d'un seguit d'avenços en el llenguatge poètic i en la mètrica que influïrien els poetes de tota la seva generació (Power 2009: 29).

Sense abandonar l'estètica modernista, T. S. Eliot és una de les figures més influents de tots els temps, una referència obligada per a qualsevol lector especialista que estigui interessat en la poesia contemporània, i la seva influència en el curs de la literatura ha estat veritablement importantíssima (Llovet 1995: 997). E. E. Cummings és el poeta «modernista» per excel·lència; això sí, entenent modernista en el sentit anglosaxó del terme. Cummings, a la seva poesia, hi distorsiona la sintaxi, hi retalla els mots on més li convé i hi dibuixa cal·ligrames, tot jugant amb els espais (Cummings 2007: 21-23).

La poesia de Sylvia Plath remet inevitablement al final dramàtic de la seva vida i s'associa irremeiablement a la poesia de Ted Hughes, el que fou el seu marit. La poesia de Plath és pura, intimista, un acte de confessió sincera, nua, agònica i fatalista (Barnard 2002: 312). A diferència d'Adrienne Rich que va practicar diversos estils al llarg de tres dècades de producció poètica i ha esdevingut una poeta cabdal dels moviments feminista i lesbiana (Rich 1994: 117).

Kevin Power descriu la poesia de John Ashbery amb les següents paraules: «Para Ashbery el poema es una estructura autónoma y simultánea que nos ayuda a identificar la realidad y el yo, pero nunca a comprenderlos. Reúne fragmentos brillantes en los cuales se produce inevitablemente una autorreflexión momentánea.» Power acaba dient que en la poesia d'Ashbery no existeix mai una única interpretació de res, de manera que la seva obra creativa es converteix en un laberint en el qual el lector es perd constantment (2009: 322).

Gerald Vizenor, per la seva banda, és l'autor indi nord-americà contemporani més important del moment i el que més obres ha publicat (Vizenor 2009: 7). La seva obra és plena de referències al món de les tribus índies nadiues nord-americanes.

Per últim, la poesia de Paul Auster té com a temes centrals l'atzar i la fortuna, elements que li permeten d'explorar els mecanismes de relació entre el món, el subjecte i el llenguatge, en un món exterior que es caracteritza per la impossibilitat d'aprehensió (Auster 1994: 11).

De tots els poetes esmentats, Burnside, Vizenor i Auster són els tres únics poetes vius del corpus. Així doncs, la majoria de poetes traduïts durant el període de vint anys comprès entre el 1990 i el 2010 són poetes morts. Jordi Casellas Guitart s'adona d'aquesta tendència a traduir poetes no vius i ho explica de la següent manera, en el pròleg a la traducció d'Auster, prenent com a referència les traduccions del anys noranta:

Al mateix temps que la narrativa actual prenia el regnat, les traduccions de poesia escassejaven, i eren pràcticament inexistentes en el cas de poetes vius. Si mirem els poetes d'aquest segle que han escrit en llengua anglesa i que han estat traduïts en una edició comercial –més enllà d'algunes, també poques, versions de poemes en revistes– veurem que es redueixen a alguns noms com Eliot, Auden, o Larkin, tots ells ja morts. Aquest interdicte tàcit que impedeix traduir poetes vius ha provocat una llacuna enorme en la recepció de la poesia moderna, especialment la de llengua anglesa que no acaba ni de lluny amb aquests noms. Autors com Ted Hughes o Thom Gunn, encara vius i produint –i que juntament amb Larkin, van regnar a la Gran Bretanya des de 1950–, no han estat traduïts més que en pocs poemes, en revistes i miscel·lànies (1994: 7).

Les afirmacions de Casellas Guitart són perfectament aplicables a les traduccions del període que comprèn el nostre corpus, ja que, avui dia, la xifra de poetes vius traduïts al català segueix essent considerablement baixa.

### **2.3. El llistat de traduccions del corpus**

Amb tot plegat, el criteri cronològic pel qual ens hem decantat garanteix una selecció proporcionada, equitativa, variada i força completa, tant del que és la poesia en llengua anglesa del segle XX, com dels traductors catalans contemporanis de poesia en aquesta llengua. La selecció de llibres és la següent:

Ashbery, John (2001) *Alguns arbres*, Barcelona: Edicions 62. Empúries. Traducció de Melcion Mateu i Adrover.

Auden, W. H. (1997) *Digue'm la veritat sobre l'amor*, Barcelona: Edicions 62. Empúries. Traducció a càrrec de Narcís Comadira.

Auden, W. H. (1996) *Vint-i-set poemes*, Barcelona: Quaderns Crema. Traducció de Salvador Oliva.

- Auster, Paul (1994) *Desaparicions*, Lleida: Pagès editors. Traducció de Jordi Casellas Guitart.
- Burnside, John (1997) *El món impossible. Antologia (1988-1995)*, Barcelona: Eumo Editorial i Cafè Central. Selecció i traduccions de Francesc Codina i Dídac Pujol.
- Cummings, E. E. (2007) *(a)poemes. Antologia poètica*, Pollença: Gall Editor. Traducció, selecció i edició d'Alfred Sargatal.
- Eliot, T. S. (2010) *Quatre quartets*, Barcelona: Viena Edicions. Traducció d'Àlex Susanna.
- Frost, Robert (1994) *Al nord de Boston*, Barcelona: Edicions 62. Selecció i traducció de Miquel DescLOT.
- Frost, Robert (2003) *Gebre i sol*, Barcelona: Quaderns Crema. Traducció de Josep Maria Jaumà.
- Graves, Robert (2009) *El país que he escollit*, Mallorca: Edicions El Salobre. Traducció a càrrec de Josep M. Jaumà.
- Hardy, Thomas (1999) *Arbre talat. Trenta poemes*, Barcelona: Edicions 62. Empúries. Traducció de Josep Maria Jaumà.
- Heaney, Seamus (1995) *La llanterna de l'arc*, Barcelona: Península. Traducció a càrrec de Francesc Parcerisas.
- Heaney, Seamus (2004) *Llum elèctrica*, Barcelona: Edicions 62. Empúries. Traducció, presentació i notes: Pauline Ernest i Jaume Subirana.
- Hughes, Ted (1999) *Cartes d'aniversari*, Barcelona: Edicions 62. Empúries. Traducció, presentació i notes: Josep M. Fulquet Vidal i Pauline Ernest.
- Larkin, Philip (2010) *Finestrals*, Barcelona: Labreu Edicions. Traducció i pròleg de Marcel Riera.
- Pound, Ezra (2000) *Un esborrany de XXX Cantos*, Barcelona: Edicions 62. Empúries. Traducció de Francesc Parcerisas.
- Plath, Sylvia (2006) *Sóc vertical. Obra poètica 1960-1963*, Barcelona: Edicions Proa. Traducció de Montserrat Abelló.



Rich, Adrienne (1994) *Atlas d'un món difícil. Poemes 1988-1991*, València: Edicions de la Guerra / Berenguer. Traducció de Montserrat Abelló.

Yeats, W. B. (2005) *L'espasa i la torre*, Barcelona: Edicions 62. Poesia 99. Traducció de Patrícia Manresa Ní Riordáin i Albert Roig.

Vizenor, Gerard (2009) *Quasi en terra*, València: Editorial Denes. Traducció de Carme Manuel Cuenca.

A aquesta bibliografia, li calen algunes puntualitzacions: la primera de totes fa referència a la traducció d'Auden per part de Salvador Oliva; de fet, existeixen dues traduccions del mateix traductor; nosaltres hem treballat sempre amb la segona edició, que és la que apareix en la bibliografia anterior. La primera edició va aparèixer l'any 1978 i portava per títol *Poemes de W. H. Auden*. N'incloem la referència:

Auden, W. H. (1978) *Poemes de W.H. Auden*, Barcelona: Antoni Bosch Editor. Poesia dels Quaderns Crema. Traducció, selecció i notes de Salvador Oliva.

Per tant, la primera edició d'Oliva no entra en la cronologia que ens hem marcat al principi del capítol; sí, en canvi, la segona, que és de l'any 1996. No obstant això, la primera edició ha estat consultada, perquè inclou un pròleg en el qual Oliva exposa els criteris de traducció.

La segona puntualització de tipus cronològic afecta els *Quatre quartets* de T. S. Eliot. La traducció d'Àlex Susanna, inclosa en el corpus, es publica l'any 2010, però és una revisió d'una traducció anterior publicada per la mateixa editorial l'any 1984. Tant en la primera, com en la segona edició, els quartets d'Eliot estan traduïts íntegrament, així és que, donades les circumstàncies, hem considerat que el més aconsellable era treballar amb la darrera de les publicacions. De tota manera, incloem la referència de la primera de les traduccions:

Eliot, T. S. (1984) *Quatre quartets*, Barcelona: Editorial Laertes. A cura de Jaime Gil de Biedma i Àlex Susanna.

La tercera puntualització té a veure amb les dues traduccions que Jaumà fa de Graves. *D'amor trenta poemes* (1991) és una selecció de poemes de temàtica exclusivament amorosa:

Graves, Robert (1991) *D'amor trenta poemes*, Barcelona: Edicions 62. Traducció i selecció de Josep M. Jaumà.

L'any 2009, apareix una nova edició dels poemes de Graves, traduïts pel mateix Jaumà, però ara amb una tria molt més extensa i temàticament més variada. La nova edició és una antologia poètica en la qual Jaumà es planteja fer un repàs cronològic de la trajectòria del poeta anglès. Hi apareixen alguns dels poemes més representatius de cada un dels seus llibres, i s'hi inclouen, amb uns mínims retocs de traducció, els trenta poemes d'amor de la primera edició. Com que aquests poemes estan inclosos en la recent traducció del 2009, s'ha treballat sempre amb la segona de les publicacions i els poemes de l'edició de 1991 s'han estudiat en l'edició més recent.

La quarta puntualització afecta *Sóc vertical* de Sylvia Plath. L'any 1984, Montserrat Abelló i Mireia Mur van publicar, al català, una traducció dels poemes d'*Ariel*, de la qual se n'inclou la referència:

Plath, Sylvia (1994) *Ariel*, Barcelona: Columna Edicions. Traducció de Montserrat Abelló i Mireia Mur.

L'any 2004, Frieda Hughes va editar l'edició facsímil d'*Ariel*<sup>1</sup> amb la selecció definitiva de textos que Plath volia incloure en el poemari. Abelló anomenà aquesta nova versió d'*Ariel: Ariel* restituït. Doncs bé, com que la tria de poemes de la primera traducció no tenia en consideració la selecció definitiva de la poeta nord-americana, Abelló va decidir incloure l'*Ariel* restituït a la resta de llibres que ja tenia traduïts de l'autora i que eren: *Crossing the Water* / «Travessant l'aigua» i *Winter Trees* / «Arbres d'hivern». De manera que, *Sóc vertical* conté la traducció dels tres llibres esmentats i un darrer grup de composicions agrupades sota el títol: *Altres poemes*, en què Abelló hi incorpora poemes de l'edició d'*Ariel* publicada per Plath l'any 1965 i una tria de poemes inclosos en una antologia de la poeta nord-americana. Abelló ho explica de la següent manera:

---

<sup>1</sup> *Sylvia Plath «Daddy» – The Restored Edition, - ARIEL A facsimile of Plath's Manuscript, reinstating Her Original Selection and Arrangements.*

Fets els canvis, aquesta nova edició de poemes de Sylvia Plath ens va dur a incloure-hi tots els poemes corresponents al període ja esmentat, i s'obre amb *Ariel* restituït, seguit d'*Arbres d'hivern* sense els set poemes i *Travessant l'aigua*, també sense un poema, ara inclosos a *Ariel* restituït i *Altres poemes* amb: I) tretze poemes (inclosos abans a *Ariel* 1965, i II) set poemes (fins ara inèdits en català) i només inclosos a *Sylvia Plath-Collected Poems*, 1960: «Waking in winter» / «Despertar a l'hivern», 1961: «Stars over the Dordogne» / «Estrelles sobre la Dordonya», i 1962: «New Year on Dartmoor» / «Any nou a Dartmoor» i «Words heard by accident over the phone» / «Paraules escoltades per casualitat per telèfon», «Burning the Letters» / «Cremant les cartes», «The fearful» / «El temorós», «The Eavesdropper» / «L'escolta d'amagat» (2006: 13).

*Sóc vertical* comprèn la producció poètica de Plath que va de l'any 1960 al 1963. La traductora explica que la seva tria cronològica obeeix a la necessitat d'oferir el bo i millor de la poesia de Plath, per això l'antologia recull els anys de major plenitud de la seva producció poètica.

En resum, el criteri de selecció del corpus que s'aplica a les traduccions és del tot equitatiu, perquè en tots els casos (Oliva, Jaumà, Abelló i Susanna) es treballa sempre amb les darreres edicions. S'ha considerat que era aquesta la decisió més justa per als traductors, ja que les edicions més recents han estat esmenades i perfeccionades.

## **2.4. El format de les traduccions**

Les vint traduccions que componen el corpus presenten formats i estructures prou diverses, com perquè sigui necessària una descripció general explicativa que ajudi a copsar la diversitat de publicacions que s'analitzaran. A criteri nostre, les traduccions presenten tres estructures bàsiques: en primer lloc, les obres inèdites; en segon lloc, les antologies elaborades pels poetes, i en tercer lloc, les antologies elaborades pels traductors.

#### 2.4.1. Les obres originals

Entenem per «obra original» el llibre de poemes que, en la llengua de partida, no és un recull de poemes anteriors del poeta, sinó que són textos que no havien aparegut prèviament, per la qual cosa, en el moment de la seva primera publicació, el material publicat és absolutament nou. Una obra és original només quan ho és en la llengua de partida del poeta. Tot i que el nostre corpus no compta amb cap cas com aquest, es podria produir la situació en què una obra original, posem per cas, els *Quatre quartets* d'Eliot, disposés de més d'una traducció al català, amb la qual cosa, no es podria afirmar que la segona traducció fos original, perquè ja se n'hauria publicat una abans.

Quant a la selecció de poemes, el fet de tractar-se d'obres originals en llengua anglesa fa que les traduccions no parteixin d'una tria prèvia de textos per part del traductor, per la qual cosa, qualsevol justificació seria del tot innecessària. Així doncs, no es justificaran les tries de poemes dels següents poemaris: els dos escrits per Seamus Heaney, els de Ted Hughes, Philip Larkin, John Ashbery, T. S. Eliot, Ezra Pound, i la traducció de Robert Frost feta per Miquel Desclot. Els llibres es corresponen amb les següents obres inèdites: *Electric Light* (2001) i *The Haw Lantern* (1987), ambdues de Seamus Heaney; *Birthday Letters* (1998), de Ted Hughes; *High Windows* (1974), de Philip Larkin; *Some Trees* (1956), de John Ashbery; *Four Quartets* (1945), de T. S. Eliot, i *A Draft of XXX Cantos* (1930) d'Ezra Pound.

Al mateix temps, convé distingir dos grans subgrups entre les obres originals: les que estan compostes per poemes curts i les que ho estan per poemes llargs. La distinció és del tot pertinent si es té en compte que, en el primer subgrup, si bé els poemes comparteixen un marc unitari general, cada poema té la possibilitat de preservar una certa autonomia respecte dels altres, per tant, el traductor, a l'hora de traduir-los, podrà fer-ho amb un grau d'autonomia major que en els altres. Per contra, les obres amb poemes llargs obliguen el traductor a no perdre mai de vista el context global del poema per extens que sigui, perquè el poema traduït és només un. El corpus compta amb 7 obres inèdites compostes per poemes curts. Es tracta dels poemaris de Heaney, Hughes, Larkin i Ashbery, i amb dues obres inèdites de poemes llargs: la traducció d'Eliot i la de Pound.

#### 2.4.2. Les antologies

La traducció de poesia, a diferència de la dels altres gèneres literaris, amb l'excepció, segurament, del conte, té a les seves mans un recurs formal molt productiu: l'antologia. El Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans defineix el terme de la següent manera: «Recull de fragments escollits de diversos autors o de diverses obres d'un mateix autor.» I és que la compilació de poemes permet escollir d'entre tota producció d'un poeta, les composicions més representatives o que més hagin corprès el lector. L'antologia esdevé, doncs, el format ideal per fer-se una idea general d'un autor, d'una obra o d'una comunitat literària. El crític literari i traductor nord-americà Sam Abrams ja fa esment d'aquest format de publicacions a la *Presentació de l'Antologia de poesia anglesa i nord-americana contemporània*:

L'antologia general o de conjunt és una herència cultural que ens ve del segle XIX i l'antologia parcial o restringida és un fenomen d'aparició força recent, producte de la desconfiança que la nostra cultura contemporània demostra davant de les empreses intel·lectuals massa ambicioses (1994: 5).

Pel que s'infereix de les seves paraules, una antologia general és una compilació en la qual hi tenen cabuda tots els escriptors d'una mateixa comunitat o tradició literària; en canvi, en una antologia parcial o restringida es limita el nombre de poetes a un grup més reduït d'autors, per exemple: a un grup poètic, o bé als representants d'un moviment literari en concret.

La major part de poemaris del corpus entrarien de ple dins d'aquesta denominació: de les 20 traduccions, 13 són antologies i 7, obres inèdites; això sí, amb la particularitat que les antologies són sempre individuals, és a dir, representen una tria de poemes d'un únic autor.

La distinció que proposa Abrams entre les antologies generals o de conjunt i les parcials o restringides és perfectament aplicable a les antologies individuals. En aquest sentit, el corpus del treball compta amb un grup d'antologies individuals que es podrien anomenar generals o de conjunt, perquè l'antòleg, en el moment de confeccionar-les, s'ha proposat d'abastar la totalitat de la producció poètica de l'autor. Així és que, de les 13 antologies del corpus, 7 serien antologies individuals generals: *Quasi en terra*, de Vizenor; *Arbre talat*, de Hardy; *Vint-i-set poemes* i *Digue'm la veritat sobre l'amor*, d'Auden; *Gebre i sol*, de Frost; *(a)poemes*, de Cummings i *El país que he escollit*, de Graves.

Per altra banda, denominaríem antologies individuals parcials o restringides les 6 antologies restants: *Desaparicions*, d'Auster; *Sóc vertical*, de Plath; *Atlas d'un món difícil*, de Rich; *El món impossible*, de Burnside; *Al nord de Boston*, de Frost, i *L'espasa i la torre*, de Yeats. En totes elles, la tria de poemes se circumscriu a uns anys concrets de la producció global dels poetes.

En relació amb les antologies individuals, hi ha un altre aspecte a comentar que té a veure amb si el poeta del qual se'n fa l'antologia és encara un autor viu. Si és així, poden produir-se dues situacions: la primera, que el poeta en qüestió, tot i ser viu, a partir d'una data concreta, no hagi publicat més llibres de poesia. Aquest seria el cas de Paul Auster que, d'ençà de la publicació de *Disappearances*, l'any 1988, no ha editat cap més obra original en aquest gènere, a pesar que hagi tret al mercat dues antologies de poemes que ja havien estat editats amb anterioritat. Tanmateix, com que la traducció que Jordi Casellas Guitart fa de *Disappearances: Selected Poems 1970-1979* omet els poemes del període comprès entre el 1970 i 1972 (Auster 1994) la publicació no es pot incloure dins de les antologies generals, tot i que la versió en anglès sí que ho seria.

Dins d'aquest primer grup també hi inclouríem el poeta Gerald Vizenor que, d'ençà de la publicació d'*Almost Ashore*, l'any 2006, no ha tret a la llum cap més llibre de poemes original. Quan això succeeix, és a dir, quan el poeta viu deixa de publicar llibres amb nous poemes, i l'antologia engloba tota la producció poètica de l'autor fins al darrer llibre original editat, haurem de dir que es tracta d'una antologia general, això sí, fins al dia en què el poeta en qüestió publiqui un nou llibre de poemes.

La segona situació que es pot produir és que, una vegada publicada l'antologia, el poeta tregui al mercat nous poemaris amb obra original. En aquests cas, l'antologia sempre serà parcial, perquè l'autor ha editat obra nova original que no ha estat inclosa en el recull. Un bon exemple d'aquest tipus de compilacions és *Atlas d'un món difícil*, d'Adrienne Rich, en què, tant l'original en anglès, publicat l'any 1991, com la traducció al català, que veié la llum l'any 1994, incorporen un subtítol que especifica que es tracta d'una antologia que abasta la producció poètica de l'autora entre els anys 1988 i 1991. Pel que sabem, la carrera poètica de Rich no va finalitzar l'any 1991, sinó que va editar nous llibres de poemes fins al 2010.

La traducció a càrrec de Francesc Codina i Dídac Pujol d'*El món impossible* de John Burnside representa un cas similar al de Rich. Igual com l'anterior recull de la poeta nord-americana, la traducció catalana de Burnside, publicada l'any 1997, inclou un subtítol que especifica que la recopilació engloba el període que va des del 1988 al 1995. Tanmateix, Burnside és un poeta escocès en actiu que ha seguit editant llibres de poemes fins l'any 2011.

Arribats a aquest punt, convé subratllar que els poemes inclosos en les antologies no sempre són seleccionats pels traductors, és a dir, que el traductor no necessàriament n'és l'antòleg. Aquest és el cas, per exemple, de *Gebre i sol*, en què Josep Maria Jaumà tradueix els poemes de Frost, però és Sam Abrams qui ha triat les composicions. Per aquest motiu, moltes traduccions especifiquen el nom del traductor i del qui ha seleccionat els textos que, la major part de les vegades, és la mateixa persona. Amb l'excepció de la traducció que Jaumà fa de Frost, els poemes inclosos en les antologies del corpus, han estat triats pel mateix traductor. Així succeeix en les següents traduccions: *Vint-i-set poemes*, d'Oliva; *Digue'm la veritat sobre l'amor*, de Comadira; *Arbre talat*, de Jaumà; *El món impossible*, de Codina i Pujol; *L'espasa i la torre*, de Manresa i Roig; *Sóc vertical*, d'Abelló; *(a)poemes*, de Sargatal; *Al nord de Boston*, de Miquel Desclot, i *El país que he escollit*, de Jaumà.

A aquest primer grup d'antologies, cal afegir també un conjunt de poemaris que funcionen com a antologies dins mateix de la tradició literària en llengua anglesa. En aquests casos, la selecció dels textos no l'ha feta el traductor, sinó el poeta. En són un bon exemple: *Disappearances* (1987), de Paul Auster; *An Atlas of Difficult World: Poems 1988-1991* (1991), d'Adrienne Rich, i *Almost Ashore* (2006), de Gerald Vizenor.

En conclusió, el corpus de la nostra tesi permet identificar tres subjectes amb capacitat per seleccionar les composicions contingudes en les antologies: els poetes originals, els traductors i els prologuistes. Com que del darrer grup, o sigui, dels prologuistes, només comptem amb un exemple (*Gebre i sol*, de Frost), per raons pràctiques, hem decidit incorporar-lo dins del grup dels traductors.

## 2.5. Els criteris de selecció dels poemes

Tal com s'ha demostrat en l'apartat anterior, darrere de cada antologia s'hi amaga necessàriament una selecció de poemes, l'artífex de la qual pot ser-ne el poeta, el traductor o un altre subjecte relacionat amb l'edició del poemari. La tria feta no només aporta informació sobre la publicació, sinó que també condiciona el treball del traductor. Val la pena afegir que els poemes triats, així com els criteris que ha seguit l'antòleg a l'hora d'escollir-los, mantenen, inevitablement, punts d'unió amb els objectius de la traducció.

Descobrir quines han estat les pautes que han contribuït a escollir unes peces i no unes altres no sempre és fàcil. Malgrat tot, en alguns casos, el mateix traductor s'encarrega d'esclarir-les en la traducció: és el cas d'Abelló a *Sóc vertical* que, obertament, exposa els criteris de selecció dels textos. Malauradament, no sempre és així. En algunes ocasions, el traductor opta per ocultar-los o per no fer-ne esment.

Així és que, per als nostres propòsits, distingirem dos criteris principals: els criteris de selecció explícits i els implícits. En els primers, les normes de selecció apareixen exposades en la publicació; en els segons, els criteris només es poden descobrir a través de l'observació i l'anàlisi de l'edició. En tot cas, els criteris de selecció sempre són identificables, la diferència entre els explícits i els implícits rau en el fet de si s'exposen obertament, o si, per contra, s'ometen o es silencien.

### 2.5.1. Els criteris de selecció en les antologies confeccionades pels poetes

Les antologies confeccionades pels mateixos poetes originals i que han estat conservades en la traducció tal i com foren publicades en la llengua original anglesa són dues: *An Atlas of Difficult World: Poems 1988-1991* (1991), d'Adrienne Rich, i *Almost Ashore* (2006), de Gerald Vizenor. Atès que el traductor no ha pres part en la selecció definitiva dels poemes, els poemaris en qüestió no inclouen cap explicació sobre la selecció dels textos.



## 2.5.2. Els criteris de selecció en les antologies confeccionades pels traductors

Els poemes que componen els llibres del corpus són, en alguns casos, fruit d'una selecció prèvia que no sempre respon als mateixos propòsits. Creiem oportú precisar, abans d'iniciar qualsevol anàlisi concret dels textos, quins han estat els criteris de les tries.

### 2.5.2.1. *Desaparicions*, de Jordi Casellas Guitart

La traducció de *Desaparicions* presenta un seguit de peculiaritats que la converteixen en un cas únic dins del corpus. El traductor pren com a punt de partida l'antologia *Disappearances: Selected Poems 1970-1979* editada pel mateix Paul Auster, però hi introdueix un seguit de modificacions. Al pròleg de l'edició, Casellas Guitart aclareix quins són els llibres de poemes que Auster va incloure a *Disappearances*:

L'obra poètica de Paul Auster la formen els següents títols: *Unearth* (Living Hand, 1974), *Wall Writing* (The Figures, 1976), *Fragments from Cold* (Parenthèse, 1977), *White Spaces* (Station Hill, 1980), *Facing the Music* (Station Hill, 1980). Aquests volums es van convertir en un de sol amb *Disappearances: Selected Poems 1970-1979* (Overlook, 1988), que conté el corpus bàsic de la seva poesia (1994: 14-15).

Per bé que *Unearth*, el primer poemari d'Auster, no veié la llum fins l'any 1974, el poeta nord-americà comença a escriure poemes l'any 1970; és per això que, en el subtítol de l'antologia, s'hi incorpora la segona data, que és la que marca el punt de partida de la seva producció. Tanmateix, s'ha de tenir en compte que alguns dels poemes seran suprimits en la traducció catalana: «Hem prescindit dels poemes del període 1970-1972, que en constituïen la primera secció, i hem publicat i traduït senceres les seccions segona, tercera i quarta» (1994: 15).

El fet de retocar l'antologia original i eliminar els dos primers anys de la producció poètica d'Auster, converteix el recull de Casellas Guitart en una antologia parcial, malgrat que, l'edició en anglès, era una antologia general, cosa que, a parer nostre, la feia molt més completa i més en sintonia amb la voluntat expressa del poeta nord-americà. Doncs bé, els canvis del traductor a l'antologia original d'Auster no acaben aquí, una mica més avall precisa que:

N'hem invertit, però, l'ordre. Així, la secció primera d'aquest llibre és la darrera en la cronologia de la seva producció i és en aquest lloc que apareix a *Ground Work*. Igualment, la segona és la tercera, i la tercera és la segona. Ho hem fet així per diverses raons, però sobretot pensant que el lector coneix probablement l'Auster prosista i que el millor accés a la seva poesia és el de desfer el camí que l'hi va dur. L'ordre dels poemes dins de cada secció no ha estat alterat (1994: 15).

Segurament, abans de continuar, convé aclarir que *Ground Work* (Auster 1991) és una antologia que aplega els millors poemes i assajos d'Auster. Un cop fet l'aclariment, i reprenent els mots de Casellas Guitart, s'adverteix que, en la traducció, la cronologia del poemari s'ha invertit, situant en primera posició els poemes més contemporanis de l'autor, i al final del llibre, els primers a sortir publicats. El traductor justifica el canvi d'ordenació apel·lant el lector que, segons Casellas Guitart, hauria d'estar més interessat en els poemes que pot connectar amb la novel·lística dels darrers anys de l'autor nord-americà, que no pas en els escrits de l'inici de la seva trajectòria literària.

Les modificacions del traductor ens semblen del tot innecessàries, pensem que Casellas Guitart hauria d'haver traduït els dos primers anys de la producció poètica d'Auster i que la reordenació del poemari és del tot sobrera. Sense els canvis, l'antologia no només hauria estat un recull general de tota la producció poètica de l'autor, sinó que hauria preservat la compilació tal i com la va concebre Auster.

#### 2.5.2.2. *Al nord de Boston*, de Miquel Desclot

La traducció de Desclot manlleua el títol d'una obra original de Robert Frost, *North of Boston*, publicada l'any 1914. En un primer moment, podria pensar-se que es tracta de la traducció del poemari sencer de Frost, però no és així: el text català ofereix solament una selecció de 8 dels 16 poemes de què consta l'original, i així ho declara Desclot a la «Nota sobre la traducció»:

Fou, sens dubte, per aquesta sensació de negligència d'un gran territori poètic que l'any 1989 la revista «Faig Arts», de Manresa, m'encarregà de traduir una mostra de Robert Frost, que es publicaria finalment un parell d'anys més tard. Per raons d'extensió, en aquella avinentesa només en vaig traduir quatre poemes – vora tres-cents versos –, però llavors mateix vaig establir ja una tria més àmplia per a quan es presentés l'ocasió de publicar-ne una antologia en

forma de llibre. Pel gener d'enguany, doncs, vaig traduir per fi els cinc poemes que completen el present volum (1994: 19).

El traductor justifica la seva tria argumentant que els poemes del llibre són considerablement extensos, cosa que és ben certa, ja que de tot el conjunt de poemes, només un, el primer, no supera els cinquanta versos:

Però cal tenir en compte, en descàrrec meu, que es tracta en general de poemes llargs; prou llargs inclús per fer d'aquest grapat de nou peces un dels volums més extensos –en nombre de versos– d'aquesta col·lecció editorial (1994: 18).

A continuació, s'adjunten dues llistes que ajuden a fer-se una idea més exacta de la selecció de poemes duta a terme per DescLOT. A la columna de l'esquerra hi consten els títols que integren el poemari sencer de *North of Boston* de Robert Frost, segons l'escrupolosa edició d'Edward Connery Lathem (1969), i a la de la dreta, els títols dels poemes traduïts en l'edició catalana:

*North of Boston* (1914)

«Mending Wall»

«The Death of a Hired Man»

«The Mountain»

«A Hundred Collars»

«Home Burial »

«The Black Cottage»

«Blueberries»

«A Servant to Servants»

«After Apple-Picking »

«The Code»

«The Generations of Men»

«The Housekeeper»

«The Fear»

«The Self-Seeker»

*Al nord de Boston* (1994)

«Refent paret»

«La mort del mosso»

«La muntanya»

«Enterrament domèstic»

«Serventa de servents»

«Després de collir pomes»

«El codi»

«The Wood-Pile»

«La pila de llenya»

«Good Hours»

Mountain Interval (1916)

«Out, out»

«Apaga't, apaga't»

El darrer poema de l'edició catalana, i que porta per títol «Apaga't, apaga't», no disposa del seu original a la llista de *North of Boston*, perquè el poema en anglès no pertany a aquest llibre, sinó a un altre publicat dos anys més tard amb el títol de *Mountain Interval* (Faggen 2001: 40).<sup>2</sup> Miquel Desclot ho explica amb les següents paraules:

*Al nord de Boston* consta de setze poemes, la majoria força llargs, de tipus narratiu o dramàtic. La present selecció en conté vuit. El poema que fa nou, en la mateixa tònica dels altres, procedeix del llibre següent, *Interval de muntanya*, publicat l'any 1916, ja a Nova York (1994: 20).

*Al nord de Boston*, tot i ser la traducció literal del títol d'una obra original de Frost, és només una selecció de vuit poemes del llibre, a més, l'edició en català inclou un novè poema extret d'una publicació posterior: *Mountain Interval*. Tot aquest conjunt de circumstàncies converteixen la traducció de Desclot en una de les antologies confeccionades pels traductors.

### 2.5.2.3. *Arbre talat*, de Josep Maria Jaumà

A *Arbre talat*, Josep Maria Jaumà no inclou cap aclariment sobre els criteris de selecció dels poemes traduïts. L'única referència als trenta poemes és la següent: «Els poemes apareixen en el mateix ordre cronològic de publicació que als *Complete Poems* (edició de James Gibson, 1976).» Així doncs, els criteris de selecció dels poemes no es fan explícits en la traducció, així i tot, els títols dels poemes permeten endevinar la selecció de textos i les pautes que s'han seguit per a la tria.

---

<sup>2</sup> Robert Faggen (ed.) (2001) *Cambridge Companion to Robert Frost*, Cambridge: Cambridge University Press, 40.

La selecció de poemes que proposa Jaumà pretén abastar la carrera poètica de Hardy, ja que inclou una bona mostra de poemes que extreu dels llibres més reeixits de la trajectòria del poeta. Així és que, *Arbre talat*, incorpora textos que van des del primer poemari de Hardy, *Wessex Poems* (1898), al darrer llibre de poemes publicat en vida per l'escriptor anglès, *Winter Words* (1928), sense deixar de banda títols tan representatius com: *Poems of the Past and the Present* (1901), *Times Laughingstocks* (1909), *Satires of Circumstance* (1914), *Poems of 1912-1913*, *Moments of Vision* (1917) i *Late Lyrics and Earlier* (1922).

#### 2.5.2.4. *Digue'm la veritat sobre l'amor*, de Narcís Comadira

El llibre conté una «Nota de l'Editor» on, de manera abreujada, i a tall d'exposició, s'exposen els episodis més significatius de la trajectòria vital del poeta anglonord-americà. En el mateix text, l'editor especifica que els poemes triats van ser compostos entre els anys 1932 i 1939, i que l'antologia ha estat feta per Edward Mendelson, marmessor literari de W. H. Auden. Així doncs, ni el traductor ni l'editor han participat en la tria dels poemes.

Com ja es deu haver advertit, el corpus compta amb dues traduccions d'Auden elaborades per traductors diferents: una, a càrrec de Salvador Oliva, i l'altra, a mans de Narcís Comadira. La primera és la d'Oliva, que apareix publicada l'any 1978, i es refà l'any 1996. Un any més tard, Narcís Comadira publica *Digue'm la veritat sobre l'amor* amb deu poemes d'Auden traduïts i presentats en una edició bilingüe.

#### 2.5.2.5. *Vint-i-set poemes*, de Salvador Oliva

L'any 1978, Oliva publica la traducció que porta per títol *Poemes de W. H. Auden*, i ho fa en una edició monolingüe que disposa d'una breu ressenya inicial sobre la vida i l'obra del poeta anglonord-americà. En el mateix pròleg, el traductor hi adjunta alguns dels criteris de traducció que ha seguit.

L'any 1996, Oliva publica els *Vint-i-set poemes*. Es tracta dels mateixos poemes apareguts en l'edició del 1978, però reordenats i amb algunes esmenes. Només incorpora una nova composició, que porta per títol «This Loved One», i que Oliva tradueix com «Aquest estimat». La nova publicació prescindeix de la ressenya, del pròleg, del «Post-Scriptum» i de

la cronologia final que s'havien inclòs en la primera edició, però, en aquest cas, la traducció es presenta en una edició bilingüe.

El meu propòsit no ha estat el d'oferir una imatge representativa de l'obra d'Auden. Aquest llibret no vol ser més que un homenatge, un tribut personal a un poeta admirat, i, vist des d'un altre angle, el fruit d'un dels pecats capitals: moltes vegades, davant dels poemes d'Auden, em quedo aturat en un de determinat, i no tinc cap altre remei que el de llegir-lo i rellegir-lo constantment; com un amant gelós, voldria fer-lo meu (1978: 18).

Aquestes paraules pertanyen al pròleg que Oliva adjunta a l'edició de 1978. A pesar que el llibre que conté les explicacions no forma part del corpus de traduccions, ens sembla convenient recuperar-les perquè deixen clar que la selecció dels poemes respon al criteri personal del traductor. Com que tots els poemes, menys un, que formen part de l'edició de 1978, són els mateixos que componen la publicació del 1996, hem cregut legítim considerar que la tria de poemes de l'edició posterior respon als mateixos criteris.

#### 2.5.2.6. *El món impossible*, de Francesc Codina i Dídac Pujol

No totes les traduccions que parteixen d'una tria prèvia de poemes duta a terme pel traductor disposen d'un comentari explicatiu en què s'hi exposen els criteris de la selecció. En l'antologia de John Burnside, els traductors Francesc Codina i Dídac Pujol tan sols especifiquen que: «La selecció dels poemes que figuren en aquest llibre ha estat feta de comú acord pels dos traductors» (1997: 87). A pesar de tot, pel que es dedueix de l'edició, *El món impossible* és una antologia que abasta els vuit primers anys de la producció poètica de Burnside, que anirien des del 1988 fins al 1995, per consegüent, la traducció al català és una tria basada, únicament, en els cinc primers llibres del poeta escocès: *The Hoop* (1988), *Common Knowledge* (1991), *Feast Days* (1992), *The Myth of the Twin* (1994) i *Swimming in the Flood* (1995).

### 2.5.2.7. *Gebre i sol*, de Josep Maria Jaumà

La traducció de Robert Frost s'obre amb unes notes preliminars, a mans del crític literari estatunidenc Sam Abrams, en les quals es defensa que la nova traducció de Jaumà és el complement òptim a la traducció anterior, duta a terme per Miquel DescLOT:

De fet, el present recull és el complement ideal de la versió de DescLOT, perquè entre tots dos representen les dues cares de l'obra de Frost: DescLOT s'ha dedicat exclusivament als poemes dialogats i dramàtics, mentre que Josep Maria Jaumà s'ha limitat a traduir només els poemes breus de caire líric (2003: 30).

Les paraules d'Abrams al·ludeixen a la traducció que DescLOT publicà l'any 1994 amb el títol *Al nord de Boston* i que està inclosa en el corpus de traduccions. Els poemes recollits en la primera de les traduccions són llargs i molts d'ells dialogats, cosa que, com apunta Abrams, representa un contrapunt als poemes més lírics que componen la publicació de Jaumà.

Unes línies més avall, Abrams manifesta que ell mateix ha seleccionat els poemes de la traducció de Jaumà i exposa succintament els criteris de la seva tria:

La tria dels poemes del present volum ha estat feta a partir d'una lectura acurada de tota la producció poètica de Frost per part de qui subscriu aquest estudi introductori. A més, he fet servir, tant per a la selecció com per al text de l'original que reproduïm, l'edició canònica, establerta per Richard Poirier i Mark Richardson i d'adaptació recent: el volum *Collected poems, prose and plays*, publicat a l'extraordinària Library of America l'any 1995 (2003: 30-31).

De totes les antologies del corpus, aquesta és l'única compilació en què els textos no han estat escollits pel traductor o pel mateix poeta, sinó que, en aquest cas, l'encarregat de la tria ha estat el prologuista. Amb tot, ens ha semblat apropiat d'incloure la traducció dins del grup d'antologies confeccionades pels traductors, atès que la tasca d'Abrams, en aquesta publicació en concret, està més connectada amb la cultura d'arribada que no pas amb la de partida.

L'antologia està composta per una selecció de poemes pertanyents a vuit llibres originals de Frost, segurament els més representatius de la seva trajectòria com a poeta: *A Boy's Will* (1913), *Mountain Interval* (1916), *New Hampshire* (1923), *West Running Brook* (1928), *A Further Range* (1936), *A Witness Tree* (1942), *The Staple Bush* (1947) i *In the Clearing* (1962) (2003: 5-10). En aquest llistat no hi consta ni *North of Boston*, publicat l'any 1914 (Faggen 2001: XIII), i que, com s'ha dit, serà Miquel Desclot l'encarregat de traduir-lo al català l'any 1994, ni les compilacions de poemes publicades pel mateix Frost.

*Gebre i sol* és una mostra de la poesia més lírica de Frost, la que va des del seu primer llibre de poemes, *A Boy's Will*, fins al darrer publicat en vida, *In the Clearing*.

#### 2.5.2.8. *L'espasa i la torre*, de Patrícia Manresa Ní Riordáin i Albert Roig

Els traductors de *L'espasa i la torre* ometen qualsevol explicació en relació amb la selecció de poemes de l'antologia. Per això, ens ha semblat oportú d'especificar els llibres originals als quals pertanyen els poemes i la seva corresponent data de publicació, bàsicament, perquè, tractant-se d'un poeta tan prolífic i amb una obra tan dilatada en el temps com és la de Yeats, permeti fer-se una idea aproximada del període al qual pertanyen les composicions.

La selecció de poemes de *L'espasa i la torre* està confeccionada a partir de tres llibres de Yeats: *The Wild Swans at Coole* (1919), *The Tower* (1928) i *The Winding Stair and Other Poems* (1933). Els poemes traduïts segueixen sempre l'ordenació cronològica dels poemaris originals, excepte en dos casos, els dels dos darrers poemes, que formen part de *The Tower*, un llibre anterior a la publicació de *The Winding Stair and Other Poems*.

<u>Títol del poema</u>	<u>Llibre al qual pertany</u>	<u>Any</u>
«An Irish Airman Foresees his Death»	<i>The Wild Swans at Coole</i>	1919
«On Being Asked for a War Poem»	<i>The Wild Swans at Coole</i>	1919
«In Memory of»	<i>The Wild Swans at Coole</i>	1919
«The Tower»	<i>The Tower</i>	1928
«Sailing to Byzantium»	<i>The Tower</i>	1928



«Among School Children»	<i>The Tower</i>	1928
«Death»	<i>The Winding Stair and Other Poems</i>	1933
«A Dialogue of Self and Soul»	<i>The Winding Stair and Other Poems</i>	1933
«Symbols»	<i>The Winding Stair and Other Poems</i>	1933
«The Nineteenth Century and After »	<i>The Winding Stair and Other Poems</i>	1933
«After Long Silence»	<i>The Winding Stair and Other Poems</i>	1933
«Coole Park, 1929»	<i>The Winding Stair and Other Poems</i>	1933
«Coole and Ballylee, 1931»	<i>The Winding Stair and Other Poems</i>	1933
«Two Songs from a Play»	<i>The Tower</i>	1928
«Byzantium»	<i>The Tower</i>	1928

Com es pot comprovar, la traducció és una antologia parcial basada en tres llibres de Yeats. Pensem que tractant-se només de tres llibres, hauria calgut una explicació per part dels traductors, si més no per fer arribar al lector els motius de la tria dels textos.

#### 2.5.2.9. *Sóc vertical*, de Montserrat Abelló

La poeta i traductora Montserrat Abelló és qui més línies dedica a esclarir els criteris de selecció dels poemes traduïts, fins al punt que, es pot afirmar que, aquest és el tema central de la introducció a *Sóc vertical*:

*Sóc vertical* recull els poemes escrits per Plath durant els seus anys de plenitud, des del poema «You're» / «Ets», del gener-febrer de 1960, fins a «Edge» / «Límit», datat el 5 de febrer 1963. En total, s'hi inclouen 102 poemes; tots els que es conserven dels escrits per la poeta durant els últims tres anys de la seva vida, l'època més fructífera i millor de Sylvia Plath, sobretot els dos darrers anys, deslliurada ja de la tutela literària de Ted Hughes (2006: 11).

Els poemes recollits a *Sóc vertical* abasten els darrers tres anys de la producció escrita de Plath que, a parer d'Abelló, coincideixen amb el període més brillant i productiu de l'autora nord-americana. Unes línies més avall, afegeix:

En aquesta edició hem obviat incloure-hi *The Colossus*, no sols per haver estat escrit abans del 1960, sinó també perquè, després del goig de traduir *Winter Trees / Arbres d'hivern* i més endavant *Ariel*, llibres escrits amb una força i un estil amb el qual ens identifiquem, basat en el ritme intern i el significat profund de les paraules, vam considerar que *The Colossus* no tenia la mateixa qualitat, i escollíem traduir *Travessant l'aigua* que conté poemes escrits entre el 1960 i el 1961, en què Plath ja comença a expressar tot el que sent amb un llenguatge viu, despulat de tot subterfugi, basant-se en la força intrínseca de la paraula nua, en un estil bastant diferent del *The Colossus*, influenciat per la poesia anglesa escrita aleshores [...] (2006: 13).

Com es pot apreciar, les explicacions d'Abelló no només són útils per comprendre la tria feta, sinó que també donen llum a moltes circumstàncies i antecedents al voltant de la producció escrita de la poeta nord-americana, cosa que converteix la introducció a *Sóc vertical* en una de les més completes pel que fa a l'explicitació dels criteris de selecció dels textos.

#### 2.5.2.10. (a)poemes, d'Alfred Sargatal

Amb el nom (a)poemes, Alfred Sargatal presenta una antologia que inclou més d'un centenar de poemes d'E. E. Cummings (2007: 17). Tenint en compte que el traductor no aclareix quins han estat els criteris de selecció dels poemes incorporats a l'antologia, especificarem que la traducció compta amb una tria que va des d'un dels primers llibres de Cummings: *Tulips and Chimneys*, publicat l'any 1923 (Bloom 2003: 13), fins a *73 Poems*, de l'any 1963 (Cummings 2007: 277), la primera publicació pòstuma de l'autor; de manera que la traducció de Sargatal ofereix un ventall prou divers i complet de la trajectòria del poeta nord-americà.

#### 2.5.2.11. *El país que he escollit*, de Josep M. Jaumà

L'antologia poètica de Graves s'estructura a partir de la tria d'un nombre indeterminat de poemes, que volen ser una petita mostra de cada un dels llibres publicats per l'autor anglès. El poemari està ordenat seguint la cronologia de publicació de les obres del poeta i la selecció compta amb un total de cent seixanta poemes, que van des del 1916 fins al 2000: «En aquesta selecció comprensiva i ben escollida de 160 poemes, presentats en ordre cronològic, el lector hi descobrirà una sèrie de temes recurrents, sovint entrelaçats, i que apareixen sota formes diverses» (2009: XXVI). *El país que he escollit* incorpora els *D'amor trenta poemes* que Jaumà ja havia traduït l'any 1991. Així doncs, es tracta d'una antologia global on tenen cabuda tots els temes assajats pel poeta.

## 2.6. La classificació general de les obres del corpus

Per concloure aquest apartat dedicat a la descripció del corpus de traduccions del treball, seria bo d'inserir una classificació general que plasmés, de manera més visual, les diverses tipologies de traduccions que s'analitzaran. A continuació, s'adjunta una catalogació que especifica el títol del llibre, el traductor i el poeta de totes i cada una de les traduccions que integren el corpus:

### 2.6.1. Obres originals amb poemes curts

TÍTOL	TRADUCTOR/S	POETA
<i>La llanterna de l'arç</i>	Francesc Parcerisas	Seamus Heaney
<i>Cartes d'aniversari</i>	Josep M. Fulquet i Pauline Ernest	Ted Hughes
<i>Alguns arbres</i>	Melcion Mateu i Adrover	John Ashbery
<i>Llum elèctrica</i>	Pauline Ernest i Jaume Subirana	Seamus Heaney
<i>Finestrals</i>	Marcel Riera	Philip Larkin

### 2.6.2. Obres originals amb poemes llargs

TÍTOL	TRADUCTOR	POETA
<i>Un esborrany de XXX Cantos</i>	Francesc Parcerisas	Ezra Pound
<i>Quatre quartets</i>	Àlex Susanna	T. S. Eliot

### 2.6.3. Antologies generals confeccionades pels traductors

TÍTOL	TRADUCTOR	POETA
<i>Arbre talat</i>	Josep Maria Jaumà	Thomas Hardy
<i>Vint-i-set poemes</i>	Salvador Oliva	W. H. Auden
<i>Digue'm la veritat sobre l'amor</i>	Narcís Comadira	W. H. Auden

<i>(a)poemes</i>	Alfred Sargatal	E. E. Cummings
<i>El país que he escollit</i>	Josep Maria Jaumà	Robert Graves

#### 2.6.4. Antologies parcials confeccionades pels traductors

TÍTOL	TRADUCTOR/S	POETA
<i>Desaparicions</i>	Jordi Casellas Guitart	Paul Auster
<i>Al nord de Boston</i>	Miquel Desclot	Robert Frost
<i>El món impossible</i>	Francesc Codina i Dídac Pujol	John Burnside
<i>L'espasa i la torre</i>	Patricia Manresa i Albert Roig	W. B. Yeats
<i>Sóc vertical</i>	Montserrat Abelló	Sylvia Plath
<i>Gebre i sol</i>	Josep Maria Jaumà	Robert Frost

#### 2.6.5. Antologia general confeccionada pel poeta

TÍTOL	TRADUCTOR	POETA
<i>Quasi en terra</i>	Carme Manuel Cuenca	Gerald Vizenor

#### 2.6.6. Antologia parcial confeccionada pel poeta

TÍTOL	TRADUCTOR	POETA
<i>Atlas d'un món difícil</i>	Montserrat Abelló	Adrienne Rich

A tall de conclusió, anunciarem que el conjunt de traduccions de poesia anglesa i nord-americana al català es poden dividir en dos formats principals: en obres originals i en antologies; que existeix una paritat entre les antologies generals i les parcials: cada una d'elles sumen un total de cinc; i, finalment, que la immensa majoria de les antologies les confeccionen els traductors: per ser més exactes, un 77% del total, mentre que en el 23% restant són elaborades pels poetes o per algun altre col·laborador puntual del traductor.

## 2.7. El llistat de poemes seleccionats

El corpus no incorpora la totalitat de les composicions que contenen els llibres de poemes, sinó que se n'ha fet una selecció, per tal d'acabar un nombre accessible i manejable de textos. Som conscients que la selecció d'uns poemes i no d'uns altres condiciona irremeiablement els resultats de la investigació; per aquesta raó, hem tractat de ser curosos amb la selecció de poemes, a fi de no desvirtuar els resultats de la recerca.

Per tal que la selecció fos el més equitativa possible, el nombre de versos seleccionats de cada traductor ha estat sempre el mateix: cinquanta, partint sempre del text en anglès, és clar, de manera que la comparació dels resultats fos factible.

La selecció per versos i no pas per poemes pretén estalviar-se, si més no, una de les dues variables que podrien tergiversar els resultats finals de la investigació. Si la selecció del corpus es fes a partir de poemes, les dues constants que intervindrien serien: la diferent llargada dels textos i la diferent llargada dels versos. Per contra, si es treballa amb un nombre fix de versos per a cada un dels traductors, l'únic condicionant a superar és el de la llargada dels versos.

Com a mesura preventiva, s'ha procurat que els versos dels poemes triats mantinguessin una llargada semblant; i quan no ha estat possible, s'ha compensat un excés de versos curts amb la incorporació d'algun poema amb versos llargs.

Un bon exemple d'això el trobem a *North of Boston* de Robert Frost: l'únic poemari del corpus del qual s'analitzaran només 45 versos, i no els 50 que s'havien estipulat, en un primer moment, per a totes les traduccions. La reducció en el nombre de versos s'explica pel fet que el poemari de Frost no disposa de cap composició de cinquanta versos; per aquesta raó, s'ha optat per triar *Mending Wall*, l'únic poema del llibre que, tot i comptar amb cinc versos menys, ofereix la possibilitat de treballar el text de forma entera i completa. Doncs bé, fins i tot per a *Mending Wall*, la compensació es pot donar per bona, si es té en consideració que, a pesar de no disposar del nombre acordat de versos, la llargada d'aquests és superior a la de la mitjana del corpus.

Malgrat els esforços esmerçats, convé advertir que, en alguns casos puntuals, ha estat impossible trobar l'equilibri. Tot i amb això, el nombre d'originals en els quals es percep una lleu descompensació en comparació amb la resta de poemaris, són, a parer nostre, només dos: *A Draft of XXX Cantos*, d'Ezra Pound, en què alguns dels versos escollits posseeixen una llargada superior a la de la mitjana, i *Almost Ashore*, de Gerald Vizenor, en què els versos són sorprenentment curts, a causa de l'interès del poeta pel haiku (Vizenor 2009: 9).

Malgrat els condicionants que s'acaben d'exposar, creiem que el criteri del nombre fix de versos garanteix una selecció prou equilibrada i equitativa com perquè sigui productiva, a l'hora d'arribar a conclusions vàlides per a la recerca.

A continuació, s'inclouen els 53 poemes seleccionats per al corpus amb l'abreviació corresponent al costat i el nombre de versos de cada composició. Com que el treball és de traducció, ens ha semblat adient escriure els títols dels poemes en la versió catalana traduïda, i no pas en la de l'original anglès. Al cap i a la fi, l'anàlisi del corpus es fa sobre el text traduït i no sobre l'original.

L'abreviació ha de permetre identificar el poema sense necessitat de reproduir el títol sencer. Som conscients que, en determinats casos, pot ser del tot innecessària, o bé perquè el títol no es pot abreujar més, o bé perquè alguns títols disposen d'un únic substantiu, que és la categoria gramatical que s'ha escollit per fer-ne l'abreviació.

- *Alguns arbres*, de Melcion Mateu i Adrover

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«L'heroi»	Heroi	10
«Full d'àlbum»	Àlbum	16
«Una llarga novel·la»	Novel·la	24

- Digue'm la veritat sobre l'amor, de Narcís Comadira

TÍTOL	ABREVIACIÓ	<u>Versos</u>
«Calipso»	Calipso	20
«Johnny»	Johnny	30

- Vint-i-set poemes, de Salvador Oliva

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«Avui, més alts»	Alts	15
«Els tres companys»	Companys	16
«Si t'ho pogués dir»	Dir	19

- Desaparicions, de Jordi Casellas Guitart

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«Narrativa»	Narrativa	17
«Reminiscència de casa»	Reminiscència	17
«Entre línies»	Línies	16

- El món impossible, de Francesc Codina i Dídac Pujol

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«Nàïada»	Nàïada	16
«El nord»	Nord	14
«Hipòtesi»	Hipòtesi	20

- Quatre quartets, d'Àlex Susanna

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«V»	V	50

- (a)poemes, d'Alfred Sargatal

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«VII»	VII	16
«LVII»	LVII	20
«23»	23	14

- Gebre i sol, de Josep M. Jaumà

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«El camí no escollit»	Camí	20
«Foc i gel»	Foc	9
«Arreplega, arreplega»	Arreplega	21

- El país que he escollit, de Josep M. Jaumà

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«Amor perdut»	Amor	24
«Encara i malgrat»	Encara	18
«Amants a l'hivern»	Amants	8

- Arbre talat, de Josep M. Jaumà

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«Em miro al mirall»	Mirall	12
«Un romanç d'església»	Romanç	14
«La cadenera engabiada»	Cadenera	8
«Talant un arbre»	Arbre	16

- Al nord de Boston, de Miquel Descot

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«Refent paret»	Paret	45



- La llanterna de l'arc, de Francesc Parcerisas

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«Un art diürn»	Art	22
«A la manera de Wolfe»	Wolfe	16
«L'endevinalla»	Endevinalla	12

- Llum elèctrica, de Pauline Ernest i Jaume Subirana

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«Els petits cànctics d'Astúries»	Cànctics	36
«El Gaeltacht»	Gaeltacht	14

- Cartes d'aniversari, de Josep M. Fulquet Vidal i Pauline Ernest.

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«Becaris Fulbright»	Becaris	29
«Horòscop»	Horòscop	21

- Finestrals, de Marcel Riera

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«Finestrals»	Finestrals	20
«Posteritat»	Posteritat	18
«Que aquest sigui el vers»	Vers	12

- Sóc vertical, de Montserrat Abelló

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«Arbres d'hivern»	Arbres	15
«El penjat»	Penjat	6
«Límit»	Límit	20
«Any nou a Dartmoor»	Any	9

- Atlas d'un món difícil, de Montserrat Abelló

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«Aquella boca»	Boca	18
«Qaddish esparracat»	Qaddish	16
«1948: Jueus»	Jueus	16

- L'espasa i la torre, de Patrícia Manresa Ní Riordáin i Albert Roig.

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«Símbols»	Símbols	6
«El segle XIX i després»	Segle	4
«Byzantium»	Bizanci	40

- Quasi en terra, de Carme Manuel Cuenca

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«Ossos caminants»	Ossos	11
«Cignes»	Cignes	9
«Tempesta a Berkeley»	Tempesta	30

- Un esborrany de XXX cantos, de Francesc Parcerisas

TÍTOL	ABREVIACIÓ	VERSOS
«I»	I	50

I tot seguit, s'inclouen les abreviacions dels noms dels traductors: Mateu, Comadira, Oliva, Casellas, Codina & Pujol, Sargatal, Susanna, Desclot, Jaumà, Parcerisas, Ernest & Subirana, Fulquet & Ernest, Riera, Abelló, Manresa & Roig i Cuenca.

## 2.8. Els comentaris a les traduccions

Algunes de les traduccions del corpus adjunten una introducció, pròleg, nota o postfaci que exerceix funcions diverses: presentar el poeta traduït, presentar la traducció o ambdues coses a la vegada. Per a Genette, la «paratextualitat» és la relació transtextual que s'estableix entre el text principal i els elements textuais d'aquesta mena, com ara: títols, subtítols, prefacis, postfacis, notes, epígrafs, etc. (1997: 3). El present apartat es proposa d'estudiar la paratextualitat de les traduccions del corpus, primer de tot, a través dels comentaris a la traducció que han de servir per comentar, explicar i analitzar aquests tipus de textos que considerem que, generalment, aporten dades i informacions rellevants sobre els processos i les pautes de traducció. Val a dir que l'autor d'aquesta tipologia de textos no és sempre el traductor; en alguns casos, l'encarregat d'elaborar-los és algun crític, un poeta o un altre traductor reconegut.

No tots els traductors adjunten comentaris a la traducció, de fet, alguns ni tan sols en fan esment; és per això que, per als criteris de traducció, s'aplicarà la mateixa distinció terminològica que per a la selecció del poema, així és que, es parlarà de *criteris de traducció explícits* en les traduccions en què siguin exposats de manera directa, amb més o menys profusió de detalls: els procediments, les dificultats o els propòsits de la traducció; mentre que els *criteris de traducció implícits* seran per les traduccions que no especifiquin els criteris aplicats. Així doncs, les sis traduccions del corpus que comptarien amb uns criteris de traducció implícits són: la traducció que fa Parcerisas de Heaney; Manresa & Roig; Codina & Pujol i Cuenca. De tota manera, tant quan són implícits com explícits, els criteris de traducció són sempre identificables, només cal detectar-los en el text traduït.

Sigui com sigui, fins i tot quan els criteris són explícits, no expliquen massa coses de les decisions preses pel traductor i, a vegades, ni tan sols fan esment al propòsit principal de la traducció. Malgrat tot, sí que acostumen a ser útils, per a aquells lectors interessats a descobrir alguns dels aspectes als quals el traductor atorga més importància.

Algunes traduccions, com ara: la que Jaumà fa de Frost o la de Marcel Riera, no contenen comentaris explícits a les traduccions però, per exemple, incorporen un llistat de les anteriors traduccions al català del poeta en qüestió. Així doncs, en la traducció a Frost, Abrams hi adjunta un repertori de les traduccions al català del poeta nord-americà, i en la de Larkin, Riera hi incorpora una detallada relació de les traduccions al català del poeta anglès. La nostra opinió és que els llistats de traduccions són interessants per a l'estudi de la traducció a nivell diacrònic, però no pas per a una investigació com la nostra, que es proposa estudiar la traducció des del punt de vista sincrònic. Com és lògic, en aquesta secció, només es comentaran les publicacions que parlen obertament del fenomen de la traducció, tant si ho fan de manera més general, com si és de manera més concreta i específica.

#### 2.8.1. Desaparicions, de Jordi Casellas Guitart

En el pròleg a l'edició, Casellas Guitart dedica dues pàgines a comentar qüestions relacionades amb la traducció. El traductor declara que ha tingut veritables dificultats per encabir al català algunes construccions pròpies de la llengua anglesa:

Amb algunes de les característiques expressades sembla impossible de vegades fer una versió adequada dels poemes, obtenir els matisos d'un sistema preposicional tan diferent del català o trobar equivalents d'una *productive feature* tan estesa en anglès com l'ús dels noms modificadors, posem per cas (1994: 14).

Una pàgina abans, el traductor recollia una anècdota d'Umberto Eco sobre la dificultat de traducció de certs adverbis, i que Casellas Guitart compara amb els problemes de traducció que creen algunes de les preposicions de la poesia d'Auster.

El traductor conclou la seva explicació amb una disculpa per l'excés de literalitat d'alguns dels versos traduïts que atribueix a la voluntat d'imitar la sintaxi del poeta original:

Sí que cal dir que sovint hem estat més literals que en altres contextos caldria, forçant la sintaxi del català a cops perquè, com hem dit, la poesia d'Auster s'ha de llegir molt a prop de la superfície lingüística. O almenys així ho hem sentit durant la traducció, imposant-nos un marge de maniobra molt escàs (1994: 13).

Com es pot veure, els comentaris a la traducció de Casellas Guitart se centren en dos aspectes fonamentals: les dificultats de traducció ocasionades per les preposicions i l'excessiva literalitat del resultat final. En aquesta mena de textos, és freqüent que el traductor recorri al recurs retòric de la *captatio benevolentiae*, en què l'artífex de la traducció admet que no ha quedat del tot satisfet del resultat final, per atreure així, l'atenció i la bona predisposició del lector.

### 2.8.2. Atlas d'un món difícil, de Montserrat Abelló

El poemari d'Abelló es podria haver inclòs perfectament dins del grup de traduccions amb uns criteris de traducció implícits, perquè les referències a la traducció són tan breus que amb prou feines val la pena comentar-les. Amb tot, com que el text final inclou explícitament una referència directa a la traducció, hem considerat pertinent d'incloure-la dins del grup de les traduccions que incorporen comentaris. L'única menció a la traducció cal cercar-la a la darrera pàgina del postfaci escrit per Marta Pérez Novales:

En traduir *Atlas d'un món difícil* al català, la poeta Montserrat Abelló ha estat sensible a aquest caràcter volgudament prosaic i, tanmateix, poètic de l'escriptura de Rich. En cap moment ha «poetitzat» amb retòrica el llenguatge planer dels poemes, de la mateixa manera que les imatges més belles i els versos més musicals del llibre troben ressò en la seva traducció (1994: 120).

El fet que el text final no hagi estat escrit per la mateixa traductora comporta que la informació continguda sigui poca cosa més que una simple lloança a la feina ben feta. Malgrat tot, de les paraules de Pérez Novales se n'infereix que el que més valora de la traducció d'Abelló és la manca de retoricismes, la senzillesa del llenguatge, la preservació de les imatges i la reproducció de la musicalitat dels versos.

### 2.8.3. Al nord de Boston, de Miquel Declot

A pesar que Declot inclou una «Nota sobre la traducció», el cert és que la major part del contingut d'aquestes pàgines explica els criteris de selecció de textos traduïts, per tant, el traductor amb prou feines dedica un paràgraf a exposar els criteris que ha seguit per a la traducció.

El principal objectiu de la traducció de Declot ha estat preservar la naturalitat i la simplicitat del llenguatge poètic de Frost:

En la meua versió m'he esforçat a mantenir el rar equilibri que va permetre a W. W. Gibson d'afirmar que «Robert Frost ha convertit la parla corrent dels homes i de les dones en poesia... Històries que en mans d'un altre poeta només serien simples anècdotes, dites per Frost agafen una significació universal, a causa de la seva nativa veracitat» (1994: 20).

Efectivament, sota l'aparent senzillesa de la poesia de Frost, s'hi amaga una complexitat figurativa i rítmica d'extraordinària envergadura que, sens dubte, genera serioses dificultats en el moment de ser traslladada en una altra llengua:

És per aquesta raó que, després de donar-hi moltes voltes, vaig renunciar a la rima en l'únic poema que en anglès era rimat: tenia por que l'esforç per aconseguir els consonants no m'allunyés traïdorament, ni que fos una mica, d'aquell llenguatge d'aparença tan natural que és la peculiaríssima substància d'aquests poemes (1994: 20).

El traductor acaba fent referència a la rima per puntualitzar que si n'ha prescindit ha estat, precisament, per no traïr la naturalitat de la llengua de Frost.

### 2.8.4. Arbre talat, de Josep M. Jaumà

Un paràgraf és el que ocupen les explicacions de Jaumà a l'entorn de la traducció. El principal propòsit del traductor ha estat evitar els excessius retoricismes, a fi de conservar el registre col·loquial característic de la poesia de Hardy:

Un bon repte per al traductor, que he acceptat, però, de gust. Perquè em sembla que tot l'esforç (de vegades prou visible, o, millor dit, «oïble») s'adreçava a assolir una dicció col·loquial allunyada de ressonàncies massa retòriques, i exposada en formes simples, memorístiques, quasi populars (1999: 19).

Curiosament, al igual que Desclot, la darrera remarca té a veure amb el recurs formal de la rima, que a diferència del primer, Jaumà ha assajat de preservar: «No som lluny de la definició d'Auden: “un parlar memorable”. Fins i tot la rima contribueix al mateix fi, i m'hi he apropiat tant com n'he sabut» (1999: 19).

#### 2.8.5. Digue'm la veritat sobre l'amor, de Narcís Comadira

El llibre conté una nota explícita del traductor («Nota del traductor») que ocupa unes dues pàgines i en la qual Comadira es posiciona a favor de la possibilitat de traduir poesia. Malgrat tot, reconeix que tota traducció implica sempre pèrdues respecte de l'original: «I davant d'aquells que diuen que la poesia és precisament allò que es perd en una traducció, a mi m'agrada afirmar que precisament allò que m'interessa d'una poesia és el que una traducció pot salvar: el sentit i el to» (1997: 9).

Per a Comadira són dues les forces que intervenen en la traducció: la del sentit i la del to: «Penso que el sentit no se m'ha escapat, ni tampoc el to. I penso que les meves traduccions són poemes catalans» (1997: 10). La veu del traductor ha d'entrar en sintonia amb la veu del poeta per adaptar-se al màxim a la llengua final. Assumeix que això pot molestar aquells que ell titlla de «lectors llepafils», és a dir, aquells que consideraran que la seva traducció hauria de ser més fidel al sentit. A aquests els recomana que si ho creuen així, sempre poden recórrer a l'original: «Si algú hi observa massa peculiaritats de la meua veu i això el molesta, si hi troba massa peculiaritats de la meua llengua, no puc dir-li sinó que em sap greu, però em quedo tranquil perquè, essent aquesta una edició com cal, és a dir, amb el text original al costat, sempre podrà recórrer, aquest lector llepafils, a la sens dubte millor traducció possible: l'original» (1997: 10).

Els seus mots poden interpretar-se com una autèntica declaració de principis. El traductor, a pesar de tenir clar que la seva traducció, a voltes, s'allunya del sentit original, defensa la seva opció amb contundència.

### 2.8.6. Vint-i-set poemes, de Salvador Oliva

L'edició dels *Vint-i-set poemes* d'Oliva no conté cap nota explícita sobre els criteris de traducció dels poemes d'Auden. Com s'ha vist, l'any 1978, Oliva ja havia publicat una traducció del poeta anglès que incloïa vint-i-sis dels vint-i-set poemes que formen part també de l'edició de 1996. En aquesta primera edició, Oliva dedica tres pàgines del pròleg a reflexionar obertament sobre la traducció en general i sobre la seva experiència particular com a traductor d'Auden:

Com a mecanismes verbals, els seus poemes presenten innombrables recursos que són pràcticament irrecuperables en tota traducció. Pels resultats obtinguts, val la pena d'esmentar els artificis procedents de la lírica elizabethiana, la varietat i perfecció del metre, la pertinència de les repeticions fòniques, en especial les al·literacions, i l'esforç constant, en els poemes més narratius, per evitar que la virtuositat tècnica del vers faci l'efecte d'una pura i simple repetició d'esquemes rítmics tòpics (1978: 16).

Oliva va més enllà del simple tòpic universal de la intraductibilitat de la poesia i enumera les particularitats de l'estil d'Auden: la varietat i la perfecció mètrica, les repeticions fòniques, les al·literacions i els esquemes mètrics dels poemes narratius:

Justificar una «transliteració» de poemes és impossible per a qui, com jo mateix, tingui la convicció que l'original i la traducció són, fins i tot en els casos més reeixits, dos objectes diferents, que pràcticament no tenen res a veure entre ells (1978: 17).

Em refereixo més aviat a la dinàmica interna del poema, on l'autor dóna als mots un moviment interdependent que cap traducció no pot recuperar, i l'única solució possible sembla ser la d'organitzar una altra dinàmica capaç de provocar en el lector uns efectes semblants als que el poema original provoca, de manera que la infidelitat obligatòria desemboqui a la màxima fidelitat possible (1978: 17).

El traductor ha de recórrer a la construcció d'un nou poema, si vertaderament aspira a suscitar els mateixos efectes que ha experimentat el lector de la llengua original. La dinàmica interna de cada poema és inseparable de la seva llengua; per això l'únic mode possible de traducció suposa necessàriament l'adaptació, l'ajust i l'emmotllament.



### 2.8.7. Cartes d'aniversari, de Josep M. Fulquet i Pauline Ernest

Fulquet i Ernest dediquen al voltant d'unes sis pàgines de l'apartat III de la seva *Presentació* a parlar de la traducció. Tres són les idees generals que cal recordar del seu discurs: en primer lloc, que tota traducció és una aproximació a l'original; en segon lloc, que el traductor ha de ser conscient que la seva és una tasca d'una gran responsabilitat, perquè quan tradueix esdevé la veu del poeta, i, en tercer lloc, que uns mateixos versos traslladats per traductors diferents presentaran sempre solucions diverses: «Així, unes mateixes línies, uns mateixos versos traslladats per traductors diferents, presenten sovint solucions també diferents» (1999: 28).

Es tracta de tres consideracions generals sobre els processos de traducció que posen de manifest la responsabilitat i la dificultat intrínseca d'aquesta tasca. És un veritable encert explicar als lectors la complexitat de la traducció poètica, tant a aquells que menys avesats estan en el tema, com als lectors més entenimentats, perquè també, per a aquests últims, les anteriors consideracions acompleixen la funció de *captatio benevolentiae*. Fulquet & Ernest dediquen la part final de l'apartat als criteris particulars aplicats en la seva traducció:

[...] hem optat per la traducció en vers lliure intentant respectar, sempre que hem pogut, la frontera de vers del text original (1999: 31-32).

[...] hem procurat que la legió de noms i personatges –molts, reals; altres, imaginaris o pertanyents a l'àmbit de la mitologia– que desfilen al llarg d'aquest fresc contemporani que és *Birthday Letters* tingui lloc a un capítol de notes, de la mateixa manera que ens hem vist forçats a incloure-hi també alguns casos en què consideràvem necessària, o gairebé imprescindible, una explicació addicional que en completés la significació (1999: 32).

Es posen de manifest dos aspectes: el primer fa referència a l'adopció del vers lliure, i el segon, al capítol de notes que inclou el llibre, amb la intenció d'aclarir aspectes tant relacionats amb el tema central de l'obra, com amb la traducció.

### 2.8.8. Un esborrany de XXX Cantos, de Francesc Parcerisas

Certament, la traducció dels *Cantos* suscita un munt d'especificitats que no es trobarien en cap altra traducció del corpus; solament, i a molt estirar, la traducció dels *Quartets* d'Eliot podria equiparar-s'hi en dificultat. Tot i que en la seva introducció, Parcerisas no dedica massa espai a parlar de la traducció, deixa ben clar, des de bon començament, que: «La traducció d'un text de la complexitat dels *Cantos* planteja diversos problemes que he intentat de resoldre de la manera més satisfactòria que m'ha estat possible. En voldria assenyalar alguns» (2000: 11). Per il·lustrar-ho, el traductor enumera alguns dels obstacles que se li han presentat durant la traducció:

En primer lloc, la gran quantitat de referències descontextualitzades que apareixen a l'original. La seva significació no sempre és clara i evident, i el traductor, com el lector, i ja que és només un lector privilegiat, pot fàcilment trobar-s'hi una mica perdut (2000: 11).

En efecte, en Pound, les referències no són puntuals ni esporàdiques, sinó que basteixen el contingut principal del discurs poètic, i són tan variades i diverses que van des de la cultura grega a la poesia llatina i la dels trobadors, passant també pel renaixement italià, el segle d'or espanyol, la poesia victoriana, la indústria nord-americana, el colonialisme occidental, les analectes de Confuci, el teatre Noh o la poesia de l'Antic Egipte a Catai (2000: 9).

Al mateix temps, la traducció d'un poema d'aquesta extensió i complexitat ocasiona problemes específics que obliguen a tenir molt en consideració la coherència i la unitat del discurs: «La coherència en el conjunt de la traducció exigia, no obstant això, que els referents i les concordances –l'engalzat amb la resta de l'edifici–, quan n'hi ha, fossin correctes» (2000: 11). Seguidament, Parcerisas esmenta alguns dels criteris aplicats a la traducció i puntualitza certs aspectes relacionats amb les referències i amb les citacions contingudes en l'original:

He estat també homogeneïtzador en les referències que apareixen en llengües estrangeres: van totes en cursiva, cosa que el desgavell de la història de les edicions dels *Cantos* –n'hi ha edicions parcials americanes i angleses o de fragments independents en revistes que l'autor no corregí– no va permetre d'unificar mai, suposant que aquesta hagués estat la seva voluntat.

Les citacions sovint recullen formes abreujades, arcaiques, dialectals o intents de reproduir accents i parlars locals o no normatius (2000: 12).

La diversitat de fragments en altres llengües diferents de l'anglès que contenen els *Cantos* obliga el traductor a aclarir que ha conservat les grafies originals, al mateix temps, que ha preservat els vulgarismes i els arcaïsmes que conté el text de Pound: «He fet els possibles perquè el lector català també es vegi sobtat per alguna grafia atrabilària, algun reneç o mot groller, o algun arcaïsmes.» Per acabar, afegeix: «Els punts suspensius, majúscules, cursives, etc., de l'original han estat respectats com una originalitat tipogràfica de l'anglès» (2000: 13). Aclariment del tot pertinent, considerant que el text de Pound està farcit de citacions que apareixen en cursiva, en alguns casos, i en majúscula, en uns altres.

#### 2.8.9. Alguns arbres, de Melcion Mateu i Adrover

Mateu i Adrover dedica poc més d'una pàgina a parlar de la traducció. Les seves primeres línies poden ser interpretades com una *captatio benevolentiae* dirigida al lector, el traductor assegura que la seva traducció és inexacta i, una mica més avall, revela un dels principals objectius de la seva versió: la conservació de les ambigüitats inherents en l'original d'Ashbery:

Inevitablement, la meua traducció d'aquest llibre és inexacta: no he pogut mantenir, és clar, moltes de les ambigüitats i dispersions de sentit inherents a l'original. Però, precisament perquè es tracta d'una traducció poètica, tampoc he volgut barrar les portes a algunes ambigüitats o efectes lingüístics que semblaven a l'abast de la versió catalana (2001: 8).

Per reeixir en el seu propòsit, el traductor s'ha servit de la compensació, o el que és el mateix, de la supressió d'una ambigüitat continguda en l'original anglès, i la consegüent addició d'una altra de diferent en el text traduït. Simultàniament, s'ha esmerçat a prestigiar el to i el registre del text, en detriment, tal i com ell mateix diu, de les regularitats i irregularitats mètriques:

He procurat, també, que la meua traducció fos més o menys fidel a les regularitats i irregularitats mètriques del text anglès, tot i que he preferit, abans, ser fidel a allò que en la poesia d'Ashbery em sembla més característic, essencial, si ho voleu: l'ús del to i el registre (2001: 9).

Per concloure, torna a recórrer al recurs de la *captatio benevolentiae* per capgirar, d'una forma vertaderament original, les funcions tradicionals i canòniques dels dos textos que intervenen en una traducció. Mateu i Adrover proposa que el poema que «n'és un altre» acostuma a ser el traduït, i no pas l'original:

Crec sincerament que en la majoria de casos no me n'he sortit: el poema que trobareu a la pàgina esquerra (l'original) sempre és un altre, evocable potser, però en definitiva intraduïble. Però també espero que aquesta traducció –la primera d'Ashbery en llengua catalana– no hagi estat un intent del tot inútil de donar a conèixer un dels universos lírics més rics i personals de la segona meitat del segle XX (2001: 9).

El canvi de papers que postula Mateu i Adrover entre un i altre text pot interpretar-se com un intent de prestigiar la traducció, en detriment de l'original. El poema evocable és el que està en anglès, i no pas en català, fet que provaria que el lector aniria del text en català al text en anglès, cosa amb la qual estem completament d'acord: al capdavant, per al lector de traduccions, el text inèdit és sempre el text traduït.

#### 2.8.10. Llum elèctrica, de Pauline Ernest i Jaume Subirana

Tot i aquest títol tan ambiciós: «La poesia no es pot traduir: Nota dels traductors», són poques les referències que es fan a la traducció en aquest text de presentació, que acaba essent més una breu introducció a la figura de Heaney que no pas altra cosa. Només al final apareixen alguns apunts d'interès molt general sobre l'activitat traductora:

D'altra banda, sabent que l'edició havia de ser bilingüe, amb l'original acarat a la nostra versió, hem optat per una traducció en què es prioritza la claredat, amb versos tan comprensibles com fos possible en català, tot i que sense amagar tampoc els moments de tensió lingüística (amb neologismes, desplaçaments semàntics, alguna associació automàtica) que l'original conté (2004: 7).

Ernest i Subirana han posat especial atenció a prioritzar la claredat del text traduït, sense menystenir els moments de tensió lingüística continguts en l'original.

### 2.8.11. Sóc vertical, de Montserrat Abelló

Abelló dedica el paràgraf final de la introducció a consignar succintament els aspectes més significatius de la seva experiència com a traductora de Sylvia Plath:

Finalment, quant a la traducció, com en totes les meves, he obviat les «versions», sovint traïdores, i he intentat ser molt fidel a l'original (que no vol dir de cap manera ser literal) i he traduït, sempre que m'ha estat possible, el poema vers per vers, basant-me en el significat intrínsec i el so de les paraules que més s'acosten a l'original, feina que m'és facilitada per les moltes similituds fonètiques que hi ha entre el català i l'anglès, tan important en la poesia (2006: 15).

La traductora manifesta part del seu mètode traductor (Hurtado 2011: 249) quan declara que, sempre que li ha estat possible, ha traduït vers a vers, atorgant especial rellevància al significat dels mots. Val a dir que el comentari coincideix perfectament amb les explicacions donades per la poeta i traductora a l'entrevista inclosa en el *XX Seminari sobre la Traducció a Catalunya*, en relació amb la traducció de *Winter Trees* de la mateixa Sylvia Plath:

Cada vegada més baso les meves traduccions poètiques a aconseguir endinsar-me en el significat de cada paraula, en la seva cadència i el seu ritme, com a portadora del pensament poètic i, a ser possible, vers per vers, fins i tot fent servir paraules homogènies, buscant ser al més fidel possible (2012: 32).

Igual com assaja d'afinar amb el significat, Abelló també esmerça esforços per aproximar-se, fins on li és possible, al so dels mots en l'anglès, cercant-ne d'equivalents en sonoritat.

### 2.8.12. (a)poemes, d'Alfred Sargatal

Amb el títol *El Cummings català de Sargatal*, Víctor Obiols prologa la traducció al català d'E. E. Cummings, i ho fa amb unes excel·lents pàgines inicials que ofereixen una visió general molt completa de la poesia del poeta nord-americà. A pesar que en la introducció d'Obiols es fa referència a qüestions relacionades amb la traducció, el principal inconvenient d'aquesta presentació és que no es deixa sentir la veu del traductor, i el text inicial acaba essent poca cosa més que un elogi a la labor traductora de Sargatal:

Traduir Cummings [sic] és com pujar a una muntanya russa i no saber si en baixaràs viu. Naturalment, el traductor savi que és Sargatal sap amb qui se les heu i no cau en el parany de fer versions «creatives» o, diguem-ne, «dinàmiques» (2007: 23).

No queda clar què entén Obiols per «dinàmiques», quan aplica l'adjectiu a les traduccions de Sargatal, si bé el terme «creatives» compta amb una certa tradició dins de la traductologia, el qualificatiu «dinàmiques» per ser comprès, demanaria una explicació addicional. Obiols afegeix:

Així doncs, com el fuster fa la cadira xiulant (i suant), així el poeta farà el seu poema, i el traductor, la seva rèplica. Replicar no vol dir fer còpies en sèrie, falsejar el producte original. Aquí replicar vol dir re-cantar sense caure en variacions inarticulades. No és una poesia per versionar amb acrobàcies: el joc acrobàtic ja el posa Cummings; el traductor s'ha de cenyir a la lletra i forçar la màquina quan topa amb el *pun*. Assimilacions, poques. Amplificacions o filigranes, migrades. Trampes, cap ni una.

Felicitem el traductor, i felicitem-nos de tenir aquest «Cummings català de Sargatal» (2007: 24).

En aquest darrer paràgraf, Obiols introdueix el concepte de «rèplica» que James S. Holmes proposava per eludir el terme equivalència: per molt properes que siguin dues cultures, sempre acaben essent massa llunyanes com perquè s'hi estableixi una veritable equivalència (1988: 53).

#### 2.8.13. El país que he escollit, de Josep M. Jaumà

La primera versió dels poemes de Graves a càrrec de Jaumà es titulava *D'amor trenta poemes* i contenia una *Nota sobre la traducció*, en la qual el traductor dedicava poc més d'una pàgina a tractar qüestions relacionades amb la traducció. Jaumà comentava que el poema «Dance of words» de Graves li havia donat les pautes per a la traducció. Com que es tracta d'un poema breu, n'incloem la traducció:

## DANSA DE MOTS

Perquè bateguin, parteix del llampec  
sense preveure el ritme: que la sort  
o allò que en diem sort els doni a llum,  
quan el llampec interpreti el ball.  
Atorga'ls passos tradicionals,  
i fes que els dansin repetidament  
fins que només el llampec et sorprengui:  
senzills, coreografia i argument.

Tot seguit afegia: «M'he ajustat doncs –en la mesura possible– als “posats i passos tradicionals”, reproduint-ne les cadències, les alternances, les rimes (o simulacres de rimes), la forma global de cançó o d'epigrama. *'Each various element aware of the sum'*: cada element, conscient del total. La fidelitat exclusiva al “significat” hauria estat, em sembla, una traïció» (1991: 25).

En l'explicació de Jaumà, s'hi endevinen tres possibles criteris de traducció: el primer té a veure amb el ritme: «cadències», «alternances» i «passos tradicionals», conceptes que proven que aquest és un element valuós en les seves traduccions; el segon, es decanta més per la «forma global» del poema, que sempre funciona com una totalitat, en la qual el més petit canvi incideix en el conjunt global de la composició; per últim, el darrer dels criteris, té a veure amb la insuficiència d'aquelles traduccions basades exclusivament en el trasllat del significat.

La segona edició passa força per alt la tasca traductora de Jaumà, que amb prou feines és esmentada per Lucia Graves: «Les traduccions de Josep M. Jaumà conserven la riquesa i flexibilitat del llenguatge i de la imatgeria de Graves, i aconsegueixen reproduir de manera convincent l'impacte de cada poema en els sentits i les emocions del lector» (2009: XXXIII). El traductor no inclou cap referència al procés de traducció, i les paraules de la filla del poeta són més una lloa que una explicació de res.

#### 2.8.14. Quatre quartets, d'Àlex Susanna

L'any 1984, Àlex Susanna treia a la llum la primera traducció dels *Quatre quartets* de T. S. Eliot. Llavors, l'encarregat d'escriure'n el pròleg fou el poeta Jaime Gil de Biedma que, en aquells temps, col·laborava freqüentment amb Susanna per enllestir els últims detalls de la traducció. Doncs bé, Susanna, i pensem que amb molt d'encert, decideix incloure el pròleg original a la nova edició del 2010, i diem amb molt d'encert perquè les reflexions que fa Gil de Biedma al voltant de la traducció de poesia, en les dues darreres pàgines del pròleg, són d'una subtileza i profunditat aclaparadores.

El pròleg s'inaugura amb les següents paraules: «Que poesía sea lo que se pierde al traducir, según dijo Robert Frost, como definición a casi nadie convence pero a todos nos gusta» (2010: 9). Gil de Biedma es refereix als mots que el poeta nord-americà va pronunciar sobre la traducció de poesia, en què declarava que la poesia era allò que ometia la traducció (Davie 1977). El prologuista transforma els mots de Frost per ennobrir la disciplina: «De la Poesía, además, puede ser alguna vez lo que se gana al traducir, y creo que Frost estaría de acuerdo» (2010: 9). Gil de Biedma ve a dir-nos que la traducció de poesia no sempre és una pèrdua, a vegades pot ser un guany, i ho justifica amb el següent argument: «Porque traducir poemas también es un juego de envite y azar en que maestría, astuta paciencia, talento para descartarse y buena suerte intervienen a cada ocasión en proporciones cambiantes e imprevisibles» (2010: 9).

A mesura que el pròleg avança, Gil de Biedma aprofundeix en els antecedents i en els trets principals de l'obra d'Eliot, com també, de la traducció de Susanna:

[...] no se puede traducir estos poemas igual que si de meditaciones teológico-filosóficas se tratase, descarnadas, como radiografías o caprichosamente dispuestas en renglones de longitud irregular. Era la melodía de las frases, la justeza en la modulación de los tonos y en la matización de las actitudes verbales, lo que ante todo preocupaba a Eliot al escribir; y la puntuación –o la falta de puntuación, según los casos– es invariablemente rítmica (2010: 35).

El prologuista adverteix que la poesia del poeta anglonord-americà no s'ha de traduir com si es tractés d'un text filosòfic o teològic, sinó atorgant especial atenció a la melodia, la cadència, la modulació i la puntuació.



Unes línies més avall, Gil de Biedma enalteix les virtuts del català per la seva capacitat d'adaptació a les peculiaritats de l'anglès, fet que la converteix en una llengua excel·lent per a la traducció de poesia en anglès:

A ciencia y a conciencia, Àlex Susanna se ha servido en su trabajo de ciertas virtualidades inherentes al catalán –más rico en tonalidades vocálicas que el castellano, mucho más abundante en monosílabos y en palabras agudas– para lograr lo que posiblemente sea la más fiel traducción de *Four Quartets* a una lengua romance, la más próxima a la música del original. Michael Roberts tenía razón; la poesía de Eliot es traducible, pero a unas lenguas más que a otras (2010: 35-36).

Àlex Susanna acompanya les pàgines finals de la publicació amb una «Nota del traductor» en què, amb mirada crítica, censura certs atreviments de la primera versió dels quartets, publicada per ell mateix, uns anys abans:

Tot el que ara puc dir és que el principal propòsit que m'ha guiat en fer la segona ha estat acostar-me al text original encara més que no ho havia fet l'altra vegada, llevat d'aquells «moviments» en què l'autor se serveix de la rima o utilitza una alternança de terminacions masculines i femenines, com en l'episodi de Brunetto Latini: a diferència del que em vaig proposar fer llavors, ara he optat per desentendre'm de qualsevol intent de reproduir-les per tal de no forçar la sintaxi, el ritme, i encara menys el sentit (2010: 129).

El propòsit d'aquesta segona versió ha estat consagrar-se més a la traducció del sentit i prescindir de l'artifici de la rima, amb la finalitat de no tergiversar el contingut, ni violentar la sintaxi, i preservar la cadència del vers:

Sigui com sigui, el fet és que, en rellegir-la, a més d'uns quants errors d'interpretació, de seguida hi vaig detectar –amb caràcter intermitent, això sí– un preciosisme lèxic que ara més aviat m'enganyava. Potser llavors m'ho vaig justificar apel·lant a la precisió. Més de vint-i-cinc anys després, ho imputo a les ganes de lluïment d'algú que segurament era massa jove per heure-se-les amb un text endimoniadament difícil i abstrús en alguns passatges (2010: 129-130).

En la segona versió, Susanna simplifica el lèxic, perquè obstaculitzava l'expressió espontània i natural de l'estil de la seva escriptura.

Una vegada exposats els fragments més destacats dels comentaris a les traduccions, s'observa que els traductors o prologuistes no sempre incideixen en els mateixos aspectes a l'hora de presentar les traduccions. Per més que el tema central sigui la traducció, cada un d'ells en destaca uns aspectes i en silencia uns altres.

Per concretar una mica més, direm que en els comentaris s'hi poden identificar fins a sis temes principals: els criteris de traducció, els problemes i dificultats de la traducció, la finalitat de la traducció, les reflexions generals sobre l'activitat traductora, els mètodes traductors i el resultat de la traducció.

Els *criteris de traducció* són les decisions que pren el traductor i que condicionen de manera general el text traduït. Per exemple, dins d'aquest grup, hi entrarien: les referències al manteniment o no de la rima, la preservació del vers lliure, o el tractament de les citacions, entre altres.

En altres ocasions, el prologuista se centra en les *dificultats de traducció*, és a dir, en els contratemps o entrebancs que li ha calgut superar, o que li han suposat un major esforç i dedicació. A continuació, s'especifiquen alguns dels obstacles esmentats en les pàgines introductòries a les traduccions del corpus: la varietat mètrica de l'original, el tractament dels noms modificadors de l'anglès, la traducció de les al·literacions, les repeticions fòniques, les ambigüitats o l'adaptació dels referents culturals, entre altres. Alguns traductòlegs diferencien entre el que són problemes de traducció, això és, un problema objectiu que tot traductor, independentment de la seva competència traductora i de les condicions tècniques de treball, ha de resoldre en el transcurs d'una determinada traducció (Nord 1988), i el que són les dificultats de traducció, més subjectives i que tenen a veure amb el traductor i amb les seves condicions de treball particulars (Hurtado 2011: 282).

Una altra classe d'explicacions remetent directament al *mètode traductor*, que Hurtado Albir defineix com el procés traductor regulat per uns principis en funció de l'objectiu del traductor. El mètode té un caràcter supraindividual i conscient i respon a una opció global que recorre tot el text (2011: 249). Del conjunt de traduccions del corpus, només *Sóc vertical* d'Abelló incorpora un exemple d'aquest tipus de comentari, quan puntualitzava que havia traduït els poemes, sempre que li havia estat possible, vers a vers.

En altres ocasions, el traductor posa èmfasi en la *finalitat de la traducció*, o sigui, en l'objectiu general que l'ha acompanyat i que li ha permès acomplir la intenció global del text. En són alguns exemples: la preservació de la dicció col·loquial, el manteniment del to i el registre, la reproducció de les cadències i les alternances rítmiques, la claredat dels versos i l'aparença natural del llenguatge, entre altres.

Convé subratllar que la finalitat de la traducció no necessàriament ha de ser la mateixa que la del text original (2011: 510). Al mateix temps, la finalitat, és a dir, allò que es proposa el traductor, i el resultat, allò que aconsegueix, no tenen per què coincidir. De fet, alguns dels comentaris a les traduccions no van pas dirigits a la finalitat, sinó al *resultat de la traducció*, que entenem que és el text final definitiu que es pot jutjar, contrastar i verificar. Per exemple, alguns dels comentaris encomiàstics que incorporaven certs prologuistes entrarien de ple en aquesta mena de comentaris: qualsevol judici al text traduït hauria de partir sempre del resultat de la traducció. A continuació, se citen alguns dels temes més rellevants a què fan referència els comentaris sobre els resultats de la traducció: l'excés de literalitat del text, la sintaxi excessivament forçada o el caràcter volgudament prosaic allunyat de retoricismes.

Un darrer grup de prologuistes anteposa a les especificitats del text traduït, un seguit de *reflexions generals sobre l'activitat traductora* que inciten a meditar sobre qüestions d'àmbit general, a l'entorn de la pràctica traductora, o bé sobre la traducció de poesia en particular. A tall d'exemple, i per fer-nos-en una idea, dins d'aquest conjunt de reflexions s'hi inclourien: les semblances i les diferències entre la llengua de partida i la d'arribada, les pèrdues i els guanys en la traducció de poesia, el poema traduït com a «rèplica» de l'original o la conjuminació entre so i sentit.

## 2.9. Les notes a les traduccions

Per a Hurtado Albir, les notes a la traducció són una tècnica de traducció basada en l'amplificació per mitjà de les quals s'introdueixen precisions no formulades en el text original (2011: 269). Val la pena dir que les notes no són freqüents en traducció, de fet, de les vint que integren el corpus, només vuit n'inclouen: *Atlas d'un món difícil*, d'Abelló; *Llum elèctrica*, d'Ernest & Subirana; *L'espasa i la torre*, de Manresa & Roig; *Quasi en terra*, de Cuenca; *Cartes d'aniversari*, de Fulquet & Ernest; *Sóc vertical*, d'Abelló; *Al nord de Boston*, de Desclot, i *La llanterna de l'arc*, de Parcerisas. Les quatre primeres les apleguen al final de llibre amb el títol «Notes», «Notes als poemes» o «Notes de la traductora»; les quatre restants, com a notes a peu de pàgina. La traducció de Desclot i la de Parcerisas, amb prou feines en contenen. A la traducció dels *Cantos*, Parcerisas en justifica l'absència de la següent manera:

Algunes edicions com la de Javier Coy a Càtedra (1994), parteixen d'aquests llibres per donar, al costat de la traducció, una explicació introductòria del «tema» de cada *Canto* i posar les notes pertinents a peu de pàgina. Confesso que he dubtat a l'hora de decidir si no era convenient procedir de la mateixa manera, però la quantitat de notes que calen per «explicar» allò que és només un llambrec són tantes que he temut que acabés pesant més el farciment que el gall i que la visió de conjunt es difuminés encara més. Al cap i a la fi, allò que Pound va publicar com a poemes va ser sempre presentat als lectors com un text poètic pelat, sense explicacions addicionals ni referències afegides. El lector corrent català ara pot fer el mateix amb la meva versió i el més encuriosit pot documentar-se a les obres de referència suara esmentades (2000: 12).

Eugene Nida proposa el terme *tècniques d'ajust* per englobar diversos procediments de traducció entre els quals s'hi troben les notes a peu de pàgina. Segons explica Nida, les notes exerceixen dues funcions principals: primer de tot, explicar les discrepàncies lingüístiques i culturals, i en segon lloc, afegir informació addicional sobre el context cultural i històric del text (2012: 256).

A *Atlas d'un món difícil*, Abelló separa les notes en dos apartats ben diferenciats: per una banda, les «Notes de la traductora», i per l'altra, les «Notes als poemes». Dins del primer grup, només hi tenen cabuda els comentaris relacionats amb qüestions específiques de traducció; en el segon, les anotacions estan relacionades amb casos d'intertextualitat.

A criteri d'Hurtado Albir, existeixen quatre mètodes traductors bàsics: el mètode interpretatiu-comunicatiu, el mètode literal, el mètode lliure i el mètode filològic. El darrer de tots s'identifica amb la traducció erudita, crítica i anotada, a través de la qual s'insereixen a la traducció notes amb comentaris filològics, històrics, etc. (2011: 252). De les vuit traduccions amb notes del corpus, *Cartes d'aniversari* és la que n'inclou un major nombre, per la qual cosa entraria de ple en la tipologia de traduccions que apliquen el mètode filològic.

La presència de notes com les que es troben a *Cartes d'aniversari* ens obliga a posicionar-nos en contra del que afirma Burton Raffel quan diu que: «The presence of a multiplicity of footnotes is itself proof that the translation is not considered capable of standing on its own feet» (1988: 119). Existeix un tipus de text en què el lector hi agraeix la inclusió de notes i comentaris i aquest és, sens dubte, el cas de *Cartes d'aniversari*. Fulquet & Ernest així ho adverteixen en el pròleg a la traducció:

A part de les observacions de tipus generals ressenyades fins ara, el repte de traduir una obra poètica tan peculiar com *Birthday Letters* s'ha de valorar tenint en consideració dos factors:

El primer, que els poemes del llibre presenten un acusat component autobiogràfic i confessional, és a dir, són l'inventari d'una relació de parella, la de Ted Hughes i Sylvia Plath, des del moment que ell la veu en una fotografia, junt amb altres estudiants, l'any 1955, fins al dia de la seva mort, el febrer de 1963, inventari que comprèn els anys posteriors, i, amb els anys, el record pòstum d'ella a partir d'aquell 11 de febrer glaçat i tràgic (1999: 29).

Els poemes de Hughes contenen un munt de referències autobiogràfiques, que si no fos per les notes que Fulquet & Ernest adjunten a la traducció resultarien absolutament desconegudes per a la majoria de lectors catalans. A fi de pal·liar les dificultats de comprensió i interpretació que ocasionarien determinats poemes originals, els traductors es decanten per una traducció amb notes, que no poden ser jutjades com una prova de la seva incapacitat per la traducció, sinó que han de ser enteses com un procediment per apropar el text anglès al lector català.

Sense voler deixar de banda les especificitats de cada traducció, a continuació s'esbossa una proposta general de classificació de les notes, basada en els dos apartats que postulava Abelló i que nosaltres anomenarem «notes als poemes» i «notes a la traducció».

Sempre que ha estat possible, els exemples s'han extret dels poemes del corpus seleccionats; quan no ha estat així, s'ha hagut de recórrer a altres composicions incloses en les mateixes traduccions del corpus. Llevat dels tres darrers exemples, tots els fragments pertanyen als poemes del corpus.

### 2.9.1. Les notes als poemes

Les notes d'aquest primer bloc es podrien trobar en una edició crítica qualsevol, sense necessitat que el text en qüestió fos una traducció, per tant, *les notes als poemes* són anotacions que no estan directament relacionades amb la disciplina traductològica i que tenen la funció d'orientar el lector aportant-li informació de tipus literari i cultural. Per poder descriure aquesta primera secció de notes es distingiran fins a sis categories diferents: la nota antroponímica, la toponímica, la biogràfica, la cultural, la intertextual i la retòrica.

#### - Nota antroponímica:

«A la manera de Wolfe\*»

\*Patriota irlandès, fundador de la Lliga dels Irlandesos Units (1791). (*N. del T.*)

*La llanterna de l'arç*, Parcerisas

#### - Nota toponímica:

«Els petits càntics d'Astúries»

2: Gaeltacht és el nom que reben les zones de la República d'Irlanda on es parla gaèlic. El llibre conté, més endavant, un poema titulat «El Gaeltacht».

*Llum elèctrica*, Ernest & Subirana

#### - Nota biogràfica:

«Becaris de Fulbright<sup>1</sup>»

<sup>1</sup> Ted Hughes i Sylvia Plath es van conèixer a Cambridge, on ella havia anat a estudiar amb una beca de la Fundació Fulbright, el 1956. *Cf.* nota 19.

*Cartes d'aniversari*, Fulquet & Ernest

- Nota cultural:

«Qaddish esparracat»

Qaddish: és la pregària jueva pels morts; consisteix senzillament en una pregària a Déu. És dita diàriament durant onze mesos després de la mort d'algú, generalment del fill primogènit. A «Qaddish esparracat» és la poeta qui es dirigeix a si mateixa, urgint-se, com a dona, a fer la tasca de revisar i dir el Qaddish per un suïcida (pàg. 87).

*Atlas d'un món difícil*, Abelló

«Tempesta a Berkeley»

49. El windigo (també *wendigo* o *wiindigoo*) és un esperit de la mitologia dels anishinaabes. En la mitologia de les tribus de llengua algonquina el windigo és una criatura sobrenatural maligna. Se la descriu normalment com un gegant amb el cor de gel, de cos deformat sense llavis ni dits dels peus. Les llegendes dels indis crow diuen que aquest esperit fou una vegada guerrer que donà l'ànima i la vida a canvi del poder per a salvar la tribu. Ara bé, una vegada superat el perill de l'atac de l'enemic, el windigo es va veure obligat a abandonar la tribu i vagar pel món per tota l'eternitat.

*Quasi en terra*, Cuenca

- Nota intertextual:

«El Gaeltacht»

Tal i com s'explica a la nota 2 d'«Els petits càntics d'Astúries», Gaeltacht és el nom que reben a Irlanda les zones de l'illa on es parla gaèlic de manera majoritària. Aquest poema, tal com s'explicita al segon tercet, està basat en el sonet del Dant adreçat a Cavalcanti que comença «Guido, vorrei che tu e Lapo ed io...» i que, en la traducció catalana de Narcís Comadira, diu: «Guido, voldria que tu i Lapo i jo / fóssim posats per un encantament / en un vaixell que, fos quin fos el vent, / anés pel mar, del voler nostre al so; / i que de cap tempesta ni el trepig / no pogués ser-nos un impediment, / i vivint sempre en un enteniment, / d'estar plegats ens creixés el desig. / I que Na Vanna i Na Lagia després, / juntament amb aquella que fa trenta, / ens dugués aquell bon encantador: / i allà estar-nos parlant sempre d'amor / i, ves, que cadascuna fos contenta / com ho estaríem nosaltres, o més».

*Llum elèctrica*, Ernest & Subirana

- Nota retòrica:

«Narcisos»

157. Metàfora molt complicada, que segueix uns versos més avall. En efecte, Hughes compara aquí les flors del narcís –rarament solitàries o poc nombroses al voltant de la base de la corona– amb el tutú a la italiana o de faldilla curta, reduïda a una sèrie de petits tuls circulars al voltant de la cintura.

*Cartes d'aniversari*, Fulquet & Ernest

### 2.9.2. Les notes a la traducció

En aquest apartat de notes s'hi consignaran els comentaris relacionats amb la traducció pròpiament dita. S'ha detectat que en dues de les traduccions del corpus, aquestes notes anaven acompanyades d'unes inicials entre parèntesis, amb la finalitat de distingir-les de les notes inserides pel poeta original: «(N. de T.)», quan es tractava d'un traductor, tal i com es pot comprovar a *La llanterna de l'arç*, de Parcerisas, o «(N. de la T.)», quan el text era traduït per una traductora, tal i com apareixen a *Sóc vertical*, d'Abelló.

En el moment d'elaborar una proposta de classificació general de les notes de traducció, ens han estat molt profitosos els comentaris de Fulquet & Ernest a *Cartes d'aniversari* que, com s'ha dit, és, de totes les traduccions, la que més anotacions conté, per consegüent, la majoria dels exemples que es comentaran a continuació han estat presos d'aquesta traducció.

El conjunt de notes de traducció incloses a *Cartes d'aniversari* es poden agrupar en tres grans blocs: notes a la polisèmia, notes a la figuració i notes en el domini de la *puritas*. Vegem-ho a través dels exemples:

- Notes a la polisèmia:

Són comentaris a la traducció de mots o expressions que disposen d'una doble significació en la llengua de partida, però no en la llengua d'arribada.



«St Botolph's»

22. A l'original, *for good* té aquest doble sentit, difícilment reproduïble en català, de «per sempre» i «pel meu bé», és a dir, «per la meua felicitat». Si Hughes hagués volgut dir només «per sempre», potser hauria escrit simplement *forever*.

*Cartes d'aniversari*, Fulquet & Ernest

«Ouija»

78. Joc de paraules amb *finger* (subst. «dit»), *finger-smith* (subst. arc. «lladre») i *to finger* (verb, [arc.] «robar», però també «tocar», «grapejar» etc.). La solució que proposem, «palpar amb els dits», és un intent de conciliar la doble significació que *to finger* té en el poema, «tocar» i «robar», aquesta última estretament lligada amb el substantiu *pickpocket* («carterista»).

*Cartes d'aniversari*, Fulquet & Ernest

- Notes a la figuració:

Són anotacions de traducció relacionades amb el sentit literal i figurat dels mots i les expressions.

«Robar-me a mi mateix»

238. *Over fallen heaven*, lit. «sobre un cel caigut», que aquí, en la línia de la nota precedent, i aplicat a la casa de Court Green, té el valor simbòlic de *lost paradise*. Hem optat, doncs, per aquesta solució, «sobre un paradís perdut».

*Cartes d'aniversari*, Fulquet & Ernest

«El déu»

294. El sentit d'aquest vers ens el dona la segona meitat de la frase, *for their sea-voices*, amb un verb, *to hear*, sobreentès. El poeta evoca aquí el que tots hem fet alguna vegada a la platja: posar-nos els cargols de mar a l'orella per sentir la remor del mar. Una traducció literal del text original anglès potser no hauria ajudat a entendre la situació. Per això hem traduït atenent més al sentit que no a la lletra. Winthrop és una ciutat a l'est de Massachusetts, a prop de Boston, on els Plath es van establir la tardor de 1936.

*Cartes d'aniversari*, Fulquet & Ernest

- Notes en el domini de la *puritas*:

Són observacions de traducció relacionades amb els barbarismes, els arcaïsmes i els neologismes. En el domini de la *puritas*, Mortara Garavelli distingeix entre el barbarisme i l'arcaïsmes. Segons la tradició retòrica, gramatical i estilística, formaven part del barbarisme: els dialectalismes, els estrangerismes i els neologismes (2000: 134). El neologisme es pot formar per quatre vies: en primer lloc, per la inclusió de paraules estrangeres i de regionalismes; en segon lloc, per mitjà de calcs o préstecs adaptats; en tercer lloc, per tecnicismes, i, en quart lloc, per neologismes semàntics (2000: 135).

a) Regionalisme i dialectalisme:

«La placenta»

161. *Dazzler* (també *bobby dazzler*) és una expressió de l'argot dels Midlands que defineix una persona especialment vistosa, enlluernadora. Aquí es refereix a la criatura que acabava de néixer.

*Cartes d'aniversari*, Fulquet & Ernest

«Clarianes»

\*Pronúncies dialectals de *no* i de *yes*. (N. del T.)

*La llanterna de l'arç*, Parcerisas

b) Préstec:

«Grand Canyon»

130. Expressió popular intraduïble provinent, segons sembla, del món del jazz. Les cursives són nostres.

*Cartes d'aniversari*, Fulquet & Ernest

c) Arcaïsmes:

«Sang i innocència»

253. *Semblable* és un adjectiu-substantiu arcaic que Hughes utilitza aquí –en comptes de *likeness* o *resemblance*, substantius abstractes– potser com a ressò del vers que tanca el poema inaugural («Au lecteur») de *Les fleurs du mal*: «Hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère!».

*Cartes d'aniversari*, Fulquet & Ernest

Els temes als quals remetent les notes no sempre són fàcils d'identificar. Si ens fixem en el primer dels exemples de la secció pres del poema «La placenta», s'observa que el mot *dazzler*, per molt que sigui una mostra d'argot, és també un regionalisme, perquè es correspon amb una expressió pròpia dels Midlands, territori de la zona central d'Anglaterra.

Al mateix temps, cal recalcar que les notes es poden referir a més d'una qüestió. Una bona mostra d'aquesta pluralitat de funcions és l'anotació del poema «Sang i innocència», que ha permès d'exemplificar l'arcaisme. Doncs bé, si es continua llegint la nota, el contingut classificat com a nota en el domini de la *puritas* es transforma fins a esdevenir una nota d'intertextualitat, que fa referència a uns versos concrets del poeta francès Baudelaire.

### 3. ESTUDI DEL RITME

#### 3.1. El ritme: presentació

Un estudi exhaustiu dels textos poètics com el que ens proposem no pot deixar de banda l'anàlisi de les estructures rítmiques que els componen, no només perquè són elements que intervenen de manera decisiva en la comprensió global del text, sinó també perquè, al mateix temps, esdevenen fets estructurals en totes i cada una de les tradicions literàries. En aquest sentit, estem d'acord amb Gross i McDowell quan afirmen que: «The meaning of a poem includes the meanings its rhythmic structures communicate to the nerves and brain» (1996: 17). Així doncs, per a nosaltres, les característiques rítmiques del text no actuen com un pur ornament, sinó que repercuteixen inevitablement en el sentit que el poeta i el traductor es proposen de comunicar:

Rhythm is neither outside a poem's meaning nor an ornament to it. Rhythmic structures are expressive forms, cognitive elements, communicating those experiences that rhythmic consciousness can alone communicate: emphatic human responses to time in its passage (1996: 10).

Si el nostre propòsit consisteix en aprofundir en l'estudi rítmic dels textos del corpus, convé, primer de tot, aclarir què entenem per ritme, si més no, arribar a una definició del terme més o menys consensuada.

En un llibre de l'any 1965, que porta per títol *A Theory of Meter*, Seymour Chatman adverteix que no sempre queden clares les fronteres que separen els conceptes de ritme i metre: «In too many discussions of meter one finds confusion between rhythm and meter, and I felt it necessary to go to some lengths to define rhythm carefully so that it could effectively underpin the metrical definitions» (1965: 12). Tot i amb això, quan es comparen les definicions proposades pels estudiosos del ritme en llengua anglesa, ens adonem que les divergències entre unes i altres no són pas remarcables, al contrari, presenten força trets en comú.

Segons Chatman, amb l'aparició del vers lliure, el metre deixa de ser l'únic patró rítmic vàlid per escriure poesia, per la qual cosa, avui dia, identificar ritme amb metre és un veritable error, perquè el metre coexisteix amb altres manifestacions rítmiques que no necessàriament són mètriques (1965: 12). G. S. Fraser, en una publicació molt breu, editada uns pocs anys abans i que portava per títol *Metre, Rhyme and Free Verse*, ho explicava de la següent manera:

The difference between verse and prose or speech, therefore, is not that verse has rhythm, and prose and speech have not, but that in verse a rhythmical unit, the line, is superimposed upon the general grammatical unit of all discourse, the sentence. Prose is written in sentences. Verse is written in sentences and also in lines. A succession of lines of the same metrical pattern, a succession of iambic pentameters, for instance, is rather like a succession of waves breaking on the shore (1970: 2).

Les paraules de Fraser deixen clar que el ritme no és una qualitat exclusivament atribuïble a la poesia mètrica, ni tan sols a la poesia en general, perquè tot discurs, estigui escrit en vers o en prosa, posseeix propietats rítmiques perfectament identificables. Segons Fraser, la diferència entre el ritme de la prosa i el del vers rauria en què la primera s'escriu amb oracions i la segona amb oracions i versos.

El següent punt a considerar, i que, al nostre entendre, pot resultar molt productiu a l'hora de dilucidar què s'entén per ritme, són les definicions proposades pels diversos especialistes en el tema.

Per a Fraser (1970: 1), el ritme és uns dels elements clau del llenguatge poètic, tot i que la seva definició del terme és força imprecisa:

When we stand on the sea-shore, and watch waves breaking on the sand and being sucked out again, there is a basic similarity in the motion of each wave, but no two waves break in a manner that is absolutely identical. This similarity in difference of the motion of waves we could call rhythm.

Si bé Fraser apel·la a una imatge per explicar-lo, Chatman recorre al *Dictionary of Psychology* d'H. C. Warren per definir-lo: «The serial recurrence of a given time interval or group of time intervals, marked off by sounds, organic movements, etc.» (Warren 1934: 234). De l'explicació d'H. C. Warren se n'infereix que els components més rellevants del ritme són la recurrència, els intervals temporals i la sonoritat.

Per la seva banda, Derek Attridge insisteix que l'element essencial del ritme és la regularitat, una regularitat que no sempre està exempta de certes variacions i inflexions:

Rhythm is a patterning of energy simultaneously produced and perceived; a series of alternations of build-up and release, movement and counter-movement, tending toward regularity but complicated by constant variations and local inflections (1996: 3).

Quant a les publicacions que s'han interessat per l'estudi del ritme en la nostra llengua, *La mètrica i el ritme de la prosa* de Salvador Oliva ocupa un lloc de primer ordre. La definició que proposa Oliva s'ajusta força a les definicions en anglès, ja que, com elles, posa de relleu que el tret distintiu del ritme és la repetició invariable de les figures fòniques: «Dit amb termes de Jakobson, el ritme no és sinó un seguit de figures fòniques repetitives basades en unes variants sòlidament lligades a una invariant constant» (1992: 12).

Així mateix, les explicacions d'Oliva posen de manifest que la connexió entre el ritme i els intervals temporals que esmentaven algunes de les definicions en anglès ja ve de lluny, i que cal cercar-ne l'origen en unes paraules atribuïdes a Plató, i que més tard, Auden complementà:

El ritme –ordre en el temps, segons Plató– no ha deixat mai d'exercir una certa fascinació sobre els lectors i els estudiosos de la literatura. Element essencial en la música, imita –deia Auden– la nostra experiència en el temps. Però a la vegada –per poc apte que sigui l'escriptor– imprimeix al text una atracció subjacent que es tradueix en una sensació de fluïdesa, com si cada element (mot, sintagma i frase) ocupés justament l'espai que li pertoca, i no cap altre (1992: 12).

Per la seva banda, Josep Bargalló defineix el ritme basant-se en una definició prèvia de Lluís Calderer que distingeix entre el ritme mètric i el ritme líric:

Per a Lluís Calderer, el ritme –la combinació de sons i intervals –és temps, sentit, el *tempo* dels clàssics. En el vers, els sons –els prosodemes– estan distribuïts de tal manera que produeixen una recurrència que, d’una manera o altra, es repeteix, marcant no necessàriament un ritme de metre, sinó el que podríem anomenar ritme líric (2007a: 47).

Pel que es dedueix, la majoria de les definicions, tant en una com en altra llengua, coincideixen a recalcar: que el ritme és una proporció temporal basada en la repetició de constituents fònics que repercuteix en el significat del text, que el metre és un tipus de ritme, i que tots els textos, tant els que estan escrits en prosa com en vers, disposen d'alguna mena de ritme.

### **3.2. Opcions formals generals: el vers i el vers lliure**

D'ençà de l'aparició del vers lliure, la delimitació de les fronteres del vers s'ha convertit en un dels principals temes de debat entre els estudiosos del ritme; és per això que el propòsit d'aquest apartat és posar sobre la taula les principals definicions i punts de contacte entre els dos conceptes, amb l'objectiu d'evitar possibles confusions.

G. S. Fraser explica que determinats poetes de mitjan i finals del segle XIX, com Whitman o Henley, van començar a experimentar amb l'escriptura de poemes amb versos blancs i de longitud irregular; fins i tot Matthew Arnold, bon coneixedor de la mètrica tradicional, durant aquells anys, va escriure amb versos de longitud irregular (1970: 72).

De tota manera, segons Fraser, el vers lliure del segle XX deriva principalment del moviment Imaginista, que va tenir els seus orígens en un grup d'escriptors, més coneguts com a teòrics que no pas com a poetes, que entre els anys 1907 i 1908 van fundar una institució amb el nom de *Poet's Club*. T. E. Hulme i F. S. Flint n'eren dos dels promotors, i representaven una agrupació cansada del vers victorià, a criteri seu, exageradament retòric i que imposava el ritme iàmbic i un esquema de rimes excessivament regular. Així doncs, segons Fraser, la gradual introducció del vers lliure en la poesia en llengua anglesa s'ha d'interpretar com una

revolta contra la versificació decadent dels epígons dels poetes victorians i eduardians (1970: 72).

L'any 1908, amb l'arribada d'Ezra Pound a Anglaterra, provinent de terres italianes, el grup coincideix amb el poeta nord-americà i, tot i que, durant aquells anys, Pound escrivia una poesia molt allunyada de l'estètica dels components del grup, l'any 1912 inventà el terme «imaginisme», moviment que, als Estats Units, obtingué un gran ressò i una existència prolongada amb figures com William Carlos Williams i amb alguns dels poetes de la Black Mountain School, com Robert Creeley, que escrivien en «vers lliure», seguint els models rítmics del mateix Pound (1970: 73).

Per altra banda, Fraser defensa que, al mateix temps, la progressiva introducció del vers lliure s'ha d'atribuir al fet que Pound i Eliot van començar a escriure els seus primers poemes molt influenciats pel poeta simbolista francès Jules Laforgue que escrivia amb un tipus de vers que ell mateix va batejar amb el nom de *vers libre* (1970: 73).

Paral·lelament, Fraser distingeix un segon grup de poetes, com D. H. Lawrence que, tot i emprar el vers lliure, ho feien amb una tècnica visiblement diferent de la dels modernistes Pound i Eliot. La seva forma de procedir es basava en el vers bíblic i consistia més en la repetició expansiva amb variació i en el paral·lelisme retòric, que no pas en la condensació. Les particularitats d'aquesta tipologia de vers van generar que Herbert Read proposés per a aquesta opció formal el nom «versicles» o «prosa litúrgica» per diferenciar-la del vers lliure (1970: 74).

Derek Attridge, pel seu cantó, coincideix amb Fraser pel que fa a la cronologia i als introductors dels vers lliure en la poesia en llengua anglesa: «Later in the nineteenth century Browning and Hopkins molded traditional forms into new contours, and Whitman broke with metrical form altogether –a revolutionary step which in the twentieth century Pound, Eliot, Williams, and others confirmed and developed» (1996: 167).

Fraser adverteix que alguns crítics apliquen el terme «vers lliure» a qualsevol poema que no estigui escrit en iambes regulars. No obstant això, pel que es pot deduir de la seva definició, no comparteix pas aquest posicionament teòric:



What I recognize as good free verse is verse which does not scan regularly but seems always on the verge of scanning regularly; which is neither strictly in pure stress metre, nor stress syllable metre, nor quantitative metre, nor pure stress syllabics, but which often seems to be getting near to one or other of these, perhaps attempting to fuse two of them, perhaps deliberately and abruptly alternating between one and another (1970: 74).

Segons Fraser, el vers lliure és un vers que no s'escandeix per cap dels patrons mètrics de què disposa la llengua anglesa, encara que, tot sovint, es tracti de versos que s'apropin molt al que seria una estructura mètrica regular. Més endavant afegeix que l'element distintiu del vers lliure és la manca de regularitat, és per això que la seva elocució no és fàcil de consensuar unànimement:

Free verse runs more risks than other kinds of English verse, in that it cannot give always such clear and definite clues as regular verse about how the poet would like one to read aloud (or hear it, of course, in one's head) (1970: 78).

És la repetició de les unitats rítmiques que el vers lliure no disposa, el que garanteix en el vers mètric les expectatives que faciliten la correcta elocució dels versos: «A line of verse is a rhythmical unit, which can be analysed in some way, and which sets up an expectation that it will be followed by a number of similar rhythmical units» (1970: 3).

Per la seva banda, Charles O. Hartman defensa que la propietat que distingeix un vers mètric d'un que no ho és no són pas els accents, perquè qualsevol sèrie de paraules en anglès n'exigeix, d'accent, en tot cas, el que caracteritza la prosòdia del vers mètric és l'organització numèrica d'aquests accents:

Although any series of English words has accents, this does not make it an accentual line. For the accents to constitute a meter, they have to be measured. At least on a clear average their number must remain constant (1996: 30).

Si per a Hartman l'organització numèrica cal relacionar-la amb la prosòdia de la mètrica: «A meter is a prosody whose mode of organization is numerical» (1996: 17); la prosòdia del vers lliure és aquella que no se sustenta en les quantitats numèriques: «Free is properly a synonym

for “nonmetrical”, and it follows that the prosody of free verse is rhythmic organization by other than numerical modes» (1996: 25).

Attridge coincideix amb Hartman i Fraser que un anàlisi rítmic del vers lliure no donarà mai com a resultat una disposició mètrica regular (1996: 181); en canvi, és precisament la regularitat allò que identifica el vers mètric: «Meter is an organizing principle which turns the general tendency toward regularity in rhythm into a strictly-patterned regularity, that can be counted and named» (1996: 7).

Charles O. Hartman es pregunta per quina raó el vers lliure ha de ser considerat un vers, si la majoria dels diccionaris defineixen el *vers* com una unitat sotmesa a mesura:

If «free verse» were to be admitted as verse at all, everything that had been achieved in the study of prosody would have to be rethought. Verse itself was defined, and still is in many dictionaries, as «metrical composition» (1996: 6).

Malgrat tot, puntualitza que, de vegades, el vers lliure pot incorporar fragments que s'ajustin impecablement al ritme mètric, sense que això comporti que el vers ho esdevingui: «Much free verse may *look* like metrical verse, but this does not necessarily mean that it engages with the distinctive rhythmic experience we call meter» (Hartman 1996: 172). És a dir, que la incursió de versos mètrics isolats en un poema en vers lliure no comporta que el text esdevingui mètric.

Derek Attridge també es fa ressò de la polèmica i suggereix que la denominació «vers no mètric» (*nonmetrical verse*) segurament seria més encertada que no pas la de vers lliure. Tanmateix, el fet de tractar-se d'un concepte nascut per la negació d'un altre, és a dir, del terme «vers mètric», generaria una sensació de superioritat del darrer respecte del primer, que tampoc estaria del tot justificada:

A more accurate name would be nonmetrical verse, which, as a negative definition, has the advantage of implying that this kind of verse does not have a fixed identity of its own, whereas «free verse» misleadingly suggests a single type of poetry. But a negative name might seem to suggest the superiority of what is named positively, and that would also be a mistake (1996: 168).

Unes línies més avall, Attridge segueix amb la controvèrsia a l'entorn de l'esmentada denominació, i matisa que, en ocasions, el vers lliure sí que es construeix a partir de sistemes prosòdics ben definits, com ara el de disposar d'una oració per línia, o amb la inserció d'una rima final. En aquests casos, segons Attridge, no s'hauria de parlar de vers lliure, perquè d'alguna manera aquests principis estructurals coarten la llibertat del vers:

Free verse takes us even further in this direction: it follows no system that determines the length of its units, and therefore relies entirely on the visual layout to provide the reader with a linear structure. (Some free verse relies on alternative prosodic systems –on sentence per line, for instance, or the signaling of line-ends by rhymes– but it is to this extent not «free».) Free verse often exploits the possibilities of spatial organization, in a way that is impossible to reproduce in a performance of the poem (1996: 168).

Attridge acaba la dissertació admetent que, de tota manera, el nom més comunament acceptat per als versos que no s'adeqüen a cap patró mètric és el de vers lliure: «The usual name for verse that does not fall into a metrical pattern is free verse» (1996: 168) i, en efecte, aquest és el nom que emprà en el seu llibre, per referir-s'hi.

Una vegada exposades les descripcions més generals en relació amb el vers lliure, proposades pels especialistes en llengua anglesa, aprofundirem en l'estudi d'aquest vers des de l'àmbit de la llengua catalana. L'especialista en mètrica, Salvador Oliva, explica de la següent manera els orígens del vers lliure:

El concepte de vers lliure és encara més modern que el de poema en prosa. Apareix per ser aplicat als versos de Walt Whitman i d'altres que, com ell, escrivien sense subjectar-se a una mètrica determinada. Representa una revolta contra la forma morta exterior, i representa també una insistència en la forma interna i unitària, que és sempre única per a cada poema. La revolta era justificada perquè reivindicava l'element essencial de la poesia, un element que podríem considerar com la llibertat del poema per generar el seu propi codi i el seu propi ordre intern (2008: 37-38).

De les paraules d'Oliva es pot deduir que, en general, els estudiosos del ritme tant de tradició anglesa com catalana coincideixen en els següents dos punts: que el naixement del vers lliure cal situar-lo a la segona meitat del segle XIX, quan Whitman, entre d'altres, van començar a

usar-lo en la seva poesia, com a mostra de rebel·lió contra unes formes exteriors caduques, i que el vers lliure es caracteritza per no cenyir-se a una mètrica determinada.

Josep Bargalló, estudiós de la mètrica i del ritme en la nostra llengua, explica els orígens del vers lliure amb les següents paraules:

Un dels límits més controvertits, des del punt de vista dels estudis mètrics, és el del vers lliure, el vers escrit sense subjectar-se a uns metres i uns ritmes determinats, tot i mantenir la disposició vertical del text. El vers lliure –aquest sí, ben modern, desenvolupat a partir de Rimbaud, Gustave Kahn i els primers simbolistes– correspon a la reivindicació de l'espontaneïtat expressiva del poeta, que vol deixar de subjectar-se a unes normes de composició prefixades (2007a: 16).

Des de bon començament, Bargalló deixa clar que la noció de vers lliure és una de de les qüestions més controvertides i discutides pels estudiosos del ritme i la mètrica. Bargalló defineix el vers lliure com un vers que no se cenyeix a cap metre, ni a cap ritme determinat; un vers que reivindica l'espontaneïtat i que es nega a subjectar-se a unes normes prefixades (2007a: 16). Els trets rítmics del vers lliure el converteixen en un vers que només pot ser estudiat des de la poètica, però no pas des de la mètrica o la versificació (2007a: 16).

Comptat i debatut, la definició del vers lliure de Bargalló no s'allunya gaire de les ja formulades pels seus homòlegs anglesos, ambdues tradicions coincideixen que el vers lliure no s'aferra a cap patró rítmic ni mètric predeterminat.

Oliva, a la *Nova introducció a la mètrica* (2008: 39), planteja un problema terminològic del qual la mètrica anglesa tampoc n'ha estat exempta i del qual també se n'ha fet ressò, i que gira al voltant del terme «vers lliure»:

Un poema on la separació dels segments no respon a criteris mètrics no pot anomenar-se poema en vers, simplement perquè els seus segments no tenen res a veure amb el que abans hem anomenat versos. Si, doncs, aquests fragments no són versos, cal veure en primer lloc quins criteris han regit la divisió del discurs. Poden ocórrer dues coses: a) que la divisió no obeeixi a cap criteri, o b) que obeeixi criteris sintàctics, semàntics, visuals, etc., qualsevol aspecte llevat del material sonor.

El diccionari de l'IEC defineix el vers com la: «Unitat de la forma poètica caracteritzada per estar sotmesa a mesura», amb la qual cosa, el vers lliure no podria ser considerat un vers, perquè precisament no disposa de mesura.

En relació amb la confusió generada per l'aplicació del terme vers, al vers lliure, Oliva recorda que W. H. Auden, amb la intenció d'acabar amb la dita ambigüitat terminològica, proposà el concepte «prosa retallada» (*chopped-up prose*) com a substitut del terme «vers lliure» (2008: 39).

Per la nostra part, no hem adoptat ni el terme «prosa retallada» (*chopped-up prose*), proposat per W.H. Auden (2008: 39), ni el de «vers no mètric» (*nonmetrical verse*), suggerit per Attridge, a pesar que estem completament d'acord amb les confusions que ocasiona el terme «vers» aplicat al vers lliure. Amb tot, ens ha semblat, com succeïa amb Attridge, que el concepte «vers lliure» és encara avui el més difós i reconegut.

Quant a la noció de vers, i aquí s'ha d'entendre per vers, vers mètric, Bargalló apel·la a la tradició per referir-s'hi:

El vers ve conformat per una successió de síl·labes ordenades segons un model concret, que té a veure la majoria de les vegades amb una regulació fixada per alguna tradició. Un model que regula el nombre de síl·labes, la situació dels accents o la reiteració de la rima (2007b 15).

Per a Oliva, igual que per a Bargalló, la rima, com a figura de so és també un principi regulador i estructural del vers mètric: «El vers no és més que una organització sonora del llenguatge i fa ús de les figures de so (anàfores, paral·lelismes, mètrica, rima, etc.)» (2008: 25). És precisament la recursivitat del material sonor el que determina quan ens trobem davant d'un vers: «Quan el material sonor (bàsicament la síl·laba i l'accentualitat) d'un discurs es presenta regulat numèricament, i amb recursivitats regulars, aleshores diem que es tracta d'un discurs en vers» (2008: 27). Més endavant afegeix: «Un poema en vers és un discurs dividit en uns segments més petits seguint uns criteris mètrics (2008: 38)».

Convé aclarir que, a pesar que determinats poemes o traduccions mètriques poden contenir versos amb ambigüitats accentuals, considerem que, en aquests casos, cal aplicar sempre el

principi de màxima regularitat proposat per Gabriel Ferrater en el seu article «Sobre mètrica» i que es basa en el fet que el poeta sempre proporciona, en la seva composició, uns quants versos sense ambigüitats accentuals, a partir dels quals, el lector pot identificar el patró accentual dels versos ambigus:

La manera com el poeta defineix la seva elecció a cada vers, no cal dir-ho, és jugant amb els versos propers: el lector ha de partir d'un principi de màxima regularitat per cada poema, i el poeta li ha de donar un vers o uns quants versos sense cap ambigüitat accentual, a partir dels quals el lector reconeixerà la gamma d'accentuacions possibles dels altres (1981: 82-83).

Entenem que el vers o vers mètric se cenyeix a un patró de regularitat mètrica que comporta una organització numèrica repetitiva del material sonor, mentre que el vers lliure no se subjecta a les normes rítmiques prefixades per les convencions mètriques, i no compta amb una distribució recurrent de les unitats rítmiques, en conseqüència, no es pot estudiar des de la mètrica, ni des de la versificació.

Abans de donar l'apartat per finalitzat, volem fer avinents les paraules que T. S. Eliot va pronunciar en relació amb el vers lliure, i que tan oportunes ens semblen en aquest context (les incloem de la traducció de Salvador Oliva): «No hi ha vers lliure per al poeta que vol fer la feina ben feta» (2008: 38).

### 3.2.1. Opcions formals generals del corpus

Com s'ha explicat en l'apartat anterior, a finals del segle XIX, l'aparició del vers lliure va significar la introducció d'una forma no mètrica alternativa per a la poesia. Avui dia, aquesta distinció entre «vers mètric» i «vers lliure» és encara prou rellevant com per escindir el llenguatge poètic en una o altra tendència rítmica.

El quadre que s'adjunta a continuació mostra les opcions preses tant pels traductors com pels poetes respecte d'aquesta doble via formal. A la banda més esquerra, i ordenats seguint el criteri cronològic de la publicació de la traducció, hi apareixen els noms dels poetes originals amb la solució formal adoptada: *mètrica* o *vers lliure*. A la banda dreta s'hi llegeixen els cognoms dels traductors amb l'opció formal escollida. D'aquesta manera, el quadre permet

comparar, amb relativa comoditat, les adaptacions formals que duen a terme els traductors, en relació amb el text poètic original.

Les dades contingudes en el quadre són el resultat de l'anàlisi dels poemes seleccionats per al corpus, amb la qual cosa, la informació que inclou no es pot extrapolar a la totalitat del poemari original, ni de la traducció.

A pesar que la majoria d'originals i traduccions estudiats no ofereixen massa dubtes, a l'hora de determinar a quina de les dues vies formals s'adscriuen, és cert que s'han identificat casos en què el mateix poeta se serveix d'una o altra opció segons el poema, és a dir, que en alguns casos es decanta per la forma mètrica, i en d'altres, pel vers lliure. Una bona mostra d'aquesta alternança formal es troba en els poemes triats d'Auden, Burnside, Cummings i Larkin, poetes que aposten per combinar les composicions en vers lliure i en vers mètric en la seva obra poètica.

Aquesta mescla d'opcions formals no és exclusiva dels poemes originals, sinó que també es pot descobrir en algunes traduccions, de fet, en quatre de les traduccions del corpus el traductor alterna les opcions formals mètriques amb el vers lliure. Així succeeix en quatre traduccions: tres de Jaumà i una de Riera.

Convé insistir en què si el recompte final, ubicat a la part inferior del quadre, assoleix el nombre vint, és perquè, a pesar que algunes traduccions combinen les dues opcions (la forma mètrica i en vers lliure) s'ha optat per situar-les dins de l'opció que prenen de manera majoritària. Per tal d'identificar les publicacions que combinen ambdues vies, s'han marcat amb dues ics (x), una a sota de l'opció mètrica, i una altra a sota de la del vers lliure, i s'ha determinat no comptabilitzar-les en el recompte final, per evitar que hi hagi més opcions formals, que no pas traduccions en el corpus.

ANY TRADUCCIÓ	POETA	MÈTRICA	VERS LLIURE	TRADUCTOR	MÈTRICA	VERS LLIURE
1994	<i>Auster</i>		X	<i>Casellas</i>		X
1994	<i>Frost</i>	X		<i>Desclot</i>	X	
1994	<i>Rich</i>		X	<i>Abelló</i>		X
1995	<i>Heaney</i>	X		<i>Parcerisas</i>		X
1996	<i>Auden</i>	X	x	<i>Oliva</i>	X	
1997	<i>Auden</i>	<b>X</b>		<i>Comadira</i>	X	
1997	<i>Burnside</i>	x	<b>X</b>	<i>Codina &amp; Pujol</i>		X
1999	<i>Hardy</i>	X		<i>Jaumà</i>	<b>X*</b>	x
1999	<i>Hughes</i>		X	<i>Fulquet &amp; Ernest</i>		X
2000	<i>Pound</i>	X		<i>Parcerisas</i>		X
2001	<i>Ashbery</i>		X	<i>Mateu</i>		X
2001	<i>Heaney</i>	X		<i>Ernest &amp; Subirana</i>		X
2003	<i>Frost</i>	X		<i>Jaumà</i>	<b>X*</b>	x
2005	<i>Yeats</i>	X		<i>Manresa &amp; Roig</i>		X
2006	<i>Plath</i>		X	<i>Abelló</i>		X
2007	<i>Cummings</i>	x	<b>X</b>	<i>Sargatal</i>		X
2009	<i>Vizenor</i>		X	<i>Cuenca</i>		X
2009	<i>Graves</i>	X		<i>Jaumà</i>	<b>X*</b>	x
2010	<i>Larkin</i>	x	<b>X</b>	<i>Riera</i>	x	<b>X</b>
2010	<i>Eliot</i>	X		<i>Susanna</i>		X
<b>RECOMPTE FINAL</b>		<b>11</b>	<b>9</b>		<b>6</b>	<b>14</b>



S'ha optat per assenyalar les traduccions que prenen més d'una opció formal de la mateixa manera, amb dues ics: la més gran representa l'opció formal majoritària que pren el traductor, és a dir que, si d'un mateix poeta o traductor s'han escollit tres poemes i dos d'ells són mètrics i el tercer està escrit en vers lliure, la ics de major proporcions se situarà sota la columna mètrica perquè aquesta és l'opció rítmica majoritària. A l'altra opció formal s'hi haurà posat una ics de dimensions més reduïdes.

Els poemes originals que presenten una opció formal mètrica s'han agrupat sota la denominació de «poemes originals mètrics»; dels 53 poemes originals de què consta el corpus, 29 són mètrics. A continuació, al costat del nom de l'autor i entre parèntesis, s'especifiquen el nombre de poemes originals mètrics de cada poeta: Frost (4), Heaney (5), Auden (4), Hardy (4), Yeats (3), Graves (3), Pound (1), Eliot (1), Burnside (1), Cummings (1) i Larkin (2). Convé recordar que els poemes triats de Pound, Eliot i una de les composicions de Frost, tot i que es comptabilitzen com a un sol poema, consten de 50 versos, mentre que, en altres poetes, per obtenir aquest mateix nombre de versos ha calgut incorporar tres o més poemes en el corpus.

De manera paral·lela, els poemes originals que adopten el vers lliure s'anomenaran «poemes originals en vers lliure», i sumen un total de 24 composicions que, tot seguit, es detallen seguint la mateixa distribució que per als poemes originals mètrics: Auster (3), Rich (3), Hughes (2), Ashbery (3), Plath (4), Vizenor (3), Burnside (2), Cummings (2), Auden (1) i Larkin (1).

Tal i com es pot comprovar, en general, la majoria de poetes es mantenen fidels a una única opció formal, només Auden, Burnside, Cummings i Larkin es troben a les dues files, per la qual cosa es pot concloure que, basant-nos en els poemes estudiats, només 4 dels 17 poetes del corpus combinen dues opcions formals en la seva producció poètica.

Pel que fa a les traduccions, distingim també entre les traduccions mètriques i les traduccions en vers lliure. Entenem per «traducció mètrica» aquella traducció que es decanta pel vers mètric, com a opció formal general. Com s'ha dit una mica més amunt, el corpus disposa de 53 poemes originals en anglès, tots ells traduïts al català, per la qual cosa, el nombre de poemes traduïts suma també 53.

Doncs bé, dels 53 poemes del corpus, només 7 són traduccions mètriques, de les quals, tot seguit, se'n precisa el nom dels autors i, entre parèntesis, el nombre de traduccions mètriques atribuïdes a cada un d'ells: Oliva (3), Comadira (2), DescLOT (1) i Riera (1).

Si es té en consideració que de les 7 traduccions mètriques, 6 parteixen de poemes originals mètrics, es pot inferir per les xifres que només 7 dels 29 poemes originals mètrics han esdevingut traduccions mètriques. Per consegüent, les dades proven que el nombre de traduccions mètriques és baixíssim en comparació amb el dels originals mètrics.

Quan el traductor no coneix prou les especificitats mètriques de la seva llengua, és possible que intercali versos hipomètrics o hipermètrics en algunes de les seves traduccions. Quan això ha succeït, s'ha optat per incloure la traducció dins del grup de les traduccions mètriques, a pesar que incorpori versos que no s'adequin al nombre de síl·labes predominant en la composició. Les traduccions que contenen versos hipomètrics i hipermètrics han estat representades amb una ics amb asterisc (X\*), per distingir-les de les composicions pròpiament mètriques i que no contenen aquesta mena d'imprecisions. A partir d'aquest moment, l'asterisc s'usarà per identificar aquelles traduccions que incorporen versos amètrics.

El còmput total d'aquesta mena de traduccions ascendeix a 7, i totes elles corresponen a traduccions de Jaumà, per més que a aquesta xifra de 7 se li afegeixin les altres 7 traduccions mètriques, el nombre total de traduccions no escrites en vers lliure és només de 14, un nombre encara molt per sota del que representen el global de traduccions en vers lliure del corpus.

El següent punt a considerar és el de les traduccions en vers lliure que, com s'ha vist, representen l'opció formal majoritària. De les 53 traduccions del corpus, 39 són traduccions en vers lliure, això significa que el 73% de les traduccions del corpus s'han inclinat per aquesta via formal, a pesar que els poemes originals en vers lliure representen menys de la meitat dels poemes del corpus, concretament, el 45% del total. Si partim del fet que 29 dels poemes originals són mètrics, es pot concloure que 22 dels 29 poemes mètrics han acabat adoptant una nova forma: o bé el vers lliure, o bé la mètrica irregular; per consegüent, només el 24% dels poemes mètrics són traduïts en la mateixa opció formal general que l'original. En conclusió, així com els originals mètrics, generalment, s'adapten a la forma del vers lliure, els originals en vers lliure són traduïts, en la majoria d'ocasions, en vers lliure.

Un cop comentades algunes de les opcions formals dels originals i de les traduccions, cal veure si l'opció formal acollida per la traducció coincideix sempre amb la de l'original. En algunes traduccions s'estableix una correspondència formal absoluta, bé perquè els originals mètrics són traduïts per poemes mètrics, bé perquè l'original en vers lliure és traduït també en vers lliure. Així doncs, una «traducció amb correspondència formal» serà una traducció mètrica d'un original mètric o una traducció en vers lliure d'un original en vers lliure. Primer de tot, cal recordar que el nostre quadre es basa exclusivament en els poemes del corpus, cosa que comporta que les conclusions no es puguin extrapolar a la totalitat del llibre traduït.

Seguidament, es detallen les traduccions amb correspondència formal del corpus, que serien les següents: Frost (Desclot), Auden (Comadira), Auster (Casellas), Rich (Abelló), Hughes (Fulquet & Ernest), Ashbery (Mateu), Plath (Abelló) i Vizenor (Cuenca).

Hi hauria un segon grup de traduccions que formen part del que anomenaríem «traduccions amb adaptació formal», aquestes traduccions no segueixen la mateixa forma del poema original. Dins d'aquest grup s'hi trobarien les traduccions que transformen els originals mètrics en traduccions en vers lliure, o bé aquelles traduccions en vers lliure que s'ajusten a una traducció mètrica, aquest seria el cas de: Auden (Oliva), Burnside (Codina & Pujol), Hardy (Jaumà), Frost (Jaumà), Graves (Jaumà), Yeats (Manresa & Roig), Cummings (Sargatal), Pound (Parcerisas), Heaney (Parcerisas), Heaney (Ernest & Subirana), Larkin (Riera) i Eliot (Susanna).

Val la pena aclarir que les traduccions de Jaumà, a pesar de contenir certes irregularitats mètriques, han estat considerades traduccions amb correspondència formal, perquè entenem que malgrat que no segueixen les convencions establertes per la mètrica, s'hi detecta una clara voluntat de construir un text mètric. També convé recordar que s'han considerat com a mètriques les traduccions que, majoritàriament, tradueixen els textos originals amb aquesta opció formal.

A tall de recapitulació direm que el corpus està integrat per un nombre d'originals força equilibrat pel que fa a la forma, atès que el conjunt de poemes originals mètrics representen el 55%, i el dels originals en vers lliure, el 45% restant. En el moment de fer la comparativa formal amb les traduccions, solament el 24% dels poemes mètrics conserven la forma original

en la traducció, cosa que significa que molts d'ells s'ajusten al vers lliure, que s'erigeix, per altra banda, com l'opció formal majoritària entre els traductors. Al mateix temps, existeix un darrer grup d'originals mètrics traduïts en mètrica irregular, en són un bon exemple: Hardy, Frost i Graves, traduïts tots ells per Jaumà.

Prenent en consideració les anteriors informacions, es pot afirmar que, a Catalunya, la traducció en vers mètric està passant per un moment crític, tot i que els poetes mètrics en llengua anglesa se segueixen traduint i, per tant, la seva pervivència en la nostra cultura es manté intacta, l'opció majoritària que prenen les traduccions és la del vers lliure.

Quins són els factors que afavoreixen les traduccions en vers lliure en detriment de les mètriques? A què es deu aquest desinterès per la traducció a formes mètriques? Doncs bé, no és gens fàcil esbossar els orígens d'aquesta tendència, a més, ja s'ha exposat en el capítol inicial, que el propòsit del nostre estudi no és pas treure a la llum les causes que expliquen les decisions preses pels traductors, com tampoc ho és la de determinar els mòbils de les opcions formals preses, entre altres raons, perquè creiem que no estem prou avesats a estudiar aquesta mena de causalitats que, per altra banda, ens semblen un aspecte de la investigació traductològica certament complex.

Tanmateix, i amb el suport d'un cert nombre de teòrics de la traductologia, sí que ens atrevim a proposar dos motius principals que explicarien la disminució d'aquesta tipologia de traduccions, amb la intenció de descobrir els factors que col·laboren en la creixent proliferació de traduccions en vers lliure.

D'entrada, la poca remuneració econòmica que reben els traductors per realitzar la seva feina ens sembla un condicionant prou significatiu: és sabut que l'ofici de traductor no està prou ben pagat, i encara menys, quan el traductor el que es proposa traduir és poesia. La principal dificultat de la traducció de poesia mètrica és la de la diversitat d'exigències que presenta simultàniament, el conjunt de conflictes que es generen entre el metre i el ritme, la sintaxi i el metre, o el so i el sentit, i que el traductor es veu obligat a resoldre, si vol reeixir en la seva empresa (Etkind 1982: 12). No cal dir que tot aquest grup d'exigències i conflictes obliguen el traductor a esmerçar més temps en la traducció que no pas si es proposés d'escriure una traducció en vers lliure. Francis R. Jones afirma que la decisió inicial de recrear el ritme

incrementa considerablement el temps, ja que obliga sempre a cercar noves solucions per al text traduït (2011: 168).

En segon lloc, creiem que el desconeixement de les convencions mètriques de la llengua d'arribada per part del traductor, comporta que certs traductors es facin enrere i prefereixin no aventurar-se amb les traduccions mètriques, fet que contribuiria decisivament a la disminució d'aquesta tipologia de traduccions. La traducció mètrica és una opció tan legítima com la traducció en vers lliure, però a banda de les habilitats exigides per les dues opcions formals, la primera requereix un profund coneixement de les particularitats mètriques d'ambdues llengües, fet que comporta una dificultat afegida que el traductor no sempre està disposat a assumir. En aquest sentit, Judith Moffett afirma (Allén 1999: 87-88):

This isn't the place to get into what's been going on in recent times, for better and for worse, in American education and culture; but I speak from experience when I say that at least one entire generation of poets has come to maturity without learning to use formal techniques in the creation of a poem, or to appreciate how those techniques are operating in the older work they read.

Arribats a aquest punt, parem atenció a unes paraules de Salvador Oliva que pensem que són perfectament aplicables a determinats traductors favorables a la traducció en vers lliure dels originals mètrics: «D'altra banda, hi ha poetes que renunciïn a escriure en vers, sigui perquè encara no n'han après l'ofici, sigui perquè l'han après, però prefereixen fer ús d'altres recursos» (2008: 9). En aquest punt, Oliva coincidiria amb Moffett en assenyalar que alguns poetes, que nosaltres convertim en traductors, desisteixen d'escriure en vers perquè no coneixen prou la disciplina mètrica, desconeixença que, si bé contribuiria a la disminució de les traduccions en vers mètric, no podria ser considerada com l'única causa de la reducció d'aquest tipus de traduccions. Tan poc consistent seria pensar que el desconeixement de les convencions mètriques és l'única causa que explica la disminució de les traduccions mètriques, com ho seria pensar que quan un poeta escriu en vers lliure és perquè no sap fer versos mètrics. De fet, el nostre mateix corpus desmentiria el raonament: a tall d'exemple, poetes com Larkin, Cummings o Burnside alternen ambdues opcions formals en la seva producció, el vers lliure i el mètric, fet que desmentiria que els poetes que escriuen en vers lliure ho fan perquè no saben fer-ho en vers mètric.

Tal com explicava Oliva, no es pot passar per alt que el poeta (i el traductor per a nosaltres) té la llibertat i el dret d'escollir l'opció formal que més idònia li sembla per al text que es proposa traduir; no obstant això, estem d'acord que, en alguns casos puntuals, la desconeixença de les convencions mètriques contribueix a la disminució d'aquesta tipologia de traduccions.

Així és que, en última instància, és el traductor qui té la potestat de decidir per quina de les dues opcions formals generals es decanta, i per part nostra creiem que està bé que així sigui. Amb tot, convé recalcar que certs traductors que es mostren contraris a la traducció mètrica ho justifiquen defensant que aquest tipus de traduccions encotillen el text i corren el perill d'allunyar-se del sentit de l'original. Doncs bé, en un estudi publicat l'any 2007 per Francis R. Jones, es demostra que la recreació del ritme rarament produeix transformacions creatives; en canvi, quan es recrea el ritme i la rima, les transformacions creatives augmenten considerablement (2011: 170). Per consegüent, seria un error posicionar-se a favor de la traducció en vers lliure emparant-se en la intenció d'evitar així solucions excessivament creatives, no només perquè Jones ho desmenteix, sinó, perquè, entre altres motius, la traducció en vers lliure, pel sol fet de ser-ho, tampoc no evita la inclusió d'aquesta tipologia de transformacions creatives.

A pesar que la traducció en vers lliure s'erigeixi com l'opció formal majoritària entre els traductors, no es pot pas pensar que la traducció mètrica no tingui defensors. Yves Bonnefoy afirma: «Lo esencial es que haya música, que uno sepa y sienta el vínculo esencial, original, con la especie de sentido que se busca en poesía; y el resto se dará por añadidura. Si falta el ritmo, en la traducción, ¿quién puede leerla? Pero, recíprocamente, si el ritmo está ahí, vivo, ¿cuántas libertades podemos tomarnos con las partes originales?» (2002: 54). En la mateixa línia, Efrim Etkind postula que la poesia és la unió de so i sentit, de les imatges i de la composició, del fons i la forma. Si a l'hora de traduir un poema a una altra llengua es conserva només el sentit dels mots i les imatges, si es deixen de banda els sons i la composició, del poema, no en restarà res (1982: 11). Judith Moffett defensa que, de la mateixa manera que un poema en vers lliure no pot generar una traducció fiable amb una traducció formal, (entenent per formal una traducció mètrica), quan un gran poema formal es tradueix en vers lliure perd el seu significat, si s'entén que el significat està fusionat amb la forma (Allén 1999: 88).

No és pas el nostre propòsit posicionar-nos a favor de la traducció mètrica, en detriment de qualsevol altra traducció escrita en vers lliure, com s'ha dit amb anterioritat, ambdues ens semblen perfectament legítimes. En tot cas, el que pretenem és advertir que la disminució d'una de les dues opcions formals per a la traducció de poesia en llengua catalana comportaria un buit irremplaçable en la nostra cultura escrita. A banda del fet que la traducció mètrica, quan s'empra per traduir originals mètrics, permet reviure el ritme imprès en els versos del poeta, la traducció que opta per aquesta formalitat enriqueix la cultura d'arribada amb noves formes mètriques i estròfiques preses d'altres cultures literàries (Etkind 1982: 179). Segons Bengt Jangfeldt, un altre dels avantatges de la traducció formal és que obliga al traductor a revisar contínuament el text traduït impedint així la presa de decisions precipitades, i segueix dient, en relació amb aquells que argumenten que una de les principals dificultats de la traducció mètrica és la transferència dels aspectes formals, que tot el que es perd en una traducció és perquè així s'ha volgut (Allén 1999: 125). Yves Bonnefoy declara el següent en el seu llibre *La traducción de poesía*: «Pero se nos ha dicho también que la pluralidad de las significaciones es infinita hasta en la más mediocre de las frases. De donde se desprende que podríamos concluir que es provechoso traducir y continuar traduciendo indefinidamente» (2002: 23). Doncs bé, si tota traducció ajuda a trobar nous significats desconeguts en el poema original, i si la traducció mètrica és l'única capaç d'enriquir la cultura d'arribada amb noves formes mètriques i, al mateix temps, exigeix més precisió que no pas altres, evitant d'aquesta manera la presa de decisions precipitades, és innegable que la disminució de l'opció formal mètrica per a la traducció ha de comportar una pèrdua irreparable per a la disciplina traductològica en general, i, més concretament, per a la traducció de poesia en la nostra llengua.

### 3.3. El metre anglès i el català

Voldríem començar l'apartat amb uns mots de Derek Attridge que posen de manifest que cada llengua compta amb unes especificitats rítmiques que li són exclusives: «All languages have their distinctive rhythms, their own ways of harnessing the energies of the body as they unfold in time» (1996: 4). Si extrapolem l'afirmació d'Attridge a les llengües amb què treballem, tant la llengua catalana com l'anglesa disposen d'una nomenclatura pròpia i una tradició de versificació diferent; és per això que, si es volen comparar les opcions mètriques d'una i altra llengua, que és el que ens proposem en el present apartat, es fan necessàries unes explicacions prèvies que aclareixin les característiques rítmiques d'ambdues llengües.

Per a les explicacions contingudes en aquest apartat sobre la mètrica anglesa i les seves diverses tipologies de metres, ens hem ajudat del llibre de G. S. Fraser que porta per títol *Metre, Rhyme and Free Verse* que, malgrat ser una introducció a la mètrica en llengua anglesa, ens ha semblat que, de tota la bibliografia consultada sobre el tema, era el més adequat per a l'objectiu que ens proposem, que és fer una presentació general d'alguns conceptes bàsics de la disciplina.

Fraser afirma que un dels trets distintius del metre anglès és l'accent. Probablement per això la mètrica accentual fou el primer dels metres de la llengua anglesa (*pure stress metre*) (1970: 13). La mètrica accentual encara ha pervingut fins als nostres dies (1970: 16); de fet, alguns dels poemes originals del corpus estan escrits en aquesta opció mètrica.

En la mètrica accentual cada vers compta amb un nombre igual d'accents primaris, però no necessàriament amb un nombre fix de síl·labes (1970: 13-14), cosa que fa que la mètrica accentual anglesa no sigui sil·làbica. Per això, per a Fraser, és relativament fàcil escriure amb mètrica accentual, de fet, qualsevol fragment en prosa pot dividir-se, gairebé de manera mecànica, en agrupacions de quatre accents primaris (1970: 16).

La proximitat rítmica que manté la mètrica accentual amb la prosa ha fet que alguns poetes no siguin massa partidaris de la utilització d'aquest tipus de metre, mentre que, per contra, alguns altres l'han acollit puntualment amb la intenció de dotar el vers d'un efecte prosaic (1970: 18).



Per concloure la descripció dels elements que conformen el vers accentual, direm que la cesura o la pausa al mig del vers és una divisió molt més freqüent en la mètrica accentual que no pas en la sil·labicoaccentual (1970: 13). En el poema «The Three Companions», de W. H. Auden, que forma part del nostre corpus, la totalitat dels versos són cesurats:

«O whére are you góing?» / said réader to ríder,  
 «that válley is fátal / when fúrnaces búrn,  
 Yónder's the mídden / whose ódours will mádden,  
 That gáp is the gráve / where the táll retúrn.»

Seguint amb la mateixa composició d'Auden, afegirem que Fraser adverteix que alguns versos de la llengua anglesa poden ser ambivalents, perquè es poden escandir com si es tractessin de versos en mètrica accentual i sil·labicoaccentual (1970: 24). Parem atenció a la primera estrofa de la composició:

«O **whére** / are you / **góing?**» / said **réa** / der to **rí** / der, (pentàmetre)  
 «that **vá** / lley is / **fátal** / when **fúr** / naces / **búrn**, (pentàmetre)  
**Yónder's** / the **mí** / dden whose / **ódours** / will **má** / dden, (pentàmetre)  
 That **gáp** / is the / **gráve** where / the **táll** / retúrn.» (pentàmetre)

Els versos d'Auden compten amb quatre accents primaris distribuïts en cinc peus mètrics, cosa que comporta que un dels peus sigui àton, és a dir, que no disposi de cap síl·laba tònica. Els peus que no compten amb cap síl·laba tònica reben el nom de «pirriquis».

En l'estrofa d'Auden, pot observar-s'hi també un tret ben característic de la mètrica accentual i que consisteix a incorporar l'al·literació com a recurs figuratiu. Reproduïm l'estrofa marcant en negreta les al·literacions internes del vers:

«O whére are you góing?» said **réader** to **ríder**,  
 «that válley is **fátal** when **fúrnaces** búrn,  
 Yónder's the **mídden** whose ódours will **mádden**,  
 That **gáp** is the **gráve** where the **táll** retúrn.»

Avui dia, els poetes en llengua anglesa recorren poc a la mètrica accentual; de fet, des dels inicis del Renaixement, amb l'aparició de les primeres obres de Geoffrey Chaucer, la major part de la poesia en llengua anglesa va adoptar la mètrica sil·labicoaccentual (*stress-syllable metre*) (1970: 16). Des d'aleshores, la major part de la poesia en llengua anglesa fou escrita en pentàmetres iàmbics, un vers que consta de cinc accents per vers que es poden agrupar en cinc peus mètrics, generalment de dues síl·labes cada un, i en què la primera síl·laba compta amb una menor accentuació que la segona. A continuació incloem un exemple de pentàmetres iàmbics, que es corresponen amb els quatre primers versos de «Mending Wall», del poeta nord-americà Robert Frost:

**Só**me**th**ing / **thé**re is / that dó / esn't lóve / a wáll,  
That sénds / the fró / zen-gróund/ -swell ún / der *ít*  
And spílls / the úp / per bóul / ders *ín* / the sún,  
And mákes / gaps é / ven twó / can páss / abréast.

Com es pot observar, cada vers està dividit en 5 peus de 2 síl·labes cada un, per tant, si es compten el nombre de síl·labes de cada un d'ells, des del principi fins al final, sempre tindrem 10 síl·labes; per consegüent, es tractaria de pentàmetres absolutament regulars, perquè el pentàmetre és un vers que pot tenir també 11 síl·labes i incorporar peus ternaris, és a dir, no de dos, sinó de tres síl·labes.

En la majoria de peus de l'exemple, la síl·laba accentuada és la segona, amb l'excepció dels dos primers, que s'han marcat en negreta, i en què el peu s'ha invertit generant una «inversió iàmbica», un recurs mètric habitual en aquest tipus de vers: «This reversal is common and acceptable at the beginning of an iambic pentameter line, and the sentence stress does not jar if the second syllable of the trochee, as the reversed iambus is called, is of almost but not quite equal weight with the first» (Fraser 1970: 8).

Els dos mots que apareixen en cursiva són àtons, cosa que impedeix que puguin dur accent (Attridge 1996: 31); malgrat tot, l'accent l'adopten pel context, i es produeix un cas de promoció (*promotion*) que Attridge defineix amb les següents paraules: «Promotion is the reverse of demotion: under certain specific conditions an unstressed syllable functions not as an offbeat, which is what is normally expected, but as a beat» (1996: 74).

Com que la mètrica sil·labicoaccentual basa la seva longitud en el nombre de peus, el vers tindrà un nom o un altre, segons els peus que tingui: si el vers té un peu serà un monòmetre; si en té dos, un dímetre; si en té tres, un trímetre; si en té quatre, un tetràmetre; si en té cinc, un pentàmetre; si en té sis, un hexàmetre o un alexandrí, i, per últim, si en té set, un heptàmetre (Fraser 1970: 26-41). Per bé que segurament la llengua anglesa admet versos de més longitud que aquests, convé recordar que, molts versos llargs són, de fet, el resultat de combinacions de versos més curts.

Fraser recorda que, tot i que la majoria de peus que componen els pentàmetres iàmbics estan formats per dues síl·labes, és possible trobar-hi peus ternaris, és a dir, peus de tres síl·labes; és per això que no tots els pentàmetres iàmbics tenen deu síl·labes, en ocasions, sobretot quan el final és femení, poden tenir-ne onze (1970: 26). Amb els tetràmetres succeeix una cosa semblant, poden tenir set o vuit síl·labes, segons si la primera síl·laba del peu és tònica ( / ) o àtona ( x ) (1970: 35).

Per molt que el peu iàmbic ( x / ) sigui el més natural i propi de la llengua anglesa, se'l pot trobar en combinació amb altres peus mètrics, com ara són: els troqueus ( / x ); els anapests ( x x / ); els dàctils ( / x x ); els pirriquis ( x x ); els espondeus ( / / ), i fins i tot, puntualment, amb algun coriambe ( / x x / ).

Reprenent el discurs de Fraser, direm que existeix un conjunt de poetes en llengua anglesa, com ara W. H. Auden, Thom Gunn o Marianne Moore, que, esporàdicament, han escrit poemes en el que ell anomena «mètrica sil·làbica» (*pure syllabic metre*) (1970: 50). Els poetes que, en un determinat poema, aposten per aquest tipus de mètrica, no es proposen pas abolir la prosòdia i la sonoritat natural del discurs en anglès, sinó instaurar un nou patró per definir el vers anglès (1970: 51).

L'únic principi organitzatiu vàlid per a aquest tipus de vers és el recompte sil·làbic, que en determinades ocasions es combina amb la introducció de rima a final de vers (1970: 48). Els versos de deu síl·labes són menys tolerats que no pas els de nou o els de set, pel fet que els darrers no es poden escandir com si es tractessin de peus iàmbics tradicionals (1970: 56-57).

Per il·lustrar-ho, Fraser posa d'exemple un grup de versos amb un nombre fix de síl·labes, que pertanyen al discurs que Alonso dirigeix a Ferdinand, en el poema d'Auden, «The Tempest, The Sea and the Mirror», com que el corpus amb què treballem no compta amb cap poema escrit en mètrica sil·làbica, adjuntem el poema proposat per Fraser (1970: 54-55):

Dear Son, when the warm multitudes cry,	9
Ascend your throne majestically,	9
But keep in mind the waters where fish	9
See sceptres descending with no wish	9
To touch them; sit regal and erect,	9
But imagine sands where a crown	9
Has the status of a broken-down	9
Sofa or mutilated statue:	9
Remember as bells and cannon boom	9
The cold deep that does not envy you,	9
The sunburnt superficial kingdom	9
Where a king is an object.	7

En aquesta secció, hem decidit no incloure-hi les explicacions que Fraser dedica al metre quantitatiu (*quantitative metre*), per tres motius principals: primer de tot, perquè és un metre molt poc utilitzat entre els poetes en llengua anglesa; en segon lloc, perquè el nostre corpus no disposa de casos pràctics per exemplificar-lo; en tercer lloc, perquè, tal i com demostra el mateix Fraser, l'escansió del metre quantitatiu sovint es confon amb la del metre sil·labicoaccentual. Això no obstant, no significa que no s'hagi tingut en consideració en el moment d'adjudicar el metre per a cada poema del corpus. De fet, per a Fraser, la mètrica anglesa posseeix quatre metres que són els que s'han descrit en aquest apartat: el metre accentual, el sil·labicoaccentual, el sil·làbic i el quantitatiu.

Pel que fa a la mètrica catalana, les explicacions que s'inclouen a continuació es basen en la *Nova introducció a la mètrica* de Salvador Oliva, que si ho recordem bé, definia la mètrica com: «un grup d'artificis, que per dir-ho amb paraules de Roman Jakobson, són figures fòniques repetitives» (2008: 15). És precisament la repetició d'aquestes figures fòniques el que genera el ritme del vers. La mètrica, com la rima, tenen la funció de contribuir a crear una sensació de veritat poètica (2008: 20).

El català distingeix els mateixos quatre tipus de metre que la mètrica anglesa: el metre accentual, el sil·labicoaccentual, el sil·làbic i el quantitatiu. Els dos elements principals que constitueixen el vers català són la síl·laba i l'accent (2008: 46). La «mètrica sil·làbica» té com a denominador comú el còmput sil·làbic del vers, o sigui, el nombre de síl·labes que té el vers fins a l'última tònica. L'accent és també un component central del vers, i juga un paper tan transcendental com el de la síl·laba; de fet, el nom dels versos ve donat per la posició de la síl·laba que porta el darrer accent i pel nombre de síl·labes del vers. Oliva diferencia entre els versos d'art menor sense cesura: *monosíl·labs* (1 síl·laba), *bisíl·labs* (2 síl·labes), *trisíl·labs* (3 síl·labes), *tetrasíl·labs* (4 síl·labes), *pentasíl·labs* (5 síl·labes), *hexasíl·labs* (6 síl·labes), *heptasíl·labs* (7 síl·labes) i *octosíl·labs* (8 síl·labes); els d'art menor amb cesura: *octosíl·labs* (8 síl·labes); els d'art major sense cesura: *enneasíl·labs* (9 síl·labes), *decasíl·labs* (10 síl·labes), *hendecasíl·labs* (11 síl·labes) i *dodecasíl·labs* (12 síl·labes), i els d'art major amb cesura: *alexandrins* (12 síl·labes) (2008: 102-128).

La llengua catalana tendeix a produir seqüències accentuals binàries (AT AT AT, etc.), essent A, una síl·laba àtona, i T, una de tònica; o bé ternàries (AAT AAT AAT, etc.) (2008: 69). L'accent d'intensitat és variable segons el context on apareix (2008: 61), fins al punt que obliga a distingir entre dos tipus de síl·labes tòniques: aquelles que tenen un accent irrenunciable i les que tenen un accent renunciabile (2008: 65). El context de l'accent ocasiona el que Oliva denomina «xocs accentuals», que es produeixen quan dues síl·labes tòniques entren en contacte (2008: 62), i les «valls accentuals», quan la distància entre els dos accents és de més de dues síl·labes àtones (2008: 63).

Oliva dedica un capítol a la «mètrica anisosil·làbica», que consisteix a situar en un mateix poema versos amb un nombre diferent de síl·labes, amb la condició que tots ells comparteixin una mètrica concreta (2008: 129). Quan en un poema anisosil·làbic les diferències en el nombre de síl·labes es repeteixen amb regularitat a cada estrofa, es tracta d'un cas d'«anisosil·labisme recurrent»; quan la diferència en el nombre de síl·labes no segueix cap patró, s'anomena «anisosil·labisme no recurrent» (2008: 134).

El segon tipus de mètrica proposat per Oliva és la «mètrica accentual», que ell mateix explica de la següent manera: «L'objectiu principal de la mètrica accentual és el d'originar la repetició d'una mateixa seqüència al llarg de tot un vers o bé de tot el poema. La mètrica

accentual es pot realitzar també dintre de la mètrica sil·làbica. Per exemple, a «Estels», de Carner, poema d'alexandrins cesurats, la seqüència AAT es repeteix quatre vegades per vers» (2008: 144). A tall d'exemple, adjuntem la primera estrofa del poema de Carner amb els accents en negreta que, com es pot veure se situen després de dues síl·labes àtones:

Si un **estel** es morís, qui en tindria, **fidel**,  
recordança en el **món**, tan llunyà i adormit?  
Qui mirés al seu **lloc** hi veuria la **nit**.  
En el **cel**, qui sap **si** mai on ha **mort** un estel?

En la mètrica accentual pura, els versos no necessàriament han de ser isosil·làbics. Un exemple de mètrica accentual pura, on el nombre de síl·labes dels versos és irrellevant, ens el dóna «Ariel i els peixos», del mateix Carner, del que incloem la primera estrofa (2008: 148):

Sobre una mar amb a penes murmuri d'escumes,	<i>12 síl·labes</i>
un capvespre amb el cel tot lluent i amb uns núvols rodons,	<i>15 síl·labes</i>
d'un cop d'ala Ariel se n'anà al cim de l'aire,	<i>12 síl·labes</i>
las de seure a la seva carrossa dels set alcions.	<i>15 síl·labes</i>

El model subjacent dels versos del poema és el següent: un temps marcat S, seguit de la seqüència WWS repetida de dues a cinc vegades, segons els versos, independentment del còmput final de síl·labes del vers (2008: 150).

En darrer lloc, Oliva proposa la «mètrica complexa» que consistiria en la inclusió de versos de diversa llargada dins del mateix vers. Segons Oliva, l'únic requisit de la mètrica complexa és mesclar versos que tinguin una seqüència binària i ternària repetida com a mínim una vegada, evitant deixar cap síl·laba solta (2008: 165). Així doncs, aquesta mètrica permetria combinar perfectament un enneasíl·lab accentual amb un decasíl·lab, ja que l'eurítmia quedaria preservada per la combinació de seqüències binàries i ternàries, fet que prova que la disposició de les seqüències és tan rellevant per al vers com el nombre de síl·labes.

Igual com succeïa amb l'anglès, en català, la mètrica quantitativa disposa d'escassíssimes mostres. La més coneguda, sens dubte, és la traducció de l'*Odissea* a mans de Carles Riba, però, a banda de la traducció de Riba, el cert és que el metre quantitatiu ha estat molt poc

utilitzat entre els poetes de parla catalana. Salvador Oliva addueix algunes raons que justificarien el poc reeiximent d'aquesta mètrica:

En resum, em sembla bastant clar que tot el que acabo de mostrar s'enclou en dos punts: primer, que estem davant d'una mètrica molt poderosa, en el sentit que accepta moltes variants respecte al model; i segon, que moltes d'aquestes variants xoquen contra les regles del joc de la nostra mètrica tradicional (2008: 158).

Recapitulant una mica, la mètrica catalana i l'anglesa s'estructurarien a partir de tres opcions principals: la mètrica sil·làbica; la mètrica sil·labicoaccentual i la mètrica accentual, que es pot realitzar dins de la mètrica sil·làbica, o com a mètrica accentual pura. La mètrica quantitativa existeix tant en anglès com en català, però ambdues llengües han donat escassíssimes mostres de composicions escrites en aquest metre.

No voldríem donar per enllestit l'apartat dedicat a la descripció de la mètrica catalana sense abans citar uns mots d'Oliva que ens sembla que il·lustren i sintetitzen perfectament la visió general sobre la disciplina que ens hem proposat desenvolupar en aquest capítol:

El vers és un art que, com totes les arts és sempre canviant. Comença amb isosil·labisme, després passa a l'anisosil·labisme i als recursos accentuals i desemboca en la mètrica complexa que ofereix al poeta una varietat molt més ampla que les mètriques anteriors (2008: 168).

### 3.3.1. Equivalència, correspondència i adaptació mètrica

Un dels debats més controvertits per a l'estudi de la traducció de poesia té a veure amb la possibilitat de correspondència o equivalència entre els metres de llengües diferents. Efrim Etkind ho explica de la següent manera en el seu llibre *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique* (1982: 155):

L'un des problèmes de la traduction poétique, c'est la correspondance entre les formes métriques, c'est-à-dire entre les mètres, les strophes, d'une littérature à l'autre. Les correspondances ont rarement lieu directement: d'abord, chacun des systèmes prosodiques

possède ses propres mètres; ensuite, chaque littérature nationale a ses traditions en rapport avec les mots et les formes strophiques.

A pesar d'assegurar que les correspondències entre les formes mètriques de llengües diferents es produeixen en comptades ocasions, unes pàgines més endavant, Etkind proposa un conjunt de correspondències per als octosíl·labs, decasíl·labs i dodecasíl·labs francesos a altres llengües com el rus, l'alemany o l'anglès (1982: 158).

Octosyllabe:

- Tétramètre iambique;
- Tétramètre trochaïque;
- Octosyllabe syllabique;
- «Dolnik».

Décasyllabe:

- Pentamètre iambique;
- Pentamètre trochaïque;
- Décasyllabe syllabique;
- «Dolnik».

Dodécasyllabe (alexandrin):

- Hexamètre iambique;
- Hexamètre trochaïque;
- Tétramètre dactylique;
- Tétramètre amphibrachique;
- Tétramètre anapestique;
- Dodécasyllabe syllabique;
- «Dolnik».

Exceptuant el «dolnik», la proposta d'equivalència d'Efrim es basa primordialment en la longitud del vers, perquè fa coincidir els versos francesos amb versos en altres llengües que continguin un nombre de síl·labes similar.

Amb tot, els posicionaments contraris d'Efrim sobre aquesta qüestió no fan més que corroborar el que succeeix amb la resta d'estudiosos de la disciplina, que no existeix



unanimitat sobre aquesta qüestió entre els especialistes en la traducció de poesia. Mentre que per una banda, Etkind formula les seves pròpies correspondències mètriques, Burton Raffel declara: «No two languages having the same prosody, it is impossible to re-create the prosody of a literary work composed in one language in another language» (1988: 83).

Primerament, encara que els estudiosos emprin els conceptes «correspondència» i «equivalència» com a sinònims, convindria aclarir que no són exactament el mateix. Segons el DIEC, la «correspondència» és l'acció de *correspondre*, que consisteix en: «Ocupar en una sèrie de coses un lloc anàleg al d'una cosa d'una sèrie diferent, fer-hi un paper anàleg al d'aquesta altra cosa.» De la definició se n'infereix que entre dues coses de naturalesa diferent, una juga un paper semblant o similar a la de l'altra.

En canvi, l'*equivalència* és la: «Igualtat de valor», amb la qual cosa, en aquest cas, no es tracta pas d'assemblar-se a una cosa diferent, sinó que una cosa té un valor igual a la de l'altra. De tot això, es pot deduir que el terme «correspondència» té un sentit més atenuat que no pas el de l'«equivalència», que pressuposa que dos metres tenen el mateix valor en una i altra llengua.

Segonament, s'ha de tenir en compte que alguns estudiosos, quan parlen de correspondència entre els metres, ho fan per referir-se a la tendència d'una determinada cultura literària a traduir de manera seguida i continuada un vers d'una llengua sempre pel mateix vers en la llengua d'arribada, independentment de si existeix certa equivalència de tipus prosòdic entre els dos. Quan es produeix aquesta mena d'agermanament entre els metres de diverses tradicions literàries, cal cercar-ne la causa en la tradició, que ha actuat repetidament, fins al punt d'identificar-los com a equivalents.

Per la nostra banda, és preferible l'ús del terme «correspondència» al d'«equivalència», perquè destaca la naturalesa diversa dels metres d'ambdues llengües, sense pressuposar-ne la igualtat de valor. A més, pensem que és inevitable que les cultures literàries manifestin certes predileccions a l'hora d'ajustar un vers a la seva pròpia tradició cultural i literària, per tant creiem que l'existència d'un terme per descriure aquesta tipologia de correspondència pot ser productiva per a la disciplina.

Considerem que entre els metres anglesos i catalans existeix una correspondència de tipus rítmic basada en dos constituents bàsics: la síl·laba i l'accent. Ara bé, el que fa diferent un decasíl·lab d'un pentàmetre no és pas la diferent nomenclatura, ni que el recompte es faci per síl·labes o per peus, sinó la diferent prosòdia i fonologia d'ambdues llengües.

De fet, els metres d'una i altra llengua comparteixen semblances evidents: primer de tot, i com és sabut, la mètrica sil·labicoaccentual és la més utilitzada pels poetes anglesos, i el pentàmetre iàmbic, el vers més emprat; de la mateixa manera que la mètrica sil·labicoaccentual és la més usada pels poetes catalans, i el decasíl·lab, el vers més explotat. Per tal de comparar les dues mètriques (l'anglesa i la catalana) ens centrarem en el pentàmetre iàmbic i el decasíl·lab, dos versos amb un nombre molt similar de síl·labes. La mètrica sil·labicoaccentual anglesa es mesura amb peus mètrics i, per consegüent, el que distingeix un pentàmetre d'un altre vers no és el còmput sil·làbic, sinó el nombre de peus; ara bé, si es té en consideració que la majoria de peus que componen un pentàmetre iàmbic disposen de dues síl·labes, el còmput total de síl·labes del vers acabarà essent de deu o d'onze: per consegüent, el còmput sil·làbic entre ambdós versos (l'anglès i el català) és essencialment la mateixa. L'única diferència sil·làbica entre el pentàmetre iàmbic anglès i el decasíl·lab català és que la mètrica catalana, en basar-se exclusivament en el recompte sil·làbic, i no pas amb el còmput de peus, exigeix per al decasíl·lab un nombre fix de síl·labes que, en aquest cas és sempre de deu.

Parem atenció, ara, al patró rítmic d'ambdós versos. El decasíl·lab exigeix un accent obligatori a la desena síl·laba, i, a més: si és *a minore*, un a la quarta; si és *a maiore*, un a la sisena, i si és cesurat, un a la cinquena (Oliva 2008: 113-114). El pentàmetre, com que es basa en el nombre de peus mètrics, exigeix per a cada un d'ells, un accent obligatori. En conseqüència, l'adaptació d'un pentàmetre a un decasíl·lab no implicaria necessàriament la preservació del patró rítmic del vers original, perquè la distribució accentual entre els dos versos seria sempre diferent. Ara bé, què és primer: el vers o la prosòdia d'una llengua? És a dir, el pentàmetre iàmbic anglès exigeix una síl·laba tònica cada dues síl·labes com a conseqüència d'una imposició accentual del metre o perquè s'avé més a la naturalesa prosòdica de la llengua anglesa? Si fos així, el que marcaria la diferència entre ambdós sistemes mètrics no seria pas el metre, sinó la diferent fonologia de les llengües:

Most of the greatest and most ambitious English poetry is written in a five stress line of, at its most regular, ten syllables, which can be divided into five feet in which the syllable of minor stress precedes the syllable of greater stress. The most common name for this line is the iambic pentameter. It need not to be a line of merely ten syllables. If it has a weak or feminine ending, but is otherwise regular, it is a line of eleven syllables [...] (Fraser 1970: 26).

Si tal com defensa Fraser, el pentàmetre iàmbic és el vers més emprat pels poetes anglesos al llarg de tota la tradició poètica en aquesta llengua, no és més raonable pensar que el iambe és el peu que més s'adequa a la prosòdia de la llengua anglesa, i no pas que la gran majoria de poetes anglesos han forçat la llengua a fi d'encabir-la als iambs? Si fos així, la diferent distribució accentual del pentàmetre i del decasíl·lab no es podria atribuir al metre, sinó a la diferent fonologia de les llengües anglesa i catalana.

Al mateix temps, si es pren com a punt de partida la informació continguda en el conjunt de mots inclosos dins d'un pentàmetre i es prova d'encabir-la en un vers del mateix nombre de síl·labes en català, com ara el decasíl·lab, l'inconvenient amb el qual ens trobarem és que l'anglès, segons el *Manual de traducció anglès-català*, com que és una llengua sil·làbicament més comprimida que no pas el català, el que diu amb deu o onze síl·labes el català ho ha de dir amb unes quantes més (2003: 331). Aquest fet s'explica perquè l'anglès és una llengua amb un major nombre de monosíl·labs que no pas el català, per això pot encabir més mots per vers que no pas la llengua catalana. Això també explicaria perquè la llengua anglesa exigeix una distribució accentual diferent a la del català, perquè disposa d'un major nombre de paraules monosil·làbiques tòniques. Així doncs, les divergències entre els metres d'una i altra llengua només poden ser vistos com una conseqüència entre la diferent prosòdia de les llengües; per contra, les semblances entre els metres són més que evidents.

Per últim, si es compara la mètrica accentual en l'anglès i el català, ens adonarem que, en l'únic en què no coincideixen és en el fet que la mètrica accentual anglesa consisteix a incorporar un nombre fix d'accents primaris a cada vers, mentre que la catalana està basada en la repetició d'una mateixa seqüència binària o ternària, que pot acabar produint en els versos, un diferent nombre d'accents primaris.

Encara seria possible adduir un argument més a l'hora de defensar que el que fa diferent els metres d'una i altra llengua és únicament la prosòdia de la llengua i no pas la mètrica. William Packard explica que el metre anglès va arribar a Anglaterra de mans de Geoffrey Chaucer provinent d'Itàlia i que el poeta anglès el va adaptar a la llengua anglesa no sense alguns canvis:

By the time Chaucer (1340-1400) began his official court service to King Richard II and traveled to Italy to taste the "sweet new style", as it was being practiced there by Petrarch, the English language was ready to receive an entirely new metric and musical principle. The opening lines of the Prologue to *The Canterbury Tales* present us with just such a new metric: Chaucer uses an astonishing variety of musical tones in these revolutionary verses. There is a strong regular *iambic* stress in each line (the opening foot is a *trochee*; thereafter the poetry reverts to strong iamb). Chaucer includes the occasional Latinate word in lines 4, 6, and 11 (engendred/inspired/nature) to give the lines a sense of inflection and abstract weight. The charm of plainstyle monosyllabic diction is as straightforward and stark as the vernacular word choices Dante employed in the Italian of his great *Commedia* a century earlier (1994: 124-125).

El fet que el metre anglès tingui el seu origen en l'italià prova que les úniques diferències remarcables entre ambdós metres (l'anglès i l'italià) només poden ser prosòdiques i fonològiques, de la mateixa manera que les diferències entre el vers català, que també prové de l'italià, i l'anglès són exclusivament de tipus prosòdic i fonològic. Més endavant, Packard explica que l'adaptació que Chaucer va fer del vers italià constituí el patró mètric de la poesia en llengua anglesa:

Over the next five hundred years, English poetry continued to be written and scanned according to a variety of metrical principles to accommodate the complex background and texture of the language (1994: 125).

Recopilant tot el que s'ha dit, recordarem que no som partidaris de l'ús del terme «equivalència» per referir-nos als metres de llengües distintes, essencialment, perquè pressuposa que els versos d'una i altra llengua poden tenir el mateix valor, i no el tenen, no pas per qüestions mètriques, sinó per raons de prosòdia, per això proposem el terme «correspondència». El concepte «correspondència» es pot aplicar als metres més propers entre

una i altra llengua, perquè les divergències entre la mètrica anglesa i la catalana tenen a veure amb qüestions terminològiques i no pas mètriques, per això el traspàs d'un metre anglès al català es pot explicar pel fenomen de la «correspondència mètrica», que això sí, obligarà al traductor a ajustar-se a les característiques pròpies de la fonologia i la prosòdia de la llengua d'arribada, perquè si bé les mètriques entre el català i l'anglès són gairebé iguals, la fonologia de les llengües és diferent, fet que condiciona el ritme i l'enunciació de cada una d'elles. Per últim, no totes les adaptacions han de ser necessàriament mètriques: quan un vers mètric de l'anglès es tradueix al català en vers lliure, no es pot pas parlar de «correspondència mètrica», ni d'«adaptació mètrica», simplement perquè el vers lliure no és mètric, i és molt probable que tampoc disposi del mateix nombre de síl·labes que l'original; així doncs, es reservarà el terme «adaptació rítmica» per als poemes mètrics traduïts en vers lliure.

### 3.3.2. Escala de formalització rítmica

Anomenarem «Escala de formalització rítmica» a una sèrie que ordena les opcions rítmiques d'una llengua, segons el grau de formalització. L'escala s'estructura per nivells, de més a menys grau de formalització. Estarem d'acord que no és el mateix un poema isosil·làbic que un anisosil·làbic recurrent, o que un en vers lliure, quant al nivell de restriccions formals als quals està sotmès, per això s'ha vist necessària l'elaboració d'una gradació que mesuri el grau de formalització que el poeta i el traductor imposa al text. Les diferències prosòdiques entre una i altra llengua ens han obligat a proposar una escala per a l'anglès, i una altra, per al català:

Escala de formalització rítmica de l'anglès

- Nivell I:** Mètrica accentual
- Nivell II:** Isometrisme
- Nivell III:** Isosil·labisme
- Nivell IV:** Anisometrisme recurrent
- Nivell V:** Anisometrisme no recurrent
- Nivell VI:** Versicle
- Nivell VII:** Vers lliure

El Nivell I representa el nivell màxim en l'escala de formalització rítmica, perquè exigeix, al text final, un nombre fix d'accents per vers. És cert que el grau de formalització de la mètrica accentual dependrà del nombre d'elements restrictius que incorpori, per exemple, en la poesia preelisabetiana, la mètrica accentual exigia quatre accents per vers, al·literacions internes i una cesura que dividís el vers en dos hemistiquis; en canvi, en alguns poemes d'Auden o de Hardy, la mètrica accentual només té en compte la igualtat en el nombre d'accents per vers.

A «Three Companions» trobem un bon exemple de mètrica accentual. En el poema, Auden manté un nombre de quatre accents per vers que l'obliga a situar en cada vers un peu inaccentuat. Fraser explica que les agrupacions de quatre accents primaris per vers és la forma més habitual d'escriure mètrica accentual (1970: 16). No obstant això, a «Throwing a Tree», Hardy és capaç de combinar, en una mateixa estrofa, versos de tres i de cinc accents per vers.

Fraser declara que alguns versos en mètrica accentual poden ser ambivalents i escandir-se com si es tractessin de versos amb mètrica accentual i sil·labicoaccentual (1970: 24). Això significa que, a pesar que en l'escala de formalització s'ha situat la mètrica accentual un nivell per damunt de l'isometrisme, determinats poemes isomètrics poden arribar a posseir un nivell de formalització equiparable al de certs poemes escrits amb mètrica accentual. El que determinarà que un poema accentual sigui més formal que una composició isomètrica serà el nombre de restriccions formals de què disposi el text.

Com ja s'ha explicat, la distinció entre isometrisme i isosil·labisme és pertinent en la mètrica anglesa original, perquè el corpus disposa d'originals isomètrics i isosil·làbics. La diferència entre un original anglès isomètric i un original anglès isosil·làbic és que el segon disposa d'un nombre fix de síl·labes per a tota la composició, per exemple: set; en canvi, en l'isomètric, el còmput sil·làbic pot variar de dues síl·labes, per exemple: set i vuit. A pesar d'aquesta desigualtat sil·làbica, un poema en anglès amb una combinació de versos de set i vuit síl·labes continua essent un tetràmetre. Per això la composició es denomina «isomètrica», però no «isosil·làbica», ja que si bé és cert que conserva el mateix metre, posseeix un nombre de síl·labes diferent.

L'isosil·labisme ocupa un nivell més baix en l'escala de formalització que no pas l'isometrisme perquè, com explica Fraser, l'únic principi vàlid organitzatiu dels versos

isosil·làbics en anglès és el recompte de síl·labes, mentre que el dels versos isomètrics és el nombre de peus i la disposició dels accents (1970: 51).

En el nivell IV hi trobem l'anisometrisme recurrent que es distingeix de l'isometrisme i isosil·labisme perquè no imposa el mateix nombre de peus o síl·labes a cada un dels versos. Les exigències d'aquest nivell són una recursivitat accentual concreta i una regularitat predictable en el nombre de peus que es repeteixen a cada estrofa. L'anisometrisme no recurrent se situa un nivell per sota en l'Escala de formalització, perquè al contrari del primer, no requereix una regularitat predictable en el nombre de síl·labes per estrofa.

En el nivell V s'hi troben els *versicles* que Fraser atribueix, principalment, a Whitman i que defineix de la següent manera: «But some free verse poets, like D. H. Lawrence, used an opposite technique, based on the Bible and Whitman, of expansive repetition with variation, of rethorical parallelism, rather than condensation: Herbert Read, as I have mentioned, did not think that Lawrence's free verse, any more than Whitman's was really *verse*. He would have classified it as *versicles*, or as liturgical prose» (1970: 74). El versicle és un tipus de vers, compost per altres versos, que pot arribar a superar el nombre de 12 síl·labes per vers.

En darrer lloc, en el nivell VII, amb el grau de formalització més baix, hi hauria el vers lliure pel fet que no disposa ni de metre, ni d'una longitud fixa (Packard 1994: 75).

#### Escala de formalització rítmica del català

- Nivell I:** Mètrica accentual pura
- Nivell II:** Isosil·labisme sil·labicoaccentual
- Nivell III:** Isosil·labisme
- Nivell IV:** Anisosil·labisme recurrent
- Nivell V:** Anisosil·labisme no recurrent
- Nivell VI:** Mètrica complexa
- Nivell VII:** Vers lliure

Els primers nivells de l'escala vénen representats pels casos de formalització rítmica amb un major nombre de restriccions formals. En el primer nivell, s'hi ha situat la mètrica accentual pura que obliga al traductor a elaborar un text poètic basat en la repetició d'una mateixa seqüència rítmica. A pesar que, en la mètrica accentual pura, el nombre de síl·labes és irrellevant (Oliva 2008: 148), no és menys cert que aquest tipus de mètrica pot realitzar-se dins de la mètrica sil·làbica, igual que si es tractés d'un poema isosil·làbic. Per aquesta raó la mètrica accentual se situa a un nivell superior en l'escala de formalització, perquè obliga a preservar una mateixa seqüència al llarg de tota la composició.

En el nivell II de l'escala s'hi situa l'isosil·labisme sil·labicoaccentual que agrupa totes les composicions amb un nombre fix de síl·labes per vers que disposen d'una determinada distribució accentual a més de la de portar un accent màxim a l'última posició del vers. Formarien part d'aquest nivell tots els versos d'art major (versos de deu o més síl·labes) que seguissin aquestes característiques.

En el nivell III de l'escala s'hi inclouen les composicions amb un nombre fix de síl·labes per vers: l'única restricció amb què compten és amb la de portar un accent màxim a l'última posició.

En els nivells IV i V s'hi troben l'anisometrisme recurrent i el no recurrent respectivament. El primer requereix una regularitat predictable en el nombre de síl·labes per vers (Oliva 2008: 134), mentre que, en el segon, la regularitat no és predictable.

La mètrica complexa se situa en el nivell VI de formalització, perquè mescla versos amb seqüències binàries i una de ternària repetida almenys una vegada, fet que comporta mantenir una regularitat accentual concreta, i també reclama un control del còmput sil·làbic del vers per no deixar cap síl·laba solta, circumstància que obliga a prescindir de versos com els heptasíl·labs i els pentasíl·labs (2008: 165).

Com en el cas anglès, el darrer nivell l'ocupa el vers lliure, que posseeix el grau de formalització més baix de tots, perquè, en realitat, es tracta d'un vers sense restriccions externes que vinguin imposades per les convencions rítmiques preestablertes per la tradició.



El vers lliure es basa en la llibertat del poema, per generar el seu propi codi i ordre intern (2008: 38).

L'ordenació en nivells de l'Escala permet distingir la gradació de formalització entre les diverses opcions. Generalment, les traduccions tendeixen a adaptar el ritme de l'original, a un nivell igual o inferior, és a dir, a graus de formalització iguals o menys elevats que els de l'original. Quan la traducció es decanta per una adaptació amb graus de formalització més elevats que no pas l'original es produeix un cas d'«ultraformalització».

Si *formalitzar* significa «donar la deguda forma a una cosa», la «ultraformalització» seria atorgar, al text traduït, un grau de formalització superior a la del text original. Com veurem, la «ultraformalització» és un recurs poc freqüent en la traducció de l'anglès al català. Com s'ha advertit, l'anglès és una llengua sil·làbicament més comprimida que el català, de manera que el que l'anglès diu amb deu síl·labes, el català en necessita unes quantes més.

Cal afegir que la ultraformalització no és possible quan el poema original està escrit en versos isosil·làbics o isomètrics, perquè tant l'isometrisme com l'isosil·labisme formen part del nivell I de formalització, això és el nivell de formalització més alt, per tant, impossible d'ultraformalitzar.

### **3.4. Opcions formals específiques**

Les opcions formals específiques van una mica més enllà de la pura distinció entre les composicions en vers mètric o en vers lliure. El nivell de concreció és un altre, ja que es proposen descriure amb exactitud el tipus de vers triat per al text traduït.

En els esquemes que s'inclouran a continuació es detallarà el nom del poeta, el nom del traductor i el títol de la traducció. Tot seguit, a sota del nom del poeta original, s'hi indicarà el vers escollit per l'autor original; al mig, i amb el nom del traductor, el vers triat pel traductor; i a la dreta, el títol de la composició.

Els esquemes no concreten el metre pel qual es decanten els poetes i els traductors, perquè es pot deduir pel vers utilitzat; és a dir, que quan es diu que Frost escriu en pentàmetres, és

evident que ho fa amb mètrica sil·labicoaccentual, i quan Auden escriu versos amb un nombre fix d'accents, ho fa ajustant-se als paràmetres de la mètrica accentual. Per contra, per als versos en anglès, es detalla la distribució accentual rítmica dels peus, és a dir, si es tracta de iambes, troqueus, anapests, etc.,

Quan els poemes combinen versos mètrics de diferent longitud o amb un nombre diferent de síl·labes, s'explicita, entre parèntesi, la disposició que adopten dins del poema. Respecte a aquests casos existeixen dues estructures primordials: l'anisosil·labisme recurrent (AR) i l'anisosil·labisme no recurrent (ANR).

#### 3.4.1. Els traductors mètrics

En aquest apartat ens centrarem exclusivament en l'estudi de les traduccions mètriques, és a dir, en aquelles que opten sempre per solucions mètriques en la traducció. Pel que fa als traductors que combinen les traduccions mètriques amb les traduccions en vers lliure, no s'estudiaran en aquesta secció, sinó en un segon apartat destinat exclusivament a les traduccions que alternen les dues opcions formals generals.

Com que el propòsit principal d'aquest apartat és examinar com els traductors traslladen la mètrica original anglesa a la mètrica catalana, convindria, primer de tot, introduir un seguit de conceptes, abans de començar amb l'anàlisi concret de les traduccions del corpus.

A tall de resum, recordarem que, en anglès, igual que en català, els versos mètrics poden tenir principalment: una mètrica accentual (*pure stress metre*); una mètrica sil·labicoaccentual (*stress-syllable metre*); o una mètrica sil·làbica (*pure syllabic metre*).

Els poemes mètrics originals del corpus poden estar compostos amb isosil·labisme, isometrisme, anisometrisme recurrent o anisometrisme no recurrent. Una vegada el traductor ha identificat l'opció sil·làbica, pot decantar-se per conservar-la o bé per transformar-la en alguna de nova. Les possibilitats sil·làbiques amb què compta el traductor català, quan es troba al davant d'una opció formal concreta de l'anglès, són les següents: isosil·labisme, anisosil·labisme recurrent i anisosil·labisme no recurrent.

Si el poema original és isosil·làbic i està escrit en mètrica sil·làbica (*pure syllabic metre*), i el traductor conserva el mateix nombre de síl·labes de l'original, direm que s'ha produït un cas d'«igualtat sil·làbica». Si, per contra, el modifica, s'ocasionarà un cas d'«adaptació sil·làbica».

Quan el traductor opta per l'adaptació sil·làbica pot compondre el poema amb un nombre de síl·labes menor o major del de l'original. Si escurça el nombre de síl·labes dels versos originals produirà un cas de «reducció sil·làbica»; si pel contrari l'incrementa, originarà un «increment sil·làbic». Val a dir que en les traduccions anglès-català no és massa freqüent la «reducció sil·làbica» perquè l'anglès és una llengua amb un gran predomini monosil·làbic.

Si el poema original és isomètric, i per tant, està escrit en mètrica sil·labicoaccentual (*stress-syllable metre*), el nombre de síl·labes del vers en anglès podrà ser isosil·làbic o bé variar el nombre del còmput final de síl·labes del vers amb una síl·laba. Els versos catalans isosil·làbics disposen sempre del mateix nombre de síl·labes, ja que les combinacions de versos parells i imparells en una mateixa composició no acostumen a donar bons resultats (Oliva 2008: 132). A més, llavors, el poema esdevindria anisosil·làbic, per tant, seria una imprecisió parlar d'igualtat sil·làbica quan el vers català presenta un nombre de síl·labes fix, i el metre anglès, un nombre variable. Per tal d'exemplificar-ho, posarem el cas d'un poema original de Hardy escrit en pentàmetres que combinen els versos de 10 i els d'11 síl·labes:

She turned in the high pew, until her sight	10
Swept the west gallery, and caught its row	10
Of music-men with viol, book, and bow	10
Against the sinking sad tower-window light.	11
She turned again; and in her pride's despite	10
One strenuous viol's inspirer seemed to throw	11
A message from his string to her below,	10
Which said: "I claim thee as my own forthright!"	10

Thus their hearts' bond began, in due time signed.	10
And long years thence, when Age had scared Romance,	10
At some old attitude of his or glance	10
That gallery-scene would break upon her mind,	11
With him as minstrel, ardent, young, and trim,	10
Bowing "New Sabbath" or "Mount Ephraim."	10

Si el traductor català adaptés el pentàmetre de «A Church Romance» al decasíl·lab no es podria pas afirmar que entre les dues composicions existeix igualtat sil·làbica, perquè no seria cert, però tampoc es podria dir que el vers anglès és anisosil·làbic, perquè admet versos de 10 i 11 síl·labes, i el català, isosil·làbic, perquè només n'admet de 10. De fet, si en el vers 12 de la composició (un dels tres versos que suma 11 síl·labes) es recorrés a una llicència mètrica i el mot «gallery» es pronunciés com si tingués dues síl·labes, i no tres, el còmput de síl·labes del vers seria de 10. Així doncs, a fi d'evitar una imprecisió terminològica, proposem per a aquests casos el terme «igualtat de metratge», que consistiria en adaptar un vers sil·labicoaccentual de l'anglès al català al nombre fix de síl·labes més proper.

Tot seguit s'adjunten les correspondències entre els metres anglesos i catalans que suposarien una igualtat de metratge:

METRE ANGLÈS		METRE CATALÀ	
<u>Peus mètrics</u>	<u>Nº de peus</u>	<u>Vers sil·làbic</u>	<u>Nº de síl·labes</u>
Monòmetre	1 peu	Bisíl·lab i trisíl·lab	2 o 3
Dímetre	2 peus	Tetrasíl·lab i pentasíl·lab	4 o 5
Trímetre	3 peus	Hexasíl·lab i heptasíl·lab	6 o 7
Tetràmetre	4 peus	Octosíl·lab i enneasíl·lab	8 o 9
Pentàmetre	5 peus	Decasíl·lab i hendecasíl·lab	10 o 11
Hexàmetre	6 peus	Dodecasíl·lab o alexandrí	12

El quadre d'igualtat de metratge no és un tauler d'equivalències prosòdiques entre els metres, sinó una eina per establir i comparar la longitud dels versos de les dues llengües, sense caure en cap imprecisió terminològica.

Els versos del metre anglès que apareixen en el quadre s'han seleccionat a partir de la proposta de classificació de William Packard, apareguda en l'apartat sobre la longitud dels versos, en el llibre que porta per títol: *Poet's Dictionary* (1994: 110-114). No s'hi han inclòs ni els septàmetres i ni els octàmetres, per tractar-se de versos poc comuns en la poesia anglesa i perquè el català no disposaria de versos amb un metratge igual.

L'«adjunció de vers» és una altra possibilitat que té el traductor de poesia a l'hora de traslladar un poema a la seva llengua. Consisteix a introduir més versos en la traducció que no pas en té l'original. Aquesta mitjà permet al traductor incloure, en aquests versos finals, la informació suprimida en versos anteriors. Cal advertir que no és un recurs exclusiu de les traduccions mètriques, però sí que l'ús està més justificat en aquestes, ja que el metre obliga a constrènyer els mots de tal manera que la inserció d'un nou vers pot ser molt productiva a l'hora de completar el missatge del poema original.

#### 3.4.1.1. *La mètrica en les traduccions de Desclot*

<u>Robert Frost</u>	<u>Miquel Desclot</u>	<u>Títol</u>
Pentàmetres iàmbics	Decasíl·labs	«Paret»

Abans d'endinsar-nos en l'anàlisi comparatiu del metre de Frost i Desclot, convé recordar que, «Mending Wall», la composició de la qual es parteix, consta de 45 versos, llargària que la converteix en l'única de les traduccions que s'analitzarà de Desclot.

La traducció s'ajusta a la mètrica sil·làbica amb igualtat de metratge, cosa que la situa en el nivell de formalització més alt de l'escala, tant per al català, com per a l'anglès. S'endevina que Desclot aplica al text traduït un criteri rítmic individualitzat, perquè no només ha tingut en consideració el nivell de formalització del text original, sinó que, fins i tot, ha acomodat el vers al nombre de síl·labes més ajustat al del metre anglès.

Sotmetre el text català al mateix metratge que l'original suposa una restricció formal que limita necessàriament les solucions de DescLOT, fins al punt que l'obliga a cercar un mitjà que compensi la divergència sil·làbica entre els mots d'ambdues llengües. Tot seguit es transcriuen els quatre primers versos, en la versió en anglès i en català, amb el còmput total de monosíl·labs al costat:

V1-	Something there is that doesn't love a wall,	<i>6 monosíl·labs</i>
	That sends the frozen-ground-swell under it	<i>6 monosíl·labs</i>
	And spílls the úpper bóuldérs in the sún,	<i>6 monosíl·labs</i>
	And mákes gaps éven two can pass abreast.	<i>6 monosíl·labs</i>
V1-	Hi ha alguna cosa que detesta els murs,	<i>4 monosíl·labs</i>
	Que n'infla el camp engelabrit de sota,	<i>4 monosíl·labs</i>
	Que n'esbarria al sol els rocs del cim,	<i>7 monosíl·labs</i>
	I hi fa esvorancs de l'ample de dos homes.	<i>6 monosíl·labs</i>

Si es para atenció, es percep que el nombre de monosíl·labs entre el català i l'anglès no varia pas excessivament, el text anglès suma 24 monosíl·labs, i el català, 21, doncs bé, considerem que una divergència tan poc significativa ha de ser el resultat de l'aplicació d'un procediment de traducció que consisteixi a traduir els monosíl·labs de l'anglès per monosíl·labs del català, a fi d'encabir els mots de l'original al vers català.

Els pentàmetres de Frost són iàmbics, tot i que, els combina amb algun peu trocaic, tal com succeeix en el primer peu del vers en què s'hi produeix una inversió iàmbica:

**Só**omething / there **ís** / that **dó** / esn't **ló**ve / a **wá**ll

Tot i que les següents paraules fan referència a les variacions en el ritme del poema «Out, Out» del mateix Frost, pensem que s'escauen a la perfecció a la prosòdia de «Mending Wall»: «Frost builds his prosody close to common speech as he builds his poetry close to humanity's recurrent experience. His rhythms issue from the meter in a way that seems without artifice; yet every line is a skillful modification of the metrical norm» (Gross i McDowell 1996: 219). Gross i McDowell vénen a dir que, a pesar que Frost se sotmet a les convencions imposades pel metre anglès, el poeta nord-americà no descarta modificar la norma, quan més li convé.

En relació amb el ritme dels versos de Desclot, es pot afirmar que, tot i que al llarg de la composició es detecta clar predomini dels decasíl·labs *a maiore*, aquests apareixen combinats amb els *a minore* (Oliva 2008: 112). Vegem-ho exemplificat en la traducció dels primers onze versos del poema:

V1-	Hi ha alguna co-   -sa que detesta els murs,	4 + 6	<i>a minore</i>
	Que n'infla el camp   engelabrit de sota,	4 + 6	<i>a minore</i>
	Que n'esbarria al sol   els rocs del cim,	6 + 4	<i>a maiore</i>
	I hi fa esvorancs   de l'ample de dos homes.	4 + 6	<i>a minore</i>
V5-	L'obra dels caçadors   és tota una altra	6 + 4	<i>a maiore</i>
	jo he adobat,   rere el seu pas, indrets	4 + 6	<i>a minore</i>
	on no queda-   -va pedra sobre pedra,	4 + 6	<i>a minore</i>
	i és que, per plau-   -re als gossos, aterraven	6 + 4	<i>a maiore</i>
	tot refugi als conills.   Els esvorancs	6 + 4	<i>a maiore</i>
V10-	que jo dic ningú mai   no els ha vist fer,	6 + 4	<i>a maiore</i>
	però en venir el bon temps   allà els teniu.	6 + 4	<i>a maiore</i>

Al llarg de tota la composició, Desclot combina quatre formes diferents de decasíl·labs: el decasíl·lab *a minore* amb coincidència del tall amb una frontera de mot (versos 2, 4 i 6); el decasíl·lab *a minore* amb encavalcament d'un mot per sobre la frontera de còlon (versos 1, 7); el decasíl·lab *a maiore* amb coincidència de frontera de còlon amb una frontera de mot (versos 3, 5, 9, 10 i 11) i el decasíl·lab *a maiore* amb encavalcament d'un mot sobre la frontera de còlon (vers 8).

La combinació de decasíl·labs atorga al traductor una lleugera llibertat a l'hora d'encabir els mots dins del vers, al mateix temps, que li permet fer front a la igualtat de metratge imposada des de bon començament, i apropar-se a les variacions rítmiques del metre de Frost.

A tall de recapitulació direm que de Desclot s'exigeix el nivell de formalització més alt en la traducció, l'isosil·labisme amb la igualtat de metratge. A primer cop d'ull, s'observa que el traductor prova de suplir la diferència sil·làbica entre els mots de les dues llengües a través de la traducció per monosíl·labs –val a dir que el català és un llengua més monosil·làbica que no pas altres llengües romàniques, com ara el castellà o l'italià. Simultàniament, el traductor

aprofita la possibilitat que li ofereix la llengua catalana d'alternar els decasíl·labs *a maiore* i *a minore*, un procediment que li atorga certa llibertat, a l'hora de disposar els mots dins del vers. El ritme mètric de Frost de «Mending Wall» queda preservat en la traducció en decasíl·labs de Desclot.

### 3.4.1.2. La mètrica en les traduccions d'Oliva

<u>Auden</u>	<u>Oliva</u>	<u>Títol</u>
Vers lliure	Mètrica complexa	«Alts»
4 accents per vers	4 peus ternaris	«Companys»
Pentàmetres iàmbics	Decasíl·labs i dodecasíl·labs (ANR)	«Dir»

El còmput total de poemes seleccionats d'Oliva sumen un total de tres, i tant els originals com les traduccions presenten opcions rítmiques molt variades. A «Alts», la primera de les traduccions, Oliva ajusta el vers lliure d'Auden a la mètrica complexa. La mètrica complexa és una mètrica anisosil·làbica en forma de versicles que depassen les 12 síl·labes per vers. El fet que el nombre de síl·labes del vers sigui variable confereix al traductor una major llibertat per adaptar el contingut al vers català.

A un nivell més comparatiu, el pas d'un poema en versos lliures a una traducció en mètrica complexa representa que el poema en anglès disposa del seu propi codi i ordre intern, independent de les convencions mètriques, mentre que la corresponent traducció al català obliga al traductor a cenyir-se prèviament a unes normes de composició prefixades basades en la repetició i la recurrència, per tal de garantir el ritme mètric que s'ha imposat (Bargalló 2007a 16).

L'adaptació rítmica que Oliva proposa per a la traducció comporta una ultraformalització que, com s'ha explicat, consisteix a ajustar la traducció, a un nivell de formalització més alt que no pas el de l'original, basant-nos sempre en l'Escala de formalització rítmica que s'ha proposat al principi. A «Alts», el vers lliure de l'original, que es troba en el nivell VII, en la traducció es transforma en mètrica complexa, situada un nivell per sobre.



Per obtenir la transformació rítmica, Oliva s'ajuda d'un recurs molt propi de la traducció de poesia. Si es para atenció a la versió catalana de la primera estrofa del poema, es detectarà que els versos d'Oliva posseeixen un nombre de síl·labes desigual (4 + 10, 10, 6 + 6 i 6). S'han marcat en negreta els accents principals de cada vers:

V1-	<b>Avui</b> , més <b>alts</b> , ens recordem de <b>vespres similars</b> ,	4 + 10
	caminant junts per un <b>hort</b> sense <b>vent</b>	10
	on el <b>rec</b> es des <b>bor</b> da fins a cobrir la <b>grava</b> ,	6 + 6
	<u>ja lluny de la glacera.</u>	6

L'estrofa original en anglès disposa de tres versos que compten gairebé amb el mateix nombre de síl·labes per vers que la traducció, amb la particularitat que Oliva incorpora un quart vers de sis síl·labes.

V1-	<b>T</b> aller to day, we rem <b>é</b> mber símilar <b>é</b> venings,	13
	<b>w</b> alking togéther in a <b>w</b> índless <b>ó</b> rchard	11
	where the <b>br</b> óok runs <b>ó</b> ver the <b>gr</b> ável, <b>f</b> ár from the <b>gl</b> ácier.	14

El quart vers dóna al traductor un cert marge per encabir el sentit dels versos originals. Aquest no és l'únic moment en què el traductor fa ús de l'adjunció de vers; a l'última estrofa, novament, incorpora un vers més que no trobem a l'original. En suma, el poema traduït disposa de 17 versos, mentre que l'original en té 15, recurs que permet a Oliva encabir amb més comoditat els mots dels versos d'Auden.

La traducció de «Companys» és, sens dubte, de totes les traduccions del corpus, la que més s'apropa a un cert ideal d'equivalència mètrica. En la traducció, Oliva es proposa ajustar la mètrica accentual anglesa a la mètrica accentual pura del català. Vegem-ho en un exemple, ja aparegut amb anterioritat, però on ara s'hi ha assenyalat en negreta els accents primaris dels versos de la primera estrofa en anglès i en català:

V1-	«O <b>where</b> are you <b>going?</b> » said <b>reader</b> to <b>rider</b> ,	<i>4accents</i>
	«that <b>valley</b> is <b>fatal</b> when <b>furnaces burn</b> ,	<i>4accents</i>
	<b>yonder's</b> the <b>midden</b> whose <b>odours</b> will <b>madden</b> ,	<i>4accents</i>
	that <b>gap</b> is the <b>grave</b> where the <b>tall</b> <b>return</b> .»	<i>4accents</i>
V1-	-¿Cap on <b>vas?</b> - li va <b>dir</b> l' <b>hostaler</b> al <b>caminant</b> -	<i>4peus ternaris</i>
	És <b>adversa</b> la <b>vall</b> quan <b>fumegen</b> els <b>forns</b> ;	<i>4peus ternaris</i>
	més <b>enllà</b> hi ha un <b>femer</b> de <b>sentors</b> que <b>enfolleixen</b> ,	<i>4peus ternaris</i>
	i <b>aquesta</b> és la <b>tomba</b> que <b>tempta</b> els <b>valents</b> .	<i>4peus ternaris</i>

En aquest cas, els versos amb mètrica accentual de l'anglès, quan s'han adaptat a la mètrica accentual pura del català, s'han transformat també en versos isosil·làbics. El recompte sil·làbic dels quatre versos d'Auden és el següent: 12, 10, 11 i 10; i el d'Oliva: 12, 12, 12 i 12. Amb tot, convé assenyalar que tant la mètrica accentual anglesa com la catalana no tenen per què generar versos isosil·làbics, tot i que, en aquest exemple, ambdues estrofes (l'anglesa i la catalana) s'estructuren a partir de quatre accents principals obligatoris per a cada vers.

La mètrica accentual catalana no es recolza pas en el nombre fix d'accents per vers, sinó en la repetició d'una mateixa seqüència rítmica al llarg de tot el vers o de tot el poema, i això és precisament el que fa Oliva, situar l'accent primari entre dues síl·labes àtones:

V1-	-¿Cap on <b>vas?</b> - li va <b>dir</b> l' <b>hostaler</b> al <b>caminant</b> -
	A A T A A T A A T A A T
	És <b>adversa</b> la <b>vall</b> quan <b>fumegen</b> els <b>forns</b> ;
	A A T A A T A A T A A T
	més <b>enllà</b> hi ha un <b>femer</b> de <b>sentors</b> que <b>enfolleixen</b> ,
	A A T A A T A A T A A T A
	i <b>aquesta</b> és la <b>tomba</b> que <b>tempta</b> els <b>valents</b> .
	A A T A A T A A T A A T

El nombre de restriccions formals que s'imposa Oliva en la traducció no acaba pas aquí: el traductor conserva també les al·literacions al mig del vers tan pròpies de la mètrica accentual anglesa:

V1-	-¿Cap on <i>vas</i> ?-	/	li <i>va</i> dir l'hostaler al caminant-
	És adversa la vall	/	quan <i>fumegen</i> els <i>forns</i> ;
	més enllà hi ha un <i>femer</i>	/	de sentors que <i>enfolleixen</i> ,
	i aquesta és la <i>tomba</i>	/	que <i>tempta</i> els valents.

Així doncs, segons l'Escala de formalització, no es podria pas afirmar que Oliva cometés un cas d'ultraformalització, perquè, en català, la mètrica accentual pura es troba al mateix nivell que la mètrica accentual anglesa. En tot cas, el que es podria postular, pel que es dedueix de la traducció de «Companys», és que Oliva, com acostumava a fer Auden en la seva producció poètica, prova de remodelar els metres de la tradició literària pròpia. Gross i McDowell declaren el següent en relació amb Auden:

Auden's work reflects his fascination with prosodic techniques. He used the sestina, the villanelle, the canzon; he invented or adapted many complicated stanzas; he is a master of assonance, rhyme, pararhyme and refrain. He wrote songs and sonnets with the fluency of an Elizabethan; he revived the ballad. To many this makes him a poet's poet, or worse, a prosodist's poet! Admittedly, Auden's poetry presents a prosodist's feast, not unlike that offered a musical analyst by the ingenuity and wealth of Bach's fugues and canons (1996: 240).

Si fos així, i pensem que ho és, les innovacions rítmiques del traductor haurien de ser interpretades com un acostament a la innovació rítmica del poeta, tot i que, en el cas d'Oliva, es faria a través de la inserció de components rítmics propis d'altres tradicions.

La traducció de «Dir» s'acomoda a un nivell de formalització més baix que el de l'original. Oliva, en adaptar l'isometrisme del pentàmetre, que representa el nivell II de l'Escala de formalització, a l'anisossil·labisme no recurrent, que n'ocupa el nivell V en català, s'assegura una major autonomia en la longitud dels versos. Així mateix, la inclusió dels dodecasíl·labs li proporciona un increment sil·làbic de dues o més síl·labes per vers, que li garanteixen una major llibertat a l'hora d'encabir els mots anglesos traduïts en el vers català.

Quan Oliva tradueix el vers lliure de l'original per la mètrica complexa genera un cas d'ultraformalització, perquè transforma en mètric allò que no ho és. La ultraformalització s'explica per la voluntat de generar, en el text traduït, un ritme més marcat que no pas el de

l'original. La traducció en vers lliure és sempre més assequible que qualsevol altre de les opcions rítmiques, com ho demostra l'Escala de formalització, en què el vers lliure hi ocupa la posició menys formalitzada de totes. En tot cas, el que palesa aquesta ultraformalització és una certa negativa a traduir en vers lliure, perquè, com s'ha pogut comprovar, amb l'excepció de «Companys», la resta de traductors es decanten sempre pel vers lliure a l'hora de traduir originals que parteixen d'aquesta mateixa opció formal general.

A «Companys», queda clar que Oliva aplica un criteri rítmic individualitzat, perquè té en consideració l'opció mètrica de l'original en el moment d'escollir la de la traducció. En aquest cas en concret, Oliva adapta la mètrica accentual anglesa a la mètrica accentual pura del català.

Seria un error pensar que les restriccions que afecten la producció d'ambdós textos, original i traducció, en un cas com el de «Companys», en què la traducció imita el metre de l'original, són exactament les mateixes. La traducció, en aquests casos, a diferència del poema original, no només està subjugada a les convencions rítmiques, com ho està també l'original, sinó a la de la reproducció del sentit del text de partida, que la sotmet a un grau d'independència lèxica molt més limitat que no pas el de l'original, i que s'afegeix a les ja esmentades restriccions de tipus rítmic. Per consegüent, és necessari advertir que, abans d'avaluar una traducció, cal sospesar sempre les limitacions amb què els traductors se les han d'heure, si es vol fer una crítica seriosa i objectiva, ja que es tracta de restriccions que condicionen considerablement la seva tasca traductora.

Tot i que, en la *Nova introducció a la mètrica*, l'autor manifesta certes reticències a aferrar-se en la traducció a l'opció mètrica de l'original: «Dit d'una altra manera: el fet que tinguem obres mestres de l'antiguitat greco-llatina escrites, per exemple, en hexàmetres no implica necessàriament que una traducció en hexàmetres hagi de ser millor que una traducció en alexandrins» (2008: 153). La traducció de «Companys» és una prova que l'adaptació del metre anglès no necessàriament força el ritme del vers català.

En suma, es pot afirmar que la traducció de «Companys» d'Oliva té molt en compte l'opció mètrica original. En canvi, a «Alts», el traductor pren el camí de l'adaptació mètrica adjacent, que com s'ha vist, és la forma menys distant d'adaptació rítmica. No obstant això, la solució

mètrica que adopta comporta una ultraformalització que imposa al traductor un nombre de restriccions major que el del text original. Per últim, a «Dir», amb el pas de l'isometrisme a l'anisosil·labisme no recurrent, el traductor es decanta per una solució rítmica per sota de la del text de partida.

En conclusió, Oliva presenta tres opcions formals ben diferents: A «Companys», opta per una mètrica equivalent; a «Alts» es decanta per una solució formal amb més restriccions que no pas l'original, i a «Dir», per una solució rítmica a un nivell molt per sota de l'original.

### 3.4.1.3. *La mètrica en les traduccions de Comadira*

<u>Auden</u>	<u>Comadira</u>	<u>Títol</u>
4 accents per vers	Decasíl·labs, hendecasíl·labs i dodecasíl·labs... (ANR)	«Calipso»
4 accents per vers	Decasíl·labs i alexandrins (AR)	«Johnny»

De les dues traduccions de Comadira que integren el corpus se'n pot inferir una tendència generalitzada a convertir a l'anisosil·labisme els versos amb mètrica accentual d'Auden. Per a la primera de les traduccions recorre a l'anisosil·labisme no recurrent, mentre que, per a la segona, al recurrent.

«Calipso», la primera de les traduccions, presenta una proposta mètrica força innovadora. L'original està en mètrica accentual amb quatre íctus principals per vers marcats en forma d'accent. La traducció prova de fer el mateix que el poema original i assenyala amb un accent els quatre íctus del vers:

V1-      Dríver drive fáster and máke a good rún                      Nói, ves de préssa i cóndueix víu

El resultat són versos de diferent llargada amb quatre accents màxims marcats pel traductor. El problema és que la llengua catalana sembla no acceptar massa bé la proposta de mètrica accentual que fa Comadira. Fixem-nos que, en alguns casos, el traductor ha marcat amb l'accent monosíl·labs que no poden ser tòpics:

V3- Flý like an aéroplane, dónt pull up shórt

Vola com ún avió, nó en siguis  
xórc,

Till you bráke for Grand Céntral Státions, New York

Fins a la Céntral Státion dé Nova  
Yórk.

Vist que la traducció pren una opció mètrica desconeguda i que compta amb versos de diverses llargades (10, 11, 12 i 14), s'ha decidit incloure-la dins del grup de poemes traduïts amb anisosil·labisme no recurrent, a pesar que sembla proposar-se adaptar la mètrica accentual anglesa a la llengua catalana.

Considerant que la mètrica accentual anglesa es correspon amb el nivell I en l'Escala de formalització rítmica, i que l'anisosil·labisme no recurrent pertany al nivell V, la traducció hauria descendit quatre nivells en l'Escala de formalització.

A pesar que el nombre de síl·labes no és un element a tenir en compte, a l'hora de mesurar la mètrica accentual anglesa, si comparem la llargada dels versos de Comadira, que van de les 10 a les 12 síl·labes, amb la llargada dels versos d'Auden, ens adonarem que es produeix un cas d'igualtat de metratge.

La traducció «Johnny» reemplaça també la mètrica accentual original per l'anisosil·labisme, en aquest cas recurrent, a base d'alexandrins i decasíl·labs. El poema i la traducció estan compostos per cinc estrofes de sis versos cada una. El darrer vers és sempre el mateix: «But he frowned like thunder and he went away.», que Comadira tradueix sempre per al mateix decasíl·lab: «Pro em va fer mala cara i va marxar.» Així doncs, la traducció s'estructura en cinc estrofes de sis versos cada una, dels quals els cinc primers versos són alexandrins i l'últim un decasíl·lab.

Les dues traduccions de Comadira tendeixen a rebaixar el grau de formalització mètrica de l'original. En la primera de les traduccions, «Calipso», més encara que no pas en la segona, perquè s'opta per un nivell de formalització encara més baix que no pas a la traducció «Johnny», pel fet que es passaria del Nivell I, representat per la mètrica accentual anglesa, al Nivell V de l'anisosil·labisme no recurrent, mentre que a «Johnny» es passa del nivell I al IV de l'anisosil·labisme recurrent. En la darrera de les traduccions, es pot parlar d'igualtat de

metratge entre les composicions, perquè com en el poema d'Auden, la llargada dels versos de Comadira, va de les 10 a les 12 síl·labes.

Atès que en les dues traduccions el traductor s'inclina per una disminució del nivell de formalització, es pot afirmar que Comadira opta per un grau d'exigència mètrica menys elevat que l'original. Segurament, la restricció formal més destacable del corpus de traduccions analitzades de Comadira és la igualtat de metratge que s'imposa en la traducció de «Johnny» que, d'alguna manera, l'obliga a encabir els mots de l'original anglès als versos catalans, sense allunyar-se excessivament del nombre de síl·labes del text de partida.

### 3.4.2. Els traductors que combinen la mètrica i el vers lliure

#### 3.4.2.1. *El vers lliure i la mètrica en les traduccions de Riera*

<u>Larkin</u>	<u>Riera</u>	<u>Títol</u>
Vers lliure	Vers lliure	«Finestrals»
Pentàmetres iàmbics	Vers lliure	«Posteritat»
Tetràmetres iàmbics	Decasíl·labs i dodecasíl·lab (ANR)	«Vers»

La traducció de Riera és de les poques que combina el vers lliure amb el mètric. En general, tal com es pot comprovar en els esquemes del ritme, la tendència més generalitzada és que el traductor es decanti per una única opció formal general (vers lliure o vers mètric), en lloc d'apostar per totes dues. Amb tot, si ens fixem en els poemes de Larkin, s'observa que el poeta anglès combina també ambdues opcions formals generals; per tant, segurament, en les alternances formals del traductor cal cercar-hi la voluntat d'adequar-se a l'alternança formal del poeta.

A «Finestrals», Desclot s'ajusta al nivell de formalització de l'original i tradueix el poema en vers lliure, combinant la igualtat amb l'increment sil·làbic. Comptat i debatut, cap dels versos de la traducció té un nombre de síl·labes inferior als de l'original, o bé tenen el mateix, o bé en tenen més.

L'adaptació dels pentàmetres de «Posterity» al vers lliure de la traducció suposa el pas del segon nivell més alt de formalització al més baix: de l'isometrisme del text en anglès, al vers lliure de la traducció, del ritme mètric, al ritme no mètric. A més, tots els versos de la traducció, un total de 18, disposen d'un nombre superior a les 10 o 11 síl·labes, amb l'excepció de dos, que en tenen 8, en conseqüència, tant el vers lliure com l'increment sil·làbic doten el traductor d'una opció formal amb un nombre de restriccions més reduït.

Tot i que els dos primers poemes triats de Larkin estan escrits en vers lliure, en la tercera de les composicions, «This Be the Verse», el poeta aposta per la mètrica. Gross i McDowell relacionen l'ús del vers mètric en Larkin amb la circumstància que per a la generació del poeta la prosòdia ha de partir encara de les fonts rítmiques més tradicionals: «While the prosody of Larkin, Wilbur, and others springs from traditional sources, other writers rally round the example, in verse and criticism, of Charles Olson» (1996: 292).

El poema de Larkin està format per dotze tetràmetres iàmbics, mentre que la traducció de Riera consta d'onze decasíl·labs i un dodecasíl·lab. El traductor aplica un increment sil·làbic, si fa no fa, de dues síl·labes per vers, que li permet encabir millor els mots de l'anglès al vers català. La inclusió d'un únic dodecasíl·lab comporta que el poema sigui anisosil·làbic no recurrent, i que s'adscriu al nivell V de l'Escala de formalització, a pesar que la resta de versos de la traducció són isosil·làbics. Certament, Riera ha tingut en compte l'opció formal específica de l'original i ha preservat el ritme mètric del poema, amb lleugeres adaptacions.

Que Riera aplica un criteri rítmic individualitzat és evident, però això no comporta necessàriament que parteixi sempre de l'opció formal del poema original, i així ho demostra la traducció «Posteritat» en què adapta el vers mètric al vers lliure. Per contra, en les altres dues traduccions, l'opció formal general dels originals és preservada en les traduccions.



### 3.4.2.2. *El vers lliure i la mètrica en les traduccions de Jaumà*

<u>Hardy</u>	<u>Jaumà</u>	<u>Títol</u>
Trímetres i tetràmetres iàmbics (AR)	Hexasíl·lab*, decasíl·labs... (AR)	«Mirall»
Pentàmetres iàmbics	Decasíl·labs* i tetradecasíl·labs (ANR)	«Romanç»
Pentàmetres i trímetres (AR)	Hexasíl·labs*, octosíl·labs... (ANR)	«Cadenera»
4 i 5 accents per vers	Vers lliure	«Arbre»

<u>Graves</u>	<u>Jaumà</u>	<u>Títol</u>
Tetràmetres i trímetres iàmbics (ANR)	Decasíl·labs* i octosíl·labs* (ANR)	«Amor»
2 accents per vers	Vers lliure	«Encara»
Trímetres iàmbics	Hexasíl·labs*	«Amants»

<u>Frost</u>	<u>Jaumà</u>	<u>Títol</u>
Tetràmetres iàmbics	Decasíl·labs*	«Camí»
Tetràmetres i dímetres iàmbics (ANR)	Vers lliure	«Foc»
Tetràmetres iàmbics	Octosíl·labs* i decasíl·labs* (ANR)	«Arreplega»

El primer que cal consignar en Jaumà són les imprecisions de tipus mètric com poden ser la hipometria o la hipermetria. En Jaumà, aquestes irregularitats són contínues, i es detecten en la majoria dels poemes seleccionats.

Incloem alguns casos per exemplificar-ho. La traducció completa d'«Amants» consta de 8 versos, dels quals 7 són hexasíl·labs, però, en el tercer vers Jaumà situa una preposició àtona després de la sisena i darrera síl·laba tònica del vers:

V1-	The posture of the tree	V1-	La forma d'aquest arbre	6
	Shows the prevailing wind;		mostra quin vent preval	6
	And ours, long misery		<u>la nostra, el llarg patir per</u>	-
	When you are long unkind.		La teva crueltat.	6
V5-	But forward, look, we lean-		Però ens abalancem	6
	Not backward as in doubt-		sense dubtar, endavant...	6
	And still with branches green		i amb rams verds resistim	6
	Ride our ill weather out.		l'embat del temporal.	6

El vers no pot ser considerat ni un hexasíl·lab, ni qualsevol altre vers mètric conegut, perquè no se ceneix a les convencions mètriques catalanes, per la qual cosa el vers només es pot explicar per la inclusió d'un vers no mètric. La inserció de monosíl·labs àtons a fi de vers és freqüent en les composicions amb to còmic, ara bé, aquest no és pas el to del poema «Lovers in Winter» de Graves.

A continuació s'analitzen dos versos inclosos en la traducció «Camí», traducció que consta de 20 versos, dels quals 16 són decasíl·labs, 2 enneasíl·labs i 2 hendecasíl·labs. Parem atenció al recompte sil·làbic dels versos 10 i 17 de la traducció de Jaumà:

V10-	hav / i / en / es / tat / fres / sats / qua / si i / gual / ment	11 síl·labes
	1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11	
V17-	qui / sap / on, / amb / un / sos / pir, / el / fet:	9 síl·labes
	1 2 3 4 5 6 7 8 9	

És evident que aquestes irregularitats suposen una ruptura en l'isosil·labisme, per tant la traducció s'hauria d'incloure dins de les composicions anisosil·làbiques. Però tampoc sembla que Jaumà s'hagi proposat crear un poema anisosil·làbic, perquè dels vint versos, només són quatre els que trenquen amb la regularitat i quan ho fan, només és per una síl·laba. Si es té en compte que la combinació de versos parells amb imparells dins d'una mateixa composició no és gens recomanable (Oliva 2008: 132), fora que no es faci mètrica complexa, resulta que l'explicació més raonable és que es tracti de versos hipermètrics i hipomètrics.

Com que en les traduccions de Jaumà s'han trobat altres exemples d'irregularitats de tipus mètric com les que acabem de veure, s'ha determinat consignar-les, però mirant de respectar la voluntat inicial del traductor: no són irregularitats prou significatives com per justificar un canvi en el nivell de formalització. Així doncs, tant la traducció d'«Amants» com la de «Camí» s'han incorporat dins de les traduccions isosil·làbiques.

Les dues traduccions comentades representen els dos únics casos d'isosil·labisme amb irregularitats identificats en les traduccions de Jaumà. A continuació es descriuran les traduccions que adopten l'anisosil·labisme com a opció formal específica. Amb relació a les traduccions de Hardy, Jaumà, a «Mirall», hi preserva l'anisosil·labisme recurrent de l'original, però ho fa a base d'hexasíl·labs no regulars, decasíl·labs i un alexandrí, mentre que el text original combina solament dos metres: els trímetres i els tetràmetres. D'aquesta manera, el traductor es manté en el mateix nivell de l'escala de formalització que l'original però amb la particularitat que incorpora un metre més que no pas Larkin i recorre a l'increment sil·làbic en determinats versos.

A «Cadernera», Jaumà escull una opció formal similar a l'anterior, transforma els dos metres de l'original, els pentàmetres i els trímetres, en tres, en la traducció: hexasíl·labs no regulars, octosíl·labs i decasíl·labs no regulars; però aquesta vegada acomoda l'anisosil·labisme recurrent al no recurrent, un nivell per sota en l'escala de formalització.

A «Romanç», adapta l'isometrisme a l'anisosil·labisme no recurrent, ubicat tres nivells per sota en l'escala, escriu en decasíl·labs no regulars i insereix tetradecasíl·labs, un tipus de vers poc habitual en la nostra tradició mètrica i que genera un increment sil·làbic en la traducció.

Pel que fa a les traduccions de Graves, en la traducció «Amor», Jaumà preserva l'anisosil·labisme no recurrent de l'original, no afegeix nous metres a la composició, però incrementa el nombre de síl·labes dels versos: els decasíl·labs i octosíl·labs no regulars substitueixen els tetràmetres i els trímetres de Graves.

«Arreplega» és la darrera de les traduccions de Jaumà que acullen l'anisosil·labisme, com a opció formal específica. L'original de Frost és un poema isosil·làbic, escrit amb tetràmetres iàmbics, que Jaumà ajusta a octosíl·labs i decasíl·labs no regulars, distribuïts de manera

anisosil·làbica no recurrent. L'adaptació del traductor implica saltar del nivell II de l'Escala de formalització, al nivell V. El pas de l'isosil·labisme a l'anisosil·labisme permet adequar millor els mots de l'anglès al vers català, en el sentit que els versos de la traducció no necessàriament han de tenir la mateixa longitud.

Són tres les traduccions de Jaumà que adopten el vers lliure. La primera que es comentarà és «Arbre», que parteix d'un original en què Hardy aposta per la mètrica accentual. El poema original consta de quatre estrofes compostes per quatre versos cada una. Els tres primers versos de cada estrofa disposen de quatre accents, i el darrer, de cinc. A nivell rítmic, l'original de Hardy se situa en el nivell més alt de l'Escala de formalització, mentre que la traducció de Jaumà es troba en el nivell més baix, perquè aposta pel vers lliure.

A «Encara» Jaumà adapta la mètrica accentual que Graves imposa a l'original, basada en la incursió de dos accents principals per vers, al vers lliure. El canvi suposa el pas d'una opció rítmica situada en el nivell I de l'escala, a una opció formal no mètrica amb el nivell de formalització més baix. Els versos de Graves vénen marcats per una repetició successiva d'accents per vers, en canvi, en la traducció de Jaumà, la recurrència accentual desapareix absolutament.

L'última de les traduccions en què Jaumà es decanta pel vers lliure és «Foc», el traductor trasllada al vers lliure un original de Frost que combina, anisosil·làbicament, tetràmetres i dímetres. Si bé tant el vers lliure com l'anisosil·labisme generen versos de diferent longitud en la traducció de Jaumà, els versos no són pas mètrics, i, per consegüent, no es estan sotmesos a la recurrència rítmica dels versos de Frost. El cert és que coneixent l'animadversió que el poeta nord-americà sentia pel vers lliure, la proposta de Jaumà s'allunya de la concepció de la poesia de Frost. Recordem que el poeta nord-americà va declarar en una ocasió que: «Writing free verse is like playing tennis with the net down» (Brewer 2013: 107).

Durant aquests anys que configuren el corpus del nostre treball, Jaumà tradueix tres poetes de llengua anglesa: Hardy, Graves i Frost; tots ells amb una producció predominantment mètrica. En la majoria dels casos, el traductor tendeix a l'anisosil·labisme no regular, de les 10 composicions del corpus, 5 són anisosil·làbiques, 2 són isosil·làbiques no regulars, i les 3 restants estan escrites en vers lliure. De les 5 traduccions anisosil·làbiques, 4 segueixen una

distribució dels versos no recurrent. Els versos amb què el traductor se sent més còmode són els hexasíl·labs, els octosíl·labs i els decasíl·labs no regulars, tot i amb això, en les traduccions també hi incorpora puntualment algun tetradecasíl·lab i un alexandrí.

Les traduccions mètriques de Jaumà sempre recorren a algun mitjà que atenuï el nivell de formalització de l'original, com poden ser: la mètrica no regular, la incorporació de nous metres, l'adaptació a un nivell més baix de formalització o l'increment sil·làbic. En cap de les traduccions Jaumà es decanta per la traducció amb reducció sil·làbica.

Aquesta tendència a l'anisil·labisme no regular comporta que Jaumà transformi dos poemes isomètrics en anisil·làbics no regulars: la traducció de «Romanç» i la d'«Arreplega». Per contra, i com s'ha vist, s'imposa un isosil·labisme no regular a «Amants» i a «Camí». És evident que el rigor mètric d'aquestes dues darreres traduccions esmentades contrasta amb la dels altres poemes en els quals Jaumà s'acull majoritàriament a l'anisil·labisme o al vers lliure, unes propostes rítmiques considerablement més flexibles.

De totes maneres, cap d'aquestes dues opcions alternatives proposades no seria garantia d'una millor traducció. Tot i que és ben cert que el rigor que Jaumà s'imposa en les dues traduccions isosil·làbiques contrasta amb la flexibilitat de la resta de solucions rítmiques, el valor d'una traducció no depèn exclusivament de la proximitat entre els nivells de formalització de l'original i de la traducció, sinó del funcionament global del text final traduït, independentment de l'opció rítmica elegida, i és que existeixen molts altres elements que intervenen en la confecció d'una bona traducció d'un poema que no es poden menystenir.

La diversitat de criteris rítmics que aplica Jaumà en els textos que tradueix fa que no sigui gens fàcil esbrinar les causes que motiven les resolucions rítmiques del traductor. Per consegüent, la possibilitat de trobar un criteri rítmic unitari fàcilment explicable i justificable, esdevé veritablement difícil.

Així doncs, a pesar que les traduccions de Jaumà incorporen versos hipomètrics i hipermètrics, el traductor, en la majoria d'ocasions, prova d'ajustar-se al màxim possible a l'opció formal triada pels poetes que tradueix, amb l'excepció d'«Arbre» en què aposta per una solució rítmica molt per sota de la del text de partida. El traductor preserva

l'anisòsil·labisme original en tres de les traduccions («Mirall», «Cadenera» i «Amor»), i dos originals isomètrics els adequa a un nombre fix de síl·labes en les traduccions («Amants» i «Camí»).

### 3.4.3. Traductors en vers lliure

Atès que les traduccions en vers lliure no són mètriques (Oliva 2008: 39), s'estudiaran separatament. De la mateixa manera que una traducció mètrica consisteix a traduir mètricament un original mètric o en vers lliure, una traducció en vers lliure consisteix a traduir en vers lliure un original en vers lliure o bé mètric.

D'entrada, les traduccions en vers lliure representen l'opció formal majoritària entre els traductors, ja que de les 20 traduccions del corpus, 13 segueixen aquesta opció formal: Manresa & Roig traduint Yeats; Ernest & Subirana, Heaney; Parcerisas, Heaney; Parcerisas, Pound; Codina & Pujol, Burnside; Sargatal, Cummings; Fulquet & Ernest, Hughes; Abelló, Rich; Abelló, Plath; Casellas, Auster; Mateu, Ashbery; Cuenca, Vizenor, i Susanna traduint Eliot.

Ara bé, convé puntualitzar que, de les 13 traduccions en vers lliure, 5 parteixen d'originals mètrics: Manresa & Roig, Ernest & Subirana, Parcerisas (tant amb Heaney com amb Pound) i Susanna; i dues, d'originals que combinen el vers mètric amb el lliure: Codina & Pujol i Sargatal.

Apostar pel vers lliure, quan es tradueix una composició mètrica, no només significa aplicar l'opció més flexible i mal·leable de totes les que integren l'Escala de formalització, sinó també traspasar la barrera mètrica. És a dir, que la traducció d'un original mètric per qualsevol de les opcions mètriques, o la traducció en vers lliure d'un original en vers lliure, no suposa cap ruptura substancial entre la forma original i la de la traducció. Les regles de joc, per dir-ho d'alguna manera, segueixen essent les mateixes en els dos textos: mètrica / mètrica, o bé vers lliure / vers lliure. Ara bé, com que el vers lliure no representa cap opció mètrica, la traducció en vers lliure d'un original mètric implica necessàriament decantar-se per unes regles de joc alternatives a les de l'original: mètrica / vers lliure o vers lliure / mètrica. Amb la

qual cosa, la ruptura de la barrera mètrica entre l'original i el text traduït comporta un distanciament formal considerable.

A més, atès que el vers lliure proposa un ritme alternatiu al mètric, el traspàs d'un original mètric a un original en vers lliure pot causar una disminució rítmica remarcable en el text traduït, encara que el traductor hagi tingut en consideració la ja coneguda advertència de T. S. Eliot: «No hi ha vers lliure per al poeta que vol fer la feina ben feta» (Oliva 2008: 38).

Les traduccions en vers lliure que tradueixen originals en vers lliure són traduccions que preserven l'opció formal general de l'original. El corpus conté 6 exemples d'aquesta tipologia de traducció: Fulquet & Ernest (Hughes), Abelló (Rich i Plath), Casellas (Auster), Mateu (Ashbery) i Cuenca (Vizenor).

#### 3.4.3.1. Traductors en vers lliure amb nivells de formalització diferents dels de l'original

Les traduccions en vers lliure amb diferent nivell de formalització que l'original es diferencien de les traduccions mètriques perquè es decanten sempre per una opció formal no mètrica, que és el vers lliure; així com també perquè, en tots els casos, apliquen la mateixa opció formal específica sense variacions remarcables a nivell rítmic. A més, quan l'original no està escrit en vers lliure, el nivell de formalització de la traducció, si es compara amb el de l'original, és sempre més baix i, en conseqüència, el ritme del text traduït és menys marcat i pautat que el de la composició original.

Dins d'aquest apartat s'hi analitzen, sobretot, les traduccions que apliquen un nivell de formalització diferent del de l'original; ara bé, això no significa que no hi apareguin traduccions amb el mateix nivell que el text de partida, com ara originals en vers lliure traduïts en vers lliure. Si és així és perquè ens ha semblat més adequat analitzar conjuntament les traduccions d'un mateix traductor i no pas separar-les en apartats diferents.

Per últim, i en això aquestes traduccions coincideixen amb les que s'explicaran en l'apartat següent, les restriccions rítmiques a les quals ha de fer front el traductor que es proposa escriure una traducció que segueixi aquesta opció formal són mínimes, si es compara amb la resta d'opcions rítmiques de l'Escala de formalització: primer de tot, perquè no es veuen

condicionats ni per l'obligació de mantenir un nombre concret de síl·labes per vers, fet que permet al traductor allargar el vers tant com li convingui, i, segon, perquè no s'exigeix una determinada recurrència accentual mètrica que condicioni la distribució dels mots dins del vers.

#### 3.4.3.1.1. El vers lliure en les traduccions de Manresa & Roig

<u>Yeats</u>	<u>Manresa &amp; Roig</u>	<u>Títol</u>
Tetràmetres iàmbics	Vers lliure	«Símbols»
Tetràmetres i trímetre iàmbics (ANR)	Vers lliure	«Segle»
Pentàmetres i tetràmetres iàmbics... (ANR)	Vers lliure	«Bizanci»

El poemes originals de W. B. Yeats són isomètrics o anisosil·làbics no recurrents, així, en l'Escala de formalització, aquestes composicions es trobarien en el nivell II i V, cosa que significa que la mètrica original imposa als versos un ritme molt marcat. Per contra, Manresa & Roig aposten per una traducció en vers lliure que suposa prendre l'opció menys formalitzada, la del nivell VII. Es passa per tant d'un original amb un grau de formalització força elevat a una traducció amb el grau de formalització més baix.

Aquesta opció formal té unes conseqüències evidents: si per una banda els traductors no s'han d'atendre a cap mena de limitació pel que fa a la llargada dels versos, per l'altra la sonoritat del ritme mètric a base de peus iàmbics imprès en l'original desapareix en la traducció.

Si bé a «Símbols» la traducció opta per un increment sil·làbic absolut de tots els versos, dels quatre versos de què consta «Segle», la traducció en manté un amb igualtat sil·làbica, un altre, amb reducció, i els dos restants, amb increment.

«Bizanci», la composició més extensa de les tres, amb quaranta versos, disposa d'unes especificitats rítmiques molt particulars. Com bé explica Fraser, per a alguns crítics, l'originalitat rítmica del primer vers del poema ha generat molta controvèrsia. La dificultat rau en la disposició dels accents dins del vers: «Yeats was praised by the writer for cramming the first three metrical stresses of the iambic pentameter together, and spacing out the last two.



If he had done so, he would have indeed been writing a kind of free verse». A continuació, incloem el vers amb la proposta accentual elaborada per un primer grup d'especialistes (Fraser 1970: 71):

V1- The ún-púr-ged í-ma-ges of dáy re-cé-de.

Si bé no estem d'acord que el vers es pugui interpretar com una mostra de vers lliure, simplement perquè la resta del poema és absolutament mètric, sí que sorprèn la manera com Yeats situa els primers accents, a l'inici del pentàmetre, i aïlla els altres dos, al final del vers.

Trager-Smith fa una nova proposta d'escansió, basada en la mètrica accentual de quatre accents per vers, en què la numeració representa el grau d'intensitat de l'accent –de menor (1) a major (4) (1970: 71):

1 2 3 4 1 2 1 4 1 4  
V1- The un / purged im / ages / of day / recede

Per últim, Fraser suggereix una nova escansió en què el que es modifica és el grau d'intensitat de la segona síl·laba del vers, i que nosaltres simplifiquem i adaptem a la gradació de Trager-Smith:

1 3 3 4 1 2 1 4 1 4  
V1- The un / purged im / ages / of day / recede

De les tres propostes, la de Fraser és la que ens sembla més encertada: considerar el vers com un vers lliure no té cap consistència, perquè la resta del poema està format per pentàmetres i tetràmetres, de la mateixa manera que tampoc ens sembla encertat d'interpretar-lo com un vers amb mètrica accentual, ja que es contradiu amb l'opció mètrica sil·labicoaccentual del conjunt del poema. Amb tot, no descartaríem la possibilitat d'ajustar el vers al patró rítmic del pentàmetre, per tal com tots els peus serien iambes:

1 2 3 3 4 1 2 1 4 1 4  
V1- The unpur / ged im / ages / of day / recede

Cap dels recursos en què es basaria aquesta lectura seria anormal: en primer lloc, perquè entre «The» i «unpurged» s'hi produiria una sinalefa; en segon lloc, perquè l'adjectiu «unpurged» disposaria de tres síl·labes i, en darrer lloc, perquè suposaria la promoció de l'accent secundari de la tercera síl·laba d'«images» a una posició forta o accentuada.

Sigui com sigui, el que pretenem dir és que les discrepàncies a l'entorn del ritme del vers proven que una traducció en vers lliure d'un vers com el de Yeats, no només en disminueix el ritme pautat per les convencions mètriques, sinó que també n'elimina les variades interpretacions al voltant del ritme del vers.

#### 3.4.3.1.2. El vers lliure en les traduccions d'Ernest & Subirana

<u>Heaney</u>	<u>Ernest &amp; Subirana</u>	<u>Títol</u>
Pentàmetres i tetràmetres iàmbics (ANR)	Vers lliure	«Càntics»
Pentàmetres i hexàmetres iàmbics... (ANR)	Vers lliure	«Gaeltacht»

L'anisometrisme de Heaney pertany al nivell V, mentre que el vers lliure dels traductors al nivell VII, per tant, com en la resta de traduccions que adapten versos mètrics al vers lliure, no solament es produeix disminució en el grau de formalització, sinó una alteració de l'opció formal general. Així doncs, la traducció evita les restriccions de tipus sil·làbic i accentual que distingeixen el ritme del poema original; amb tot, les diferències en el còmput sil·làbic dels versos entre una i altra composició no són excessivament remarcables, inclús la traducció de *Gaeltacht* incorpora, de manera esporàdica, algun vers mètric.

#### 3.4.3.1.3. El vers lliure en les traduccions de Parcerisas

<u>Heaney</u>	<u>Parcerisas</u>	<u>Títol</u>
Pentàmetres i hexàmetres iàmbics... (ANR)	Vers lliure	«Art»
Pentàmetres i tetràmetre... (ANR)	Vers lliure	«Wolfe»
Pentàmetres i hexàmetres iàmbics (ANR)	Vers lliure	«Endevinalla»

Des del punt de vista formal, la traducció de Parcerisas és molt similar a la d'Ernest & Subirana, ja que, en ambdós casos, el traspàs de l'anisosil·labisme no recurrent al vers lliure es produeix també en tots i cada un dels textos traduïts. Per tant, i com en la traducció anterior, la distància entre el grau de formalització del text original i el traduït és de dos nivells. Tot i amb això, en comparació amb els anteriors traductors, Parcerisas s'imposa un control més laxa pel que fa a l'increment sil·làbic respecte del text original.

<u>Pound</u>	<u>Parcerisas</u>	<u>Títol</u>
4 accents per vers	Vers lliure	«Canto I»

A *Sound and Form of Modern Poetry*, Gross i McDowell s'endinsen en l'estudi rítmic dels poetes contemporanis més representatius de la poesia anglesa i nord-americana. Els estudiosos dediquen un extens capítol a analitzar el ritme de la poesia de Pound i en relació amb el primer dels *Cantos* declaren: «The opening of Pound's Canto 1 is also strong-stress meter. Pound maintains the alliterative pattern of Old English verse, which gives a characteristic archaism to the lines» (1996: 23).

A continuació incloem l'anàlisi rítmic que Gross i McDowell suggereixen per als 7 primers versos del «Canto I», que és precisament el que s'ha triat per al nostre corpus (1996: 23).

And thén went dówn to the shíp  
 Set kéel to breák ers, || fóρθ on the gód ly séa, and  
 We sét up mást and sáil || on that swárt shíp,  
 Bóre sheep a bóard her, || and our bó dies also  
 Héavy with wéep ing, || and wínds from stérn ward  
 Bóre us out ón ward || with bél ly ing cánvas  
 Cír ce's this cráft, || the trím-coifed gód dess.

Els accents principals de cada vers es marquen amb el signe gràfic de l'accent, al mig del vers hi trobem marcades les cesures i, en cursiva, les al·literacions sil·làbiques pròpies de la mètrica accentual anglesa.

Si ens hi fixem bé, en el primer dels versos només s'hi comptabilitzen tres accents, mentre que, en els següents, el nombre és sempre de quatre. Gross i McDowell aclareixen que no es

tracta de cap irregularitat mètrica, perquè el vers anglosaxó de tradició medieval no sempre disposava d'un nombre fix d'accents per vers: «The norm of strong-stress meter is two stresses on either side of the caesura, but even in Old English verse we encounter lines of three or five stresses» (1996: 23).

Unes pàgines més endavant, afegixen que el ritme de Pound tendeix al dàctil i a l'espondeu: «A predominant dactylic-spondaic foot generates a falling rhythm –which prevails in the *Cantos* when rhythm is present» (1996: 153).

El fet que Pound hagi estat presentat, juntament amb Eliot, com un dels introductors del vers lliure en la poesia en anglès, tal com exposava Fraser en unes pàgines més amunt, i que no obstant això, els versos triats dels dos autors siguin mètrics i no pas en vers lliure pot semblar una contradicció. Tanmateix, si es pensa bé, una cosa no impedeix necessàriament l'altra, és a dir, que Pound introdueixi el vers lliure a la poesia en anglès no ha de comportar forçosament que la totalitat dels seus versos estiguin escrits en vers lliure. T.S. Eliot, en un breu estudi sobre la mètrica i la poesia de Pound, ho explica de la següent manera:

The freedom of Pound's verse is rather a state of tension due to constant opposition between free and strict. There are not, as a matter of fact, two kinds of verse, the strict and the free; there is only a mastery which comes of being so well trained that form is an instinct and can be adapted to the particular purpose in hand (1918: 15).

Gross i McDowell estan d'acord amb Eliot que Pound combina el metre accentual amb altres formes rítmiques més lliures: «Pound combines the strong-stress meter with other, freer rhythms» (1996: 149). La combinació de metres permet a Pound produir estats de tensió, resultat de l'oposició entre el ritme més estricte i el ritme més lliure.

Naturalment, i referint-nos ara a la traducció completa dels *XXX Cantos*, els instants de tensió desapareixen en el text de Parcerisas des del moment en què el traductor opta per no combinar el vers lliure amb cap altra forma rítmica.

En el cas concret dels cinquanta versos que integren el corpus de Parcerisas, el text en anglès passa del nivell I de l'Escala de formalització, el que correspon a la mètrica accentual, al

nivell VII, amb la consegüent pèrdua del ritme accentual, de les cesures al mig del vers i de les al·literacions. L'elecció formal del traductor suposa una canvi d'opció formal general, en què el text passa de ser un original mètric a un text traduït en vers lliure, l'opció formal amb un nombre menor de restriccions per al traductor.

Per altra banda, l'elecció del vers lliure obliga el traductor a construir un ritme alternatiu, específic per al poema en català, però que, en cap cas, pel que fa a Parcerisas, parteix de la proposta formal de l'original de Pound.

#### 3.4.3.1.4. El vers lliure en la traducció de Susanna

<u>Eliot</u>	<u>Susanna</u>	<u>Títol</u>
4 i 3 accents per vers	Vers lliure	«V» («Dry Salvages»)

Segons Gross i McDowell, els *Quartets* és una de les obres en què Eliot mostra més preocupació tant per la musicalitat com pel ritme: «*Four Quartets* represents Eliot's most conscious and deliberate attempt to use musical method» (1996: 167).

Amb Eliot succeeix el mateix que amb Pound que, si bé a l'inici de l'apartat del ritme, ha estat considerat com un dels artífexs de la introducció del vers lliure en la poesia en llengua anglesa, els versos d'aquest poeta escollits per al corpus són mètrics. De fet, Gross i McDowell insisteixen en què aquesta etiqueta inicial que connecta Eliot amb el vers lliure ha pesat excessivament en l'estudi rítmic de la seva obra, fins al punt de desvirtuar-la: «Some early and obviously deaf critics labeled Eliot a “free-verse poet”, and since first misconceptions, like first impressions, doggedly persist, many still think of Eliot as a writer of unmetred verse» (1996: 167).

Si ens fixem en els trenta-dos primers versos, dels 50 triats, hi percebrem una recurrència accentual basada en la incursió de quatre accents per vers:

V1- To communicáte with Márs, convérse with spírits,  
 To repórt the beháviour of the séa mónster,  
 Descríbe the hóroscope, harúspicate or scry  
 Obsérve diséase in sígnatures, evóke  
 Biógraphy from the wrínkles of the pálm

Els quatre accents per vers que Eliot imposa als seus versos és un patró rítmic que podríem qualificar de prosaic, o proper a la prosa (Fraser 1970: 18), bàsicament perquè la distribució de les síl·labes àtones i tòniques no segueix un patró fix, amb la qual cosa el ritme no és ni ternari ni binari.

Gross i McDowell adverteixen que, en determinats versos, el nombre de síl·labes àtones interposades entre les síl·labes tòniques és fins a cert punt desmesurat: «Eliot allows too many weak syllables to intervene between strong stresses» (1996: 199). Ho exemplifiquen amb un vers extret de la segona part de «The Dry Salvages»:

En cóur aged by sú per fí cial nó tions of e vo lú tion

Aquesta recurrència accentual canvia a partir del vers 33, en què tots i cada un dels versos posseeixen tres accents principals. Aquesta recurrència accentual produeix una disminució de la distància entre les síl·labes àtones i tòniques que es detectava en els versos que comptaven amb quatre accents. Els accents principals s'han marcat amb el signe gràfic de l'accent:

V33- Hére the impóssible úion  
 Of sphéres of éxistence is áctual,  
 Hére the pást and fúture  
 Are cónquered, and réconcíled,  
 Where áction were ótherwise móvement  
 Of thát which is ónly móved  
 And hás in it no sóurce of móvement-

Com que la distribució accentual basada en els tres accents per vers es preservarà fins al final del poema «V», es pot concloure que, en els cinquanta versos seleccionats, Eliot hi combina

dos ritmes: el primer de tots va des del vers 1 al 32, amb versos amb quatre accents per vers, i el segon, del vers 33 al 50, amb versos amb tres accents per vers.

Si bé els metres aplicats a la cinquena part de «The Dry Salvages» s'adiuen perfectament amb el que s'ha anomenat «mètrica accentual» anglesa, l'opció formal d'Eliot és substancialment diferent de la de Pound, i també de la que havíem vist a «The Three Companions» d'Auden, si més no, pel que fa al nombre de restriccions. Recordem que tant Pound com Auden no només conservaven sempre el nombre fix de quatre accents per vers, sinó que també incloïen la cesura i introduïen les al·literacions pròpies de la mètrica anglosaxona.

El que volem dir és que sota la denominació de «mètrica accentual» s'hi amaguen dues opcions mètriques amb un grau de formalització diferent. En Eliot el nombre de restriccions formals és menor que no pas en Pound o en Auden, per tant no es produeix un salt tan gran en el nivell de formalització entre l'original i la traducció, com s'havia vist en Pound i en Auden. Ara bé, en ambdues traduccions es passa del nivell I de formalització de l'original al nivell VII de la traducció. Per consegüent, traduir en vers lliure la mètrica accentual d'Eliot no suposa un salt en l'Escala de formalització igual al de la traducció en vers lliure dels versos de Pound i Auden: al capdavant, el nombre d'alteracions rítmiques que es produeixen no són pas les mateixes.

#### 3.4.3.1.5. El vers lliure en les traduccions de Codina & Pujol

<u>Burnside</u>	<u>Codina &amp; Pujol</u>	<u>Títol</u>
Vers lliure	Vers lliure	«Nàïada»
Pentàmetres i trímetre iàmbic (ANR)	Vers lliure	«Nord»
Vers lliure	Vers lliure	«Hipòtesi»

Burnside no parteix sempre d'un criteri rítmic unitari en els seus poemes i combina les composicions mètriques amb les escrites en vers lliure. Codina & Pujol opten per traduir-les totes en vers lliure. A «Nàïada» i «Hipòtesi» el nivell de formalització coincideix amb el dels dos originals, però «Nord» és un poema que, des del punt de vista formal, se situa dos nivells

per sobre de la traducció, cosa que permet als traductors prescindir de les restriccions mètriques de tipus sil·làbic i accentual.

#### 3.4.3.1.6. El vers lliure en les traduccions de Sargatal

<u>Cummings</u>	<u>Sargatal</u>	<u>Títol</u>
Vers lliure	Vers lliure	«VII»
Vers lliure	Vers lliure	«LVII»
Pentàmetres iàmbics	Vers lliure	«23»

La proposta formal de Sargatal recorda molt la de la traducció anterior de Codina & Pujol. En ambdós casos l'opció rítmica del traductor és sempre la mateixa, el vers lliure, a pesar que el poeta original combina les composicions mètriques amb les que no ho són. En els dos primers poemes, «VII» i «LVII», el grau de formalització entre ambdós textos, això és, original i traducció, és exactament el mateix: el nivell VII de l'Escala; mentre que, en el poema «23», el salt en l'Escala de formalització és considerable: es passa del nivell II al VII, és a dir, d'un poema isomètric, altament formalitzat, a una traducció sense altres restriccions que no siguin les pròpies del ritme intern del poema traduït.

#### 3.4.3.2. Traductors en vers lliure amb el mateix nivell de formalització que l'original

Les traduccions en vers lliure amb el mateix nivell de formalització que l'original es diferencien de les traduccions mètriques perquè es decanten sempre per una opció formal no mètrica, que és el vers lliure, així com també perquè apliquen una única via formal específica, sense variacions remarcables. En segon lloc, no produeixen cap salt dins dels nivells de l'Escala de formalització d'ambdós textos, original i traducció: els dos coincideixen en el nivell VII, per la qual cosa, les restriccions rítmiques a les quals farà front el traductor són les mateixes que les del poeta original. Amb tot, la traducció donarà com a resultat un poema que haurà generat el seu propi codi i ordre intern. Parlar, en aquests casos, d'equivalència rítmica ens semblaria una incongruència.



Atès que l'original és en vers lliure, si els traductors haguessin optat per una traducció més formalitzada haurien caigut en un cas d'ultraformalització absolutament innecessari, que, a més, els hauria condicionat la flexibilitat en la traducció del sentit de l'original. Per tant, les restriccions rítmiques d'aquesta tipologia de traduccions són mínimes perquè no es veuen condicionades ni per un nombre determinat de síl·labes, amb la qual cosa el traductor pot allargar el vers tant com li convingui, a fi d'encabir-hi els mots de l'anglès, més curts sil·làbicament que no pas els del català, ni per una determinada recurrència accentual de tipus mètric que condicioni la distribució dels mots dins del vers.

Com que el conjunt de les traduccions d'aquesta secció responen sempre a les mateixes característiques generals exposades en els dos paràgrafs anteriors, s'ha decidit no comentar-les una per una, per no repetir una vegada i una altra la mateixa descripció.

- El vers lliure en la traducció de Fulquet & Ernest

<u>Hughes</u>	<u>Fulquet &amp; Ernest</u>	<u>Títol</u>
Vers lliure	Vers lliure	«Becaris»
Vers lliure	Vers lliure	«Horòscop»

- El vers lliure en les traduccions d'Abelló

<u>Rich</u>	<u>Abelló</u>	<u>Títol</u>
Vers lliure	Vers lliure	«Boca»
Vers lliure	Vers lliure	«Qaddish»
Vers lliure	Ver lliure	«Jueus»

<u>Plath</u>	<u>Abelló</u>	<u>Títol</u>
Vers lliure	Vers lliure	«Arbres»
Vers lliure	Vers lliure	«Penjat»
Vers lliure	Vers lliure	«Límit»
Vers lliure	Vers lliure	«Any»

- El vers lliure en la traducció de Casellas

<u>Auster</u>	<u>Casellas</u>	<u>Títol</u>
Vers lliure	Vers lliure	«Narrativa»
Vers lliure	Vers lliure	«Reminiscència»
Vers lliure	Vers lliure	«Línies»

- El vers lliure en la traducció de Mateu

<u>Ashbery</u>	<u>Mateu</u>	<u>Títol</u>
Vers lliure	Vers lliure	«Heroi»
Vers lliure	Vers lliure	«Àlbum»
Vers lliure	Vers lliure	«Novel·la»

- El vers lliure en la traducció de Cuenca

<u>Vizenor</u>	<u>Cuenca</u>	<u>Títol</u>
Vers lliure	Vers lliure	«Ossos»
Vers lliure	Vers lliure	«Cignes»
Vers lliure	Vers lliure	«Tempesta»

Una anàlisi detinguda del ritme en les traduccions en vers lliure permet descobrir que no totes aquestes traduccions segueixen un patró rítmic idèntic. El cert és que dins de les traduccions que es decanten per aquesta tria formal s'hi poden distingir ben bé dos grups ben diferenciats.

De fet, la disciplina retòrica distingeix clarament entre dues tipologies rítmiques per a la prosa, que poden adaptar-se perfectament a l'estudi del ritme del vers lliure. Per tal de demostrar-ho, es presentaran, primer de tot, alguns aspectes relacionats amb l'estudi del ritme que parteixen de la mateixa retòrica.

Per començar, direm que la part de la retòrica encarregada de l'estudi del ritme és la *compositio*, que Heinrich Lausberg defineix com la correspondència prosaica de la versificació poètica (1999: 302 vol II:). Per la seva banda, Mortara Garavelli descriu el terme amb les següents paraules (2000: 311):

La «composición», pues, es el arte de colocar con armonía y elegancia las secuencias (cf. Scaglione 1972). Es un trabajo reglado de «construcción», de «estructuración», en su sentido específico de sistematización orgánica, de coordinación de las unidades que constituyen conjuntos, de tal modo que éstos se conformen como totalidades organizadas en su interior y dispuestas recíprocamente en perfecto equilibrio.

Azaustre i Casas apunten que, en els darrers temps, l'estudi de la *compositio* ha quedat relegat a un segon pla dins dels estudis retòrics: «El estudio de la *compositio* ha sido un tanto descuidado en los análisis retóricos modernos. Al tratarse el *ornatus* elocutivo, se ha olvidado a menudo este importante componente, que atañe al encadenamiento de las palabras y grupos de palabras en el discurso. El análisis retórico, efectivamente, se detiene sobre todo en los tropos y figuras; en ocasiones se llega incluso a establecer una inadecuada identificación retórica = *elocutio* = *ornatus* = *figuras*» (2011: 141).

Els tractats de retòrica consultats estan d'acord que la *compositio* pot estudiar-se des de dos punts de vista diferents: des del sintàctic i des del fonètic. Lausberg ho explica de la següent manera: «Es un fenómeno del *ornatus* y consiste en la conformación sintáctica y fonética de los grupos de palabras, oraciones y sucesiones de oraciones» (1993: 223). En la mateixa línia, Mortara Garavelli afegeix: «Los fenómenos de la *compositio* se trataron en dos niveles: el sintáctico y el fonético» (2000: 311). Per a Azaustre i Casas, la *compositio* sintàctica se centra en l'oració i les seves parts i la *compositio* fonètica en la combinació dels mots dins de l'oració:

La *compositio* estudia la estructura sintáctica y fónica de los grupos de palabras, esto es, analiza sus constituyentes y sus distintas posibilidades de distribución en el discurso. Por tanto, dentro de este ámbito debe distinguirse entre la oración y sus partes (o *compositio* sintáctica) y la combinación de palabras en la oración (o *compositio* fonética) (2011: 142).

Com que el present apartat està dedicat a l'estudi del ritme, ens centrarem més en l'estudi de la «*compositio* fonètica» que no pas en la «sintàctica». Mortara Garavelli defensa que el nivell fonètic és el que més se centra en l'estudi del ritme: «En lo que concierne a la fonética, la *compositio* vela por la armonía de los sonidos y el ritmo» (2000: 315).

Segons Lausberg, la *compositio* fonètica està composta per dos elements: «En la configuración fonética (§ 448) de la *compositio* se atiende, entre otras cosas, a evitar el vicio de *homoeoprophoron* (§ 448) y al *numerus* (§ 459)» (1993: 229). L'*homoeoprophoron*, el primer dels dos components, consisteix en la repetició freqüent, jutjada la major part de les vegades com a vici, de la mateixa consonant o de la mateixa síl·laba dins d'un grup de paraules (1993: 230). A l'època moderna, l'ús de l'*homoeoprophoron* es designà amb el terme *alliteratio*, encunyat per l'humanista Pontanus (1993: 230).

El *numerus* és el segon dels components que integren la *compositio* fonètica. Lausberg el defineix com: «Una serie sucesiva de sílabas breves y largas dispuestas de alguna manera es ineludible en cualquier manifestación elocutiva» (1999: 335 vol II). La referència a la successió de síl·labes llargues i breus cal atribuir-la a la naturalesa de les llengües clàssiques, que comptaven amb vocals llargues i breus que esdevenien la base del ritme: «Es la sucesión regulada de sílabas largas y breves (en las lenguas clásicas) dentro de la *compositio* [...]» (Lausberg 1993: 231). En el *Manual de Retórica Literaria*, Lausberg defineix el *numerus* o l'*oratio numerus* com: «La regulación retórica de la sucesión de los pedes se llama *oratio numerus* (Quint. 9, 4, 57) o, sencillamente y más breve, *numerus* (Quint. 9, 4, 57)» (1999: 337 vol II). A continuació, Lausberg defineix el ritme (*rhythmos*) com: «El *numerus* conforme con las reglas del arte del *oratio numerus*» (1999: 337 vol II:), així és que ambdós termes són percebuts com a conceptes intercanviables. Tanmateix, Lausberg diferencia entre el *numerus* o ritme i el *metrum* que seria: «La sujeción de la continuidad del discurso por parte de la poesia a una sucesión regular y rígida de los pedes» (1999: 336 vol II). Per la seva banda, Mortara Garavelli puntualitza que, per als grecs, el *numerus* era el ritme i que, efectivament, en les llengües clàssiques es generava a partir de la successió de síl·labes llargues i breus: «Otro elemento esencial de la *compositio* es el ritmo, poético y prosaico (gr. *arrithmós* / *rhytmós*; lat. *numerus*). En las lenguas clásicas consistía en una sucesión regulada de sílabas largas y breves» (2000: 317).

Azaustre i Casas sostenen que el *numerus* tant s'ajustava a la poesia com a la prosa: «El *numerus* regularizaba la sucesión de sílabas largas y breves, y dicha regularización se aplicaba de una forma más o menos rígida según el texto fuese en prosa o verso» (2011: 144). Pel que fa a la prosa, la col·locació ordenada de síl·labes era més flexible que no pas en el vers: «En verso existía una rígida disposición silábica de largas y breves denominada *metro*, y estructurada en diferentes *pies*; **53** en prosa existía más flexibilidad por la mayor extensión de los textos. En consecuencia, la regularidad rítmica de la prosa concentraba el *numerus* en partes marcadas como los finales de pasajes, **54** y recurría a apoyos rítmicos como la regularidad y la simetría en el orden y sintaxis de las palabras y secuencias» (2011: 144).

En una nota a peu de pàgina, al·ludeixen al fet que els clàssics de la retòrica antiga ja es fan ressò en les seves obres d'aquesta distinció entre el ritme de la prosa i el del vers: «Esta diferencia entre el ritmo de la prosa y el verso es recogida por la práctica totalidad de las retóricas clásicas: Aristóteles, Retórica III, 8. Quintiliano, Institutio Oratoria, IX, IV, 45 y ss. Cicerón, Orator, LIV, 180 y ss.» (2011: 144).

A la *Retòrica*, Aristòtil ja distingeix entre allò que és rítmic i allò que és arrítmic, entre el ritme de la prosa i el del vers que, a pesar que els dos estan determinats pel nombre, el ritme del primer no convé que sigui mètric:

D'altra banda, allò que és arrítmic és indeterminat. Cal tanmateix, que l'estil estigui determinat, per bé que no pel metre: allò que és indeterminat, en efecte, és inadequat al plaer i al coneixement. Totes les coses, nogensmenys, són determinades pel nombre, alhora que el nombre propi de l'estructura de l'estil és el ritme els metres del qual no són res més que seccions. Per això, cal que el discurs tingui un ritme, no pas un metre, car aleshores seria un poema. Amb tot, aquest ritme no ha de ser exacte i precís: aquest seria el cas, tanmateix, si no anés dellà certa mesura (1998: 264).

Dins de la tradició retòrica llatina, Quintilià recorre al terme *numerus* per referir-se al ritme: «Pero pasemos a tratar de la armonía. Toda composición, medida y unión de voces se compone de números (por números quiero que se entienda el ritmo) ó de metro; esto es, de con cierta medida» (1916: 426 Tom II). Unes línies més avall afegirà: «Todo el cuerpo de la composición (y para decirlo así), toda su contextura está también llena de números. Porque no

podemos hablar sino por sílabas breves y largas, de las que se componen los pies» (1916: 426 Tom II).

En la mateixa línia, Ciceró considera que tant el ritme de la prosa com el del vers poden ser mesurats, amb la particularitat que, allò que per als llatins és el *numerus*, per als grecs és el ritme: «Y es que, cualquier cosa que sea mesurable, de la forma que sea, por los oídos, aunque no se trate de verso –el cual, por lo demás, en prosa es un error-, se llama ritmo, que en griego se dice *rithmós*» (2013: 69).

En síntesi direm que, en les llengües clàssiques, el *numerus* consistia en una successió regulada de síl·labes llargues i breus, que s'aplicava de forma més o menys rígida, segons si el text era en prosa o en vers. Per a la prosa, existia una major flexibilitat rítmica que en la poesia, com a conseqüència de la major extensió del text.

Convé subratllar que el *numerus* no és patrimoni exclusiu de les llengües clàssiques, Azaustre i Casas ho aclareixen de la següent manera: «Nosotros nos ocuparemos fundamentalmente de la *compositio* sintáctica, puesto que la *compositio* fonética comprende nociones como la *iunctura* y el *numerus*, cuya aplicación a las lenguas romances exige un traspaso no sencillo de conceptos propios de una lengua cuantitativa como el latín, y que exceden los objetivos y finalidad de este libro» (2011: 142). Així doncs, l'aplicació del *numerus* a les llengües romàniques comporta traslladar el ritme quantitatiu en què es basen les llengües clàssiques al ritme sil·labicoaccentual propi de les romàniques. En realitat, seria un procés semblant al que s'ha dut a terme per explicar el ritme en les traduccions mètriques d'originals mètrics i que ens ha obligat a exposar les especificitats mètriques d'una i altra llengua.

De fet, Lausberg ja es fa ressò del fet quan recorda que el llatí d'època tardana va anar perdent paulatinament la sensibilitat per diferenciar les quantitats sil·làbiques: «En el latín de la época tardía se perdió la sensibilidad para diferenciar las cantidades silábicas» (1993: 233). Azaustre i Casas, més interessats en l'estudi de la retòrica en llengua castellana, que no pas en la clàssica sostenen que: «En las lenguas romances se ha perdido la cantidad sobre la que gira el *numerus*» (2011: 144). En una nota a peu de pàgina, afegixen que l'aplicació del concepte de *numerus* es va sustentar a l'Edat Mitjana sobre les pauses i l'accent, de manera que es van distingir quatre tipus de *cursus* que provaven de reproduir els peus mètrics llatins: el *cursus*

*planus* (óo/oóoo), el *velox* (óoo/ooóo), el *tardus* (óo/oóoo) i el *trispodaicus* (oóo/ooóo) (2011: 144). Així doncs, amb el pas de les llengües clàssiques a les romàniques, el *numerus* abandona el criteri rítmic quantitatiu i adopta el sil·labicoaccentual. Tant és així que fins i tot el *Diccionario de métrica española* de José Domínguez Caparrós remet directament el *numerus* al ritme que defineix com: «División del tiempo en unidades simétricas que forman serie. Los elementos lingüísticos que constituyen factores rítmicos en el verso español son: el acento, el tono, el número de sílabas y el timbre» (2007: 345). Així és que, actualment, en l'àmbit de la llengua espanyola, ambdós termes, *numerus* i «ritme» no només se sustenten en el ritme sil·labicoaccentual, propi també de la llengua catalana, sinó que, en determinats contextos, poden ser interpretats com a mots amb un mateix significat.

Si el «ritme» i el *numerus* són conceptes intercanviables, i el ritme quantitatiu de les llengües clàssiques s'adapta a les llengües romàniques com a ritme sil·labicoaccentual, la retòrica ofereix, per mitjà del *numerus*, propostes d'anàlisi rítmica, perfectament aplicables als poemes del corpus traduïts en vers lliure.

Primerament, Lausberg distingeix dos gèneres de *numerus*: el «*numerus* potestatiu o arbitrari», que és un fenomen natural que no pot ser considerat un art (*ars*) en què la successió de síl·labes llargues i breus es deixa a l'atzar (1999: 335 vol II), i el «*numerus* artístic», en què l'art organitza la disposició de síl·labes llargues i breus (1999: 336 vol II).

Doncs bé, si es té en consideració que l'adaptació del *numerus* a les llengües romàniques passa per l'adaptació del ritme quantitatiu al ritme sil·labicoaccentual, es pot extrapolar que, en aquestes llengües, existeixen també dos gèneres de *numerus*: el «*numerus* potestatiu o arbitrari», en què la successió d'accents i síl·labes es deixa a l'atzar, i el «*numerus* artístic» en què l'art organitza la disposició de les síl·labes i els accents.

Segonament, Lausberg considera que existeixen dues menes d'arts o de «*numerus* artístic», que eviten el que ell designa el «*numerus* potestatiu o arbitrari»: «Ahora bien, hay dos artes que se proponen como fin someter a freno y medida el discurrir natural y desenfrenado de las sílabas largas y breves: la *ars poetica* i la *ars rethorica*. En ambas artes la unidad más pequeña de la sucesión regular de sílabas largas y breves se llama πούς (v. LSc s. v., IV), *pes* (Cic. de or. 3, 47 , 182)» (1999: 336 vol II). *L'ars poetica* distribueix els peus en una

successió regular que comprèn el discurs sencer, mentre que l'*ars rethorica* es caracteritza per atorgar una major llibertat i no sotmetre el discurs sencer a una successió tan rígida dels peus (1999: 336 vol II).

Així doncs, pel que fa a les traduccions que s'adscriuen al «*numerus* artístic», es pot distingir entre les que s'adequen a l'*ars poetica* i les que s'ajusten a l'*ars rethorica*. Les primeres són les traduccions mètriques, les que segueixen el *numerus* tradicional, el *numerus* de la poesia segons Lausberg: «El *numerus* (tradicional, originariamente unido a un movimiento de danza que se repite rítmicamente) de la poesía regula la sucesión de las sílabas largas y breves conforme a leyes estrictas para todo el discurso» (1993: 231). En aquest tipus de discurs: «La unidad rítmica del *numerus* poético es el verso que, por su parte, está dividido en partes del verso, separadas por la cesura y, además, en pies del verso (*pedes*)» (1993: 231). En les llengües romàniques el nombre de peus equivaldrien a la successió de síl·labes i d'accents per vers. Tot seguit afegeix: «El propio verso se integra en unidades superiores (grupo de versos, estrofa)» (1993: 231).

Com que de les traduccions mètriques ja se n'ha parlat amb anterioritat, tot seguit només s'inclouran les composicions que entrarien de ple en el que Lausberg anomena *ars poetica*, és a dir, l'art del «*numerus* artístic» que distribueix els accents en una successió regular que abasta i comprèn el discurs sencer (1999: 336 vol II).

Les traduccions amb «*numerus* artístic» i amb un ritme que s'adequa a l'*ars poetica* són totes les traduccions mètriques del corpus, que sumen un total de 7: «Paret» (Desclot-Frost); «Alts», «Companys» i «Dir» (Oliva-Auden); «Calipso» i «Johnny» (Comadira-Auden) i «Vers» (Riera-Larkin).

Cal insistir que, per a Lausberg, la poesia sempre va lligada al metre (*metrum*), pel fet que el seu estudi del ritme parteix dels estudis rítmics de les llengües clàssiques, amb la qual cosa, per a Lausberg, el metre és: «La sujeción de la continuidad del discurso por parte de la poesía a una sucesión regular y rígida de los pedes se llama *metrum*» (1999: 336 vol II). En conseqüència, segons Lausberg, tot allò que no és mètric és prosa, a pesar que la prosa disposi del seu propi de ritme: «Así, el *numerus* de la prosa está, por principio, libre de reglas. Pero el



discurso más artístico ha llevado a cabo ciertas aproximacions análogas a la poesía» (1993: 231).

Doncs bé, certes traduccions del corpus, tot i no cenyir-se a l'*ars poetica*, posseeixen un patró rítmic que les allunya de les traduccions amb un «*numerus arbitrari*». Si parem esment a la traducció «Arbres d'hivern» de Montserrat Abelló, es percep que, tot i no ser una traducció mètrica, disposa d'una recurrència accentual que es preserva al llarg de tota la composició i que, de cap manera, pot ser menystinguda:

#### ARBRES D'HIVERN

V5 Les **tintes molles** de l'**alba** **deixen** un **blau** que **dissol**.  
Sobre el **seu paper** assecant de **boira**, els **arbres**  
**semblen** un **dibuix** de botànica.  
Els **records creixen**, **anell** sobre **anell**,  
un **seguít** de **noces**.

V10 No **saben res** d'**avortaments** ni de mesquinesa,  
**més fidels** que les **dones**,  
**lleven sense esforçar-s'hi!**  
**Tasten els vents**, que no **tenen peus**,  
**ben endinsats** en la història,

**plens d'ales**, **d'altres coses mundanes**.  
En això **són Ledes**.  
Oh **mare de fulles** i dolcesa,  
qui **són aquestes pietats?**  
V15 **Ombres de tudons** que **canten**, però no **mitiguen res**.

La dita recurrència consisteix a no situar mai més de tres síl·labes àtones per cada síl·laba tònica, amb un clar predomini de la distribució accentual basada en la col·locació de dues síl·labes àtones per cada síl·laba tònica. La tendència només es trenca en dos versos: el vers 4 i el 6. En el quart vers s'hi produeix un xoc accentual:

Els **records creixen**, anell sobre anell,

En el vers 6 es comptabilitzen quatre síl·labes àtones entre els dos darrers accents del vers:

No saben res d'avortaments ni de mesquinesa,

1 2 3 4

És innegable que la traducció d'Abelló, tot i no tractar-se d'una traducció mètrica, cerca una recurrència rítmica. El ritme d'aquestes traduccions entraria de ple en el «*numerus* artístic», en què l'art imposa límits en la disposició irregular de les síl·labes àtones i tòniques (Lausberg 1999: 336 vol II).

Així doncs, la traducció d'Abelló s'adequaria a l'*oratio numerus*, que estaria a mig camí entre el «*numerus* potestatiu o arbitrari», en què la successió de síl·labes es deixa a l'atzar i el *metrum* poètic, que es caracteritza per la successió regular i rígida dels peus (1999: 337 vol II). Segons Lausberg, l'*oratio numerus* està regit per dos principis bàsics: «El principio positivo de la *variatio* y el principio negativo de la evitación de la poesía. Ambos guardan entre si una relación profunda» (1999: 337 vol II). A continuació, afegeix: «El principio positivo de la *variatio* apunta sobre todo a evitar la sucesión de varias sílabas largas o breves seguidas a menos que una tal sucesión quiera ser el vehículo de particulares fines expresivos» (1999: 337 vol II). Sembla que la traducció «Arbres d'hivern» s'adiu perfectament als trets rítmics de l'*oratio numerus*, ja que evita la poesia mètrica, sense deixar a l'atzar la disposició de síl·labes tòniques i àtones.

La traducció d'Abelló no aplica la recurrència rítmica a la totalitat del discurs, perquè en dues ocasions el patró rítmic general de la traducció es trenca, per consegüent el text final no pot aspirar a l'*ars poetica*, atès que la successió rítmica no s'aplica a la totalitat del discurs; per contra, el ritme de la composició s'avé perfectament a l'*ars rethorica*, que es caracteritza per una major llibertat rítmica i per no sotmetre el discurs sencer a una successió rígida de síl·labes tòniques (1999: 336 vol II).

En el corpus s'han comptabilitzat fins a 9 traduccions que s'ajusten al «*numerus* artístic» i a l'*ars rethorica*: «Arbre» (Jaumà-Hardy); «Encara» (Jaumà-Graves); «Símbols» (Manresa &

Roig-Yeats), «Gaeltacht» (Ernest & Subirana-Heaney); «Hipòtesi» (Codina & Pujol-Burnside); «Horòscop» (Fulquet & Ernest-Hughes); «Arbres» i «Penjat» (Abelló-Plath), i «Reminiscència» (Casellas-Auster). En contraposició a aquest segon patró rítmic basat en l'*ars rethorica*, s'hi troben composicions com ara la traducció de «Finestrals» de Riera. Fixem-nos en l'anàlisi rítmica de la traducció:

## FINESTRALS

- V1           Quan **veig una** parella **jove**  
I m'afiguro que **ell** la **carda** i que **ella**  
**Pren** la **píndola** o **du** un **diafragma**,  
**Sé** que **això és** el **paradís**
- V5           Que els **grans** hem somniat **tota** la **vida**:  
Bandejar la beateria i qualsevol **prejudici**  
Com **una màquina** de **segar** passada de **moda**,  
I **lliscar tots** els **joves** pel **llarg** **precipici**
- V10           Cap a la **felicitat**, **sense** fi. Em **pregunto** si  
**Algú** em va **mirar**, **quaranta anys** enrere,  
I va **pensar**: *Això sí que és vida!*  
**Res** de **Déu**, ni de **suar** a les **fosques** per la **fal·lera**
- V15           De l'**infern** i tot **això**, **res** d'**haver** d'**amagar**  
Tot el que **penses** del **mossèn**. **Seran ells**,  
Maleït **sia**, els que no **pararan** de **baixar**  
Pel **llarg** **tobogan**, **lliures** com **ocells**,
- V20           I a l'**instant**, **més** que **paraules** m'afiguro uns **finestrals**:  
Els seus **vidres fulgents** de la **llum** al **zenit**  
I, **més enllà**, l'**aire blau** i **fondo**, que **és fals**  
I no **és enlloc**, i que **és infinit**.

En la traducció de Riera s'hi comptabilitzen fins a 14 xocs accentuals (versos 1, 4, 5, 8, 9, 11, 13, 14, 15, 16, 17 i 19) i, en 7 ocasions, la distància entre les síl·labes tòniques del vers iguala o supera les 4 síl·labes (versos 6, 7, 9, 12, 15 i 17). Si bé és cert que la traducció de Riera disposa de més versos que no pas la d'Abelló, també ho és el fet que la diferència de versos entre una i altra traducció és només de 5, una quantitat poc significativa, com per justificar una divergència rítmica tan considerable entre ambdues peces.

L'anàlisi rítmica de la traducció prova que el *numerus* de «Finestrals» només pot ser «potestatiu o arbitrari», perquè la successió de síl·labes àtones i tòniques es deixa a l'atzar. És per això que no pot incloure's sota la denominació d'*ars*, perquè la successió de síl·labes àtones i tòniques no segueix cap ordenació que faci pensar que el traductor pretén cercar un ritme més pausat que el de qualsevol altra manifestació elocutiva.

Fet el recompte, les composicions del corpus amb un ritme que s'acomodi al «*numerus* potestatiu o arbitrari» sumen un total de 30: «Foc» (Jaumà-Frost); «Segle» i «Bizanci» (Manresa & Roig-Yeats), «Càntics» (Ernest & Subirana-Heaney); «Art», «Wolfe» i «Endevinalla» (Parcerisas-Heaney); « I» (Parcerisas-Pound); «Nàia» i «Nord» (Codina & Pujol-Burnside); «VII», «LVII» i «23» (Sargatal-Cummings); «Becaris» (Fulquet & Ernest-Hughes); «Boca», «Qaddish» i «Jueus» (Abelló-Rich); «Límit» i «Any» (Abelló-Plath); «Narrativa» i «Línies» (Casellas-Auster); «Herói», «Àlbum» i «Novel·la» (Mateu-Ashbery); «Ossos», «Cignes» i «Tempesta» (Cuenca-Vizenor); «V» (Susanna-Eliot), i «Posteritat» i «Finestrals» (Riera-Larkin).

Recapitulant, l'estudi del ritme a través de la retòrica permet distingir dues tipologies ben diferenciades de traduccions no mètriques: les traduccions amb «*numerus* artístic» que s'ajusten a l'*ars rethorica* i les traduccions amb «*numerus* potestatiu o arbitrari». Si ens cenyim al corpus, a les primeres, a banda de les 9 traduccions ja esmentades, caldria afegir-hi les 7 traduccions amb mètrica irregular de Jaumà que, per les seves especificitats rítmiques, no podrien incloure's dins del grup de traduccions mètriques, perquè no s'adeqüen a les lleis mètriques, però que, a la vegada, tampoc podrien encabir-se en les traduccions amb «*numerus* potestatiu», perquè, en certa manera, això comportaria negar-los el ritme que posseeixen. A més, les traduccions de Jaumà s'avenen perfectament als dos principis bàsics que regulen

l'*oratio numerus* i que són el principi positiu de la *variatio* i el principi negatiu de l'evitació de la poesia, entenent per poesia, la poesia mètrica (Lausberg 1999: 337 vol II).

Així doncs, la terminologia retòrica també permet descriure les irregularitats mètriques que caracteritzen 7 de les traduccions del corpus: «Miralls», «Romanç» i «CADERNERA» (Jaumà-Hardy); «Amants» i «Amor» (Jaumà-Graves), i «Camí» i «Arreplega» (Jaumà-Frost).

Si les traduccions amb mètrica irregular s'incorporen al grup de les traduccions que s'ajusten a l'*ars rethorica*, la distribució final de les 53 traduccions queda de la següent manera: 7 traduccions amb «*numerus* artístic» ajustades a l'*ars poetica*, o sigui, al metre; 16 traduccions amb «*numerus* artístic» acomodades a l'*ars rethorica*, això és, a l'*oratio numerus*; i 30 traduccions amb «*numerus* potestatiu o arbitrari».

De les xifres se n'infereix que al 35% de les traduccions no mètriques del corpus se'ls pot identificar un ritme que, tot i no ser mètric, garanteix una certa continuïtat rítmica al discurs, mentre que el 65% restant de traduccions no mètriques no disposen d'un ritme diferent del que caracteritza qualsevol altra manifestació elocutiva. Les dades aportades són prou rellevants com per justificar la classificació de les traduccions no mètriques en dos grups clarament diferenciats segons el ritme.

### 3.5. La classificació de les traduccions del corpus segons el *numerus*

Per tal de visualitzar, al més còmodament possible, els resultats de l'aplicació del *numerus* a les traduccions del corpus, s'han dissenyat uns esquemes descriptius que classifiquen les traduccions del corpus en tres grans grups: les traduccions amb «*numerus* artístic» que s'ajusten a l'*ars poetica*; les traduccions amb «*numerus* artístic» que s'ajusten a l'*ars rethorica*, i les traduccions amb «*numerus* arbitrari».

- Traduccions amb «*numerus* artístic» que s'ajusten a l'*ars poetica*

<b>TÍTOL</b>	<b>TRADUCTOR</b>	<b>POETA</b>
«Paret»	DescLOT	Frost
«Alts»	Oliva	Auden
«Companyys»	Oliva	Auden
«Dir»	Oliva	Auden
«Calipso»	Comadira	Auden
«Johnny»	Comadira	Auden
«Vers»	Riera	Larkin

- Traduccions amb «*numerus* artístic» que s'ajusten a l'*ars rethorica*

<b>TÍTOL</b>	<b>TRADUCTOR</b>	<b>POETA</b>
«Arbre»	Jaumà	Hardy
«Encara»	Jaumà	Graves
«Mirall»	Jaumà	Hardy
«Romanç»	Jaumà	Hardy
«Cadernera»	Jaumà	Hardy
«Amor»	Jaumà	Graves
«Amants»	Jaumà	Graves
«Camí»	Jaumà	Frost
«Arreplega»	Jaumà	Frost
«Symbols»	Manresa & Roig	Yeats
«Gaeltacht»	Ernest & Subirana	Heaney

«Arbres»	Abelló	Plath
«Penjat»	Abelló	Plath
«Hipòtesi»	Codina & Pujol	Burnside
«Horòscop»	Fulquet & Ernest	Hughes
«Reminiscència»	Casellas	Auster

- Traduccions amb «*numerus arbitrari*»

<b>TÍTOL</b>	<b>TRADUCTOR</b>	<b>POETA</b>
«Foc»	Jaumà	Frost
«Segle»	Manresa & Roig	Yeats
«Bizanci»	Manresa & Roig	Yeats
«Càntics»	Ernest & Subirana	Heaney
«Art»	Parcerisas	Heaney
«Wolfe»	Parcerisas	Heaney
«Endevinalla»	Parcerisas	Heaney
«I»	Parcerisas	Pound
«Nàiada»	Codina & Pujol	Burnside
«Nord»	Codina & Pujol	Burnside
«VII»	Sargatal	Cummings
«LVII»	Sargatal	Cummings
«23»	Sargatal	Cummings
«Becaris»	Fulquet & Ernest	Hughes
«Boca»	Abelló	Rich
«Qaddish»	Abelló	Rich
«Jueus»	Abelló	Rich
«Límit»	Abelló	Plath
«Any»	Abelló	Plath
«Narrativa»	Casellas	Auster
«Línies»	Casellas	Auster
«Heroi»	Mateu	Ashbery
«Àlbum»	Mateu	Ashbery
«Novel·la»	Mateu	Ashbery

«Ossos»	Cuenca	Vizenor
«Cignes»	Cuenca	Vizenor
«Tempesta»	Cuenca	Vizenor
«V»	Susanna	Eliot
«Posteritat»	Riera	Larkin
«Finestrals»	Riera	Larkin

L'anàlisi dels títols estudiats demostra que un mateix traductor pot incloure dins d'una traducció, tant poemes traduïts amb un «*numerus* artístic» que s'adeqüi a l'*ars rethorica*, com traduccions amb un «*numerus* arbitrari»; de la mateixa manera que alguns traductors, com ara Riera o Jaumà, dins d'una mateixa traducció combinen les traduccions mètriques amb les traduccions no mètriques. Així doncs, atès que el corpus seleccionat no conté la totalitat de composicions de la traducció, és possible que algunes de les traduccions que, en el corpus, només contenen traduccions amb «*numerus* arbitrari», hagin inclòs traduccions amb «*numerus* artístic».



## 4. ESTUDI DE LA RIMA

La rima és un recurs fònic present tant en la poesia en llengua anglesa com en les traduccions catalanes de poesia en anglès. Si bé és cert que la poesia, des de finals del segle XIX, paulatinament, n'ha anat reduint l'ús, no és menys cert que alguns dels poetes que formen part del corpus (com ara Frost, Yeats o Graves) la incorporen en la major part de les seves composicions, fet que obliga el traductor català o, si més no, a aquells que s'han proposat traduir els poetes esmentats, a preguntar-se si la mantindran o la suprimiran en el text final traduït.

La diferent naturalesa d'ambdues llengües (del català i de l'anglès) obliga a incloure una breu descripció que exposi els trets distintius d'aquest recurs fònic en una i altra llengua. És per això que el present apartat s'inicia amb una introducció a la rima en llengua anglesa i catalana.

Per a la descripció de la rima en llengua anglesa ens hem basat en dues publicacions que ja han aparegut amb anterioritat en la investigació: la primera és *Metre, Rhyme and Free Verse*, de G. S. Fraser, i la segona, *The Poet's Dictionary*, de William Packard.

### 4.1. La rima en la llengua anglesa

Ens ha semblat convenient encetar aquest apartat de la rima en llengua anglesa amb les definicions de rima proposades pels dos especialistes esmentats. Fraser proposa una definició de rima que parteix de la poesia tradicional en llengua anglesa:

In traditional English stress-syllable verse, however, rhyme is usually at the end of the line, and two words are said to rhyme when their main vowel, of main stress, and any consonants which may follow it, coincide, but their initial consonant or consonants are different: *as no, so, can, ban, long, song, length, strength* (1970: 60).

El recurs de la rima se situa, segons Fraser, al final del vers, el traductòleg matisa que perquè dues paraules rimin cal que els sons de les dues vocals amb l'accent màxim i de les consonants que les segueixen coincideixin.

La definició que formula Packard és menys concreta que la de Fraser i se centra més en els efectes sonors d'aquest recurs fònic, sense especificar en quin lloc del vers ha d'aparèixer: «Any sense of resonance among vowels or words that seems to echo previous sounds and set up a patterning of aural effects» (1994: 157).

El que tenen en comú les explicacions de Fraser i Packard és que els dos connecten la rima amb l'al·literació, un recurs fònic que, des dels seus orígens, ha esdevingut un dels procediments sonors més idiosincràtics de la poesia en llengua anglesa. Fraser explica que la funció principal de l'al·literació en la poesia medieval anglesa era exactament la mateixa que tenia la rima en altres llengües: isolar els versos del poema, fins a esdevenir així un element rítmic estructurador del vers.

In pure stress verse we saw that the function of alliteration was to link two half lines of verse together and to define, or isolate, the two linked halves as a line of verse, not a piece of prose. In Skelton, the two half lines became separate two stress lines and were linked by end-rhymes, sometimes a great string of these, instead of by alliteration. Broadly speaking the main function of rhyme in English stress-syllable verse is the same as the function of alliteration: to define or isolate the individual line of verse, and also to link different lines of verse together (1970: 60).

Fraser recorda que fou el poeta anglès, John Skelton, l'encarregat d'introduir la rima en la poesia en llengua anglesa, i remarca que la rima acabà exercint les mateixes funcions que exercia l'al·literació en la poesia medieval en anglès, fet que provocà que, amb els anys, el recurs a l'al·literació quedés relegat a la poesia de tradició medieval.

En el *Manual de retòrica*, Mortara Garavelli explica que, en les llengües que no disposaven de rima, la introducció de la rima va comportar l'assumpció de certes funcions sonores que, fins aquell moment, eren pròpies de l'al·literació, sense que les llengües renunciessin a l'ús de certes formes al·literants:

El uso de la aliteración es sistemático en las lenguas que no conocen la rima. Las que la han utilizado secularmente como ingrediente de la versificación han podido abandonarla, pero no han podido renunciar al uso de formas aliterantes, ya que éstas determinan, en el lenguaje fónico-tímbrico, una «obligación de repetir», típica del lenguaje poético y que, en el plano morfosintáctico, se presenta en forma de anáfora (2000: 316).

Per consegüent, la introducció de la rima no va pas suplir l'ús de l'al·literació com a recurs fònic basat en la repetició; de fet, la figura fònica ha pervingut al costat d'altres formes de repetició com ara l'anàfora, l'assonància o la paronomàsia. No és estrany doncs que Packard vegi l'assonància i l'al·literació com a variacions de la rima i de la rima interna:

Rhyme in the broadest sense may include ASSONANCE and ALLITERATION, as well as variations of internal rhyme and end-rhyme that may be perfect or imperfect, masculine or feminine, and slant or dissonant (1994: 157).

Com s'ha comprovat, tant Fraser com Packard relacionen la rima amb l'al·literació, perquè la poesia medieval en llengua anglesa no disposava de la rima, per la qual cosa els poetes recorrien a l'al·literació per produir efectes fònics de repetició similars als d'aquest recurs fònic. A més, una altra raó de pes que explica per què encara avui els tractadistes de la rima en llengua anglesa la relacionen amb l'al·literació és el fet que, puntualment, alguns poetes contemporanis imiten aquella poesia de tradició anglosaxona que emprava l'al·literació com a recurs fònic estructurador dels versos. Si bé, és cert que la poesia contemporània tendeix poc a reproduir el ritme del vers accentual anglès de tradició medieval (Attridge 1996: 89), basat en un nombre fix d'accents principals per vers, sense rima i amb al·literacions, en el corpus del nostre treball se n'ha trobat un exemple d'extraordinari interès que, de fet, ja ha estat comentat en l'apartat del ritme, però que ara ens interessa comentar des del punt de vista fònic. Es tracta del «Canto I» de Pound, del qual, a continuació, n'incloem l'anàlisi rítmic que proposen Gross i McDowell per als primers set versos (1996: 23). S'han marcat en cursiva les al·literacions que entren en joc en cada vers i s'han assenyalat les cesures:

And then went down to the ship  
Set keel to breakers, || forth on the godly sea, and  
We *set* up mast and *sail* || on that *swart ship*,  
*Bore* sheep a *board* her, || and our *bodies* also  
Heavy with *weeping*, || and *winds* from sternward  
*Bore* us out onward || with *belly* ing canvas  
Circe's this *craft*, || the trim-*coifed* goddess.

Les homofonies dels darrers cinc versos són al·literacions, i, en tots cinc casos, se sostenen per la iteració de sons que es produeix a principi de mot. Els versos de Pound són un bon exemple de com l'al·literació és capaç d'assumir funcions rítmiques similars a les de la rima i inferir als versos un ritme que se sostingui en l'expectativa que genera, en el lector, l'al·literació següent.

En relació amb aquest tipus de metre, el metre accentual, Attridge defensa que l'al·literació és una bona guia per a la correcta elocució dels versos, per tal com, normalment, la figura recau sobre una síl·laba accentuada (1996: 88):

There is little sense of an alternation between beats and offbeats, and without that no possibility for virtual beats, or promotion and demotion. In fact, there are few lines with beats. But most lines have four clearly marked stressed syllables, and many of these are further signaled by alliteration (that is, the stressed syllable –sometimes in the middle of a word– begins with the same consonant).

A pesar que, en els versos anteriors, l'al·literació produïa un evident efecte rítmic, no sempre és així. De fet, unes pàgines més amunt, Mortara Garavelli adverteix que, en les llengües que, inicialment, no tenien rima, quan aquest recurs fònic s'introdueix s'apropia dels efectes rítmics que havia tingut fins aquell moment l'al·literació. A pesar de la introducció de la rima, aquestes llengües no han renunciat a l'ús de les formes al·literants. Comprovem-ho en el poema «The Hanging Man» de Sylvia Plath:

By the roots *of* my hair some god got hold *of* me.  
I sizzled in his blue volts like a desert prophet.  
The nights snapped out of sight like a lizard's eyelid:  
A world of bald white days in a shadeless socket.  
A vulturous boredom pinned me in this tree.  
If he were I, he would do what I did.

L'al·literació del primer vers es basa en la repetició del so vocàlic [o], però no sembla pas que la figura imposi un caràcter rítmic estructurador a la resta de versos de la composició, sinó que, més aviat, en aquest poema, cal interpretar l'al·literació com un figura fònica que apareix de forma esporàdica amb la intenció de produir, en el vers, una certa eufonia. Així és que, si bé la inserció recurrent d'al·literacions en uns determinats llocs del poema pot arribar a

produir un efecte rítmic en la composició (com s'ha comprovat en els versos de Pound), l'aparició isolada d'aquesta figura no ha de generar-los (com s'evidencia en els versos de Plath).

Així és que, si es vol que l'al·literació produeixi un efecte rítmic, convé: en primer lloc, que no aparegui de manera aïllada, i, en segon lloc, que se situï en un punt fix dins del vers que garanteixi un caràcter estructurador, com pot ser una cesura, un final de còlon o una síl·laba amb accent principal.

En resum, no totes les al·literacions poden posar-se dins del mateix sac, perquè són capaces de generar efectes diversos en els textos en què apareixen. Doncs bé, amb la rima succeeix una cosa semblant.

De tots és sabut que existeixen diferents tipologies de la rima, i per consegüent, diverses propostes de classificacions d'aquest recurs fònic. Per començar, direm que Fraser distingeix fins a sis tipus diferents de rima per a l'anglès (1970: 63), amb l'aplicació de criteris que es basen en la naturalesa i en la posició que prenen els sons rimats dins del vers. Abans de tot, convé recalcar que tots i cada un dels exemples inclosos en les classificacions que s'exposen a continuació han estat proposats pels responsables mateixos de les catalogacions:

- (1) Alliteration: *Consonant-Vowel-Consonant*. *Great, grow*.
- (2) Assonance. *Consonant-Vowel-Consonant*. *Great, fail*.
- (3) Consonance. *Consonant-Vowel-Consonant*. *Great, meat*.
- (4) Reverse rhyme. *Consonant-Vowel-Consonant*. *Great, graze*.
- (5) Pararhyme. *Consonant-Vowel-Consonant*. *Great, groat*.
- (6) Rhyme proper. *Consonant-Vowel-Consonant*. *Great, bait*.

La classificació que formula Fraser és massa exhaustiva per als propòsits de la nostra investigació. Vegem, a continuació, una nova proposta de classificació de tipologies de rima, aquesta vegada, proposada per Packard:

Perfect rhyme: way / say / day

Imperfect rhyme: dog / bog / hug

Masculine rhyme: wear / bear (*rhyme falls on last syllable*)

Feminine rhyme: sailing / failing (*rhyme falls on the penultimate, or next-to-last, syllable*)

Slant rhyme: love / move

Dissonant rhyme: incest / pressure

La classificació de Packard incideix en els aspectes més de tipus eufònic de la rima (1994: 157-158) a la vegada que planteja una nomenclatura més entenedora.

La tercera catalogació la formula Jean Boase-Beier, en una publicació editada pel lingüista Sture Allén i que porta per títol: *Translation of Poetry and Poetic Prose*. A partir dels sons que entren en contacte, Boase-Beier distingeix tres tipologies bàsiques de rima:

Rhyme:	mind / find
Half-rhyme:	mind / bend
Slant-rhyme:	mind / mend

Pel que s'infereix dels exemples, en la «rima», pròpiament dita, hi rimen les vocals i les consonants, és a dir, la rima equivaldria a la rima consonant; en la «mitja rima», hi entrarien els casos de rima per proximitat, i, finalment, la «rima obliqua» aplegaria les rimes de consonants sense vocals.

Per a Boase-Beier, la «rima idèntica» no pot ser considerada rima, perquè consisteix a rimar mots que són exactament els mateixos: «The words *mind* and *mind* are identical; they do not constitute rhyme» (1999: 9). El parer de Boase-Beier pel que fa al tractament de la rima idèntica ens sembla encertat, per la qual cosa, no es contemplaran, com a rima, les reiteracions de mots a final de vers, com per exemple, la repetició de *taste* a la primera estrofa de «That Mouth» d'Adrienne Rich:

This is the girl's mouth, the *taste*  
daughters, not sons, obtain:  
These are the lips, powerful rudders  
pushing through groves of kelp,  
the girl's terrible, unsweetened *taste*  
of the whole ocean, its fathoms: this is that *taste*.

El català no compta amb una correspondència unívoca ni de la mitja rima, ni de la rima obliqua. De fet, exemples com els que proposa Boase-Beier per a aquestes rimes no rimarien pas en la nostra llengua, ja que el català és menys permissiu que l'anglès pel que fa a l'admissió de rimes: en anglès costa molt més de trobar paraules amb una coincidència total o parcial de sons després de la darrera vocal tònica:

English is less rich in rhymes than many other languages. *Amore* in Italian rhymes with *cuore*, but *love* in English perfectly only with the undignified word *shove* or the trivial word *glove* (itself a disguised rime riche). The word *God*, as full of richness as *love* in meaning, has its aptest rhymes in *odd* ('How odd / Of God / To choose / The Jews') and *sod* (under which one is buried hoping to meet one's God, or rest in His bosom). *Death* monotonously suggests *breath*, *moon* equally monotonously *June*. *Stream*, *gleam*, *dream* are another set that cling too obviously together. This is one reason why a number of courtesy rhymes, rhymes to the eye rather than the ear, like *love*, *move* have been traditionally accepted in English versification, and why a number of modern poets, from Wilfred Owen onwards, have sought out some substitute for the traditional concept of rhyme (Fraser 1970: 61).

La comparació que planteja Fraser pel que fa a les rimes de l'anglès i l'italià és perfectament extrapolable a la llengua anglesa i la catalana, i, segurament, a la de la resta de llengües d'origen romànic. Tal com explica Fraser (1970: 61), l'acumulació de consonants a fi de mot és un tret característic de la llengua anglesa que no afavoreix gens la producció de rimes:

It should also be added that English, a language 'clogged with consonants', full of words ending in very stiff consonant clusters -think of the word, for which fortunately there is no rhyme, *sixths* -is much less suited for writing simple tuneful songs in than languages like Italian or the Lowland Scots vernacular Burns that are full of words with open vocalic endings.

Fraser no és l'únic que assegura que l'anglès és una llengua poc dotada per a la rima. James S. Holmes és del mateix parer (1988: 14):

A third problem is the dearth of true rhymes. Lévy, who made comparative studies of rhyme material in various languages, pointed out that for instance the English word «love» rhymes only with «glove», «dove», and «shove» (or combinations of these words with prefixes), plus, by a poetic licence born of sheer necessity, such words as «cove», «Jove», and «wove», or «move» and «groove». Italian, in contrast, has a large repertoire of words available to rhyme with the various forms of *amore*.

Sense recórrer a la prefixació, Holmes anota els vuit únics mots de l'anglès que rimen amb la paraula «love», un mot molt comú en les composicions de caire poètic, i afirma que l'italià compta amb un nombre molt superior a l'anglès, de paraules que rimen amb el mot «amore».

Al contrari del que succeeix amb l'anglès, en l'italià, i per tant també en les altres llengües romàniques, els sons vocàlics a fi de mot abunden, cosa que demostra que la diferent naturalesa de les llengües condiciona el treball no solament dels poetes, sinó dels traductors de poesia. La dificultat per trobar rimes en una llengua condiciona, necessàriament, la presa de decisions per part dels poetes i traductors que s'expressen en aquella llengua. És probable que darrere d'aquesta dificultat per trobar rimes s'hi amagui l'explicació de per què alguns poetes en llengua anglesa dels segles XX i XXI només incorporen la rima de manera esporàdica i dispersa, al llarg d'una mateixa composició, o bé perquè combinen tipus de rima diferents dins d'un mateix poema. Vegem-ho en el poema «New Year on Dartmoor», de Sylvia Plath, on només s'hi assenyalen les rimes externes:

This is newness: every little tawdry	-
Obstacle glass-wrapped and peculiar,	-
Glinting and clinking in a saint's falsetto. Only <i>you</i>	A
Don't know what to make of the sudden slippiness,	-
The blind, white, awful, inaccessible <i>slant</i> .	B
There's no getting up it by the words you <i>know</i> .	C
No getting up by elephant or wheel or <i>shoe</i> .	A
We have only come to look. You are too <i>new</i>	C
To want the world in a glass <i>hat</i> .	B



Plath deixa tres versos blancs, és a dir, sense rima, en el poema; la resta de versos rimen, però amb tipologies de rima ben diferents. Alguns rimen en assonant, això és, només hi rimen les vocals, com per exemple a: *you / shoe* i *slant / hat*, mentre que, a la resta, són només les consonants les que rimen: *know / new*. Així doncs, si bé és cert que res no impedeix que la rima i les al·literacions apareguin en tots i cada un dels versos d'una composició (com s'ha vist en Pound) és igual de cert que també se n'hi poden trobar d'espòràniques o d'isolades.

A *Poet's Dictionary*, Packard revisa el tractament que s'ha fet de la rima al llarg dels diferents moviments literaris i, quan arriba a l'edat contemporània, afirma el següent: «Modern poets tend to eschew the formal patterning of rhyme, but they are still drawn to the extraordinary effects that only rhyme can give their work» (1994: 161). Segons Packard, l'ús que Plath fa de la rima a «New Year on Dartmoor» no ha de ser considerat un cas aïllat, sinó que, més aviat, s'ha d'interpretar com una tendència habitual entre alguns poetes contemporanis en anglès.

Finalment, per concloure aquesta introducció de la rima en anglès, afegirem que la procedència geogràfica dels poetes de parla anglesa que integren el corpus és molt variada i diversa, alguns són originaris d'Anglaterra; altres, d'Irlanda, d'Escòcia, i també dels Estats Units. Naturalment, la diversitat geogràfica condiona, inevitablement, la pronúncia d'algunes de les rimes que entraran en joc en les composicions que s'analitzaran; és per això que, en el moment d'identificar-les, caldrà cenyir-se al sistema fonològic al qual pertany el poeta. Fraser exemplifica aquestes divergències en la pronúncia a través de l'articulació del verb anglès *to be*:

We should remember that the great poets of this century have spoken many different variants of English, American, and Irish English. In Robert Frost, for instance, the past participle 'been', in a rhyming position, is always 'bin', as in Elizabethan English (1970: 65).

## 4.2. La rima en la llengua catalana

Una part d'aquest estudi introductori sobre la rima en llengua catalana es basa en les pàgines que Bargalló dedica a aquest recurs fònic en el *Manual de mètrica i versificació catalanes*. Per a Bargalló, la rima és una unitat mètrica, igual com ho són la síl·laba i l'accent. Amb tot, deixa ben clar, des de bon començament, que la rima disposa d'unes especificitats intrínseques que l'allunyen substancialment dels altres dos components esmentats:

La rima és una unitat mètrica que cal distingir, quant a la seva significança en l'estructura mètrica, de les dues que acabem de veure, la síl·laba i l'accent. De fet, si la síl·laba i l'accent són elements definitoris –conjuntament o per separat– del vers, la rima ho és, en bona part, de les estrofes i les composicions poètiques. Així, no podem oblidar que, per poder parlar de rima, fan falta, com a mínim, dos versos: un vers tot sol –una única paraula final– no fa rima (2007a: 57).

Igual com havíem vist fer als estudiosos de la rima en llengua anglesa, Bargalló relaciona la rima amb l'al·literació: «La rima és, a la vegada, una estructura paral·lelística recurrent i una al·literació eufònica» (2007a: 59). Tot i que no es poden posar dins del mateix sac les diferents tipologies de rima, el cert és que, segons Bargalló, la coincidència parcial o total de sons entre els versos a través de la rima produeix un efecte rítmic i homofònic.

Bargalló fa una proposta de classificació de la rima catalana exhaustiva; ara bé, un cop analitzades, encara que sigui sumàriament, les principals homofonies del corpus, s'observa que algunes de les categories que Bargalló proposa són del tot sobrerres per a la nostra investigació; així doncs, sense oblidar que aquest apartat vol ser una introducció a la rima, s'ha considerat oportú aplicar una solució intermèdia, això és: esmentar totes les classes de rima proposades per Bargalló, però explicar, només, les que siguin indispensables per als propòsits de la nostra investigació.

Basant-se en la tradició poètica i en els tractats de poètica des de l'Edat Mitjana, Bargalló ordena les rimes en quatre grans seccions: la rima fonètica, la isotopia textual, la rima accentual, i la rima externa i interna. Dins del primer grup, el de la rima fonètica, hi distingeix fins a tres subgrups: el primer de tots, centrat en la rima assonant i consonant; el segon, en les

rimes falses, fàcils i equívokes, la doble rima i els rebles, i, el tercer, en els rims dissoluts i els mots rima (2007a: 58-77).

Bargalló no pren en consideració la perspectiva històrica, però és evident que no té la mateixa categoria històrica, ni teòrica, la rima consonant que, per exemple, els mots rima. No es pot oblidar que la rima consonant és la rima per definició. Bargalló la defineix amb els següents termes: «La rima consonant, que ja hem definit, ni que fos d'esquitllèbit, és la que presenten els mots que tenen idèntics tots els sons –vocàlics i consonàntics– a partir de l'última vocal accentuada, inclusivament; no de la darrera síl·laba accentuada, sinó de la darrera vocal tònica, o sigui, sense tenir en compte les consonants de la mateixa síl·laba anteriors a la vocal accentuada» (2007a: 64). La rima assonant només té en consideració els sons vocàlics: «La rima assonant es produeix quan la repetició de sons finals es limita als fenòmens vocàlics –en català oriental: els tòrics «a», «e» oberta, «e» tancada, «o» oberta i «o» tancada, l'àton «æ» neutra i els sons «i» i «u», idèntics siguin àtons o tòrics–, sense tenir en compte els consonàntics» (2007a: 60). Fixem-nos que, en la definició de la rima assonant, Bargalló adverteix que els sons vocàlics poden tenir realitzacions sonores diferents, com a conseqüència de la diversitat dialectal: «Per això, a l'hora d'efectuar una anàlisi de rima d'un poema donat, caldrà, sempre, tenir en compte la parla dialectal de cada poeta» (2007a: 60). Unes pàgines més amunt, i en relació amb la rima en anglès, Fraser advertia que la procedència geogràfica diversa dels poetes condicionava necessàriament la pronúncia de certs sons rimats.

A més de la rima consonant i assonant, Bargalló inclou un darrer tipus d'isotopia fonètica que anomena «assonància». Tot i que l'assonància no pot ser considerada rima, sí que, igual com la rima, es recolza en una iteració final, en aquest cas, però, de la darrera síl·laba àtona del vers:

A banda de la rima assonant pròpiament dita, en alguns textos podem trobar, també, una isotopia fonètica formada per una certa assonància que, si bé no entra plenament en la definició d'aquest tipus de rima, tampoc no cal bandejar-la. Volem referir-nos al fet que alguns versos o, encara més habitualment, algunes seqüències estructurals de versos –o hemistiquis– mantenen una iteració final basada en una darrera síl·laba àtona conformada per la vocal neutra, és a dir, paraules planes o esdrúixoles que no coincideixen en la tònica, però sí en

l'àtona darrera. Això, insistim-hi, no és una rima assonant plena: ho podríem qualificar de certa assonància (2007a: 62).

Si ens interessa el fenomen fònic de l'assonància proposat per Bargalló és perquè es pot detectar en determinades traduccions del corpus. Fixem-nos en les iteracions fòniques, a final de vers, de la traducció «Amor» de Jaumà, que reproduïm íntegrament:

Té els ulls tan agusats per la tristesa <u>a</u>		<i>Assonància</i>
que pot veure una fulla o bé una herba <u>a</u>		<i>Assonància</i>
a cada instant com creixen; i <b>pot</b>	A	<i>Rima assonant</i>
veure a través d'un mur de <b>rocs</b>	a	<i>Rima assonant</i>
o contemplar com l'esperit <b>fuig</b>	B	<i>Rima assonant</i>
de la gola d'un morib <u>und</u> .	b	<i>Rima assonant</i>
Pot, entre dues comarques, sentir- <b>hi</b>	C	<i>Rima assonant</i>
i caçar els mots abans que els <b>diguis</b> .	c	<i>Rima assonant</i>
Els febles cants del viró o cotxinilla <u>a</u>		<i>Assonància</i>
li ressonen dins l'afligida orella <u>a</u> ,		<i>Assonància</i>
i alguns remors tan lleus que no se'ls <b>creu</b>	D	<i>Rima assonant</i>
ningú... els de la gespa quan <b>beu</b> ,	D	<i>Rima assonant</i>
o els cucs quan parlen, les barres de l'arna <u>a</u>		<i>Assonància</i>
mentre rossega forats a la roba <u>a</u> ;		<i>Assonància</i>
els planys de les formigues tragin <u>ant</u>	E	<i>Rima assonant</i>
-sols per honor- pesos geg <u>ants</u>	e	<i>Rima assonant</i>
(els cruixen els músculs, se'ls aprima l'alè),	F	<i>Rima assonant</i>
el batibull de l'aranya quan <b>teix</b>	F	<i>Rima assonant</i>
i els mínims xiuxiueigs, sospirs o queix <u>es</u>		<i>Assonància</i>
dels dròpols cucs i de les mosqu <u>es</u> .		<i>Assonància</i>
Home tan agusat per l'afllicció	G	<i>Rima assonant</i>
que ronda com un déu o un lladreg <u>ot</u>	G	<i>Rima assonant</i>
endins, enfora, avall, am <u>unt</u> ,	h	<i>Rima assonant</i>
buscant sense repòs l'amor perd <u>ut</u> .	H	<i>Rima assonant</i>

Els versos de la traducció, o bé rimen en assonant, o bé posseeixen algun tipus d'assonància. Les rimes assonants s'han marcat en negreta, i al costat, s'hi ha adjuntat l'esquema de rima resultant. S'han subratllat les vocals àtones finals de les assonàncies.

Tant els versos rimats com les assonàncies es produeixen sempre entre versos consecutius, cosa que fa pensar que les assonàncies de Jaumà no poden ser fruit de l'atzar, sinó el resultat d'una iteració fonètica buscada pel mateix traductor, per consegüent, cal interpretar-les com un recurs sonor addicional al de la rima, i per tant, convé que siguin consignades en la nostra investigació.

Abans de continuar, és important recordar que rimes com les de *creu / beu* de la traducció «Amor» són interpretades com a rimes assonants, perquè es troben en un context de rimes exclusivament assonants. Així doncs, en aquest aspecte, estem completament d'acord amb les explicacions de Bargalló (2007a: 63): «Aquestes rimes -les de mots aguts acabats en vocal- cal que les qualifiquem d'una manera o altra segons l'estructura del sistema en què s'inclouen: si és d'assonància, seran de rima assonant; si és de consonància, seran de rima consonant».

Finalment, la tercera classificació afecta les rimes accentuals que inclouen la rima masculina, la femenina, l'alternada, la maridada i la derivativa. La rima externa i interna representarien la quarta classificació de rimes. Bargalló defineix la rima «femenina» i la rima «masculina» amb els següents termes: «Així, parlem de rima «femenina» quan l'accent final recau en una paraula plana (rima paroxítona) o, també, en paraula esdrúixola (proparoxítona); i de rima «masculina» (oxítona), quan l'accent final recau en paraula aguda [...]» (2007a: 81-82). Unes línies més avall, afegeix que, en català, es tendeix a alternar les rimes pel que fa al seu accent:

Tot i això, en la composició poètica en català hi ha la tendència, que també podem observar en els clàssics –per bé que és molt més habitual en la poesia moderna i contemporània–, d'alternar les rimes, pel que fa al seu accent, en la successió de versos: si un acaba en vers masculí (paraula aguda), el següent ho fa en vers femení (plana o esdrúixola).

Abans de continuar, una darrera puntualització: s'emprarà el terme «vers blanc» per qualificar els versos que no tenen rima. Bargalló proposa la següent definició per a aquest tipus de vers: «Els versos blancs són els que, si bé estan subjectes a les lleis rítmiques i sil·làbiques, no presenten cap tipus de rima fonètica» (2007a: 73).

Un aspecte en què els teòrics de la rima en anglès i en català adopten posicionaments teòrics diferents té a veure amb la possibilitat de rimar els versos amb la mateixa paraula. Per a Bargalló, es poden comptabilitzar com a rima els versos que rimen amb la mateixa paraula,

sempre que la repetició lèxica sigui recurrent al llarg de tot el poema, i ho exemplifica amb el sonet «Qui diu foc, diu flama» de Joan Brossa, en què els quartets rimen sempre amb els mots: *llamps / trons*, i els tercets, amb: *hores / pluja*. El «mot rima» és un tipus de rima basada en la repetició de les mateixes paraules. Bargalló ho explica de la manera següent: «Els mots rima, per altra banda, no es basen en unitats de terminació, sinó en els mateixos mots, que són els que s'iteren» (2007a: 71). Boase-Beier es referia a aquesta categoria de rima amb el nom de «rima idèntica» (*identical rhyme*), i era de l'opinió contrària a la de Bargalló, per a Boase-Beier les rimes idèntiques no poden ser considerades rimes, perquè els mots rimats són exactament els mateixos (1999: 9). La diferència entre els posicionaments teòrics de les dues tradicions (l'anglesa i la catalana) podria explicar-se perquè el provençal i la primera poesia catalana recorrien, en algunes composicions, als mots rima per rimar els versos. Bargalló ho explica de la manera següent: «Els mots rima, tradicionalment, han definit la sextina, una composició creada per la poesia trobadoresca –definida, també, perquè presenta una molt determinada i concreta combinació de mots rima, d'estrofa en estrofa– [...]» (2007a: 72). Per contra, la poesia en llengua anglesa no acostumava a fer ús del mot rima per rimar, cosa que explicaria per què els tractats de rima en llengua anglesa no els tenen en consideració a l'hora de rimar.

Val a dir que el corpus no disposa de poemes originals, ni de traduccions, en què aquest recurs fònic es preservi al llarg de tota una composició, com succeïa en el sonet de Joan Brossa; en el corpus, aquest tipus de rima, com s'ha vist a «That Mouth» de Rich, apareix només de forma esporàdica en determinats versos de la composició, per la qual cosa no es consignaran com a rima els casos de mots rima o de rima idèntica dels originals. Tampoc no es consideraran rimades les traduccions amb mots rima, perquè s'entén que la rima no és cercada, sinó que la genera la mateixa traducció.

En resum, a banda de la mitja rima i la rima oblíqua, específiques de la llengua anglesa i del diferent tractament dels mots rima, en una i altra tradició, es pot afirmar que, en termes generals, el tractament que es pot fer de la rima en una i altra llengua no presenta divergències considerables.

### 4.3. La rima com a figura retòrica

Les explicacions sobre la rima per part dels estudiosos de la poesia en anglès han permès descobrir que, en determinats períodes de la poesia anglesa, l'al·literació ha estat una figura amb un paper homofònic i estructurador similar al de la rima. Des de l'àmbit català, Bargalló també relacionava la rima amb l'al·literació, i no pas, necessàriament, en el mateix sentit que explicava Fraser, és a dir, com a alternativa a la rima, sinó en un sentit més ampli, que acaba considerant ambdós recursos com a figures gairebé equivalents:

La rima és, a la vegada, una estructura paral·lelística recurrent i una al·literació eufònica. La rima no és una al·literació que sigui característica únicament de la poesia –també la podem trobar, per exemple, en algunes endevinalles o frases fetes–, però sí que n'és un dels elements propis més reconeguts i el que marca els punts sonors de correspondència d'un poema (2007a: 59).

Amb Packard succeeix una cosa semblant: el poeta nord-americà connecta la rima amb l'al·literació i l'assonància, a pesar que la seva definició no se circumscriu al context de la poesia anglesa medieval, sinó a la poesia contemporània en llengua anglesa.

Tant Packard com Bargalló es valen de l'al·literació per definir la rima, i no només això, sinó que, fins i tot, les consideren recursos fònics equivalents. Doncs bé, com que un dels propòsits de la nostra investigació és provar que la retòrica és capaç de descriure els procediments que intervenen en la traducció de poesia, ens proposem dilucidar si, veritablement, la rima és una al·literació, amb l'objectiu de ser rigorosos amb la terminologia que s'aplicarà a cada un dels fenòmens que ens proposem descriure.

Per tal d'atènyer el nostre objectiu, a continuació, s'inclouen les definicions que els especialistes proposen per descriure l'al·literació. Primer de tot començarem per Lausberg que recorda que, originàriament, el nom donat a l'al·literació era el d'*homoeoprophoron* i que fou l'humanista Pontanus qui li canvià el nom pel d'*alliteratio*:

En la época moderna, el empleo del *homoeoprophoron* como licencia-medio-artificial (§ 94) se designa con el término acuñado por el humanista Pontanus, *alliteratio*; después el concepto quedó restringido la mayoría de las veces, de una parte, a la aliteración de comienzo de

palabra (la consonántica y la silábica que empieza con una consonante), la cual corresponde a la *Stabreim* germánica; de otra (partiendo de la aliteración silábica), se extendió a veces también al comienzo de palabra vocálica (1993: 230).

Lausberg no és l'únic que explica que, en un primer moment, l'al·literació rebia el nom d'*homoeoprophoron*; Mortara Garavelli esmenta els termes *homeoprophoron* i *dysprophoron*, i comenta que, en un principi, ambdós conceptes servien per designar l'al·literació:

En el primer ámbito se sitúa el fenómeno de la *aliteración*, que los rétores antiguos sólo tomaron en cuenta como una desviación ilícita (como «errores»): las repeticiones de la misma consonante o de la misma sílaba en el comienzo de palabras contiguas se denominaron respectivamente, en latín, con los helenismos *homeoprophoron* y *dysprophoron*, y fueron censurados como cacofonías (2000: 315).

En el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Marchese i Forradellas descriuen l'al·literació amb els següents termes:

Es una figura retórica de tipo morfológico que consiste en la reiteración de sonidos semejantes –con frecuencia consonánticos, alguna vez silábicos– al comienzo de dos o más palabras o en el interior de ellas. La aliteración constituye uno de los artificios más importantes para la construcción de versos en las lenguas de tipo germánico (2007: 21).

Si es fa un cop d'ull a les tres definicions, s'observa que totes insisteixen en el fet que l'al·literació és una figura basada en la reiteració de sons al principi o al mig de la paraula, però mai a fi de mot. Així doncs, si bé tant l'al·literació com la rima poden ser tractades com a homofonies, la primera es basa en la repetició de sons inicials o intermedis, mentre que la segona es val de la repetició dels sons finals (Bargalló 2007a: 60).

Com que els sons que intervenen en un i altre recurs fònic no són els mateixos, ambdues figures no poden ser considerades com a equivalents, i encara menys cap d'elles pot ser descrita a partir de l'altra. Mortara Garavelli ja ho adverteix en el *Manual de Retórica* quan sosté que, dins de l'àmbit de les repeticions sonores, l'«homeotelèuton» és la inversió especular de l'al·literació (2000: 316) i descriu la figura amb els següents termes: «En lo que concierne a la conformación fónica, el *homotéleuton* (o *homoeotéleuton*) consiste en la terminación igual o semejante de las palabras (gr. *homoiotéleuton*, traducido en latín con la



expresión *simili modo determinatum*, «terminación de manera semejante», además de la adaptación en *homoeoteleuton*)» (2000: 266). Mortara Garavelli complementa la seva explicació amb el «Cantico di Frate Sole» de Sant Francesc d'Assís, del qual se n'inclouen els primers versos amb els homeotelèutons que Mortara Garavelli hi assenyala:

*Altissimu, onnipotente bon Singore,  
Tue so' le laude, la gloria e l'honore et onne benedittione.  
Ad Te solo, Altissimo, se konfano,  
et nullu homo ène dignu te mentovare.  
Laudato sie, mi' Singore cum tucte le Tue creature,  
spetialmente messor lo frate Sole,  
lo qual è iorno, et allumini noi per lui.  
Et ellu è bellu e radiante cum grande splendore:  
de Te, Altissimo, porta significatione.  
Laudato si', mi Singore, per sora Luna e le stelle:  
il celu l'ài formate clarite et pretiose et belle.  
Laudato si', mi' Singore, per frate Vento  
et per aere et nubilo et sereno et onne tempo,  
per lo quale, a le Tue creature dàì sustentamento.  
Laudato si', mi Singore, per sor'Acqua.  
la quale è multo utile et humile et pretiosa et casta.  
Laudato si', mi Singore, per frate Focu,  
per lo quale ennallumini la nocte:  
ed ello è bello et iocundo et robustoso et forte.  
Laudato si', mi Singore, per sora nostra matre **Terra**,  
la quale ne sustenta et governa,  
et produce diversi fructi con coloriti fior et **erba***

Si el poema de Sant Francesc d'Assís serveix a Mortara Garavelli per exemplificar els homeotelèutons, per il·lustrar l'artifici de la rima s'inclourà la primera estrofa d'un poema del corpus que porta per títol «Posterity». Tal com havia fet Mortara Garavelli amb el «Cantico di Frate Sole», les rimes del poema «Posterity» de Larkin es marcaran també en negreta:

*Jake Bakolowsky, my biographer,  
Has this page microfilmed. Sitting inside  
His air-conditioned cell at Kennedy  
In jeans and sneakers, he's not call to hide  
Some slight impatience with his destiny:  
'I'm stuck with this old fart at least a year;*

La definició que Fraser proposava per a la rima, a l'inici del capítol, quan afirmava que es tractava d'un recurs fònic a final del vers, i que dues paraules rimaven quan hi coincidia la vocal de l'accent principal i algunes de les consonants que la seguien, independentment de quines fossin les consonants inicials de la paraula (1970: 60), concorda perfectament amb els sons marcats en negreta que apareixen en la composició de Larkin i en la de Sant Francesc. És per això que, a pesar que tant la rima com l'al·literació cerquen l'homofonia, els sons que entren en joc en una i altra són ben diferents: en la primera, els sons finals; i en la segona, els inicials i els intermedis. La resta de definicions d'*homeotelèuton* que han estat consultades coincideixen perfectament amb la proposada per Mortara Garavelli. En el *Manual de Retórica Literaria*, Lausberg descriu la figura de la següent manera: «El homeoteleuton consiste en la igualdad de los sonidos finales de los miembros consecutivos» (1999: 170 vol II). El mateix Lausberg a *Elementos de Retórica Literaria* afegeix: «El homeoteleuton consiste en la igualdad fónica de las terminaciones (acentuadas o no acentuadas) de las últimas palabras (a veces adicionalmente también de otras palabras) de las partes del isocolon» (1993: 176). Lausberg conclou la definició afirmant que l'*homeotelèuton* passa a la poesia clàssica tardana amb el nom de «rima» (1993: 176). Marchese i Forradellas escriuen: «El homeoteleuton (también llamado homoteleuton y homeyoteleuton) consiste en la equivalencia fónica de la terminación de dos o más palabras situadas al fin de frases, miembros de frases o palabras en enumeración» (2007: 200).

El que s'infereix de totes aquestes explicacions és que la rima no pot ser descrita com una al·literació, si no és pas per veure-la exclusivament com una pura homofonia. Si es vol ser rigorós, la rima ha de ser descrita com un *homotelèuton*, ja que ambdues són figures fòniques basades en la repetició dels sons finals.

De tota manera, Lausberg explicava que l'«homeotelèton» havia passat a la poesia amb el nom de «rima» (1993: 176): és per això que, en una investigació com la nostra, centrada exclusivament en l'estudi de textos poètics, considerem preferible la utilització del terme «rima» per referir-nos a la coincidència de sons a final de vers.

Així doncs, una vegada exposades les descripcions sobre la rima en una i altra tradició lingüística, cal explicar el tractament que s'ha fet d'aquest recurs fònic des de la disciplina que ens ocupa: la traducció de poesia. El següent apartat resumirà els aspectes de la rima als quals bibliografia sobre traducció de poesia ha atorgat més importància.

#### **4.4. La rima en la traducció de poesia**

El gruix de pàgines que els estudiosos de la traducció de poesia han dedicat a l'estudi de la rima és escàs. Amb tot, gairebé tots ells, en un moment o altre, s'hi refereixen, encara que només sigui per remarcar que traduir amb rima condiciona considerablement la llibertat del traductor.

Francis R. Jones és de tots els estudiosos de la traducció de poesia qui més s'ha interessat pel paper que juga la rima en les traduccions de poesia. Jones està d'acord amb Jakobson que la rima no és només una iteració fònica, sinó que, al mateix temps, genera una relació semàntica entre les paraules rimades:

These exploit Jakobson's 'poetic' function of language (1960/1988), in which linguistic form has «autonomous signification» –so that the rhyme, for instance, «phonemic similarity is sensed as semantic relationship» (1959/2000: 118). By definition, linguistic form changes from one language to another. Hence, with source features which exploit Jakobson's poetic, translators need to search particularly hard to find a target-language counterpart which has a similar autonomous signification (2011: 167).

Jones insisteix en què la diferent forma lingüística de les paraules obliga el traductor a invertir una gran quantitat de temps a la recerca de la paraula rimada: «Each Rhyme micro-sequence proper involved an increasingly time-consuming sequence of searches until a viable rhyme-pair was found: free association, rhyming-dictionary search, thesaurus search for synonyms or using thesaurus synonyms as input for free-association and rhyming-dictionary searches»

(2011: 160). De fet, en un estudi publicat l'any 2007, i que ja ha estat citat en l'apartat del ritme, el mateix Jones demostrava que la recreació del ritme rarament produïa transformacions creatives; en canvi, quan el que es recreava era el ritme i la rima, les transformacions creatives augmentaven considerablement (2011: 170).

L'opinió que té Beaugrande de la traducció de la rima s'allunya subtilment de la de Jones. El traductòleg considera que la preservació de la rima en la traducció de poesia no necessàriament comporta creacions de tipus lèxic i discursiu, però sí que obliga el traductor a cercar alternatives per donar resposta a les diverses exigències imposades per la rima:

All the same, it is not necessarily impossible to translate rimed poetry without unduly great shifts. This would be impossible unless a translation underwent a series of phases in which the possible alternatives are first stated and then combined and recombined in response to the various demands. In this process, the translator is obliged to discover very specific possibilities of the goal language, starting out from a general statement of the areas in which these possibilities should be sought (1978: 91-92).

Un tercer grup de traductòlegs considera que la introducció de la rima produeix pèrdues i alteracions de sentit insalvables. Aquest és el cas de Torre, que defensa que la traducció d'aquest recurs fònic provoca irremeiablement omissions i modificacions del sentit:

La rima, por su parte, viene a añadir un elemento más de complicación al problema de la traducción en verso. Según Savory (1968: 84), la búsqueda de la rima puede llegar a constituir un suplicio infernal, *un infernal nuisance*. La elección de palabras estaría fuertemente limitada por las necesidades impuestas por el metro y por la rima, y el traductor se vería obligado a omitir cosas que el autor había escrito en el texto original, y a incluir otras que no habían sido dichas (1994: 169).

Dins d'aquest darrer grup de traductòlegs s'hi podria incloure Server, que confessa haver detectat, en alguns traductors eminents que s'han proposat de preservar la rima, la incorporació en el text de mots del tot injustificats: «Even eminent translators are too often guilty of scamping their work by the illicit insertion of unjustified words for the sake of rhymes» (1966: 27).

En resum, els traductòlegs que s'interessen per la traducció de la rima en poesia estan d'acord que les traduccions rimades dificulten considerablement la feina del traductor, i per tant, incrementen el temps dedicat a la traducció. Ara bé, en el que difereixen els traductòlegs és en la magnitud dels canvis que la rima ocasiona en el text traduït.

Fins aquí s'ha descrit la rima en les dues tradicions literàries que conformen el corpus seleccionat i s'han exposat les principals opinions dels traductòlegs respecte a la traducció de la rima. Ara ens cal analitzar i descriure la rima de les composicions del corpus.

#### **4.5. L'adaptació de la rima en les traduccions del corpus**

Amb la intenció de fer un estudi al més acurat possible, s'ha examinat la rima de totes i cada una de les composicions que integren el corpus, i que sumen un total de 53 poemes. Pel que fa a la rima, les composicions poden agrupar-se en tres grans grups: els poemes originals rimats que es tradueixen amb rima, els poemes originals rimats que es tradueixen sense rima, i els poemes no rimats que, lògicament, es tradueixen sense rima.

Cal recalcar que una de les composicions presenta una rima desigual o discontinua: es tracta del poema «LVII» de Cummings, que consta de cinc estrofes, de les quals quatre estan formades per versos blancs, i la cinquena i última, per versos rimats. Com que dels 20 versos que integren el poema, només 4 són rimats, s'ha determinat incloure la composició dins del grup de poemes no rimats.

Al mateix temps, convé assenyalar que no sempre és fàcil establir, de manera categòrica, si determinats poemes són o no són rimats perquè, tal com explicava Packard, no tots els poetes contemporanis incorporen la rima de manera regular en tots i cada un dels versos del poema. Així doncs, quan una composició compta amb versos rimats, i no rimats s'ha d'aplicar el sentit comú, i així s'ha fet: els poemes amb una majoria de versos rimats han estat considerats composicions rimades, i els poemes amb una minoria de versos rimats han estat considerats poemes no rimats.

A més del poema de Cummings, existeixen altres poemes del corpus que alternen versos rimats i no rimats: «Naiad», de John Burnside; «New Year in Dartmoor», de Sylvia Plath, i «Gaeltacht», de Seamus Heaney. En cap de les tres composicions els versos rimats segueixen

una distribució fixa o previsible dins del poema, i de les tres, només la de Plath posseeix més versos rimats que no pas no rimats, per la qual cosa és l'única de les tres que ha estat inclosa dins del grup de poemes amb rima.

Els poemes originals amb algun tipus de rima sumen un total de 24, xifra que representa el 45% del total de poemes del corpus. El nombre de traduccions amb algun tipus de rima ascendeix a 7, cosa que significa que només el 13% dels poemes originals amb rima prenen una solució rimada en la traducció.

En general, els tants per cent registrats palesen que la rima és una figura fònica que tendeix a la desaparició en la majoria de les traduccions. De tota manera, quan s'analitzen amb atenció les adaptacions que es fan de la rima, s'adverteix que no totes poden posar-se dins del mateix sac i que, malgrat el poc afany per preservar-la, les traduccions manifesten sensibilitats diferents envers aquesta figura; de manera que, es poden distingir dues tendències principals entre les traduccions que prescindeixen de la rima: la d'aquelles que no la tenen en consideració i les que aposten per una adaptació diferent a la de l'original.

Per aquesta raó, i arribats a aquest punt, és convenient d'exposar les quatre principals solucions de rima que apliquen els traductors, això és: la rima consonant, la rima assonant, l'assonància, i el vers blanc. A la pràctica, però, aquestes quatre categories són insuficients per descriure la traducció de la rima en poesia, entre altres coses perquè totes elles donen per suposat que la solució de rima es manté fixa al llarg de tots els versos de la traducció, i no sempre és així. Per això, si es vol ser rigorós, caldria concretar si el tipus de rima (consonant, assonant o les assonàncies) és o no és recurrent, igual com s'ha fet amb la llargada dels versos, a l'apartat del ritme; és per això que, per rima consonant, assonant i assonància no recurrent entenem aquelles opcions de rima que apareixen de manera discontinua en una mateixa composició.

Recordarem que no s'han considerat rimades aquelles composicions amb mots rima (2007a: 71), perquè s'entén que, en aquests casos, la rima no és cercada, sinó que la provoca la mateixa traducció.

A fi de visualitzar, al més còmodament possible, els resultats de l'estudi comparatiu entre les rimes dels textos originals i les de les traduccions, s'han dissenyat uns esquemes descriptius que detallen cada una de les opcions de rima adoptades pels traductors.

A la part esquerra de l'esquema hi apareixen les opcions de rima que s'ha imposat el poeta original agrupades segons l'opció de rima presa. Els títols dels poemes s'han reproduït en la llengua anglesa original, perquè l'estudi de la rima s'ha fet a partir dels textos originals. Al costat dret s'hi ha inclòs les opcions de rima adoptades pel traductor, amb el nom, ara sí, traduït al català, ja que l'anàlisi, en aquests casos, es fa a partir del text traduït. D'aquesta manera, es poden comparar les equivalències i les adaptacions de rima que ha dut a terme el traductor, i comparar-les amb les de l'original en anglès.

- La traducció de la rima en Comadira

**AUDEN**

Rima

«Calypso»

«Johnny»

**COMADIRA**

Rima consonant

«Calipso»

«Johnny»

- La traducció de la rima en Oliva

**AUDEN**

Rima

«Companions»

Rima consonant

«Tell»

No rima

«Taller»

**OLIVA**

No rima

«Companys»

No rima

«Dir»

No rima

«Alts»

- La traducció de la rima en Riera

**LARKIN**

Rima

«Windows»

«Posterity»

«Vers»

**RIERA**

Rima consonant

«Finestrals»

«Posteritat»

«Vers»

- La traducció de la rima en Manresa & Roig

**YEATS**

Rima

«Symbols»

«Century»

«Byzantium»

**MANRESA & ROIG**

No rima

«Símbols»

«Segle»

«Bizanci»

- La traducció de la rima en Codina & Pujol

**BURNSIDE**

No rima

«Naiad»

«North»

«Hypothesis»

**CODINA & PUJOL**

No rima

«Nàïada»

«Nord»

«Hipòtesi»

- La traducció de la rima en Sargatal

**CUMMINGS**

No rima

«VII»

«LVII»

Rima

«23»

**SARGATAL**

No rima

«VII»

«LVII»

No rima

«23»



- La traducció de la rima en Jaumà

**FROST**

Rima

«Road»

«Fire»

Rima

«Provide»

**GRAVES**

Rima

«Love»

«Still»

«Lovers»

**HARDY**

Rima

«Glass»

«Romance»

«Goldfinch»

«Tree»

**JAUMÀ**

No rima

«Camí»

«Foc»

Rima assonant

«Arreplega»

**JAUMÀ**

No rima

«Amor»

«Encara»

«Amants»

**JAUMÀ**

No rima

«Mirall»

«Romanç»

«Cadernera»

«Arbre»

- La traducció de la rima en Abelló

**PLATH**

Rima

«Trees»

«Man»

«Year»

No Rima

«Edge»

**ABELLÓ**

No rima

«Arbres»

«Penjat»

«Any»

No rima

«Límit»

Per acabar, només resta recordar els poemes originals no rimats traduïts per composicions no rimades: es tracta dels tres originals d'Ashbery en la traducció de Mateu, els tres d'Auster en la traducció de Casellas, el d'Eliot en la traducció de Susanna, el de Frost en la traducció de Desclot, els tres poemes de Heaney traduïts per Parcerisas, els dos poemes de Heaney en la traducció d'Ernest & Subirana, els dos de Hughes de Fulquet & Ernest, el de Pound traduït per Parcerisas, els tres poemes de Rich traduïts per Abelló, i les tres composicions de Vizenor traduïdes per Cuenca.

#### 4.5.1. Escala de formalització de la rima

Igual com s'ha fet amb l'estudi del ritme, a continuació es proposa el que anomenarem «Escala de formalització de la rima», que consisteix en una ordenació de les diferents opcions de rima del text, partint sempre del text traduït. Els nivells de formalització s'han ordenat de major a menor grau de formalització:

<b>Nivell I:</b>	<i>Rima consonant</i>
<b>Nivell II:</b>	<i>Rima assonant</i>
<b>Nivell III:</b>	<i>Assonància</i>
<b>Nivell IV:</b>	<i>Vers blanc</i>

És important recalcar que la recurrència imposa un grau de formalització més alt, que no pas la no recurrència, perquè exigeix una distribució de la rima regular, contínua i fixa; així doncs, una rima consonant, assonant, o una assonància recurrent disposarà d'un grau de formalització més elevat que si fos no recurrent.

#### 4.5.2. El nivell fonològic de la rima

Una vegada resolt el problema terminològic, ens endisarem en l'anàlisi del nivell fonològic de la rima. L'estudi del nivell fonològic de la rima es basa en l'examen dels elements sonors que la componen: de manera que els sons rimats, els esquemes de rima que originen i la identificació de les diverses classes de rima que desencadenen són els punts clau d'aquest apartat. Els esquemes del nivell fonològic de la rima es poden consultar a l'annex 1.1.

Les traduccions rimades del corpus, en definitiva, són només dues: les traduccions d'Auden per part de Comadira i les traduccions de Larkin a mans de Riera. A aquestes dues, cal afegir la traducció de Jaumà que porta per títol «Arreplega» i que rima en assonant. Les dues composicions originals d'Auden traduïdes per Comadira són rimades amb rima consonant, això és, l'opció de rima amb un nivell de formalització més elevat. Per consegüent, el grau d'exigència que el traductor s'imposa per a la traducció de la rima és vertaderament significatiu. Si a tot això s'hi afegeix que Comadira preserva, en les dues traduccions rimades, l'esquema de rima de l'original –«Calipso» (AABBCC...) i «Johnny» (AABBCC...)–, es pot assegurar que el traductor s'ha proposat d'igualar, en la traducció, les mateixes restriccions que la rima imposa en l'original. És més, en la traducció «Calipso», Comadira no només preserva les rimes, sinó també quatre de les cinc paronomàsies de l'original. Per comprovar-ho s'han marcat en negreta les rimes amb paronomàsia tant de l'original com de la traducció:

*Dríver drive fáster and máke a good **rún**  
Down the Spríngfield Line únder the shíning **sún**.*

Nói, ves de préssa i cóndueix **víu**  
tot Spríngfield Line, sóta el sól que  
**ríu**.

*Flý like an aéroplane, dón't pull up **shórt**  
Till you bráke for Grand Céntral Státion, New **Yórk**.*

Vola com ún avió, nó en siguis **xórc**,  
fins a la Céntral Státion dé Nova  
**Yórk**.

*For thére in the míddle of thát waiting-**háll**  
Should be stánding the óne that Í love best of **áll**.*

Perqué al bell míg d'aquella vástá  
**sála**  
m'hi espéra aquéll que em te tocáda  
l'**ála**.

*If he's nó't there to méet me when Í get to **tówn**,  
I'll stánd on the síde-walk with téars rolling **dówn**.*

I si nó esta esperánt-me quan arribó a  
ciutat,  
em quedaré ploránt tota l'èternitát.

*For hé is the óne that I lóve to look ón,  
The ácme of kíndness and pérfectión.*

Perque éll es l'únic que em miro de  
debó,  
cím de tendrésa i de pérfecció.

*He présses my hánd and he sáys he loves mé,  
Which I fínd and admiráble pecúliarity.*

I díu que m'estíma i m'estrény la **má**  
i tróbo admiráble tal cóm ell ho **fá**.

*The wóods are bright gréen on both sídes of the líne;  
The trées have their lóves though they're dífferent from míne.*

El fullátge escláta de vérd a la voréra,  
els arbres s'estímen, pro a la séva  
manéra.

*But the póor old bánker in the sún-parlor cár*

I el póbre banquer fáti, al seu cótxe  
solár,

*Has nó one to lóve him excépt his cigár.*

ningú no l'estíma sinó el seu cigár.

*If Í were the Héad of the Chúrch or the Státe,  
I'd pówder my nóse and just téll them to wáit.*

Si jó fos el cáp de l'Església o l'Estát,  
retocánt-me el nás, els diría: Combát!

*For lóve's more impórtant and pówerful thán*

Que l'amór es molt més importánt i  
més ric

*Éven a príest or a pólitician.*

fins i tót que un bísbe o que ún polític.

Si bé a Comadira aquesta opció de rima li assegura una sonoritat i un joc figuratiu molt proper al de l'original, no és menys cert que, per aconseguir-ho, es veu obligat a sacrificar la literalitat dels mots en favor del so. Ara bé, cal advertir que, quan Comadira fa rima, ja està adaptant el text a la forma significativa i al significat de l'original.

Per últim, s'especificarà que la majoria de rimes de Comadira són masculines i que, per tant, evita l'alternança de rimes masculines i femenines en els poemes traduïts. Per exemple, dels 20 versos rimats de «Calipso»: 16 ho fan amb rimes masculines i 4 amb rimes femenines. Les rimes femenines són: (sála / ála) i (voréra / manéra). Dels 30 versos rimats de la traducció «Johnny»: 28 són rimes masculines i 2 són rimes femenines. La rima femenina identificada és la dels versos 13 i 14: (meravella / estrella). És evident que exigir-se una alternança de rimes en la traducció acabaria essent una restricció excessiva per a qualsevol traductor.

Quant a les tres composicions originals de Larkin traduïdes per Riera, totes elles són rimades en consonant; així doncs, el traductor es decanta per l'opció de rima amb un nivell de formalització més elevat. El grau d'exigència que Riera s'imposa per a la traducció de la rima és vertaderament significatiu, si es té en consideració que també preserva els esquemes de rima de l'original: «Finestrals» (-A-A-B-B...), «Posteritat» (ABCBCA...) i «Vers» (ABAB...). Si bé aquesta opció li assegura una sonoritat i un ritme similar al de l'original, l'obliguen, en determinats versos, a sacrificar el sentit en favor del so.

Tal com succeïa amb Comadira, la majoria de rimes de Riera són masculines i, per tant, evita, també, l'alternança de rimes masculines i femenines en els poemes traduïts. Dels 12 versos rimats de «Finestrals»: 8 ho fan amb rimes masculines i 4 amb rimes femenines. Les rimes femenines del text traduït són: (prejudici / precipici) i (enrere / fal·lera). Dels 18 versos rimats de «Posteritat»: 14 són rimes masculines i 4 són rimes femenines. Les dues rimes femenines de la traducció són: (biògraf / bibliògraf) i (canalla / calla). «Kennedy», el mot rimat del vers 3 de la traducció, s'ha de llegir com si es tractés d'un mot agut, i per tant, ha de ser considerat com una rima masculina, si es vol que rimi amb «destí». Per últim, la traducció «Vers» consta de: 10 rimes masculines i 2 rimes femenines. L'única rima femenina és: (mama / fama).

La traducció «Arreplega» de Jaumà rima en consonant; així doncs, el traductor es decanta per una opció de rima amb un nivell de formalització més baix que el de l'original escrit amb rima consonant. Jaumà preserva els esquemes de rima de l'original: «Arreplega» (-A-A-A-B-B-B...). La preservació de la rima li assegura una sonoritat i un ritme similar al del text de partida.

Abans de continuar, cal puntualitzar que la darrera estrofa de la traducció no rima en assonant, tot i que els versos de l'original rimen en consonant. A la darrera estrofa de la traducció, Jaumà hi aplica una assonància produïda per la reiteració de la vocal neutra a fi de mot.

<i>Better to go down dignified</i>	G	Més val deixar aquest món ben digne	-
<i>With boughten friendship at your side</i>	G	amb amics comprats a la vora,	-
<i>Than none at all. Provide, provide!</i>	G	que sense cap. Arreplega, arreplega!	-

És probable que el traductor hagi preferit eliminar la rima de la darrera estrofa, abans que alterar, excessivament, el sentit dels versos traduïts. Val a dir que la traducció de Jaumà garanteix, gairebé sempre, la correspondència de sentit dels mots rimats amb els del text de partida. Tot i amb això, considerem que la supressió de la rima en una estrofa que forma part d'una composició rimada suposa una davallada important de l'homofonia d'aquella estrofa respecte de les estrofes anteriors.

De tota manera, trobar una solució rimada per al darrer vers de l'última estrofa no era gens fàcil d'aconseguir. Per a la traducció rimada dels dos primers versos de l'estrofa, es podrien proposar les solucions següents: «Més val deixar aquest món dignificat / amb amics comprats

al costat». El primer seria un decasíl·lab i el segon, un octosíl·lab, dos versos que Jaumà utilitza per traduir el poema de Frost. Ara bé, el veritablement difícil de conservar són les dues formes verbals que el poema en anglès situa al final del vers «*Provide, provide*» i aconseguir, a més, que els verbs rimin amb els dos versos que s'han proposat.

L'única forma d'aconseguir-ho seria situant les formes verbals al principi del vers i ubicant, al final, algun mot que rimés amb els dos anteriors. La solució que proposem per al darrer vers de la composició seria el decasíl·lab següent: «Proveeix, proveeix, no en perdis cap.» Les mancances de la solució són evidents: el vers final no situa les dues formes verbals al final del vers, com ho fa l'original, i és evident que els verbs perden força en la versió traduïda. Segurament per això, Jaumà no va decantar-se per aquesta opció que l'obligava a situar els verbs al principi del vers, així doncs, és probable que el traductor preferís suprimir la rima de la darrera estrofa abans d'alterar la disposició dels verbs dins del vers.

Les solucions que s'han proposat per a la traducció dels darrers versos del poema de Frost proven que la preservació de la rima comporta, tot sovint, canvis que el traductor ha de sospesar, abans de dur-los a terme.

Tal com succeïa amb els altres dos traductors, la majoria de rimes de Jaumà són masculines i, per tant, evita, també, l'alternança de rimes masculines i femenines en els poemes traduïts. Dels 18 versos rimats d'«Arreplega»: 15 ho fan amb rimes masculines i 3 amb rimes femenines. Les rimes femenines del text traduït són: (Borsa / corona / dona).

Com s'ha exposat, pel que fa a l'admissió de rimes, l'anglès és una llengua més permissiva, que no pas el català; és per això que la llengua anglesa accepta, com a mots rimats, paraules en què els sons consonàntics no són ni de bon tros coincidents. És el que s'anomena *slant-rhyme* (rima oblíqua) i *half-rhyme* (mitja rima) (1999: 8-13).

Els versos amb rima oblíqua o mitja rima del corpus són escassos, per exemple: és una mitja rima la rima dels versos 13 i 14 de «Johnny» (*Opera / star*) i també la dels versos 21 i 22 (*promenade / heart*). La rima dels versos 18 i 19 de «Windows» és oblíqua (*glass / endless*), igual que la dels versos 5 i 7 de «Verse» (*turn / stern*). Finalment, els versos 1 i 6 de «Posterity» rimem amb mitja rima (*biographer / year*).

### 4.5.3. El nivell semàntic de la rima

El nivell semàntic de la rima s'interessa per les connexions de significat que es produeixen entre els mots rimats. Evidentment, dins d'aquestes connexions hi tenen cabuda els aspectes relacionats amb l'ús del llenguatge figurat. Els esquemes del nivell semàntic de la rima es poden consultar a l'annex 1.2.

No voldríem encetar l'estudi del nivell semàntic de la rima sense abans citar unes paraules de Roman Jakobson sobre les connexions semàntiques que estableixen els mots rimats entre si:

No hi ha dubte que el vers sempre és en primer lloc una figura recurrent; però mai no és únicament això. Voler confinar convencions poètiques com el metre, l'al·literació o la rima, només al nivell fònic seria caure en la subtilesa especulativa sense cap mena de justificació empírica... Encara que la rima reposi per definició en la recurrència regular de fonemes o de grups de formes equivalents, seria cometre una simplificació abusiva tractar la rima únicament des del punt de vista del so. La rima implica necessàriament una relació semàntica entre les unitats que relaciona (1989: 62-63).

Pel que s'infereix de l'explicació de Jakobson, la rima no és únicament un joc fònic, sinó una connexió significativa amb implicacions a nivell semàntic. Això no significa que tots els teòrics estiguin d'acord amb la idea de Jakobson: Gabriel Ferrater, sense anar més lluny, qüestiona la representació semàntica de la rima i assenyala que no sempre ha de ser un joc al·literatiu i semàntic, en ocasions, pot ser, tan sols, una simple homofonia (Bargalló 2007a: 80).

Estem d'acord amb Jakobson que la rima implica necessàriament una relació semàntica entre els mots que connecta (1989: 63), de fet, quan es pronuncia el mot rimat ressona de nou el mot anterior amb què rimava, i més encara, quan es tracta de rimes aparellades singulars o de successió (AA, BB...) (Bargalló 2007a: 78), com són les de «Calypso» i la seva traducció, en què la distància entre els mots rimats és tan sols d'un vers.

En relació amb la traducció de la rima, pensem que, si com diu Jakobson, el joc fònic produït per la rima té repercussions a nivell semàntic, perquè estableix una relació de sentit entre els mots que connecta; si la traducció canvia els mots rimats de l'original, les connexions

semàntiques no poden pas ser les mateixes, i per consegüent, les relacions de significat han d'haver canviat obligatòriament.

Bargalló es fa ressò de la controvèrsia entre els diferents posicionaments defensats per Jakobson i Ferrater i, basant-se en Calderer afirma: «Sigui com sigui, avui dia són molts els que troben en la rima una isotopia semàntica. Lluís Calderer (pp. 55-56), per exemple, afirma que la iteració fònica pot relacionar mots per afinitat o per oposició semàntica» (2007a: 80). Pensem que, en efecte, els mots rimats estableixen una relació homofònica entre ells i l'aparició d'un d'ells, inevitablement, remet a l'altre, amb qui manté la connexió homofònica; ara bé, d'aquí a assegurar que existeix una relació d'afinitat o d'oposició semàntica entre tots els mots rimats ens sembla excessiu, o si més no, impossible de demostrar, una vegada analitzats els mots rimats de «Calypso» i els de la resta de composicions rimades del corpus. Amb això no es vol pas dir que no puguin existir poemes i traduccions de poemes en què els mots rimats posseeixin una connexió semàntica del tipus que proposa Calderer i que exemplifica amb les rimes del sonet «Desolació» de Joan Alcover, en què, en efecte, els mots rimats es poden agrupar en relacions semàntiques d'afinitat o d'oposició.

Per concloure, direm que el nostre parer s'adiu més amb la proposta que fa Gabriel Ferrater i que planteja que la rima no ha de ser sempre un joc al·literatiu-semàntic que, en molts casos, pot ser, tan sols, una homofonia que relaciona sorprenentment dos mots rimats (2007a: 80). Al capdavant, un cop revisades les rimes del corpus la majoria d'elles s'ajusten més a la pura homofonia que no pas al joc al·literatiu-semàntic.

#### 4.5.3.1. *Els mots rimats*

En primer lloc, cal no confondre el concepte de «mot rimat» amb el de «mot rima». Entenem per «mot rimat» aquell mot que rima amb un altre mot de la mateixa composició. Tractant-se però, de la traducció de poesia, els mots rimats no només han de ser estudiats en relació amb la mateixa composició a la qual pertanyen, sinó que convé comparar-los amb els del text de partida.

Els mots rimats que han estat modificats en la traducció no només són útils per conèixer fins a quin punt el traductor preserva els mots rimats de l'original en el text traduït, sinó també per valorar si l'alteració dels mots genera interpretacions que no són a l'original; per aquesta raó,



comparar els mots rimats d'un i altre text permet avaluar els possibles canvis a nivell semàntic. Així doncs, al costat dels mots rimats de «Calypso» s'hi ha adjuntat, separats per una barra, els mots rimats de la traducció: *rún / víu; sún / ríu; shórt / xórc; Yórk / Yórk; háll / sála; áll / ála; tówn / ciutat; dówn / eternitát; ón / debó; perfectión / pérfecció; mé / má; pecúliarity / fá; líne / voréra; míne / manéra; cár / solár; cigár / cigár; Státe / Estát; wáit / combát; thán / ríc; póliticián / polític.*

Dels 20 mots rimats de la traducció, 7 mots en anglès han estat traduïts per la primera accepció que proposa el *Diccionari Anglès-Català* de l'*Enciclopèdia Catalana* (1983): *Yórk / Yórk; háll / sála; tówn / ciutat; perfectión / pérfecció; cigár / cigár; Státe / Estát; póliticián / polític.* Això significa que els dotze mots rimats restants han sofert algun tipus d'alteració semàntica durant el procés de traducció. Per concretar una mica més, direm que Comadira preserva el mot rimat en un 35% de les rimes de la traducció «Calipso».

A continuació s'inclouen els mots rimats de «Johnny»: *John / John; on / pregon; above / rost; love / correspost; play / jugar; away / marxar; recall / Nadal; Ball / parroquial; loud / potent; proud / imponent; day / demà; away / marxar; Opera / meravella; star / estrella; down / decidits; gown / vestits; say / murmurar; away / marxar; flower / cel; Eiffel / Tower; promenade / fort; heart / cor; obey / mà; away / marxar; lover / somiar; other / mà; green / bell; tambourine / cascavell; lay / volcà; away / marxar.* Tenint en consideració que el poema consta d'un vers que es repeteix intacte al final de cada una de les cinc estrofes, els mots rimats de l'original en anglès de la traducció de «Johnny» que coincideixen amb la primera accepció *Diccionari Anglès-català* (1983) són un total de 4 dels 31 que integren la composició: *John / John; play / jugar; star / estrella; heart / cor.* En aquest cas, Comadira manté el mot rimat en un 13% de les rimes de la traducció «Johnny».

Els casos de políptoton, com ara la rima de *gown* (vestits) que apareix en el vers 16 de «Johnny», representen un cas especial de mots rimats perquè, de fet, no comporten cap canvi de sentit, sinó, únicament, un canvi a nivell gramatical. Fixem-nos en la definició que proposa Lausberg per al «políptoton»:

El polyptoton terminològicament es inclou amb freqüència en la (παρονομασία ; § 277) y consisteix en la modificació flexiva del cos lèxic, la qual se diferencia de la modificació morfològica perquè aquella no produeix cap modificació de la significació pròpia de la paraula, sinó solament una modificació de la perspectiva sintàctica (§ 276, 1) (1993: 138).

El políptoton no genera alteracions en el sentit dels mots, per això considerem que, malgrat la modificació morfològica, s'ha d'incloure dins del grup de mots rimats que preserven la literalitat del mot original.

En última instància, i a tall de conclusió, s'ha de dir que, a pesar del considerable nombre de canvis de mots rimats identificats en les traduccions de Comadira, creiem que no es produeixen alteracions de sentit prou significatives, com perquè derivin en interpretacions que allunyin el text traduït del significat global del text original.

Igual com s'han comparat els mots rimats de la traducció de Comadira, a continuació, s'especifiquen els mots rima de l'original i la traducció de «Windows» / «Finestrals»: *side* / prejudici; *slide* / precipici; *back* / enrere; *dark* / fal·lera; *hide* / amagar; *He* / ells; *slide* / baixar; *immediately* / ocells; *windows* / finestrals; *glass* / zenit; *shows* / fals; *endless* / infinit. Abans de continuar, cal puntualitzar que la primera estrofa tant de l'original com de la traducció «Finestrals» no és rimada, que en la segona i en la tercera estrofa només hi rimen els versos parells i que, en les dues últimes estrofes, hi rimen tots els versos.

En la traducció «Finestrals», la coincidència de mots rimats es produeix en 3 dels 12 versos rimats de la composició: *back* / enrere; *hide* / amagar; *windows* / finestrals. Per consegüent, Riera preserva el mot rimat en un 25% de les rimes de la traducció «Finestrals».

Els versos de «Posteritat» són tots rimats, tant en la traducció com en l'original. Vegem quins són els mots rimats de «Posterity» per comparar-los amb les corresponents solucions de la traducció: *biographer* / biògraf; *inside* / assegut; *Kennedy* / Kennedy; *hide* / sabut; *destiny* / destí; *year* / bibliògraf; *Aviv* / professor; *sign* / folrat; *kids* / canalla; *line* / necessitat; *skids* / calla; *leave* / ocasió; *rise* / dos; *like* / és; *thing* / pensar; *Psych* / obsés; *happening* / espifiar; *guys* / espantós.

En aquest cas, els mots rimats de la traducció coincideixen amb els de l'original en 3 dels 18 versos: *biographer* / biògraf; *Kennedy* / Kennedy; *destiny* / destí. En definitiva, Riera manté els mots rimats en un 16% de les rimes de la traducció «Posteritat».

Per acabar, es detallen els mots rimats de «Verse» / «Vers», la darrera de les composicions rimades del corpus: *dad* / mama; *do* / cru; *had* / fama; *you* / tu; *turn* / també; *coats* / galdós; *stern* / sever; *throats* / gos; *man* / fat; *shelf* / creix; *can* / aviat; *yourself* / mateix. Els mots rimats coincideixen en 3 dels 12 versos del poema: *you* / tu; *stern* / sever; *yourself* / mateix. Les xifres suposen un manteniment del 25% de mots rimats a la traducció.

A continuació, s'especifiquen els mots rima de l'original i la traducció de «Provide, provide» / «Arreplega»: *hag* / ve; *rag* / cubell; *Abishag* / temps; *Hollywood* / Hollywood; *good* / caigut; *likelihood* / certitud; *fate* / destí; *late* / morir; *state* / ric; *own* / Borsa; *throne* / corona; *crone* / dona; *knew* / saber; *true* / sincers; *you* / ells; *starred* / triomfat; *disregard* / menyspreat; *hard* / amarg.

En la traducció «Arreplega», la coincidència de mots rimats es produeix en 4 dels 18 versos rimats de la composició: *Hollywood* / Hollywood; *fate* / destí; *knew* / saber; *true* / sincers. Per consegüent, Jaumà preserva el mot rimat en un 22% de les rimes de la traducció.

Els tants per cent demostren que, en les traduccions rimades del corpus, la preservació del mot rimat no supera mai el 35%, en el millor dels casos. Unes xifres tan baixes cal atribuir-les a les diferències lingüístiques entre les dues llengües que entren en joc en el procés de traducció: l'anglès i el català. De ben segur que, si el corpus estigués compost per traduccions del francès al català, el tant per cent de preservació dels mots rimats seria molt més elevat, fins i tot podria arribar al 70% o al 80%, a causa de la similitud entre les dues llengües.

Tot i amb això, considerem que, en les traduccions analitzades, el reemplaçament dels mots rimats no implica canvis semàntics prou significatius com perquè s'alteri substancialment el sentit general del poema original.

#### 4.5.3.2. Rima condicionant i condicionada

Com s'ha pogut veure en l'apartat anterior, la presència del text en la llengua original permet contrastar les solucions de la traducció amb les del text en anglès, doncs bé, si es fa una anàlisi comparativa de les rimes dels dos textos, es detecta que, entre les rimes de la traducció s'hi estableix una relació de tipus jeràrquic en la qual unes rimes condicionen les altres. Fixem-nos en els cinc primers pariatos de la traducció «Calipso» de Narcís Comadira:

*Dríver drive fáster and máke a good rún  
Down the Spríngfield Line únder the shíning sún.*

Nói, ves de préssa i cóndueix víu  
tot Spríngfield Line, sóta el sól que  
**ríu.**

*Flý like an aéroplane, dón't pull up shórt  
Till you bráke for Grand Céntral Státion, New Yórk.*

Vola com ún avió, nó en siguis xórc,  
fins a la Céntral Státion dé Nova  
**Yórk.**

*For thére in the míddle of thát waiting-háll  
Should be stánding the óne that Í love best of áll.*

Perqué al bell míg d'aquella vásta  
**sála**  
m'hi espéra aquéll que em te tocáda  
l'ála.

*If he's nó't there to méet me when Í get to tówn,  
I'll stánd on the síde-walk with téars rolling dówn.*

I si nó esta esperánt-me quan arribo a  
**ciutát,**  
em quedaré ploránt tota l'éternitát.

*For hé is the óne that I lóve to look ón,  
The ácme of kíndness and pérfectión.*

Perque éll es l'únic que em miro de  
debó,  
cím de tendrésa i de **pérfecció**.

Per estudiar les relacions que estableixen els mots rimats d'un mateix text es proposen els conceptes de «rima condicionant» i «rima condicionada». S'han marcat en negreta les «rimes condicionants», és a dir, les que condicionaran la resta de rimes del text; generalment, són les que més s'apropen al significat del mot rimat del text original, per consegüent, es pot afirmar que són les que el traductor decideix mantenir. La resta de rimes de la traducció reben el nom de «rimes condicionades», perquè estan sotmeses a les exigències fòniques de les primeres i,

per tant, en la majoria dels casos, es distancien del significat del mot rimat de l'original, a fi de preservar la repetició de sons imposada per les rimes condicionants. Les rimes condicionades podrien també anomenar-se «rebles». Jordi Parramon, en el *Diccionari de poètica* (1998:190), defineix el terme de la manera següent:

Paraula o frase que sintàcticament o semànticament resulta supèrflua, però necessària per completar el sil·labisme d'un vers o dotar-lo d'una rima escaient. El reble té en els versos una funció similar a les falques o crosses de la conversa, però se'n diferencia perquè, si se suprimeix del text, es trobaria a faltar.

Com que el terme «reble» sovint s'empra amb un sentit pejoratiu, proposem el terme «rima condicionada» per designar els mots d'una rima que depenen del primer.

La distinció entre rimes condicionants i condicionades no només confirma que el traductor no sempre preserva el mot de la rima original en la traducció, tal com s'havia comprovat amb l'anàlisi dels mots rima, sinó que, entre els mots rimats, s'estableix una jerarquia en la qual la rima condicionada se subjuga a les imposicions fòniques de la rima condicionant. Aquesta relació entre els mots rimats és aplicable a qualsevol poema rimat, no solament als poemes traduïts.

Finalment, val la pena advertir que l'absència de mots condicionats en una traducció no necessàriament milloraria el resultat final de la traducció. Ara bé, considerem que la distinció entre rima condicionant i condicionada obre una via interessant per esbrinar els procediments desenvolupats pel traductor en el moment de cercar el mot rima.

Els esquemes de les rimes condicionants i condicionades i dels mots de rima es poden consultar a l'annex 1.3. Les rimes condicionants han estat marcades en negreta i les condicionades s'han subratllat.

#### 4.5.3.3. Els mots de rima

El terme «mot de rima» esdevindrà un concepte clau per a l'explicació del nivell semàntic de la rima, però, primer de tot, convé no confondre «mot rima» amb «mot de rima». El «mot rima» és un terme que ja ha aparegut amb anterioritat, i consistia en un tipus de rima que no es basava en les unitats de terminació, sinó en la repetició dels mateixos mots (Bargalló 2007a: 71). Per contra, el «mot de rima» és un concepte que proposem com a específic de la traducció de poesia i que sorgeix de relacionar el mot rimat de la traducció amb el mot del poema original amb el qual manté una relació de tipus semàntic i figuratiu, formi part, o no, aquest últim, de la rima del text original; resumint, el «mot de rima» és la paraula del text original amb la qual el mot rimat de la traducció estableix una connexió de tipus semàntic i figuratiu.

Per a la identificació del mot de rima convé partir sempre de la mateixa direcció: la que va del text traduït al text original. Vegem-ho en la primera estrofa de «Johnny» d'Auden, en què els mots de rima han estat subratllats:

V1- <i>O the valley in the summer where I and my <u>John</u></i>	Oh la vall a l'estiu per on jo i el meu <b>John</b>
<i>Beside the <u>deep</u> river would walk on and on</i>	passejàvem tothora, vora aquell riu <b>pregon,</b>
<i>While the flowers at our <u>feet</u> and the birds up above</i>	i els ocells dalt del cel i les flors sobre <b>el rost,</b>
<i>Argued so sweetly on <u>reciprocal</u> love,</i>	hi xerramequejaven de l'amor <b>correspost;</b>
<i>And I leaned on his shoulder; «O Johnny, let's <u>play</u>»:</i>	jo, el cap sobre el seu muscle, vaig dir-li: «Vull <b>jugar.</b> »
<i>But he frowned like thunder and he <u>went away</u>.</i>	Pro em va fer mala cara i va <b>marxar.</b>

En només tres dels sis versos el mot rimat de la traducció coincideix amb el de l'original: v1 (*John* / *John*); v5 (*play* / *jugar*) i v6 (*went away* / *marxar*), és evident que «John» és la traducció de *John*, que «jugar» és la traducció de *play*, i que «marxar», ho és de *went away*. En la resta de versos, el mot amb el qual el mot rimat estableix la relació figurativa no se situa en posició de rima en el text original: v2 (*deep* / *pregon*); v3 (*feet* / *rost*) i v4 (*reciprocal* /

correspost) amb tot, és clar que «pregon» és la traducció de *deep*, i que «correspost» és la de *reciprocal*.

La traducció de «rost» per *feet* s'explica per mitjà de la categoria modificativa de la *immutatio* (Lausberg 1993: 46), més exactament, entre el mot de l'original i el de la traducció s'hi ha produït una metonímia de la part pel tot. Si el canvi produït entre el mot rimat (rost) i el mot de rima (*feet*) pot explicar-se per mitjà d'una figura retòrica, no és descartable que la mateixa disciplina retòrica permeti explicar altres canvis semàntics i figuratius produïts entre els mots de rima d'ambdós textos; si fos així, novament, la retòrica permetria explicar i posar nom als procediments aplicats pel traductor en el moment d'adaptar la rima al text final. Així doncs, el pas següent, serà esbrinar si els canvis causats pels traductors en els mots rimats poden ser descrits a través de la retòrica.

Tot seguit es comentaran alguns dels canvis figuratius més rellevants, detectats en les traduccions de Comadira, i que tenen a veure amb el nivell semàntic de la rima.

Si es para atenció en els dos primers versos de l'original i la traducció de «Calypso», s'observa que, en el primer vers d'Auden els mots que rimen són els substantius *run* i *sun*, mentre que, en la traducció, ho són els verbs «viu» i «riu».

<i>Dríver drive fáster and máke a good rún</i>	Nói, ves de préssa i cóndueix víu
<i>Down the Spríngfield Line únder the shínig sún.</i>	tot Spríngfield Line, sóta el sól que
	<b>ríu.</b>

A banda que la traducció modifica la categoria gramatical dels mots rimats, l'expressió «condueix viu» costa més de comprendre que no pas l'expressió *make a good run* de l'original, cosa que fa pensar que la rima condicionada és la primera, perquè «condueix viu» és una construcció més forçada que no pas «el sol que riu». La solució del primer vers condiciona la del segon, en què Comadira es val d'una personificació, per tal de rimar el «viu» del vers anterior: «el sol que riu». La incorporació de la personificació sofisticava el text a nivell figuratiu, al mateix temps que atribueix al «sol» unes qualitats humanes que no apareixen a l'original. A més, «el sol que riu» és una expressió més artificiosa, si més no, figurativament parlant, que no pas la del vers en anglès: *under the shining sun*.

El nostre propòsit no té pas una intenció valorativa, de fet, a nivell personal, si bé la primera solució del traductor creiem que dificulta la comprensió del vers original, la segona ens sembla molt més rica que no pas la d'Auden. En definitiva, el que pretenem demostrar és que els canvis en els mots rimats de la traducció ocasionen irremeiablement alteracions en el text traduït, sense que necessàriament hagin de comportar solucions de menor qualitat.

Si es para esment als versos 5 i 6, s'observarà que la rima condicionada és, en aquest cas, la del vers 6, que genera la traducció: «que em té tocada l'ala». Doncs bé, «tocat de l'ala», segons el *Diccionari de l'Enciclopèdia* significa: «boig, que no hi és tot». És evident que la solució triada pel traductor no és tan entenedora com la del text anglès que diu: *that I love best of all*.

V5-	<i>For thére in the míddle of thát waiting-háll</i>	Perqué al bell míg d'aquella vástá
		<b>sála</b>
	<i>Should be stánding the óne that Í love best of áll.</i>	m'hi espéra aquéll que em te tocáda
		l' <u>á</u> la.

Ara bé, d'aquí a pensar que el vers de la traducció pot dificultar la interpretació del poema, hi ha un salt considerable. S'ha de tenir en compte que el poema no acaba en el vers sisè i que, en els versos que vénen a continuació, el text traduït deixa molt clars els sentiments de la veu poètica; només cal llegir els versos 7, 8, 9 i 10 de la traducció per adonar-se'n:

V7-	<i>If he's nó't there to méet me when Í get to tówn,</i>	I si nó esta esperánt-me quan arribo a
		ciutát,
	<i>I'll stánd on the síde-walk with téars rolling dówn.</i>	em quedaré ploránt tota l'eternitát.
	<i>For hé is the óne that I lóve to look on,</i>	Perque éll es l'únic que em miro de
		debó,
	<i>The ácme of kíndness and pérfection.</i>	cím de tendrésa i de pérfecció.

Per tant, malgrat que la solució que escull el traductor per al vers 6 és menys entenedora que la de l'original, els versos posteriors compensen la solució del vers sisè.



Més difícil de justificar, des del punt de vista del sentit, és la traducció que Comadira proposa per al verb final del vers 18:

V17- *If I were the Héad of the Chúrch or the Státe,* Si jó fos el cáp de l'Església o l'Estát,  
*I'd pówder my nóse and just téll them to wáit.* Retócant-me el nás, els diria: Combát.

A nivell figuratiu, la traducció del verb *wait* de l'anglès per «combat» no ofereix cap dificultat, ja que la solució és perfectament explicable per una *immutatio* a través d'una antonímia. És clar que la solució del vers 18 és una rima condicionada pels fonemes finals del vers anterior, amb tot, la solució del traductor es distancia força del sentit del verb de l'original.

Quant a l'anàlisi dels mots de rima de «Johnny», val a dir que no s'ha trobat cap vers en què la solució rimada de la traducció dificulti la comprensió o la interpretació final del poema traduït, per tant, s'ha determinat no incloure cap comentari dels mots de rima.

A continuació es comentaran els canvis més rellevants a nivell semàntic i figuratiu de les solucions rimades de les traduccions de Riera. Com s'ha fet amb Comadira, només es tractaran els mots rima que, per raons de sentit, requereixin una explicació o comentari. Així és que, d'entrada, la nostra atenció se centrarà en la traducció de la rima de la segona estrofa de l'original i la traducció «Finestrals»:

V5- *Everyone old has dreamed of all their lives-* que els grans hem somniat tota la  
vida:  
*Bonds and gestures pushed to one side* bandejar la beateria i qualsevol  
prejudici  
*Like an outdated combine harvester;* com una màquina de segar passada de  
moda,  
*And everyone young going down the long slide* i lliscar tots els joves pel llarg  
**precipici**

La traducció de *slide* per «precipici» origina una hipèrbole que tergiversa el matís gairebé lúdic que té el mot en el vers en anglès. El mot «precipici» atorga al vers una connotació dramàtica que contrasta amb el terme *happiness* que ve a continuació i que s'ha traduït per «felicitat»:

<i>And everyone young going down the long slide</i>	i lliscar tots els joves pel llarg
	<b>precipici</b>
<i>To happiness, endlessly, I wonder if</i>	cap a la felicitat, sense fi. Em
	pregunto si

La raó del canvi rau en el mot «prejudici» que trobem dos versos més amunt i que obliga el traductor a situar, a fi de vers, un mot que rimi en consonant amb aquest. De tota manera, uns versos més avall, Riera tradueix el mateix mot *slide* per «tobogan», una solució, ara sí, més en consonància amb el sentit lúdic de què parlàvem. La conseqüència de recórrer a dos mots diferents en català per traduir la mateixa paraula en anglès és doble: en primer lloc, el sentit lúdic que el mot *slide* té en el poema en anglès s'atenua; i en segon lloc, en la versió catalana, se suprimeix una repetició que existeix en el text en anglès.

A «Posteritat», la solució que pren el mot de rima del vers primer de la primera estrofa condiciona la traducció de mot rimat del vers sisè que es resol a través d'una *immutatio*:

V1- <i>Jake Bakolowski, my biographer,</i>	Jake Bakolowsky, el meu <b>biògraf</b> ,
<i>Has this page microfilmed. Sitting inside</i>	té aquesta pàgina microfilmada. <b>Assegut</b>
<i>His air-conditioned cell at Kennedy</i>	a la seva cel·la amb aire condicionat a la
	<b>Kennedy,</b>
<i>In jeans and sneakers, he's not call to hide</i>	amb texans i sabatilles, no ha <u>sabut</u>
V5- <i>Some slight impatience with his destiny:</i>	dissimular una lleugera impaciència amb el
	seu <u>destí</u> :
<i>I'm stuck with this old fart at least a year;</i>	«Fa un any que estic encallat amb aquest
	<u>bibliògraf</u> ;

Riera només disposa de dues paraules per rimar el primer vers: «Bakolowky» o «biògraf». És evident que les opcions de rima de què disposa són escasses, perquè ambdues rimes són difícils de rimar en català, sobretot la primera. El traductor es decanta per «biògraf», fet que l'obliga a introduir, en el vers sisè, un mot d'origen culte, que no apareix en el text en anglès i que té poc a veure amb el sentit del vers original.

Per acabar, es comentaran els canvis figuratius més rellevants detectats en la traducció rimada de Jaumà, i que tenen a veure amb el nivell semàntic de la rima. En la traducció del vers 11, el traductor recorre a l'adaptació d'una metonímia present en el text de partida:

V10- <i>Make the whole <u>stock exchange</u> your <b>own!</b></i>	Compra tu sol tota la <b>Borsa!</b>
<i>If need be occupy a <b>throne</b>,</i>	Si cal, ceneix-te una <b>corona</b> ;
<i>Where nobody can call you <b>crone</b>.</i>	que mai no et tractin com a aquesta <b>dona</b> .

El mot «throne» que a l'original remet a «rei» és substituït, en la traducció, pel mot «corona» que remet també al mateix concepte i que, a més, assegura al traductor la rima amb els altres dos mots rimats de l'estrofa: «Borsa» i «dona». Aquesta substitució metonímica obliga el traductor a traduir, per mitjà d'una sinècdoque, el mot «crone» que apareix en el vers 12 de l'original i que, en la traducció, es tradueix per «dona». La primera i única accepció per al mot «crone» que inclou la versió anglesa del *Collins Dictionary* és la que s'adjunta a continuació: «A witchlike old woman». La traducció de «crone» per «dona» suprimeix dos semes continguts en el mot anglès: primer de tot, el de bruixota, i en segon lloc, el de dona vella. Així doncs el traductor recorre a una sinècdoque de la part pel tot que li garanteix la rima amb la resta de mots de l'estrofa.

Així doncs, considerem que la retòrica proporciona la terminologia necessària per explicar els canvis entre els mots rimats d'un i altre text. En efecte, la *puritas*, la *perspicuitas*, l'*ornatus* i la *compositio* ofereixen un ventall terminològic tan ampli de figures que permeten descriure la major part dels canvis que es produeixen entre els mots rimats i, al mateix temps, calibrar si són prou significatius com per condicionar la interpretació final del text traduït. En el capítol següent, s'empraran a fons els recursos i les eines que ens ofereix la retòrica.

## 5. ESTUDI DE LA FIGURACIÓ

En el capítol dedicat a la descripció del corpus, s'explicava que s'havien seleccionat cinquanta versos de cada traducció amb la intenció de fer al més fiables possibles els resultats obtinguts. A pesar d'això, és inevitable pensar que cada poema és diferent i que, per tant, les dades sobre figuració que proporcionarà cada un d'ells no han de ser comparables a les d'un altre. El corpus seleccionat consta de poemes extensos i poemes breus, poemes amb versos llargs i curts, poemes amb un alt nombre de figures i poemes amb un nombre de figures baix: totes aquestes especificitats comporten que cada text generi la seva pròpia figuració, en consonància amb l'objectiu que s'hagin proposat tant el poeta com el traductor. Això significa que, al capdavant, aquestes particularitats són del tot inevitables, i més encara en un treball comparatiu com el nostre.

Abans de continuar, cal remarcar, en primer lloc, que la figuració és un camp d'estudi més incert que no pas el de la mètrica i el de la rima, en el sentit que les figures, com que disposen d'uns límits més vagues, poden generar fàcilment interpretacions diverses. De fet, l'ambigüitat forma part de la mateixa naturalesa de les figures, sobretot de les que afecten el pla semàntic de la llengua. Per això només es consignaran aquells casos que resultin inqüestionables.

En segon lloc, com que la retòrica és una disciplina que compta amb una terminologia comuna per a totes les llengües, a diferència del que s'ha fet en els capítols anteriors dedicats al ritme i a la rima, es prescindirà de qualsevol explicació prèvia sobre la disciplina retòrica, ja que la terminologia emprada és compartida per les dues tradicions literàries del corpus.

### 5.1. Les figures contingudes en el text de partida

L'estudi de la figuració comporta la identificació de les figures de dicció i de pensament, i dels trops de les composicions originals. Mortara Garavelli afirma que les «figures de dicció» són les que afecten l'expressió lingüística i les «figures de pensament», les que incideixen sobre les idees: «Las figuras afectan a la expresión lingüística (figuras de dicción, en gr. *léxeos schémata*, en lat. *figurae elocutionis* / *figurae verborum*) o a las ideas (figuras de pensamiento: cfr. 2.18)» (2000: 211). Per descriure els «trops», Mortara Garavelli es basa en la definició tradicional proposada per Quintilià (2000: 163): «La definición tradicional de

*tropo* reproduce la de Quintiliano: sustitución (*mutatio* o *immutatio*) de las expresiones propias por otras de sentido figurado (no recto).»

A l'hora de classificar les figures identificades en els poemes originals dins d'aquests tres grups (això és: figures de dicció, de pensament i trops), ens hem basat en la classificació proposada per Mortara Garavelli. Així doncs, han estat considerades figures de dicció: l'epanalepsi, l'anadiplosi, l'anàfora, el clímax, el polisíndeton, l'asíndeton, l'epífora, la paronomàsia, la figura etimològica, la sinonímia, la diàfora, l'enumeració, l'epítet, l'anàstrofe, l'hipèrbaton, l'homeotelèuton, l'al·literació, el políptoton, la *derivatio*, la hipàllage i el símploque (2000: 2013). Les figures que s'especifiquen a continuació han estat considerades figures de pensament: l'epífrasi, l'antítesi, l'antonímia, l'oxímoron, la paradoxa, el quiasme, la comparació, la personificació, l'al·legoria, l'apòstrofe, l'exclamació, la interrogació, l'aposiopesi i la sinestèsia (2000: 273). Per últim, han estat catalogats com a trops les figures següents: la metàfora, la metonímia, la sinèdoque, la perífrasi, l'antonomàsia, la lítote, la hipèrbole i l'eufemisme (2000: 166).

A l'hora de comparar la forma original de les figures detectades amb la forma que prenen en les traduccions s'ha observat que, quan el traductor té al davant una figura, pot optar per tres vies: la pèrdua, l'adaptació o el manteniment. És a dir, prescindir-ne, transformar-la o conservar-la. Tant la pèrdua com l'adaptació són processos que comporten canvis en la figuració del text de partida, mentre que el manteniment és una operació que garanteix la preservació de la figuració del text original.

El present capítol se centrarà en l'estudi del tractament de la figuració continguda en el text de partida i no pas en la figuració originada en el text final, és a dir, en el text traduït. La generació de figuració nova no continguda en l'original és una operació ben diferent de la que afecta les pèrdues, les adaptacions i els manteniments; per consegüent, considerem que les generacions han de ser estudiades en un capítol a part. Així doncs, en aquest primer apartat dedicat a l'estudi de la figuració, s'examinaran els tres primers processos: les pèrdues, les adaptacions i els manteniments que neixen de la comparació del tractament de les figures en el text traduït i en l'original. Tots tres processos esdevenen una eina útil per descobrir el tractament que s'ha fet, en la traducció, de la figuració continguda en el text original.

### 5.1.1. Esquemes i comentaris sobre el tractament de la figuració

Per tal d'organitzar el considerable nombre de figures que contenen els textos analitzats, s'han dissenyat uns esquemes descriptius de figures que garanteixin una adequada visualització dels resultats finals. Es poden consultar a l'annex 2 de l'apartat d'annexos.

Es proposen dos esquemes per classificar les figures identificades, tant en els poemes originals com en les traduccions. En el primer dels esquemes, les figures s'han distribuït segons si s'han perdut, adaptat o mantingut. Tot seguit, s'han sistematitzat, adjuntant la següent informació: el títol del poema, que apareix a la banda més esquerra de l'esquema i amb la seva forma abreujada consultable en l'apartat de descripció del corpus. Al costat, el número de vers de l'original que permet localitzar la figura, i tot seguit, el contingut del vers o dels versos en l'original anglès. A continuació i al costat dret, el nom de la figura i, després, la traducció del vers en català. Vegem-ho en un exemple de manteniment de figuració, extret de Cuenca:

«Tempesta»	V17-	windigo <i>faces</i>	Paronomàsia	<i>rostres</i> de windigo
		blue <i>traces</i>		<i>rastres</i> blaus

Com que la figuració s'ha examinat de manera individual en cada un dels traductors, s'adjunta un segon esquema amb les sumes totals de les figures perdudes, adaptades i mantingudes per cada un d'ells. Aquest segon esquema, tot i que parteix del primer, proporciona una informació més simplificada de les actuacions dels traductors en cada un dels poemes; per això permet arribar a resultats definitius sobre les pèrdues, les adaptacions i els manteniments de les figures en els textos traduïts.

#### 5.1.1.1. *Nivell figuratiu dels textos de partida*

Com que no tots els originals disposen del mateix nombre de figures, existeixen poemes amb un alt nombre de figures i poemes amb un nombre de figures baix. Considerem que conèixer el nombre total de figures contingudes en el text de partida és una dada rellevant per a l'estudi del tractament de la figuració, i per aquesta raó ens ha semblat convenient de comptabilitzar les figures identificades en cada un dels poemes originals dels corpus. Estar al corrent del nivell figuratiu dels textos de partida no solament és útil per saber si el poema original és un text amb molta o poca figuració, sinó també perquè els poemes originals amb una baixa

figuració poden donar, en les traduccions, uns tants per cent altíssims de preservació de la figuració.

Posem per cas un poema original del qual només se n'hagués consignat una sola figura: si aquesta figura es preservés en la traducció, el text traduït hauria preservat el 100% de la figuració del text de partida. Per contra, una traducció, com ara, la que Sargatal fa de Cummings, en la qual els textos traduïts mantenen 40 de les 50 figures consignades en l'original, només hauria preservat (entenent per preservar la suma entre el nombre d'adaptacions i de manteniments) el 80% de la figuració del text de partida. És innegable que la dificultat de conservació del 80% de les figures de l'original de Cummings seria molt superior en la traducció de Sargatal que no pas en el poema que només disposava d'una sola figura; per consegüent, creiem oportú especificar el còmput total de figures contingudes en els textos originals, per tal de no desvirtuar els tants per cent obtinguts en l'anàlisi del tractament de la figuració en els textos traduïts.

En aquesta mateixa direcció, ens sembla pertinent de proposar el que s'anomenarà «mitjana figurativa dels textos de partida», que pretén arribar a una xifra mitjana que permeti catalogar els poemes originals segons els nombre de figures que contenen. La «mitjana figurativa» s'obtidria de la divisió entre el total de figures consignades en tots i cada un dels poemes originals del corpus i el nombre total de traduccions. Naturalment, el nombre resultant tindria, només, un valor indicatiu, però serviria per classificar els poemes originals en tres grans grups: poemes amb un nivell figuratiu alt, mitjà o baix.

Si es parteix del fet que el còmput total de figures consignades en els poemes originals ascendeix a 444, i que el corpus compta amb 20 traduccions, el resultat de la divisió entre les dues xifres seria de 22,2. El número 22 representaria la xifra mitjana que permetria situar el límit entre els originals que superen la mitjana de figuració i els que no la superen. Com que la meitat de 22 és 11, els originals que disposessin d'un nombre de figures inferior a aquesta segona xifra, serien considerats poemes amb un nivell figuratiu baix. En canvi, els que superessin la barrera de 33, que és el número resultant de la suma de la mitjana figurativa representada pel número 22 i la seva meitat, que és 11, serien tinguts per originals amb un nivell figuratiu alt. Els poemes que disposessin d'un nombre de figures superior a 11, però inferior a 33 es considerarien originals amb un nivell figuratiu mitjà.

Tot seguit, s'especifiquen els nombres de figures identificades en els originals del corpus, ordenats de més a menys retòrics.

POETES	FIGURES CONSIGNADES	NIVELL FIGURATIU
Cummings	50	alt
Auden (Comadira)	32	} mitjà
Ashbery	29	
Plath	29	
Hardy	28	
Frost (DescLOT)	28	
Yeats	26	
Auden (Oliva)	24	
Hughes	23	
Eliot	23	
Frost (Jaumà)	22	
Graves	22	
Auster	20	
Rich	18	
Pound	18	
Burnside	14	
Heaney (Parcerisas)	12	
Heaney (Ernest & Subirana)	11	} baix
Larkin	9	
Vizenor	6	

Les xifres palesen que l'original de Cummings disposa d'un nivell figuratiu alt, mentre que els poemes de Heaney, traduïts per Ernest & Subirana, els de Larkin i els de Vizenor compten amb un nivell baix de figuració.



### 5.1.1.2. Grau d'adequació figurativa

Una vegada comptabilitzades les figures que contenen els textos originals, cal advertir que no tots els traductors tendeixen, amb igual intensitat, a la preservació de la figuració del text de partida. És evident que existeixen traductors més retòrics que d'altres. Com que un dels propòsits d'aquest capítol és descobrir fins a quin punt els traductors preserven la figuració dels textos de partida, considerem oportú la incorporació del terme: «grau d'adequació figurativa». El grau d'adequació figurativa permet conèixer, a partir del nombre de figures preservades (això és el tant per cent de manteniments i d'adaptacions), quins són els traductors que més tendeixen a la conservació de la figuració en la seva traducció. El grau d'adequació figurativa indica l'índex de preservació de la figuració original en la traducció. La forma més ràpida d'obtenir el grau d'adequació figurativa és sumant el tant per cent d'adaptacions i de manteniments que s'especifiquen en els esquemes. Com més alt sigui el tant per cent resultant de la suma dels manteniments i de les adaptacions, més alt serà també el grau d'adequació figurativa, i en conseqüència, més figuració del text de partida s'haurà preservat en les traduccions.

En el llistat que s'ofereix a continuació s'especifica el grau d'adequació figurativa de cada un dels traductors del corpus, ordenats de major a menor nombre de preservació. Cal afegir que el valor d'aquest llistat és relatiu, perquè els números no poden indicar quina pèrdua o quina adaptació és rellevant o insignificant. Al mateix temps, convé advertir que les traduccions mètriques tenen la necessitat de moltes més adaptacions que no pas les traduccions en vers lliure, per tal com vénen condicionades per l'estructura rítmica del versos.

TRADUCTORS	GRAU D'ADEQUACIÓ FIGURATIVA	
Ernest & Subirana	100%	(sense adaptacions)
Codina & Pujol	100 %	(sense adaptacions)
Cuenca	100%	(sense d'adaptacions)
Abelló (Rich)	100%	(6% d'adaptacions)
Parcerisas (Heaney)	100%	(8% d'adaptacions)
Mateu	97%	
Susanna	91%	
Casellas	90%	

Abelló (Plath)	86%
Jaumà (Graves)	86%
Manresa & Roig	81%
Sargatal	80%
Fulquet & Ernest	78%
Comadira	72%
Jaumà (Hardy)	64%
Oliva	63%
Riera	56%
Jaumà (Frost)	55%
Desclot	46%
Parcerisas (Pound)	28%

Els cinc primers traductors de la llista disposen del mateix grau d'adequació figurativa; ara bé, com que Ernest & Subirana, Codina & Pujol i Cuenca no recorren mai a l'adaptació, i els altres dos (Abelló i Parcerisas) sí, i considerem que l'adaptació comporta, sempre, una alteració, encara que sigui mínima, de la figuració del text de partida, s'ha considerat que calia situar els traductors amb un nombre menor d'adaptacions en les primeres posicions. Les traduccions amb un grau d'adequació figurativa més baix són la traducció que Parcerisas fa de Pound i la que Desclot fa dels versos de Frost.

A continuació, s'adjunten els esquemes i els comentaris relatius al tractament de la figuració continguda en els originals.

#### 5.1.1.2.1. Comadira

- «Calipso»:	4 pèrdues	2 paronomàsies	}	4
		1 homeotelèuton		
		1 figura etimològica		
	1 adaptació	anàfora → polisíndeton	}	7
	6 manteniments	2 personificacions		
		2 paronomàsies		
		2 comparacions		

- «Johnny»:	5 pèrdues	1 antítesi	}	5
		1 comparació		
		1 interrogació		
		1 paronomàsia		
		1 antonomàsia		
	16 manteniments	7 exclamacions	}	16
		3 personificacions		
		3 epítets		
		2 comparacions		
		1 hipèrbole		

El corpus poètic d'Auden traduït per Comadira compta amb 32 figures. Això situa l'original d'Auden com un dels textos de partida amb un dels nivells figuratius més elevats del corpus, ja que supera de molt la mitjana figurativa dels textos originals. De les 32 figures, les traduccions en perden 9, n'adapten 1 i en mantenen 22. En aquest cas, el grau d'adequació figurativa assoleix el 72%, cosa que significa que s'han mantingut o adaptat el 72% del total de figures identificades en el text original. El 28% restant de figures han estat eliminades. Les xifres de Comadira són les següents:

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	9	1	22
TANT PER CENT	28 %	3 %	69 %

Les xifres de manteniments que presenten les traduccions de Comadira són les més altes de tot el conjunt de traduccions completament mètriques del corpus. Comadira assoleix un tant per cent de manteniments molt superior al de les pèrdues i les adaptacions.

Pel que fa al nombre de pèrdues, amb un 28%, la traducció se situa com la segona de les traduccions absolutament mètriques del corpus amb un nombre de pèrdues més baix, per darrera de la traducció d'Oliva, que disposa d'un 37% de pèrdues, i molt per davant de la de Desclot, amb un 54%.

#### 5.1.1.2.2. Oliva

- «Alts»:	3 manteniments	2 personificacions	}	3
		1 metàfora		
- «Companys»:	6 pèrdues	3 paronomàsies	}	6
		1 personificació		
		1 homeotelèuton		
		1 epanalepsi		
	3 adaptacions	3 paronomàsies → antítesis	}	4
	1 manteniment	1 anàfora		
- «Dir»:	3 pèrdues	1 anàfora	}	3
		1 epanalepsi		
		1 <i>derivatio</i>		
	8 manteniments	7 personificacions	}	8
		1 anàfora		

Les figures contingudes en les composicions seleccionades d'Auden són 24. Aquesta xifra situa els originals d'Auden en un nivell figuratiu mitjà. D'aquestes 24, les traduccions en perden 9, n'adapten 3 i en mantenen 12, amb la qual cosa les traduccions assoleixen un grau d'adequació figurativa del 63%. El 37% restant de figures es perden en la traducció. Oliva presenta les següents xifres:

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	9	3	12
TANT PER CENT	37 %	13 %	50 %

Oliva, amb un 63% de figures preservades, presenta el segon nombre de manteniments més alt d'entre totes les traduccions mètriques del corpus: Comadira (72%), DescLOT (46%). La traducció d'Oliva amb un nombre de pèrdues més elevat és la traducció del poema «The Three Companions», una composició que es caracteritza per l'ús constant de paronomàxies, concretament 3, que acaben per convertir-se en un element veritablement difícil de traslladar a una altra llengua, com ara la catalana. Per consegüent, els resultats generals en nombres i en tants per cent de les pèrdues, adaptacions i manteniments no sempre es poden atribuir al conjunt dels poemes traduïts pel traductor. Això significa que un traductor pot obtenir uns resultats descompensats, pel que fa al nombre de pèrdues i preservacions, en una determinada traducció, i, en canvi, que no sigui així en una altra. Evidentment, en el còmput total de pèrdues i preservacions no quedaran reflectides les diferències en el tractament de la figuració en cada un dels poemes traduïts, per la qual cosa, pot donar la sensació que la descompensació figurativa es produeix de forma general en tots els poemes traduïts per aquell mateix traductor, cosa que no necessàriament ha de ser així, perquè no tots els poemes presenten el mateix grau de dificultat a l'hora de traslladar la figuració del text de partida a la nova llengua.

### 5.1.1.2.3. Desclot

- «Paret»:	15 pèrdues	6 epanalepsis	}	15
		2 epífores		
		2 paronomàsies		
		2 metàfores		
		1 <i>derivatio</i>		
		1 al·literació		
		1 anàfora		
	13 manteniments	3 antítesis	}	13
		2 hipèrbatons		
		2 personificacions		
		2 interrogacions		
		1 anàfores		
		1 epanadiplosi		
		1 epífora		
		1 comparació		

El total de figures que integren el poema «Mending Wall» de Robert Frost és de 28, xifra que situa el poema de Frost dins dels textos de partida amb un nivell figuratiu mitjà. De les 28 figures, en les traduccions de Desclot se'n perden 15 i se'n conserven 13. Això significa que el grau d'adequació figurativa ha assolit el 46% i que està integrat, únicament, per manteniments. El 54% de figures restants s'ha perdut en les traduccions. Les dades de Desclot són les següents:

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	15	0	13
TANT PER CENT	54 %	0 %	46 %

A diferència d'Oliva, en què el nombre de pèrdues es podien atribuir, majoritàriament, a una sola de les composicions traduïdes, en Desclot les dades generals sobre les pèrdues i les preservacions corresponen sempre a la mateixa traducció: «Paret».

Les dades situen la traducció de Desclot com la primera de les traduccions mètriques amb un nombre més elevat de pèrdues. Si a això s'hi afegeix que el nombre d'adaptacions és inexistent en la traducció de Desclot, la figuració del text original de Frost es preserva relativament poc.

Com s'ha advertit des de bon començament: un major manteniment en el nombre de figures no garanteix pas una millor traducció. No es pot prescindir del fet que Desclot, quan tradueix «Mending Wall», s'imposa unes restriccions mètriques que, si bé atorguen al text traduït un ritme semblant al del text de partida, segurament obliguen al traductor a introduir canvis inevitables a nivell figuratiu.

#### 5.1.1.2.4. Jaumà (Frost)

- «Camí»:	6 pèrdues	2 personificacions	}	6
		2 anàfores		
		1 epanadiplosi		
		1 anadiplosi		
	3 manteniments	1 polisíndeton	}	3
		1 comparació		
		1 epanalepsi		
- «Foc»:	1 pèrdua	1 anàfora		1
	4 manteniments	3 antítesis	}	4
		1 paradoxa		
- «Arreplega»:	3 pèrdues	1 antítesi	}	3
		1 anàfora		
		1 <i>derivatio</i>		
	1 adaptació	1 epanalepsi → <i>derivatio</i>	}	5
	4 manteniments	2 epanalepsis		
		1 metonímia		
		1 hipèrbole		

Les figures contingudes en les composicions seleccionades de Frost són 22. La xifra situa els originals de Frost dins de les composicions amb un nivell figuratiu mitjà. D'aquestes 22 figures, les traduccions en perden 10, n'adapten 1 i en mantenen 11, amb la qual cosa el traductor obté un grau d'adequació figurativa del 55% . El 45% de figures de l'original es perden en les traduccions.



	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	10	1	11
TANT PER CENT	45 %	5 %	50 %

Abans de comentar els resultats obtinguts en les traduccions de Jaumà, cal advertir que, a «Foc», el traductor es decanta per una traducció en vers lliure, per tant, només dues de les traduccions de Jaumà són mètriques: «Camí» i «Arreplega». Així doncs, a «Foc», el traductor treballa amb un nombre de restriccions formals més baix que no pas el de la resta de traductors mètrics del corpus que tradueixen tots cinquanta versos mètricament. De tota manera, i a pesar que «Foc» és una traducció en vers lliure, sembla que el més raonable és comparar els resultats de la traducció de Frost amb els de la resta de traduccions mètriques.

Les traduccions de Jaumà, tot i comptar amb una traducció en vers lliure i estar escrites en mètrica irregular, presenten un nombre de pèrdues força elevat en relació amb la resta de traduccions mètriques. De fet, se situen darrera de la traducció de Desclot com la traducció mètrica amb un major nombre de pèrdues. Amb tot, aquesta tendència a la supressió de figures no es pot pas extrapolar a la resta de traduccions de Jaumà. Les traduccions que el mateix traductor fa de Graves disposen d'un 14% de pèrdues i les que fa de Hardy d'un 34%, xifres considerablement més baixes que les que es mostren en les traduccions a Frost.

#### 5.1.1.2.5. Jaumà (Graves)

- «Amor»:	2 pèrdues	1 epanadiplosi 1 homeotelèuton	} 2
	14 manteniments	5 hipèrboles 4 personificacions 2 antítesis 1 anadiplosi 1 comparació 1 metàfora	} 14
- «Encara»:	4 manteniments	1 antítesi 1 metàfora 1 exclamació 1 personificació	} 4
- «Amants»:	1 pèrdua	1 personificació	1
	1 manteniment	1 epítet	1

El total de figures que integren el corpus poètic de Graves és de 22, cosa que situa els originals de Graves dins del grup de textos de partida amb un nivell figuratiu mitjà. De les 22 figures, en les traduccions de Jaumà se'n perden 3 i se'n conserven 19. Això significa que les traduccions han assolit un grau d'adequació figurativa del 86% i que n'han perdut el 14% restant. Aquestes dades donen el següents resultats:

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	3	0	19
TANT PER CENT	14 %	0 %	86 %

Tal com succeïa amb la traducció anterior, Jaumà es decanta per traduir en vers lliure un dels originals de Graves, per tant, només dues de les tres traduccions de Graves són mètriques: «Amor» i «Amants». Això significa que els resultats generals obtinguts per al tractament de les figures no poden posar-se al mateix sac que el dels traductors mètrics, ja que en una de les composicions el traductor treballa amb un nombre de restriccions formals més reduït.

El primer que s'observa en aquesta nova traducció de Jaumà és que el nombre de pèrdues es redueix considerablement en relació amb les xifres obtingudes en l'anterior traducció. Al mateix temps, el nombre de manteniments augmenta considerablement respecte de la traducció anterior, situant-se per sobre de totes les traduccions que disposen de traduccions mètriques. Aquesta dada és significativa ja que evidencia que un mateix traductor pot obtenir resultats diversos, segons quins siguin els textos traduïts que s'analitzen.

#### 5.1.1.2.6. Jaumà (Hardy)

- «Mirall»:	2 pèrdues	1 polisíndeton	}	2
		1 personificació		
	6 manteniments	2 personificacions	}	6
		2 metàfores		
		1 antítesi		
		1 epanadiplosi		
- «Romanç»:	1 pèrdua	1 metàfora		1
	5 manteniments	3 personificacions	}	5
		2 enumeracions		
- «Cadernera»:	2 pèrdues	1 epanalepsi	}	2
		1 homeotelèuton		
	1 manteniment	1 personificació		1

- «Arbre»:	5 pèrdues	2 polisíndetons	}	5
		1 personificació		
		1 anadiplosi		
		1 metàfora		
	7 manteniments	3 personificacions	}	7
		1 metàfora		
		1 epanalepsi		
		1 <i>derivatio</i>		
		1 homeotelèuton		

Les figures contingudes en les composicions seleccionades del corpus de Hardy és de 28, xifra que situa els poemes de Hardy com a poemes originals amb un nivell figuratiu mitjà. D'aquestes 28 figures, les traduccions en perden 10 i en mantenen 18, amb la qual cosa el grau d'adequació figurativa assoleix el 64%. El 36% de figures restants es perden en la traducció. Les xifres que presenta la traducció de Jaumà són les següents:

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	10	0	18
TANT PER CENT	36 %	0 %	64 %

Tal com havia succeït en les anteriors traduccions de Jaumà, el traductor abandona el vers mètric en una de les traduccions de Hardy, concretament a «Arbre», per consegüent, només tres de les traduccions acaben essent mètriques: «Mirall», «Romanç» i «Cadenera».

Jaumà és l'únic traductor del corpus del qual se n'analitzen tres traduccions: la de Frost, la de Graves i la de Hardy. De les tres, les traduccions de Frost són les que compten amb un nombre de pèrdues més elevat (45%) i amb un nombre més baix de manteniments (50%). Les traduccions de Graves són les que preserven més figures del text de partida amb un 14% de pèrdues i un 86% de manteniments. Finalment, pel que fa al tractament de la figuració, les traduccions que Jaumà fa de Hardy se situen en un punt intermedi entre les altres dues, amb un 36% de pèrdues i un 64% de manteniments.

Les traduccions que Jaumà fa de Hardy representen les darreres traduccions del corpus amb una majoria de traduccions mètriques, és a dir, l'última de les traduccions en què els traductors s'han decantat majoritàriament per una solució mètrica, a l'hora de traduir els originals. Recordem, encara que sigui sumàriament, que les traduccions del corpus que reben la consideració de mètriques són les de Comadira, les d'Oliva, la de Desclot i les dels tres poetes traduïts per Jaumà.

A tall de resum, dir: que la traducció de Desclot és la que més pèrdues genera i la que acumula un nombre més baix de manteniments, que la traducció que Jaumà fa de Graves és la que acumula un major nombre de manteniments i un nombre de pèrdues més baix, i que, per últim, la traducció d'Oliva és de totes les traduccions mètriques la que genera un major nombre d'adaptacions.

#### 5.1.1.2.7. Riera

- «Finestrals»:	1 pèrdua	1 personificació		1
	4 manteniments	2 comparacions	}	4
		1 antítesi		
		1 polisíndeton		
- «Vers»:	3 pèrdues	1 anàfora	}	3
		1 paronomàsia		
		1 símploque		
	1 manteniment	1 comparació		1

El total de figures que integren el corpus poètic de Larkin és de 9. Els originals de Larkin se situen com un dels textos de partida amb un nivell figuratiu més baix. De les 9 figures consignades, en les traduccions de Riera se'n perden 4 i se'n conserven 5. Això significa que el grau d'adequació figurativa és del 56% i que s'ha perdut el 44% de figures del text original. Les xifres de Riera són les que s'adjunten a continuació:

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	4	0	5
TANT PER CENT	44 %	0 %	56 %

Amb la traducció de Riera s'inicia l'estudi de la figuració de les traduccions amb una majoria, o bé amb una totalitat, de versos en vers lliure. El traductor tradueix tres poemes originals de Larkin: A «Finestrals» i «Posteritat», la solució que pren és la del vers lliure, mentre que a «Vers» es decanta per una solució mètrica. Amb tot, les xifres que presenta Riera s'acosten més als resultats obtinguts en les traduccions mètriques que no pas als de les traduccions en vers lliure. De fet, si es compara el grau d'adequació figurativa que presenten les traduccions de Riera i es compara amb el de la resta de traduccions mètriques del corpus, s'observa que els textos traduïts per Riera, amb un 56%, disposen d'un grau d'adequació figurativa força més baix que el que s'observa en les traduccions d'Oliva, amb un 63%, i en les traduccions de Comadira, amb un 72%.

### 5.1.1.2.8. Susanna

- «V»:	2 pèrdues	1 paronomàsia	}	2
		1 metàfora		
	1 adaptació	1 epanalepsi → <i>derivatio</i>	}	21
	20 manteniments	4 polisíndetons		
		4 antítesis		
		3 epanalepsis		
		2 metàfores		
		1 sinonímia		
		1 epífora		
		1 epanadiplosi		
		1 antítesi		
		1 clímax		
		1 paradoxa		
		1 anàfora		

El còmput total de figures contingudes en les composicions seleccionades del corpus d'Eliot sumen 23, xifra que situa els versos d'Eliot dins del nivell figuratiu mitjà. D'aquestes 23 figures, la traducció en perd 2, n'adapta 1 i en manté 20, amb la qual cosa el traductor obté un grau d'adequació figurativa del 91%. Susanna perd només el 9% restant.

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	2	1	20
TANT PER CENT	9 %	4 %	87 %

Amb aquesta traducció s'inicia l'anàlisi de les traduccions que solament prenen solucions en vers lliure. Quan els resultats obtinguts en Susanna es comparen amb el de la major part de les traduccions mètriques, el primer que es detecta és un considerable increment dels tants per cent que assenyalen els manteniments i una remarcable reducció en els tants per cent de

pèrdues. Ara bé, cal advertir que les xifres de Susanna són equiparables a les que presentaven les traduccions que Jaumà havia fet de Graves i que comptaven amb un 14% de pèrdues i un 86% de manteniments.

#### 5.1.1.2.9. Sargatal

- «VII»:	9 manteniments	3 metàfores	}	9
		2 comparacions		
		1 antítesi		
		1 personificació		
		1 apòstrofe		
		1 hipèrbaton		
- «LVII»:	8 pèrdues	5 homeotelèutons	}	8
		2 asíndetons		
		1 paronomàsia		
	14 manteniments	3 personificacions	}	14
		3 antítesis		
		3 comparacions		
		2 metàfores		
		2 paradoxes		
		1 <i>derivatio</i>		



- «23»:	2 pèrdues	1 homeotelèuton	}	2
		1 interrogació		
	17 manteniments	3 antítesis	}	17
		3 epanalepsis		
		2 anàfores		
		2 personificacions		
		1 paradoxa		
		1 paronomàsia		
		1 polisíndeton		
		1 epanadiplosi		
		1 apòstrofe		
		1 interrogació		
		1 hipèrbaton		

El còmput total de figures que integren el corpus poètic de Cummings és un dels més elevats del corpus, concretament 50. Els originals de Cummings se situen com els textos de partida amb el nombre més elevat de figures consignades. De les 50 figures, en les traduccions de Sargatal se'n perden 10 i se'n conserven 40. Això significa que el traductor ha mantingut el 80% de la figuració original i n'ha perdut el 20%. El grau d'adequació figurativa de la traducció de Sargatal és del 80%. A continuació s'adjunten les xifres de la traducció:

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	10	0	40
TANT PER CENT	20 %	0 %	80 %

En la traducció de Sargatal, el nombre de pèrdues augmenta considerablement respecte al de la resta de traduccions en vers lliure. Amb un 20% de pèrdues, la traducció se situa com la tercera de les traduccions en vers lliure amb un nombre de supressions més elevat: la primera

posició correspon a la traducció que Parcerisas fa de Pound, amb un 72%, i la segona l'ocupa la traducció de Fulquet & Ernest amb un 22% de pèrdues.

De tota manera, si s'analitzen els poemes separatament, ens adonem que la major part de supressions de les traduccions de Sargatal s'acumulen, sobretot, en la traducció del poema «LVII», en què la xifra de supressions arriba a 8. D'aquestes 8, 5 eliminen homeotelèutons que, com és sabut, es tracta d'una figura difícilment reemplaçable en la nova llengua, entre altres raons perquè, per aconseguir-ho, cal que la llengua d'arribada disposi d'un mot amb un significat i un significant equivalent al de la paraula del text original que pertany a una altra llengua.

#### 5.1.1.2.10. Cuenca

- «Ossos»:	1 manteniment	1 personificació		1
- «Cignes»:	1 manteniment	1 personificació		1
- «Tempesta»:	4 manteniments	3 personificacions	}	4
		1 paronomàsia		

El total de figures que integren el corpus poètic de Vizenor és només de 6, una xifra molt per sota de la de la resta de figures identificades en els altres poemes originals del corpus. Les 6 figures consignades situen els originals de Vizenor com els textos de partida amb el nivell figuratiu més baix de tot el corpus. L'explicació d'aquest nombre tan baix de figures rau en el fet que la poesia de Vizenor està composta per versos extremadament curts, per això, tot i que el còmput de versos analitzat és exactament el mateix que en la resta de composicions del corpus, el nombre de figures per vers no pot pas ser el mateix que el de la resta de poemes. La traducció conserva les 6 figures dels originals de Vizenor, una dada significativa, si es té en compte que és de les poques traduccions del corpus que no elimina cap figura. Això significa que la traductora ha mantingut el 100% de les figures del text de partida. Les xifres de les traduccions de Cuenca són les que es presenten a continuació:

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	0	0	6
TANT PER CENT	0 %	0 %	100 %

La traducció de Cuenca és una de les tres traduccions del corpus amb un 100% de manteniments. Les altres dues traduccions que mantenen la totalitat de la figuració dels textos de partida són les traduccions que Codina & Pujol fan de Burnside i la que Ernest & Subirana fan de Heaney.

#### 5.1.1.2.11. Codina & Pujol

- «Nord»:	7 manteniments	4 personificacions	}	7
		1 epítet		
		1 metàfora		
		1 enumeració		
- «Hipòtesi»:	7 manteniments	2 enumeracions	}	7
		1 personificacions		
		1 metàfora		
		1 asíndeton		
		1 epítet		
		1 sinestèsia		

Les figures contingudes en les composicions seleccionades del corpus de Burnside sumen 14, xifra que situa els originals de Burnside dins del grup de textos amb un nivell figuratiu mitjà. D'aquestes 14, en les traduccions no se'n perd cap, amb la qual cosa el grau d'adequació figurativa assoleix el 100%. Les dades que presenta la traducció de Codina & Pujol són les següents:

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	0	0	14
TANT PER CENT	0 %	0 %	100 %

La traducció de Codina & Pujol forma part de les tres traduccions del corpus que mantenen la totalitat de les figures del text de partida, sense recórrer a l'adaptació. Totes tres són traduccions en vers lliure. De les tres, la traducció de Codina & Pujol és la que compta amb uns originals amb un major nombre de figures consignades. Els originals de Burnside disposen de 14 figures, els de Heaney (que tradueixen Ernest & Subirana) disposen d'11 i, per últim, els poemes de Vizenor (traduïts per Cuenca), de 6.

#### 5.1.1.2.12. Parcerisas (Pound)

- «Canto I»:	13 pèrdues	4 paronomàsies	}	13
		3 al·literacions		
		2 epífores		
		1 metàfora		
		1 <i>derivatio</i>		
		1 epanadiplosi		
		1 personificació		
	1 adaptació	1 asíndeton → polisíndeton	}	5
	4 manteniments	1 polisíndeton		
		1 metàfora		
		1 antítesi		
		1 epífora		

El total de figures que integren els cinquanta primers versos de *A Draft of XXX Cantos* de Pound és de 18, cosa que situa l'original de Pound dins del grup de textos amb un nivell figuratiu mitjà. De les 18 figures, en les traduccions de Parcerisas se'n perden 13, se'n conserven 4 i se n'adapta 1. Això significa que el traductor ha obtingut un nivell d'adequació

figurativa del 28%, és a dir, que el 72% restant de figures han estat eliminades. Les xifres que presenta la traducció de Parcerisas són les que s'adjunten a continuació:

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	13	1	4
TANT PER CENT	72 %	6 %	22 %

El reduït nombre de manteniments i l'elevat nombre de pèrdues converteixen la traducció de Parcerisas en un cas vertaderament insòlit en comparació amb els resultats de la resta de traduccions del corpus; i encara més si es té en compte que Parcerisas tradueix en vers lliure, i que, per tant, els seus versos no estan condicionats per cap mena de restricció de tipus mètric.

El tractament que Parcerisas fa de la figuració en la traducció dels cinquanta primers versos de *A Draft of XXX Cantos* aporta dades veritablement rellevants sobre la traducció de les figures en les traduccions en vers lliure. Si bé fins al moment les traduccions en vers lliure comptaven amb un nombre de manteniments superior al de les traduccions mètriques i amb un nombre de pèrdues inferior al de les mateixes, la traducció de Parcerisas prova que no sempre és així, i que les traduccions en vers lliure no necessàriament preserven més la figuració del text original.

El 72% de pèrdues identificades en la traducció de Parcerisas supera de molt el nombre de pèrdues de les traduccions mètriques del corpus que ascendia, com a màxim, a un 54%, en la traducció de Desclot. Una cosa semblant ocorre amb els manteniments que, en Parcerisas, assoleixen només el 22%, mentre que la traducció mètrica amb una xifra més baixa de manteniments és també la de Desclot amb un 46%.

La comparació dels resultats de la traducció de Parcerisas amb els de la resta de traduccions mètriques del corpus prova que les traduccions amb versos mètrics obtenen uns resultats de manteniments molt superiors i unes xifres de pèrdues molt menors que no pas la traducció de Parcerisas. Aquest fet evidencia que l'opció formal presa (opció mètrica o en vers lliure) no necessàriament garanteix la millor preservació de la figuració del text original.

### 5.1.1.2.13. Parcerisas (Heaney)

- «Art»:	1 adaptació	1 <i>derivatio</i> → figura etimològica	}	5
	4 manteniments	2 comparacions		
		1 polisíndeton		
		1 personificació		
- «Wolfe»:	5 manteniments	2 comparacions	}	5
		1 figura etimològica		
		1 metàfora		
		1 personificació		
- «Endevinalla»:	2 manteniments	2 interrogacions	}	2

El nombre definitiu de figures contingudes en els originals de Heaney traduïts per Parcerisas és de 12, el més baix del grup d'originals amb un nivell figuratiu mitjà. D'aquestes 12, se'n conserven 11 i se n'adapta 1, per tant el traductor obté un grau d'adequació figurativa del 100%. Les dades de la traducció de Parcerisas són les següents:

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	0	1	11
TANT PER CENT	0 %	8 %	92 %

Els resultats de l'anterior traducció de Parcerisas contrasten ostensiblement amb les xifres que presenta la traducció de Heaney per part del mateix traductor. En aquest cas, i contràriament al que s'havia vist en la traducció de Pound, els tants per cent de manteniments són molt més alts que no pas en la traducció anterior, fins al punt que el grau d'adequació figurativa en la traducció de Heaney assoleix el 100%. Aquesta segona traducció de Parcerisas prova que un mateix traductor pot obtenir resultats ben diferents en traduccions diverses, un motiu més per no deixar-se portar per les pressuposicions i estudiar cada traducció de manera individual.

#### 5.1.1.2.14. Casellas

- «Narrativa»: 2 pèrdues	1 al·literació	}	2
	1 personificació		
9 manteniments	3 paradoxes	}	9
	2 <i>derivationes</i>		
	2 epífores		
	1 anàfora		
	1 epanalepsi		
- «Reminiscència»: 2 manteniments	1 metàfora	}	2
	1 políptoton		
- «Línies»: 7 manteniments	1 hipèrbaton	}	7
	1 paradoxa		
	1 símploque		
	1 metàfora		
	1 antítesi		
	1 epífora		
	1 polisíndeton		

El total de figures que integren el corpus poètic d'Auster és de 20. El còmput total de figures consignades situa els originals d'Auster dins del grup de textos amb un nivell figuratiu mitjà. De les 20 figures, en les traduccions se'n perden 2 i se'n conserven 18. Això significa que el traductor ha mantingut el 90% de les figures originals i n'ha perdut només el 10%. Les dades de la traducció de Casellas són les següents:

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	2	0	18
TANT PER CENT	10 %	0 %	90 %

En general, els resultats de la traducció de Casellas s'adeqüen força a la tònica general de les traduccions en vers lliure. El traductor prescindeix de les adaptacions i recorre, exclusivament, a l'eliminació de figures. En la traducció de Casellas, el nombre de manteniments és alt si es compara amb els resultats de la resta de traduccions en vers lliure.

#### 5.1.1.2.15. Fulquet & Ernest

- «Becaris»:	3 pèrdues	1 <i>derivatio</i>	}	3
		1 epanadiplosi		
		1 figura etimològica		
	12 manteniments	5 interrogacions	}	12
		2 epanadiplosis		
		1 polisíndeton		
		1 comparació		
		1 epanalepsi		
		1 asíndeton		
		1 antítesi		
- «Horòscop»:	2 pèrdues	1 homeotelèuton	}	2
		1 polisíndeton		
	6 manteniments	3 personificacions	}	6
		1 comparació		
		1 anàfora		
		1 interrogació		



El nombre definitiu de figures identificades en els originals seleccionats de Hughes és de 23, xifra que situa els originals de Hughes dins del grup de poemes amb un nivell figuratiu mitjà. De les 23 figures, en les traduccions se'n perden 5 i se'n conserven 18. Per tant, el nombre de manteniments ascendeix al 78%, mentre que les pèrdues assoleixen el 22%.

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	5	0	18
TANT PER CENT	22 %	0 %	78 %

Les traduccions de Fulquet & Ernest són, després de la traducció que Parcerisas fa de Pound i de les traduccions que Manresa & Roig fan de Yeats, les que perden un major nombre de figures d'entre totes les traduccions en vers lliure. Tot i que, pel que fa al grau d'adequació figurativa, se situen per sobre de la major part de traduccions mètriques del corpus, no superen el nombre de preservacions assolit per les traduccions mètriques que Jaumà fa de Graves.

#### 5.1.1.2.16. Mateu

- «Herói»:	4 manteniments	1 interrogació	}	4
		1 comparació		
		1 epanadiplosi		
		1 anàstrofe		
- «Àlbum»:	1 pèrdua	1 paronomàsia		1
	9 manteniments	3 interrogacions	}	9
		1 metàfora		
		1 anàfora		
		1 quiasme		
		1 sinestèsia		
		1 comparació		
		1 personificació		

- «Novel·la»:	15 manteniments	3 comparacions	}	15
		3 metàfores		
		2 antítesis		
		2 epanalepsis		
		1 personificació		
		1 epítet		
		1 epanadiplosi		
		1 epífora		
		1 polisíndeton		

El nombre de figures contingudes en les composicions seleccionades d’Ashbery és de 29, fet que situa el text com un dels originals del corpus amb un nivell figuratiu mitjà. D’aquestes 29 figures, en les traduccions se’n perd 1 i se’n mantenen 28, amb la qual cosa el traductor preserva fins al 97% del còmput total de figures, una xifra que representa un nombre altíssim de manteniments. Les xifres que presenta la traducció de Mateu són les que s’adjunten a continuació:

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	1	0	28
TANT PER CENT	3 %	0 %	97 %

Les traduccions de Mateu se situen com les sisenes del corpus amb el nombre més elevat de manteniments. El traductor comet una única pèrdua de figuració i no recorre en cap cas a l’adaptació de figures.

### 5.1.1.2.17. Abelló (Rich)

- «Boca»:	7 manteniments	2 epífores	}	7
		2 metàfores		
		1 paradoxa		
		1 hipèrbaton		
		1 interrogació		
- «Qaddish»:	1 adaptació	1 anadiplosi → <i>derivatio</i>	}	11
	10 manteniments	4 anàfores		
		2 comparacions		
		1 antítesi		
		1 epífora		
		1 epanalepsi		
		1 epanadiplosi		

El còmput total de figures que integren el corpus poètic de Rich és de 18, aquesta xifra situa els originals de Rich dins del grup de composicions amb un nivell figuratiu mitjà. En les traduccions d'Abelló la majoria de figures es conserven, de fet, només es produeix 1 adaptació. Això significa que la traductora ha obtingut un grau d'adequació figurativa del 100%. Vegem-ho en les xifres que s'adjunten tot seguit:

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	0	1	17
TANT PER CENT	0 %	6 %	94 %

Les xifres definitives que descriuen el tractament de la figuració en la traducció d'Abelló palesen que la traductora assoleix un nombre elevat de manteniments, fins al punt de situar-se com la quarta traducció del corpus amb un nombre de manteniments més alt. El fet que els

textos traduïts d'Abelló recorrin a l'adaptació situa la traducció en el quart lloc, tot i que el grau d'adequació figurativa assoleixi el 100%.

#### 5.1.1.2.18. Abelló (Plath)

- «Arbres»:	1 pèrdua	1 paronomàsia		1
	8 manteniments	2 comparacions	}	8
		1 epítet		
		1 sinestèsia		
		1 metàfora		
		1 apòstrofe		
		1 interrogació		
		1 personificació		
- «Penjat»:	2 pèrdues	1 al·literació	}	2
		1 paronomàsia		
	5 manteniments	2 comparacions	}	5
		1 <i>derivatio</i>		
		1 metàfora		
		1 epanalepsi		
- «Límit»:	1 pèrdua	1 paronomàsia		1
	12 manteniments	6 personificacions	}	12
		3 metàfores		
		1 hipàllage		
		1 comparació		
		1 sinestèsia		

Les figures contingudes en les composicions seleccionades de Plath ascendeixen a 29, xifra que situa els textos de partida del Plath dins del grup de traduccions amb un nivell figuratiu mitjà. De les 29 figures, en les traduccions d'Abelló es produeixen 4 pèrdues i 25 manteniments, amb la qual cosa es preserva fins al 86% del còmput total de figures. Pel que fa a les pèrdues, aquestes només representen un 14% del total de figures identificades en els poemes originals. Vegem-ho en les xifres que s'adjunten a continuació:

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	4	0	25
TANT PER CENT	14 %	0 %	86 %

Són poques les diferències respecte de les dades de la traducció anterior d'Abelló. El nombre de manteniments és molt elevat en les dues traduccions, i, pel que fa a l'increment en el nombre de pèrdues (en la traducció de Rich, Abelló mantenia la xifra de pèrdues en el 0% i, en la traducció de Plath, la xifra augmenta fins a un 14%) aquest increment es pot explicar per l'augment en el nombre de figures mantingudes que, en la primera traducció és de 17 i en la segona de 25.

#### 5.1.1.2.19. Ernest & Subirana

- «Càntics»:	8 manteniments	3 comparacions	}	8
		2 polisíndetons		
		1 anàfora		
		1 homeotelèuton		
		1 personificació		
- «Gaeltacht»:	3 manteniments	1 polisíndeton	}	3
		1 epanadiplosi		
		1 metàfora		

Són 11 les figures identificades en les composicions originals de Heaney traduïdes per Ernest & Subirana. Les figures consignades situen els originals de Heaney com un dels textos de partida amb un dels nombres de figures més reduïts del corpus, tot i ser inclòs dins del nivell figuratiu mitjà. Les 11 figures es conserven en les traduccions, cosa que converteix les traduccions d'Ernest & Subirana en l'única del corpus que preserva tota la figuració detectada en el text original, sense haver de recórrer a l'adaptació. Ernest & Subirana, amb la traducció d'aquests dos poemes, es distingeixen com els traductors amb el nombre més elevat de manteniments de tot el corpus.

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	0	0	11
TANT PER CENT	0 %	0 %	100 %

Les traduccions d'Ernest & Subirana s'erigeixen, juntament amb les traduccions de Codina & Pujol i de Cuenca, com les traduccions del corpus que garanteixen una major preservació de la figuració dels textos de partida. Convé advertir que el nombre total de figures que es preserven és força més reduït que el de molts altres poemes originals del corpus, 11 figures és un nombre de figures més baix que, per exemple, les 50 figures comptabilitzades en Cummings o les 32, en l'Auden de Comadira.

### 5.1.1.2.20. Manresa & Roig

- «Bizanci»:	5 pèrdues	3 paronomàsies	}	5
		1 al·literació		
		1 figura etimològica		
	4 adaptacions	1 figura etimològica → epanalepsi	}	20
		1 epanadiplosi → epanalepsi		
		1 epanalepsi → epífora		
		1 personificació → metàfora		
	16 manteniments	2 personificacions		
		2 metàfores		
		2 políptots		
		2 comparacions		
		2 antítesis		
		1 clímax		
		1 quiasme		
		1 epífora		
		1 anàfora		
		1 epanalepsi		
		1 paradoxa		
- «Segle»:	1 manteniment	1 personificació		

S'han comptabilitzat fins a 26 figures en els originals seleccionats de W.B. Yeats, de les quals 5 es perden en les traduccions, 17 es preserven i 4 s'adapten. Els originals de Yeats se situen dins del grup de figures amb un nivell figuratiu mitjà. En Manresa & Roig, els manteniments arriben al 66%, les pèrdues al 19% i les adaptacions al 15%. El grau d'adequació figurativa és del 81%. Aquestes són les xifres que presenta la traducció de Manresa & Roig:

	PÈRDUES	ADAPTACIONS	MANTENIMENTS
QUANTITAT	5	4	17
TANT PER CENT	19 %	15 %	66 %

La major part dels tants per cent consignats en els esquemes de figuració de Manresa & Roig cal atribuir-los a una sola traducció: la traducció de «Byzantium». La composició és molt més extensa que les altres dues («Symbols» i «The Nineteenth Century and After»), per aquesta raó acumula la majoria dels canvis i dels manteniments figuratius identificats.

La traducció de Manresa & Roig és la segona de les traduccions en vers lliure amb el nombre de manteniments més baix, tot i que amb unes xifres que se situen molt per sobre del 22% que presenta la traducció que Parcerisas fa de Pound. El còmput total de pèrdues és també molt superior al de la mitjana de les traduccions en vers lliure que en escasses ocasions superen el 10%.

Amb un 81% de grau d'adequació figurativa, la traducció de Manresa & Roig se situa per sobre de la major part de les traduccions mètriques, però per sota de la traducció mètrica que Jaumà fa de Graves i que compta amb un 86%.

L'Esquema general del tractament de la figuració es pot consultar a l'annex 3.1. L'esquema pretén facilitar la visualització de les dades més rellevants a tenir en compte a l'hora d'avaluar les supressions i les preservacions figuratives identificades en les traduccions; per aquesta raó, en l'esquema s'especifica el nivell figuratiu del text original, el nombre de figures que conté, el grau d'adequació figurativa, el nom del traductor o traductors i, finalment, l'opció formal presa. Com que les dades contingudes en els esquemes són exactament les mateixes que s'han descrit per a cada un dels traductors de manera individual, no s'afegirà cap comentari addicional en relació amb aquest esquema.



Abans d'acabar, però, ens sembla convenient d'apuntar que les traduccions del corpus preserven més figuració que no pas en perden. De les 444 figures consignades, els textos traduïts en suprimeixen 102, n'adapten 13 i en mantenen 329. Això significa que les traduccions de poesia del corpus perden un 23% de la figuració del text de partida, n'adapten el 3% i en mantenen el 74%; per consegüent, el tant per cent de preservació de figurativa assoleix el 77%. Aquesta xifra del 77% de preservacions prova que, en general, les traduccions de poesia conserven un nombre molt considerable de figures del text de partida. Si es té en compte que, per obtenir aquest tant per cent, el gruix de traduccions que s'han analitzat és força nombrós (el corpus analitza fins a 20 traduccions diferents) es pot afirmar, amb certa rotunditat, que en general, si més no pel que fa a la figuració, un poema traduït conserva una mica més de les tres quartes parts de la figuració continguda en el poema original.

#### 5.1.1.3. *Esquemes i comentaris de les figures de dicció, de les de pensament i dels trops*

Abans d'analitzar les dades que aporten els esquemes, cal dir que la pèrdua d'una al·literació, per exemple, no té el mateix valor que la pèrdua d'una metàfora. I, entre dues metàfores, la pèrdua d'una pot tenir més valor que la d'una altra. És a dir: els números només expliquen tendències i generalitzacions, però no ho poden explicar tot. Sobretot si s'ha de valorar: un traductor pot estar traduint millor que un altre amb el mateix percentatge de pèrdues.

Com que l'estudi de la figuració dels textos de partida s'ha basat en la identificació de les figures de dicció, de les figures de pensament i dels trops, ens ha semblat pertinent de comparar el tractament que cada traductor fa de les tres tipologies de figures. Així doncs, a continuació, s'inclou un tercer grup d'esquemes en el qual les figures identificades es classificaran en tres columnes segons si són de dicció, de pensament o trops.

A la part superior de l'esquema i al costat del tipus de figura o trop, s'hi especifica el còmput total comptabilitzat en els originals. En el nivell més baix, i al costat de la paraula «Quantitat» es detalla el nombre de figures que s'han perdut (P), que s'han adaptat (A) i que s'han mantingut (M). Finalment, a sota, es mostren els tants per cent resultants de les xifres anteriors. Les dades s'agrupen en dos grups ben diferenciats: el de les pèrdues (P) i el de les adaptacions i manteniments (A + M). El motiu d'aquesta divisió en dos grups, i no en tres, es deu al fet que considerem que, en traducció de poesia, les adaptacions poden ser pràcticament

tan satisfactòries com els manteniments. Si es decideix d'incloure-les dins del mateix sac és perquè les adaptacions i els manteniments no suposen una pèrdua de figuració; en canvi, les pèrdues comporten, sempre, l'eliminació de figures retòriques contingudes en el text original.

### **Comadira**

	F. DE DICCIÓ: 11	F. DE PENSAMENT: 19	TROPS: 2
QUANTITAT	P: 5 A: 1 M: 5	P: 3 A: - M: 16	P: 1 A: - M: 1
TANT PER CENT	P: 45% A + M: 55%	P: 16% M: 84%	P: 50% M: 50%

### **- Oliva**

	F. DE DICCIÓ: 13	F. DE PENSAMENT: 10	TROPS: 1
QUANTITAT	P: 8 A: 3 M: 2	P: 1 A: - M: 9	P: - A: - M: 1
TANT PER CENT	P: 62% A + M: 38%	P: 10% M: 90%	P: - M: 100%

### **- Desclot**

	F. DE DICCIÓ: 18	F. DE PENSAMENT: 8	TROPS: 2
QUANTITAT	P: 13 A: - M: 5	P: - A: - M: 8	P: 2 A: - M: -
TANT PER CENT	P: 72% M: 28%	P: - M: 100%	P: 100% M: -

- **Jaumà (Frost)**

	F. DE DICCIÓ: 12	F. DE PENSAMENT: 8	TROPS: 2
QUANTITAT	P: 7 A: 1 M: 4	P: 3 A: - M: 5	P: - A: - M: 2
TANT PER CENT	P: 59% A + M: 41%	P: 37% M: 63%	P: - M: 100%

- **Jaumà (Graves)**

	F. DE DICCIÓ: 4	F. DE PENSAMENT: 11	TROPS: 7
QUANTITAT	P: 2 A: - M: 2	P: 1 A: - M: 10	P: - A: - M: 7
TANT PER CENT	P: 50% M: 50%	P: 9% M: 91%	P: - M: 100%

- **Jaumà (Hardy)**

	F. DE DICCIÓ: 12	F. DE PENSAMENT: 11	TROPS: 5
QUANTITAT	P: 6 A: - M: 6	P: 2 A: - M: 9	P: 2 A: - M: 3
TANT PER CENT	P: 50% M: 50%	P: 18% A + M: 82%	P: 40% M: 60%

- **Riera**

	F. DE DICCIÓ: 4	F. DE PENSAMENT: 5	TROPS: 0
QUANTITAT	P: 3 A: - M: 1	P: 1 A: - M: 4	P: - A: - M: -
TANT PER CENT	P: 75% M: 25%	P: 20% M: 80%	P: - M: -

- **Susanna**

	F. DE DICCIÓ: 14	F. DE PENSAMENT: 6	TROPS: 3
QUANTITAT	P: 1 A: 1 M: 12	P: - A: - M: 6	P: 1 A: - M: 2
TANT PER CENT	P: 7% A + M: 93%	P: - M: 100%	P: 33% M: 67%

- **Sargatal**

	F. DE DICCIÓ: 20	F. DE PENSAMENT: 25	TROPS: 5
QUANTITAT	P: 9 A: - M: 11	P: 1 A: - M: 24	P: - A: - M: 5
TANT PER CENT	P: 45% A + M: 55%	P: 4% M: 96%	P: - M: 100%

- **Cuenca**

	F. DE DICCIÓ: 1	F. DE PENSAMENT: 5	TROPS: 0
QUANTITAT	P: - A: - M: 1	P: - A: - M: 5	P: - A: - M: -
TANT PER CENT	P: - M: 100%	P: - M: 100%	P: - M: -

- **Codina & Pujol**

	F. DE DICCIÓ: 6	F. DE PENSAMENT: 6	TROPS: 2
QUANTITAT	P: - A: - M: 6	P: - A: - M: 6	P: - A: - M: 2
TANT PER CENT	P: - A + M: 100%	P: - M: 100%	P: - M: 100%

- **Parcerisas (Pound)**

	F. DE DICCIÓ: 14	F. DE PENSAMENT: 2	TROPS: 2
QUANTITAT	P: 11 A: 1 M: 2	P: 1 A: - M: 1	P: - A: - M: 2
TANT PER CENT	P: 79% A + M: 21%	P: 50% M: 50%	P: - M: 100%

- **Parcerisas (Heaney)**

	F. DE DICCIÓ: 3	F. DE PENSAMENT: 8	TROPS: 1
QUANTITAT	P: - A: 1 M: 2	P: - A: - M: 8	P: - A: - M: 1
TANT PER CENT	P: 33% A + M: 67%	P: - M: 100%	P: - M: 100%

- **Casellas**

	F. DE DICCIÓ: 13	F. DE PENSAMENT: 5	TROPS: 2
QUANTITAT	P: 1 A: - M: 12	P: 1 A: - M: 4	P: - A: - M: 2
TANT PER CENT	P: 8% M: 92%	P: 20% M: 80%	P: - M: 100%

- **Fulquet & Ernest**

	F. DE DICCIÓ: 11	F. DE PENSAMENT: 12	TROPS: 0
QUANTITAT	P: 5 A: - M: 6	P: - A: - M: 12	P: - A: - M: -
TANT PER CENT	P: 45% M: 55%	P: - M: 100%	P: - M: -

- **Mateu**

	F. DE DICCIÓ: 10	F. DE PENSAMENT: 15	TROPS: 4
QUANTITAT	P: 1 A: - M: 9	P: - A: - M: 15	P: - A: - M: 4
TANT PER CENT	P: 10% M: 90%	P: - M: 100%	P: - M: 100%

- **Abelló (Rich)**

	F. DE DICCIÓ: 11	F. DE PENSAMENT: 5	TROPS: 2
QUANTITAT	P: - A: 1 M: 10	P: - A: - M: 5	P: - A: - M: 2
TANT PER CENT	P: 9% M: 91%	P: - M: 100%	P: - M: 100%

- **Abelló (Plath)**

	F. DE DICCIÓ: 8	F. DE PENSAMENT: 16	TROPS: 5
QUANTITAT	P: 4 A: - M: 4	P: - A: - M: 16	P: - A: - M: 5
TANT PER CENT	P: 50% M: 50%	P: - M: 100%	P: - M: 100%

- **Ernest & Subirana**

	F. DE DICCIÓ: 6	F. DE PENSAMENT: 4	TROPS: 1
QUANTITAT	P: - A: - M: 6	P: - A: - M: 4	P: - A: - M: 1
TANT PER CENT	P: - M: 100%	P: - M: 100%	P: - M: 100%

- **Manresa & Roig**

	F. DE DICCIÓ: 14	F. DE PENSAMENT: 10	TROPS: 2
QUANTITAT	P: 5 A: 3 M: 6	P: - A: 1 M: 9	P: - A: - M: 2
TANT PER CENT	P: 36% A + M: 64%	P: 10% M: 90%	P: - M: 100%

Per tal de ser rigorosos a l'hora d'avaluar el grau d'adequació figurativa obtingut pels traductors, ens ha semblat pertinent de cercar (per a les figures de dicció, les de pensament i per als trops) la mitjana figurativa dels textos de partida. Recordem que la mitjana figurativa es proposa arribar a una xifra que permeti classificar els poemes originals en tres grans grups: poemes amb un nivell figuratiu alt, mitjà o baix.

El còmput total de figures de dicció consignades en els poemes originals ascendeix a 205. Quan aquesta xifra es divideix per 20, que són les traduccions que conformen el corpus, el resultat de l'operació és de 10,2 que, a efectes pràctics, és possible arrodonir a 10, per evitar de treballar amb decimals. Així doncs, el número 10 representaria la xifra mitjana que permetria situar el límit entre els originals que superen la mitjana de figures de dicció i els que no la superen. Com que la meitat de 10 és 5, els originals que disposessin d'un nombre de figures inferior a aquesta segona xifra, serien considerats poemes amb un nivell baix de figures de dicció. En canvi, els que superessin la barrera de 15, que és la xifra resultant de la suma de la mitjana figurativa, representada pel número 10 i la seva meitat que és 5, serien



tinguts per originals amb un nivell de figures de dicció alt. Els poemes que disposessin d'un nombre de figures superior a 5, però inferior o igual a 15, es considerarien originals amb un nivell figuratiu mitjà.

Pel que fa a les figures de pensament, el còmput total de figures consignades en els poemes originals és de 191, si aquesta xifra es divideix per 20, el resultat és de 9,5. Com que arrodonir a la baixa, és a dir a 9, comportaria introduir decimals, en el moment de calcular la mitjana figurativa dels poemes s'ha cregut pertinent d'arrodonir la xifra de 9,5 i situar-la en 10. Si el número 10 representa la xifra mitjana que fixa la línia divisòria entre els originals que superen la mitjana de figures de pensament i els que no la superen, els originals que disposin d'un nombre de figures inferior a 5 es consideraran poemes amb un nivell baix de figures de pensament. Per contra, els que superin la barrera dels 15, que és el número resultant de la suma de la mitjana figurativa i la seva meitat, es consideraran per originals amb un nivell alt de figures de pensament. Per últim, els poemes que disposin d'un nombre de figures superior a 5, però inferior o igual a 5, es consideraran originals amb un nivell figuratiu mitjà.

Finalment, el còmput total de trops consignats en els poemes originals és de 48, si aquesta xifra es divideix per 20, el resultat és de 2,4 que, a efectes pràctics, s'hauria d'arrodonir a la baixa, per tant, a 2. Si el número 2 representa la xifra mitjana que permet situar el límit entre els originals que superen la mitjana de trops i els que no la superen, els originals que disposin d'un nombre de trops inferior a 1, seran catalogats com a poemes amb un nivell baix de trops. En canvi, els que superin la barrera dels 3 trops, que és el nombre resultant de la suma de la mitjana figurativa i la seva meitat, es tindran per originals amb un nivell de trops alt. Els textos de partida que comptin amb un nombre de figures superior a 1, però inferior o igual a 3, seran considerats originals amb un nivell de trops mitjà.

Per tal de visualitzar millor el tractament que cada un dels traductors fa de les figures de dicció, les de pensament i dels trops, es proposen tres esquemes que es poden consultar a l'annex 3 de l'apartat dels annexos: els esquemes sobre el tractament de les figures de dicció, de pensament i dels trops.

Els esquemes inclouen el nom dels poetes, el nombre de figures detectades, el grau d'adequació figurativa a les figures de dicció, a les de pensament o als trops, el nom dels traductors i l'opció formal presa. Per indicar el nivell de figuració dels textos de partida, els tres nivells: l'alt, el mitjà i el baix, s'han separat amb un espai.

#### 5.1.1.3.1. La traducció de les figures de dicció

Els poemes originals amb un nivell de figures de dicció més elevat són els de Cummings, dels quals se n'ha consignat fins a 20. En segona posició se situen els cinquanta primers versos de «Mending Wall» de Frost, amb 18. Per contra, els originals amb un nivell de figures de dicció més reduït són els poemes de Vizenor, amb una sola figura de dicció, i els de Heaney traduïts per Parcerisas, amb 3 figures.

Són tres les traduccions que assoleixen un 100% en el grau d'adequació a les figures de dicció: la traducció que Codina & Pujol fan de Burnside, la que Ernest & Subirana fan de Heaney i la que Cuenca fa de Vizenor. Els dos primers originals disposen d'un nivell de figuració mitjà. La traducció de Cuenca, en canvi, tot i que també assoleix un 100% en la preservació de les figures de dicció, parteix d'un text amb el nivell de figures de dicció més baix de tot el corpus.

De les traduccions mètriques, la que compta amb un grau d'adequació figurativa més elevat és la traducció que Comadira fa d'Auden, amb un 55%, i les traduccions que Jaumà fa de Hardy i de Graves, amb un 50%. La traducció que Jaumà fa de Frost, amb un 41%, se situa en tercer lloc. La traducció que Oliva fa d'Auden assoleix un 38% i la que Desclot fa de Frost obté un 28%. Cal recordar que les traduccions de Jaumà apliquen el que s'ha anomenat «mètrica irregular», és a dir, que, en els textos traduïts, s'hi poden detectar casos d'hipermetria i hipometria.

Ara bé, el més sorprenent és que de totes les traduccions mètriques del corpus, la que assoleix un tant per cent més alt en el grau d'adequació a les figures de dicció és la de Comadira, que no només és una traducció mètrica sinó també rimada. Aquesta dada prova que no necessàriament un major nombre de restriccions formals ha de comportar una menor preservació de la figuració.

Això encara es fa més evident quan es compara el 55% obtingut per les traduccions de Comadira amb el d'altres traduccions no mètriques del corpus. El grau d'adequació a les figures de dicció de la traducció de Comadira se situa per damunt del d'altres traduccions del corpus amb un nombre de restriccions formals menor, com ara la traducció en vers lliure que Abelló fa de Plath, que aconsegueix un 50%, la traducció en vers lliure i rimada de Riera, que obté un 25%, i la traducció en vers lliure que Parcerisas fa de Pound, amb un 21%.

Les traduccions que obtenen uns resultats més baixos pel que fa al grau d'adequació a les figures de dicció són la traducció que Parcerisas fa de Pound, amb un 21%, i la traducció que Riera fa de Larkin, amb un 25%. En la primera, de les 14 figures de dicció consignades en l'original de Pound, la traducció n'elimina 11, cosa que li suposa obtenir uns resultats considerablement baixos pel que fa, no només a la preservació de les figures de dicció, sinó també de la figuració en general. Quant a Riera, de les 4 figures de dicció identificades en els originals de Larkin, les traduccions en perden 3. Com es pot observar, el nivell de figures de dicció és molt més baix en Larkin que en l'original de Pound. A més, convé recordar que la traducció de Riera disposa d'un nombre de restriccions majors que la de Parcerisas, perquè si bé és cert que està escrita en vers lliure, no ho és menys que preserva la rima del text de partida.

Els esquemes que s'adjunten a continuació permeten fer un seguiment del tractament que els traductors fan de cada una de les figures de dicció identificades en els textos de partida. En majúscula, i a la part superior esquerra, s'especifica el nom de la figura. A la segona fila, s'hi detallen la quantitat de pèrdues, d'adaptacions i de manteniments detectats, juntament amb el còmput total. A la tercera fila, aquestes quantitats són traslladades a tants per cent.

<b>PARONOMÀSIES</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	22	3	4	<b>29</b>
Tant per cent	76 %	10 %	14 %	

<b>EPANALEPSIS</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	9	3	17	<b>29</b>
Tant per cent	31 %	10 %	59 %	

<b>ANÀFORES</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	7	1	16	<b>24</b>
Tant per cent	29 %	4 %	67 %	

<b>POLISÍNDETONS</b>	Perduts	Adaptats	Mantinguts	<b>TOTAL</b>
Quantitat	4	-	15	<b>19</b>
Tant per cent	21 %	0 %	79 %	

<b>EPANADIPLISIS</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	4	1	10	<b>15</b>
Tant per cent	26 %	7 %	67 %	

<b>EPÍFORES</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	4	-	11	<b>15</b>
Tant per cent	27 %	0 %	73 %	

<b>HOMEOTELEÛTONS</b>	Perduts	Adaptats	Mantinguts	<b>TOTAL</b>
Quantitat	11	-	2	<b>13</b>
Tant per cent	85 %	0 %	15 %	

<b>DERIVATIONES</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	4	2	5	<b>11</b>
Tant per cent	36 %	18 %	46 %	

<b>EPÍTETS</b>	Perduts	Adaptats	Mantinguts	<b>TOTAL</b>
Quantitat	-	-	8	<b>8</b>
Tant per cent	0 %	0 %	100 %	

<b>HIPÈRBATONS</b>	Perduts	Adaptats	Mantinguts	<b>TOTAL</b>
Quantitat	-	-	7	<b>7</b>
Tant per cent	0 %	0 %	100 %	

<b>AL·LITERACIONS</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	7	-	-	<b>7</b>
Tant per cent	100 %	0 %	0 %	

<b>ENUMERACIONS</b>	<b>Perdudes</b>	<b>Adaptades</b>	<b>Mantingudes</b>	<b>TOTAL</b>
Quantitat	-	-	5	<b>5</b>
Tant per cent	0 %	0 %	100 %	

<b>ASÍNDETONS</b>	<b>Perduts</b>	<b>Adaptats</b>	<b>Mantinguts</b>	<b>TOTAL</b>
Quantitat	2	1	2	<b>5</b>
Tant per cent	40 %	20 %	40 %	

<b>FIGURES ETIMOLÒGIQUES</b>	<b>Perdudes</b>	<b>Adaptades</b>	<b>Mantingudes</b>	<b>TOTAL</b>
Quantitat	3	1	1	<b>5</b>
Tant per cent	60 %	20 %	20 %	

<b>ANADIPLOSIS</b>	<b>Perdudes</b>	<b>Adaptades</b>	<b>Mantingudes</b>	<b>TOTAL</b>
Quantitat	2	1	1	<b>4</b>
Tant per cent	50 %	25 %	25 %	

<b>CLÍMAX</b>	<b>Perduts</b>	<b>Adaptats</b>	<b>Mantinguts</b>	<b>TOTAL</b>
Quantitat	-	-	2	<b>2</b>
Tant per cent	0 %	0 %	100 %	

<b>SÍMPLOQUES</b>	<b>Perdudes</b>	<b>Adaptades</b>	<b>Mantingudes</b>	<b>TOTAL</b>
Quantitat	1	-	1	<b>2</b>
Tant per cent	50 %	0 %	50 %	

<b>POLÍPTOTONS</b>	<b>Perduts</b>	<b>Adaptats</b>	<b>Mantinguts</b>	<b>TOTAL</b>
Quantitat	-	-	2	<b>2</b>
Tant per cent	0 %	0 %	100 %	

<b>ANÀSTROFES</b>	<b>Perdudes</b>	<b>Adaptades</b>	<b>Mantingudes</b>	<b>TOTAL</b>
Quantitat	-	-	1	<b>1</b>
Tant per cent	0 %	0 %	100 %	

<b>HIPÀL·LAGES</b>	<b>Perdudes</b>	<b>Adaptades</b>	<b>Mantingudes</b>	<b>TOTAL</b>
Quantitat	-	-	1	<b>1</b>
Tant per cent	0 %	0 %	100 %	

SINONÍMIES	Perdues	Adaptades	Mantingudes	TOTAL
Quantitat	-	-	1	<b>1</b>
Tant per cent	0 %	0 %	100 %	

El primer que es pot inferir dels esquemes és que la paronomàsia (29), l'epanalepsi (29) i l'anàfora (24) són les figures de dicció amb un major nombre de casos consignats. Les hipàl·lages, les anàstrofes i les sinonímies, amb una sola figura consignada per a cada una d'elles, són les figures de dicció amb menys casos detectats.

L'anàlisi de les pèrdues prova que la figura que sofreix un major nombre de supressions és l'al·literació, amb un 100% de pèrdues en les traduccions. Mortara Garavelli explica que l'al·literació, igual que la rima, es basa en l'homofonia, i, per consegüent, representa un fenomen privatiu de cada llengua en particular consistent a crear una recurrència fònica interna (2000: 316). Tot seguit, s'inclou un exemple d'al·literació identificat en el poema «Mending Wall», de Frost, que es perd en la traducció «Paret», de DescLOT:

V33- *What I was walling in or walling out,*                      què deixo fora i què confino a dins,  
*And to whom I was like to give offense.*                      i a qui, si no, podria molestar.

En el vers anglès, l'al·literació hi apareix de manera natural, sense forçar l'estructura ni el lèxic del vers. El trasllat dels mots de l'anglès a la nova llengua comporta la desaparició de la figura, perquè els mots catalans del text traduït, tot i conservar el sentit dels del vers original en anglès, estan formats per uns sons diferents que impedeixen la recurrència sonora generada per la repetició de la «w». Si el traductor es proposés de preservar l'al·literació, no només hauria de modificar els sons que entren en joc en la figura (el català disposa d'un nombre molt escàs de paraules que continguin la «w»), sinó, segurament, allunyar-se del sentit que tenen els mots en el vers anglès.

En nombre de supressions, el segon lloc l'ocupa l'homeotelèton, amb un 85% de pèrdues en les traduccions. L'homeotelèton representa un cas semblant al de l'al·literació, ja que és una figura que també es basa en la coincidència de sons, per la qual cosa, tal com succeïa amb la primera de les figures que s'ha comentat, la traducció literal dels mots no garanteix l'homofonia en la nova llengua. Vegem-ne aquest cas:

V5- Like a witchdoctor's bones. You were right to <i>fear</i>	com els ossos d'un bruixot. Tenies raó de témer
How loud the bones might roar;	fins a quin punt els ossos podien rugir,
How clear an <i>ear</i> can <i>hear</i>	fins a quin punt l'oïda podia percebre

En la traducció «Horòscop», no només desapareix la paronomàsia entre (*fear / hear*) que es produeix entre els darrers mots dels versos 5 i 7, sinó també l'homeotelèuton entre (*ear / hear*). Si els mots anglesos es traduïssin al català pels mots equivalents el resultat seria: «(orella / sentir)» i l'homeotelèuton es perdria igualment, perquè la semblança fònica entre els dos mots hauria desaparegut en la nova llengua.

El 76% de pèrdues situen la paronomàsia com la tercera figura de dicció amb un major nombre de pèrdues. No ens ha d'estranyar, tractant-se com és, d'una figura basada en la semblança fònica entre dos mots. Quan es traslladen (emprem terminologia de Saussure) a la nova llengua, els significats dels mots que entren en joc en la paronomàsia, l'homofonia dels significants desapareix:

V13- «Out of this house» - said <i>rider</i> to <i>reader</i> ,	–Abandona l'hostal!– li va dir el <u>caminant</u> –
«yours never will» -said <i>farer</i> to <i>fearer</i> ,	Els teus ulls no ho veuran!– va respondre l' <u>audaç</u> –.
«they're looking for you» -said hearer to horror,	És a tu que et segueixen! –contesta l'ardit.

En la traducció «Companys», Oliva suprimeix un dels dos mots que componen la paronomàsia del text anglès: *reader*, en el vers 13 i *farer* en el vers 14. La supressió d'un dels mots genera automàticament la desaparició de la figura en la versió catalana.

Amb caràcter general, es pot dir que l'al·literació consisteix en la repetició d'un fonema dins d'un marge estret de text (Azaustre i Casas 2011: 96), que l'homeotelèuton es basa en la repetició dels mateixos sons a fi de mot, creant així una homofonia externa (Mortara 2000: 316), i que la paronomàsia descansa en fenòmens lèxics exclusius de cada llengua, basats en la repetició d'un lexema amb una variació fònica no gramatical (Azaustre i Casas 2011: 100-

101). Els trets distintius detectats en aquestes tres figures de dicció permeten agrupar-les dins d'un mateix conjunt de figures de dicció condicionades per l'homofonia.

El que es pot inferir de tot això és que els casos d'homonímia i homofonia són els que més dificulten la feina del traductor que es proposa conservar les figures de dicció. Quan el traductor té al davant una d'aquestes figures, no té més remei que sospesar si es decanta per una solució de tipus fònic, que segurament, l'allunyarà del significat, o per una solució de caire més semàntic, que el distanciarà del significat.

Un segon grup de figures de dicció estaria integrat per aquelles figures basades en la repetició de segments iguals del vers (Mortara 2000: 213). Les figures que formarien part d'aquest segon grup serien: epanalepsis, anàfores, epífores, epanadiplosis i símploques. Exceptuant els símploques, el tant per cent de pèrdues d'aquest segon grup de figures oscil·la sempre al voltant del 30%: les epanalepsis amb un 31%, les anàfores 29%, les epífores 27%, les epanadiplosis 26% i els símploques 50%. Així doncs, amb l'excepció de la darrera figura, el símploque (figura de la qual solament s'han consignat dos casos), els tants per cent obtinguts en les figures de dicció basades en la repetició de segments disposen d'un alt percentatge de manteniments. Tot seguit, s'inclou un exemple de manteniment d'epanalepsi i d'epanadiplosi identificats en el poema «Fulbright Scholars», de Hughes, amb la seva corresponent traducció a mans de Fulquet & Ernest:

V11- Your face. No doubt I scanned particularly The girls. <i>Maybe</i> I noticed you.	la teva cara. No cal dir que les vaig examinar minuciosament, les noies. <i>Potser</i> em vaig fixar en tu.
<i>Maybe</i> I weighed you up, feeling unlikely. Noted your long hair, loose waves- Your Veronica Lake bang. Not what it hid.	<i>Potser</i> et vaig repassar de dalt a baix, considerant improbable la possibilitat. Vaig observar els teus cabells llargs i ondulats,
It would appear blond. And your <i>grin</i> . Your exaggerated American <i>Grin</i> for the cameras, the judges, the strangers, the frighteners Then I forgot. Yet I remember	aquell serrell a la Veronica Lake, no el que s'amagava a sota. Semblaven rossos. I el teu <i>somriure</i> , aquell exagerat <i>somriure</i> americà



La repetició de *maybe*, en el poema original, i de «potser», en la traducció, produeixen una epanalepsi com a conseqüència de la duplicació d'una expressió repetida al principi del segment textual. Al mateix temps, la repetició de *grin*, en els versos 16 i 18 del poema original, i de «somriure», en els versos 18 i 19 de la traducció, originen una epanadiplosi, perquè el mot es repeteix al principi i al final del segment textual (Mortara 2000: 226).

La repetició d'una part de l'oració a l'inici d'un grup de paraules successives es coneix amb el nom d'anàfora (Lausberg 1993: 131). A continuació, s'adjunta un exemple de manteniment d'anàfora extret de la traducció que fa Sargatal del poema «23» de Cummings:

V1-	<i>he does not have to feel because he thinks</i>	<i>ell no ha de sentir perquè pensa</i>
	(the thoughts of others, be it understood)	(els pensaments dels altres, entengui's)
	<i>he does not have to think because he knows</i>	<i>ell no ha de pensar perquè sap</i>

La repetició de *he does not have to* i d'«ell no ha de» produeix una anàfora en cada un dels textos com a resultat de la duplicació d'una o més paraules al començament d'enunciats successius (Mortara 2000: 228).

En el poema «Narrative» d'Auster i en la seva corresponent traducció a mans de Casellas, la repetició d'una o més paraules al final d'uns enunciats successius genera una epífora tant en el poema original com en la traducció (Lausberg 1993: 134):

V5-	<i>has changed in us, if we speak</i>	<i>ha canviat en nosaltres, si parlem</i>
	<i>of the world</i>	<i>del món</i>
	<i>It is only to leave the world</i>	<i>només és per deixar el món</i>

El símploque consisteix en la repetició d'una anàfora i una epífora (Mortara 2000: 233). Seguint amb la mateixa traducció, en el vers 4 del poema «Between the Lines», la repetició del mot *home*, al principi i al final del vers, produeix un símploque que la traducció manté:

V4-	<i>Home, then, is not home</i>	<i>La casa, llavors, no és la casa</i>
	<i>but the distance between</i>	<i>sinó la distància entre</i>

En els exemples que s'acaben de veure, la simple traducció literal del versos garanteix la preservació de les figures de dicció. Només cal que el traductor s'adoni de la presència de la

figura en el text original i que conservi els mots de la primera traducció en l'enunciat del segon.

Quan es deixa de banda l'anàlisi dels manteniments, s'observa que algunes figures de dicció per repetició s'acaben perdent en les traduccions. Per exemple, en la traducció «Paret» de Desclot, certes epífores i epanalepsis contingudes en l'original de Frost desapareixen. El motiu de les supressions podria explicar-se per l'opció formal mètrica escollida pel traductor: Desclot ha d'inserir els mots dels pentàmetres de Frost en els decasíl·labs catalans, per tant no és estrany que recorri a la supressió de paraules del text de partida. L'eliminació d'una paraula repetida, si bé té repercussions a nivell figuratiu, en la majoria d'ocasions no suposa cap pèrdua a nivell de sentit. Vegem-ho en la traducció del vers 10 de «Paret»:

V10-	No one has seen them <u>made</u> or	que jo dic ningú mai no els ha vist fer,
	heard them <u>made</u> ,	
	But at spring mending-time	però en venir el bon temps allà els teniu.
	we find them there.	

Com que l'epífora és un tipus de paral·lelisme, la desaparició de la figura suposa, en el text traduït, l'eliminació d'un element estructurador del discurs (Mortara 2000 : 233). Amb tot, en el text traduït, la pèrdua del primer *made* no té repercussions a nivell de sentit, per tant, segurament, certs traductors mètrics poden veure, en la supressió de mots repetits, un recurs per encabir millor les paraules dins del vers, encara que això tingui conseqüències a nivell figuratiu.

Les pèrdues de figures de dicció per repetició no sempre es produeixen per la supressió d'un dels membres repetits. La llengua catalana pot recórrer, en més ocasions que no pas l'anglesa, a la substitució pronominal. Ens referim, és clar, a la substitució de mots a través de pronoms febles. Fixem-nos en el vers 31 del poema «Mending Wall», de Frost, i en la seva traducció:

V30-	«Why do they make good neighbors?	—Per què més bons veïns? Si hi hagués vaques
	Isn't it	
	Where there are <u>cows</u> ? But here there are	encara, però aquí no n'hi tenim.
	no <u>cows</u> .	



V26-	It was the first <u>fresh</u> peach I had ever tasted.	Era el primer préssec <u>fresc</u> que havia tastat mai.
	I could hardly believe how delicious.	Amb prou feines recordo com era de deliciós.
	At twenty-five I was dumbfounded <u>afresh</u>	Als vint-i-cinc anys, em tornava a meravellar
	By my ignorance of the simplest things.	la meva ignorància de les coses més senzilles.

Fulquet & Ernest justifiquen la pèrdua de la figura en una nota a peu de pàgina (1999: 39): «Observi's la relació que el poeta estableix entre l'adjectiu *fresh* («fresc») i, dos versos més avall, *afresh* que significa «una altra vegada», relació que es perd en la nostra versió.»

En conjunt, es pot afirmar que el manteniment de les figures de dicció basades en la repetició de segments diferents es veu fortament condicionada per les característiques morfològiques de les llengües que entren en acció en el procés de traducció. Com que l'anglès i el català no disposen dels mateixos morfemes flexius, la traducció d'una determinada paraula pot generar una nova figura en el text d'arribada i, al contrari, la traducció d'un mot del text de partida pot arribar a suprimir o a produir una nova figura en el text traduït. Vegem-ho en el següent exemple extret de la traducció del poema «Qaddish» de Rich a mans d'Abelló:

V10-	Praise to life though ones we knew	Lloada la vida encara que els que
	and <u>loved</u>	coneixíem i <u>estimàvem</u>
	<u>loved</u> it badly, too well, and not enough	l' <u>estimaven</u> malament, massa bé, o no prou

En el text en anglès, la repetició de la forma verbal *loved*, al final i al principi del vers, genera una anadiplosi. Entre els mots de l'anadiplosi no s'hi produeix cap canvi de tipus morfològic. En la versió catalana, en canvi, per traduir el verb *loved* s'usen dues formes verbals amb morfemes flexius diferents: «estimàvem» i «estimaven». El verbs anglesos, en escasses ocasions, disposen de morfemes que indiquin la persona del verb, i per tant, en aquest cas, *loved* tant podria traduir-se per «estimàvem» com per «estimaven». Així doncs, en la traducció els morfemes de persona propis del verb català han generat una *derivatio* inexistente en el text de partida.

El darrer gran grup de figures de dicció que acumulen pèrdues en les traduccions l'integren l'asíndeton i el polisíndeton. En general, el nombre de pèrdues d'aquestes dues figures és força reduït: els asíndetons es perden en un 40% i els polisíndetons, en un 21%. La supressió



l'asíndeton ens sembla poc justificada, no només perquè fa desaparèixer una figura del text de partida, sinó perquè incorpora, en la traducció, una nova figura que genera, precisament, els efectes contraris a la figura del text original.

La resta de figures de dicció consignades no es perden en la traducció. Les xifres obtingudes de l'estudi dels manteniments, les adaptacions i les pèrdues prova que la naturalesa de les figures condiciona la preservació o la supressió de la mateixa figura, és a dir, que existeixen figures amb un alt percentatge de manteniments, perquè les seves propietats en faciliten la preservació, de la mateixa manera que existeixen figures amb un alt nombre de pèrdues perquè les seves característiques n'impedeixen o en dificulten la conservació. Aquesta dada ens sembla important a l'hora d'avaluar els canvis i els manteniments de les traduccions del nostre corpus.

#### 5.1.1.3.2. La traducció de les figures de pensament

Els poemes originals amb un nivell de figures de pensament més elevat són els de Cummings, dels quals s'han consignat fins a 25 figures de pensament, i els poemes d'Auden traduïts per Comadira, que, en aquest cas, en contenen 19. Quan es comentaven les figures de dicció, els dos poetes amb una major proliferació de figures eren també Cummings i Auden, això significa que estem davant dels dos poetes amb la càrrega figurativa més elevada del corpus. Per altra banda, els originals amb un nivell de figures de pensament més reduït són l'original de Pound, amb 2 figures de pensament, i els poemes de Heaney traduïts per Ernest & Subirana, amb un total de 4 figures.

Les traduccions que assoleixen un 100% en el grau d'adequació a les figures de pensament són moltes més que les que s'havien identificat per a les figures de dicció. Si per a les figures de dicció se n'havien comptabilitzat 3, per a les figures de pensament se n'han identificat fins a 10: les traduccions que Abelló fa de Plath i de Rich, la que Fulquet & Ernest fan de Hughes, la que Codina & Pujol fan de Burnside, les traduccions que Parcerisas i Ernest & Subirana fan de Heaney, la traducció de Frost a mans de DescLOT, la que Mateu fa d'Auster, la que Cuenca fa de Vizenor i la que Susanna fa d'Eliot. Tots els originals citats disposen d'un nivell de figuració mitjà, amb l'excepció de la traducció que Abelló fa de Plath, en què l'original compta amb un nivell alt de figures de pensament, i la que Ernest & Subirana fan de Heaney, que parteix d'un original amb un nivell de figures de pensament baix.

Del conjunt de traduccions mètriques, les que compten amb un grau d'adequació figurativa més elevat són les següents: en primer lloc, la traducció de Desclot, amb un 100% de preservació de figures de pensament; la segueix la traducció que Jaumà fa de Graves, amb un 91%; a continuació se situa la traducció que Oliva fa d'Auden, amb un 90%; seguida de la traducció mètrica i rimada de Comadira, amb un 84%; la segueix la traducció que Jaumà fa de Hardy, amb un 82%; i, finalment, la traducció que el mateix traductor fa de Frost, amb un 63% de preservacions. El grau d'adequació assolit per la traducció que Desclot fa de Frost prova que, malgrat les restriccions formals a què es veuen sotmeses les traduccions mètriques, aquestes últimes també poden arribar a preservar la totalitat de les figures de pensament del text de partida.

Pel que fa a les traduccions rimades del corpus, com s'ha vist, la traducció mètrica i rimada de Comadira obté un grau d'adequació a les figures de pensament del 84%, una xifra superior a la d'altres traduccions del corpus amb un nombre de restriccions formals menor, que són: la traducció en vers lliure de Casellas, que obté un 80%; la traducció en vers lliure i rimada de Riera, que compta amb un 80% de preservacions; dues traduccions amb mètrica irregular de Jaumà, això és, la traducció de Frost, que disposa d'un 63% de preservacions, i la de Hardy, amb un 82%; i, finalment, la traducció en vers lliure que Parcerisas fa de Pound, amb un 50% de figures de pensament preservades.

Les traduccions que obtenen uns resultats més baixos en el grau d'adequació a les figures de pensament són la traducció que Parcerisas fa de Pound, amb un 50%, i la traducció que Jaumà fa de Frost, amb un 63%. Concretament, d'aquestes dues, la traducció que Parcerisas fa de Pound obtenia, també, els resultats més baixos en el grau d'adequació de les figures de dicció. La traducció de Parcerisas aconseguia preservar el 15% de figures de dicció. Quant a les figures de pensament, el 50% obtingut la situen com la traducció amb el tant per cent més baix de preservacions. A tot això cal afegir que l'original de Pound disposa del nivell de figures de pensament més baix de tot el corpus.

Els esquemes que s'inclouen a continuació permeten fer el seguiment del tractament que els traductors fan de les figures de pensament consignades en els poemes originals.

<b>PERSONIFICACIONS</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	9	1	62	<b>72</b>
Tant per cent	13 %	1 %	86 %	

<b>COMPARACIONS</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	1	-	38	<b>39</b>
Tant per cent	3 %	0 %	97 %	

<b>ANTÍTESIS</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	2	-	31	<b>33</b>
Tant per cent	6 %	0 %	94 %	

<b>INTERROGACIONS</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	2	-	17	<b>19</b>
Tant per cent	11 %	0 %	89 %	

<b>PARADOXES</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	-	-	11	<b>11</b>
Tant per cent	0 %	0 %	100 %	

<b>EXCLAMACIONS</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	-	-	8	<b>8</b>
Tant per cent	0 %	0 %	100 %	

<b>SINESTÈSIES</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	-	-	4	<b>4</b>
Tant per cent	0 %	0 %	100 %	

<b>APÒSTROFES</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	-	-	3	<b>3</b>
Tant per cent	0 %	0 %	100 %	

<b>QUIASMES</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	-	-	2	<b>2</b>
Tant per cent	0 %	0 %	100 %	



La personificació (72), la comparació (39) i l'antítesi (33) són les figures de pensament amb un major nombre de casos consignats. Per contra, l'apòstrofe (3) i el quiasme (2) tenen menys casos detectats.

La major part de les figures de pensament consignades es mantenen en la traducció. Tanmateix, l'estudi de les pèrdues de figuració prova que certes figures de pensament s'acaben suprimint en el text final. La figura que sofreix un major nombre de supressions és la personificació, amb un 13% de pèrdues identificades en els textos traduïts. Es tracta d'una figura que, en la majoria d'ocasions, s'hauria de preservar amb la simple traducció dels mots de l'original en anglès. Vegem-ne un exemple extret de la traducció del poema «LVII» de Cummings, a mans de Sargatal:

V19-	<i>the voice of your eyes is deeper than all roses)</i>	que <i>la veu dels teus ulls</i> és més profunda que
	all roses)	totes les roses)
	nobody, not even the rain, has such small	ningú, ni tan sols la pluja, té unes mans tan
	hands	petites

La conservació de la personificació continguda en els mots *the voice of your eyes* escrits per Cummings s'aconsegueix amb la simple traducció literal dels mots de l'anglès al català: «la veu dels teus ulls». Això significa que és possible preservar la major part de les personificacions amb la simple reproducció dels mots a la nova llengua. Així doncs, en traducció, la pèrdua de personificacions només pot explicar-se per l'alteració dels mots del text de partida. Per il·lustrar-ho es proposa un exemple de supressió de personificació identificat en la traducció «Finestrals», de Riera:

V17-	Rather than words comes the thought of	I a l'instant, més que paraules m'afiguro
	high windows:	uns finestrals:
	The sun- <u>comprehending</u> glass,	els seus vidres <u>fulgents</u> de la llum al zenith
	And beyond it, the deep blue air, that shows	i, més enllà, l'aire blau i fondo, que és fals
	Nothing, and is nowhere, and is endless.	i no és enlloc, i que és infinit.

La traducció de l'adjectiu *comprehending*, atribuït als vidres, per «fulgents», suposa una pèrdua en l'atribució de qualitats humanes a una entitat o ésser inanimat (Mortara 2000: 301). La personificació s'hauria preservat amb una simple traducció per «comprensius», que és

l'accepció que proposa el *Diccionari Anglès-català* (1983) per a la paraula anglesa *comprehending*.

En el corpus, solament s'ha identificat un cas de pèrdua de personificació veritablement difícil de preservar en la traducció. Es tracta d'un tipus de personificació que cal relacionar amb la polisèmia. A continuació, s'inclou un exemple de personificació basat en la polisèmia del mot anglès *blue*:

V1-	Whose face is this	De qui és aquesta cara
	so stiff against the <u>blue trees</u> ,	tan rígida davant dels arbres blaus,

En el vers 2 del poema «The Hero» d'Ashbery, l'adjectiu *blue* posseeix un significat cromàtic i un d'emocional. En anglès, *blue* significa: «blau», i «trist», a la vegada. En la versió catalana, el traductor no té més remei que suprimir un dels dos significats de la paraula perquè, en català, l'adjectiu «blau» només fa referència al color. Així doncs, en aquest cas, la personificació està condemnada a desaparèixer en la traducció.

Per a Mortara Garavelli, la polisèmia és una expressió amb diversos significats (2000: 155). Difícilment dues paraules polisèmiques que pertanyin a llengües diferents compartiran els mateixos significats. Sortosament, d'exemples com els que s'acaben d'exposar se n'han detectat ben pocs en el corpus, i diem sortosament, perquè es tracta de casos de difícil solució. La personificació de l'exemple no es perd pas perquè el significat impedeixi la traducció de la figura, sinó pel diferent significat del mot anglès en relació amb el mot català.

L'antítesi és la segona figura de pensament amb un tant per cent de pèrdues més elevat. De fet, amb l'antítesi, succeeix el mateix que amb la personificació: una traducció literal dels mots hauria de preservar la figura en la traducció. L'exemple següent de manteniment d'antítesi pertany a la traducció que Susanna fa d'Eliot:

V35-	Here the <i>past</i> and <i>future</i>	aquí <i>passat</i> i <i>futur</i>
	Are <i>conquered</i> , and <i>reconciled</i> ,	són <i>conquerits</i> i <i>reconciliats</i>

La simple traducció dels mots anglesos pels seus equivalents al català garanteix la figura. Així doncs, la majoria de pèrdues d'antítesis s'expliquen per l'alteració del significat dels mots originals. Comprovem-ho en la traducció «Arreplega» a mans de Jaumà:

V7- Die early and avoid the fate. Mor jove, evita aquest destí.  
Or if predestined to die late, Però si tard has de morir,

La traducció d'*early* per «jove» elimina l'antítesi que, en el poema de Frost, produïen els mots *early* i *late*. La solució que proposa Jaumà per a la traducció d'*early* ens sembla poc reeixida, no només perquè elimina l'antítesi del text de partida, sinó perquè la solució que pren no es pot atribuir a una restricció de tipus formal (la traducció «Arreplega» està escrita en versos octosíl·labs i decasíl·labs). I és que l'antítesi s'hauria preservat amb la simple traducció d'*early* per «aviat» que hauria donat un decasíl·lab com el que es proposa a continuació: «Mor aviat, evita aquest destí». Així doncs, la pèrdua de l'antítesi només s'explica perquè el traductor ha preferit l'octosíl·lab abans que el decasíl·lab, cosa que ha causat la supressió de la figura.

Lausberg defineix la *interrogatio* de la manera següent (1999: 195 vol II): «La *interrogatio* es la expresión de una oración, mentada como enunciación, en forma de pregunta, sin esperar respuesta para ésta, pues la contestación se da por evidente en el sentido de la parte que habla, y ello fundándose en la situación.» Les interrogacions retòriques disposen d'un 11% de pèrdues. Tot seguit es proposa un exemple de manteniment d'interrogació extret del poema «The Riddle», de Heaney, amb la seva corresponent traducció a mans de Parcerisas:

V5- Which would be better, what sticks or what Què és millor, el que queda o el que passa  
falls through? pel sedàs?  
Or does the choice itself create the value? O és que el valor el crea la mateixa elecció?

Per preservar la interrogació només ha calgut conservar la modalitat oracional del vers del text de partida; per consegüent, l'alteració de la modalitat oracional interrogativa d'un segment del text de partida comporta la supressió de la interrogació en el text final. Comprovem-ho en la traducció del vers 14 del poema i la traducció «Johnny»:

<p>V13- Shall I ever forget at the Grand Opera  <u>When music poured out of each</u>  <u>wonderful star?</u>  Diamonds and pearls they hung dazzling  down  Over each silver or golden silk gown;</p>	<p>I aquella nit a l'Òpera, oh quina meravella,  la música brollava del cor de cada estrella,  els diamants, les perles, lluien decidits  sobre l'or i la plata i la seda dels vestits.</p>
---	---

En la traducció de Comadira, el segment interrogatiu s'ha transformat en enunciatiu. El canvi ha suposat la desaparició de la interrogació retòrica continguda en l'original. Lausberg defensa que la supressió d'una *interrogatio* té conseqüències en el discurs, perquè disminueix el patetisme expressiu del raonament de qui parla (1999: 195 vol II). Tanmateix, si ens fixem bé en els versos de Comadira, s'observarà que, en el vers anterior al de la interrogació, és a dir, en el vers 13, el traductor introdueix una exclamació que no és a l'original d'Auden: «oh quina meravella» i que, en certa manera compensa, en el text traduït, la pèrdua de patetisme produït per la supressió de la interrogació posterior.

Finalment, amb un 3% de pèrdues, la comparació se situa com la darrera de les figures de pensament que sofreix pèrdues en les traduccions del corpus. El manteniment d'una comparació passa perquè la traducció conservi els dos elements que entren en joc en la comparació i la propietat que els fa semblants (Lausberg 1993: 201). En la traducció «Amor» de Jaumà que s'adjunta a continuació, l'«home» és el primer dels elements, el «deu» i el «lladregot» són el segon, i allò que els fa semblants és el «rondar»; per consegüent, el text traduït preserva la comparació del text de partida que es basava en els mateixos components.

<p>V21- This man is quickened so with grief,  He wanders <i>god-like or like thief</i>  Inside and out, below, above  Without relief seeking lost love.</p>	<p>Home tan agusat per l'aflicció  que ronda <i>com un déu o un lladregot</i>  endins, enfora, avall, amunt,  buscant sense repòs l'amor perdut.</p>
---	--

En l'exemple que es proposa a continuació, la comparació desapareix perquè la traducció elimina el segon element. Amb la supressió de *thunder* (que en català es traduiria per «tro») Comadira impossibilita que entre «Johnny» i el «tro» s'hi estableixi una relació de semblança:

V5-      And I leaned on his shoulder; «O Johnny,      jo, el cap sobre el seu muscle, vaig dir- li:  
  let's play»:   «Vull jugar.»  
          But he frowned like thunder and he      Pro em va fer mala cara i va marxar.  
  went away.

La resta de figures de pensament consignades no es perden en la traducció. Així doncs, exceptuant l'exemple de la personificació basada en una polisèmia, la major part de les figures de pensament poden preservar-se amb la simple reproducció dels mots del text de partida.

### 5.1.1.3.3. La traducció dels trops

Els originals amb un nivell de trops més elevat són els poemes de Graves, en els quals s'han consignat 7 trops, i els de Hardy, que en contenen 5. A aquests dos poetes també s'hi hauria d'afegir els poemes de Cummings, que, amb 5 trops consignats, se situen com els tercers poemes del corpus amb un major nombre de trops identificats. Si ens interessa d'esmentar els trops detectats en els textos de Cummings és per demostrar que els poemes seleccionats d'aquest autor són els que disposen d'un major nombre de figures de tots els del corpus.

El recompte de trops confirma que d'alguns poemes originals no se n'ha identificat cap trop. Ens referim als poemes originals de Larkin, Vizenor i Hughes; en conseqüència, aquests tres poetes serien els que disposen d'un menor nombre de trops consignats.

La majoria de traduccions assoleixen un 100% en el grau d'adequació als trops. Si per a les figures de dicció eren 3, les traduccions que assolien aquesta xifra, i, per a les figures de pensament eren 10, són 13 les traduccions que preserven la totalitat dels trops continguts en el text de partida: les traduccions de Graves i Frost de Jaumà, les dues d'Abelló i les dues de Parcerisas, la de Sargatal, la de Mateu, la de Manresa & Roig, la d'Oliva, la de Codina & Pujol, la de Casellas i la d'Ernest & Subirana. Com que totes les traduccions parteixen de textos amb un nivell mitjà o alt de trops, es pot afirmar que la preservació dels trops és molt superior al de les figures de dicció i de les figures de pensament.

De les traduccions mètriques, les que disposen d'un grau d'adequació als trops més elevat són: les traduccions d'Auden, a mans d'Oliva, i les traduccions que Jaumà fa de Graves i

Frost, que conserven el 100% dels trops del text de partida; els segueix la traducció que Jaumà fa de Hardy, amb un 60% de preservacions; seguida de la traducció mètrica i rimada de Comadira, amb un 50%; i, finalment, la traducció que Desclot fa de Frost, amb un 0%. L'escassa xifra de preservacions obtinguda per la traducció de Desclot s'explica per la pèrdua de dues metàfores de l'original de Frost.

A continuació, s'inclouen els esquemes que permetran fer el seguiment del tractament que els traductors fan dels trops detectats en els textos de partida.

<b>METÀFORES</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	6	-	33	<b>39</b>
Tant per cent	15%	0%	85%	

<b>HIPÈRBOLES</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	-	-	7	<b>7</b>
Tant per cent	0%	0%	100%	

<b>METONÍMIES</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	-	-	1	<b>1</b>
Tant per cent	0%	0%	100%	

<b>ANTONOMÀSIES</b>	Perdudes	Adaptades	Mantingudes	<b>TOTAL</b>
Quantitat	1	-	-	<b>1</b>
Tant per cent	100%	0%	0%	

El primer que es pot observar és que la metàfora (39) i la hipèrbole (7) són els trops dels quals s'han consignat més casos. Per contra, la metonímia (1) i l'antonomàsia (1) són els trops amb menys casos identificats.

La major part dels trops detectats es mantenen en la traducció. Amb tot, l'anàlisi de les pèrdues de figuració prova que el trop que pateix un major nombre de supressions és la metàfora, amb un 15% de pèrdues en les traduccions.

Lausberg defineix la metàfora de la següent forma (1993: 117): «La metaphora (*translatio*; μεταφορά) es la substitución (*immutatio*: § 174) de un *verbum proprium* («guerrero») por una

palabra cuya propia significación *proprie* està en alguna relaci3n de analogia (*similitudo*: § 401) con la de la palabra substituïda («le3n»: § 226).» La majoria de metàfores identificades en els poemes originals en anglès pertanyen a la tipologia de metàfores que Lausberg (1993: 118) designa amb el nom de «comparacions abreujades»: «Por eso, la metàfora se define tambi3n como «comparaci3n abreviada», en tanto que lo comparado es identificado con la analogia. A la comparaci3n (*similitudo*) «Aquiles luchaba como un le3n» corresponde la metàfora «Aquiles era un le3n en la batalla».» De les 39 metàfores consignades, 21 s3n comparacions abreujades. Tot seguit s’inclou un exemple de manteniment d’aquesta tipologia de metàfora:

V3- *These are the lips, powerful rudders*                      *aix3 s3n els llavis, governalls poderosos*  
*pushing through groves of kelp,*                              *que travessen boscos d’algues,*

En l’original de Rich, com succeïa en l’exemple que proposava Lausberg, els elements entre els quals s’estableix la *similitudo* van units per una forma del verb copulatiu «ser». La traducci3n literal d’Abell3 dels segments que integren la metàfora garanteix la preservaci3n del trop.

En l’exemple que s’adjunta a continuaci3n, la metàfora desapareix perquè el traductor modifica l’estructura del segment:

V23- *There where it is we do not need the wall:*              *I 3s que a l’indret on som no ens cal paret:*  
*He is all pine and I am apple orchard.*                      *jo hi tinc el pomerar i ell hi fa pins.*

En la traducci3n de Desclot, les dues metàfores del vers de Frost es perden perquè el traductor canvia el verb copulatiu «be» de l’original pel verb predicatiu «tenir»; 3s per aix3 que, a pesar que la traducci3n mant3 els elements que estableixen la *similitudo*, el canvi de verb comporta la supressi3n de la metàfora. En aquest cas, la preservaci3n del trop s’hauria aconseguit amb la traducci3n literal dels mots del vers en anglès: «Ell 3s el pi i jo el pomerar.» Ara b3, el vers que hauria resultat del manteniment de la metàfora no hauria estat pas un decasíl·lab, com els de la resta de la traducci3n de Desclot. Així doncs, el m3s probable 3s que el traductor hagi sacrificat el trop a fi d’obtenir un vers de deu síl·labes.

No totes les metàfores identificades en els poemes originals són de «comparació abreujada». En alguns casos la metàfora prescindeix d'un dels elements que componen la *similitudo*. Comprovem-ho en l'exemple següent identificat en el poema «LVII» de Cummings i en la seva corresponent traducció a mans de Sargatal:

V8- (touching skilfully, mysteriously) *her first rose*      (tocant hàbil, misteriosa) *la seva primera rosa*  
or if your wish be to close me, i and      si el teu desig és de tancar-me, jo i

Sembla clar que *her first rose* és una metàfora que remet a la virginitat de la dona a la qual es refereix la veu poètica. La metàfora de Cummings i Sargatal no és de comparació abreujada, li manca el verb copulatiu «to be», per a l'anglès, el verb «ser», per al català, i el segon element de la *similitudo* que, en aquest cas, seria la virginitat.

La resta de trops consignats es preserven en els textos traduïts. Així doncs, amb l'excepció de certes metàfores, la major part dels trops poden conservar-se amb la simple reproducció dels mots del text de partida.

A nivell més general, es podria afegir que de les 205 figures de dicció, 81 es perden en la traducció, 12 s'adapten i 112 es mantenen. Aquestes xifres suposen que el 39% de les figures de dicció es perden en la traducció, el 6% s'adapten i el 55% es mantenen.

El còmput total de figures de pensament és de 191 de les quals 14 es perden en la traducció, 1 s'adapta i 176 es mantenen. El recompte de figures traslladat a tants per cent suposa que el 7% de figures de dicció es perden, l'1% s'adapten i el 92% es mantenen.

Finalment, dels 48 trops consignats, 6 es perden en la traducció, no se n'adapta cap i 42 es mantenen, cosa que significa que el 12% de trops desapareixen i el 88% es conserven.

En conclusió, les figures de pensament són les que més en mantenen en les traduccions, mentre que les figures de dicció són les que més es perden. Dels tres recursos (això és: pèrdua, manteniment i adaptació), el de l'adaptació és el menys emprat pels traductors, amb tot, les figures que compten amb un major nombre d'adaptacions són les de dicció.



El manteniment de les figures de dicció tendeix a la preservació de la «forma mecànica» del poema, mentre que la conservació de les figures de pensament i els trops suposa afavorir la «forma orgànica» del text de partida. S. T. Coleridge explica la diferència entre la «forma mecànica» i l'«orgànica» de la següent manera (Bathnagar 2000: 128):

The form is mechanic when on any given material we impress a predetermined form, not necessarily arising out of the properties of the material –as when to a mass of wet clay we give whatever shape we wish it to retain when hardened. The organic form, on the other hand, is innate; it shapes as it develops itself from within, and the fullness of its development is one and the same with the perfection of its outward form.

La forma mecànica està condicionada per una forma predeterminada, com quan l'escultor modela una massa de fang esperant un determinat resultat final. La forma orgànica s'oposa a la mecànica perquè neix de manera espontània.

En un article sobre S. T. Coleridge, Clotilde Fonseca (1992: 90) explica la diferència entre l'art mecànic i l'orgànic durant el procés creatiu:

Esta distinción fundamental entre el arte mecánico y el arte orgánico es justamente la distinción que existe entre fabricación y generación. Cuando hacemos algo, le imprimimos una forma desde fuera. Pero cuando creamos algo, generamos una forma que evoluciona, que se transforma desde el interior.

La traducció de bona part de les figures de dicció es produeix per fabricació, perquè la forma ve imposada des de fora, mentre que, per altra banda, les figures de pensament i els trops es tradueixen per generació, ja que la seva preservació no està condicionada per elements externs, sinó que es fa des de l'interior.

La preservació de les figures de dicció obliga el traductor a preservar una forma predeterminada, com ho és el manteniment de la rima o del metre. Per exemple, el conjunt de figures de dicció integrat per les al·literacions, les paronomàsies i els homeotelèutons obliguen el traductor a conservar l'homofonia dels sons que entren en joc en les figures a través del significat de les paraules. Un segon grup de figures de dicció, format per epanalepsis, anàfores, epanadiplosis, epífores, anadiplosis, símploques, hipèrbatons,

anàstrofes, epítets, hipàl·lages i enumeracions, forcen el traductor a mantenir la disposició dels mots dins del segments. Per últim, les *derivations*, les figures etimològiques i els políptots obliguen el traductor a mantenir l'estructura morfològica de les paraules. En definitiva, bona part de les figures de dicció vénen condicionades per la forma externa dels components que les integren; per tant, en determinades ocasions, la forma orgànica, la forma que sorgeix de manera espontània, es veu condicionada per les restriccions imposades per la forma mecànica. Les restriccions formals predeterminades que caracteritzen certes figures de dicció explicarien l'elevat nombre de pèrdues que generen la traducció d'aquestes figures en el text traduït.

Per altra banda, les figures de pensament i els trops formen part de la forma orgànica perquè, com s'ha vist, la simple traducció literal dels mots acaba preservant, en la major part dels casos, el trop o la figura en qüestió. En definitiva, les restriccions formals predeterminades són, en la major part dels trops i de les figures de pensament, inexistent.

#### 5.1.1.4. *El tractament de la figuració en les traduccions mètriques i en vers lliure*

Les dades obtingudes de l'exhaustiva anàlisi de la figuració afavoreixen inevitablement la comparació en el tractament de les figures en unes i altres traduccions: les traduccions mètriques i les traduccions en vers lliure. El corpus disposa de tres traduccions mètriques (Oliva, Comadira i Desclot), de quatre traduccions que combinen composicions en vers lliure i composicions mètriques (les tres de Jaumà i la de Riera) i, per últim, de tretze traduccions en vers lliure (Susanna, Sargatal, Cuenca, Codina & Pujol, Casellas, Fulquet & Ernest, Mateu, Ernest & Subirana, Manresa & Roig, les dues d'Abelló i les dues de Parcerisas). El corpus disposa de 14 poemes traduïts amb mètrica («Calipso», «Johnny», «Alts», «Companys», «Dir», «Paret», «Camí», «Arreplega», «Amor», «Amants», «Mirall», «Romanç», «Cadenera» i «Vers»). La resta de poemes estan traduïts en vers lliure i sumen un total de 39.

El primer que s'ha fet ha estat comptabilitzar els canvis que generen unes i altres traduccions per detectar fins a quin punt l'opció formal triada condiciona la figuració del text final traduït. Per fer-ho, s'han comptabilitzat el nombre total de pèrdues i el nombre total de preservacions (que inclourien les adaptacions i els manteniments) de les traduccions mètriques i en vers lliure. L'adaptació ha de ser interpretada com una forma de preservació, perquè, tot i que no garanteix el manteniment de la figura original, en produeix una de nova en el mateix lloc; per

tant, tot i alterar la figuració del text de partida, és un canvi que no pot posar-se al mateix sac que el de les pèrdues que eliminen figuració del text original.

Els resultats han estat que les traduccions mètriques acumulen un total de 53 pèrdues i 87 preservacions (5 adaptacions i 82 manteniments) i les traduccions en vers lliure sumen 49 pèrdues i 255 preservacions (8 adaptacions i 247 manteniments). Cal no oblidar que aquestes xifres no són pas comparables, per ser-ho caldria partir del mateix nombre de composicions, i no és pas així. En el corpus, el nombre de poemes traduïts en vers lliure és molt superior al de les traduccions mètriques. El corpus consta de 14 traduccions mètriques i de 39 traduccions en vers lliure; per consegüent, per tal d'obtenir uns resultats comparables, convé dividir el nombre de pèrdues i preservacions pel nombre de traduccions mètriques i en vers lliure del corpus.

Una vegada realitzades les operacions, el nombre de preservacions en les traduccions mètriques ascendeix a 6,2 per poema mètric traduït, mentre que el nombre de preservacions en les traduccions en vers lliure és del 6,5 per poema en vers lliure traduït. D'entrada les xifres obtingudes en les preservacions no varien excessivament, quan es comparen els resultats segons l'opció formal general presa. Entre les traduccions mètriques i les traduccions en vers lliure la diferència és de 0,3 preservacions més per poema traduït en vers lliure. La situació canvia quan el que es compara són les pèrdues. Les pèrdues són més elevades en les traduccions mètriques que en les traduccions en vers lliure. El nombre de pèrdues per traducció mètrica és del 3,7 i de l'1,2 per cada traducció en vers lliure, això significa que cada traducció mètrica genera un 2,5 més de pèrdues que una traducció en vers lliure. Cal no oblidar que les traduccions en vers vénen condicionades per la llargada dels versos, en canvi, les que estan escrites en vers lliure, no. Per tant, no és estrany que les traduccions mètriques perdin més figuració que les traduccions en vers lliure.

La traducció en vers lliure hauria de poder ser una traducció més propera al sentit que no pas la mètrica, que es veu obligada a cenyir-se al rigor imposat pels límits del vers; però, com s'ha detectat, algunes traduccions en vers lliure (com ara la traducció que Parcerisas fa de Pound) es preocupen poc pel manteniment de la figuració; així doncs una traducció en vers lliure no garanteix, pel sol fet de ser en vers lliure, una millor preservació de la figuració del text original. Traduir en vers lliure és una opció que té a veure amb la llargada dels versos i que permet al traductor no haver-se d'ajustar als límits sil·làbics del vers, però el tractament

que fa el traductor de la figuració no es pot pas inferir per l'opció formal triada, sinó que depèn exclusivament de les decisions preses pel traductor, en consonància amb l'objectiu que s'hagi proposat.

## 5.2. Les figures generades en el text d'arribada

### 5.2.1. Les tècniques i els procediments de traducció

L'estudi de la traducció de poesia obliga a comparar i a calibrar els dos textos que intervenen en el procés de traducció: el text de partida i el text final. Com s'ha vist, la traducció de poesia és inseparable de l'estudi dels fenòmens intrínsecs a l'estudi del llenguatge poètic, com són el ritme i la rima; ara bé, estarem d'acord que tant un com l'altre són agents condicionants que intervenen en un estadi anterior al del mateix procés de traducció, per la qual cosa el més probable és que, abans d'iniciar el procés de traducció, el traductor ja s'hagi definit a l'hora d'escollir una opció formal per al seu text. Si és així, és evident que les modificacions identificables en el text final han d'estar connectades amb la tria formal prèviament feta, i, per tant, es poden distingir dos processos clarament diferenciats: el primer és previ al desenvolupament de la traducció, i consisteix a escollir una opció formal per al text final, independentment de si aquesta coincideix, o no, amb la text de partida; el segon procés es correspon amb la traducció pròpiament dita, en la qual el traductor trasllada els mots del text original al text traduït. Aquest segon procés està condicionat per l'elecció formal adoptada en el primer dels processos.

Cal matisar que el primer dels dos processos, el de l'elecció de l'opció formal, condiciona tant les traduccions disposades a assumir restriccions de tipus rítmic, com ara les traduccions mètriques i les traduccions amb «*numerus potestatiu*» i *ars rethorica*, com les que no n'assumeixen, com ara les traduccions en vers lliure amb un «*numerus potestatiu arbitrari*», i és que les solucions de la traducció no es poden desvincular de la tria formal del primer procés.

Sempre que la traductologia ha confrontat les solucions del text traduït amb les de l'original, ho ha fet a partir dels conceptes de «tècnica» o «procediment» que són termes que remetent, inevitablement, al procés de traducció. El *Manual de traducció anglès-català* (2003) denomina aquests fenòmens com «procediments tècnics de traducció» i en proposa una catalogació que segueix d'aprop la de Vinay i Dabelnet (1977). La proposta dels traductòlegs contempla els procediments tècnics següents: manlleu, calc, traducció paraula per paraula, transposició, modulació, equivalència, adaptació, amplificació i condensació, compensació i omissió.

Per la seva banda, la traductòloga Hurtado Albir identifica aquests fenòmens com a «tècniques de traducció» i els descriu de la següent manera (2011: 642):

Procedimiento, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora a microunidades textuales; las técnicas se catalogan en comparación con el original. La pertinencia del uso de una técnica u otra es siempre funcional, según el *tipo textual*, la *modalidad de traducción*, la finalidad de la traducción y el *método* elegido. Las principales técnicas de traducción son: *adaptación, amplificación lingüística, amplificación, calco, compensación, compresión lingüística, creación discursiva, descripción, elisión, equivalente acuñado, generalización, modulación, particularización, préstamo, sustitución, traducción literal, transposición y variación.*

Seria excessiu detallar totes i cada una de les tècniques proposades per Hurtado Albir, bàsicament per dues raons: una, perquè algunes d'elles s'explicaran i es descriuran en les pàgines que vindran a continuació, i, dues, perquè n'hi ha que són poc rellevants per a l'estudi de la traducció de poesia.

La definició que Hurtado Albir planteja per a les tècniques de traducció incideix en tres aspectes principals: en primer lloc, que les tècniques de traducció s'empren per obtenir l'equivalència traductora; en segon lloc, que les tècniques són perfectament visibles i identificables en la traducció, i, en tercer lloc, que aquests fenòmens neixen de la comparació de la traducció amb el text original. Estem d'acord amb els dos darrers aspectes, és a dir, que la comparació entre els textos ha de basar-se en transformacions identificables en el text traduït i que les tècniques de traducció han de resultar de la comparació del text de partida i del text d'arribada.

No estem d'acord amb Hurtado Albir quan defensa que les alteracions produïdes cerquen sempre l'equivalència traductora, perquè considerem que això només és aplicable als textos no literaris i que, per tant, la traductòloga no té prou en consideració la diferent naturalesa de les traduccions literàries respecte de les no literàries.

Les traduccions literàries, en més d'una ocasió, han de servir-se d'estratègies alternatives que els permetin obtenir l'equivalència. Álvarez Calleja, en el seu llibre *Acercamiento metodológico a la traducción literaria* (2000: 89), defensa que el traductor literari sovint no té més remei que recórrer a la creativitat, a fi d'enriquir i complementar el missatge contingut en el text:

La traducción literaria, al contrario de lo que se había venido pensando, precisa de la creatividad para complementar y enriquecer el mensaje contenido en el texto literario. Por tanto, a pesar de que en pocas ocasiones se reconozca la función creativa –además de su importancia como vehículo de comunicación entre dos culturas– el traductor literario es un creador.

En aquesta mateixa línia, Esteban Torre declara que la traducció de poesia és una forma de creació literària i que el text final traduït s'ha d'avaluar en relació amb els seus mèrits artístics:

En principio, sólo sería lícito traducir poesía por medio de una nueva composición que se sustente a sí misma, es decir, que valga por sus propios méritos artísticos (Rest, 1976: 198). La traducción poética pertenecería, en fin de cuentas, al dominio del arte (Tooper, 1979: 7), y no sería más que una forma de creación literaria, que consistiría en recrear en otra lengua una obra ya existente en una lengua dada (2001: 160).

A «Rhétorique générale», el col·lectiu d'especialistes en retòrica del Grup  $\mu$  (Centre d'Estudis poètics de la Universitat de Lieja) també coincideixen a considerar que tant la literatura com la poesia són manifestacions artístiques i que constitueixen un llenguatge a part del de la resta de textos. El col·lectiu exposa les particularitats del llenguatge poètic i literari de la següent manera:

Nous sommes donc bien éloignés de pouvoir considérer le langage poétique comme le modèle du langage tout court, qui n'est pas une fin en soi. Pour autant qu'on donne au mot «vers» une valeur simplement exemplative ou synecdochique, on peut donc ratifier la formule si frappante d'Etienne Gilson: «Le vers est là pour empêcher le poète de parler.»<sup>32</sup> Mais nous ne dirons pas non plus que la poésie (ni la littérature en tant qu'art) constitue un langage à part, un langage autre: il n'y a qu'un langage, que le poète modifie, ou, pour mieux dire, qu'il transforme complètement (1982: 19).

Doncs bé, si la traducció literària va lligada a la funció creativa, serà possible obtenir sempre l'equivalència traductora? Nida defensa que les tècniques de traducció es basen sempre en els equivalents adequats (2012: 259). És precisament la cerca d'aquest tipus d'equivalència la que impedeix a les tècniques de descriure els canvis creatius propis de la traducció literària. Així doncs, provar d'explicar la traducció de poesia per mitjà de les tècniques de traducció que es basen en aquesta equivalència traductora significa renunciar a l'explicació dels canvis creatius propis de la traducció literària.

Aquest conjunt de tècniques ideades per la traductologia són perfectament aplicables i vàlides per a la traducció dels textos no literaris, en què les solucions creatives són, més aviat, escasses, perquè es tracta de traduccions que cerquen l'equivalència traductora. És per això que les tècniques de traducció han estat veritablement útils a l'hora de descriure certes transformacions indispensables per obtenir una solució equivalent en la traducció de textos no literaris, ara bé, poc productives per explicar els canvis creatius dels quals només en poden descriure una part, perquè tot allò que fa referència a la literalitat resta sense explicació.

Per bé que, com s'ha manifestat, seria excessiu descriure totes i cada una de les tècniques o procediments que la traductologia ha ideat, no seria sobrer d'incorporar algunes explicacions sobre alguns d'aquests fenòmens, si més no, per demostrar que les tècniques o els procediments de traducció designen transformacions ineludibles per a qualsevol traductor. Així doncs, tot seguit es descriuen tres «procediments tècnics de traducció» amb les seves respectives definicions i exemples.

La primera de les tècniques de traducció a la qual es farà referència serà la transposició. El *Manual de traducció anglès-català* defineix la «transposició» com un canvi de categoria gramatical (2003: 25): «La transposició consisteix en un canvi de categoria gramatical, és a dir, l'ús d'un lexema d'una categoria gramatical diferent a la que tenia el lexema que al text original expressava el mateix contingut.» Es proposa com a exemple il·lustratiu el següent canvi de verb a nom:

- (10) a. When are we meeting?
- b. Quan tenim la reunió?



La «modulació» és un procediment descrit amb els següents termes (2003: 27): «És una alteració del contingut literal d'un fragment de l'original sense que canviï el sentit per poder adaptar la traducció a les preferències expressives pròpies de la llengua meta, allò que s'ha anomenat l'«esperit de la llengua».» Tot seguit se n'inclou un exemple:

- (13) a. Your tickets will be waiting at the door. (Vázquez-Ayora, 1977: 313)  
b. Podeu recollir les entrades a la taquilla.

El darrer dels procediments és el de l'«amplificació». El *Manual de traducció anglès-català* el defineix de la següent manera (2003: 31): «L'amplificació intenta fer explícits elements conceptuals que eren implícits al text original, bé per raons sintàctiques, bé per raons culturals.»

- (18) a. Life, although material, is inextricable from the behaviour of the living.  
(Margulis i Sagan, 1995: 14)  
b. La vida, malgrat ser material, és inseparable del concepte d'ésser vivent.  
(Margulis i Sagan, 1995: 15)

Si es para atenció, s'observarà que, en els exemples adduïts, el text en anglès no deixa cap altra alternativa al traductor que la que proposa en el *Manual*. Com es pot traduir: *When we are meeting?*, si no és per «Tenim una reunió»? Tindria algun sentit traduir-ho per: «Quan ens estarem trobant»? És evident que no, entre altres coses perquè no faria sentit en la llengua d'arribada. En el segon exemple existeix la possibilitat de traduir *Your tickets will be waiting at the door* per «Les seves entrades l'estaran esperant a la taquilla»? És possible, però la inserció de la personificació acaba generant una solució forçada. Per últim, és possible una traducció del tipus: «La vida, malgrat material, és inseparable del concepte d'ésser vivent.»? És clar que no. Tots aquests exemples no fan més que demostrar que les tècniques o els procediments de traducció descriuen fenòmens que cerquen l'equivalència absoluta, i precisament per això només són útils per descriure solucions no creatives.

Amb tot, com que les tècniques de traducció han estat ideades amb el propòsit de ser universalment vàlides i aplicables a qualsevol transferència entre llengües, acaben essent útils també per a la traducció dels textos literaris perquè, com no podria ser d'altra manera, la traducció de textos poètics també genera transformacions necessàries que es poden descriure a

través de les tècniques de traducció. De tota manera, provar d'explicar la traducció de poesia sense abordar les transformacions creatives, suposaria deixar de banda les modificacions que són més pròpies d'aquesta tipologia de traduccions.

Com que el nostre objectiu no és pas pedagògic, ni prescriptiu (la nostra tesi no pretén pas ensenyar a traduir poesia, sinó descriure les transformacions produïdes en la traducció de poesia), sinó més aviat descriptiu i interpretatiu, es fa necessària una reformulació de les tècniques existents, a fi d'exposar eines eficaces per a l'estudi de la nostra disciplina.

Si les tècniques i els procediments només serveixen per explicar les transformacions ineludibles de les traduccions, es podran denominar amb el mateix nom els fenòmens que serviran per descriure les solucions creatives pròpies identificades en les traduccions de textos poètics? És evident que si ho féssim cometríem una equivocació. Posem per cas: l'eliminació d'una metàfora del text original no pot ser vista com una tècnica perquè no descriu cap procediment aplicable universalment, és a dir, que no sempre que el traductor trobi una metàfora l'ha d'eliminar. Posem un nou exemple: traduir un mot del text original per un mot amb una significació diferent en la llengua d'arribada, quan la llengua d'arribada disposa d'una paraula més exacta per traduir el mot del text de partida, pot ser una tècnica? És clar que no. Aquesta mena de transformacions són optatives i són fruit d'una decisió que el traductor pren per motius estilístics, rítmics, estètics, etc.

En resum, les tècniques només permeten descriure les transformacions que són causades per la diferent naturalesa de les llengües que entren en joc en la traducció. En canvi, les modificacions que es produeixen en la traducció de textos literaris no responen a criteris universalment aplicables, sinó a criteris individuals i particulars que tenen a veure amb el poema que es tradueix, amb l'estil del traductor, amb l'objectiu que s'hagi proposat i amb les opcions formals que condicionen la seva tasca traductora.

### 5.2.2. Descripció de les figures generades en la traducció dels *verba propria*

En l'apartat anterior, l'anàlisi dels poemes ha comportat la identificació de les figures de dicció, les de pensament i dels trops de les composicions originals. En aquest nou apartat es consignaran totes les metàboles o figures identificades en els textos traduïts i que no són en els originals. El terme «metàbole» és un concepte proposat pel Grup  $\mu$  que els mateixos components del grup defineixen de la següent manera (1982: 24): «Nous appellerons *métabole* toute espèce de changement d'un aspect quelconque du langage, conformément du reste au sens qu'on trouve dans Littré.» Tot i que en la nostra tesi s'emprarà sempre el terme figures i no pas el de «metàboles», ens sembla convenient de matisar que, en aquest apartat, es considerarà figura qualsevol canvi lingüístic significatiu respecte del text de partida que no es pugui justificar a través dels diccionaris de la llengua d'arribada.

A l'hora de comparar les figures detectades en el text de partida amb la forma que prenen en les traduccions, s'ha observat que el traductor, quan tenia al davant una figura, podia optar per tres vies: pèrdua, adaptació o manteniment; doncs bé, el present apartat no se centrarà en l'estudi del tractament de la figuració continguda en el text de partida, sinó en l'anàlisi de la figuració generada en el text final, és a dir, en el text traduït. Com que la generació de nova figuració no continguda en l'original és una operació ben diferent de la que afecta a les pèrdues, adaptacions i manteniments, considerem que aquesta mena de transformacions s'han d'estudiar en un capítol a part. La «generació» consisteix a crear una nova figura en el text traduït, independentment de la figuració continguda en el text de partida. En altres paraules, el traductor, en la seva tasca de creació d'un text autònom, introdueix, voluntàriament o involuntàriament, una nova figuració que no apareix en l'original. Aquestes noves figures no s'originen en el primer text, sinó en el traduït.

Arribats a aquest punt, sembla clar que cal concebre una nomenclatura que ajudi a descriure les transformacions produïdes en els mots del text de partida. A diferència del que succeïa a l'apartat anterior, en què es partia sempre dels mots que, en l'original, comptaven amb algun tipus de càrrega figurativa, l'anàlisi de la generació de figures s'originarà per la traducció dels *verba propria*, és a dir, aquelles paraules que en l'original no disposen de cap càrrega figurativa: «La *res mentada* por el hablante (*voluntas*; v. § 200) ha de ser significada y nombrada mediante un *verbum* (1999: 48 vol II). Més endavant, Lausberg afegirà (1999: 48):

«Para la designación de la *res mentada* (*voluntas*; v. § 200) sirve el *verbum proprium* (Quint. 8, 2, 22; Fortun. 3, 6, 14; Vict. 20 p. 431, 26).»

La retòrica tradicional s'ha caracteritzat per distingir la *res* dels *verba*: la *res* representa l'objecte tractat, i els *verba*, l'expressió del seu llenguatge (Lausberg 1999: 227 vol I):

El discurso (*opus*; v. § 1155) consta del objeto de que se trata (*res*) y de su expresión por el lenguaje (*verba*); Quint. 8 pr. 6 *orationem...omnem constare rebus et verbis* (v. § 45). Las fases elaborativas (v. arriba), que llevan desde la *materia* bruta hasta el *opus* (y la *actio*; v. § 1091), afectan, pues, a ambas partes integrantes del *opus*: los pensamientos o ideas (*res*) y las palabras (*verba*).

La *res* és el contingut conceptual i pren forma literària a través dels *verba*. La teoria que estudia els *verba* és l'*elocutio*: «La *elocutio* (λέξις, φράσις) es la expresión lingüística (*verba*: § 46) de los pensamientos (*res*: § 40) hallados en la *inventio* (§ 43)» (Lausberg 1993: 61).

La adaptación del contenido conceptual (*res*) y de la forma literaria (*verba*) así como la síntesis entre ambos es el objeto de la *ars*. La teoría acerca de la *res* se trata en las secciones de la *intellectio* (v. § 139), de la *inventio* (v. § 260) y de la *dispositio* (v. § 443). La teoría acerca de los *verba* es cosa de la sección de la *elocutio* (v. § 453). La teoría acerca de la síntesis de *res* y *verba* se estudia en la sección de lo *aptum* (πρέπον; v. § 1055) (Lausberg 1999: 99 vol I).

L'*elocutio* teoritza a partir de dos grans grups de *verba*: els *verba singula* i els *verba coniuncta*. Per a Mortara Garavelli (2000: 128), els *verba singula* es corresponen amb les paraules individuals i els *verba coniuncta* amb els grups de paraules:

El material lingüístico que es objeto de la *elocutio* ha estado tradicionalmente sometido a la división entre «palabras individuales» (*verba singula*) y «grupos de palabras» (*verba coniuncta*).

En relació amb tot això, s'afegirà que els canvis consignats en els esquemes sobre la traducció dels *verba propria* de l'original poden afectar d'igual manera els *verba singula* com els *verba coniuncta*.

Fixem-nos en el vers 26 del «Cant I» d'*Un esberrany dels XXX Cantos* de Pound, i en la traducció que Parcerisas fa del mot *pyre*:

V26- *For sacrifice, heaping the pyre with goods,* per al sacrifici, acaramullant la foguera amb  
coses preades,

El *Diccionari Anglès-Català* de la Fundació Enciclopèdia Catalana (Oliva i Buxton 1983) només contempla una accepció per al mot *pyre* i és «pira». El fet que Parcerisas tradueixi *pyre* per «foguera» demostra que el traductor ha preferit traduir el *verbum* anglès per un *verbum* en català molt proper al significat de *pyre*. Com que tant *pyre* com «pira» són paraules individuals, entre els dos *verba singula* s'hauria produït una traducció per metonímia.

Doncs bé, de la mateixa manera que es pot traduir un *verbum singulis* per un altre *verbum singulis*, també es poden traduir uns *verba coniuncta* amb uns altres *verba coniuncta*. Parem atenció a la traducció que proposa Parcerisas per al verb del primer vers d'*Un esberrany dels XXX Cantos* de Pound:

V1- *And then went down to the ship,* I aleshores, quan a la nau haguérem fet cap,

Valoracions a banda, i aclarint, primer de tot, que no som pas del parer que les úniques traduccions possibles per als *verba* són les que es proposen en els diccionaris, es puntualitzarà que el *Diccionari Anglès-Català* (1983) proposa per a la traducció de *go down* les accepcions següents: «(adv) baixar / (sun) pondre's, colgar-se / (ship) enfonsar-se / (be defeated) sucumbir (before, enfront, a) / Univ sortir de la universitat / (be acceptable) ser acceptable, poder-se aguantar, arribar a agradar / (in history) passar a la història / (prep) baixar, baixar per». Cap d'elles coincideix amb la solució «haguérem fet cap» que planteja Parcerisas, amb tot, és innegable que els *verba* de la traducció mantenen una estreta relació sinonímica amb els *verba* del text en anglès; per consegüent, la traducció per sinonímia que proposa Parcerisas afecta dos *verba coniuncta*, ja que tant *went down* com «haguérem fet cap» no són paraules individuals, sinó grups de paraules.

Un *verbum singulis* de l'original pot ser traduït per un *verba coniuncta* de la mateixa manera que un *verba coniuncta* pot traduir-se per un *verbum singulis*. A continuació, s'adjunta un exemple de *verba coniuncta* traduïts per un *verbum singulis*. Els versos pertanyen a la traducció que Susanna fa de «V» de la secció «The Dry Salvages» dels «Quatre quartets» d'Eliot:

V45-	Who are only undefeated Because we have <u>gone on trying</u> ;	els qui no estem derrotats perquè hem sabut <u>persistir</u> ;
------	--	---

En el següent exemple, extret de la traducció que Abelló fa de Rich, la traductora tradueix un *verbum singulis* de l'original per uns *verba coniuncta*:

V14-	Praise to life giving room and reason to ones we knew and loved who felt <u>unpraisable</u>	Lloada la vida en donar espai i raó als qui coneixíem i estimàvem que creien no <u>merèixer lloança</u>
------	---	---

Les solucions que proposen Susanna i Abelló són solucions que preserven el sentit dels *verba propria* del text de partida, per consegüent, la preservació de la *res* del *verbum* o *verba* originals no depèn de si són traduïts per *verba singula* o per *verba coniuncta*.

#### 5.2.2.1. *Els conceptes degré zéro i écart*

A *Rhétorique générale* (1982), el Grup  $\mu$  proposa els conceptes *degré zéro* i *écart* que permetran complementar les explicacions sobre la generació de figures en els textos traduïts. Com s'ha dit, les figures que es generen en el text final sorgeixen de l'alteració dels *verba propria* del text de partida, és a dir, dels mots que, en l'original, estan emprats sense càrrega figurativa. Així doncs, el text a partir del qual es genera la figuració en la traducció representa un discurs en «grau zero absolut» (*degré zéro absolu*): «On peut également concevoir le degré zéro comme cette limite vers laquelle tend, volontairement, le langage scientifique. Dans cette optique, on voit bien que le critère d'un tel langage serait l'univocité (1982: 35).» El «grau zero absolut» és un discurs integrat pels trets semàntics essencials dels mots:

Le *degré zéro absolu* serait alors un discours ramené à ses sèmes essentiels (par une démarche métalinguistique, puisque ces sèmes ne sont pas des espèces lexicales distinctes), c'est-à-dire à des sèmes que l'on ne pourrait supprimer sans retirer du même coup toute signification au discours (1982: 36).

Qualsevol alteració del «grau zero» rep el nom d'*écart*: «Au sens rhétorique, nous entendons l'écart comme altération ressentie du degré zéro». Qualsevol canvi (*écart*) ocasionat per l'autor que, en el nostre cas, és el traductor, deixa una marca (*marque*) en allò invariable (*invariant*) que el lector és capaç de percebre: «L'écart créé par un auteur est perçu par le lecteur grâce à un *marque* et ensuite réduit grâce à la présence d'un *invariant*.» El Grup  $\mu$  descriu el terme *invariant* de la forma següent: «C'est ce fil conducteur que nous désignerons par le nom d'*invariant* et c'est essentiellement en s'appuyant d'une part sur la partie non figurée du discours et, d'autre part, sur les invariants subsistant dans l'autre partie, que pourra s'opérer la réduction des écarts» (1982: 44-45).

D'ara endavant, el mot «canvi» s'emprarà com a sinònim d'*écart*, això és com una alteració del grau zero dels *verba propria* de l'original. Qualsevol canvi deixa una marca que el lector identifica gràcies a l'existència d'allò invariable i que li permet diferenciar entre allò que no ha estat modificat i allò que ha estat modificat per mitjà dels canvis retòrics: «Dans un discours comportant des figures, on peut distinguer deux parties: celle qui n'a pas été modifiée, ou *base*, et celle qui a subi des écarts rhétoriques» (1982: 45).

El següent aspecte que cal plantejar-se és: quines són les causes que expliquen tots aquests canvis? El Grup  $\mu$  proposa dues causes principals. La primera s'explica per la inexistència d'un mot equivalent en la nova llengua: «Premièrement, il existe des altérations volontaires visant à pallier les insuffisances du vocabulaire: dans une situation où "le mot n'existe pas", il faut soit en forger un nouveau, soit détourner un ancien de son sens». La segona, per la pretensió de produir un determinat efecte poètic en el text: «Nous conviendrons d'appeler rhétoriques les seules opérations visant à des effets poétiques (au sens jakobsonien) et que l'on reconte notamment dans la poésie, l'humour, l'argot, etc.» (1982: 41).

Val a dir que, una vegada analitzats els canvis generats per la traducció dels *verba propria* del corpus, són pocs els que han estat ocasionats per la inexistència d'un mot a la llengua d'arribada. La gran majoria d'alteracions del grau zero s'expliquen, en primer lloc, per la inserció d'elements que generen un determinat efecte poètic, estètic o retòric en el text final: «L'ensemble de ces operations, tant celles qui se déroulent chez le producteur que celles qui ont leur siège chez le consommateur, produit un effet esthétique spécifique que l'on peut appeler *éthos* et qui est le véritable objet de la communication artistique» (1982: 45). En segon lloc, per les obligacions derivades de la forma mecànica, és a dir, de la rima, del metre o de determinades figures de dicció.

En resum, les aportacions del Grup  $\mu$  en el camp de la retòrica permeten afirmar que les figures generades en la traducció s'identifiquen a través d'una marca que remet a un canvi produït en el grau zero de l'original. La marca és identificable per qualsevol lector i esdevé una prova empírica sorgida de la comparació dels dos textos. La major part dels canvis que es generen en la traducció cerquen produir un efecte estètic en el text d'arribada, i només una minoria s'expliquen per la inexistència d'un mot en la nova llengua. Tanmateix, la veritable dificultat no rau pas en identificar els canvis, sinó en ser capaç d'explicar i descriure, amb precisió, el canvi que s'ha produït:

En pratique, la reconstitution du degré zéro, ou terme *a quo*, n'est pas toujours aussi simple. Définir le trope comme changement de sens est un chose, déterminer avec précision le sens propre de *tel* terme métaphorique, en est une autre. Rien n'empêche de soutenir, d'ailleurs, qu'il est des cas où cette détermination est impossible, surtout quand le message renvoie non à deux sens mais a plusieurs, donnant le sentiment ou l'illusion d'une infinité (1982: 22-23).

Tot i que convé advertir que el concepte de grau zero és una pura abstracció, una mena d'ideal al qual no s'arribaria mai (de manera semblant al que passaria amb l'equivalència absoluta), considerem que el terme és útil per detectar els canvis que es produeixen entre el text final i el de partida. Una vegada més serà la retòrica la disciplina que ens oferirà una terminologia prou rica i rigorosa com per descriure la major part dels canvis generats en la traducció dels *verba propria* del text de partida.



### 5.2.2.2. Quadripartita ratio: *les quatre operacions retòriques*

La retòrica tradicional ofereix quatre categories modificatives (*quadripartita ratio*) que són perfectament aplicables als canvis localitzats en els textos traduïts (Lausberg 1999: 13-16 vol II). Lausberg, seguint Quintilià, proposa que els fenòmens retòrics poden estructurar-se de quatre formes diferents: *per adiectionem*, això és: «Por la agregación de un nuevo elemento o de varios elementos que no pertenecían al conjunto»; *per detractioem*: «Por la sustracción de un elemento o de varios elementos al conjunto del fenómeno»; *per transmutationem*: «Por el trastocamiento de un elemento dentro del conjunto del fenómeno», i *per immutationem*: «Por sustitución de un elemento o de varios elementos del conjunto mediante otros elementos procedentes de fuera y que no pertenecían al conjunto». Per a Lausberg, la *immutatio* no és res més que una combinació d'una *detractio* i d'una *adiectio* i és, al mateix temps, d'entre totes les modificacions proposades, la més significativa perquè, a diferència de la *transmutatio*, és capaç de modificar la identitat de tot el conjunt (1999: 13-16 vol II).

La retòrica més contemporània representada, en aquest cas, pel Grup  $\mu$ , considera la *quadripartita ratio* com un mètode de catalogació efectiu per a la classificació de les metàboles: «C'est ainsi que la théorie de la quadripartita ratio, qu'on trouve notamment chez Quintilien, se révèle à l'examen comme un instrument très efficace, ainsi que nous le ferons voir dans le premier chapitre» (Grup  $\mu$  1982: 23). Estem d'acord amb el Grup  $\mu$  quan distingeixen dues grans tipologies d'operacions retòriques: les «operacions substancials» i les «operacions relacionals». Les primeres alteren la substància de les unitats que entren en joc, mentre que les segones modifiquen les posicions entre les unitats: «Nous en distinguons deux grandes familles: les opérations substantielles et les opérations relationnelles, les premières altérant la substance même des unités sur lesquelles elles portent, les secondes se bornant à modifier les relations de position qui existent entre ces unités» (1982: 45).

Les operacions substancials inclourien totes les operacions basades en la supressió i en l'addició d'unitats (*verba propria*), cosa que significa que, dins del primer grup, s'hi haurien d'encabir els canvis produïts *per detractioem*, *per adiectionem* i *per immutationem* que són els que tenen capacitat per modificar la naturalesa dels *verba* del text de partida:

Elles ne peuvent être que de deux sortes: celles qui suppriment des unités, et celles qui en ajoutent. Grâce au mécanisme de décomposition longuement décrit plus haut, toute apparente «transformation» peut se ramener à des suppressions ou à des adjonctions d'unités. Il est également possible de concevoir une opération mixte, qui résulterait d'une suppression et d'une adjonction (1982: 45).

Els canvis generats *per transmutationem* formarien part de les operacions relacionals, perquè són més simples, i perquè no modifiquen la naturalesa dels *verba*, sinó que simplement n'alteren la disposició dins del text:

Elles sont plus simples, puisqu'elles se bornent à altérer l'ordre linéaire des unités sans modifier la nature des unités elles-mêmes. Il s'agit en fait de la permutation, qui peut être quelconque ou par inversion. Dans ce dernier cas, l'ordre des unités dans la chaîne parlée ou écrite est simplement inversé (1982: 46).

En resum, les quatre operacions retòriques esdevenen una eina eficaç a l'hora de descriure i catalogar els canvis generats en el text traduït. Tanmateix, de les quatre operacions, la *transmutatio* és la que menys modifica la naturalesa dels *verba propria* del text de partida, perquè no es basa en la supressió ni en l'addició de les unitats, sinó, únicament, en la redistribució dels *verba* dins del nou text.



Una altra de les figures que, inevitablement, cal relacionar amb l'operació retòrica de l'*adiectio* és l'epífrasi. La definició que proposa Lausberg per a l'epífrasi resulta poc entenedora (Lausberg 1993: 184-185): «La adición llamada ἐπίφρασις es la adaptación (no preparada por *protasis* [§ 452]) de un complemento a una oración sintácticamente acabada (o a un grupo de palabras que, con respecto a la adición, hay que considerar como sintácticamente acabado), el cual se integra posteriormente en la oración acabada (o en el grupo de palabras acabado). La figura corresponde al estilo de la *oratio perpetua* (§ 451) y se da también en la poesía». La definició d'Azaustre i Casas aclareix una mica més el concepte (2011: 116): «Consiste en la adición de nuevas ideas a la exposición de un pensamiento que ya parecía cerrado. Si se elimina el complemento oracional que supone la epífrasis, la expresión de la idea restante hace sentido por si sola». Pel que s'infereix de les explicacions d'Azaustre i Casas, l'epífrasi seria una figura *per adiectionem* prototípica. Així doncs, qualsevol *verbum* que s'incorpori a la traducció i que no es pugui connectar semànticament amb cap altre *verbum* del text original serà qualificat d'epífrasi:

V1-	Stone-pillowed, the ways of remoteness. And written in your palm, the road.	<u>Reposant</u> al coixí de pedra, les maneres de la llunyania. I escrit al palmell, el camí.
-----	---	---

En l'exemple, la inserció del *verbum* «reposant» en la traducció «Línies» de Casellas suposa la inclusió d'un nou pensament en el text traduït; ara bé, quan s'elimina de la traducció: «al coixí de pedra, les maneres / de la llunyania», la idea segueix essent exactament la mateixa. En el vers 4 de la traducció «Johnny», s'hi troba un nou cas d'epífrasi:

V1-	O the valley in the summer where I and my Johnny Beside the deep river would walk on and on While the flowers at our feet and the birds up above Argued so sweetly on reciprocal love, And I leaned on his shoulder; «O Johnny, let's play»: But he frowned like thunder and he went away.	Oh la vall a l'estiu per on jo i el meu John passejàvem tothora, vora aquell riu pregon, i els ocells dalt del cel i les flors sobre el rost, hi xerramequejaven de l'amor correspost; jo, <u>el cap</u> sobre el seu muscle, vaig dir-li: «Vull jugar.» Pro em va fer mala cara i va marxar.
-----	--	---

En l'exemple, la supressió dels *verba* «el cap» no comporta cap pèrdua de sentit irreparable: «jo, sobre el seu muscle, vaig dir-li: / “Vull jugar.”» El fet que algunes epífrasis puguin eliminar-se sense que el text traduït pateixi alteracions de sentit irreparables, significa que aquestes addicions, tal com proposava Lausberg, funcionen exclusivament com a complements oracionals, i no pas com a insercions capaces de generar interpretacions diferents a les del text de partida. Això significa que la incorporació en el text traduït de *verba* que no apareixen a l'original no necessàriament ha de comportar alteracions de sentit que condicionin la interpretació final del text.

#### 5.2.2.4. *Figures per detractio*

Si com proposa Lausberg, la *detractio* consisteix a economitjar elements de l'oració que normalment són necessaris (1993: 156), qualsevol supressió necessària comesa en el text de partida i identificable en el text d'arribada ha de ser considerada una figura *per detractio*. Això significa que, dins d'aquest grup de figures, s'hi poden incloure els *verba propria* que apareixen en el text de partida, però que desapareixen en el text final.

El nombre total de figures *per detractio* consignades en els textos traduïts del corpus ascendeix a 78 i, tot i que aquest nombre és inferior al de les figures *per immutatio*, que sumen 244, és encara molt superior a les 15 figures generades *per transmutatio*. Les figures *per detractio* representen el 20% del total de figures generades, per la qual cosa, s'erigeixen com la segona operació retòrica més emprada pels traductors del corpus. Si tal com proposa el *Manual de traducció anglès-català*, l'anglès és una llengua sil·làbicament més comprimida que el català (2003: 331) i que recorre més a la repetició de *verba* que no pas la llengua catalana (tal com s'ha demostrat en l'apartat dedicat a les figures contingudes en el text de partida) la supressió de *verba* pot convertir-se, per al traductor mètric, en una bona solució a l'hora d'encabir els *verba* del text de partida dins del vers català.

La figura *per detractio* més recurrent és l'el·lipsi de *verba* del text de partida. Lausberg afirma que l'el·lipsi és un terme general aplicable a qualsevol figura generada per *detractio*: «Las figuras de la *detractio* son designadas con el término general *ellipsis* (ἔλλειψις, προσυπακούμενον) y son un fenómeno de la *brevitas* (§ 407)» (1993: 156). Abans de continuar, convé aclarir que Lausberg distingeix aquest tipus d'el·lipsi més general de l'el·lipsi suspensiva que equivaldria a l'aposiopesis: «La *detractio* suspensiva (§ 317) deja en

el aire el contexto sintáctico-semàntico mediante apócope sintáctico (§ 60, 1) y se designa con el término general (§ 317) *ellipsis*» (Lausberg 1993: 156). Més endavant afegeix: «La suspensión propiamente retórica (§ 317) es un medio expresivo del énfasis conceptual (§ 419), y precisamente como realización sintáctica de la aposiopesis conceptual (§ 411): *Égl.* 3, 8-9; *Quint.* 9, 3, 59» (1993: 156-157).

Mortara Garavelli defineix l'el·lipsi de la manera següent (2000: 256): «Es un procedimiento común que comprende las figuras de supresión y es figura por sí misma.» Distingeix diverses tipologies d'el·lipsi: la gramatical, la retòrica, la total, l'el·lipsi *in prasentia* i l'el·lipsi *in absentia*. De totes elles, la que més s'avé als nostres interessos és l'el·lipsi *in absentia*, perquè parteix d'un model lingüístic inicial que, en el nostre cas, podria identificar-se perfectament amb el text de partida:

Se ha hablado por esta razón de *ellipsis in absentia* Se estima que algunos elementos faltan de acuerdo con el modelo lingüístico que prevé su presencia (en un enunciado como «ha venido» se encontrará un sujeto elíptico si el modelo gramatical que lo describe prevé la presencia del sujeto en la estructura de la frase; en lo que concierne a las combinaciones de palabras, locuciones como *a las tres*, *a las cuatro* se consideran elípticas cuando se comparan con la alternativa «a las tres horas...» (2000: 256).

En la nostra tesi, l'el·lipsi serà entesa com una «figure par laquelle on retranche quelque mot dans une phrase» (1993: 156). Ara bé, no totes les el·lipsis identificades en el corpus poden posar-se dins del mateix sac, en alguns casos, l'el·lipsi està més justificada que en d'altres, vegem-ho, si no, en la traducció del títol «Trumpeter Swans» d'un poema de Gerald Vizenor i que Cuenca el tradueix per «Cignes». El «cigne trompeta» és una espècie de cigne originària de Nord-Amèrica. Segurament, alguns lectors catalans desconeixen l'existència d'aquesta espècie de cigne i, pel fet de desconèixer-la, considerarien el títol sense l'el·lipsi un títol vertaderament curiós: «Cigne trompeta». Si bé és cert que en la traducció del títol s'ha produït l'el·lipsi del *verbum* «trompeta», la veritat és que, una vegada llegit el poema, el fet que el cigne sigui un «cigne», o bé un «cigne trompeta», acaba essent del tot irrellevant; per consegüent, l'el·lipsi no pot ser considerada un *vitium* que afecti la comprensió global del text traduït. Segons Lausberg, un *vitium* és una desviació no justificada per una llicència (1993: 62). El concepte de *vitium*, que ara només és presentat, es desenvoluparà quan s'analitzin les figures *per immutationem*.

Ara bé, com s'ha advertit, no totes les el·lipsis són iguals d'irrellevants, comprovem-ho en la versió completa del poema «The Nineteenth Century and After», de W. B. Yeats, i en la seva traducció a mans de Manresa & Roig:

Though the great song return no more	Aquells esplèndids versos ja no tornaran més.
There's keen delight <u>in what we have</u> :	I vet aquí quina delícia
The rattle of pebbles on the shore	Les restes: la remor dels còdols al trencall,
Under the receding wave.	Al després de l'onada.

L'el·lipsi de *in what we have* no ens sembla, en absolut, irrellevant, perquè introdueix un nou receptor a les paraules del «jo líric». En la versió traduïda, aquests *verba* han estat suprimits. En el poema de Yeats, la inserció del pronom *we* comporta que les paraules del «jo líric» vagin dirigides a algú altre que, a més a més, comparteix les emocions i sensacions de la «veu poètica». En la traducció, l'el·lipsi dels *verba* suposa l'omissió de la persona a qui van dirigits els *verba* del «jo líric». En aquest cas, la *detractio* comesa pot originar, en el text traduït, interpretacions diferents a les del poema original; per aquesta raó, aquest tipus d'el·lipsi es podria considerar com un *vitium* de la *brevitas*. Lausberg ho explica amb les següents paraules (1999: 275 vol I): «Cuando la *virtus* de la *brevitas* se exagera en el sentido de la *detractio* conceptual y lingüística (v. § 462, 2), entonces la *virtus* se convierte en el *vitium* del κακόζηλον (v. § 1064).» La situació del «jo» poètic, en el conjunt de qualsevol poema, és un dels elements substancials de l'art poètic; per tant, la seva alteració comportarà, en la major part dels casos, transformacions significatives que segurament afectaran la interpretació final del poema.

Tot i que no s'ha dut a terme un estudi exhaustiu sobre les repercussions causades per les el·lipsis de les traduccions del corpus, es pot afirmar que la major part d'elles supprimeixen *verba* que contenen una informació complementària, però no rellevant per a la interpretació final del text traduït. Com que la traducció del vers de Yeats és l'únic exemple de *vitium* de la *brevitas* identificat en el corpus, s'ha considerat convenient de mantenir-lo com a el·lipsi. Ara bé, en tot cas, el que ha de quedar clar és que l'el·lipsi pot generar un *vitium* i que la importància d'una d'el·lipsi sempre s'haurà d'avaluar en relació amb el sentit global de la traducció, una vegada comparat el text amb la interpretació del poema original.

#### 5.2.2.5. *Figures per immutationem*

La majoria de figures que es generen en les traduccions del corpus ho fan a través de la *immutatio*. Amb 244 canvis consignats, les figures *per immutationem* representen el 62% de la figuració generada en les traduccions. Això significa que, la majoria dels traductors opten per solucions que comporten la supressió dels *verba propria* del text original amb la consegüent adjunció de nous *verba* en la traducció.

Les figures *per immutationem* es produeixen quan a una determinada realitat (*res*) li corresponen diversos *verba* no prou ben diferenciats internament (1999: 133 vol II), és a dir que, en les llengües, una mateixa *res* pot ser descrita per *verba* diferents: «La *res* mentada por el hablante (*voluntas*; v. § 200) ha de ser significada y nombrada mediante un *verbum*» (1999: 48 vol II). El traductor, igual que el parlant, compta, en la seva memòria, amb un cabdal lèxic per designar la *res*: «El hablante dispone en su memoria (*memoria*) de una *copia verborum* («acopio de palabras») que es una reserva de partes de la obra disponibles para la obra literaria (el discurso)» (Lausberg 1993: 63). La *copia verborum* està composta de paraules que mantenen diferències de significat, valor i eufonia (1999: 406 vol II). La diferència de significació entre els *verba* que designen una mateixa *res* rep el nom de *verborum differentia* (1999: 407 vol II). Durant el procés de traducció, el traductor es veu obligat a escollir un *verba* d'entre tots els que li ofereix el cabdal lèxic de què disposa. La selecció dels *verba* es coneix amb el nom d'*electio* i la tria ha d'estar fonamentada pel decòrum (*aptum*):

Lo *aptum* (Fortun. 3, 8 p. 125, 23), *acomodatatum* (Quint. 8, 1, 1), *decens* (Sulp. Vict. 15), *decorum* (Sulp. Vict. 15), *πρέπον* (Sulp. Vict. 15; Vict. 22, p. 439, 10), *quid deceat* (Vict. 22 p. 439, 9) es la armónica concordancia de todos los elementos que componen el discurso o guardan alguna relación con él: la *utilitas* de la causa (v. § 63), los interesados en el discurso (orador, asunto, público; v. § 54), *res et verba* (v. § 255), *verba* con el orador y con el público, las cinco fases de elaboración (v. § 255) entre sí y el público (1999: 233 vol I).

En aquest cas es fa referència al decòrum intern (*aptum*) que és el que afecta les parts dels discurs: «El decoro interno (prépon, *aptum*; v. § 1055) afecta a las partes integrantes del discurso, las cuales han de armonizar unas con otras» (1999: 375-376 vol II).



Una de les figures *per immutationem* que més s'ajusta als procediments generals que s'acaben d'exposar és la sinonímia:

El caudal de sinónimos (*copia*; v. § 532), disponible para incorporar la significación que se quiere expresar, consiste grosso modo en sinónimos más o menos equivalentes y apropiados, pero con finos matices diferenciales semánticos o de otro género, de entre los que se debe elegir el apropiado (*electio*; v. § 462, 4). El principio fundamental de la elección es lo *aptum* (v. § 258; cf. Quint. 8, 6, 36). Dentro de este principio el punto de vista del *ornatus* tiene también su función (1999: 53 vol II).

A continuació, s'adjunta un exemple prototípic del que seria una traducció *per immutationem* a través de la sinonímia. L'exemple ha estat extret de la traducció «Cadenera» de Jaumà:

V1-	Within a churchyard, on a <u>recent</u> grave,	Al cementiri, en una tomba <u>nova</u> ,
	I saw a little cage	he vist una gàbia
	That jailed a goldfinch. All was silence save	amb una cadenera. En el silenci
	It hops from stage to stage.	se la sentia com saltava.

La traducció de *recent* per «nova», tenint en consideració que el català disposa d'un mot idèntic al de l'anglès *recent*, palesa que el traductor s'ha decantat per la inserció d'un sinònim abans que per la utilització d'un *verbum* amb un significat, un valor i una eufonia més afins als del *verbum* del text de partida. En aquest cas particular, entre els dos *verba* (*recent* i «nova») existeix una equivalència, però no pas una identitat perfecta (Mortara 2000: 242).

La *verborum differentia* que s'estableix entre els sinònims no sempre és tan subtil com s'acaba d'observar en l'exemple anterior. En alguns casos, el *verbum* de la traducció posseeix una càrrega d'intensitat semàntica inferior o superior a la de l'original. Mortara Garavelli designa aquesta divergència de significat entre els *verba* de la sinonímia amb el nom de progressió qualitativa (2000: 243):

Los ejemplos aducidos aquí dan la razón a Lausberg (1969: 152) según el cual “no son claros ni netos los límites entre la sinonimia semánticamente amplificadora y la enumeración coordinativa” (cfr. [16] del presente apartado). Un rasgo característico de la primera y predominante de la segunda es la disposición de los miembros en *progresión*: cuantitativa (del

más corto al más largo) o cualitativa (del menos al más “cargado” de intensidad semántica), según la citada ley fundamental de la *dispositio*.

En l'exemple que s'inclou a continuació, el *verbum* de la traducció disposa d'una progressió qualitativa inferior a la del *verbum* del text de partida.

V3-	Every instant grow; he can Clearly through a flint wall see, Or watch the startled spirit flee From the throat of a <u>dead man</u> .	a cada instant com creixen; i pot veure a través d'un mur de rocs o contemplar com l'esperit fuig de la gola d'un <u>moribund</u> .
-----	--	--

A «Amor» de Jaumà, la traducció de *dead man* per «moribund» comporta que, en el poema de Graves, l'home ja estigui mort, mentre que, en la traducció, l'home encara no ha finit. Tot i que *dead* i «moribund» són adjectius que, en aquest context, poden ser considerats sinònims, és innegable que el *verbum* de la traducció presenta una progressió qualitativa diferent a la de l'original, perquè disposa d'una càrrega d'intensitat menor a la del primer.

Naturalment, en el nostre corpus també s'han identificat casos de sinonímia en què el *verbum* de la traducció compta amb una progressió qualitativa major a la del *verbum* de l'original. En l'exemple que s'adjunta a continuació, extret de la traducció «Companys» d'Oliva, la traducció d'*imagine* per «saps» comporta un increment de la càrrega d'intensitat semàntica entre els dos *verba*.

V5-	«O do you <u>imagine</u> ”, said fearer to farer, that dusk will delay on your path to the pass. your diligent looking discover the lacking your footsteps feel from granite to grass?»	–¿I ja <u>saps</u> – li va dir el poruc a l'audaç– que el captard serà lent quan caminis pel bosc. que els teus ulls diligents ja recelen del cingle que has tingut sota els peus, del granit als sembrats?
-----	--	---

En altres ocasions la traducció per sinonímia pot generar *obscuritas* en la traducció. Lausberg atribueix l'*obscuritas* en els *verba singula* a l'ús de paraules obscures (1999: 383 vol II): «La *obscuritas* nace en los *verba singula* (v. § 532) por el empleo de palabras oscuras». Fixem-nos en la traducció del mots *death's* i *sterile* en la traducció que Parcerisas fa de Pound:





V10-	Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean, Came we then to the <u>bounds</u> of deepest water, To the Kimmerian lands, and peopled cities	A sol post, amb ombres per tot l'oceà,  vam assolir llavors el <u>termenal</u> de la mar pregona, les terres dels cimmericis i les poblades ciutats
------	--	---

El *Diccionari Anglès-català* (1983) proposa el terme «límit» com a primera i única accepció per al mot *bound*. La traducció de *bound* per «termenal» comporta la introducció d'un arcaisme en la traducció. Cal tenir present que, en determinats contextos, la inserció d'arcaïsmes en la traducció pot produir *obscuritas*.

La varietat dialectal a la qual pertany el traductor pot ocasionar la proliferació de dialectalismes en el text traduït. Mortara Garavelli recorda que, en un primer moment, la tradició retòrica gramatical considerava el dialectalisme com un barbarisme. Unes línies més avall proposa la següent definició per al terme (2000: 134): «Los dialectalimos, o vocablos pertenecientes a uno de los dialectos hablados dentro del territorio de una lengua nacional y del mismo origen que ella.» En el vers primer de la traducció «Cignes», la traductora valenciana Carme Manuel Cuenca tradueix *sparrows* per «teuladins»:

V1-	Three <u>sparrows</u> bounce in the red tulips	Tres <u>teuladins</u> salten entre els tulipans rojos
-----	---	--

A pesar que el *Diccionari Anglès-català* (1983) contempla les dues denominacions per al terme *sparrow*, la de «pardal» i la de «teuladí», el cert és que el mot «teuladí» és més propi del valencià que no pas del català central. La inserció de dialectalismes, el significat dels quals sigui desconegut per un nombre important de lectors, pot generar *obscuritas* en la traducció.

El segon gran grup de figures *per immutationem* s'explica per mitjà dels trops. La metàfora, la sinèdoque, la metonímia i la perífrasi són trops que ajuden a explicar certs canvis a nivell figuratiu identificats en les traduccions. Lausberg defineix el trop com una *immutatio verborum* (1999: 57-58 vol II): «El *tropus* en cuanto *immutatio* pone una palabra no emparentada semánticamente en el lugar de un *verbum proprium*.» Unes línies més avall afegeix: «El *tropus* comunica, pues, a la palabra empleada trópicamente una nueva

significació que el parlant expressa mitjançant la seva *voluntas* semàntica i que el receptor reconeix per el context de la frase i de la situació.» Així doncs, el trop no pot ser considerat un *vitium per improprietas*: «El tropus es un “canvi” de la significació, però un canvi *cum virtute*, per tant, no es ja un *vitium* de *improprietas* (v. § 533)» (1999: 58 vol II).

El primer dels trops als quals es farà referència és la metàfora. Lausberg considera la metàfora com la forma breu de la comparació, a la vegada que sosté que perquè el trop es produeixi cal que «Entre la designació metafòrica i lo así designado tiene que existir una *similitudo*» (1999: 61 vol II). Les relacions de semblança són la base de la metàfora que pot presentar-se en forma de *verba singula* o de *verba coniuncta* i pot afectar substantius, verbs i adjectius:

La metàfora puede aparecer como palabra aislada (“*leo est*”; v. § 558) o como perífrasis metafórica (v. § 595). La metàfora consistente en una sola palabra puede a su vez presentarse como sustantivo (“*leo est*”; v. § 558) con todas las funciones del sustantivo (sujeto, predicativo, atributo, objeto, determinación adverbial), como verbo (“*Cato allatrare Scipionis magnitudinem solitus erat*”; v. § 559), como adjetivo (epíteto metafórico; v. Quint. 8, 6, 41 y § 648) (1999: 69 vol II).

Alguns dels *verba propria* del text de partida són traduïts a partir d’aquest trop. A continuació s’adjunta un exemple de traducció per metàfora identificat en la traducció que Parcerisas fa de Pound:

V46- Pitiful spirit. And I cried in <u>hurried</u> speech:	Esperit llastimós. I jo que li crido amb paraules <u>alades</u> :
“Elpenor, how art thou come to this dark coast?”	“Elpenor, ¿com ets vingut en aquesta riba foscant?”
Cam’st thou afoot, outstripping seamen?”	¿Que hi has arribat a peu, vencent els mariners?”
And he in heavy speech:	I ell amb mots feixucs:

En l’exemple, la metàfora recau sobre l’adjectiu *hurried* que Parcerisas tradueix per «alades». La solució del traductor converteix un *verbum proprium* del text de partida en un trop en la traducció.

Una figura que té molt a veure amb la metàfora és la personificació. Tot i que alguns tractats de retòrica la consideren com una figura independent de la metàfora, per a Lausberg, la personificació no deixa de ser un tipus de metàfora sensibilitzadora (1999: 64 vol II): «La forma más penetrante de la metáfora sensibilizadora es la personificación.» A pesar que en la nostra tesi les personificacions no es consignaran com a metàfores, creiem que la personificació gairebé sempre és la conseqüència d'un trop, sigui d'una metàfora, d'una metonímia o d'una sinèdoque.

Un altre dels trops al qual recorren alguns dels traductors del corpus, a l'hora de traduir els *verba propria* del text de partida, és la metonímia. Lausberg explica que la metonímia consisteix a substituir un *verbum proprium* per una altra paraula, la significació de la qual manté un relació real amb el contingut significatiu ocasionalment esmentat (1999: 70 vol II): «Así, pues, la metonimia emplea una palabra en la significación de otra que semánticamente está en relación real con la palabra empleada (1999: 71 vol II).» Una mica més avall, completa la seva explicació afegint: «Las relaciones reales entre la palabra empleada metonímicamente y la significación mentada (*voluntas*; v. § 200) son de especie cualitativa (causa, efecto, esfera, símbolo).»

En efecte, la major part de les solucions per mitjà d'aquest trop identificades en el corpus poden considerar-se metonímies amb una relació de causa-conseqüència (1999: 73 vol II). Vegem-ne un exemple en la traducció que Susanna fa de «V» de la secció «The Dry Salvages» dels «Quatre quartets» d'Eliot:

V3-	Describe the horoscope, haruspicate or scry,	fer horòscops, augurar o auspicar,
	<u>Observe</u> disease in signatures, evoke	<u>predir</u> malalties en les firmes, suggerir
	Biography from the wrinkles of the palm	biografies a partir de les arrugues del palmell

Traduir *observe* per «predir» és una forma d'incidir en l'efecte, més que no pas en la causa. L'observació (*observe*) és un procés previ al de la predicció, per consegüent, predir és una conseqüència d'observar.

Tot i que amb un nombre més reduït, en el corpus també s'hi s'han detectat casos de traducció per metonímia amb una relació inversa, és a dir, amb una relació de conseqüència-causa entre els *verba* del text de partida i del text final. Parem atenció a aquest nou exemple de traducció per metonímia extret de la traducció «Companys» d'Oliva:

V1-	"O where are you going?" said reader	–¿Cap on vas?– li va dir l'hostaler al
	to rider,	caminant–
	"that valley is fatal when furnaces burn,	És adversa, la vall quan fumegen els forns;
	yonder's the midden whose odours will	més enllà hi ha un femer de sentors que
	madden,	enfolleixen,
	that gap is the grave where the tall <u>return</u> .	i aquesta és la tomba que <u>tempta</u> els valents.

Entre el verb anglès *return* i el verb català «tempta» s'hi estableix una relació de tipus qualitatiu, en la qual, primer és la temptació (tempta) i després, el retorn (*return*); per tant, el *verbum* de l'original és traduït per un *verbum* que representa la causa del primer.

A pesar que la major part de metonímies estableixen relacions de causa-conseqüència entre els elements que les componen, en el corpus s'ha identificat un tipus de metonímia que relaciona allò abstracte amb allò concret. Vegem-ne un cas extret de la traducció «Johnny» de Comadira:

V19-	O but he was as fair as a garden in flower	Oh, era encantador com un jardí, era un cel,
	As slender and tall as the great Eiffel Tower,	tan esvelt i tan alt com ho és la torre Eiffel;
	When the waltz throbbled out on the	quan el vals per l'arbreda arrossegava fort
	long promenade	
	O his eyes and his smile they went	oh els seus ulls, el somriure, em van arribar
	straight to my heart;	al cor.
	«O marry me, Johnny, <u>I'll love</u> and obey»:	«Oh, casa't amb mi, Johnny, <u>pren-me el cor</u>
		i la mà.»



La solució que proposa Comadira, i que consisteix a traduir *I'll love* per «pren-me el cor», converteix un pensament abstracte, com és el d'estimar, en un trop expressat per mitjà de *verba* que remeten a un concepte concret, com ara és «el cor». Els canvis basats en la transformació d'allò abstracte per allò concret s'han consignat com a metonímies, a pesar que, en aquests casos, la línia divisòria entre la metonímia i la sinècdoque resulta veritablement fràgil (Mortara 2000: 175).

La metàfora i la metonímia no són pas els únics trops als quals recorren els traductors. La sinècdoque és un trop per desplaçament tremendament eficaç, quan es volen descriure els canvis figuratius generats en la traducció. Lausberg la descriu de la manera següent (1993: 103-104):

La *synechdoque* (*conceptio, intellectio*; συνεκδοχή) consiste en un desplazamiento (§ 184) de la denominación de la cosa indicada dentro del plano del contenido conceptual (§ 185),— pudiendo la denominación trópica traspasar los límites del contenido conceptual (*locus a maiore ad minus*: § 185, 1 b) o no alcanzarlos (*locus a minore ad maius*: § 185, 1 b): hay, pues, una sinécdoque de lo amplio (§ 193) y una sinécdoque de lo reducido (§ 198).

En les traduccions del corpus no s'han identificat exemples de totes i cada una de les tipologies de sinècdokes postulades per Lausberg, però sí que se n'han detectat de dos tipus diferents: sinècdokes en què la part és expressada pel tot i sinècdokes en què el tot és expressat per la part. Tot seguit, s'inclou un exemple de traducció per sinècdoque basat en la substitució de la part pel tot:

V46-	Pitiful spirit. And I cried in hurried <u>speech</u> :	Esperit llastimós. I jo que li crido amb <u>paraules</u> alades:
	“Elpenor, how art thou come to this dark coast?”	“Elpènor, ¿com ets vingut en aquesta riba foscant?”
	Cam'st thou afoot, outstripping seamen?”	¿Que hi has arribat a peu, vencent els mariners?”
	And he in heavy speech:	I ell amb mots feixucs:

La solució que proposa Parcerisas per a la traducció de *speech* comporta una sinècdoque de la part pel tot en què les «paraules» són la part i el tot és el discurs (*speech*).

En el següent exemple, extret de la traducció «Paret» de Desclot, la relació que es produeix és a la inversa, el *verbum* (*day*) de l'original representa el tot, mentre que el *verbum* «matí» encarna, només, una part del tot, que és el «dia».

V12- I let my neighbor know beyond the hill;                    Ho dic, doncs, al meu veí d'enllà el serrat,  
And on a day we meet to walk the line                    i quedem un matí per resseguir,  
And set the wall between us once again.                    bo i reparant-lo, el mur entre nosaltres.

El primer que es pot inferir dels exemples que s'acaben de consignar és que la sinèdoque, tal com defensa Mortara Garavelli, està governada per relacions d'inclusió que, en alguns casos, podrien ser considerats exemples d'hiperonímies i hiponímies: «la metonímia se rige por «relaciones sin dependencia» (esto es, sin inclusión) mientras que la sinédoque está gobernada por relaciones de inclusión (hiper e hiponímia)» (2000: 179). Així és que els casos de traducció per hiperonímia i hiponímia que s'han detectat en el corpus han estat consignats com a sinèdoques.

Amb tot, existeixen un tipus de relacions que no poden explicar-se per mitjà de la sinèdoque. Es tracta de les connexions establertes per *cohiponímia*. En aquests casos, entre els *verba* no s'hi estableix una relació d'inclusió, sinó de paritat. Per aquesta raó, les relacions de cohiponímia que s'han identificat entre els *verba* del text de partida i el d'arribada no han estat catalogades com a sinèdoques, sinó com a cohiponímies:

V19- For love's more important and powerful than            Que l'amor és molt més important i més ric  
Even a priest or a politician.                                    fins i tot que un bisbe o que un polític.

Entre *priest* i la seva traducció per «bisbe» no s'hi pot establir una relació sinecdòquica, perquè cap dels dos termes inclou el significat de l'altre; per altra banda, tampoc poden ser considerats sinònims, perquè els *verba* no comparteixen la mateixa significació. Els mots «bisbe» i «sacerdot» (*priest*) representen una subclasse d'un terme més general que esdevé el seu hiperònim i que, en aquest cas concret, es podria designar amb els termes de jerarquia eclesiàstica.

No voldríem donar per acabat aquest apartat dedicat a les metàfores, les metonímies i les sinèdoques sense abans recordar que, sovint, els límits que serveixen per identificar aquests

trops esmentats no sempre són clars i que, fins i tot, en certes ocasions, les denominacions d'aquests trops poden arribar a ser intercanviables. Mortara Garavelli ho explica amb les següents paraules (2000: 175):

Cuando comparamos las listas de las expresiones que consideramos metonimias o sinécdoques (colocándolas en un contexto ideal y adecuado) con los ejemplos que documentan su uso en textos concretos, nos sorprende la fragilidad de la frontera entre el metonimia y la sinécdoque y entre éstas y la metáfora. Si adoptamos los criterios de reconocimiento de las distintas clasificaciones tradicionales (y la dificultad no desaparece manteniéndose fiel a una sola de ellas), parece como si, en algunos casos, estas denominaciones fueran intercambiables.

A part dels que habitualment es consideren els tres grans trops, direm que un altre dels canvis prototípics generats per les figures *per immutationem* s'explica a través de la figura designada amb el nom de perífrasi. Tant Mortara Garavelli com Lausberg consideren la perífrasi com un trop. Lausberg la defineix de la següent manera (1999: 89 vol II): «La perífrasis consiste en expresar el contenido de una palabra mediante varios términos.» Mortara Garavelli apunta que la perífrasi pot ser considerada com un sinònim de més d'un terme (2000: 194): «La perífrasis puede considerarse como un sinónimo de más de un término, puesto que el principio que la rige es la equivalencia de sentido.» Si és així, és evident que aquesta figura participa de dues operacions retòriques: primer, de la *immutatio*, perquè es basa en la substitució d'un *verbum* per un altre, cercant-ne l'equivalència de sentit, i segon, de l'*adiectio*, perquè, en fer-ho, incrementa el nombre de *verba*:

La perífrasis por ser más detallada es también más larga que la denominación de la cosa mediante una sola palabra; y por ello es también más clara y precisa que un solo término, de suerte que la perífrasis viene a ser el medio imprescindible para el conocimiento de la significación de un vocábulo (1999: 138-139 vol I).

Per il·lustrar la figura, es proposa el següent exemple de traducció per perífrasis identificat en la traducció «Paret» de Desclot:

V23- <u>There</u> where it is we do not need the wall:	<u>I és que a l'indret</u> on som no ens cal paret:
He is all pine and I am apple orchard.	jo hi tinc el pomerar i ell hi fa pins.
My apple trees will never get across	Els meus pomers no creuraran la ratlla
And eat the cones under his pines, I tell him.	per menjar-se lespinyes, li insinuo.

L'adverbi *there* del text en anglès és traduït per DescLOT per: «I és que a l'indret». Si bé és clar que la perífrasi no modifica excessivament el sentit de l'adverbi original, és evident que el traductor recorre a uns *verba coniuncta* per traduir un adverbi en forma de *verba singula* que pot ser perfectament traslladat al català pel seu equivalent: «allà». Així doncs, si la perífrasi és una construcció sinonímica formada per més d'un terme, els casos d'*immutatio* per sinonímia que incrementen el nombre de *verba* en la traducció seran catalogats com a perífrasis.

La perífrasi no es pot confondre amb l'epífrasi. La perífrasi es distingeix de l'epífrasi perquè, tot i ser una *adiectio*, és una *adiectio* que parteix de *verba* que poden ser identificats en el text de partida; d'aquesta manera, la perífrasi disposa d'una doble naturalesa que li atorga la *detractio* i la *adiectio*. Recordem que la perífrasi és un trop i, com a trop, es genera per una *immutatio verborum* (1999: 93 vol II). L'epífrasi, en canvi, és una figura *per adiectionem* i, per tant, adjunta *verba* que no estableixen cap mena de relació amb els *verba propria* del text de partida.

Al mateix temps, convé no confondre la perífrasi amb la «perífrasi eufemística». La «perífrasi eufemística» és un procés substitutiu que consisteix a reemplaçar un *verba* per un altre *verba*, com a conseqüència d'una censura verbal imposada pel mateix traductor: «La perífrasis eufemística tiene una firme tradición que se asienta en la decencia, en la urbanidad, y en el respeto de la sensibilidad ajena, que son elementos que desencadenan la censura verbal de las palabras consideradas inconvenientes» (Mortara 2000: 195).

Per tal d'evitar confusions terminològiques s'ha optat per denominar aquesta darrera tipologia de perífrasis amb el terme d'«eufemisme». En el corpus s'hi ha detectat tres casos d'eufemisme, els dos primers pertanyen a la traducció «Posteritat» de Riera:

<p>V6- 'I'm stuck with <u>this old fart</u> at least a year;</p> <p>I wanted to teach school in Tel Aviv,</p> <p>But Myra's folks' –he makes the money</p> <p style="text-align: center;">sign–</p>	<p>Fa un any que estic encallat <u>amb aquest</u></p> <p style="text-align: right;"><u>bibliògraf</u>;</p> <p>jo volia anar a Tel-Aviv i fer-hi de professor</p> <p>però el pare de la Myra –fa el senyal que va</p> <p style="text-align: right;">folrat–</p>
---	--



«dona» supprimeix dos trets semàntics continguts en el *verbum* anglès: primer de tot, el de bruixota, i en segon lloc, el de dona vella.

V10- Make the whole stock exchange your own!	Compra tu sol tota la Borsa!
If need be occupy a throne,	Si cal, ceneix-te una corona;
Where nobody can call you <u>crone</u> .	que mai no et tractin com a aquesta <u>dona</u> .

La traducció de *crone* per «dona» elimina un *verbum sordidum*, això és una paraula de baixa extracció o un vulgarisme xocant (1999: 389 vol II) aparegut en el text anglès, i en conseqüència, el text traduït acaba ometent el sentit despectiu que té el *verbum* en el text de partida. Ara bé, en aquest cas, al contrari del que ocorria en les traduccions de Riera, la *immutatio* no es produeix per l'aplicació per part del traductor d'una certa censura verbal davant de paraules que considera poc convenients, sinó per la preservació de la rima en el text traduït.

La paràfrasi representa una nova figura *per immutationem* que no s'ha de confondre amb la perífrasi. La paràfrasi és un tipus d'*expolitio*, concepte que Lausberg defineix amb els termes següents (1999: 245 vol II):

La *expolitio* consiste en pulir y redondear (Her. 4, 42, 54 *rem expolire*) un pensamiento (*res*) mediante la variación (*variatio*) de su formulación elocutiva (*verba*) y de los pensamientos secundarios (*res*) pertenecientes a la idea principal (*res*).

Lausberg diferencia dues formes d'*expolitio* (1999: 245-246 vol II): «Se distinguen dos clases en la *expolitio*: la exteriorización lingüística repetida del mismo pensamiento (*eandem rem*) y la elaboración conceptual de un mismo pensamiento (*de eadem re*).» Seguidament, exposa les diferències entre una i altra: «El *eandem rem dicere* (= *expolitio* elocutiva; v. § 831) consiste en la total identidad de la idea (*eadem res*) por una parte, y en la variación (*commutare dicere*) de la exteriorización lingüística por otra.» Per altra banda, la segona classe d'*expolitio* és explicada de la forma següent (1999: 251 vol II): «El *de eadem re dicere* (= *expolitio* conceptual; v. § 831) no sólo afecta a la exteriorización elocutiva (como el *eandem rem dicere*; v. § 832, sino también a la misma esfera conceptual, como que el *de eadem re dicere*

consiste en la agregación de nuevos pensamientos agrupados en torno a la idea capital (*res*) con la que guardan relación y de la que derivan.»

En resum, la retòrica distingeix dues formes d'*expolitio*: en primer lloc, l'*expolitio* elocutiva que consisteix a reproduir el mateix pensament variant-ne l'exteriorització lingüística, i, en segon lloc, l'*expolitio* conceptual que no només modifica l'exteriorització lingüística, sinó també l'esfera conceptual dels pensaments que es reproduïen.

La paràfrasi és una *expolitio* elocutiva basada en la repetició del pensament a través de la *verborum commutatio* (1999: 247 vol II). Unes línies més avall, Lausberg distingeix dos tipus de paràfrasis: «la paráfrasis que varía lingüísticamente (§ 837) y la paráfrasis que varía conceptualmente (§ 838). Los límites entre ambas no son precisos.»

La primera tipologia de paràfrasi consisteix a expressar el mateix pensament a través de diferent material lèxic: «La paráfrasis que varía lingüísticamente (v. § 836) es la clase de paráfrasis que propiamente no se mienta con las palabras *verbis commutare* (v. §§ 833, 835). Consiste en expresar el mismo pensamiento por medio de distinto material léxico» (1999: 247 vol II).

La segona classe de paràfrasi varia conceptualment i s'assembla molt al segon tipus d'*expolitio*, l'*expolitio* conceptual, i que consistia no només en la modificació de l'exteriorització lingüística, sinó també en l'alteració de l'esfera conceptual dels pensaments reproduïts: «La paráfrasis que varía conceptualmente está próxima al de *eadem re dicere* (v. § 842). Consiste en que el pensamiento principal se descompone en pensamientos parciales coordinados» (1999: 248 vol II).

Precisament aquesta primera tipologia de paràfrasi basada en l'expressió del mateix pensament per mitjà d'un material lèxic diferent ens serveix per descriure alguns dels canvis identificats en les traduccions. Es tracta de canvis que modifiquen l'exteriorització lingüística dels *verba* sense transformar l'esfera conceptual dels pensaments reproduïts en el text de partida. Vegem-ne un exemple extret de la traducció «Vers» de Riera:

V5-	But they were fucked up in their turn By fools in old-style hats and coats, Who half the time were soppy-stern <u>And half at one another's throats.</u>	Però a ells els van fotre també uns vells folls amb barret i abric galdós que tot i tenir un aspecte sever <u>solien barallar-se com gat i gos.</u>
-----	---	--

En el vers número 8, el traductor recorre a una paràfrasi del primer tipus per a la traducció dels *verba* en anglès. Riera tradueix els *verba* de l'original (*and half at one another's throats*) per una construcció amb el mateix sentit, però que suposa una modificació de l'exteriorització lingüística, perquè els *verba* de la traducció no coincideixen pas amb els del vers de partida.

En el corpus, encara que de forma més minoritària, també s'hi han detectat exemples del segon tipus de paràfrasi, aquella que comporta no només una variació de l'exteriorització lingüística, sinó també una modificació de l'esfera conceptual dels pensaments reproduïts. Parem atenció en el següent exemple extret de la traducció «Johnny» de Comadira:

V1-	O the valley in the summer where I and my Johnny Beside the deep river would walk on and on While the flowers <u>at our feet</u> and the birds up above Argued so sweetly on reciprocal love,	Oh la vall a l'estiu per on jo i el meu John passejàvem tothora, vora aquell riu pregon, i els ocells dalt del cel i les flors <u>sobre el rost</u> , hi xerramequejaven de l'amor correspost;
-----	---	---

La traducció d'*at our feet* per «sobre el rost» genera una alteració de l'expressió dels pensaments reproduïts en l'original, com a conseqüència de l'alteració de l'exteriorització lingüística dels *verba* del text de partida. Això significa que ens trobem davant d'una paràfrasi que introdueix variacions de tipus conceptual en la traducció. A l'hora d'avaluar la *propietas* d'aquesta segona classe de paràfrasis, el lector s'haurà de cenyir a les regles que dicten el *decòrum intern (aptum)*.

En definitiva, la paràfrasi es distingeix de la perífrasi perquè, a diferència de la segona, no es genera a partir dels procediments de la *immutatio* i de l'*adiectio*, sinó per una simple *verborum commutatio*. Al mateix temps, la paràfrasi pot modificar l'expressió dels pensaments reproduïts en l'original, mentre que la perífrasi, no.



Per últim, el traductor pot optar per traduir un *verbum* del text de partida per *homofonia*. Lausberg defineix l'homofonia com (1999: 349 vol III): «son semblable de mots qui se prononcent de même.» Vegem-ne un exemple extret de la traducció «Calipso» a mans de Comadira:

V15-	But the poor <u>fat</u> old banker in the	I el pobre banquer <u>fati</u> , al seu cotxe solar,
	sun-parlor car	
	Has no one to love him except his cigar.	ningú no l'estima sinó el seu cigar.

El traductor tradueix *fat* de l'anglès per l'anglicisme «fati» que el *Diccionari* de l'Institut d'Estudis Catalans defineix de la següent manera: «Dit d'una persona molt grassa». De tots els possibles *verba* de què disposa el català per traduir *fat*: gras, obès, gros, etc., Comadira es decanta pel *verbum* amb un significat més exacte o similar al del *verbum* de partida, encara que acabi generant una certa *obscuritas* en el passatge traduït.

Val a dir que els casos de traducció per homofonia detectats en el corpus són veritablement escassos, bàsicament perquè, entre l'anglès i el català, els *verba* que comparteixen un mateix significat disposen de significants diferents.

No voldríem donar per acabat aquest apartat dedicat a les figures *per immutationem* sense exposar un tipus d'*immutatio* per error. El *vitium* representa un cas particular d'*immutatio*, per això s'explica en darrera posició, perquè no és una figura *per immutationem*, sinó una *immutatio* que només pot ser qualificada d'errònia. Lausberg considera el *vitium* com la falta de *virtus* (1999: 381 vol II) i explica el concepte de la següent manera (1999: 39 vol II):

Si la *immutatio* afecta al cuerpo entero de la palabra (empleada en el contexto de la frase) –por ejemplo, si se pone la palabra “hombre” en vez de la palabra “león”–, tenemos el *vitium* de la *impropietas* (v. § 533) al que como *virtus* corresponde el *tropus* (v. § 552). La *impropietas* pertenece, pues, en cuanto *vitium*, a la esfera de la *perspicuitas* (v. § 533); el *tropus* cae dentro de la zona del *ornatus* (v. § 552).

El *vitium* genera *obscuritas* i tant pot afectar els *verba singula* com els *verba coniuncta*: «El *vitium* opuesto a la *perspicuitas* es la *obscuritas* (v. § 530). La *obscuritas* aparece 1) in *verbis singulis* (§ 1068); 2) in *verbis coniunctis* (§ 1069)» (1999: 383 vol II). Unes línies més amunt

s'ha consignat un cas de *vitium* provocat per l'*electio* d'un sinònim que no s'adequava al decòrum intern del text de partida.

A continuació, s'adjunta un nou exemple de *vitium* extret de la traducció «Horòscop» de Fulquet & Ernest:

V16-	You only had to <u>lock</u>	Només havies de <u>mirar</u>
	Into the nearest face of a metaphor	dins el rostres més immediat d'una metàfora
	Picked out of your wardrobe or off your plate	agafada de l'armari, del plat,

És evident que la traducció de *lock* per «mirar» només pot ser interpretada com un *vitium*, perquè només s'explica per un error del traductor. Fulquet & Ernest han confós el *verbum* de l'original (*lock*), que podria traduir-se perfectament per «tancar», amb el mot *look*, que s'hauria de traduir per «mirar».

Les repercussions que genera la inclusió d'un *vitium* en el text traduït dependran de la importància que tingui el *verbum* en la interpretació general del text de partida. Com s'ha explicat en el capítol inicial de la tesi, qualsevol text poètic estableix una jerarquia significativa entre els *verba*, prestigiant-ne uns i subordinant-ne uns altres. Quan el *vitium* afecta un *verbum* poc transcendent en la jerarquia significativa del poema, les repercussions interpretatives del *vitium* són menors que quan afecta un *verbum* clau per a la comprensió i la interpretació general del poema.

En l'exemple següent, extret de la traducció del poema «The Riddle», de Heaney, a mans de Parcerisas, el *vitium* acaba generant dificultats interpretatives destacables en el text traduït. El *Diccionari Anglès-català* (1983) proposa dues entrades per al terme *riddle*: en la primera, les solucions són les d'«endevinalla», «enigma» i «misteri»; en la segona entrada, són les de «sedàs», «garbell» i «triador». En el moment de traduir el títol del poema de Heaney, el traductor es decanta per la primera de les solucions, és a dir, per «endevinalla». En el vers 10 del poema de Heaney, el *verbum* reapareix i és llavors quan s'observa que la millor solució era la segona, la traducció per «sedàs», «garbell» o «triador», perquè és l'única solució que fa sentit:



*verbum* o *verba* de significat contrari al del text de partida, ha de consignar-se sempre com a *vitium*, perquè causa *obscuritas* en el text traduït.

En les traduccions del corpus s'hi ha identificat una altra tipologia de *vitia* que es produeix en la traducció de *verba* polisèmics. En aquests casos, el traductor no té més remei que adaptar un *verbum* polisèmic a un *verbum* monosèmic. Així doncs, la monosèmia representa un fenomen *per immutationem* d'una naturalesa diferent a la que s'ha vist fins ara. Fins aquest moment, els canvis consignats només eren atribuïbles a les decisions preses pel traductor, en canvi, els casos de traducció per monosèmia s'expliquen, en part, per la diferent naturalesa de les llengües, és a dir, que, fins a cert punt, són inevitables.

En la traducció «Línies» de Casellas, s'hi detecta un *vitium* ocasionat per una traducció per monosèmia motivada per la diferent naturalesa lèxica de les llengües que intervenen en la traducció:

V1-	Stone-pillowed, the <u>ways</u> of remoteness. And written in your palm, the road.	Reposant al coixí de pedra, les <u>maneres</u> de la llunyania. I escrit al palmell el camí.
-----	--	--

Segons el *Diccionari Anglès-català* (1983), el substantiu *way* compta amb un primer significat que inclouria els termes: «camí», «camí ral», «vial», «carretera», «carrer» i «via». A banda d'aquest primer significat, el diccionari també proposa, per a la mateixa paraula, els significats de «manera», «forma», «mètode» i «sistema». És inevitable que el valor polisèmic que *ways* té en el text anglès es perdi en el text català, i és que la llengua catalana necessita dos *verba* per designar els dos sentits que el *ways* té en anglès. Així doncs, el traductor no té altre remei que traslladar el *verbum* polisèmic del text de partida a un *verbum* monosèmic al text d'arribada.

De totes maneres, quan s'analitza amb un cert deteniment el poema «Between the lines» d'Auster, s'adverteix que la solució proposada per Casellas per a la traducció de *ways* no acaba de ser prou reeixida. El mateix títol sembla fer referència a les línies de la calçada i, en els cinc primers versos de la composició, hi apareixen quatre *verba* que es poden connectar amb el camp semàntic del «camí»: *remoteness*, *road*, *home* i *distance*. El nostre parer és que, en aquest context, la traducció s'hauria adequat més al decòrum intern del text de partida si

hagués traduït el *verbum* polisèmic *ways* de l'original per «camins», per tant el traductor ha generat un *vitium* en el text traduït.

En la majoria d'ocasions, la traducció per monosèmia no suposa cap problema per al traductor, ja que, normalment, el doble significat del *verbum* polisèmic desapareix en el mateix text de partida, com a resultat del context en què es troba, per aquesta raó, les traduccions per monosèmia que s'adeqüen al decòrum intern del text de partida, és a dir, en les quals el traductor opta pel *verbum* que fa més sentit, no han estat consignades com a figures, perquè considerem que no generen cap canvi en el text traduït.

A continuació, s'inclouran dos exemples de traducció per monosèmia que s'adeqüen al decòrum intern del text de partida i que, per tant, no poden ser considerats *vitia*. El primer exemple s'ha identificat en la traducció «Finestrals» de Riera i, el segon, en la traducció «23» a mans de Sargatal.

Els versos que s'adjunten a continuació pertanyen al poema «High Windows», de Larkin, i a la seva corresponent traducció a mans de Riera:

V17-	Rather than words comes the thought of high windows: The sun-comprehending <u>glass</u> , And beyond it, the deep blue air, that shows Nothing, and is nowhere, and is endless.	I a l' instant, més que paraules m'afiguro uns finestrals: els seus <u>vidres</u> fulgents de la llum al zenith i, més enllà, l'aire blau i fondo, que és fals i no és enlloc, i que és infinit.
------	---	--

Tot i que el *Diccionari Anglès-català* (1983) proposa per a *glass* dos significats principals –primerament, el de «vidre», «cristall», «articles de vidre» i «cristalleria» i, segonament, el de «vas» i «copa»–, l'aparició, en el poema, dels *verba high windows*, tant en el títol com en el vers 17, i que Riera tradueix per «finestrals», exclou la possibilitat que *glass* remeti a un vas o a una copa.

En el següent exemple, extret de la traducció del poema «23» de Cummings, Sargatal tradueix el pronom *you* de l'anglès pel pronom de segona persona del plural «vosaltres». En anglès, el pronom *you* tant pot referir-se a la segona persona del singular com del plural. En canvi, el català disposa del pronom «tu» per al singular i del pronom «vosaltres» per al plural. Això obliga el traductor a decantar-se per un dels dos pronoms en el text traduït:

V1-	He does not have to feel because he thinks	ell no ha de sentir perquè pensa
	(he thoughts of others, he it understood)	(els pensaments dels altres, entengui's)
	he does not have because he knows	ell no ha de pensar perquè sap
	(that anything is bad which <u>you</u> thing good)	(que és dolent tot el que <u>vosaltres</u> creieu bo)

En el text de partida hi predominen dues veus: la veu d'un «jo» emissor i la d'un «ell», ara bé, en el vers 4 de Cummings hi apareix un pronom *you* que fa referència a una segona persona que el traductor català tradueix per «vosaltres». Tot i que, en un primer moment, pot semblar una solució arriscada, la proposta del Sargatal es justifica per dues raons principals: primerament, per la presència d'«others» en el vers 2 i, segonament, per la utilització de la forma pronominal arcaica *Thou* que apareix en el vers 12.

El *verbum others* remet a una segona persona del plural que és probable que sigui la mateixa a la qual fa referència el pronom *you* del vers 4. L'estructura paral·lelística dels versos 1 i 3 i, sobretot, la dels versos 2 i 4, sembla advertir que les persones a les quals es fa referència en aquests versos han de ser les mateixes. Per tant, el *he* dels quatre primers versos ha de remetre a la mateixa tercera persona, de la mateixa manera que el *you* del vers 4 s'ha de connectar amb l'*others* del vers 2.

El segon element que avala la traducció del pronom *you* pel «vosaltres» és l'aparició, en el vers 12 de l'original, de la forma arcaica *Thou* per referir-se a la segona persona del singular:

V10-	Balanced upon one broken babypout	equilibrats sobre una ganyota torta d'infant
	(pretty teeth wander into which and out	(boniques dents es meravellen dins la qual
		i fora
	Of) Life, dost <u>Thou</u> contain a marvel than	de) Vida, contens <u>Tu</u> una meravella que
	This death named Smith less strange?	aquesta Mort anomenada Pere menys
		estranya?

Per mitjà de la forma *Thou*, Cummings evita qualsevol possible ambigüitat en relació amb el primer *you* del vers 4. El poeta deixa ben clar que per referir-se al «nosaltres» recorrerà a *you* i per referir-se al «tu» emprerà *Thou*. A pesar que l'exemple de Cummings no genera cap tipus d'ambigüitat pronominal, ni de *vitium*, ens ha semblat pertinent d'incloure'l per demostrar que el pronom anglès de segona persona pot ocasionar dificultats semblants a les que genera la traducció dels *verba* polisèmics del text de partida. Davant del pronom *you* de l'anglès, el traductor no té més remei que decantar-se per una solució: la de la segona persona del singular o la del plural. Fora que el poeta original no estigui interessat a preservar l'ambigüitat pronominal, la majoria de casos com aquest se solucionen amb una lectura atenta capaç d'identificar les persones que intervenen en el discurs del poema de partida. De totes maneres, ens atreviríem a assegurar que, si no es detecta res que faci pensar el contrari, en la majoria de poemes lírics, el pronom *you* segurament remet a una segona persona del singular.

El cert és que, en el nostre corpus, són pocs els casos de *vitia per immutationem* que s'han detectat, concretament se n'han identificat 9: Cuenca (1), Parcerisas (Pound) (1), Parcerisas (Heaney) (1), Casellas (3), Fulquet & Ernest (1), Oliva (1) i Jaumà (Frost) (1). Per tal de visualitzar millor els *vitia* identificats en els textos traduïts, s'ha decidit elaborar uns esquemes a part, perquè els *vitia* no poden ser considerats figures. Els esquemes dels *vitia* es poden consultar a l'apartat 5 dels annexos. Si s'ha decidit d'incloure'ls dins del grup de figures *per immutationem* ha estat perquè els *vitia* consignats es basen en la *immutatio verborum*, com la resta de figures *per immutationem*.

#### 5.2.2.6. *Figures per transmutationem*

Les figures *per transmutationem* no modifiquen la substància, sinó que simplement es basen en la redistribució dels mots dins del vers, així doncs difícilment disposen de capacitat per modificar el sentit dels mots que reorganitzen.

D'entre les quatre operacions retòriques bàsiques, les figures *per transmutationem* són les que compten amb un nombre de casos més reduït, només se n'han consignat un total de 15 que representen, solament, el 4% del conjunt de figures generades pels traductors; així doncs, en general, els traductors tendeixen poc a alterar l'*ordo* dels *verba* dins dels segments, de la qual cosa es pot inferir que és un recurs poc emprat pels traductors de poesia.

José Antonio Mayoral defensa que les figures *per transmutationem* sorgeixen de la idea que les llengües disposen d'un ordre natural intrínsec que quan es canvia produeix una figura (2005: 145-146):

El modo en que se plantea la propia existencia de estas figuras en la doctrina tradicional, parece partir del supuesto, implícitamente asumido, de que el «orden de las palabras» en la cadena del discurso obedece a ciertas constantes, difusamente ligadas a una especie de «lógica natural», que impone unas leyes generales sobre la particularidad de las diferentes lenguas. Al menos así parecen ponerlo de manifiesto los términos en los que se suelen formular, a veces, las definiciones de estas figuras, en las que no son infrecuentes expresiones como «alteración del orden lógico de los elementos de la oración, u otras de parecido tenor».

La identificació de les figures *per transmutationem* prendrà de referència l'*ordo*, és a dir, l'ordenació natural dels *verba* en el text traduït. La llengua de partida disposa del seu propi ordre que no necessàriament ha de coincidir amb la distribució que prenen els *verba* de la llengua d'arribada. Així doncs, l'estudi d'aquesta tipologia de figures se centra en l'anàlisi de la sintaxi i de l'ordenació dels *verba* dins del vers, a través del que la retòrica designa amb el nom de *figurae per ordinem*. Les dues principals figures *per transmutationem* són l'anàstrofe i l'hipèrbaton (Lausberg 1999: 161 vol II), dues figures de dicció per ordre, per bé que, dins d'aquest grup de figures s'hi troben altres figures com ara la sínquisi i la tmesi, que deixem de banda perquè, en els textos analitzats, no se n'hi ha detectat cap exemple.



La primera de les figures que es comentarà serà l'anàstrofe. Lausberg la descriu com la inversió de l'ordre normal de dues paraules immediatament successives (1999: 161 vol II). Azaustre i Casas no parlen de paraules, sinó d'elements (2011: 109): «Inversión del orden sintáctico de los elementos de una secuencia.» Mortara Garavelli incorpora a la seva definició els qualificatius «habitual» i «normal» per referir-se a l'ordre lògic de les paraules (2000: 231): «La anàstrofe suele definirse como una inversión del orden “habitual”, según algunos, o “normal”, según otros, de dos o más palabras sucesivas.»

Tot seguit, s'inclou un cas d'anàstrofe extret de la traducció «Símbols» a mans de Manresa & Roig. En la traducció del vers 2 s'hi produeix una anàstrofe perquè l'ordre «natural» de la frase seria: «Un cec ermità hi toca l'hora». Entre els constituents s'hi ha produït una inversió:

V1-	A storm-beaten old watch-tower,	la vella talaia tempestejada,
	A blind hermit rings the hour.	<u>Hi toca l'hora un cec ermità.</u>
	All-destroying sword-blade still	La fulla de l'espasa que ho ascla tot
	Carried by the wandering fool.	Encara la porta errant el foll.

Existeix una tipologia d'inversions que no poden ser consignades com a anàstrofes. Ens referim a les inversions de complements nominals basades en el canvi de posició d'un adjectiu respecte del substantiu al qual qualifica. Aquesta mena d'alteracions en la disposició dels *verba* només s'explica per la diferent naturalesa entre la llengua anglesa i la catalana. El *Manual de traducció anglès-català* (2003: 163) exposa alguns punts de contrast entre ambdues llengües i, quan arriba el moment d'esclarir l'organització dels complements nominals, puntualitza:

En aquest àmbit hi ha diversos punts de contrast entre l'anglès i el català. Tractarem primer l'ordre del nucli i els complements, concretament l'ordre nom-adjectiu. En general es pot dir que en anglès l'ordre no marcat entre aquests dos elements del sintagma nominal és adjectiu + nom (és a dir, modificador + nucli), mentre que en català és l'invers, nom + adjectiu (o nucli + modificador).

Així com, en anglès, l'ordre no marcat és el de l'adjectiu més el nom, en català, precisament, és el contrari, de manera que, si el traductor no postposés l'adjectiu al nom, la construcció acabaria sonant forçada en la llengua final.

A continuació, s'adjunta un cas de postposició del complement del nom. En l'exemple que s'inclou, el nom s'ha subratllat i l'adjectiu s'ha marcat en negreta. El vers pertany a la traducció «Finestrals» de Riera:

V18-	<i>The sun-comprehending glass,</i>	els seus <u>vidres</u> <b>fulgents de la llum al zenit</b>
	Adj + Adj                    N	N        Adj + CN

La inversió dels adjectius anteposats de l'anglès ve exigida per la naturalesa mateixa de la llengua catalana i, per consegüent, aquests casos no poden ser considerats anàstrofes. De fet, Mayoral només contempla com a anàstrofe l'anteposició de complements nominals i adjectivals, i no pas la postposició d'aquests (2005: 148).

La segona de les figures *per transmutationem* que es comentarà és l'hipèrbaton. Segons Mayoral, l'hipèrbaton es distingeix clarament de la resta de figures basades en la inversió (2005: 150):

En contraste con los fenómenos anteriores de simple inversión, algunos autores reservan el término *Hipérbaton* para estos fenómenos de verdadero «estrangulamiento» de las relaciones sintácticas y semánticas entre los constituyentes oracionales.

Mayoral declara que, per a alguns autors, la figura designa un veritable «estrangulament» de les relacions sintàctiques i semàntiques de l'oració. La definició de la figura que formula Mayoral s'adequa perfectament a les explicacions d'Azaustre i Casas (2011: 109):

Para algunos autores, este concepto engloba todas las técnicas incluidas en este apartado; así, en sentido amplio, el hipérbaton designa cualquier alteración de la sintaxis normal de una secuencia. Sin embargo, en su acepción restringida –que nosotros seguiremos–, el hipérbaton consiste en la intercalación de elementos entre dos unidades de (palabras, frases o cláusulas) sintácticamente inseparables (*cfr. infra* paréntesis).

Per contra, Lausberg es decanta per una definició en sentit restrictiu i descriu l'hipèrbaton com una figura basada en la intercalació d'elements entre dues unitats (1999: 163 vol II): «El hipérbaton consiste en la separación de dos palabras, estrechamente unidas sintácticamente, por el intercalamiento de un elemento (que consta de una o varias palabras) que no pertenece inmediatamente a ese lugar (v. También § 462, 3 b)». Mortara Garavelli adverteix que

l'hipèrbaton no sempre es distingeix clarament de l'anàstrofe, perquè l'únic que diferencia una figura de l'altra és l'èmfasi dels elements desplaçats. L'hipèrbaton es produeix quan un segment d'un enunciat s'anteposa a dos constituents d'un sintagma o a dos sintagmes si un d'ells està subordinat a l'altre (2000: 262).

Per il·lustrar l'ús de l'hipèrbaton es recorrerà al mateix exemple que ha servit per explicar l'anàstrofe. Considerem que pot servir per mostrar les divergències entre les dues figures. En el vers 4, el que s'ha produït no és una inversió dels dos constituents, com succeïa amb l'anàstrofe del vers 2, sinó que un dels constituents ha estat inserit enmig dels altres dos:

V1-	A storm-beaten old watch-tower, A blind hermit rings the hour.	la vella talaia tempestejada, <u>Hi toca l'hora un cec ermità.</u> (ANÀSTROFE)
		2                      1
	All-destroying sword-blade still Carried by the wandering fool.	La fulla de l'espasa que ho ascla tot <u>Encara la porta errant el foll.</u> (HIPÈRBATON)
		3                      2                      1

En l'hipèrbaton de la traducció «Símbols», hi intervé un *verbum* que disposa de certa mobilitat dins la frase, es tracta d'«encara». Si suposem que l'ordre normal de la frase és: «El foll encara la porta errant», es podria argumentar que el que s'ha produït en el vers 4 és una anàstrofe, com a conseqüència de la inversió dels constituents, ara bé, si es considera que l'ordre «normal» és: «El foll la porta errant encara», perquè «encara» és un complement adjunt, llavors el que s'ha produït és un hipèrbaton. En aquest punt, l'advertència de Mortara Garavelli sobre que no sempre és fàcil distingir les anàstrofes dels hipèrbatons pren més sentit que mai. En la nostra tesi, els casos que presenten dubte, s'ha considerat pertinent d'incorporar-los dins dels hipèrbatons, adoptant per a aquests casos la definició més àmplia de la figura.

Si, com defensa Mortara Garavelli, la redistribució dels constituents de l'oració, causada per les anàstrofes i els hipèrbatons, atorga als elements desplaçats un major èmfasi, l'alteració de la distribució dels mots en el vers traduït, comporta, obligatòriament, que els constituents emfasitzats no siguin els mateixos en un i altre text:

Como hecho sintáctico, el hipérbaton, junto con la anástrofe (de la que no siempre se distingue claramente en los ejemplos clásicos), se sitúa entre aquellas modificaciones del orden de los constituyentes de una oración que se deben a variaciones en la ‘distribución’ de la información; de ahí el énfasis en los elementos ‘desplazados’ (2000: 262).

De tota manera, partint del fet que l'*ordo* dels segments en anglès i en català és diferent, la preservació de l'*ordo* de la llengua de partida en la llengua d'arribada, a fi d'emfasitzar els mateixos *verba* en un i altre text, acabaria forçant la disposició dels segments en la llengua d'arribada creant així un estil forçat i poc natural en els versos del text traduït.

### 5.2.3. Esquemes i comentaris sobre la traducció dels *verba propria*

A causa de l'elevat nombre de figures identificades en els textos, ha estat necessària l'elaboració d'esquemes descriptius de les figures generades en la traducció, a fi de garantir una adequada visualització dels resultats finals.

Per tal d'organitzar el considerable nombre de figures que contenen els textos analitzats es proposen dos esquemes de catalogació de les figures generades en el text traduït. En el primer dels esquemes, les figures s'han distribuït segons si es tracta de figures *per adiectionem*, *per detractioem*, *per immutationem* o *per transmutationem*. Tot seguit, s'han sistematitzat, una per una, adjuntant la següent informació: el títol del poema, que apareix a la banda més esquerra de l'esquema i amb la seva forma abreujada consultable en l'apartat de descripció del corpus. Al costat, el número de versos de l'original en el qual apareix la figura, i, tot seguit, el contingut del vers o dels versos en l'original anglès. A continuació i al costat dret, el nom de la figura i després, la traducció del vers en català. Quan la figura identificada ha estat una metonímia o una sinèdoque, al costat del nom de la figura, s'hi ha especificat, entre parèntesi i de forma abreujada, el tipus de relació que s'estableix entre els *verba* de la figura consignada. Tot seguit, s'adjunten les abreviacions que afecten la metonímia: la causa per l'efecte (cxe), l'efecte per la causa (exc) i allò abstracte per allò concret (axc). Les abreviacions que afecten la sinèdoque són les següents: la part pel tot (pxt) i el tot per la part (txp). Aquest primer conjunt d'esquemes es poden consultar a l'annex 4 dels annexos.

Així mateix, s'adjunta un segon esquema amb les sumes totals de les figures generades *per adiectionem*, *per detractioem*, *per immutationem* i *per transmutationem* per cada un dels

traductors. Aquest segon esquema, tot i que parteix del primer, proporciona una informació més simplificada de les actuacions dels traductors per a cada un dels poemes: això permet arribar a resultats definitius sobre el tractament de les figures generades en els textos traduïts.

#### *5.2.3.1. Nivell figuratiu dels textos d'arribada*

No totes les traduccions generen el mateix nombre de figures: existeixen traduccions amb un alt nombre de figures i traduccions amb un nombre de figures baix. Considerem que conèixer el nombre total de figures originades en el text d'arribada és una dada rellevant per al coneixement del text traduït; per aquesta raó ens ha semblat convenient de comptabilitzar les figures generades en cada un dels textos traduïts dels corpus.

Com s'havia fet per a l'estudi de la figuració consignada en el text de partida, ens ha semblat pertinent de proposar, per a aquest nou apartat, el que s'anomenarà «mitjana figurativa dels textos d'arribada», i que pretén arribar a una xifra mitjana que permeti catalogar els textos traduïts segons els nombre de figures que incorporen. La mitjana figurativa s'obté de la divisió entre el total de figures consignades en tots i cada un dels textos traduïts del corpus i el nombre total de traduccions. Naturalment, el nombre resultant tindria, només, un valor indicatiu, però serviria per classificar els textos d'arribada en tres grans grups: traduccions amb un nivell figuratiu alt, mitjà o baix.

Si es parteix del fet que el còmput total de figures generades en les traduccions ascendeix a 392, i que el corpus compta amb 20 traduccions, el resultat de la divisió entre les dues xifres és de 19,6. Si s'arrodoneix el resultat a l'alça, per tal d'evitar la inserció de decimals en les operacions, la xifra resultant és de 20. El número 20 representaria la xifra mitjana que permet situar el límit entre les traduccions que superen la mitjana de figuració i les que no la superen. Com que la meitat de 20 és 10, les traduccions que disposin d'un nombre de figures inferior a aquesta segona xifra, seran considerades traduccions amb un nivell figuratiu baix. En canvi, les que superin la barrera de 30, que és el número resultant de la suma de la mitjana figurativa, representada pel número 20, i la seva meitat, que és 10, seran tingudes per traduccions amb un nivell figuratiu alt. Els textos traduïts que disposin d'un nombre de figures superior a 10, però inferior a 30, es consideraran traduccions amb un nivell figuratiu mitjà.

Tot seguit, s'especifiquen els nombres de figures generades en les traduccions del corpus, ordenades de més a menys retòriques:

TRADUCTORS	FIGURES GENERADES	NIVELL FIGURATIU
Comadira	55	} alt
Jaumà (Hardy)	38	
Manresa & Roig	37	
Oliva	34	
Riera	32	
Parcerisas (Pound)	30	} mitjà
Desclot	25	
Jaumà (Graves)	22	
Codina & Pujol	21	
Jaumà (Frost)	16	
Parcerisas (Heaney)	14	
Cuenca	11	
Ernest & Subirana	11	
Susanna	10	
Mateu	10	
Abelló (Plath)	8	} baix
Sargatal	7	
Abelló (Rich)	6	
Casellas	3	
Fulquet & Ernest	2	

Les xifres palesen que les traduccions de Comadira, les que Jaumà fa de Hardy, les de Manresa & Roig, les d'Oliva i les de Riera disposen d'un nivell de generació de figuració alt, mentre que les traduccions que Abelló fa de Plath i de Rich, les de Sargatal, les de Casellas i les de Fulquet & Ernest compten amb un nivell baix de figuració generada.

### 5.2.3.1.1. Comadira

- «Johnny»:	3 epífrasis	}	11 <i>per adiectionem</i>
	2 polisíndetons		
	2 personificacions		
	2 exclamacions		
	1 metàfora		
	1 comparació		
	9 el·lipsis	→	9 <i>per detractioem</i>
	6 sinèdoques	}	13 <i>per immutationem</i>
	3 paràfrasis		
	2 metonímies		
	1 perífrasi		
	1 sinonímia		
- «Calipso»:	1 epífrasi	}	2 <i>per adiectionem</i>
	1 personificació		
	3 el·lipsis	→	3 <i>per detractioem</i>
	5 sinonímies	}	17 <i>per immutationem</i>
	5 paràfrasis		
	2 sinèdoques		
	2 homofonies		
	1 perífrasi		
	1 metàfora		
	1 cohiponímia		

El còmput total de figures generades en les traduccions de Comadira és de 55. De les dues traduccions, «Johnny» és la que acumula un nombre més elevat de canvis, amb 33 figures generades, mentre que «Calipso» compta amb un total de 22. En les traduccions de Comadira es generen 13 figures *per adiectionem*, 12 *per detractioem* i 30 *per immutationem*. Això significa que el traductor ha introduït un 24% de figures *per adiectionem* un 22% de figures *per detractioem* i un 54% de figures *per immutationem*. De les xifres obtingudes se n'infereix que el procés al qual recorre més el traductor és la *immutatio* dels *verba propria* de l'original. Les xifres que presenten les traduccions de Comadira són les que s'adjunten a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	13	24 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	12	22 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	30	54 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	0	0 %

Comadira és el traductor del corpus que adjunta a la traducció un nombre més elevat de figures *per adiectionem* i *per immutationem*. Al mateix temps, és el segon traductor del corpus amb el nombre més alt de figures generades *per detractioem*. Les figures a les quals el traductor recorre en més ocasions són: l'el·lipsi, amb 12 casos identificats; la paràfrasi, amb 8, i la sinonímia, amb 6. Comadira és dels pocs traductors del corpus que no té la sinonímia com a figura amb un major nombre de generacions. Les xifres situen Comadira com el traductor que introdueix un major nombre de canvis en les seves traduccions. Cal recordar que, en la traducció «Calipso», Comadira es decanta per una opció formal mètrica i rimada amb una restricció accentual que imita la del text de partida i, a «Johnny», per una traducció mètrica i rimada en consonant igual que l'original d'Auden. Aquestes restriccions formals no li impedeixen preservar bona part de la figuració consignada en el text de partida que, per altra banda, és una de les més altes del corpus. Comadira assoleix un 72% en el grau d'adequació figurativa. Tot això comporta que el traductor hagi de recórrer a la generació de figuració en el text traduït, fins al punt que el nombre de canvis generats en la traducció és superior al de la resta de traduccions exclusivament mètriques del corpus, com les d'Oliva i Desclot. Així doncs, les traduccions de Comadira són un veritable exercici de virtuosisme



formal que, com no pot ser d'altra manera, acaba repercutint en el sentit dels *verba* de la traducció.

#### 5.2.3.1.2. Oliva

- «Companys»:	1 epífrasi	}	2 <i>per adiectionem</i>
	1 pleonasme		
	5 el·lipsis	→	5 <i>per detractioem</i>
	10 sinonímies	}	14 <i>per immutationem</i>
	3 metonímies		
	1 paràfrasi		
- «Alts»:	1 el·lipsi	→	1 <i>per detractioem</i>
	2 sinonímies	}	3 <i>per immutationem</i>
	1 sinècdoque		
	1 anàstrofe	→	1 <i>per transmutationem</i>
- «Dir»:	4 <i>derivationes</i>	}	6 <i>per adiectionem</i>
	1 epanalepsi		
	1 quiasme		
	1 el·lipsi	→	1 <i>per detractioem</i>
	1 paràfrasi	→	1 <i>per immutationem</i>

El total de figures generades en les traduccions d'Oliva ascendeix a 34. De les tres traduccions que componen el corpus del traductor, «Companys», amb 21 canvis, és la que més figures genera. Com s'ha vist, aquesta traducció parteix d'un original amb un nombre considerable de paronomàsies veritablement difícils de traslladar al català. En comparació, els altres dos textos traduïts compten amb un nombre de canvis molt reduït: «Alts» acumula 5 figures i «Dir» n'acumula 8. Els canvis produïts en les traduccions d'Oliva s'organitzen de la manera següent: 8 figures *per adiectionem*, 7 *per detractioem*, 18 *per immutationem* i 1 *per*

*transmutationem*. Això significa que el traductor genera un 24% de figures *per adiectionem*, un 20% de figures *per detractioem*, un 53% de figures *per immutationem* i un 3% figura *per transmutationem*. De les xifres obtingudes se n'infereix que el procés al qual recorre més el traductor és la *immutatio* dels *verba propria* de l'original. Les xifres que presenten les traduccions d'Oliva són les que s'especifiquen a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	8	24 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	7	20 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	18	53 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	1	3 %

Quant al còmput total de figures generades, les traduccions d'Oliva se situen en un punt intermedi entre les traduccions de Comadira i la de Desclot, les altres traduccions exclusivament mètriques del corpus. La figura de la qual Oliva se serveix en més ocasions és la sinonímia. El traductor recorre a aquesta figura en 12 ocasions, i se situa, així, com el segon traductor del corpus amb un nombre més elevat de sinonímies generades. La segona figura a la qual més vegades recorre el traductor és l'el·lipsi, de la qual se n'han consignat 7 casos. La major part de *verba* que se suprimeixen a través del recurs de l'el·lipsi són *verba* poc rellevants en la jerarquia significativa del poema de partida.

Amb 8 figures consignades, els textos traduïts per Oliva són les segones traduccions del corpus amb un nombre més elevat de figures *per adiectionem*. Dels tres poemes traduïts, «Dir» és el text que acumula un major nombre de figures d'aquesta tipologia. De les 8 figures identificades, 6 pertanyen a aquesta traducció. La gran majoria són *derivations*, concretament 4, i s'expliquen perquè Oliva opta per traduir els verbs *say* i *tell* de l'original per un sol verb en català, el verb «dir», i els verbs *want* i *intend* per un únic verb, el verb «voler». Com que els verbs de l'original són diferents i el verb anglès no acostuma a tenir morfemes, en el text original no s'hi produeix cap figura, però quan Oliva tradueix els verbs anglesos al català, i els afegeix els morfemes de temps i de persona, genera *derivations*.

Les tres traduccions d'Oliva són mètriques i sense rima, i obtenen un grau d'adequació figurativa del 63%. El fet que «Companys», la traducció que genera més figuració en el text traduït, es tradueixi imitant el ritme de l'original, això és, situant quatre accents en cada vers, ens fa pensar que segurament hauria estat més encertat de traduir el poema d'Auden en una opció formal diferent a la del text de partida. Oliva hauria pogut recórrer, com fa a «Alts», a la mètrica complexa que li hagués permès una major llibertat a l'hora de traslladar els versos al català. D'aquesta manera el traductor no s'hauria vist obligat a modificar alguns dels *verba* del text traduït. Bona prova d'això la tenim en les altres dues traduccions («Alts» i «Dir») en què el traductor, a pesar de decantar-se per una opció formal propera a la del text de partida, obté uns resultats molts inferiors pel que fa a la generació de figures en el text traduït.

Així doncs, les traduccions d'Oliva es proposen d'adequar al màxim possible la forma mecànica del text de partida a la nova llengua i el cert és que obtenen uns resultats veritablement encomiables.

#### 5.2.3.1.3. Desclot

- «Paret»:	1 epífrasi	}	2 <i>per adiectionem</i>
	1 anàfora		
	9 el·lipsis	→	9 <i>per detractioem</i>
	4 sinonímies	}	13 <i>per immutationem</i>
	3 perífrasis		
	2 paràfrasis		
	2 metonímies		
	1 sinècdoque		
	1 arcaisme		
	1 hipèrbaton	→	1 <i>per transmutationem</i>

El nombre de figures generades en la traducció dels primers versos de «Paret» a mans de Desclot suma un total de 25. En la traducció de Desclot es generen 2 figures *per adiectionem*, 9 *per detractioem*, 13 *per immutationem* i 1 *per transmutationem*. Això significa que el traductor ha introduït un 8% de figures *per adiectionem*, un 36% de figures *per detractioem*, un 52% de figures *per immutationem* i un 4% de figures *per transmutationem*. De les xifres obtingudes se n'infereix que el procés al qual recorre més el traductor és la *immutatio* dels *verba propria* de l'original, tot i que el nombre de canvis *per immutationem* i *transmutationem* és considerablement superior al de les altres dues traduccions mètriques comentades fins al moment. Les xifres que presenta la traducció de Desclot són les següents:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	2	8 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	9	36 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	13	52 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	1	4 %

La traducció de Desclot es converteix en la traducció exclusivament mètrica que introdueix un menor nombre de canvis en el text traduït: Comadira (55), Oliva (34) i Desclot (25). Com que les xifres que presenten Comadira i Oliva, en relació amb la generació de figuració, són molt superiors a les de Desclot, la diferència numèrica entre els dos primers traductors mètrics i Desclot no es pot pas atribuir al fet que l'original de Frost consti de cinc versos menys que la resta de traduccions del corpus.

Les figures a les quals el traductor recorre en més ocasions són: l'el·lipsi, amb 9 casos identificats, i la sinonímia, amb 4. Desclot, juntament amb Comadira, és dels pocs traductors del corpus que no té la sinonímia com a figura amb un major nombre de generacions. El fet que l'el·lipsi esdevingui la figura més emprada en dues de les traduccions mètriques del corpus no ens hauria d'estranyar, si es té en compte que la *detractio* de *verba* pot esdevenir un bon recurs per encabir amb més facilitat els *verba* del text de partida dins dels versos mètrics de la traducció. El poema «Mending Wall» de Frost està escrit en pentàmetres iàmbics i la traducció que en fa Desclot és en decasíl·labs. Si com proposen alguns traductòlegs, l'anglès és una llengua sil·làbicament més comprimida que el català, l'obligació d'encabir els mots

anglesos en un vers del mateix nombre de síl·labes, en català, ha de generar o bé el·lipsis o bé canvis figuratius o de sentit en la traducció dels *verba* del text de partida.

Tot i que la traducció de Desclot no genera una excessiva figuració en el text traduït, obté un grau d'adequació figurativa del 46%, xifra que la situa com la traducció mètrica del corpus que perd un major nombre de figures del text de partida; per consegüent, els efectes de les restriccions formals imposades pel mateix Desclot en la traducció es fan notar més en la pèrdua de figuració continguda en l'original que no pas en la generació de nova figuració en el text de partida.

La feina que realitza Desclot per tal d'inserir els *verba* dels versos de «Mending Wall» en els decasíl·labs catalans és realment admirable; amb tot, considerem que si el traductor hagués optat per una opció formal igualment isosil·làbica, però amb un major nombre de síl·labes per vers, com ara el dodecasíl·lab o l'alexandrí, hagués aconseguit conservar més les figures de dicció i els trops del text de partida.

#### 5.2.3.1.4. Jaumà (Frost)

- «Camí»:	2 el·lipsis	→	2 <i>per detractioem</i>
	2 sinonímies	}	3 <i>per immutationem</i>
	1 metonímia		
- «Foc»:	1 arcaisme	}	2 <i>per immutationem</i>
	1 paràfrasi		
- «Arreplega»:	2 el·lipsis	→	2 <i>per detractioem</i>
	3 sinonímies	}	7 <i>per immutationem</i>
	2 paràfrasis		
	1 eufemisme		
	1 metonímia		

El còmput total de figures generades en les traduccions que Jaumà fa de Frost és de 16. De les tres traduccions, «Arreplega» és la que acumula un nombre més elevat de canvis amb un total de 9 figures generades. Recordem que de les tres traduccions, «Arreplega» és l'única que disposa de versos rimats. «Camí» compta, solament, amb 5 figures i «Foc», amb 2. Així doncs, en les traduccions de Jaumà es generen 4 figures *per detractioem* i 12 *per immutatioem*. Això significa que el traductor ha introduït, en la traducció, un 25% de figures *per detractioem* i un 75% de figures *per immutatioem*. De les xifres obtingudes se n'infereix que el traductor no es decanta mai ni per l'*adiectio*, ni per la *transmutatio*, i que el procés al qual recorre en més ocasions és la *immutatio* dels *verba propria* del text de partida. Les dades que presenten les traduccions que Jaumà fa de Frost són les que s'exposen a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	0	0 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	4	25 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	12	75 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	0	0 %

El primer aspecte que impossibilita la comparació dels resultats obtinguts en les traduccions de Jaumà amb els de la resta de traduccions exclusivament mètriques del corpus és el fet que el traductor incorpora un text traduït en vers lliure en totes i cada una de les tres traduccions de què consta el corpus (Frost, Graves i Hardy). La traducció «Foc» que Jaumà fa en vers lliure, tot i partir d'un original mètric, prova que el traductor no sempre cerca l'opció formal més propera a la del text de partida.

El segon aspecte que impedeix la comparació és que el traductor incorpora versos hipermètrics i hipomètrics en les seves traduccions mètriques, per aquesta raó, en el capítol dedicat al ritme, la mètrica de Jaumà ha estat qualificada de mètrica irregular.

Pel que fa a la figuració, el 55% obtingut en el grau d'adequació figurativa prova que ni el recurs al vers lliure, ni la mètrica irregular atorguen a les traduccions que Jaumà fa de Frost una preservació de la figuració del text de partida major que la de la resta de traduccions

mètriques del corpus. Al mateix temps que tampoc li asseguren un menor nombre de canvis generats en el text traduït. De fet si es comparen les xifres que presenta Jaumà amb les de les traduccions d'Oliva s'observa que difereixen ben poc.

La sinonímia, amb 5 casos identificats, i l'el·lipsi, amb 4, són les dues figures a les quals el traductor de Frost recorre més vegades. En les traduccions que Jaumà fa de Frost, la sinonímia es basa sempre en l'equivalència de significats, per tant no suposa una alteració remarcable del sentit dels *verba* del text de partida, sinó més aviat una modificació lleu dels matisos semàntics diferencials entre els dos *verba*. Amb tot, una vegada analitzades les el·lipsis i les sinonímies, es pot assegurar que no generen ni pèrdues ni canvis de sentit significatius respecte del text traduït. Sí que convé recordar un *vitium* per una traducció per antonímia detectat en el títol del poema «Provide, provide» que, com s'ha explicat Jaumà tradueix per «Arreplega, arreplega», una solució que pot generar interpretacions diferents a les del text de partida. Per últim, cal destacar que Jaumà no descarta fer ús de l'arcaisme en els textos traduïts, a pesar que en els textos de partida no se n'hagi consignat cap cas.

### 5.2.3.1.5. Jaumà (Graves)

- «Amor»:	1 polisíndeton	→	1 <i>per adiectionem</i>
	2 el·lipsis	→	2 <i>per detractioem</i>
	5 sinonímies	}	7 <i>per immutationem</i>
	1 metonímia		
	1 paràfrasi		
- «Encara»:	1 <i>derivatio</i>	→	1 <i>per adiectionem</i>
	1 el·lipsi	→	1 <i>per detractioem</i>
	1 sinonímia	}	3 <i>per immutationem</i>
	1 paràfrasi		
	1 metàfora		
	1 anàstrofe	→	1 <i>per transmutationem</i>
- «Amants»:	4 el·lipsis	→	4 <i>per detractioem</i>
	1 sinècdoque	}	2 <i>per immutationem</i>
	1 paràfrasi		

El total de figures generades en les traduccions que Jaumà fa de Graves ascendeix a 22. La traducció amb un major nombre de figuració generada és «Amor» amb 10 figures identificades en el text traduït. Les altres dues traduccions de Graves incorporen el mateix nombre de figures: «Encara» (6) i «Amants» (6). Els canvis produïts en les traduccions que Jaumà fa de Graves s'organitzen de la manera següent: 2 figures *per adiectionem*, 7 *per detractioem*, 12 *per immutationem* i 1 *per transmutationem*. Això significa que el traductor ha generat un 9% de figures *per adiectionem*, un 32% de figures *per detractioem*, un 55% de figures *per immutationem* i un 4% de figures *per transmutationem*. De les xifres obtingudes se n'infereix que el traductor recorre, sobretot, a la *immutatio* i a la *detractio* dels *verba*



*propria* de l'original. Les xifres que presenten les traduccions són les que s'adjunten a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	2	9 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	7	32 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	12	55 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	1	4 %

Tal com succeïa en la traducció anterior de Frost, a l'hora de traduir Graves, Jaumà opta pel vers lliure en una de les traduccions i es decanta per la forma amb mètrica irregular en les altres dues.

El còmput total de figures generades per Jaumà, en les traduccions anteriors, és a dir, en les traduccions de Frost, és similar al de les traduccions de Graves. En la primera de les traduccions, el traductor incorporava 16 figures, i en les de Graves, n'incorpora 22. Ara bé, com s'ha vist en la traducció de Frost, Jaumà prescindia de l'*adiectio* i de la *transmutatio*. En canvi, en les traduccions de Graves, el traductor se serveix de les quatre categories modificatives que generen figuració.

En ambdues traduccions les figures a les quals el traductor recorre més vegades són l'el·lipsi, amb 7 casos identificats, i la sinonímia, amb 6. Recordem que l'el·lipsi és la figura *per detractionem* de la qual se serviran més els traductors mètrics del corpus. Si bé en general les traduccions per sinonímia preserven força l'equivalència de sentit respecte dels *verba* del text de partida, les el·lipsis comeses en la traducció «Amants» comporten la pèrdua de *verba* importants dins de la jerarquia significativa del poema de partida. A «Amants» Jaumà es proposa de traduir els trímetres de Graves per hexasíl·labs: el fet d'escollir un vers per a la traducció amb igualtat sil·làbica respecte del text de partida, quan l'anglès és una llengua més monosil·làbica que no pas el català, l'obliga a suprimir un nombre considerable de *verba* del text de partida. Si el traductor s'hagués decantat per un vers amb un major nombre de síl·labes, com ara l'octosíl·lab, no hauria hagut de recórrer a l'el·lipsi en tantes ocasions i,

segurament, hauria pogut preservar alguns dels *verba* que la traducció «Amants» elimina i que són importants per a la interpretació final del text traduït.

És en la preservació de figures consignades en el text de partida que la traducció de Graves es distancia de les xifres que presentaven els textos traduïts de Frost. Les traduccions de Graves disposen d'un grau d'adequació figurativa del 86% i se situen com la traducció del corpus amb el tant per cent més alt de preservacions; així és que, malgrat que en general les dues traduccions presenten unes dades similars, tant a nivell formal com a nivell de figuració generada en el text traduït, les traduccions que Jaumà fa de Graves conserven més la figuració continguda en els poemes originals.

#### 5.2.3.1.6. Jaumà (Hardy)

- «Romanç»:	4 el·lipsis	}	<i>5 per detractioem</i>
	1 arcaisme		
	2 sinonímies	}	<i>7 per immutationem</i>
	2 paràfrasis		
	1 perífrasi		
	1 metonímia		
	1 arcaisme		
	1 anàstrofe	→	<i>1 per transmutationem</i>
- «CADERNERA»:	4 el·lipsis	→	<i>4 per detractioem</i>
	1 sinonímia	→	<i>1 per immutationem</i>

- «Mirall»:	1 metàfora	→	1 <i>per adiectionem</i>
	2 sinonímies	}	5 <i>per immutationem</i>
	1 paràfrasi		
	1 sinècdoque		
	1 lítote		
- «Arbre»:	1 polisíndeton	}	2 <i>per adiectionem</i>
	1 al·literació		
	6 el·lipsis	→	6 <i>per detractioem</i>
	5 sinonímies	→	5 <i>per immutationem</i>
	1 hipèrbaton	→	1 <i>per transmutationem</i>

El recompte total de figures generades en les traduccions que Jaumà fa de Hardy és de 38. De les quatre traduccions, «Arbre» i «Romanç» són les que acumulen un nombre més elevat de canvis. A «Arbre», el nombre de figures generades ascendeix a 14, cosa que s'explicaria per la considerable llargada dels versos del poema original. A «Romanç», el nombre de figures generades és de 13, a «Mirall», de 6, i a «Cadernera», de 5. Quan aquestes figures s'agrupen segons les operacions retòriques proposades, es pot concloure que Jaumà genera 3 figures *per adiectionem*, 15 *per detractioem*, 18 *per immutationem* i 2 *per transmutationem*. Això significa que el traductor ha introduït un 8% de figures *per adiectionem*, un 40% de figures *per detractioem*, un 47% de figures *per immutationem* i un 5% de figures *per transmutationem*. De les xifres obtingudes se n'infereix que els processos als quals recorre el traductor en més ocasions són la *immutatio* i la *detractio* dels *verba propria* del text de partida. Les xifres que presenten les traduccions que Jaumà fa de Hardy són les que s'inclouen a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	3	8 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	15	40 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	18	47 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	2	5 %

De les tres traduccions analitzades de Jaumà (Frost, Graves i Hardy), la de Hardy és la que genera més figuració en la traducció. La xifra de 38 canvis la situa com la segona traducció del corpus amb un nombre més elevat de generació de figures, només per sota dels 55 de la traducció de Comadira.

Si es comparen les dades amb les de la resta de traduccions de Jaumà, s'observa que, en les traduccions a Hardy, el nombre de figures incrementa en tots i cada un dels quatre processos retòrics. A continuació s'adjunta el còmput total de canvis que presenten les tres traduccions de Jaumà. En la traducció de Frost, s'hi ha detectat els següents canvis: 0 *per adiectionem*, 4 *per detractioem*, 12 *per immutationem* i 0 *per transmutationem*. En la traducció de Graves, s'hi ha identificat els canvis següents: 2 *per adiectionem*, 7 *per detractioem*, 12 *per immutationem* i 1 *per transmutationem*. I, en la traducció de Hardy: 3 canvis *per adiectionem*, 15 *per detractioem*, 18 *per immutationem* i 2 *per transmutationem*. De les dades exposades, se'n pot inferir que l'augment de figures detectat en la traducció de Hardy prové, sobretot, de l'increment de figuració generada *per detractioem* i *per immutationem*. Per traduir Hardy, Jaumà se serveix sobretot de la sinonímia, amb 10 casos detectats i de l'el·lipsi, amb 14 casos. En les traduccions «Cadernera» i «Romanç» Jaumà opta per versos amb un nombre de síl·labes molt proper al del poema original i això li suposa haver d'eliminar *verba* del text de partida per inserir el sentit dels *verba* del text anglès en el text català. Com succeïa amb la traducció «Amants», si el traductor s'hagués decantat per un vers amb un major nombre de síl·labes respecte de l'original, no hagués hagut de recórrer tan sovint a l'el·lipsi.

El grau d'adequació figurativa de les traduccions que Jaumà fa de Hardy ascendeix al 64%, tant per cent que se situa dins de la mitjana que presenten la resta de traduccions mètriques del corpus. Així doncs, les tres traduccions de Jaumà (Frost, Graves i Hardy), tot i comptar cada una d'elles amb un text traduït en vers lliure i amb certes irregularitats de tipus mètric,

no preserven pas més, ni generen menys, figuració que la resta de traduccions mètriques del corpus.

Encara que les irregularitats mètriques comeses per Jaumà comportessin una major preservació de la figuració continguda en els textos de partida, aquestes ens continuarien semblant del tot injustificables. Abans de traduir un text poètic el traductor té la potestat d'escollir l'opció formal amb la qual se sent més còmode, per aquesta raó, si decideix decantar-se per una opció mètrica, cal que abans conegui, suficientment, les exigències imposades per aquesta disciplina.

#### 5.2.3.1.7. Riera

- «Finestrals»:	1 polisíndeton	}	2 <i>per adiectionem</i>
	1 epífrasi		
	3 el·lipsis	→	3 <i>per detractioem</i>
	3 sinonímies	}	6 <i>per immutationem</i>
	1 perífrasi		
	1 metonímia		
	1 paràfrasi		
- «Posteritat»:	1 <i>descriptio</i>	→	1 <i>per adiectionem</i>
	2 sinècdokes	}	3 <i>per detractioem</i>
	1 eufemisme		
	5 paràfrasis	}	8 <i>per immutationem</i>
	3 eufemismes		

Vers:	1 comparació	→	1 <i>per adiectionem</i>
	4 paràfrasis	}	7 <i>per immutationem</i>
	2 perífrasis		
	1 enà·llage		
	1 anàstrofe	→	1 <i>per transmutationem</i>

El total de figures generades en les traduccions de Riera ascendeix a 32. Les tres traduccions que componen el corpus del traductor mantenen un nombre de figures força equilibrat: «Finestrals» (11), «Posteritat» (12) i «Vers» (9). Els canvis produïts en les traduccions de Riera s'organitzen de la manera següent: 4 figures *per adiectionem*, 6 *per detractioem*, 21 *per immutationem* i 1 *per transmutationem*. Això significa que el traductor ha generat un 12% de figures *per adiectionem*, un 19% de figures *per detractioem*, un 66% de figures *per immutationem* i un 3% de figures *per transmutationem*. De les xifres obtingudes se n'infereix que el procés al qual recorre en més ocasions el traductor és la *immutatio* dels *verba propria* de l'original. Les dades que presenten les traduccions de Riera són les que s'adjunten a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	4	12 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	6	19 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	21	66 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	1	3 %

Les tres traduccions de Riera són rimades: dues estan escrites en vers lliure («Finestrals» i «Posteritat») i una, en versos mètrics («Vers»). La tria formal de Riera impedeix la comparació dels resultats obtinguts amb els de la resta de traduccions tant mètriques com en vers lliure del corpus. Pel que fa a la rima, el corpus només compta amb una altra traducció completament rimada: la traducció que Comadira fa d'Auden, però, en aquesta traducció, els textos traduïts són tots mètrics.

Els tants per cent obtinguts en les traduccions de Comadira, quant a la generació de figuració, no difereixen excessivament dels que presenten les traduccions de Riera. En la traducció de Comadira s'hi ha comptabilitzat: un 24% de figures *per adiectionem*, un 22% *per detractationem*, un 54% *per immutationem* i un 0% *per transmutationem*; per consegüent, les dues traduccions rimades del corpus presenten uns tants per cent de generació de figures força elevats.

A pesar que Riera fa ús de les quatre categories modificatives proposades, són les figures *per immutationem* les que assoleixen una xifra més elevada de generacions, fins al punt de situar la traducció de Larkin com la tercera traducció del corpus amb un nombre més alt de figures generades *per immutationem*. Ara bé, al contrari del que podria semblar per les dades que s'acaben d'exposar, les dues figures a les quals Riera recorre més vegades en les seves traduccions de Larkin són la paràfrasi, amb 10 casos consignats, i l'el·lipsi, amb 3. El recurs a la paràfrasi i a l'el·lipsi té conseqüències evidents en la traducció dels *verba* del text de partida: la paràfrasi incorpora *verba* que no són en el text original i l'el·lipsi suprimeix *verba* que sí que formen part del text de partida; per tant, obtenir uns resultats elevats en l'ús d'aquestes dues figures ha de comportar, inevitablement, un distanciament respecte del sentit del text de partida. Així és que, en Riera, la traducció per paràfrasi i per el·lipsi acaba suposant, en el text traduït, un allunyament del sentit dels *verba* del text de partida.

De tota manera, quan les divergències numèriques entre la traducció de Comadira i la de Riera es fan més paleses és en el moment de comparar la preservació de la figuració del text de partida. El grau d'adequació figurativa de les traduccions de Comadira és del 72%, mentre que el de les traduccions de Riera és del 56%. La diferència és notable si es té en consideració que l'opció formal de Riera no és mètrica.

L'anàlisi de les xifres demostra que, en la traducció de Riera, la preservació de la rima comporta pèrdues de figuració del text de partida, l'adjunció de nous *verba* en el text traduït i la supressió de *verba* presents en el text de partida. A més, la major part de les paràfrasis i de les el·lipsis identificades afecten *verba coniuncta*, per la qual cosa els canvis generats tenen més repercussió que no pas si afectessin només a *verba singula*. Així doncs, creiem que la no preservació de la rima en els textos que Riera tradueix de Larkin hauria garantit millor la figuració de l'original i el sentit dels *verba* del text de partida.

### 5.2.3.1.8. Susanna

- «Canto I»:	1 el·lipsi	→	1 <i>per detractio</i>
	6 sinonímies	}	9 <i>per immutatio</i>
	2 paràfrasis		
	1 metonímia		

El nombre total de figures que Susanna genera en la traducció dels cinquanta versos d'Eliot és de 10. En el text traduït, Susanna genera 1 figura *per detractio* i 9 figures *per immutatio*. Això significa que el traductor prescindeix de les figures *per adiectio* i *per transmutatio* per a l'elaboració del text traduït. Així doncs, Susanna ha incorporat al text traduït un 10% de figures *per detractio* i un 90% de figures *per immutatio*. De les xifres obtingudes se n'infereix que el procés al qual recorre més el traductor és la *immutatio* dels *verba propria* de l'original. El nombre de canvis *per immutatio* de Susanna és molt superior al de la resta de processos retòrics, fins al punt que, per ben poc, no s'erigeix com l'únic procés del qual se serveix el traductor per a l'elaboració del text traduït. Les xifres que presenta la traducció de Susanna són les següents:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	0	0 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	1	10 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	9	90 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	0	0 %

Amb la traducció de Susanna s'enceta el comentari de les traduccions que es decanten pel vers lliure. A partir d'aquest moment, totes i cada una de les traduccions que es comentaran estaran escrites en aquesta opció formal general.

De les xifres que presenta l'esquema de generació de figures de Susanna, se'n pot inferir que la major part de les figures incorporades pel traductor són *per immutatio*. Susanna prescindeix de l'*adiectio* i de la *transmutatio* i amb prou feines recorre a la *detractio* per



elaborar el text traduït. Com es podrà comprovar, les traduccions en vers lliure tendeixen menys a la *detractio* que no pas les traduccions mètriques.

La figura *per immutationem* de la qual més se serveix Susanna és la sinonímia, de la qual se n'han comptabilitzat fins a 6 casos. Partint del fet que els versos de Susanna estan escrits en vers lliure, és a dir, que no estan condicionats per restriccions de tipus mètric, s'han detectat, en el text traduït, certes traduccions per sinonímia, que, tot i que no generen canvis de sentit significatius, són difícils d'explicar. Per exemple: la traducció d'*observe* per «fer», la de *playing* per «tirar» o la de *gift* per «do».

Finalment, la traducció de Susanna presenta un grau d'adequació figurativa del 91%, cosa que la converteix en una de les traduccions del corpus amb una xifra més alta de preservacions de la figuració del text original. En conclusió, el text traduït per Susanna s'adequa a l'opció formal del text de partida, preserva bona part de la figuració i introdueix poca figuració nova en el text d'arribada.

#### 5.2.3.1.9. Sargatal

- «VII»:	1 epífora	→	1 <i>per adiectionem</i>
- «LVII»:	1 <i>derivatio</i>	→	1 <i>per adiectionem</i>
	1 sinonímia	}	2 <i>per immutationem</i>
	1 arcaisme		
- «23»:	2 sinonímies	}	3 <i>per immutationem</i>
	1 metonímia		

El total de figures generades en les traduccions de Sargatal ascendeix a 7. Les tres traduccions que componen el corpus del traductor mantenen un nombre de figures força equilibrat a «23» (3) i a «LVII» (3), i més reduït, a «VII» (1). Els canvis produïts en les traduccions de Sargatal s'organitzen de la manera següent: 2 figures *per adiectionem* i 5 figures *per immutationem*. Això significa que el traductor ha generat un 29% de figures *per adiectionem* i un 71% de figures *per immutationem*. De les xifres obtingudes se n'infereix que el procés al qual recorre

més el traductor és la *immutatio*, i que prescindeix gairebé absolutament de la resta de processos generadors de figuració. Les dades que presenten les traduccions de Sargatal són les que s'adjunten a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	2	29 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	0	0 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	5	71 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	0	0 %

Les xifres que presenta l'esquema de Sargatal són similars a les que presentava l'esquema de Susanna. Es pot afirmar que tant Sargatal com Susanna són traductors que tradueixen *per immutationem*, amb l'única diferència que, si bé Susanna prescindia de l'*adiectio*, però no pas de la *detractio*, Sargatal prescindeix de la *detractio* i només en una ocasió se serveix de l'*adiectio*. De tota manera, d'aquesta darrera observació no se'n pot pas extrapolar cap conclusió general sobre l'estil dels traductors: un sol exemple no seria suficient per arribar a conclusions significatives.

La figura de la qual més se serveix Sargatal és la sinonímia, de la qual se n'han comptabilitzat fins a 3 casos. Partint del fet que els textos traduïts estan en vers lliure i que les sinonímies identificades en les traduccions de Sargatal s'adeqüen sempre al decòrum intern del text de partida, es pot afirmar que, en les traduccions a Cummings, el recurs a la traducció per sinonímia ha de ser interpretat com una mostra de l'interès per part del traductor per l'*electio* del *verbum* més precís i adequat en la nova llengua.

A més de la poca figuració generada, la traducció de Sargatal presenta un grau d'adequació figurativa del 80%, una xifra elevadíssima si es té en compte que els originals de Cummings són els poemes del corpus amb un nivell figuratiu més alt.

Per acabar, s'afegirà que dels tres poemes originals de Cummings dos són en vers lliure i el tercer està escrit en pentàmetres. Sargatal opta pel vers lliure en totes tres traduccions. Òbviament, la traducció d'un poema mètric en vers lliure suposa el pas d'una opció mètrica a

una opció no mètrica i, per consegüent, una davallada considerable en l'Escala de formalització rítmica. Amb tot, la traducció de Sargatal aconsegueix treure profit de les escasses restriccions que li comporta el vers lliure i elabora unes traduccions amb un alt nombre de figuració preservada i amb una reduïda generació de figures.

#### 5.2.3.1.10. Cuenca

- «Tempesta»:	1 epífrasi	}	2 <i>per adiectionem</i>
	1 epífora		
	1 el·lipsi	→	1 <i>per detractioem</i>
	1 metonímia	}	2 <i>per immutationem</i>
	1 homofonia		
- «Cignes»:	1 el·lipsi	→	1 <i>per detractioem</i>
	1 dialectalisme	}	2 <i>per immutationem</i>
	1 sinonímia		
- «Ossos»:	1 paràfrasi	}	2 <i>per immutationem</i>
	1 metàfora		
	1 anàstrofe	→	1 <i>per transmutationem</i>

El total de figures generades en les traduccions de Cuenca ascendeix a 11. De les tres traduccions que componen el corpus de la traductora, la que més figures genera és la traducció «Tempesta» amb un total de 5. Tant la traducció «Cignes» com «Ossos» compten amb el mateix nombre de figures generades, això és, un total de 3 per a cada una. Així doncs, els canvis produïts en les traduccions de Cuenca s'organitzen de la següent manera: 2 figures *per adiectionem*, 2 *per detractioem*, 6 *per immutationem* i 1 *per transmutationem*. Això significa que la traductora ha generat un 18% de figures *per adiectionem*, un 18% de figures *per detractioem*, un 55% de figures *per immutationem* i un 9% de figures *per transmutationem*. Tot i que Cuenca se serveix de tots i cada un dels processos retòrics, els

processos als quals recorre en més ocasions són la *immutatio* i l'*adiectio*. Les xifres que presenten les traduccions de Cuenca són les que s'especifiquen a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	2	18 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	2	18 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	6	55 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	1	9 %

Abans de valorar els canvis a nivell figuratiu detectats en les traduccions de Cuenca, cal recordar que els versos de Vizenor són extremadament curts, fins al punt que sovint només contenen una o dues paraules. Així doncs, a pesar que les traduccions de Cuenca disposen del mateix nombre de versos que la resta de traduccions del corpus, la longitud dels versos del poeta original fa difícil la comparació dels resultats obtinguts en la traducció de Cuenca amb els de la resta de traduccions que, majoritàriament, parteixen de textos originals amb uns versos força més llargs.

Tanmateix, el còmput total de canvis generats en les traduccions de Cuenca no difereix massa del que presenten altres traduccions del corpus amb uns versos més llargs en el text de partida, fins al punt que s'han comptabilitzat fins a set traduccions amb un nombre de canvis inferior als que presenten les traduccions de Cuenca. Es tracta de les traduccions següents: Susanna (10), Mateu (10), Abelló (Plath) (8), Sargatal (7), Abelló (Rich) (6), Casellas (3) i Fulquet & Ernest (2). Les dades demostren que, a pesar que el còmput total de figures generades en les traduccions de Cuenca no és extremadament elevat, sí que ho és quan es compara amb el de les altres traduccions del corpus que parteixen de textos amb uns versos amb una longitud superior.

La figura a la qual recorre la traductora en més ocasions és l'el·lipsi, amb 2 casos consignats. Les dues el·lipsis identificades en els textos traduïts per Cuenca suprimeixen adjectius. L'escassa longitud dels versos de Vizenor situen la traducció de Cuenca com un cas singular dins del corpus. Les traduccions de Cuenca parteixen d'originals amb el nivell figuratiu del text de partida més baix de tot el corpus. La traductora manté l'opció formal del text de

partida que és el vers lliure. L'opció formal adoptada en les traduccions i l'escassa longitud del versos suposem que faciliten la feina de la traductora, que és capaç de preservar la totalitat de la figuració del text original.

#### 5.2.3.1.11. Codina & Pujol

- «Nàiada»:	1 al·literació	→	1 <i>per adiectionem</i>
	1 el·lipsi	→	1 <i>per detractioem</i>
	2 sinonímies	}	7 <i>per immutationem</i>
	2 paràfrasis		
	1 sinècdoque		
	1 metonímia		
	1 arcaisme		
- «Nord»:	1 sinonímia	}	3 <i>per immutationem</i>
	1 sinècdoque		
	1 personificació		
- «Hipòtesi»:	1 metàfora	}	3 <i>per adiectionem</i>
	1 al·literació		
	1 epanalepsi		
	2 sinonímies	}	5 <i>per immutationem</i>
	1 sinècdoque		
	1 homofonia		
	1 metàfora		
	1 hipèrbaton	→	1 <i>per transmutationem</i>

El recompte total de figures generades en les traduccions de Codina & Pujol és de 21. De les tres traduccions, «Nàïada» i «Hipòtesi», les dues amb 9 figures generades, són les que acumulen un major nombre de canvis. La traducció «Nord» és, de totes tres, la que menys figuració genera, només s’hi ha identificat 3 canvis. Quant a les figures identificades en Codina & Pujol, s’agrupen segons les quatre categories modificatives proposades, queden distribuïdes de la forma següent: 4 figures *per adiectionem*, 1 *per detractioem*, 15 *per immutationem* i 1 *per transmutationem*. Això significa que els traductors han generat un 19% de figures *per adiectionem*, un 5 % de figures *per detractioem*, un 71% de figures *per immutationem* i un 5% de figures *per transmutationem*. De les xifres obtingudes se n’infereix que, a pesar que els traductors se serveixen de les quatre categories modificatives proposades, el procés al qual recorren en més ocasions és la *immutatio*. Les xifres que presenten les traduccions de Codina & Pujol són les que s’inclouen a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	4	19 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	1	5 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	15	71 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	1	5 %

A pesar que en les traduccions de Codina & Pujol s’hi percep una tendència majoritària a la *immutatio*, el nombre de figures *per adiectionem* és considerable si es compara amb el de la resta de traduccions del corpus. En relació amb les figures *per adiectionem*, les traduccions de Codina & Pujol se situen per sota de les traduccions de Comadira, que acumulen fins a 13 canvis *per adiectionem*, i de les d’Oliva, que n’introdueixen 8. Amb tot, el corpus compta amb altres traduccions amb el mateix nombre de figures *per adiectionem* que les que presenten Codina & Pujol: la traducció de Riera i la de Manresa & Roig. L’*adiectio* de dues al·literacions prova que els traductors cerquen l’homofonia en el text traduït, encara que no sigui present en el text de partida. En els textos traduïts per Codina & Pujol s’hi percep un interès per l’eufonia que també es pot detectar en la tria dels *verba* del text traduït.

Per últim, la sinonímia, amb 5 casos consignats, es converteix en la figura a la qual Codina & Pujol recorren més vegades. Com succeïa amb Sargatal, les sinonímies identificades en les

traduccions de Codina & Pujol s'adeqüen perfectament al decòrum intern del text de partida, cosa que permet afirmar que el recurs a la traducció per sinonímia ha de ser considerat com una prova de l'interès per part dels traductors d'escollir el *verbum* més precís i adequat en la nova llengua.

Si es té en compte que les traduccions en vers lliure de Codina & Pujol assoleixen un 100% en el grau d'adequació figurativa, es pot afirmar que els textos traduïts per aquests dos traductors obtenen uns resultats favorables pel que fa al tractament de la figuració i a la preservació del sentit dels *verba* dels textos de partida.

#### 5.2.3.1.12. Parcerisas (Pound)

- «Canto I»:	1 polisíndeton	}	3 <i>per adiectionem</i>
	1 paronomàsia		
	1 pleonasme		
	2 el·lipsis	→	2 <i>per detractationem</i>
	11 sinonímies	}	25 <i>per immutationem</i>
	5 metonímies		
	3 sinècdques		
	2 arcaïsmes		
	2 metàfores		
	1 paràfrasi		
	1 perífrasi		

El nombre de figures que Parcerisas genera en la traducció dels cinquanta versos de Pound sumen un total de 30. En el text traduït, Parcerisas genera 3 figures *per adiectionem*, 2 figures *per detractationem* i 25 figures *per immutationem*. Això significa que, a l'hora d'elaborar el text final traduït, el traductor prescindeix totalment de les figures *per transmutationem*. Així doncs, Parcerisas ha incorporat a la traducció un 10% de figures *per adiectionem*, un 7% de figures *per detractationem* i un 83% de figures *per immutationem*. De les xifres obtingudes se n'infereix que el procés al qual recorre més vegades el traductor és la *immutatio*, ja que el

nombre de canvis *per immutationem* és molt superior al de la resta de processos retòrics consignats. Les xifres que presenta la traducció de Parcerisas són les següents:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	3	10 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	2	7 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	25	83 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	0	0 %

La traducció que Parcerisas fa de Pound és la segona traducció en vers lliure amb un major nombre de figuració generada, només per sota de la traducció de Manresa & Roig, que acumula un total de 37 canvis. La xifra de canvis introduïts per Parcerisas és superior al d'alguna traducció escrita exclusivament amb versos mètrics: per exemple, la traducció de Desclot genera 25 figures; a aquesta se li podrien afegir la traducció que Jaumà fa de Graves, que compta amb 22 canvis, i la que el mateix traductor fa de Frost, que en té 16. Aclarim que les dues darreres traduccions, tot i no ser absolutament mètriques, compten amb més poemes traduïts amb versos mètrics que no pas en vers lliure. Aquestes dades proven que no sempre les traduccions en vers lliure preserven millor els *verba* del text de partida que les traduccions mètriques; si fos així, la traducció de Parcerisas comptaria amb un nombre de canvis inferior al de les traduccions mètriques del corpus.

Per altra banda, s'afegirà que la sinonímia és la figura de la qual Parcerisas més vegades es val a l'hora de traduir els *verba* del text original. En Parcerisas, les traduccions per sinonímia garanteixen sempre la inclusió de *verba* equivalents al del text de partida, ara bé, l'*electio* dels sinònims tot sovint implica la proliferació de *verba* que, pel seu poc ús, poden generar *obscuritas* en el text traduït. Fixem-nos com tradueix Parcerisas els següents *verba* de l'anglès: *set keel* per «avaràrem», *heavy* per «adolits», *death* per «inanes», *sterile* per «bacives» i *wide* per «esbarjosa». Si es parteix del fet que la traducció que Parcerisas fa de Pound està escrita en vers lliure i amb «*numerus* arbitrari» i que, per tant, les solucions per sinonímia no es poden atribuir a restriccions de tipus mètric o rítmic, és evident que el traductor es decanta per un preciosisme lèxic que no és a l'original. En la versió de l'any



2010, Àlex Susanna comentava el següent sobre la seva primera traducció dels *Quatre quartets* d'Eliot, apareguda l'any 1984 (2010: 130):

Sigui com sigui, el fet és que, en rellegir-la, a més d'uns quants errors d'interpretació, de seguida hi vaig detectar –amb caràcter intermitent, això sí– un preciosisme lèxic que ara més aviat m'enganyava. Potser llavors m'ho vaig justificar apel·lant a la precisió. Més de vint-i-cinc anys després, ho imputo a les ganes de lluïment d'algú que segurament era massa jove per heure-se-les amb aquest text endimoniadament difícil i abstrús en algun dels passatges.

Doncs bé, no seria gens estrany que a Parcerisas li hagués ocorregut una cosa semblant a la de Susanna, és a dir, que, endut per un anhel de precisió lèxica, s'hagués deixat portar per un preciosisme lèxic que no té el text de Pound.

Quant a la preservació de la figuració, la traducció de Parcerisas obté un 28% en el grau d'adequació figurativa, el tant per cent més baix de tot el corpus. La pèrdua de figuració s'explica per la supressió, en el text traduït, de les figures de dicció contingudes en l'original de Pound. Si a tot això s'hi afegeix que Parcerisas trasllada al vers lliure els versos amb mètrica accentual de Pound, es pot afirmar que la traducció ha conservat més la forma orgànica de l'original que no pas la mecànica, a pesar que, en el text de partida, la forma mecànica és tant o més important que l'orgànica.

### 5.2.3.1.13. Parcerisas (Heaney)

- «Art»:	1 epífrasi	→	1 <i>per adiectionem</i>
	1 perífrasi	→	1 <i>per immutationem</i>
- «Wolfe»:	1 anàfora	→	1 <i>per adiectionem</i>
	4 sinonímies	}	8 <i>per immutationem</i>
	2 perífrasis		
	1 sinècdoque		
	1 paràfrasi		
- «Endevinalla»:	1 polisíndeton	→	1 <i>per adiectionem</i>
	1 sinonímia	}	2 <i>per immutationem</i>
	1 paràfrasi		

El nombre de figures generades en les traduccions que Parcerisas fa de Heaney suma un total de 14. Dels tres poemes traduïts per Parcerisas, «Wolfe», amb 9 canvis, és la traducció que més figuració incorpora. Les altres dues compten amb un nombre similar de figures: «Art» (2) i «Endevinalla» (3). Els canvis produïts en les traduccions de Parcerisas s'organitzen de la manera següent: 3 figures *per adiectionem* i 11 figures *per immutationem*. Així doncs, el traductor prescindeix de les figures *per detractioem* i *per transmutationem*. Parcerisas genera un 21% de figures *per adiectionem* i un 79% de figures *per immutationem*. De les xifres obtingudes se n'infereix que el procés al qual recorre en més ocasions el traductor és la *immutatio*. Les dades que presenten les traduccions que Parcerisas fa de Heaney són les que s'indiquen a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	3	21 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	0	0 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	11	79 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	0	0 %

Aquesta segona traducció de Parcerisas evidencia que, si es vol ser rigorós, cada traducció ha de ser estudiada individualment. En aquest cas, el còmput total de figuració generada en les traduccions que Parcerisas fa de Heaney és molt inferior a les xifres que s'havien detectat en la traducció anterior a Pound, fins al punt que, en les traduccions a Heaney, el nombre de canvis se situa, si fa no fa, dins de la mitjana de canvis que presenten la resta de traduccions en vers lliure del corpus.

El recurs a la *immutatio* comporta que la figura de la qual més vegades se serveix Parcerisas, en els textos traduïts de Heaney, sigui la sinonímia, amb un total de 5 casos identificats. Cal destacar que no s'hi ha detectat ni un sol *verbum* afectat pel preciosisme lèxic que s'havia identificat en l'anterior traducció de Parcerisas. Amb tot, en la traducció «Endevinalla», s'hi ha consignat un cas de *vitium* que té repercussions en la interpretació final del text traduït i que ja ha estat explicat en pàgines anteriors.

Pel que fa al grau d'adequació figurativa, la segona traducció de Parcerisas obté uns resultats molt més elevats que no pas els de la traducció anterior, ja que el traductor preserva el 100% de la figuració consignada en el text de Heaney.

Les traduccions que Parcerisas fa de Heaney adapten tres poemes mètrics al vers lliure, cosa que suposa un descens en l'escala de formalització rítmica. La manca de restriccions formals del text traduït i el fet que el traductor té molt present la figuració dels textos de partida fa que el text traduït preservi la totalitat de figures consignades en els poemes originals. Per últim, la majoria de sinonímies generades en les traduccions preserven l'equivalència de sentit dels *verba* del text de partida.

#### 5.2.3.1.14. Casellas

- «Línies»:                    1 epífrasi                    →            1 *per adiectionem*
- 1 sinonímia                    →            1 *per immutationem*
- «Reminiscència»:        1 sinonímia                    →            1 *per immutationem*

El còmput total de figures generades en les traduccions de Casellas ascendeix a 3. De les tres traduccions de Casellas, només dues incorporen figuració en el text traduït: «Línies», amb 2 canvis i «Reminiscència», que disposa d'un sol canvi. Les figures generades en les traduccions de Casellas s'organitzen de la manera següent: 1 figura *per adiectionem* i 2 figures *per immutationem*. Això significa que el traductor ha generat un 33% de figures *per adiectionem* i un 67% de figures *per immutationem*. De les xifres obtingudes se n'infereix que el procés al qual recorre més el traductor és la *immutatio*, i que prescindeix absolutament de la generació de figures *per detractioem* i *per transmutationem*. Les dades que presenten les traduccions que Casellas fa d'Auster són les que s'adjunten a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	1	33 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	0	0 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	2	67 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	0	0 %

Tant les traduccions de Casellas com les de Fulquet & Ernest, que s'analitzarà a continuació, són les traduccions del corpus amb un menor nombre de figures generades. La traducció que Fulquet & Ernest fan de Hughes genera solament 2 de figures, i la de Casellas introdueix 3 canvis.

De les traduccions amb molt pocs canvis se'n pot dir ben poca cosa. Una major proliferació de canvis proporciona més informació sobre les actuacions concretes del traductor que permeten arribar a conclusions de tipus general sobre l'estil de qui tradueix.

Pel que fa a la figuració generada *per immutationem* en Casellas, s'exposaran tres consideracions: en primer lloc, que la sinonímia, amb 2 casos consignats, és la figura de la qual el traductor més vegades se serveix a l'hora de traduir el *verba* del text original i que, en els exemples consignats, les traduccions per sinonímia garanteixen sempre l'equivalència respecte dels *verba* dels textos de partida. En segon lloc que, en la traducció «Línies», s'hi ha detectat un cas de *vitium* originat per la traducció d'una paraula polisèmica (Casellas tradueix *ways* per «maneres»), que considerem que distancia el text traduït del *decòrum* intern del text de partida. I en tercer lloc que, en la traducció «Reminiscència», s'hi ha consignat dos *vitia* més que dificulten la interpretació del text traduït. El primer dels dos s'ha detectat en el vers 12 de la traducció, quan Casellas tradueix *urn* per «gerro». El *verbum* del text de partida remet inevitablement a la mort, mentre que, per contra, el *verbum* de la traducció no hi remet. El segon *vitium* identificat es troba en el vers 13 de «Reminiscència», la traducció del *verbum honesty* per «llunàries», una classe de falguera, no només genera *obscuritas* en el text traduït, sinó que es fa difícil de justificar. Val a dir que els canvis introduïts en la traducció «Reminiscència» es poden atribuir a la recerca, per part del traductor, del «*numerus* artístic» i de l'*ars rethorica* que, com s'ha explicat en l'apartat del ritme, consisteix en elaborar un text poètic en vers lliure amb una successió recurrent de síl·labes tòniques.

Les traduccions de Casellas preserven un elevat nombre de figuració del text de partida, fins al punt que el grau d'adequació figurativa dels textos traduïts assoleix el 90%. Així doncs, les seves traduccions s'adeqüen al nivell de formalització rítmica del text de partida, preserven la major part de la figuració de l'original d'Auster i introdueixen pocs canvis en els textos traduïts.

### 5.2.3.1.15. Fulquet & Ernest

- «Becaris»: 1 el·lipsi → 1 *per detractioem*

- «Horòscop»: 1 el·lipsi → 1 *per detractioem*

El total de figures identificades en les traduccions de Fulquet & Ernest ascendeix a 2. Les dues traduccions que componen el corpus d'aquests traductors disposen d'un nombre de canvis baixíssim en comparació amb el de la resta de traduccions del corpus. Els dos poemes que tradueixen Fulquet & Ernest compten amb el mateix nombre de figures generades, tant la traducció «Becaris» com la d'«Horòscop» només incorporen 1 canvi. Els 2 canvis produïts en les traduccions de Fulquet & Ernest es produeixen *per detractioem*. Això significa que els traductors han generat un 100% de figures *per detractioem*. De les xifres obtingudes se'n pot inferir ben poca cosa, a part del fet que els traductors incorporen pocs canvis en els textos traduïts. Les dades que presenten les traduccions de Fulquet & Ernest són les que s'adjunten a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	0	0 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	2	100 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	0	0 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	0	0 %

Com ja s'ha avançat en el comentari a les traduccions de Casellas, les traduccions de Fulquet & Ernest són les que disposen d'un menor nombre de figures generades en els textos traduïts. Així doncs, aquesta traducció és, de totes les del corpus, la que més garanteix el sentit literal dels *verba propria* del text de partida.

L'el·lipsi, amb 2 casos consignats, s'erigeix com la figura de la qual Fulquet & Ernest més vegades se serveixen. Aquesta dada situa la traducció de Fulquet & Ernest com l'única del corpus en què els canvis només es produeixen *per detractioem*. En general, les traduccions mètriques tendeixen més a l'el·lipsi que no pas les traduccions en vers lliure, no obstant això,

en Fulquet & Ernest, la xifra d'el·lipsis és tan baixa que la dada no permet extrapolar gaire res sobre l'estil dels traductors.

Convé destacar un *vitium* ja consignat en la traducció «Horòscop» i que es produeix com a conseqüència de la traducció de *lock* per «mirar». El *vitium* identificat pot comportar alguna dificultat interpretativa en el text traduït, ja que bona part de la darrera estrofa està formada per complements del verb en qüestió.

Els traductors mantenen el nivell de formalització rítmica de l'original: ambdós textos, l'original i el traduït, estan escrits en vers lliure. Un text sense restriccions formals facilita al traductor la preservació de la figuració del text de partida, així és que, en Fulquet & Ernest, el grau d'adequació figurativa ascendeix al 78%. La major part de figuració perduda en la traducció afecta les figures de dicció.

La traducció que Fulquet & Ernest fan de Hughes garanteix el nivell de formalització rítmica dels textos de partida, preserva bona part de la figuració del text original i introdueix escassos canvis en els textos traduïts.

#### 5.2.3.1.16. Mateu

- «Album»:	1 homeotelèuton	}	2 <i>per adiectionem</i>
	1 al·literació		
	1 el·lipsi	→	1 <i>per detractioem</i>
	3 sinonímies	}	4 <i>per immutationem</i>
	1 arcaisme		
- «Novel·la»:	1 sinonímia	→	1 <i>per immutationem</i>
- «Herói»:	2 sinonímies	→	2 <i>per immutationem</i>

El recompte total de figures generades en les traduccions de Mateu és de 10. De les tres traduccions del corpus seleccionat de Mateu, «Album» és la que acumula un nombre més elevat de canvis. Aquesta traducció compta amb 7 figures generades, mentre que a «Novel·la» el nombre de figures generades és només d'1, i a «Heroi», de 2. Així doncs, en les traduccions de Mateu, s'hi ha detectat 2 figures *per adiectionem*, 1 *per detractioem* i 7 *per immutationem*. Això significa que el traductor ha generat un 20% de figures *per adiectionem*, un 10% de figures *per detractioem* i un 70% de figures *per immutationem*. De les xifres obtingudes se n'infereix que, a pesar que el traductor se serveix de les quatre categories modificatives proposades per a l'estudi de les figures generades en la traducció, el procés al qual recorre en més ocasions és la *immutatio*. Les xifres que presenten les traduccions de Mateu són les que s'inclouen a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	2	20 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	1	10 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	7	70 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	0	0 %

En Mateu, les figures *per immutationem* són les que assoleixen unes xifres més elevades. El traductor se serveix de la sinonímia en totes i cada una de les composicions traduïdes, fet que converteix la traducció per sinonímia en el procediment més emprat pel traductor a l'hora de traslladar els *verba propria* del text de partida. Les sinonímies consignades en les traduccions de Mateu s'adeqüen al decòrum intern del text de partida, cosa que permet afirmar que el recurs a la traducció per sinonímia ha de ser vist, en les seves traduccions, com una mostra de l'interès per part del traductor per garantir l'*electio* del *verbum* més precís i adequat en la nova llengua.

A pesar que el nivell figuratiu dels poemes d'Ashbery és el tercer més alt de tot el corpus, les traduccions de Mateu preserven la major part de la figuració identificada en els textos de partida. El grau d'adequació figurativa que obtenen les traduccions és del 97%, una xifra molt elevada si, com s'ha exposat, es té en compte el nivell figuratiu dels poemes d'Ashbery.



La traducció en vers lliure de Mateu manté el nivell de formalització rítmica del text de partida, preserva gairebé tota la figuració del textos d’Ashbery i els canvis generats en els textos traduïts no comporten cap alteració destacable del sentit que posseeixen els *verba propria* dels originals.

#### 5.2.3.1.17. Abelló (Rich)

- «Qaddish»:	1 el·lipsi	→	1 <i>per detractioem</i>
	1 perífrasi	}	2 <i>per immutationem</i>
	1 metonímia		
- «Boca»:	1 sinonímia	→	1 <i>per immutationem</i>
- «Jueus»:	1 sinonímia	}	2 <i>per immutationem</i>
	1 paràfrasi		

El total de figures generades en les traduccions que Abelló fa de Rich ascendeix a 6. Tot i que el còmput total de canvis generats en els tres poemes traduïts és similar, la traducció que més figures genera és «Qaddish», amb un total de 3. La traducció «Boca» compta amb 1 sola figura generada i «Jueus», amb 2. Així doncs, els canvis produïts en les traduccions d’Abelló s’organitzen de la següent manera: 1 figura *per detractioem* i 5 *per immutationem*. Això significa que la traductora ha generat un 17% de figures *per detractioem* i un 83% de figures *per immutationem*. Abelló se serveix de totes i cada una de les categories modificatives proposades, amb l’ excepció de l’*adiectio* i la *transmutatio*; tanmateix, el procés al qual recorre en més ocasions és la *immutatio*. Les xifres que presenten les traduccions d’Abelló són les que s’especifiquen a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	0	0 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	1	17 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	5	83 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	0	0 %

Les dades consignades proven que la figura a la qual recorre en més ocasions la traductora és la de la sinonímia. Totes les sinonímies identificades garanteixen la correspondència de sentit en relació amb els *verba* del text de partida.

Les traduccions d'Abelló s'ajusten al nivell de formalització rítmica del text de partida: ambdós textos, l'original i el traduït, estan escrits en vers lliure. A pesar que, de les tres traduccions que Abelló fa de Rich, cap s'ajusta al «*numerus* artístic» i a l'*ars rethorica*, és innegable que, en els versos traduïts per Abelló (sobretot en la traducció «Boca»), s'hi pot identificar una certa recurrència en la disposició de les síl·labes tòniques dins del vers. Ens atreviríem a afirmar que aquesta lleu recurrència rítmica que incorpora la traductora atorga als textos traduïts un ritme més marcat que no pas el que es pot percebre en els poemes originals escrits per Rich. Tot i aquesta restricció rítmica, la figuració continguda en el text de partida es preserva en la traducció, ja que els poemes de Rich traduïts per Abelló obtenen un 100% en el grau d'adequació figurativa. En resum, els textos que Abelló tradueix de Rich preserven l'opció formal dels poemes originals, conserven tota la figuració consignada i introdueixen pocs canvis en els textos traduïts.

#### 5.2.3.1.18. Abelló (Plath)

- «Arbres»:	1 el·lipsi	→	1 <i>per detractionem</i>
	1 sinonímia	}	2 <i>per immutationem</i>
	1 metonímia		
- «Any»:	1 el·lipsi	→	1 <i>per detractionem</i>
	2 sinonímies	→	2 <i>per immutationem</i>
- «Penjat»:	1 sinonímia	→	1 <i>per immutationem</i>
- «Límit»:	1 paràfrasi	→	1 <i>per immutationem</i>

El nombre de figures generades en les traduccions que Abelló fa de Plath suma un total de 8. De les quatre traduccions que integren el corpus d'Abelló, «Arbres» i «Any», totes dues amb 3 canvis, són les traduccions que més figuració generen. Les altres dues («Penjat» i «Límit») només en presenten un. Les figures generades en les traduccions d'Abelló s'organitzen de la manera següent: 2 figures *per detractio* i 6 *per immutatio*. Així doncs, com succeïa amb la traducció de Rich, la traductora prescindeix de l'*adiectio* i de la *transmutatio*. Els tants per cent que presenten les quatre traduccions d'Abelló són els que segueixen: un 25% de figures *per detractio* i un 75% de figures *per immutatio*. De les xifres obtingudes se n'infereix que el procés al qual recorre en més ocasions la traductora és la *immutatio* dels *verba propria* de l'original. Les dades que presenten les traduccions que Abelló fa de Plath són les que s'indiquen a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	0	0 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	2	25 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	6	75 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	0	0 %

El primer que es detecta, quan es comparen els resultats de les dues traduccions d'Abelló (la de Rich i la de Plath), és que les xifres sobre la figuració generada, en una i altra traducció, són molt similars. Tot seguit s'adjunten les dades de la traducció de Rich: 0 figures *per adiectionem*, 1 *per detractio*, 5 *per immutatio* i 0 *per transmutatio*. Del fet que la traductora apliqui uns criteris de traducció similars en una i altra se'n pot inferir que Abelló segurament s'ha forjat un estil personal a l'hora de traduir poesia en vers lliure.

Abelló, com la major part dels traductors dels corpus, genera la major part dels canvis a través de la *immutatio*. La sinonímia, amb 4 casos consignats, és la figura de la qual Abelló se serveix més vegades a l'hora de traduir els *verba* dels poemes originals de Plath. Les sinonímies identificades en les traduccions d'Abelló s'adeqüen sempre al decòrum intern dels textos de partida, per tant el recurs a la traducció per sinonímia s'ha d'interpretar com una mostra de l'interès per part de la traductora per escollir el *verbum* més encertat en la nova llengua.

A pesar que el nivell figuratiu dels poemes de Plath és dels més elevats del corpus, les traduccions d'Abelló aconsegueixen un grau d'adequació figurativa del 86%. Les escasses figures que es perden en la traducció són sempre figures de dicció.

La traducció que Abelló fa de Plath parteix del mateix nivell de formalització rítmica que l'original, és a dir, el vers lliure. Abelló aplica el «*numerus potestatiu*» i l'*ars rethorica* en la traducció «Arbres» i «Penjat», cosa que confereix als versos un ritme més marcat que si se'ls hagués aplicat un ritme amb «*numerus arbitrari*». El tant per cent de figuració preservada és alt, i encara més, si es té en compte que els textos de partida disposen d'un nombre elevat de figures. Finalment, els canvis que Abelló incorpora en les traduccions preserven, en general, el sentit dels *verba* del poemes de Plath.

#### 5.2.3.1.19. Ernest & Subirana

- «Càntics»:	1 comparació	}	2 <i>per adiectionem</i>
	1 <i>descriptio</i>		
	1 el·lipsi	→	1 <i>per detractioem</i>
	2 sinonímies	}	6 <i>per immutationem</i>
	2 sinèctdoques		
	1 paràfrasi		
	1 metonímia		
- «Gaeltacht»:	2 <i>derivationes</i>	→	2 <i>per immutationem</i>

El còmput total de figures generades en les traduccions d'Ernest & Subirana ascendeix a 11. De les dues traduccions, «Càntics» és la que conté un nombre més elevat de figures generades en el text traduït. La traducció «Càntics» genera 9 figures i la traducció «Gaeltacht», només 2. La variació numèrica entre els canvis identificats en una i altra traducció segurament s'explica pel diferent nombre de versos que presenta cada un dels poemes originals seleccionats de Heaney: «The Little Canticles of Asturias» consta de 36 versos, mentre que «The Gaeltacht» només en té 14. A més a més, «The Gaeltacht» és una composició que conté un elevat nombre

de noms propis intraduïbles al català, i que, per tant, són *verba* que no permeten cap tipus de transformació a nivell figuratiu.

Els canvis produïts en les traduccions d'Ernest & Subirana s'organitzen de la manera següent: 2 figures *per adiectionem*, 1 figura *per detractioem* i 8 figures *per immutationem*. Això significa que els traductors han generat un 18% de figures *per adiectionem*, un 9% de figures *per detractioem* i un 73% de figures *per immutationem*. De les xifres obtingudes se'n pot inferir que els traductors prescindeixen de la *transmutatio* a l'hora de traslladar el text original a la nova llengua i que el procés retòric al qual recorren en més ocasions és el de la *immutatio*. Les dades que presenten les traduccions que Ernest & Subirana fan de Heaney són les que s'adjunten a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	2	18 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	1	9 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	8	73 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	0	0 %

En Ernest & Subirana són les figures *per immutationem* les que assoleixen unes xifres més elevades. Els traductors se serveixen, sobretot, de la sinonímia, amb 2 casos consignats, i de la sinècdope, també amb 2 casos. Tant en les sinonímies com en les sinècdopes, els traductors cerquen sempre la correspondència de sentit amb els *verba* del text de partida.

A nivell figuratiu, les traduccions d'Ernest & Subirana preserven el 100% de les figures identificades en els poemes de Heaney. El canvi en el nivell de formalització rítmica dels originals (els poemes de Heaney són mètrics i les traduccions són en vers lliure) facilita la preservació de les figures del text de partida i evita la inserció de canvis excessius en els textos traduïts.

### 5.2.3.1.20. Manresa & Roig

- «Segle»:	1 epífrasi	→	1 <i>per adiectionem</i>
	3 el·lipsis	→	3 <i>per detractioem</i>
	2 perífrasis	}	4 <i>per immutationem</i>
	1 sinècdoque		
	1 sinonímia		
- «Bizanci»:	1 metàfora	}	3 <i>per adiectionem</i>
	1 polisíndeton		
	1 al·literació		
	2 el·lipsis	→	2 <i>per detractioem</i>
	13 sinonímies	}	16 <i>per immutationem</i>
	1 arcaisme		
	1 metonímia		
	1 perífrasi		
	4 anàstrofes	}	5 <i>per transmutationem</i>
	1 hipèrbaton		
- «Símbols»:	1 sinonímia	→	1 <i>per immutationem</i>
	1 anàstrofe	}	2 <i>per transmutationem</i>
	1 hipèrbaton		

El recompte total de figures generades en les traduccions de Manresa & Roig és de 37. De les tres traduccions, «Bizanci», amb 26 figures generades, és la que acumula un nombre més elevat de canvis. Convé recordar que, dels tres poemes originals de Yeats, «Byzantium» és la

composició que compta amb un major nombre de versos. A «Segle», el nombre de figures ascendeix a 8, i a «Símbols», a 3. Així doncs, en les traduccions de Manresa & Roig, s'hi ha detectat 4 figures *per adiectionem*, 5 *per detractioem*, 21 *per immutationem* i 7 *per transmutationem*. Això significa que els traductors han generat un 11% de figures *per adiectionem*, un 13 % de figures *per detractioem*, un 57% de figures *immutationem* i un 19% de figures *per transmutationem*. De les xifres obtingudes se n'infereix que, a pesar que els traductors se serveixen de les quatre categories modificatives proposades, el procés al qual recorren en més ocasions és la *immutatio*. Les xifres que presenten les traduccions de Manresa & Roig són les que s'inclouen a continuació:

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>PER ADIECTIONEM</i>	4	11 %
<i>PER DETRACTIONEM</i>	5	13 %
<i>PER IMMUTATIONEM</i>	21	57 %
<i>PER TRANSMUTATIONEM</i>	7	19 %

La traducció que elaboren Manresa & Roig se situa com la primera de les traduccions en vers lliure amb un major nombre de casos de figuració generada. Tal com succeïa amb la traducció de Pound a mans de Parcerisas, la de Manresa & Roig no només s'erigeix com la traducció en vers lliure amb el nombre més elevat de canvis, sinó com un dels textos traduïts que genera més transformacions de totes les traduccions del corpus, fins i tot per damunt de traduccions escrites exclusivament amb versos mètrics. Així doncs, la traducció de Manresa & Roig produeix més figuració en el text traduït que la de Desclot, que generava 25 figures, i que la d'Oliva, que en sumava 34. A aquestes dues se li podrien afegir la traducció que Jaumà feia de Frost, que comptava amb 16 canvis, i la que el mateix traductor havia fet de Graves, que en tenia 22. Aquestes dues últimes traduccions, tot i no ser absolutament mètriques, compten amb més poemes traduïts en versos mètrics que no pas en vers lliure.

L'elevat nombre de canvis consignats en les traduccions de Manresa & Roig, i en la de Parcerisas quan tradueix Pound, proven que no sempre les traduccions en vers lliure preserven millor els *verba* del text de partida que les traduccions mètriques. Si fos així, les traduccions

de Manresa & Roig i la de Parcerisas comptarien amb un nombre de canvis inferior al de les traduccions mètriques del corpus.

Per altra banda, els poemes traduïts per Manresa & Roig són, amb 7 casos consignats, les traduccions del corpus que acumulen un nombre més elevat de figures *per transmutationem*. La major part de les alteracions de l'*ordo* dels *verba* de les traduccions estan poc justificats. Ni en la traducció «Símbols», ni en la traducció «Bizanci», l'alteració de l'ordre sintàctic no respon a cap restricció de tipus formal. Els hipèrbatons i els anàstrofes consignats en aquests textos traduïts no aporten res, sinó que confegeixen als versos una estructura forçada que no és present en els poemes de Yeats.

Una situació semblant succeeix amb les figures *per detractationem*. En les traduccions de Manresa & Roig s'hi ha comptabilitzat fins a 5 el·lipsis. Recordem que l'el·lipsi és una figura que es basa en la supressió dels *verba* del text de partida, per tant, tot i que la figura és perfectament aplicable en traducció de poesia, considerem que s'ha d'utilitzar només quan la situació ho exigeixi. Com s'ha demostrat, la major part de traduccions que recorren a l'el·lipsi són mètriques, perquè la figura ajuda els traductors a encabir els *verba* del text de partida en els versos de la traducció. Recórrer a l'el·lipsi dels *verba* dels poemes originals quan no hi ha cap raó que justifiqui la supressió, a més de convertir-se en un canvi innecessari, ens sembla una opció que perjudica més el text traduït que no pas el beneficia.

Al contrari del que es podria arribar a pensar per les dades que s'acaben de proporcionar, les traduccions de Manresa & Roig són de les que més vegades se serveixen de la sinonímia. Els traductors de Yeats recorren a aquesta figura *per immutationem* en moltes ocasions, fins al punt de convertir-se en la segona traducció del corpus que en més ocasions recorre a la sinonímia. Si bé les sinonímies identificades no alteren significativament el sentit dels *verba* del text de partida, considerem del tot innecessari haver de recórrer tantes vegades a aquesta figura *per immutationem*. Els traductors podien optar per traduir simplement alguns d'aquests *verba* del text basant-se en les solucions que dona el diccionari, cosa que hauria garantit una major correspondència amb els *verba* del poema original. Així com en les traduccions mètriques els canvis de sentit dels *verba* es poden atribuir a l'opció formal adoptada pel text traduït, les alteracions de sentit originades en les traduccions en vers lliure són més difícils de justificar, bàsicament, perquè el text final no compta amb restriccions formals que condicionin la traducció dels *verba* del text de partida a la nova llengua.



Pel que fa al tractament de la figuració, les traduccions de Manresa & Roig obtenen un grau d'adequació figurativa del 81%, un tant per cent elevat, si es té en consideració que els poemes de Yeats disposen d'un nombre significatiu de figures.

Per finalitzar, s'afegirà que les traduccions de Manresa & Roig modifiquen considerablement el nivell de formalització rítmica del textos originals. Els tres poemes de Yeats són mètrics i les traduccions que en fan Manresa & Roig estan en vers lliure, raó de més per pensar que l'elevada xifra de canvis que introdueixen en les traduccions està poc justificada. Amb tot, les traduccions de Manresa & Roig garanteixen una bona part de la figuració continguda en els textos de partida.

#### 5.2.4. La generació de figuració en les traduccions mètriques i en vers lliure

Com sabem, el corpus disposa de tres traduccions mètriques (Oliva, Comadira i DescLOT), de quatre traduccions que combinen les composicions en vers lliure i les composicions mètriques (Riera i les tres traduccions de Jaumà) i, per últim, de tretze traduccions en vers lliure (Susanna, Sargatal, Cuenca, Codina & Pujol, Casellas, Fulquet & Ernest, Mateu, Ernest & Subirana, Manresa & Roig, les dues traduccions d'Abelló i les dues de Parcerisas).

Les dades obtingudes en l'anàlisi de la figuració generada permeten comparar el tractament que s'ha fet de les figures en unes i altres traduccions: les traduccions mètriques i les traduccions en vers lliure. Així és que s'han comptabilitzat els canvis produïts en unes i altres traduccions per tal de detectar fins a quin punt l'opció formal triada condiciona la figuració del text final traduït.

Per fer-ho, s'han comptabilitzat el nombre total de figures generades en les traduccions mètriques i en vers lliure. El nombre total de canvis consignats en els textos traduïts és de 392. El corpus disposa de 14 poemes traduïts amb mètrica («Calipso», «Johnny», «Alts», «Companys», «Dir», «Paret», «Camí», «Arreplega», «Amor», «Amants», «Mirall», «Romanç», «Cadernera» i «Vers») i de 39 poemes traduïts en vers lliure. Els resultats han estat que les traduccions mètriques generen un total de 177 canvis i les traduccions en vers lliure en produeixen un total de 215. Aquestes xifres, per si soles, no permeten establir cap comparació; perquè fossin comparables caldria partir del mateix nombre de composicions, i no és pas així. En el corpus, el nombre de poemes traduïts en vers lliure és molt superior al de

les traduccions mètriques. Com s'ha especificat, el corpus disposa de 14 traduccions mètriques i de 39 traduccions en vers lliure, així és que, per obtenir una mitjana de canvis i de manteniments que permeti comparar les xifres finals, caldria dividir el nombre de canvis pel nombre total de composicions mètriques i en vers lliure.

Una vegada realitzades les operacions, el nombre de generacions figuratives en les traduccions mètriques ascendeix a un 12,6 per poema mètric traduït, mentre que el nombre de generacions en les traduccions en vers lliure és de 5,5 per poema en vers lliure traduït. Les dades proven que les xifres de generacions es dupliquen quan es comparen els resultats obtinguts en una i altra opció formal; per consegüent, és innegable que les traduccions mètriques generen més del doble de figuració en el text traduït que les traduccions en vers lliure.

En conclusió, si bé les traduccions mètriques incorporen més del doble de figuració en el text traduït que les traduccions en vers lliure, en el corpus s'han identificat traduccions no mètriques i amb *numerus* arbitrari, com ara la de Manresa & Roig i la que Parcerisas fa de Pound, que generen més canvis que no pas algunes traduccions mètriques. En definitiva, si es vol ser rigorós a l'hora d'avaluar les traduccions de poesia, convé no deixar-se portar per les aparences i estudiar amb exhaustivitat cada traducció de manera individual, abans de prendre partit per les traduccions que parteixen d'una o altra opció formal. Traduir en vers lliure és una opció que té a veure amb la llargada dels versos i que permet al traductor no haver-se d'ajustar als límits sil·làbics dels versos mètrics; ara bé, el nombre de canvis inserits en la traducció no es pot pas inferir de l'opció formal triada, perquè depèn, exclusivament, de les decisions preses pel traductor, en consonància amb l'objectiu que ell mateix s'hagi proposat.

Com s'ha explicat a l'inici del capítol, la funció didàctica de les «tècniques» i els «procediments» de traducció dissenyats per la traductologia no són útils per explicar els canvis creatius propis de la traducció de poesia, perquè només descriuen transformacions indispensables per a l'obtenció de solucions equivalents en el text d'arribada. Les traduccions de poesia no sempre poden aconseguir l'equivalència de literalitat, perquè sovint han de fer front a restriccions formals que els ho impedeixen, cosa que obliga els traductors a recórrer a estratègies creatives que els permetin d'obtenir una nova equivalència que és la que es proposa el traductor en el text traduït.

El present capítol s'ha proposat descriure, a partir de la terminologia que ofereix la retòrica, els canvis generats en els textos de poesia traduïts. Per fer-ho no s'ha treballat únicament amb les figures de l'*ornatus* que, com és sabut, són les figures que s'usen per embellir el discurs (Mortara 2000: 157), és a dir, les figures de dicció, les de pensament i els trops, sinó que s'han incorporat termes, com ara els arcaïsmes i els dialectalismes, pertanyents a la *puritas*, la part de la retòrica que vetlla per la virtut gramatical del discurs (2000: 131), i termes com la sinonímia, la polisèmia i la monosèmia que formen part de la *perspicuitas*, la part de la retòrica que vetlla per la claredat del discurs (2000: 152).

A fi que la terminologia que ha servit per descriure els canvis identificats en els esquemes fos útil per a la nostra investigació, alguns termes s'han adaptat a les necessitats de la disciplina que s'estudia que, en el nostre cas, és la traducció de poesia. Així doncs, i per posar un exemple, en retòrica, les sinonímies es produeixen entre els *verba* pertanyents a un mateix text, mentre que, en la nostra tesi, la sinonímia ha servit per explicar les relacions d'equivalència de sentit entre els *verba* de textos diferents: el del text de partida i el d'arribada.

El fet que la retòrica hagi permès explicar els canvis duts a terme pel traductor significa, en primer lloc, que no cal inventar una nova terminologia per descriure els procediments generats en la traducció de poesia, perquè la retòrica compta amb un ventall prou ampli de conceptes per designar-los. A més, els termes retòrics proposats per descriure els canvis identificats en els textos traduïts compten amb una llarga tradició que sorgeix a la Grècia clàssica i que, per consegüent, és coneguda i acceptada per la major part de les tradicions literàries. En segon lloc, de tots és sabut que l'estudi dels textos poètics recorre a la retòrica per explicar-ne aspectes com ara la figuració, entenent per figuració, les figures que formen part de l'*ornatus*, per tant el que s'ha fet en la nostra tesi no és res més que ampliar aquest marc, per tal que permeti descriure els canvis generats en els textos traduïts. I en tercer lloc, finalment, si els canvis generats en les traduccions de poesia del corpus es poden explicar a través de la *puritas*, de la *perspicuitas* i de l'*ornatus*, significa que qualsevol alteració produïda en el text traduït cerca la virtut gramatical, la claredat o l'embelliment del text d'arribada; per consegüent, els canvis poden ser qualificats de retòrics, amb l'excepció dels *vitia*, és clar.



En general, les traduccions en vers lliure amb «*numerus arbitrari*» introdueixen un menor nombre de canvis en els textos traduïts; per consegüent, aquesta opció formal acostuma a preservar més la correspondència de sentit dels *verba propria* dels textos de partida. Les dues traduccions sense restriccions de tipus formals que generen més figuració són la que Parcerisas fa de Pound i la que Manresa & Roig fan de Yeats. En la primera, la considerable inserció de sinonímies, tot i que garanteixen sempre el sentit dels *verba* del text de partida, denoten que el traductor opta per un preciosisme lèxic que no és a l'original. En la traducció de Yeats, en canvi, la proliferació de canvis és més difícil d'explicar, perquè els traductors recorren tant a figures *per detractionem*, com l'el·lipsi, com a figures *per transmutationem*, com ara l'anàstrofe i l'hipèrbaton, com a figures *per immutationem*, sense que s'hi pugui descobrir una intencionalitat.

## 6. L'ESTUDI DE LA *COMPOSITIO* I LA *DISPOSITIO*

### 6.1. Grau d'elaboració en la unió sintàctica d'oracions

Arribats a aquest punt, convé dir que la nostra tesi s'ha centrat, sobretot, en l'estudi de la traducció dels fenòmens fonètics i fonològics, que han estat tractats en els apartats del ritme, de la rima i de les figures i en l'anàlisi de la traducció dels fenòmens lèxics i sintàctics, estudiats en l'apartat de figuració. Perquè aquesta tesi tingui un valor complet, resten dos apartats importants per desenvolupar: l'estudi del grau d'elaboració en la unió sintàctica de les oracions i l'estudi del text com a unitat de traducció.

Així doncs, aquest darrer capítol de la tesi té com a objectiu explicar alguns d'aquests fenòmens a través de quatre components de la disciplina retòrica: la *compositio*, que ens serà útil per aprofundir en l'estudi del grau d'elaboració en la unió sintàctica de les oracions dels textos originals i traduïts; els *genera elocutionis*, que ens serviran per conèixer els registres elocutius del text de partida i del text final; la *dispositio*, que ens permetrà estudiar les parts del discurs i les figures de pensament, que ens aproparan a la finalitat comunicativa del discurs.

Primerament, centrarem la nostra atenció en la *compositio*, que, tal com s'ha explicat, ens ha de servir per analitzar el grau d'elaboració en la unió sintàctica de les oracions que integren el text. Mortara Garavelli defineix la *compositio* com l'art de situar en harmonia les frases en els períodes, els membres de les frases i les paraules en les seqüències:

La «composición», pues, es el arte de colocar con armonía y elegancia las frases en los períodos, los miembros de las frases, las palabras en las secuencias (cfr. Scaglione 1972). Es un trabajo reglado de «construcción», de «estructuración», en su sentido más específico de sistematización orgánica, de coordinación de las unidades que constituyen conjuntos, de tal modo que éstos se conformen como totalidades organizadas en su interior y dispuestas recíprocamente en perfecto equilibrio (2000: 311).

A continuació, explica que els fenòmens de la *compositio* han de ser tractats des de dos nivells clarament diferenciats: el fonètic i el sintàctic (2000: 311). El nivell fonètic de la *compositio*

vetlla per l'harmonia dels sons i del ritme (2000: 315), fenòmens que ja han estat estudiats en l'apartat del ritme.

A nivell sintàctic, la *compositio* només ha estat tractada amb la consignació dels asíndetons i els polisíndetons. L'asíndeton no només representa la unió asindètica dels *verba singula* i dels *verba coniuncta*, sinó també la unió asindètica d'oracions: «El **asíndeton** (gr. *asýndeton*, «sin ligaduras»; lat. *solutum*, «desatado, suelto», y los sinónimos abstractos *dissolutio*, *inconexio*) es la ausencia de conjunciones entre las frases y sus miembros, cuya conexión o desunión se realiza por simple yuxtaposición:» (2000: 259). En contraposició a l'asíndeton, s'hi troben la síndesi i el polisíndeton que representen la unió sindètica d'oracions:

El **asíndeton** es la ausencia de conjunciones coordinantes, y por ello es una figura de *detracción*. La **síndesis**, que es la unión mediante conjunciones coordinantes (copulativas: *y...*; disyuntivas: *o...*; adversativas: *pero...*; causales: *puesto que...etc.*) se realiza en el polisíndeton, en el que hay más de un conectivo, o en la unión de dos miembros mediante una única conjunción («armas y bagajes»; «el cómo y el porqué») (2000: 212).

Per la seva banda, Lausberg defineix la *compositio* de la forma següent: «La *compositio* (*structura*, σύνθεσις), es un fenómeno del *ornatus* (§ 237) y consiste en la conformación sintáctica (§§ 449-456) y fonética (§§ 457-463) de los grupos de palabras, oraciones y sucesiones de oraciones.» (1993: 223). Lausberg explica que la *compositio* s'encarrega de l'estudi de l'estructura sintàctica i fonètica dels grups de paraules i oracions, aspectes que, com s'ha especificat, ja han estat estudiats en pàgines anteriors; per tant, el present capítol se centrarà, únicament, en la conformació sintàctica de la successió d'oracions.

Pel que fa al grau d'elaboració en la unió sintàctica de les oracions, Lausberg afirma que es poden distingir tres graus ben diferenciats: l'*oratio soluta*, l'*oratio perpetua* i el període.

Se distinguen tres grados de elaboración en la unión sintáctica de varios pensamientos: la yuxtaposición casual, sin pretensiones artísticas, en la *oratio soluta* (§§ 916-920), la yuxtaposición coordinada querida y consciente en la *oratio perpetua* (§§ 921-922), la concatenación organizada y diferenciadora en el período (§§ 923-947) (1999: 302-303 vol II).

Segons Lausberg, l'*oratio soluta* es correspon amb la unió d'oracions per juxtaposició, l'*oratio perpetua* s'identifica amb la coordinació i el període representa un tercer grau d'organització basat en la concatenació.

Mortara Garavelli distingeix els mateixos tres graus d'elaboració proposats per Lausberg i especifica que l'*oratio soluta* estableix uns lligams formals més lliures, l'*oratio perpetua* es basa en la progressió lineal i el *periodus* es desenvolupa com un circuit reglat (2000: 311).

L'*oratio soluta* és el primer grau d'elaboració en la unió sintàctica d'oracions i consisteix en l'enllaç juxtaposat d'oracions: «La yuxtaposición de varios miembros (v. § 928) o incisos (v. § 935) sintácticamente completos, coordinados, representa igualmente una forma artística de la *oratio soluta*.» (Lausberg 1999: 304 vol II). L'*oratio soluta* és una inserció sintàctica arbitrària que reproduceix el llenguatge quotidià:

La *oratio soluta* es la inserción sintáctica arbitraria y relajada, tal como ocurre en el lenguaje hablado y en el estilo epistolar que reproduce el lenguaje cotidiano. La *oratio soluta* puede ser objeto de imitación con fines artísticos (en un discurso, para conseguir la impresión de sencillez, cuando así lo pida la *utilitas* de la *causa*) (1999: 303 vol II).

Mortara Garavelli va una mica més enllà i afirma que l'*oratio soluta* no només reproduceix el llenguatge quotidià, tal com afirmava Lausberg, sinó que la unió d'oracions a través d'aquest primer grau pot generar un estil descarat amb un registre escassament formal:

La *oratio soluta* (en gr. *dialelyméne léxis* «discurso suelto, desatado») es tanto el habla coloquial como la escritura que reproduce su andadura. Tiene las características que hoy se describen como propias del «estilo descuidado», de los «registros» escasamente formales o sin formalismo alguno, en los que la disposición de las partes no está propiamente ordenada, ni sometida a reglas precisas (2000: 312).

Per tal d'exemplificar-ho, a continuació, s'inclou el poema «Trumpeter Swans» de Vizenor i, al costat, la seva respectiva traducció a mans de Cuenca. En ambdós textos s'hi detecta un clar predomini de l'*oratio soluta*:



## TRUMPETER SWANS

## CIGNES

V1-	<i>Three sparrows bounce in the red tulips / sunday picnic</i>	tres teuladins salten entre els tulipans rojos / berenar dominical
	<i>windy night</i>	nit de vent
V5-	<i>acacia brightens the bench early service /</i>	l'acàcia enllustra el banc primer culte del dia /
	<i>trumpeter swans circle bad medicine lake silently /</i>	els cignes fan voltes al llac bad medicine en silenci /

Com es pot observar, les oracions del poema original i la traducció s'han delimitat a través de barres inclinades. A pesar que el poema consta de tres oracions, només dues estan enllaçades, perquè la darrera oració del poema no enllaça amb cap altra. Entre la primera oració i la segona no hi apareix cap nexe d'enllaç, com tampoc entre la segona i la tercera oració del poema. Així doncs, tant el poema de Vizenor com la seva corresponent traducció disposen d'un grau d'elaboració en la unió sintàctica de les oracions basat en l'*oratio soluta*.

En el moment de descriure l'*oratio soluta*, Lausberg esmenta el concepte d'*oratio concisa*, que, tot i que manté trets en comú amb el primer grau d'elaboració, representa una forma diferent d'estructuració de les oracions dins del discurs: «La *oratio soluta* se acerca a la *oratio concisa* (Quint. 2, 20, 7), que designa un diàleg en la *testium interrogatio* (Quint. 5, 11, 5; v. § 354) y en la dialéctica (Quint. 2, 20, 7): el curso del discurso aparece aquí ininterrumpido por el cambio de un interlocutor.» (1999: 304 vol II). Pel que s'infereix de les explicacions de Lausberg, l'*oratio concisa* és pròpia dels discursos dialogats. Per la seva banda, Fernando Romo Feito insisteix en la importància de diferenciar correctament aquestes dues tipologies d'*orationes*:

No se puede confundir la *oratio soluta* con el estilo conciso, entrecortado de las preguntas y respuestas de los interrogatorios y las entrevistas, y también de la dialéctica socrática (*oratio concisa*). Los antiguos la admiraban pero no la encontraban apropiada para el discurso retórico (Romo 2005: 129).

El segon grau d'elaboració en la unió sintàctica d'oracions és l'*oratio perpetua*, que Lausberg connecta amb la parataxi i amb la inserció d'oracions de relatiu:

La *oratio perpetua* (Aquila 18), εἰρομένη λέξις (Ar. Rhet. 3, 9, 2) “expresión ensartada”, διηρημένη ἐρμηνεῖα (Dem. herm. 1, 12) “estilo desgarrado” consiste en la inserción paratáctica de las oraciones en la sucesión natural de sus contenidos. Se trata de la parataxis de las oraciones principales y, en todo caso, de la inserción de algunas oraciones secundarias continuativas (por ejemplo, oraciones relativas), de suerte que pueden separar incluso miembros (Dem. herm. 1, 12) (1999: 305).

Per tal d'exemplificar-ho, a continuació, s'adjunta el poema «The Gaeltacht» de Heaney i, al costat, la seva respectiva traducció a mans d'Ernest & Subirana. En ambdós textos s'hi detecta un clar predomini de l'*oratio perpetua*:

#### THE GAELTACHT

V1- *I wish, mon vieux, that you and Barlo  
and I  
Were back in Rosguill, on the Atlantic  
Drive, /  
And that it was again nineteen-sixty /  
  
And Barlo was alive /*

V5- *And Paddy Joe and Chips Rafferty and  
Dicky  
Were there talking Irish, / **for**  
I believe  
In that case Aoibheann Marren and  
Margaret Conway  
And M. and M. and Deirdre Morton and Niamh  
Would be there as well. / And it would be  
great too /*

V10- ***If** we could see ourselves, / **if** the people  
(we are now)  
Could hear what we were saying, /  
and if this sonnet*

#### EL GAELTACHT

Voldria, *mon vieux*, que tu, en Barlo  
i jo  
tornéssim a ser a Rosguill, a l'Atlantic  
Drive, /  
i que tornés a ser el mil nou-cents  
seixanta /  
i en Barlo estigués viu /  
i Paddy Joe i Chips Rafferty i en  
Dicky  
fossin allà parlant irlandès, / **perquè**  
em sembla  
que llavors Aoibheann Marren i  
Margaret Conway  
i M. i M. i Deirdre Morton i la Niamh  
serien allà igualment. / I seria  
fantàstic, també, /  
**si** poguéssim veure'ns-hi, / **si** la gent  
( que som ara )  
poguéssim escoltar el que dèiem, /  
i si aquest sonnet

( <i>In imitation of Dante's, ) where he's</i>	( <u>que</u> imita aquell del Dant ) en què,
<i>set free</i>	alliberat,
<i>In a boat with Lapo and Guido, with their</i>	navega amb Lapo i Guido i
<i>girlfriends in it,)</i>	les seves amigues, )
<i>Could be the wildtrack of our gabble above</i>	pogués ser el rastre en el mar de la
<i>the sea. /</i>	nostra xerrameca. /

El poema consta de catorze oracions que han estat delimitades per barres inclinades. De les catorze oracions, només tretze s'enllacen entre elles. Els nexes paratàctics s'han subratllat i els nexes hipotàctics s'han marcat en negreta. Les oracions que apareixen entre parèntesi són oracions de relatiu que, tal com Lausberg ha especificat, caldria incloure dins de les oracions unides per *oratio perpetua*. De les tretze unions sintàctiques d'oracions, dues s'enllacen per *oratio soluta*, vuit per *oratio perpetua* i tres per períodes. Per consegüent, tant el poema de Heaney com la seva corresponent traducció disposen d'un grau d'elaboració en la unió sintàctica de les oracions amb un clar predomini de l'*oratio perpetua*.

La definició que Mortara Garavelli proposa per a l'*oratio perpetua* es basa en la contraposició amb el període, el tercer grau d'elaboració en la unió sintàctica: «La *oratio perpetua* (en gr. *eiroméne léxis*, «discurso continuo») consiste en poner los enunciados, tanto largos como breves, en sucesión lineal (por contraposición al desarrollo cíclico de la estructura conocida como períodos)» (2000: 312). Tant Mortara Garavelli com Lausberg relacionen l'*oratio perpetua* amb l'avanç rectilini dels elements i el període amb el desenvolupament cíclic de les estructures oracionals:

Mientras que la *oratio perpetua* avanza rectilínea (v. § 921), el período es una formación circular (περίοδος “vuelta alrededor”), de suerte que los elementos conceptuales, incompletos al principio y necesitados de integración, no se completan ni integran en el conjunto del pensamiento hasta la conclusión del período, al paso que las partes intermedias quedan enroladas por este procedimiento y orientadas hacia el conjunto. Así, pues, la conclusión se hace esperar (Isid. 2, 18, 2 *sed adhuc pendet oratio*) y se la puede prever (1999: 306 vol II).

A diferència del període, l'*oratio perpetua* no disposa d'una conclusió motivada lingüísticament, sinó d'una terminació motivada materialment (1999: 306 vol II). Malgrat les diferències, Lausberg aconsella que convé que els discursos combinin l'*oratio perpetua* amb els períodes: «Un discurso entero ha de estar compuesto parte de períodos, parte de *oratio*

*perpetua* (v. § 921), de suerte que la complejidad del estilo periódico y la sencillez del estilo paratáctico se contrapesen (Dem. herm. 1, 15)» (1999: 321 vol II). De les paraules de Lausberg, se n'infereix que l'*oratio perpetua* representa un estil més senzill que no pas el del període, estil que Lausberg qualifica de complex. Si es té en compte que Lausberg i Mortara Garavelli descrivien l'*oratio soluta* com un estil que provava de reproduir el llenguatge quotidià i que es caracteritzava per estar escrit en un registre escassament formal i que l'*oratio perpetua* representa un estil més senzill que no pas el del període, es pot concloure que els tres graus d'elaboració sintàctica acaben generant estils diferents que anirien d'una menor a una major complexitat ordenats de la manera següent: *oratio soluta*, *oratio perpetua* i període.

El període és el darrer dels graus d'elaboració sintàctica proposat pels tractadistes de la disciplina retòrica. Mortara Garavelli descriu el concepte amb els següents termes:

La períodos, según el análisis teórico de la *compositio*, se desarrolla en dos tiempos: en el primero (*prótasis*) se disponen las ideas en construcciones sintácticas interdependientes (*pendens oratio*) que se apoyan y complementan en el segundo tiempo (*apódosis*), que concluye en la *sententiae clausula* («cierre de pensamiento»). La prótasis y la apódosis pueden estar unidas por relaciones diversas (implicativas o condicionales: *si...entonces*; causales: *porque...por ello...*; correctivas, etc.: *no sólo...sino también*; adversativas: *pero, sin embargo...*; temporales, consecutivas, etc.; también de anticipación o de repetición anafórica: *lo que [había dicho etc.], esto [repito, etc.]...*) en las distintas formas de subordinación y de la coordinación sintácticas (2000: 311-312).

Segons Mortara Garavelli, el període consta de més d'un membre, és a dir, de més d'una seqüència formada per més de tres paraules i amb capacitat per constituir una pròtasi o una apòdosi: «Por colon o «miembro» (gr. *kólon*; lat. *membrum*) se entiende una secuencia de más de tres palabras, capaz de constituir una prótasis o una apódosis.» (2000: 313).

El nombre de membres d'un període és variable, així doncs, hi ha períodes d'un, dos, tres, quatre i de més de quatre membres (1999: 313-315 vol II). En els períodes de dos membres, el primer membre té la funció de la pròtasi i el segon membre, d'apòdosi (Lausberg 1993: 225). Vegem-ne un exemple extret del poema «Hypothesis» de Paul Auster traduït per Casellas en què les pròtasis s'han assenyalat amb l'abreviació *PR* i les apòdosis amb les lletres *AP*:

	<i>when we enter a room,</i> / [PR]	/ quan envaïm una cambra, / [PR]
V20-	<i>leaves only the glitter of brass,</i>	deixa tan sols el llambreg del llautó, i
	<i>and the gloved noise of water.</i> / [AP]	el so enguantat de l'aigua. / [AP]

Com es pot observar la primera part del període és la creadora de tensió, per això rep el nom de pròtasi; la segona part, l'apòdosi, disminueix la tensió creada per la pròtasi (Lausberg 1999: 307-308 vol II).

Quan el període és de tres membres, els dos primers tenen la funció de pròtasi i el tercer, d'apòdosi (Lausberg 1993: 225-226). Fixem-nos en els primers versos de «VII» de Cummings en la traducció a mans de Sargatal:

V1-	<i>since the feeling is first</i> / [PR]	com que primer és el sentir / [PR]
	<i>who pays any attention</i>	qui presta atenció
	<i>to the syntax of things</i> [PR]	a la sintaxi de les coses / [PR]
	<i>will never wholly kiss you;</i> [AP]	no et besarà mai del tot; [AP]

En aquest exemple, s'hi localitzen dues pròtasis creadores de tensió i una apòdosi final que disminueix els efectes dels dos primers membres.

El període de quatre membres es considera l'extensió longitudinal perfectament arrodonida del període, ja que la pròtasi i l'apòdosi es troben subdividides en una petita pròtasi (Pr) i apòdosi (Ap) (1993: 226). Fixem-nos en la primera estrofa del poema «Narrative» de Paul Auster traduït per Casellas:

V1-	<i>Because what happens</i> / [PR]	Perquè el que passa / [PR]
	<i>will never happen,</i> / [Ap]	no passarà mai, / [Ap]
	<i>and because what has happened</i> / [Pr]	i perquè el que ha passat / [Pr]
	<i>endlessly happens again,</i> / [AP]	constantment torna a passar, / [AP]

Finalment, Lausberg afirma que els períodes que consten de més de quatre membres expressen una plenitud exuberant (1993: 227), atribuïble, segurament, a la complexitat de les idees que s'hi expressen. Parem atenció als primers versos del poema «High Windows» de Philip Larkin traduïts per Riera:

V1-	<i>When I see a couple of kids</i> / [PR]	Quan veig una parella jove / [PR]
	<i>And guess he's fucking her</i> / [PR] <i>and she's</i>	i m'afiguro que ell la carda / [PR] i que ella
	<i>Taking pills</i> / [PR] <i>or wearing a diaphragm,</i> /	pren la píndola / [PR] o du un diafragma, /
	<i>I know this is paradise</i> / [AP]	sé que això és el paradís / [AP]

A pesar que alguns dels membres que integren el període estan units per parataxi, funcionen com a membres adjunts d'un component més gran que és el període. Mortara Garavelli defensa que, generalment, els membres que integren els períodes s'uneixen per relacions implicatives, condicionals, causals, correctives, adversatives, temporals, consecutives, etc:

La períodos, según el análisis teórico de la *compositio*, se desarrolla en dos tiempos: en el primero (*prótesis*) se disponen las ideas en construcciones sintácticas interdependientes (*pendens oratio*) que se apoyan y complementan en el segundo tiempo (*apódosis*), que concluye en la *sententiae clausula* («cierre de pensamiento»). La prótesis y la apódosis pueden estar unidas por relaciones diversas (implicativas o condicionales: *si...entonces*; causales: *porque...por ello...*; correctivas, etc.: *no sólo...sino también*; adversativas: *pero, sin embargo...*; temporales, consecutivas, etc.; también de anticipación o de repetición anafórica: *lo que [había dicho etc], esto [repito, etc.]...*) en las distintas formas de subordinación y de coordinación sintácticas (2000: 312-313).

Amb l'excepció de les relacions adversatives, la major part de les relacions que estableixen els membres del període són hipotàctiques. Així doncs, si l'*oratio soluta* es basa en la juxtaposició i l'*oratio perpetua*, en la parataxi, el període engloba, sobretot, els membres connectats per hipotaxi. En el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literarias*, Marchese i Forradellas expliquen les principals diferències entre la parataxi i l'hipotaxi:

La parataxis es la relación de coordinación entre dos frases (que están en una situación de subordinación implícita) en el seno de un enunciado o de un discurso: *Viene Juan, yo me voy*. Lo contrario de la parataxis es la hipotaxis, es decir, la subordinación explicitada por signos funcionales: *Como viene Juan, yo me voy* (2007: 311).

Abans de continuar, cal advertir que, en la majoria de poemes del corpus, la xifra de períodes acostuma a ser inferior al dels enllaços per *oratio soluta* i *oratio perpetua*. Per aquesta raó, no és habitual trobar poemes i traduccions amb un major nombre d'oracions unides per hipotaxi

que no pas per parataxi o juxtaposició. Amb tot, la traducció «Calipso» de Narcís Comadira és un clar exemple de traducció amb un predomini del període:

### CALIPSO

- V1- Núi, ves de préssa / i cóndueix víu  
tot Spríngfield Line, sóta el sól que ríu. /
- Vola com ún avió, / nó en siguis xórc, /  
fins a la Céntral Státion dé Nova Yórk. /
- V5- **Perqué** al bell míg d'aquella vásta sála  
m'hi espéra aquéll ( que em te tocáda l'ála.)
- I **si** nó esta esperánt-me / **quan** arríbo a ciutát, /  
em quedaré ploránt tota l'eternitát. /
- V10- **Perque** éll es l'únic ( que em míro de debó, )  
cím de tendrésa i de pérfecció. /
- I díu que m'estíma / i m'estrény la má /  
i tróbo admiráble / **tal cóm** ell ho fá. /
- El fullátge escláta de vérd a la voréra, /  
els árbres s'estímen, / **pro** a la séva manéra. /
- V15- I el póbre banquer fáti, al seu cótxe solár, /  
ningú no l'estíma / **sinó** el seu cigár. /
- Si** jó fos el cáp de l'Església o l'Estát, /  
retócant-me el nás, / els diría: Combát! /
- V20- **Que** l'amór es molt més importánt i mes ríc  
fins i tót que un bísbe o que ún polític. /

De les vint-i-quatre unions sintàctiques d'oracions identificades en el traducció, vuit són *orationes solutae*, set són *orationes perpetuae* i nou són períodes. Per consegüent, en la traducció de Comadira s'hi detecta un predomini del període per damunt de les altres formes d'unió sintàctica.

Si es té en compte que els graus d'elaboració en la unió sintàctica representen formes diferents de connectar els membres que conformen el discurs i que cada un dels graus d'elaboració genera una complexitat sintàctica diferent, conèixer el grau d'elaboració sintàctica dels textos originals i traduïts del corpus permetrà conèixer millor l'estil de cada un dels poetes i els traductors. Així doncs, s'han elaborat uns esquemes que separen les oracions que integren els textos originals i traduïts, per tal d'esbrinar quin grau d'elaboració en la unió sintàctica es combinen en el discurs i quin és el grau hi predomina: l'*oratio soluta*, l'*oratio perpetua* o el període.

Els textos amb un predomini de la juxtaposició tindran un grau d'elaboració en la unió sintàctica basat en l'*oratio soluta*. Els textos que es basin en una inserció paratàctica de les oracions es considerarà que disposen d'un grau d'elaboració en la unió sintàctica basat en l'*oratio perpetua*. Dins d'aquest segon grup, no s'hi inclouran les oracions adversatives, però sí que en formaran part les oracions de relatiu. Finalment, els textos amb un clar predomini de les diferents formes de subordinació es considerarà que disposen d'un grau d'elaboració en la unió sintàctica basat en el període.

Els esquemes sobre el grau d'elaboració en la unió sintàctica es poden consultar a l'apartat 6 dels *Annexos*. En els esquemes, s'han separat les oracions del poema original i de la traducció per mitjà de barres inclinades, s'hi ha subratllat els connectors de les *orationes solutae* i s'hi ha assenyalat, en negreta, els nexes que introdueixen els diferents períodes identificats.

Abans de donar per acabat aquest apartat, convé remarcar que no tots els connectors d'un poema o d'una traducció disposen del mateix grau de significació. El mateix text s'encarrega d'establir una jerarquia de significació que privilegia uns connectors, en detriment d'uns altres. El traductor ha de detectar els connectors que se situen en el punt més elevat de la jerarquia significativa, o sigui, els que poden repercutir la interpretació final del poema; per això, en el moment d'analitzar el grau d'elaboració en la unió sintàctica de les oracions de la traducció i del poema original, caldrà identificar els connectors que se situen en el punt més



elevat de la jerarquia significativa, a fi de descobrir quina és la seva repercussió a nivell formal i interpretatiu.

## 6.2. *Oratio obliqua* i *Oratio recta*

A més de les *orationes* que s'acaben de descriure en l'apartat anterior, la retòrica disposa de dues tipologies més d'*orationes* que permetran descriure la reproducció de les paraules dels personatges i de la veu poètica dels poemes i les traduccions del corpus. Es tracta dels conceptes d'*oratio obliqua* i d'*oratio recta*. Aquests dos termes són els que tradicionalment han servit a la retòrica per distingir el discurs directe de l'indirecte.

Tal com explica Lausberg, l'*oratio obliqua* i l'*oratio recta* cal relacionar-les amb la *fictio personae*, que és una figura de l'*ornatus* altament patètica nascuda de la intensificació de la fantasia creadora i que consisteix a introduir, en el text, persones que parlen o éssers personificats capaços de comportar-se com a persones (1999: 241 vol II). La incorporació de persones en el text permet reproduir-ne literalment les paraules en estil indirecte: «La *fictio personae* mediante el comportamiento en las otras cosas como corresponde a personas consiste en presentar cosas personificadas, pudiéndose reproducir sus palabras en estilo indirecto (*oratio obliqua*)» (1999: 243 vol II). Si la reproducció de les paraules en estil indirecte rep el nom d'*oratio obliqua*, la reproducció dels mots en estil directe es designa amb el terme *oratio recta*. Stephen Usher ho explica a «*Oratio Recta* and *Oratio Obliqua* in Polybus»: «The main characteristic of the spoken word as Polybus reports it is his technique of beginning in indirect speech (*oratio obliqua*), and concluding with a passage of direct speech (*oratio recta*)» (2009: 490).

François Recanati afegix que els trets principals que permeten identificar l'*oratio recta* són l'ús de les cometes, el canvi de context i la transgressió del principi d'herència:

That is so even if the instance of mixed quotation we are talking about is very close to the quotational pole in the sense of involving many properties of *oratio recta* (use of quotation marks, context shift, violation of the Inheritance Principle) (2000: 209).

El fet que l'*oratio recta* prescindeixi de connectors l'apropa a l'*oratio soluta*, que es basava en la simple juxtaposició de les oracions. Vegem un exemple d'*oratio recta* extret del poema i la traducció de «Johnny»:

<p>V1- <i>O the valley in the summer where I and my John Beside the deep river would walk on and on / While the flowers at our feet and the birds up above Argued so sweetly on reciprocal love, /</i></p>	<p>Oh la vall a l'estiu per on jo i el meu John passejàvem tothora, vora aquell riu pregon, / i els ocells dalt del cel i les flors sobre el rost, hi xerramequejaven de l'amor correspost; / jo, el cap sobre el seu muscle, vaig dir-li: / «<b>Vull jugar.</b>» / Pro em va fer mala cara / i va marxar. /</p>
<p>V5- <i>And I leaned on his shoulder; / «O Johnny, let's play»:/ But he frowned like thunder / and he went away. /</i></p>	<p>jo, el cap sobre el seu muscle, vaig dir-li: / «<b>Vull jugar.</b>» / Pro em va fer mala cara / i va marxar. /</p>

En el vers 5 del poema i la traducció, s'hi ha localitzat una *oratio recta*. Es tracta de l'*oratio*: «*O Johnny, let's play*», que, en la traducció de Comadira, es tradueix per: «Vull jugar.» L'*oratio recta* enllaça amb l'oració anterior per mitjà dels dos punts i les cometes, cosa que evidencia que la unió sintàctica entre l'*oratio recta* i l'oració anterior s'ha produït per *oratio soluta*, és a dir, per juxtaposició.

Cal no oblidar que la introducció d'una *oratio recta* en el discurs suposa un canvi de temps verbal respecte de l'oració anterior. En l'exemple citat, l'original passa del past simple (*leaned*) al present simple (*let's play*), i en el text traduït, del passat perifràstic (vaig dir-li) al present d'indicatiu (Vull jugar).

Si, com proposava Recanati, els trets que permeten identificar l'*oratio directa* són la inserció de les cometes, el canvi de context i la transgressió del principi d'herència, els trets que identifiquen l'*oratio obliqua* són la inserció de nexes al principi de l'*oratio*, el manteniment del context del discurs i la no transgressió del principi d'herència. Fixem-nos en el següent exemple d'*oratio obliqua* extret dels primers versos del poema «A Dailight Art» de Heaney i la seva traducció a mans de Parcerisas:

V1- <i>On the day he was to take the poison</i> <i>Socrates told his friends</i> <b>he had been writing:</b> <i>putting Aesop's fables into verse. /</i>	El dia que havia de prendre el verí Sòcrates va dir als seus amics <b>que</b> <b>s'havia passat el dia escrivint:</b> posant en vers les faules d'Esop. /
---	--

En el text de partida, l'*oratio obliqua* enllaça amb l'oració anterior sense la necessitat de recórrer als connectors, cosa que prova que la unió sintàctica entre l'*oratio obliqua* i l'oració anterior es produeix per *oratio soluta*, és a dir, per juxtaposició. Per contra, en el text traduït, l'*oratio obliqua* i l'oració anterior s'enllacen per mitjà del connector «que», cosa que indica que la unió sintàctica es produeix per *oratio perpetua* o parataxi.

Aquesta divergència en el grau d'elaboració sintàctica entre el text original i el text traduït produïda per l'absència o la presència del connector no solament es produeix en el moment de traduir una *oratio obliqua* de l'anglès al català, sinó que també és freqüent, en la traducció d'oracions de relatiu, que, en anglès, tot sovint acostumen a escriure's sense el connector, mentre que, en català, el connector hi és obligatori. Fixem-nos en l'exemple següent extret de la traducció «Dir» de Salvador Oliva:

V1- <i>Time will say nothing / but I told you so, /</i> <i>Time only knows the price <u>we have to pay</u>; /</i>  <i>if I could tell you / I would let you know. /</i>	El Temps no t'ho dirà, / però ja t'ho vaig dir; / el Temps només coneix el preu <b>que hem de</b> <b>pagar;</b> /  si jo t'ho pogués dir, / t'ho faria saber. /
--	---

En l'exemple, s'hi ha s'ha subratllat l'oració de relatiu del text en anglès i del text en català. En el poema original, l'oració «*we have to pay*» enllaça amb el seu antecedent «*the price*» sense cap connector. En la versió catalana del poema, l'oració de relatiu «que hem de pagar» s'uneix a l'antecedent per mitjà del pronom relatiu «que». Essent com és l'anglès una llengua sil·làbicament més comprimida que el català (2003: 330), així ho afirma el *Manual de traducció anglès-català*, la necessitat d'incorporar el connector en les oracions de relatiu suposarà per al traductor mètric català una complicació afegida a les ja prou dificultats per encabir els mots de l'anglès en els versos catalans.

### 6.3. *Genera elocutionis*

Com ja s'ha avançat en l'apartat dedicat al grau d'elaboració sintàctica en la unió d'oracions, el predomini d'un tipus o altra d'oració en el text (això és *orationes solutae*, *orationes perpetuae* i períodes) genera una major o menor complexitat sintàctica del discurs. Aquesta major o menor complicació sintàctica està relacionada amb la complexitat de les idees (*res*) que s'hi expressen. A partir del grau d'elaboració sintàctica en la unió d'oracions, els *genera elocutionis* ens permetran identificar i comparar el registre elocutiu dels textos originals i dels textos traduïts.

Mortara Garavelli explica que Teofrast fou el primer a introduir la triple divisió de l'estil basada en els *genera elocutionis* i que ho feu amb la intenció de trobar, per a cada matèria i situació, la forma d'expressió més adequada:

Teofrasto, cuya obra se ha perdido (tenemos noticias de ella por citas fragmentarias y, especialmente, por los comentarios y paráfrasis de Cicerón), introdujo una triple división del estilo (sublime, medio y humilde) que tuvo una gran difusión en épocas posteriores, y que constituía un desarrollo del precepto aristotélico de atenderse a lo 'conveniente' (*prépon*), esto es, de encontrar, para cada materia y situación (circunstancias, destinatarios), el modo más apropiado de expresarse (2000: 32).

Azaustre i Casas expliquen que els *genera elocutionis* o registres elocutius són modalitats estilístiques que depenen de les diverses combinacions permeses per les qualitats elocutives.

Tot i que els registres elocutius són nombrosos, els tractadistes coincideixen a distingir-ne tres models bàsics: el *genus humile*, el *genus medium* i el *genus sublime* (Lausberg 1993: 237). Els tres poden conviure dins del mateix discurs (Azaustre i Casas 2011: 81).

En el *genus humile*, l'*ornatus* hi està poc desenvolupat i les qualitats elocutives fonamentals del registre són la *puritas* i la *perspicuitas* (2011: 81). La *puritas* és la correcció gramatical de la llengua emprada i la *perspicuitas* és el grau de comprensibilitat del discurs (2011: 80). Si bé la *puritas* i la *perspicuitas* són necessàries per a l'exteriorització lingüística, l'*ornatus* respon a la pretensió de l'home envers la bellesa per les manifestacions humanes de la vida, per la

qual cosa amb l'*ornatus* s'assoleix l'esfera de les arts superiors (Lausberg 1993: 89). Azaustre i Casas descriuen el *genus humile* amb les paraules següents:

El *genus humile* o estilo llano tiene por finalidad la enseñanza (*docere*); sus cualidades elocutivas fundamentales son la *puritas* y la *perspicuitas* sencillas, mientras que su *ornatus* está poco desarrollado –evita, de manera especial, los tropos–; en cuanto a la sintaxis, predomina el estilo suelto junto a escasos períodos de construcción simple (*vid. infra* 2.3.1.2) (2011: 81).

Azaustre i Casas expliquen que, en el *genus humile*, l'*ornatus* hi està poc desenvolupat i especifiquen que, pel que fa a la sintaxi, hi predomina l'estil solt, que ells mateixos descriuen com la suma d'idees en una progressió lineal que té el millor reflex lingüístic en la coordinació (2011: 151). Si en el *genus humile* hi predomina l'estil solt i l'estil solt es basa en la suma d'idees i en la progressió lineal, sembla clar que, quant a la sintaxi, en el *genus humile*, s'hi produirà un predomini de l'*oratio soluta* i de l'*oratio perpetua*.

El *genus medium* és el segon dels *genera elocutionis*. En aquest registre elocutiü, la *puritas* i la *perspicuitas* admeten certes llicències i la presència de l'*ornatus* hi és moderada. Així doncs, en el *genus medium* s'hi poden identificar trops i s'hi combina l'estil solt amb el període:

El *genus medium* o estilo medio pretende deleitar (*delectare*); la *puritas* y la *perspicuitas* admiten más licencias; su *ornatus* es moderado, son admisibles los tropos y en su *compositio* hay una mayor alternancia de estilo suelto y período (2011: 81).

L'últim dels tres *genera* al qual ens referirem és el *genus sublime*. En el *genus sublime*, la *puritas* i la *perspicuitas* admeten el grau màxim de dificultat i l'*ornatus* hi és complex, com a resultat de la proliferació de trops i figures paradògiques. Pel que fa a la sintaxi, hi predomina la *compositio* periòdica:

El *genus sublime* o estilo elevado tiene como objetivo conmover (*movere*); *puritas* y *perspicuitas* admiten en este caso el grado máximo de dificultad; asimismo, su *ornatus* es complejo, básicamente debido al uso de tropos y figuras paradójicas, y al predominio de los distintos tipos de *compositio* periódica (2011: 81).

Lausberg i Mortara Garavelli coincideixen a distingir dos subgrups dins del *genus sublime*: el *genus amplum* i el *genus vehemens*. Segons Lausberg, el *genus amplum* és ferm, grandiloqüent i tendeix als períodes llargs, mentre que el *genus vehemens* prefereix els *kommata* martellejants (1993: 237), és a dir, els membres breus o de curta extensió (Lausberg 1999: 315 vol II). Per a Mortara Garavelli, el *genus amplum* és elevat i sense interrupcions, mentre que el *genus vehemens* és més concís (2000: 319).

La retòrica tradicional ha provat de caracteritzar els *genera elocutionis* a partir dels fenòmens de l'*ornatus* i de la *compositio* sintàctica. Així doncs, pel que s'infereix de les explicacions sobre els *genera elocutionis*, a un major nombre de figures, li correspon un text amb una major complexitat sintàctica, i a un menor nombre de figures, un text amb una menor complexitat sintàctica. El cert és que no necessàriament ha de ser així. De fet, en el nostre corpus, s'hi han detectat poemes i traduccions amb un grau d'elaboració sintàctica baix, però amb un elevat nombre de figures. Per exemple, el poema «LVII» de Cummings compta amb vint-i-dues figures identificades, un dels nombres de figures més elevats del corpus, en canvi, pel que fa al grau d'elaboració sintàctica, de les vint-i-tres oracions identificades en el poema, dotze són *orationes solutae* i vuit *orationes perpetuae*, amb la qual cosa, el nombre de períodes de la composició es redueix a tres, xifra que només suposa el 13% del total d'oracions del poema. Per consegüent, el poema de Cummings, tot i comptar amb un *ornatus* complex es caracteritza per recórrer a l'estil solt, a l'hora d'enllaçar les oracions. A continuació, s'adjunta la versió completa del poema de Cummings segons l'esquema del grau d'elaboració en la unió sintàctica d'oracions:

#### LVII

- V1- *somewhere ( i have never travelled, ) gladly beyond  
any experience, / your eyes have their silence: /  
in your most frail gesture are things ( which enclose me, )  
or which i cannot touch ) **because** they are too near /*
- V5- *your slightest look easily will uncloze me /  
**though** i have closed myself as fingers, /  
you open always petal by petal myself / **as** Spring opens  
(touching skilfully, mysteriously) her first rose /*

- or if your wish be to close me, / i and*
- V10- *my life will shut very beautifully, suddenly, /  
as when the heart of this flower imagines  
the snow carefully everywhere descending, /*
- nothing ( which we are to perceive in this world ) equals  
the power of your intense fragility: ( whose texture*
- V15- *compels me with the color of its countries, )  
rendering death and forever with each breathing /*
- (i do not know what it is about you ( that closes  
and opens; ) only something in me understands  
the voice of your eyes is deeper than all roses) /*
- V20- *nobody, not even the rain, has such small hands /*

Com que un text amb un major nombre de figures no necessàriament ha de ser un text amb una major complexitat sintàctica, considerem que per identificar el *genus* dels poema i de les traduccions, el més raonable és només tenir en consideració el grau d'elaboració sintàctica en la unió d'oracions. Així és que els poemes i les traduccions amb un predomini de l'estil solt es considerarà que pertanyen al *genus humile*, els poemes i les traduccions que combinin l'estil solt amb el període pertanyeran al *genus medium*, i els poemes i les traduccions en què s'hi detecti una clara hegemonia del període es considerarà que pertanyen al *genus sublime*.

#### 6.4. *Dispositio*

Una vegada estudiats els elements que componen la *compositio* i els *genera elocutionis*, centrarem la nostra atenció en la *dispositio*. A partir de la retòrica antiga, Lausberg explica que la retòrica distingeix cinc fases de preparació del discurs: la *inventio*, la *dispositio*, l'*elocutio*, la *memoria* i la *pronuntiatio* (1993: 32). Les dues primeres, la *inventio* i la *dispositio*, tot i tractar-se de processos diferents, pel que fa a l'elaboració del discurs, es troben vinculades d'una manera inseparable (1999: 371 vol I):

Como la *dispositio* está orientada hacia la *utilitas* (v. § 443), queda subordinada a la virtud de lo *aptum* (v. § 258) y a la capacidad del *iudicium* (v. § 1153): la *dispositio* es la que impide el caos de las ideas y de las palabras al someter *res* y *verba* al orden puesto al servicio de la *utilitas*. La *dispositio* constituye el complemento necesario de la *inventio*, que sin aquélla sería un proceso inconexo (v. § 260) (1999: 445 vol I).

La *dispositio* és un complement necessari de la *inventio*. Sense la *dispositio*, no solament el primer procés esdevindria inconnex, sinó que el poder ordenador de la *dispositio* repercutiria a totes les parts del discurs: «En todo caso, la *dispositio* es un poder ordenador presente en todas partes. La *dispositio* extiende su competencia a todas las partes del discurso (v. §§ 284-287; 337; 429; 441-442)» (1999: 372 vol I). Més endavant afegirà: «La función básica de la *dispositio* consiste en la distribución de un todo (por tanto, del conjunto del discurso así como también de sus partes integrantes, *res* y *verba*)» (1999: 368 vol I). Així doncs, la *dispositio* és el procés d'ordenació de les idees i els pensaments: «La *dispositio* (Quint. 3, 3, 1; Cic. inv. 1, 7, 9; Her. 3, 9, 16), *collocatio* (Quint. 8, pr. 6) es el orden de las ideas y pensamientos que hemos encontrado gracias a la *inventio* (v. § 260), orden tendente a la *utilitas* de la propia causa (Quint. 7, 1, 2; v. § 63; cf. también § 1055)» (1999: 367-368 vol I). Marchese i Forcadellas són del mateix parer que Lausberg: «La *dispositio* regula la división de una obra en partes distintas y establece la relación entre ellas» (2007: 105).

Mortara Garavelli descriu la *dispositio* com la partició del discurs i declara que, actualment, els fenòmens de la *dispositio* s'estudien des de disciplines molt diverses:



En el campo científico, los fenómenos de la *dispositio* (la partición del discurso, por ejemplo) que los tratadistas antiguos ilustraron, como se verá, mediante el desarrollo de la doctrina de la *inventio*, se investigan ahora, bajo otra denominación, en la teoría de la literatura y en las descripciones de las formas literarias, esto es, en el ámbito de la poética y de la semiótica literaria y filológica; otros están comprendidos en el estudio general de la comunicación como objetivos del análisis pragmático del discurso (2000: 66).

Azaustre i Casas insisteixen en el fet que la *dispositio* afecta tots els constituents de la cadena del discurs i que té un paper decisiu en l'ordenació del discurs:

La *dispositio*, en sentido amplio, afecta a todos los elementos de la cadena del discurso, desde sus unidades mínimas de significado -las palabras o, si se quiere, los morfemas o incluso los fonemas, aunque éstos sean meros significantes- hasta la estructura general de la pieza oratoria. No obstante, de la combinación de las palabras en oraciones y de las oraciones en párrafos se ocupa la *compositio*, uno de los constituyentes de la *elocutio*. De esta manera, la *dispositio* se centra en el análisis de los constituyentes mayores del discurso (2011: 70).

Si tal com afirmen Azaustre i Casas, la *dispositio* se centra en l'anàlisi dels constituents majors del discurs, i si, segons Lausberg, la funció de la *dispositio* és la distribució del discurs i les seves parts, l'estudi d'aquest procés retòric hauria de permetre delimitar les parts en què es divideixen els poemes originals i traduïts del corpus. Si bé és innegable que certes disciplines modernes han intentat d'explicar l'estructura del poema per procediments diferents als de la disciplina retòrica, considerem que l'estudi de la *dispositio* ha de ser aplicable a l'estudi de l'estructura dels textos del corpus.

A *Elementos de retórica literaria*, Lausberg distingeix dues tipologies de *dispositio*: la *dispositio* interna i la *dispositio* externa. La *dispositio* interna es basa en l'*electio* i l'*ordo* de les *res*, els *verba* i les *figurae* que componen el discurs:

La *dispositio* interna de la obra, que, en cuanto actividad ordenadora, es un medio de la *dispositio* externa, consiste, así, en la elección (*electio*, ἐκλογή; fr. *choix*) y ordenación (*ordo*, τάξις; fr. *diposition*, *ordre*) de las partes capaces de función (*res* et *verba*) y formas artísticas (*figurae*) para la totalidad del discurso (de la obra) (1993: 37).

L'*electio* i l'*ordo* de la *dispositio* interna estan dirigides pel *iudicium* i estan orientades cap a la totalitat del discurs o de l'obra:

Elección y ordenación son dirigidas por la capacidad crítica del orador (*iudicium*, *χρῖσις*, *κριτική*, fr. *jugement*, *discernement*) orientada a la totalitat del discurso (de la obra). Partes y formas artísticas son portadores de función disponibles a los que se da una función concreta en el texto concreto por medio de la elección y ordenación (1993: 37).

D'aquesta manera, la *dispositio* interna penetra en la totalitat de l'obra d'art i en cada una de les seves parts, des de la frase aïllada, al grup més petit de paraules, fins al so més aïllat (1993: 41).

Pel que fa al nombre de parts de la *dispositio* interna, els tractats de retòrica diferencien entre els discursos que tendeixen a desenvolupar una estructura bipartida o tripartida. En cada una de les dues modalitats, cada una de les seqüències principals pot constar de subdivisions (Azaustre i Casas 2011: 71).

Azaustre i Casas descriuen la disposició bipartida com la coexistència de dos constituents que mantenen una relació de tipus adversatiu:

La disposición bipartita supone la coexistencia de dos constituyentes que mantienen una tensión recíproca en el conjunto que los integra. Recurriendo a un símil sintáctico, este molde dispositivo es semejante a la estructura de una oración adversativa: el primer elemento introduce una idea, que será completada por el segundo formante; ninguno de los miembros de la unidad puede aparecer aislado, pues sólo el todo les confiere sentido (2011: 71).

La disposició bipartida es pot aplicar tant a peces breus com a fragments d'obres majors. Azaustre i Casas ho demostren a partir del «Romance del prisionero» del qual en separen les dues seqüències que estableixen la relació adversativa (2011: 72). En la traducció «Amants» i en el seu original escrit per Robert Graves, el primer element introdueix una idea que es completa en el segon formant. La *dispositio* interna del poema és bipartida i els dos elements que estructuraven el poema estableixen una relació de tipus adversatiu:

LOVERS IN WINTER

AMANTS A L'HIVERN

V1-	<i>The posture of the tree</i> <i>Shows the prevailing wind;</i> <i>And ours, long misery</i> <i>When you are long unkind.</i>	1	La forma d'aquest arbre mostra quin vent preval; la nostra, el llarg patir per la teva crueltat.	1
V5-	<b><i>But</i></b> <i>forward, look, we lean -</i> <i>Not backward as in doubt -</i> <i>And still with branches green</i> <i>Ride our ill weather out.</i>	2	<b>Però</b> ens abalancem sense dubtar, endavant... i amb rams verds resistim l'embat del temporal.	2

Tant en l'original com en la traducció, la veu poètica equipara els avatars d'una relació amorosa amb la meteorologia adversa. En la primera estrofa, la veu poètica compara la força del vent que es reflecteix en l'arbre amb la crueltat de la persona estimada, cosa que fa pensar en una possible ruptura de la relació. Amb tot, en la segona estrofa, sembla clar que, malgrat els embats del temporal, la relació entre els dos amants es mantindrà intacta. Per consegüent, entre la primera i la segona estrofa s'hi estableix una relació de tipus antitètic o d'oposició que divideix el poema en dues parts clarament contraposades.

El segon tipus de *dispositio* interna és d'estructura tripartida i divideix el discurs en tres parts: un principi (*caput, initium*), una part central (*medium*) i un final (*finis*). El cas més emblemàtic d'estructura tripartida és la narració (Lausberg 1993: 41). Marchese i Forcadelles expliquen la segona tipologia de *dispositio* interna de la manera següent:

La *dispositio* regula la división de una obra en partes distintas y establece la relación entre ellas. La bipartición frecuentemente lleva aparejada una antítesis; la tripartición comprende un principio, una parte central y un fin, con divisiones internas ulteriores en cada una de ellas. Así, en un discurso modélico, hay un exordio, que abre el contacto con el público (destinatario), una parte central informativa o narración- a veces continuada por una demostrativa, la argumentación, frecuentemente de carácter dialéctico-, y un epílogo en el que se resume el tema y se cierra, dirigiéndolo de nuevo hacia el destinatario (2007: 105).

La traducció «Mirall» de Jaumà i el poema original de Hardy representen un exemple de *dispositio* amb estructura tripartida. La primera estrofa es correspondria amb el principi, la segona, amb la part central, i la tercera, amb la part final. En aquest cas, els connectors (que han estat marcats en negreta) acaben delimitant les diverses parts del poema i la traducció. Fixem-nos com també, entre la segona i la tercera estrofa, s’hi estableix una relació de tipus adversatiu:

I LOOK INTO MY GLASS		EM MIRO AL MIRALL	
V1- <i>I look into my glass, And view my wasting skin, And say, ‘Would God it came to pass My heart had shrunk as thin!’</i>	1	Em miro al mirall, veig el rostre marcit i dic: “Déu meu, tant de bo el cor també se m’hagués consumit!”	1
V5- <b>For</b> then, I, undistrest <i>By hearts grown cold to me, Could lonely wait my endless rest With equanimity.</i>	2	Llavors, indiferent als cors distanciats, esperaria sol el meu descans etern amb equanimitat.	2
V10- <b>But</b> Time, to make me grieve <i>Part steals, lets part abide; And shakes this fragile frame at eve With throbbings of noontide.</i>	3	<b>Però</b> el Temps, per ferir-me, ni ho pren ni ho deixa tot, i al cap al tard sacseja el meu cos feble amb calfreds de migjorn.	3

Com a principi ordenador, la *dispositio* interna té la funció de garantir que la totalitat del discurs funcioni cap a fora (Lausberg 1993: 37); per consegüent, la *dispositio* interna està condicionada per la *dispositio* externa (1993: 41), que està orientada per la *utilitas* del discurs:

La *dispositio* externa de la obra està orientada a la utilitat de la parte (*utilitas causae*) y dirigida hacia fuera: consiste en el planteamiento (*consilium*) del orador orientado al logro del objetivo del discurso (la persuasión: § 6), planteamiento que se identifica con su «voluntad semántica» (*voluntas*, βούλησις βούλημα). Véase § 66 (1993: 37).

La definició de Lausberg sobre la *dispositio* externa ve a dir que la potestat ordenadora de la *dispositio* està present en totes i cada una de les parts del discurs i que la *dispositio* està al

servei de la *utilitas* de la causa, que s'encarrega de fer coincidir (*consilium*) el propòsit de l'orador (*voluntas*) amb l'objectiu del discurs (*persuasio*).

Segons Lausberg, la *dispositio* externa està al servei de la *utilitas* de la causa: «La *utilitas* es la norma de todos los preceptos y teorías de la retórica (Quint. 2, 13, 6 *hoc quidquid est, utilitas excogitavit*). Por ello se debe incluso prescindir de los preceptos de la retórica, cuando así lo exija la *utilitas* (Quint. 2, 13, 7 *si eadem illa nobis aliud suadebit utilitas, hanc relictis magistrorum auctoritatibus sequemur*)» (1999: 380 vol II). Més endavant afegeix: «La norma fundamental del decoro del discurso en su relación con el público radica en la *utilitas* de la causa: el discurso es parcial (v. § 63), todos los elementos y partes del discurso (v. § 1056) se hallan al servicio de la *utilitas* de la causa» (1999: 380 vol II). Pel que s'infereix de les paraules de Lausberg, la *utilitas*, principi rector de la *dispositio* externa (1999: 372 vol I), ha de vetllar perquè el discurs sigui adequat a la situació comunicativa en què es produeix.

Un altre terme de vital importància que apareix esmentat en la definició que Lausberg proposa per a la *dispositio* externa és el concepte de *voluntas*. Lausberg defineix la *voluntas* com la intenció operativa d'aquell qui realitza una obra artística: «La perfección (*virtus*, ἀρετή) de una obra artística consiste en el éxito socialmente relevante de la intención operativa (*voluntas*) del que la realiza» (1993: 26). Aquell qui realitza l'obra artística n'és l'autor. Lausberg explica que existeixen dues vies per conèixer, a través de la interpretació, la *voluntas auctoris*: la via filològica i la de l'interpret modernista:

La interpretación de textos literarios conoce condiciones parecidas: el texto es interpretado por el filólogo según la *voluntas auctoris*, y el descubrimiento del fondo histórico (“fuentes”) es una medida auxiliar para la comprobación de la *voluntas auctoris*. El intérprete modernista de la literatura interpreta, en cambio, los textos que el pasado nos ha legado según el sentimiento estético, ético, etc. actual, sentimiento que él –en correspondencia con la *aequitas* de los textos legales- supone inherente a la *voluntas auctoris* (“Qué es lo que Goethe quiere decirnos a los hombres de hoy con esta poesía?”) o también (conforme al *sylogismus*; v. § 221) erige como principio interpretativo que si no responde a la *voluntas auctoris*, al menos reclama análoga validez (“¿Qué mensaje podemos extraer los hombres de hoy de esta poesía de Goethe?”) (Lausberg 1999: 142-143 vol I).

L'aproximació filològica està orientada al passat i es basa en el descobriment del fons històric, mentre que l'aproximació de l'interpret modernista s'orienta cap al futur i s'interessa

pel llegat literari actual. Unes línies més avall, Lausberg detalla els punts febles de les dues vies d'aproximació a la *voluntas auctoris*:

Tanto la interpretación modernista orientada hacia adelante como la interpretación genética y etimológica del pensamiento orientada hacia atrás convierten el texto (*scriptum*) en independiente frente a la *voluntas auctoris* y ven en él un fenómeno social que en una sociedad (*societas*) de fenómenos sociales distintos cobra una significación cuyo alcance posiblemente no entrevió de manera consciente su autor. El *auctor* es conforme a esto: 1) el formulador, no siempre totalmente consciente, del ideario tradicional; - 2) el formulador, no siempre plenamente consciente, de ideas que solamente comenzarán a fructificar en un público futuro, y ello porque responden al sentir de este público. –Esta *voluntas scripti* más o menos independiente del autor recibe en la exégesis bíblica el nombre de *sensus plenior* (v. Archiv, tom. 191, 1955, p. 102 ss.). Cf. §§ 209; y en la bibliografía, Betti 1-2; 1245, *source* (1999: 143 vol I).

La interpretació filològica eludeix el fet que l'autor no sempre és del tot conscient del fons històric que l'envolta i la interpretació modernista pressuposa que l'autor coneix la repercussió futura de la seva obra. És evident que descobrir la *voluntas auctoris* de qualsevol text és, en el millor dels casos, una feina complexa i, en molts altres, una tasca impossible.

Quan Lausberg explica que el text (*scriptum*) és independent de la *voluntas auctoris*, ve a dir-nos que les interpretacions incloses en el text són desconegudes, fins i tot, per al mateix autor. Per aquesta raó, a l'hora de cercar la intenció operativa (*voluntas*), seria més encertat cercar-la en el text (*voluntas scripti*), que no pas en l'autor (*voluntas auctoris*).

El nostre parer és que si bé la *voluntas auctoris* és difícil de conèixer, la *voluntas scripti* és, fins a cert punt, identificable, perquè, si tal com explica Lausberg, la *dispositio* externa és el plantejament de l'orador que s'identifica amb la *voluntas* (1999: 372 vol I), el coneixement de la *dispositio* externa i de la *dispositio* interna (que és un mitjà de la *dispositio* externa, perquè està orientada a la totalitat del discurs) (Lausberg 1993: 37) ha de permetre descobrir o, si més no, apropar-nos a la *voluntas scripti*, empíricament i objectivament més identificable que no pas la *voluntas auctoris* que, com ha quedat demostrat, és de més difícil accés. Amb tot, és innegable que, d'alguna manera, el coneixement de la *voluntas scripti* ens acabarà apropant a la *voluntas auctoris*.

Si considerem que l'anàlisi de la *dispositio* no només és rellevant per conèixer el text que s'ha de traduir és perquè, tal com explicaven Azaustre i Casas, la *dispositio* afecta tots els elements de cadena del discurs, des de les unitats mínimes de significat fins a l'estructura general de la peça oratòria (2011: 70). Així doncs, sembla clar que, al traductor, li caldrà parar atenció a la *dispositio* del text de partida, per tal d'elaborar un text amb una *voluntas* o intenció operativa equivalent a la del text inicial.

Si es parteix del fet que la traductologia estudia la interrelació entre dos textos, el text de partida i el text final, sembla clar que parlar de *voluntas auctoris* podrà referir-se tant a la *voluntas* de l'autor del text original, com a la *voluntas* de l'autor del text traduït. Tot i que estem convençuts que el traductor és un autor de textos i que, per consegüent, li escau, perfectament, la designació d'*auctor*, pensem que, a fi d'evitar confusions, seria més pràctic i convenient distingir entre la *voluntas traductoris*, això és, la intenció operativa de l'autor del text traduït i la *voluntas auctoris*, que s'identificaria amb la intenció operativa de l'autor del text de partida.

Per al traductor, el coneixement de la *dispositio* interna i externa del text inicial li ha de permetre conèixer la *voluntas scripti* del text original, cosa que, al mateix temps, l'aproparà a la *voluntas auctoris*. Tot i que és probable que alguns dels textos originals disposin de més d'una *voluntas scripti*, considerem que, en els poemes, sempre hi predomina una *voluntas scripti* per sobre de les altres i que la resta en són, en certa manera, subsidiàries de la principal.

Una vegada identificada la *voluntas scripti* del poema original, el traductor, a través de la *dispositio*, s'encarregarà d'elaborar un text en la nova llengua que preservi, fins on sigui possible, la *voluntas scripti* del text de partida.

## 6.5. El poema com a figura de pensament

La identificació de la *voluntas scripti* ha de passar, necessàriament, per un estadi previ: el descobriment de la finalitat comunicativa del discurs. Conèixer la finalitat comunicativa del discurs és transcendental per a qualsevol traductor que es proposi de traduir un text. L'aplicació de determinades propietats que són pròpies de les figures de pensament poden ser d'utilitat per a la identificació de la finalitat comunicativa del poema.

Sobre aquesta qüestió, Mortara Garavelli explica que Lausberg considera que les figures de pensament tenen molt a veure amb les relacions lògiques i semàntiques, amb el marc temàtic i amb les finalitats comunicatives del discurs:

Lausberg es consciente de que «la elaboración intelectual y la formación lingüística son procesos inseparables» (Lausberg 1969:194) y se preocupa de advertir, a este propósito, que un mismo procedimiento puede ser figura gramatical en lo que concierne a las modificaciones morfológicas, figura de dicción en el plano de la función sintáctica y de los efectos estilísticos, y figura de pensamiento en lo que concierne a las relaciones lógico-semánticas, al marco temático, a los fines comunicativos, etc (2000: 270).

Per a Lausberg, les figures són formes artístiques (1993: 37) i les figures de pensament són formes artístiques que afecten els pensaments: «Las figuras de pensamiento (*figurae sententiae*; τὰ τῆς διανοίας σχήματα) afectan a los pensamientos (auxiliares) hallados por el hablante para la elaboración de la *materia* (§ 29); son, pues, propiamente, objeto de la *inventio* (§ 40) (1993: 177).»

Si partim del fet que un poema és una forma artística, entenent per forma aquella forma que genera sentit, i estem d'acord amb Lausberg en la idea que una figura és també una forma artística i que una figura de pensament és una forma artística que afecta el pensament, és raonable pensar que els poemes i les traduccions de poemes són, fins a cert punt, figures de pensament.



Si entenem el poema com una figura de pensament i les figures de pensament mantenen una clara connexió semàntica amb el marc temàtic i les finalitats comunicatives del discurs, és probable que l'estudi del poema des de la perspectiva de les figures de pensament faciliti la identificació de la finalitat comunicativa dels poemes i de les traduccions del corpus.

En el *Manual de retórica española*, Azaustre i Casas proposen una classificació de les figures de pensament a partir de set categories: les figures d'amplificació, d'acumulació, lògiques, de definició i descripció, obliqües, de diàleg i argumentació, i de ficció (2011: 110).

El primer grup de figures a les quals fan referència és el de les figures d'amplificació. Es tracta de figures de pensament que no necessàriament exigeixen un desenvolupament més extens, sinó, simplement, un realçament que pot aconseguir-se per mitjà de determinats procediments, com ara, el canvi d'entonació, etc. Amb tot, i a la pràctica, des de l'època medieval, l'amplificació ha estat interpretada com una figura basada en l'allargament dels continguts. Les figures d'amplificació més significatives són l'*expolitio*, la *interpretatio* i la paràfrasi, la isodinàmia, la digressió i el parèntesi (2011: 110-114).

El segon grup de figures de pensament estaria compost per les figures d'acumulació, que no es basen en el desenvolupament d'una idea principal, sinó en la suma d'elements de rang similar. Determinats tractadistes consideren les tècniques d'acumulació com una forma més de les figures d'amplificació. Les principals figures que componen aquest grup són l'enumeració, la *distributio*, l'epífrasi i l'epítet (2011: 114-117).

El tercer conjunt de figures de pensament estaria integrat per les figures lògiques, que Azaustre i Casas defineixen com un conjunt de procediments que giren al voltant dels procediments lògics de les idees del discurs, i que fan especial atenció a les relacions d'antonímia o contradicció. L'antítesi, la cohabitació, la paradoxa i l'oxímoron serien les figures lògiques de més importància (2011: 117).

Per la seva banda, les figures de definició i de descripció es basen en la utilització de procediments que permeten plasmar verbalment l'essència o l'aparença dels subjectes, els objectes i els conceptes que integren l'obra. Sovint, les figures de contingut es desenvolupen formalment des de l'enumeració. Les principals figures de definició i descripció són la

*definitio*, la prosopografia, l'etopeia, la pragmatografia, la topografia, la cronografia i l'*evidentia* o *demonstratio* (2011: 121-127).

Les figures obliqües reben aquesta designació perquè constitueixen enunciacions obliques, és a dir, perquè designen, de forma indirecta, una realitat a través de la combinació d'un seguit de paraules amb sentit recte. Les figures obliqües més significatives són la perífrasi o circumloqui, la lítote, la preterició i la histerologia (2011: 127-129).

Per altra banda, les figures de diàleg i argumentació són un conjunt de procediments que troben el seu àmbit de desenvolupament ideal en l'estil directe, particularment en el diàleg, ja que reforcen la idea del discurs com a acte de comunicació. Azaustre i Casas proposen l'apòstrofe o invocació, l'exclamació, la interrogació retòrica, l'optació i la deprecació, com a figures de diàleg i argumentació més destacables (2011: 129-132).

En sisè lloc, Azaustre i Casas hi situen les figures dialèctiques, que es caracteritzen per disposar d'un conjunt de procediments propis de la *disputatio* o del debat dialèctic, en què els interlocutors es constitueixen com a oponents i discuteixen sobre un determinat tema. Formen part d'aquest grup de figures la *concessio*, la *correctio*, la *dubitatio*, la *communicatio*, la *conciliatio* i la *distinctio* (2011:132). Les *probationes* argumentatives, és a dir, les proves retòriques basades en l'argumentació que es presenten per defensar una tesi formen part de les figures dialèctiques i pertanyen a l'àmbit d'allò *simile*, l'*argumentum* i la *sententia* (2011: 134).

En últim lloc, hi apareixen les figures de ficció, que tenen la potestat de presentar com a reals situacions imaginàries i que compten amb figures com la personificació o prosopopeia, la *sermocinatio* i idoloopia, i la *subiectio* o *percontatio* (2011: 139-141).

La classificació d'Azaustre i Casas és prou exhaustiva com per permetre apropar-nos a la finalitat comunicativa dels poemes i de les traduccions del corpus. Abans de tot, volem aclarir que, tot i que considerem que entendre el poema com a figura de pensament és útil per identificar la finalitat comunicativa del discurs, això no significa que reduïm el poema a una figura de pensament. Fer-ho seria d'un reduccionisme absurd que, per altra banda, tampoc s'avindria amb la concepció que la tesi ha demostrat tenir dels poemes i de les traduccions del corpus.

## 6.6. Anàlisi de la *compositio* i la *dispositio* dels poemes i les traduccions del corpus

Una vegada exposat el marc teòric que ha de permetre conèixer la *compositio*, la *dispositio*, el *genus* i l'adscripció a les figures de pensament dels poemes i les traduccions del corpus, només ens resta mostrar algunes aplicacions pràctiques d'alguns dels termes exposats. Per fer-ho s'han seleccionat deu poemes amb les seves corresponents traduccions, per tal d'exemplificar la proposta teòrica que s'ha desenvolupat al principi del capítol.

Com que la *compositio* i la *dispositio* dels poemes cal examinar-la de manera individual en cada un dels textos, s'adjunta un requadre amb el còmput total d'*orationes solutae, perpetuae* i períodes identificats en cada un dels textos: l'original i la traducció.

S'ha intentat que la tria de poemes i traduccions fos al més equitativa possible i que fos útil per als objectius que ens havíem proposat. A continuació, s'especifiquen els títols dels poemes seleccionats i el títol abreujat de les respectives traduccions: «Calypso» d'Auden i «Calipso» de Comadira; «Johnny» d'Auden i «Johnny» de Comadira; «Taller to-day» d'Auden i «Alts» d'Oliva; «The Three Companions» d'Auden i «Companys» d'Oliva; «If I could tell you» d'Auden i «Dir» d'Oliva; «Mending Wall» de Frost i «Paret» de Desclot; «Berkeley Storm» de Vizenor i «Tempesta» de Cuenca; «Narrative» d'Auster i «Narrativa» de Casellas; «That Mouth» de Rich i «Boca» d'Abelló i «The Gaeltacht» de Heaney i «Gaeltacht» d'Ernest & Subirana. Dels deu poemes triats, sis són traduccions mètriques i quatre són traduccions en vers lliure.

## 6.6.1. Comadira

### 6.6.1.1. «Calypso» / «Calipso»

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	10	42 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	6	25 %
<i>PERÍODES</i>	8	33 %

L'anàlisi dels graus d'elaboració en la unió sintàctica del poema «Calypso» d'Auden ha permès identificar un total de 24 enllaços sintàctics, dels quals 10 són *orationes solutae*, xifra que representa el 42% de les unions sintàctiques; 6 són *orationes perpetuae*, això és un 25%, i 8 són períodes, resultat que es correspon amb el 33% de les oracions restants del poema original.

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	8	33 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	7	29 %
<i>PERÍODES</i>	9	38 %

Pel que fa al text traduït, les xifres varien subtilment: la traducció de Comadira consta de 8 oracions unides per *oratio soluta*, nombre que traslladat a tant per cent representa un 33% de les unions sintàctiques totals; 7 oracions que s'uneixen per *oratio perpetua*, xifra que representa el 29% dels enllaços i 9 períodes, resultat que es correspon amb el 38% de les unions sintàctiques.

Si bé les dades consignades del text de partida mostren un clar predomini de les *orationes solutae* (41%), en la traducció, el nombre d'*orationes solutae* (33%) es troba per sota del nombre de períodes (38%). La diferència percentual entre el grau d'elaboració sintàctica d'un i altre text obliga a catalogar els dos textos en dos *genera elocutionis* diferents: l'original, al *genus medium*, perquè combina l'estil solt amb el període, i la traducció, al *genus sublime*,

com a conseqüència del major nombre de *períodes*. Així doncs, entre l'original i la traducció s'ha produït un increment en el grau d'elaboració sintàctica de les oracions.

Pel que fa a les divergències en relació amb el tractament dels connectors, cal esmentar l'increment, en el text traduït, del nombre de connectors copulatius en comparació amb els que han estat detectats en l'original. En la majoria de casos, el nexa copulatiu inserit pel traductor a les *orationes solutae* de l'original no comporta cap alteració significativa del sentit del text de partida. Ara bé, en la traducció del vers 15, Comadira es decanta per la substitució d'un nexa adversatiu per un nexa copulatiu:

V13-	<i>The wóods are bright gréen on both sídes</i>	El fullátge escláta de vérd
	<i>of the líne; /</i>	a la voréra, /
	<i>The trées have their lóves / <b>though</b> they're différent</i>	els árbres s'estímen, / <b>pro</b>
	<i>from míne. /</i>	a la séva manéra. /
	<b>But</b> <i>the póor fat old bánker in the sún-parlor</i>	<b>I</b> el póbre banquer fáti, al
	<i>cár /</i>	seu cótxe solár, /
	<i>Has nó one to lóve him / <b>except</b> his</i>	ningú no l'estíma / <b>sinó</b> el seu
	<i>cigár. /</i>	cigár. /

La traducció d'un nexa adversatiu per un de copulatiu suposa la substitució d'un enllaç opositiu per un enllaç de tipus sumatiu. És probable que el canvi de nexa s'expliqui per la traducció, en el vers 14, de «*though*» per «*pro*», traducció que, segurament, convindria al traductor per raons mètriques. Amb la traducció de «*But*» per «*i*», el traductor evita enllaçar dues oracions amb el mateix connector adversatiu «*pro*». Tot i que el canvi de nexa comporta el pas d'una *oratio soluta* a una *oratio perpetua*, la posició secundària del nexa en la jerarquia significativa de connectors impedeix que el canvi repercuteixi en la interpretació final del poema traduït.

En general, pel que fa al tractament dels connectors, tant en l'original com en la traducció, s'hi adverteix un predomini dels connectors condicionals i causals: «*If*» (2), «*si*» (2); «*for*» (3), «*perqué*» (2) i «*que*» (1). Per demostrar-ho s'adjunten els darrers quatre versos del poema i la traducció:

V 17- *If I were the Héad of the Chúrch or  
the Státe, /  
I'd pówder my nóse / and just téll them  
to wait. /  
For lóve's more impórtant and pówerful  
thán  
Éven a príest or a pólitician. /*

**Si** jó fos el cáp de l'Església o  
l'Estát, /  
retócant-me el nás, / els diría:  
Combát! /  
**Que** l'amór es molt més importánt i  
mes ríc  
fins i tót que un bísbe o que ún  
polític. /

Pel que fa a la *dispositio*, el poema i la traducció disposen d'una estructura tripartida: la primera part estaria formada pels quatre primers versos, en què la veu poètica demana a una segona persona que condueixi amb rapidesa per Springfield Line. L'aparició del primer dels nexes causals en el cinquè vers marca l'inici de la segona part del poema i la traducció, en què la veu poètica explica que la causa de la seva impaciència és el retrobament amb la persona estimada. Finalment, la tercera i última part de la composició estaria integrada pels quatre darrers versos, en què la veu poètica, a través del nexa condicional, es projecta com a cap de l'Església o l'Estat per acabar proclamant que l'amor és més ric i important que qualsevol bisbe o polític.

L'elevat nombre de nexes causals i la importància que prenen en la jerarquia significativa de connectors fan que, tant en l'original com el poema traduït, esdevinguin textos que funcionen com una figura del diàleg i l'argumentació amb una *conclusio* final que es pot inferir dels dos darrers versos: «*For lóve's more impórtant and pówerful thán / Éven a príest or a pólitician.*» que, en la versió catalana es tradueix per: «Que l'amór es molt més importánt i mes ríc / fins i tót que un bísbe o que ún polític.» Al mateix temps, tant el poema com la traducció funcionen com a figura de diàleg: tot i que el lector només escolta la veu poètica, el jo poètic es dirigeix a una segona persona a la qual parla durant tota la composició.

En resum, tot i que la traducció de Comadira incrementa el registre elocutiü del text de partida, les divergències pel que fa al tractament dels connectors són, més aviat, escasses. El text traduït preserva la *dispositio* tripartida del poema inicial i la jerarquia significativa dels connectors. Per consegüent, l'anàlisi de la *compositio* i de la *dispositio* d'ambdós textos permet concloure que el text traduït conserva la *utilitas*, la *voluntas scripti* i la finalitat comunicativa del text de partida.

### 6.6.1.2. «Johnny» / «Johnny»

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	18	50 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	8	22 %
<i>PERÍODES</i>	10	28 %

En el poema i la traducció «Johnny», l'estudi del grau d'elaboració en la unió sintàctica d'oracions permet concloure que es produeixen un total de 36 unions sintàctiques, de les quals, 18 són *orationes solutae*, nombre que representa el 50% de les oracions totals del poema; 8 són *orationes perpetuae*, això és un 22%, i les 10 restants són períodes, xifra que representa el 28% de les oracions del poema original.

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	22	55 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	10	25 %
<i>PERÍODES</i>	8	20 %

Quan aquestes dades es comparen amb les xifres del text traduït, el càmput varia lleugerament. La traducció de Comadira consta de 40 unions sintàctiques que es distribueixen de la següent manera: 22 són *orationes solutae*, això és un 55% de les oracions del text traduït; 10 són *orationes perpetuae*, xifra que representa el 25% dels enllaços entre oracions; i 8 són períodes que, traslladats a tant per cent, es corresponen amb el 20% de les oracions de la traducció.

Les dades consignades, tant en el poema original com en la traducció, evidencien un clar predomini de les *orationes solutae*: un 50% en l'original i un 55% en la traducció. Com que, en ambdós textos, el tant per cent de períodes és elevat (cal tenir en compte que el nombre de períodes, en la majoria de textos analitzats, acostuma a ser sempre inferior al de les *orationes solutae*) considerem que tant l'original com la traducció pertanyen al registre elocutiu del *genus medium*, que es basa en l'alternança de l'estil solt amb els períodes.

Pel que fa a les divergències en relació amb el tractament dels connectors, les diferències són escasses i de poca rellevància. En els versos 3, 8 i 14, la traducció suprimeix o substitueix alguns nexes temporals del poema original; tot i que això suposa un canvi d'*oratio*, no ocasiona cap alteració de la interpretació final del poema, perquè el lector pot recuperar el valor temporal de l'estrofa amb el primer membre del vers 1. Comprovem-ho en els versos del poema i la traducció:

<p>V1- <i>O the valley <u>in the summer</u> ( where I and my John Beside the deep river would walk on and on ) <b>While</b> the flowers at our feet and the birds up above Argued so sweetly on reciprocal love, /</i></p>	<p>Oh la vall <u>a l'estiu</u> ( per on jo i el meu John passejàvem tothora, vora aquell riu pregon, ) i els ocells dalt del cel i les flors sobre el rost, hi xerramequejaven de l'amor correspost; / jo, el cap sobre el seu muscle, vaig dir-li: / «Vull jugar.» / Pro em va fer mala cara / i va marxar. /</p>
<p>V5- <i>And I leaned on his shoulder; / «O Johnny, let's play»: / But he frowned like thunder / and he went away. /</i></p>	<p>jo, el cap sobre el seu muscle, vaig dir-li: / «Vull jugar.» / Pro em va fer mala cara / i va marxar. /</p>

Els quatre primers versos de l'estrofa fan referència a un moment d'un passat compartit per la veu poètica i l'estimat. En el vers 5, s'insereixen, en *oratio directa*, unes paraules que la veu poètica diu al seu estimat. El vers 6, darrer vers de l'estrofa, és sempre el mateix per a totes les estrofes del poema. Es tracta d'una primera *oratio perpetua* amb valor adversatiu, seguida d'una altra *oratio perpetua* amb valor copulatiu: «*But he frowned like thunder / and he went away. /*» i «*Pro em va fer mala cara / i va marxar. /*» per a la traducció al català.

Quan als connectors de la primera estrofa s'hi sumen els de les altres estrofes de la composició, s'observa que, en el poema original, hi predominen els nexes temporals (4), adversatius (5) i copulatius (8). La traducció de Comadira consta d'un sol nexa temporal, de 5 nexes adversatius i de 9 de copulatius.

Pel que fa a la *dispositio*, la preponderància del nexa adversatiu al final de l'estrofa el situa al cim més alt de la jerarquia significativa dels connectors, dividint les estrofes en dues parts clarament diferenciades: una primera part composta pels cinc primers versos i una segona part



integrada per un únic vers amb valor adversatiu que estableix una relació de tipus antitètic o d'oposició amb els versos anteriors.

Si es para atenció als sis primers versos de «Johnny», s'observarà que cada estrofa del poema reproduïx una estructura similar a la de la primera. Aquesta semblança estructural de les estrofes permet deduir el tractament general dels connectors a partir de l'anàlisi de la primera estrofa.

Pel que fa a la *dispositio* global del poema i la traducció, «Johnny» compta amb una estructura bipartida en què la primera part estaria composta per les quatre primeres estrofes i la segona part per la cinquena estrofa. En la primera part, la veu poètica es refereix a un temps més remot que no pas en la cinquena, que comença amb el vers: «*O last night I dreamed of you, Johnny, my lover,*» i que en la versió catalana esdevé: «Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a somiar,». La referència a l'«ahir» situa la cinquena estrofa en un passat recent.

Finalment, pel que fa l'adscripció del poema a les figures de pensament, «Johnny» funciona com una figura lògica basada en els vincles lògics del domini del discurs, i sobretot, en les relacions d'antonímia i contradicció (Azaustre i Casas 2011: 117).

En conclusió, la traducció de Comadira preserva el registre elocutiu del text de partida i les diferències pel que fa al tractament dels connectors són de poca transcendència. El text traduït preserva la *dispositio* bipartida del poema inicial i la jerarquia significativa dels connectors. Així doncs, com en el cas anterior, l'anàlisi de la *compositio* i de la *dispositio* d'ambdós textos permet concloure que el text traduït manté la *utilitas*, la *voluntas scripti* i la finalitat comunicativa del poema inicial.

## 6.6.2. Oliva

### 6.6.2.1. «Taller to-day» / «Alts»

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	8	44 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	5	28 %
<i>PERÍODES</i>	5	28 %

L'anàlisi del grau d'elaboració en la unió sintàctica del poema «Taller to-day» d'Auden ha permès identificar fins a 18 unions sintàctiques, de les quals, 8 són *orationes solutae*, xifra que representa el 44% de les unions sintàctiques; 5 són *orationes perpetuae*, això és un 28%; i 5 són períodes, nombre que, traslladat a tant per cent, es correspon amb el 28% de les oracions del poema original.

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	7	37 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	7	37 %
<i>PERÍODES</i>	5	26 %

Pel que fa al text traduït, les xifres varien relativament poc. La traducció d'Oliva consta de 19 oracions: 7 oracions unides per *oratio soluta*, això és un 37% de les oracions que componen el text traduït; 7 oracions que s'uneixen per *oratio perpetua*, xifra que representa el 37% dels enllaços entre oracions; i 5 períodes que, traslladats a tant per cent, representen el 26% de les unions sintàctiques.

Les xifres consignades per als dos textos evidencien un major nombre d'*orationes solutae* en l'original que no pas en la traducció: un 44% en l'original i un 37% en la traducció. Com que, en ambdós textos, el tant per cent de períodes és elevat considerem que tant l'original com la traducció pertanyen al registre elocutiü del *genus medium*, que es basa en l'alternança de l'estil solt amb els períodes.

Pel que fa a les diferències en relació amb el tractament dels connectors, s'ha de dir que gairebé són inexistents: la majoria de connectors es tradueixen pels seus equivalents en la llengua d'arribada. De l'anàlisi global dels connectors, se n'infereix que, tant en el text original com en la traducció s'hi produeix una clara hegemonia dels connectors adversatius i causals: «*but*» (2) «*though*» (1), «*because*» (1) i «*for*» (1); en el text traduït, els connectors adversatius i causals consignats són els següents: «però» (3) i «perquè» (2).

Tot i el major nombre de nexes adversatius, el poema original i la traducció s'avenen perfectament a la figura del diàleg i l'argumentació amb una *conclusio* final que s'infereix dels darrers versos: «*for something fulfilled this hour, loved or endured.*» «perquè estimada / o suportada, alguna cosa ha omplert aquest moment. /»

Pel que fa a la *dispositio*, el poema compta amb una estructura bipartida. La primera part de la composició estaria formada per les dues primeres estrofes i la segona part per les estrofes tercera i quarta. El primer vers del poema fa referència a «l'avui» des del qual la veu poètica es dirigeix al lector: «*Taller to-day, we remember similar evenings,*» que, en la versió catalana es tradueix per: «Avui, més alts, ens recordem de vespres similars,». Les dues primeres estrofes se situen en aquest «avui» del temps intern del poema. La tercera i la quarta estrofa se situen en «l'ara» des del qual parla la veu poètica. En el poema en anglès, el primer vers de la tercera estrofa s'inicia amb un connector adversatiu: «*But happy now, though no nearer each other,*» Oliva tradueix el vers per: «Feliços ara, però no més just que abans,».

En resum, la traducció d'Oliva conserva el registre elocutiu del text de partida i les diferències pel que fa al tractament dels connectors són gairebé inexistents. El text traduït preserva la *dispositio* bipartida del poema inicial i la jerarquia significativa dels connectors. Així doncs, l'anàlisi de la *compositio* i de la *dispositio* d'ambdós textos permet inferir que el text traduït conserva la *utilitas*, la *voluntas scripti* i la finalitat comunicativa del text de partida.

### 6.6.2.2. «The Three Companions» / «Companys»

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	19	73 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	4	15 %
<i>PERÍODES</i>	3	12 %

Les 26 unions sintàctiques que s'han detectat en l'original de «Companys» es distribuïxen de la manera següent: 19 són *orationes solutae*, xifra que representa el 73% de les oracions totals del poema; 4 són *orationes perpetuae*, nombre de representa el 15% dels enllaços sintàctics; i 3 són períodes, això és el 12% de les oracions restants del poema original.

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	16	67 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	6	25 %
<i>PERÍODES</i>	2	8 %

Quant al text traduït, les xifres varien lleugerament: la traducció d'Oliva consta de 24 unions sintàctiques que es distribueixen de la següent manera: 16 són *orationes solutae*, això és un 67% de les oracions de la traducció; 6 són *orationes perpetuae*, xifra que representa el 25% de les oracions; i 2 períodes que, traslladats a tant per cent, representen el 8% de les oracions que integren la traducció.

Les dades, tant del poema original com de la traducció, evidencien un clar predomini de les *orationes solutae*: un 73% en l'original i un 67% en la traducció. Com que en ambdós textos el tant per cent de períodes és força reduït, considerem que, pel que fa al registre elocutiu, l'original i la traducció s'adscriuen al *genus humile*.

Les divergències sobre el tractament dels connectors entre l'original i el text de la traducció són escasses i de poca transcendència. Només caldria esmentar un lleu increment dels nexes copulatiu en la traducció respecte de l'original, tal com es pot detectar en els versos que

s'adjunten a continuació, on s'hi ha subratllat dues conjuncions copulatives que no apareixen en els versos del text de partida:

<p>V1- «<i>O where are you going?</i>» / <i>said reader</i>  <i>to rider, /</i>  «<i>that valley is fatal / when furnaces</i>  <i>burn, /</i>  <i>yonder's the midden ( whose odours</i>  <i>will madden, )</i>  <i>that gap is the grave ( where the tall</i>  <i>return.»</i>)</p>	<p>-¿Cap on vas? – / li va dir l'hostaler  al caminant-. /  És adversa la vall / quan fumegen  els forns; /  més enllà hi ha un femer de sentors  ( que enfolleixen, )  i aquesta és la tomba ( que tempta els  valents. )</p>
<p>V5- «<i>O do you imagine</i>», / <i>said fearer to farer, /</i></p>	<p>-¿I ja saps- / li va dir el poruc a  l'audaç- /</p>

Com que l'*oratio soluta* i l'*oratio perpetua* generada a partir de nexes copulatius comparteixen la mateixa funció sumativa i additiva, l'adjunció de la conjunció «i» en el text traduït no comporta cap modificació interpretativa d'importància. En tot cas, la inclusió de conjuncions en la traducció genera un alentiment del ritme del text, com a conseqüència de la figura de la polisíndeton.

Pel que fa a la *dispositio*, tant l'original com la traducció consten de dues parts clarament diferenciades. La primera part estaria composta per les tres primeres estrofes, que reproduïxen un diàleg entre diversos personatges. En l'original i en la traducció, l'ordre d'aparició dels personatges és el següent: en la primera estrofa, el diàleg es produeix entre el «reader» i el «rider»; en la segona, entre el «fearer» i el «farer»; i, en la tercera, entre el «horror» i el «hearer». En el text traduït, els personatges esmentats es corresponen amb l'«hostaler» i el «caminant», de la primera estrofa, amb el «poruc» i l'«audaç», de la segona i, amb l'«horror» i l'«ardit» de la tercera. La quarta i última estrofa encetaria la segona part del poema. Els tres primers versos d'aquesta darrera estrofa mantenen una estructura similar: el primer membre del vers està compost per una *oratio directa* i el segon membre pel verb de dicció corresponent i l'emissor de les paraules pronunciades. En el darrer dels versos del poema, la veu poètica anuncia que cada un dels tres personatges reprèn el seu camí: «*as he left them there, / as he left them there. /*» que, en la versió catalana esdevé: «I allunyant-se'n, / tots tres van reprendre el camí. /» En resum, la major part dels dos textos (original i traducció)

estan formats per *orationes directae*; de fet, les úniques intervencions en *oratio obliqua* que s'insereixen tenen la funció d'especificar qui són els interlocutors que intervenen en el diàleg.

Finalment, pel que fa l'adscripció del poema a les figures de pensament, la traducció «Companyys» i el poema original funcionen com una figura de ficció basada en la prosopopeia, que consisteix a concedir entitat i atributs humans a éssers inanimats, concrets, abstractes, o a éssers irracionals (Azaustre i Casas 2011: 139-141).

En conclusió, la traducció d'Oliva preserva el registre elocutiú del text de partida i les diferències pel que fa al tractament dels connectors són escasses. El text traduït preserva la *dispositio* bipartida del poema inicial i la jerarquia significativa dels connectors. Així doncs, l'anàlisi de la *compositio* i de la *dispositio* d'ambdós textos permet concloure que el text traduït manté la *utilitas*, la *voluntas scripti* i la finalitat comunicativa del poema inicial.

#### 6.6.2.3. «If I Could Tell You» / «Dir»

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	14	47 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	2	6 %
<i>PERÍODES</i>	14	47 %

En el poema «If I Could Tell You» d'Auden, s'hi produeixen fins a 30 unions sintàctiques que s'organitzen de la següent manera: 14 són *orationes solutae*, xifra que representa el 47% de les oracions del poema; 2 són *orationes perpetuae*, això és un 6%; i 14 són períodes, resultat que representa el 47% de les oracions del text de partida.

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	12	43 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	4	14 %
<i>PERÍODES</i>	12	43 %

Pel que fa al text traduït, les xifres varien de manera poc substancial. La traducció d'Oliva consta de 28 oracions: 12 són *orationes solutae*, això és un 43% de les oracions identificades en la traducció; 4 són *orationes perpetuae*, nombre que representa el 14% dels enllaços entre oracions; i 12 són períodes, que, traslladats a tant per cent, es corresponen amb el 43% de les oracions totals identificades en el text.

Les dades consignades tant del poema original com de la traducció mostren un empat en el nombre d'*orationes solutae* i de períodes. Com que, en ambdós textos, el tant per cent de períodes és tan elevat com el d'*orationes solutae*, considerem que tant l'original com la traducció pertanyen al registre elocutiu del *genus medium*, que es basa en l'alternança de l'estil solt amb els períodes.

El nombre de períodes identificats en l'original i en la traducció són uns del més elevats del corpus, cosa que permet distingir la pròtasi i l'apòdosi de molts dels períodes que componen els textos. Parem atenció a la segona estrofa, que s'ha dividit en membres i no pas en versos, per tal de facilitar al lector la identificació de les parts que componen els períodes:

V4-	<i>If we should weep</i> / [PR]	Si hem de plorar / [PR]
	<i>when clowns put on their show;</i> / [Pr]	quan els clowns representen, / [Pr]
	<i>if we should stumble</i> / [PR]	entrebancar-nos / [Pr]
	<i>when musicians play,</i> / [Pr]	quan toquen els músics, / [Pr]
	<i>Time will say nothing</i> / [AP]	el Temps no t'ho dirà, / [AP]
	<i>but I told you so.</i> / [Pr]	però ja t'ho vaig dir. / [Pr]

Amb l'excepció de la traducció del vers 6 de l'original en què el connector condicional és traslladat a la traducció amb un connector disjuntiu, les divergències relacionades amb el tractament dels connectors, entre un i altre text, gairebé són inexistents. La major part dels connectors es tradueixen pels seus equivalents en la llengua d'arribada. Si ens centrem en l'anàlisi global dels connectors, en el text original, s'hi adverteix un predomini dels connectors condicionals, temporals i adversatius: «*if*» (6); «*when*» (3); «*although*» (1) i «*but*» (2), que es corresponen gairebé perfectament amb els nexes predominants consignats en el text traduït: «*si*» (5); «*quan*» (3), i «*però*» (3).

Hi ha dues oracions que es repeteixen al final de cada estrofa i que segueixen l'estructura tradicional del període. La primera de les frases apareix en l'exemple anterior i és el darrer vers de la segona i la quarta estrofa: «*Time will say nothing but I told you so*» que, en la traducció catalana esdevé: «el Temps no t'ho dirà, però ja t'ho vaig dir.» La segona de les oracions és l'últim vers de la primera, tercera, cinquena i sisena estrofa: «*If I could tell you I would let you know.*» que Oliva tradueix per: «si jo t'ho pogués dir, / t'ho faria saber.» El primer membre del període es correspon amb la pròtasi i el segon amb l'apòdosi. Aquests dos períodes, que es repeteixen al final de cada estrofa, projecten un hipotètic diàleg entre la veu poètica i una segona persona, per aquesta raó considerem que cal adscriure tant l'original com la traducció a la figura de pensament del diàleg.

Pel que fa a la *dispositio*, el poema té una estructura bipartida. La primera part de la composició estaria formada per les tres primeres estrofes del poema i la segona part, per les tres darreres. En aquest cas, els connectors no tenen una incidència tan decisiva en la delimitació de les parts de la composició com s'havia detectat en altres poemes i traduccions del corpus. El que marca la divisió bipartida del poema és l'estructura repetitiva dels primers versos de les tres últimes estrofes. L'estructura paral·lelística d'aquests versos només es produeix en les tres darreres estrofes i és, en canvi, inexistent en les tres primeres. A continuació s'adjunten els versos als quals es fa referència i que són, per a la tercera estrofa del poema: «*The winds must come from somewher when they blow,*» en la versió catalana: «Els vents han de venir d'algun indret, quan bufen.» Per a la quarta estrofa de l'original: «*Perhaps the roses really want to grow,*» que Oliva tradueix per: «Potser les roses volen créixer realment,» I, finalment, per a la cinquena i darrera estrofa: «*Suppose the lions all get up and go,*» que en la versió catalana esdevé: «Suposa que els lleons s'aixequen i se'n van,».

En resum, la traducció d'Oliva conserva el registre elocutiu del text de partida i les diferències pel que fa al tractament dels connectors són escasses. El text traduït preserva la *dispositio* bipartida del poema inicial i la jerarquia significativa dels connectors. Així doncs, l'anàlisi de la *compositio* i de la *dispositio* d'ambdós textos permet inferir que el text traduït conserva la *utilitas*, la *voluntas scripti* i la finalitat comunicativa del text de partida.



### 6.6.3. Desclot

#### 6.6.3.1. «Mending Wall» / «Paret»

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	32	51 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	22	35 %
<i>PERÍODES</i>	9	14 %

Les 63 unions sintàctiques que s'han detectat en l'original de «Paret» es distribueixen de la manera següent: 32 són *orationes solutae*, nombre que representa el 51% de les oracions totals del poema; 22 són *orationes perpetuae*, això és un 35%; i 9 són períodes, xifra que representa el 14% de les oracions del poema original.

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	29	56 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	16	31 %
<i>PERÍODES</i>	7	13 %

Quant al text traduït, les xifres varien subtilment, la traducció de Desclot consta de 52 unions sintàctiques que es distribueixen de la següent manera: 29 són *orationes solutae*, això és un 56% de les oracions del text traduït; 16 són *orationes perpetuae*, xifra que representa el 31% de les oracions; i 7 són períodes que, traslladats a tant per cent, es corresponen amb el 13% del total d'oracions de la traducció.

Les dades, tant del poema original com de la traducció, evidencien un clar predomini de les unions sintàctiques per *oratio soluta*: un 51% en l'original i un 56% en la traducció. Com que en ambdós textos el tant per cent de períodes és força reduït, considerem que, pel que fa al registre elocutiü, l'original i la traducció s'adscriuen al *genus humile*.

Les divergències en relació amb el tractament dels connectors són mínimes i de poca importància. Segurament, la més remarcable és la tendència de la traducció a l'asíndeton, figura que es produeix per mitjà de la supressió de determinats nexes copulatius presents en el text original, tal com es pot detectar en els versos que s'inclouen a continuació:

<i>And on a day ( we meet ) to walk the line /</i>	<i>í quedem un matí / per resseguir,</i>
<i>And set the wall between us once</i>	<i>bo i reparant-lo, el mur entre</i>
<i>again. /</i>	<i>nosaltres. /</i>
V15- <i>We keep the wall between us / as we go. /</i>	<i>Fem camí amb la paret per entremig. /</i>
<i>To each the boulders ( that have fallen to each. )</i>	<i>A cadascun els rocs del seu cantó. /</i>
<i>And some are loaves / and some so nearly</i>	<i>Uns són planers, / í d'altres tan</i>
<i>balls /</i>	<i>rodons /</i>
<i>We have to use a spell / to make them</i>	<i>que els hem de dir un conjur / perquè</i>
<i>balance: /</i>	<i>no caiguin: /</i>

A pesar que la supressió de nexes copulatius comporta la conversió d'una *oratio perpetua* a una *oratio soluta*, cal advertir que, a nivell semàntic, l'enllaç entre les oracions és si fa no fa el mateix, perquè en ambdós casos tenen una funció sumativa o additiva. L'asíndeton però, no solament accelera el ritme del vers, sinó que la supressió de certs nexes copulatius pot ser útil a l'hora d'encabir els mots predominantment monosíl·labs de l'anglès en el vers català, sense alterar ni modificar excessivament el sentit dels versos del text de partida.

Pel que fa a la *dispositio*, tant l'original com la traducció consten de dues parts clarament diferenciades. La primera part estaria composta pels 11 primers versos, en què la veu poètica encara no s'ha comunicat amb el seu interlocutor, mentre que la segona part reproduiria els fets i els diàlegs entre els dos personatges i aniria del vers 12 fins al darrer dels versos de la composició. En aquesta segona part, les intervencions dels personatges s'incrementen, per la qual cosa algunes de les paraules pronunciades pels interlocutors s'inclouen en *oratio directa* o en *oratio obliqua*. Vegem-ho en els següents versos extrets del poema i la traducció, en què s'hi ha subratllat les intervencions fetes en *oratio directa*:

<p>V25- <i>My apple trees will never get across / And eat the cones under his pines, / I tell him. / He only says, / «<u>Good fences make good neighbors</u>»./ Spring is the mischief in me, / and I wonder / If I could put a notion in his head: /</i></p> <p>V30- <i>«<u>Why do they make good neighbors?</u> / Isn't it / <u>Where there are cows? / But here there are no cows.</u> /</i></p>	<p>Els meus pomerars no creuran la ratlla / per menjar-se les pinyes, / li insinuo. / Ell respon: / <u>-Bona tanca, bons veïns-</u>. / Tocat de primavera, / jo barrino / si no podria fer-lo trontollar: / <u>-Per què més bons veïns?</u> / <u>Si hi hagués vaques,</u> <u>encara, / però aquí no n'hi tenim.</u> /</p>
---	---

En els versos 25 i 26, la veu poètica opta per l'*oratio obliqua*: «*My apple trees will never get across / And eat the cones under his pines, I tell him. /*», que Desclot tradueix per: «Els meus pomerars no creuran la ratlla / per menjar-se les pinyes, li insinuo.» Per contra, en el vers 27, la veu poètica es decanta per l'*oratio directa*: «*He only says, «Good fences make good neighbors».*» que, en la versió catalana és: «Ell respon: -Bona tanca, bons veïns-.» L'alternança d'oracions en *oratio directa* i *oratio obliqua* evita el *taedium* del discurs, que Lausberg defineix com la vivència d'allò habitual que pot arribar a despertar l'avorriment com a conseqüència de la falta de varietat (1993: 38).

Per últim, pel que fa l'adscripció del poema a les figures de pensament, la traducció «Paret» i el poema original poden funcionar com a figura de ficció basada en la *subiectio* o la *percontatio*, que consisteix a reproduir un diàleg fictici entre el poeta o l'orador i el seu destinatari (Azaustre i Casas 2011: 139-141). Al mateix temps, original i traducció poden ser catalogats com a figures dialèctiques, que es caracteritzen per disposar dels procediments propis de la *diputatio* o del debat dialèctic, en què els interlocutors es constitueixen com a oponents i discuteixen sobre un determinat tema (2011: 132).

Globalment, la traducció de Desclot preserva el registre elocutiu del text de partida i les diferències pel que fa al tractament dels connectors són de poca rellevància. El text traduït preserva la *dispositio* bipartida del poema inicial i la jerarquia significativa dels connectors. Així doncs, l'anàlisi de la *compositio* i de la *dispositio* d'ambdós textos permet concloure que el text traduït preserva la *utilitas*, la *voluntas scripti* i la finalitat comunicativa del poema inicial.

## 6.6.4. Cuenca

### 6.6.4.1 «Berkeley Storm» / «Tempesta»

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	5	100 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	0	0 %
<i>PERÍODES</i>	0	0 %

Els tres originals de Vizenor i les seves respectives traduccions a mans de Cuenca representen, entre els textos del corpus, un cas únic pel que fa al grau d'elaboració en la unió sintàctica d'oracions. Totes i cada una de les oracions identificades en els cinquanta versos que integren el corpus seleccionat del poeta són *orationes solutae*, és a dir, que s'enllacen sense la presència de nexes. Per tal de comprovar-ho, s'inclou la traducció «Tempesta» al costat del poema original de Vizenor:

	BERKELEY STORM	TEMPESTA A BERKELEY
V1-	<i>hazy morning</i> <i>hides the towers</i> <i>cold rituals</i> <i>under breath /</i>	el matí boirós amaga les torres rituals freds amb veu baixa /
V5-	<i>silent warriors</i> <i>mark the tracks</i> <i>dead routes</i> <i>railroad sighs</i> <i>on the southern</i>	guerrers en silenci marquen els rastres de rutes mortes sospirs de tren en la via morta
V10-	<i>pacific siding /</i>  <i>family stories</i> <i>secured</i> <i>by couplers</i> <i>weary humor</i>	del pacífic sud /  històries de família assegurades tots junts humor cansat

V15-	<i>abandoned</i> <i>in depot graves /</i>	abandonat en estacions fetes tombes /
	<i>windigo faces</i>	rostres de windigo
	<i>blue traces</i>	rastres blaus
	<i>on the concrete</i>	sobre el ciment
V20-	<i>at spruce</i> <i>and cedar streets</i>	entre els carrers spruce i cedar
	<i>headlights</i>	fars
	<i>burn in the haze /</i>	brillen en la boira /
	<i>white moths</i>	arnes
V25-	<i>shriven</i> <i>beat outside</i> <i>the stained</i> <i>rose window</i> <i>rainbows</i>	arrugades colpegen enfront del tacat rosetó arc de sant martí
V30-	<i>in a winter storm /</i>	en la tempesta d'hivern /

Les cinc oracions que s'han detectat tant en l'original de «Tempesta» com en la seva traducció són *orationes solutae*. És evident que es tracta d'una opció estilística presa a consciència i, per consegüent, d'una marca d'estil del poeta que consisteix a suprimir tots els connectors i els signes de puntuació. Així doncs, com no podria ser d'altra manera, pel que fa al registre elocutiú, els originals i les traduccions de Vizenor s'adscriuen al *genus humile*.

L'opció estilística adoptada per Vizenor dificulta la divisió en parts del discurs, com a conseqüència de l'absència de connectors que, com ha quedat demostrat, en determinades composicions, són elements de l'oració que ajuden a distingir les parts en què es divideixen els poemes. En Vizenor, les *orationes solutae* fan que el discurs es vagi succeint de forma entretallada a partir de l'acumulació d'oracions, per això es fa difícil d'identificar la *dispositio* del poema i la traducció «Tempesta».

Per últim, pel que fa l'adscripció del poema i la traducció a les figures de pensament, la traducció «Tempesta» i el poema original funcionen com una figura d'acumulació basada en

procediments que impliquen la suma d'elements de rang similar (Azaustre i Casas 2011: 114-117).

En resum, la traducció de Cuenca conserva el registre elocutiü del text de partida i les diferències pel que fa al tractament dels connectors són inexistents. El text traduït preserva la *dispositio* del poema inicial, que es basa en una successió d'*orationes* sense nexes d'enllaç. Així doncs, l'anàlisi de la *compositio* i de la *dispositio* d'ambdós textos permet concloure que el text traduït conserva la *utilitas*, la *voluntas scripti* i la finalitat comunicativa del text de partida.

### 6.6.5. Casellas

#### 6.6.5.1 «Narrative» / «Narrativa»

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	7	41 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	4	24 %
<i>PERÍODES</i>	6	35 %

La traducció «Narrativa» i poema original d'Auster presenten els mateixos tants per cents pel que fa al grau d'elaboració en la unió sintàctica de les oracions. En ambdós textos, s'hi produeixen fins a 17 unions sintàctiques que s'organitzen de la següent manera: 7 són *orationes solutae*, xifra que representa el 41% de les unions sintàctiques totals; 4 són *orationes perpetuae*, això és un 24%; i 6 són períodes, nombre que representa el 35% de les oracions del poema original.

En ambdós textos, el tant per cent de períodes s'acosta molt al de les *orationes solutae*, així és que, considerem que tant l'original com la traducció pertanyen al registre elocutiü del *genus medium*, que es caracteritza per l'alternança de l'estil solt amb els períodes.

Pel que fa al tractament dels connectors, entre l'original i la traducció, les divergències són gairebé inexistents, ja que la majoria de connectors es tradueixen pels seus equivalents en la

llengua d'arribada. En el text original, s'hi adverteix un predomini dels connectors causals i comparatius: «*because*» (2) i «*as*» (3), que es corresponen gairebé perfectament amb els nexes predominants identificats en el text traduït: «perquè» (2) i «com» (3).

L'aparició dels nexes causals s'ha de relacionar amb l'aparició de dues paradoxes que apropen el poema a la figura lògica (Azaustre i Casas 2011: 117). Comprovem-ho en els tres primers versos del poema i la traducció:

V1- <b><i>Because</i></b> ( <i>what happens</i> ) <i>will never</i> <i>happen, /</i>	<b>Perquè</b> el ( <i>que</i> passa ) no passarà mai, /
<b><i>and because</i></b> ( <i>what has happened</i> ) <i>endlessly happens again, /</i>	<b>i</b> perquè el ( <i>que</i> ha passat ) constantment torna a passar, /

Per últim, pel que fa a la *dispositio*, el poema té una estructura bipartida, que es pot justificar pel canvi en el grau d'elaboració en la unió sintàctica d'oracions. En les primeres dues estrofes, s'hi detecta un clar predomini del període, mentre que, en la tercera i la quarta, el nombre de períodes disminueix i s'hi percep una major preponderància de l'estil solt.

En conclusió, la traducció de Casellas preserva el registre elocutiu del text de partida i les diferències pel que fa al tractament dels connectors són gairebé inexistents. El text traduït preserva la *dispositio* bipartida del poema inicial i la jerarquia significativa dels connectors. Així doncs, l'anàlisi de la *compositio* i de la *dispositio* d'ambdós textos permet inferir que el text traduït manté la *utilitas*, la *voluntas scripti* i la finalitat comunicativa del poema inicial.

### 6.6.6. Abelló

#### 6.6.6.1 «That Mouth» / «Boca»

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	16	84 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	2	11 %
<i>PERÍODES</i>	1	5 %

L'anàlisi del grau d'elaboració en la unió sintàctica d'oracions ha permès identificar fins a 19 unions sintàctiques en l'original de «Boca». La distribució de les oracions és la següent: 16 són *orationes solutae*, xifra que representa el 84% de les oracions totals del poema; 2 són *orationes perpetuae*, això és un 11%; i 1 és un període, resultat que representa el 5% de les oracions del poema original.

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	17	81 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	3	14 %
<i>PERÍODES</i>	1	5 %

Quant al text traduït, les xifres varien relativament poc, la traducció d'Abelló consta de 21 unions sintàctiques que s'organitzen de la següent manera: 17 són *orationes solutae*, això és un 81% de les oracions; 3 són *orationes perpetuae*, nombre que representa el 14% dels enllaços entre oracions; i un únic període que traslladat a tant per cent, representa el 5% de les oracions totals de la traducció.

El còmput d'oracions tant del poema original com de la traducció evidencien un clar predomini de les *orationes solutae*: un 84% en l'original i un 81% en la traducció. Com que en ambdós textos, el tant per cent de períodes és força reduït, considerem que, pel que fa a al registre elocutiü, l'original i la traducció s'adscriuen al *genus humile*.



En el poema original i en la traducció, les divergències en el tractament dels connectors són escasses i de poca rellevància. Recordem que l'*oratio soluta* es caracteritza, precisament, per l'absència de nexes, per aquesta raó les divergències en el tractament dels nexes en un i altre text han de ser menors, perquè la majoria d'oracions s'uneixen de forma entretallada i sense enllaços, cosa que, per altra banda, allibera el traductor de traduir els nexes i, en conseqüència, facilita la seva tasca traductora.

Pel que fa a la *dispositio*, tant l'original com la traducció, consten de tres parts clarament diferenciades. La primera part està formada per la primera estrofa, que comença amb el vers: «*This is the girl's mouth, the taste*» que en la traducció catalana esdevé: «Aquesta és la boca de la noia». La segona estrofa s'enceta amb el vers: «*This is not your father's kiss, the mother's:*», que en la traducció d'Abelló és: «Aquest no és el petó d'un pare, és el de la mare». Finalment, la tercera i última estrofa comença amb el vers: «*This is the swallow, the splash*» que traduït es transforma en: «Això és el glop, la ruixada».

Aquests tres primers versos no són el únics del poema i la traducció que segueixen una estructura paral·lelística similar, el vers 3 diu: «*These are the lips, powerful rudders*» traduït com: «això són els llavis, governalls poderosos», i el vers 11: «*This is neither a sister's tale or a brother's*», que, en la traducció, d'Abelló esdevé: «Això no és cap conte de germana ni de germà:» La successió d'aquestes estructures paral·lelístiques permet adscriure el poema a dues figures de pensament. En primer lloc, a les figures de pensament basades en la definició i descripció en què l'autor pretén plasmar verbalment l'essència o l'aparença dels subjectes, objectes i conceptes que integren la seva obra (Azaustre i Casas 2011: 121), tal com es pot inferir de la primera i tercera estrofa del poema. En segon lloc, a les figures obliqües, basades en la lítote i que expressen una idea per mitjà de la negació del seu contrari (2011: 128), procediment que caracteritza la segona estrofa de la composició.

Globalment, la traducció d'Abelló preserva el registre elocutiu del text de partida i les diferències pel que fa al tractament dels connectors són de poca rellevància. El text traduït preserva la *dispositio* tripartida del poema inicial i la jerarquia significativa dels connectors. Així doncs, l'anàlisi de la *compositio* i de la *dispositio* d'ambdós textos permet concloure que el text traduït manté la *utilitas*, la *voluntas scripti* i la finalitat comunicativa del poema inicial.

### 6.6.7. Ernest & Subirana

#### 6.6.7.1 «The Gaeltacht» / «Gaeltacht»

	QUANTITAT	TANT PER CENT
<i>ORATIONES SOLUTAE</i>	2	15 %
<i>ORATIONES PERPETUAE</i>	8	62 %
<i>PERÍODES</i>	3	23 %

La traducció «Gaeltacht» i el seu corresponent poema original presenten els mateixos tants per cents pel que fa al grau d'elaboració en la unió sintàctica de les oracions. En ambdós textos, s'hi produeixen fins a 13 unions sintàctiques que s'organitzen de la següent manera: 2 són *orationes solutae*, nombre que representa el 15% de les oracions; 8 són *orationes perpetuae*, això és un 62%; i les 3 restants són períodes, xifra que representa el 23% de les oracions del poema original.

Com que, en ambdós textos, el tant per cent de períodes s'apropa al de les *orationes perpetuae*, considerem que tant l'original com la traducció pertanyen al registre elocutiu del *genus humile*, perquè els textos no es caracteritzen per l'alternar l'estil solt amb els períodes, sinó per un evident predomini del primer, que recordem que és el que és propi de les *orationes solutae* i *perpetuae*.

Quant a les divergències en relació amb el tractament dels connectors, les diferències són inexistents, així doncs, l'original i la traducció compten amb el mateix nombre i tipologia de nexes: 4 nexes copulatius («and» / «i»); 3 nexes condicionals («if» / «si») i un nexa causal («because» / «perquè»).

Per que fa a la *dispositio*, convé afirmar que, una vegada més, els connectors són els elements que permeten delimitar les diverses parts de les composicions. Malgrat el considerable nombre de nexes copulatius i condicionals detectats en l'original i en la traducció, el nexa que se situa en la posició més elevada de la jerarquia significativa de connectors és el nexa

causal del vers 6, que marca un punt d'inflexió en el poema, perquè delimita la primera i la segona part de la composició:

<p>V1- <i>I wish, mon vieux, that you and Barlo and I Were back in Rosguill, on the Atlantic Drive, / And that it was again nineteen-sixty /  And Barlo was alive /</i></p> <p>V5- <i>And Paddy Joe and Chips Rafferty and Dicky Were there talking Irish, / <b>for</b> I believe</i></p>	<p>Voldria, <i>mon vieux</i>, que tu, en Barlo i jo tornéssim a ser a Rosguill, a l'Atlantic Drive, / i que tornés a ser el mil nou-cents seixanta / i en Barlo estigués viu / i Paddy Joe i Chips Rafferty i en Dicky fossin allà parlant irlandès, / <b>perquè</b> em sembla</p>
---	--

En aquesta primera part, la veu poètica expressa el seu desig de retornar a una etapa passada de la vida. En canvi, en la segona part, s'exposa la causa que produeix el desig de retorn al passat. La segona part s'enceta amb el connector causal del vers 6 («*for*» / «perquè») i finalitza amb la pròtasi del vers 11 introduïda pel connector condicional («*if*» / «si»):

<p>V6- <i>Were there talking Irish, / <b>for</b> I believe In that case Aoibheann Marren and Margaret Conway And M. and M. and Deirdre Morton and Niamh Would be there as well. / And it would be great too /</i></p> <p>V10- <i>If we could see ourselves, / if the people (we are now) Could hear what we were saying, / and if this sonnet</i></p>	<p>fossin allà parlant irlandès, / <b>perquè</b> em sembla que llavors Aoibheann Marren i Margaret Conway i M. i M. i Deirdre Morton i la Niamh serien allà igualment. / I seria fantàstic, també, / si poguéssim veure'ns-hi, / si la gent ( que som ara ) poguéssim escoltar el que dèiem, / i <b>si</b> aquest sonet</p>
---	---

Finalment, la tercera i última part del poema té un caire metapoètic. La veu poètica proclama la influència que ha exercit, en l'elaboració del poema, un sonet escrit per Dant. Aquesta última part del poema aniria des de l'apòdosi del vers 11 fins al darrer vers de la composició:

<p>V11- <i>Could hear what we were saying, /</i>  <i>and if this sonnet /</i>  <i>( In imitation of Dante's, ) where he's</i>  <i>set free</i>  <i>In a boat with Lapo and Guido, with their</i>  <i>girlfriends in it, )</i>  <i>Could be the wildtrack of our gabble</i>  <i>above the sea, /</i></p>	<p>pogués escoltar el que dèiem,  i <b>si</b> aquest sonet  ( que imita aquell del Dant ) en què,  alliberat,  navega amb Lapo i Guido i  les seves amigues, )  pogués ser el rastre en el mar de la  nostra xerrameca. /</p>
---	---

Les tres parts en què s'estructura la *dispositio* del poema no s'adeqüen a la forma estròfica del sonet, que consta de dues parts clarament identificables: la primera, formada pels dos quartets i, la segona, pels dos tercets. El poeta i el traductor, a través del recurs de l'encavalcament, enllacen unes estrofes amb les altres, ocasionant una ruptura de l'estructura tancada que caracteritza les estrofes tradicionals del sonet. Al mateix temps, la *dispositio* del poema de Heaney i la seva corresponent traducció es distancien de l'estructura sil·logística pròpia del sonet tradicional. Jordi Parramon descriu l'estructura sil·logística tradicional del sonet de la manera següent:

Pel que fa a la retòrica, es recomana que el contingut del sonet es resolgui seguint la figura lògica del sil·logisme: els quartets servrien per plantejar les premisses, els tercets per desenvolupar el raonament, i l'últim vers hauria de contenir la conclusió. Aquest precepte, que aplicat amb rigor exclou l'encavalcament entre les seqüències, no sempre ha estat observat, i actualment el sonet tendeix a una gran flexibilitat en el contingut, que pot ser més descriptiu que no pas discursiu (1998: 240-241).

És evident que el sonet de Heaney i la seva traducció no segueixen els preceptes retòrics exposats per Parramon. Aquesta inadequació prova que, a pesar que l'estrofisme ha de formar part de l'estudi de la *dispositio*, no necessàriament té perquè condicionar la *dispositio* d'un determinat poema o traducció.

L'adscripció del poema a les figures de pensament corrobora, una vegada més, que els poemes i les traduccions poden encabir-se en més d'una figura. Per exemple, en aquest cas, el poema original i la traducció poden funcionar com una figura de ficció en què el poeta o l'orador té la potestat de presentar com a reals situacions imaginàries (Azaustre i Casas 2011: 139-141), perquè, en el poema, es presenta com a possible un diàleg que, en realitat, no es pot materialitzar, com a conseqüència de la desaparició d'alguns dels interlocutors. Al mateix temps, quan en la tercera part del poema es fa referència al sonet de Dant que el poeta original prova d'imitar o de reelaborar, tal com s'especifica en els versos 11 i 12: «[...] *and if this sonnet / (In imitation of Dante's,) where he's set free*» que en català esdevé: «[...] i si aquest sonet / (que imita aquell de Dant) en què, alliberat,» el text connecta el poema de Heaney i la seva corresponent traducció amb les figures d'amplificació basades en la «paràfrasi» (2011: 112) (concepte que, tot i que ja ha aparegut en l'apartat de figures, en aquest darrer apartat, s'hauria d'aplicar al conjunt d'un poema i no pas a la traducció dels *verba singula* i *coniuncta*).

De fet, segons Lausberg, el concepte més general i tradicional de paràfrasi consisteix a perllongar els continguts i s'emmarca dins del terme més general de les *exercitaciones*. La retòrica com a *ars* es complementa per mitjà d'exercicis que reben el nom d'*exercitaciones* i que afecten diferents matèries que es poden dividir en dos grans blocs: els mitjans artístics i els discursos complets. Quant als mitjans artístics, l'*exercitatio* es pot exercitar de forma passiva o activa (1993: 239). Quan s'exercita de forma passiva, segueix els següents procediments:

Pasivamente por la lectura de textos literarios que estimulan a la *imitatio*, con lo que un orador muy versado aprovecha siempre consciente, medio consciente o inconscientemente por «*imitatio* concentradora» el gran número de obras que le son usuales en su memoria para la propia finalidad del discurso (1993: 239).

A «The Gaeltacht», Heaney, de manera conscient, exerceix la *imitatio* a través de la paràfrasi, no només perquè reelabora un text literari que coneix, sinó també perquè, com que el text de Dant està en una llengua diferent de la del poeta, en certa manera el tradueix. Al mateix temps, quan Ernest & Subirana tradueixen el text de Heaney, que és una traducció i una paràfrasi d'un altre text de Dant, no només estan traduint un text d'un autor irlandès contemporani, sinó que, en certa manera, estan fent una paràfrasi i una traducció del text de

Dant, amb la qual cosa estableixen un diàleg amb una tradició anterior a la del text de partida que acaben de traduir. Així doncs, des de la retòrica, sembla inevitable relacionar els termes d'*imitatio* i de paràfrasi amb el concepte més contemporani d'«intertextualitat» proposat per Julia Kristeva i que Marchese i Forcadelles defineixen amb les següents paraules:

La intertextualidad es «el conjunto de las relaciones que se ponen de manifiesto en el interior de un texto determinado» (M. Arrivé. *Problèmes de Sémiotique*); estas relaciones acercan un texto tanto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se puede hacer referencia (2007: 216).

Lausberg explica que, pel que fa a la capacitat de realització de discursos complets, les *exercitationes* de redacció que es poden dur a terme consisteixen en:

Elaboren textos dados, a saber: I) se traducen textos en una lengua extranjera a la lengua materna; II) se modifican textos en la lengua materna mediante *paraphrasis* (παράφρασις) conforme a las categorías modificativas (§ 58), dando importancia especialmente a la omisión o adición del *ornatus* (§§ 162-463) y al mantenimiento de un pretendido *genus elocutionis* (§§ 465-469) (1993: 239).

Finalment, la retòrica tradicional també se serveix del terme paràfrasi per designar qualsevol modificació produïda en la traducció de textos; per tant és inevitable que una traducció sigui, en certa manera, una paràfrasi.

A tall de conclusió, s'afegirà que l'estudi de la *compositio* i de la *dispositio* dels textos de partida i de les traduccions permet deduir que la majoria de textos traduïts preserven el registre elocutiu del text de partida. De fet, de les deu traduccions analitzades, només una incrementa el *genus elocutionis* del text original. Per altra banda, pel que fa a les divergències en el tractament dels connectors, en la majoria de textos traduïts les diferències acostumen a ser escasses o anecdòtiques, perquè gairebé mai comporten alteracions significatives en relació amb la interpretació final del text inicial. A més a més, en la majoria d'ocasions, el text traduït tendeix a preservar la *dispositio* del poema inicial i acostuma a conservar la jerarquia significativa dels connectors del text de partida. Per consegüent, l'anàlisi de la *compositio* i de la *dispositio* dels textos del corpus analitzats permet concloure que, en general, els textos traduïts tendeixen a preservar la *utilitas*, la *voluntas scripti* i la finalitat comunicativa dels textos de partida.

Quant a la *compositio*, l'anàlisi del tractament dels connectors revela que el text traduït pot modificar certs nexes del text de partida a partir dels processos retòrics designats amb el nom de *quadripartita ratio*. Aquests canvis poden basar-se en l'adjunció d'un connector que no és en el text original (*adiectio*), la supressió del connector (*detractio*), la seva substitució (*immutatio*) o la modificació de la seva posició en el discurs (*transmutatio*). Com ja s'ha exposat, la major part d'aquestes modificacions no generen alteracions interpretatives significatives en el text traduït quan es comparen amb la interpretació final del text inicial.

Per contra, pel que fa a la *dispositio*, les traduccions del corpus no apliquen cap dels quatre processos retòrics. No s'ha detectat cap text traduït que adjunti, supprimeixi, substitueixi o canviï de posició una estrofa o un fragment extens del text de partida. Segurament, la preservació de la *dispositio* del text original per part de les traduccions es deu al fet que, per al text traduït, un canvi d'aquesta magnitud suposaria, necessàriament, alteracions rellevants en la interpretació final de la traducció, alteracions que acabarien distanciant el text traduït de les interpretacions finals del text de partida, perquè els canvis afectarien a tot un fragment sencer del discurs i comportarien l'alteració de l'*ordo* de la *res* del poema original.

## 7. CONCLUSIONS

Arribats a aquest punt, només ens resta esperar que els objectius del treball s'hagin acomplert amb més o menys encert. Com que són força els aspectes tractats, recuperarem en forma de breu resum les aportacions que s'han fet al llarg del treball.

En el primer capítol, s'han sintetitzat les principals aportacions de la traductologia a l'estudi de la traducció de poesia. S'hi ha defensat que la traducció de poesia no és impossible, sinó que el que segurament és impossible és un determinat tipus de traducció de poesia basada en la reproducció exacta de les propietats d'una llengua en una altra (Raffel 1988: 21). S'hi han exposat les principals restriccions formals que intervenen en la traducció de poesia i s'hi han especificat les «habilitats traductores» que ha de posseir el traductor de poesia. S'hi ha introduït el concepte de «canvi» i s'hi han exposat les principals transformacions que afecten els textos traduïts. S'ha insistit en la importància de la interpretació i s'han proposat algunes propostes d'avaluació de les traduccions. Finalment, s'han posat sobre la taula les principals propostes de classificació de les traduccions de poesia.

S'ha defensat que, pel que fa al metre, sí que es pot parlar d'equivalència quan entre tradicions poètiques, com ara l'anglès i el català, els versos d'una i altra llengua compten amb el mateix nombre de síl·labes. Per contra, s'ha descartat la utilització del terme «fidelitat» a l'hora d'establir comparacions entre el text de partida i el d'arribada. La idea de fidelitat només pot ser productiva, quan delimita la dependència d'una traducció respecte del text inicial, però sense deixar de banda l'anàlisi del text traduït com a text autònom i la seva vàlua com a text independent.

En relació amb els canvis, hem considerat oportú de distingir entre l'opcionalitat i l'obligatorietat. S'ha considerat que quan els canvis eren obligatoris, és a dir, provocats per la diferent naturalesa de les llengües, no calia que fossin consignats i, en conseqüència, no s'havien d'incloure dins d'aquesta denominació; per això el concepte de «canvi» ha servit exclusivament per designar els canvis opcionals, o sigui, aquells en què s'hi detecta l'empremta del traductor.

El terme «jerarquia significativa» ha servit per explicar que no totes les paraules que componen un poema posseeixen el mateix grau de significació; per tant, el traductor ha de detectar els mots que se situen en el punt més elevat de la «jerarquia significativa», perquè són els que poden repercutir en la interpretació final. Això significa que no cal que tots els canvis generats en el text traduït



siguin consignats, perquè molts d'ells no repercuteixen en el sentit final del text. Igual com en la crítica literària, la valoració de les traduccions haurà de partir de criteris objectius i científics, si es vol arribar a conclusions universalment vàlides per a l'estudi de la traducció de la poesia.

En resum, la bibliografia consultada ens va fer adonar que una teoria de la traducció de poesia havia d'incorporar necessàriament elements de teoria literària (Oliva 1995: 81). Així doncs, la nostra tesi s'ha basat en els estudis descriptius orientats al resultat de la traducció i ha aplicat un mètode d'investigació empíric amb el propòsit de descriure i explicar els principals fenòmens que intervenen en la traducció de poesia per mitjà de la teoria literària i, més concretament de la retòrica.

En el segon capítol, s'ha inventariat el corpus de traducció de poesia anglesa al català dels vint anys compresos entre el 1990 i el 2010: qui són els poetes traduïts i qui en són els traductors. Aquests vint anys ofereixen un ventall prou representatiu del que han estat els traductors més rellevants de la traducció de poesia en anglès durant aquest període i una gamma prou variada i equilibrada del que ha estat la poesia en llengua anglesa durant els segles XX i XXI. És evident que resten per analitzar les traduccions de poesia dels anys anteriors a 1990, amb l'excepció de l'obra traduïda per Marià Manent que estudia Jordi Marrugat a *Marià Manent i la traducció* (2009). Un estudi de les traduccions anteriors a aquesta data hauria de servir no només per establir el corpus de traduccions d'aquells anys, sinó també per descriure l'evolució del model de llengua d'aquelles traduccions fins avui dia. Falta també un estudi de les traduccions posteriors a l'any 2010, estudi que, de ben segur, permetria veure com, progressivament, les traduccions de poesia en llengua anglesa s'han anat incrementant any rere any. La constant proliferació de traduccions de poesia en anglès dels darrers anys fou el que ens va fer adonar de la necessitat de delimitar el corpus, si no ens volíem trobar desbordats per la contínua aparició de noves traduccions de poesia en llengua anglesa traduïda al català.

Les traduccions del corpus presenten tres estructures bàsiques: les obres inèdites; les antologies elaborades pels poetes i les antologies elaborades pels traductors. En la nostra tesi, s'ha analitzat la tria feta dels poemes continguts en les publicacions traduïdes. Tot i que els criteris de selecció dels poemes són sempre identificables, l'anàlisi de les tries fetes ha permès distingir dos criteris principals de selecció dels poemes: els criteris de selecció implícits i els explícits.

A través de l'estudi de les introduccions, pròlegs, notes i postfacis inclosos en les traduccions del corpus, s'ha estudiat la paratextualitat de les traduccions. Aquesta mena de textos aporten dades i informacions rellevants sobre els processos i les pautes de traducció. S'ha detectat que certes traduccions adjunten comentaris als textos traduïts, per la qual cosa s'ha distingit entre els criteris de traducció explícits i els implícits. Pel que fa a les notes, se n'han identificat de dos tipus: les notes als poemes que tenen la funció d'orientar el lector aportant-li informació de tipus literari i cultural i les notes a les traduccions que són comentaris relacionats amb la traducció pròpiament dita. Del primer grup de notes, se n'han distingit fins a sis categories diferents: la nota antroponímica, la toponímica, la biogràfica, la cultural, la intertextual i la retòrica. El segon grup de notes s'han agrupat en tres grans blocs: les notes a la polisèmia, les notes a la figuració i les notes en el domini de la *puritas*.

A partir d'aquest moment, la nostra tesi s'ha estructurat tenint en compte els elements bàsics que intervenen en l'elaboració de qualsevol traducció d'un poema: el ritme, la rima, la figuració i el text com a unitat textual de traducció. Cada un d'ells s'ha examinat separatament.

El tercer capítol s'ha dedicat íntegrament a l'estudi del ritme, i s'hi han consignat totes les opcions preses tant en els originals com en els poemes traduïts. Al mateix temps, el capítol ha servit per consensuar una definició de ritme i delimitar els punts de contacte amb el metre. S'hi han esbossat els orígens del vers lliure, i s'han comentat les divergències a l'entorn del terme. Amb l'ajuda dels especialistes, s'han descrit les característiques generals i específiques del metre anglès i del català. El concepte d'«opció formal general» ha permès classificar els poemes i les traduccions en dos grups principals: el dels textos que opten pel vers lliure, i els que opten pel vers mètric. A partir d'aquesta primera diferenciació formal, s'han proposat els conceptes: poema original mètric, poema original en vers lliure, traducció mètrica i traducció en vers lliure. Arribats a aquest punt, s'ha proposat el concepte de «mètrica irregular», per explicar les traduccions que incorporen versos amètrics.

Una vegada analitzades les opcions formals dels traductors, s'ha detectat una tendència generalitzada a traduir la poesia en vers lliure; se n'han plantejat les possibles causes i s'han formulat hipòtesis sobre les conseqüències futures d'aquesta preferència formal. S'han suggerit els termes: «traducció amb correspondència formal» i «traducció amb adaptació formal» per descriure la coincidència d'opcions formals generals entre l'original i la traducció. S'ha presentat l'«escala de formalització rítmica», aplicable tant per a l'anglès com per al català. El propòsit de l'escala ha

estat ordenar les opcions rítmiques segons el grau de formalització. S'ha formulat el terme «ultraformalització» per descriure les traduccions que prefereixen un major grau de formalització per a la traducció que el del poema original. S'han descrit i comentat amb detall les opcions formals específiques dels poemes originals i de les traduccions i s'han classificat en tres grups: les traduccions mètriques, les traduccions que combinen el vers mètric i el vers lliure i les traduccions en vers lliure. Dins de les últimes convé distingir entre: les traduccions amb diferent nivell de formalització que l'original i les traduccions amb el mateix nivell de formalització de l'original.

S'ha proposat el terme «adaptació sil·làbica», a fi de comparar el còmput sil·làbic entre l'original i la traducció. L'adaptació sil·làbica es pot produir per: «reducció sil·làbica» o «increment sil·làbic». El recompte sil·làbic, si bé, no sempre és un component clau del ritme, sí que conèixer-lo, ajuda a avaluar els elements de restricció de certes traduccions. S'ha proposat el terme «igualtat de metratge», per comparar la llargària dels poemes amb peus mètrics de l'anglès i els sil·làbics del català. Per últim, el concepte «adjunció de vers» ha servit per denominar un recurs que consisteix a incorporar en la traducció més versos que no pas té l'original.

La retòrica compta amb dos conceptes bàsics per a l'estudi del ritme de la poesia i de la prosa: el *metrum* i el *numerus*. Els dos termes es basen en la successió de síl·labes llargues i breus, però així com, en el *metrum*, la successió és més rígida, en el *numerus*, és més flexible; per això aquest últim concepte tant s'ajusta a l'estudi del ritme de la poesia com al de la prosa. L'aplicació del *metrum* i el *numerus* a les llengües romàniques comporta traslladar el ritme quantitatiu en què es basen les llengües clàssiques al ritme sil·labicoaccentual propi de les romàniques.

El capítol del ritme s'ha basat en la comparació del *metrum* i el *numerus* dels textos de partida i d'arribada. A partir d'aquests dos conceptes presos de la retòrica, s'ha proposat una classificació de les traduccions del corpus en tres grans grups segons el ritme: les traduccions amb *numerus* artístic que s'ajusten a l'*ars poetica*, o sigui, al metre; les traduccions amb *numerus* artístic acomodades a l'*ars rethorica*, això és, a l'*oratio numerus*; i les traduccions amb *numerus* potestatiu o arbitrari. S'ha demostrat que l'estudi del ritme és possible des de la retòrica, quan les particularitats del ritme de les llengües clàssiques s'adapten al de les llengües romàniques, i que la retòrica ofereix una terminologia prou exhaustiva per a l'estudi no només del ritme mètric, sinó també del ritme de la prosa i del vers lliure.

El capítol dedicat a la rima s'ha iniciat amb una introducció a la rima en llengua anglesa i catalana. S'ha detectat que el català no compta amb una correspondència de la «mitja rima», ni de la «rima obliqua», més pròpies de la llengua anglesa. De fet, aquestes rimes no rimarien pas en català, ja que la llengua catalana és menys permissiva que l'anglesa pel que fa a l'admissió de rimes: en anglès costa molt més de trobar paraules amb una coincidència total o parcials de sons després de la darrera vocal tònica.

S'ha provat que la rima no pot ser descrita com una al·literació, com defensaven alguns tractadistes de l'anglès i el català. La rima ha de ser explicada com a homeotelèuton, ja que es tracta d'una figura fònica basada en la repetició de sons finals i no pas inicials. La identificació de la rima amb una figura de dicció com l'homeotelèuton prova que la rima es pot explicar com un fenomen retòric.

Les composicions del corpus poden agrupar-se en tres grans grups: els poemes originals rimats que es tradueixen amb rima, els poemes originals rimats que es tradueixen sense rima, i els poemes no rimats que, lògicament, es tradueixen sense rima. Només una minoria dels poemes originals amb rima prenen una solució rimada en la traducció. Els tants per cents registrats palesen que la rima és una figura fònica que tendeix a desaparèixer en la majoria de traduccions del corpus. La major part dels traductòlegs defensen que les traduccions rimades dificulten considerablement la feina del traductor, i per tant, incrementen el temps dedicat a la traducció.

Igual com s'ha fet per a l'estudi del ritme, s'ha proposat una «Escala de formalització de la rima». El propòsit de l'escala ha estat ordenar les opcions de rima segons el grau de formalització.

L'estudi de la rima en els textos traduïts s'ha dut a terme a partir de dos nivells: el nivell fonològic i el semàntic. El nivell fonològic de la rima es basa en l'examen dels elements sonors, per la qual cosa té en consideració: els sons rimats, els esquemes de rima que originen i les diverses classes de rima que desencadenen. La majoria de composicions rimades rimen en consonant i preserven els esquemes de rima dels textos de partida; per tant, la majoria de les traduccions rimades del corpus se situen en el nivell més elevat de l'Escala de formalització.

El nivell semàntic de la rima s'interessa per les connexions de significat que es produeixen entre els «mots rimats». Per «mot rimat» s'entén aquell mot que rima amb un altre mot de la mateixa composició. Per explicar les relacions que estableixen els mots rimats d'un mateix text, s'han

proposat els termes «rima condicionant» i «rima condicionada». Les «rimes condicionants» són les que condicionen la resta de rimes del text, que reben el nom de «rimes condicionades», perquè estan sotmeses a les exigències fòniques de les primeres.

Per últim, s'ha proposat el concepte «mot de rima», un concepte específic de la traducció de poesia, que sorgeix de relacionar el mot rimat de la traducció amb el mot del poema original amb el qual manté una relació de tipus figuratiu i semàntic. Les relacions establertes entre aquests mots es poden descriure a través de conceptes i figures manllevats a la retòrica, perquè entre ells s'hi estableixen relacions metafòriques, metonímiques, sinonímiques, etc.

El capítol dedicat a la figuració s'ha dividit en dos apartats: un primer apartat dedicat a les figures contingudes en el text de partida i un segon apartat dedicat a les figures generades en el text d'arribada. En el primer dels apartats, s'hi han inclòs totes les figures de dicció, de pensament i els trops identificats en els textos de partida i s'han classificat segons si es perden, es mantenen o s'adapten. Per tal d'organitzar el considerable nombre de figures contingudes en els textos analitzats, s'han dissenyat uns esquemes descriptius que garantissin una adequada visualització dels resultats finals. S'ha proposat el concepte «nivell figuratiu del text de partida» i s'ha calculat la «mitjana figurativa» dels textos originals que s'obtidria de la divisió total de les figures identificades en tots i cada un dels poemes originals i el nombre total de traduccions del corpus. La mitjana figurativa permet conèixer el nivell figuratiu dels textos de partida i classificar-los en tres nivells: alt, mitjà o baix.

El «graó d'adequació figurativa» indica l'índex de preservació de la figuració original en la traducció. La forma més ràpida d'obtenir-lo és sumant el tant per cent d'adaptacions i de manteniments identificats en cada una de les traduccions. Com més alt sigui el tant per cent resultant de la suma, més figuració del text de partida s'haurà preservat en el text traduït. Les traduccions de poesia del corpus preserven més de les tres quartes parts de les figures contingudes en el text de partida. Sobre les dades de tipus numèric que s'inclouen en el nostre treball, insistim en el fet que les xifres indiquen tendències, però no pas categories absolutes.

Com que l'estudi de la figuració dels textos de partida s'ha basat en la identificació de les figures de dicció, de pensament i els trops, s'ha comparat el tractament que cada traductor fa dels tres tipus de figures. Les figures de dicció són les que més es perden en el text traduït, seguides dels trops i, finalment, de les figures de pensament.

Basant-nos en el nombre de pèrdues, les figures de dicció s'han agrupat en quatre grans blocs: les figures de dicció basades en l'homofonia, que són les que pateixen un major nombre de pèrdues; les figures de dicció per repetició de segments iguals que es preserven, sempre que, el traductor percebi la seva presència en el text de partida i conservi els mots del primer segment en el segon. En aquest aspecte, l'anglès és una llengua que tendeix més a la repetició que no pas el català que tendeix més fàcilment a la pronominalització. El tercer bloc estaria integrat per les figures de dicció per repetició de segments diferents, figures que es veuen condicionades per les característiques morfològiques de les llengües que entren en joc en el procés de traducció. Finalment, el darrer grup de figures de dicció estaria integrat per l'asíndeton i el polisíndeton, figures que es conserven amb la simple traducció literal dels mots del vers original. L'estudi de les figures de dicció permet concloure que la naturalesa de les figures en condiciona la preservació o la supressió en el text traduït.

Quant a les figures de pensament i els trops, s'ha detectat que la major part es mantenen en el text traduït, ja que es conserven amb la simple traducció dels mots del text de partida. La distinció entre la «forma mecànica» i «forma orgànica», proposada per Schlegel, i que recull S. T. Coleridge ens ha permès d'afirmar que el manteniment de les figures de dicció comporta la preservació de la «forma mecànica» del poema en el text traduït, que seria la forma condicionada per una forma predeterminada; mentre que, la conservació de les figures de pensament i els trops suposa afavorir la «forma orgànica» del text de partida en el text d'arribada, és a dir, aquella forma que neix de manera espontània.

Les pèrdues de figuració són més elevades en les traduccions mètriques que no pas en les traduccions en vers lliure. Cal no oblidar que les traduccions en vers vénen condicionades per la llargada dels versos; en canvi, les que estan escrites en vers lliure, no. Tot i que les traduccions en vers lliure poden convertir-se en textos més propers al sentit que no pas les mètriques, s'han detectat traduccions en vers lliure que es preocupen poc per la preservació de la figuració. El tractament que fa el traductor de la figuració no es pot pas inferir per l'opció formal triada, sinó que depèn exclusivament de les decisions preses pel traductor, en consonància amb l'objectiu que s'hagi proposat.

El segon apartat dedicat a la figuració ha servit per explicar els canvis generats en el text traduït a partir de conceptes que formen part de la disciplina de la retòrica. La traductologia ha ideat les «tècniques» i els «procediments de traducció» amb l'objectiu de descriure l'equivalència

traductora; per tant, els procediments de traducció descriuen fenòmens que cerquen l'equivalència absoluta, i precisament per això, només són útils per descriure solucions no creatives. La traducció de poesia es veu obligada a recórrer a solucions creatives per tal d'obtenir l'equivalència; per consegüent, es feia necessària una reformulació de les tècniques existents, a fi de proposar eines eficaces que permetessin l'estudi de la nostra disciplina.

Les figures que es generen en el text final sorgeixen de l'alteració dels *verba propria* del text de partida, és a dir, dels mots que, en l'original, estan emprats sense càrrega figurativa. La gran majoria d'alteracions dels *verba propria* s'expliquen per la inserció d'elements que generen un determinat efecte poètic, estètic o retòric en el text final.

Les quatre categories modificatives que proposa la retòrica han esdevingut una eina eficaç a l'hora de descriure i catalogar les modificacions produïdes en el text traduït. Així doncs, els canvis generats s'han classificat segons si es produeixen *per adiectionem*, *per detractioem*, *per immutationem* o *per transmutationem*.

Així com l'epífrasi ha estat la figura *per adiectionem* per excel·lència, l'el·lipsi dels *verba propria* s'ha convertit en la figura *per detractioem* més recurrent. La primera comporta la incorporació de nous *verba* en el text d'arribada i la segona suposa suprimir-ne.

La selecció dels *verba* produïda per les figures *per immutationem* es coneix amb el nom d'*electio* i la tria ha d'estar fonamentada pel decòrum (*aptum*); quan no és així, es genera un *vitium*. Les repercussions que genera la inclusió d'un *vitium* en el text traduït dependran de la importància que tingui el *verbum* en la interpretació general del text de partida.

La sinonímia és la figura *per immutationem* a la qual els traductors recorren més vegades. El traductor disposa d'una *copia verborum* que li ha de permetre una *electio* basada en el *iudicium*, per tal que la *verborum differentia* no comporti *obscuritas* en la traducció i la *immutatio* no pugui ser considerada un *vitium*. La resta de figures *per immutationem* consignades són els tres trops principals, és a dir, la metàfora, la metonímia i la sinècdoque, i també, la perífrasi, la paràfrasi, l'homofonia, la cohiponímia, el dialectalisme i l'arcaisme.

La identificació de les figures *per transmutationem* pren de referència l'*ordo*, és a dir, l'ordenació natural dels *verba* en el text traduït. Les dues principals figures *per transmutationem* han estat l'anàstrofe i l'hipèrbaton.

Conèixer el nombre total de figures originades en el text d'arribada és una dada rellevant per al coneixement del text traduït; per aquesta raó ens ha semblat convenient de comptabilitzar les figures generades en cada un dels textos traduïts del corpus, per tal d'establir el nivell figuratiu dels textos d'arribada. La «mitjana figurativa» s'obtindria de la divisió entre el total de figures consignades en tots i cada un dels textos traduïts i el nombre total de traduccions del corpus. El nombre resultant tindria, només, un valor indicatiu, però serviria per classificar els textos d'arribada en tres grans grups: traduccions amb un nivell figuratiu alt, mitjà o baix.

La catalogació dels canvis generats en els textos traduïts ha permès no només descriure les traduccions, sinó també avaluar-les. L'avaluació s'ha realitzat a partir de les dades descrites i identificades en els textos. Partir de dades identificables atorga a les valoracions una major credibilitat i objectivitat. Per avaluar els textos traduïts ha calgut recuperar informació apareguda en capítols anteriors, com ara el capítol dedicat al ritme, a la rima i, també, a l'apartat de la figuració consignada en els textos de partida.

Les dades obtingudes en l'anàlisi de la figuració generada han permès comparar el tractament que s'ha fet de les figures en les traduccions mètriques i les traduccions en vers lliure. Si bé les traduccions mètriques incorporen més del doble de figuració en el text traduït que les traduccions en vers lliure, en el corpus, s'han identificat traduccions en vers lliure que generen més canvis que no pas algunes traduccions mètriques.

El capítol final s'ha dedicat a l'estudi de la *compositio* i de la *dispositio*. L'estudi de la *compositio* s'ha basat en el grau d'elaboració en la unió sintàctica d'oracions. S'han distingit tres tipologies principals d'oracions: les *orationes solutae*, les *orationes perpetuae* i els períodes. Les primeres es corresponen amb la unió d'oracions per mitjà de la juxtaposició; les segones, amb l'enllaç d'oracions per coordinació; i les terceres, amb la unió d'oracions per subordinació. S'ha demostrat que les *orationes solutae* es caracteritzen per estar escrites en un registre escassament formal, que les *orationes perpetuae* representen un estil més senzill que no pas el dels períodes, cosa que ha permès concloure que els tres graus d'elaboració sintàctica acaben generant estils diferents, que van d'una menor a una major complexitat sintàctica.



El fet que cada un dels graus d'elaboració sintàctica originin una complexitat sintàctica diferent ens ha permès de relacionar les *orationes* i els períodes amb els *genera elocutionis*. A partir dels *genera elocutionis*, s'ha identificat el registre elocutiu dels textos. La retòrica clàssica distingeix tres models bàsics: el *genus humile*, el *genus medium* i el *genus sublime*. A partir d'aquesta distinció, s'ha considerat que els poemes i les traduccions amb un predomini de l'estil solt pertanyen al *genus humile*, que els poemes i les traduccions que combinen l'estil solt amb el període formen part del *genus medium* i que els poemes i les traduccions en què s'hi detecta una clara hegemonia del període pertanyen al *genus sublime*.

L'estudi de la *dispositio* ha estat útil per identificar l'ordenació de les idees i dels pensaments dins del discurs. La retòrica tradicional distingeix dues tipologies de *dispositio*: la *dispositio* externa i la *dispositio* interna. La *dispositio* interna està condicionada per la *dispositio* externa, que, al mateix temps, està orientada a la *utilitas*, és a dir, a l'obtenció de l'objectiu del discurs. Per altra banda, l'objectiu del discurs cal relacionar-lo amb la *voluntas* semàntica, que és la intenció operativa d'aquell qui realitza l'obra artística.

El coneixement de la *dispositio* ha permès descobrir o, si més no, apropar-nos a la *voluntas scripti*. Si bé la *voluntas auctoris* és difícil de descobrir, la *voluntas scripti* és, fins a cert punt, identificable. S'ha defensat que el descobriment de la *voluntas scripti* del text de partida és de vital importància per al traductor de poesia, perquè, una vegada identificada, cal que el traductor s'encarregui d'elaborar un text en la nova llengua que preservi, fins on sigui possible, la *voluntas scripti* del text original.

S'ha considerat que un poema és una forma artística de la mateixa manera que una figura de pensament és una forma artística que afecta el pensament; per aquesta raó, per descobrir la finalitat comunicativa dels poemes i les traduccions del corpus ens hem basat en set categories diferents de figures de pensament: les figures d'amplificació, d'acumulació, lògiques, de definició i descripció, obliqües, de diàleg i argumentació, i de ficció.

L'estudi de la *compositio* i de la *dispositio* ha permès conèixer el «grau d'elaboració en la unió sintàctica de les oracions» tant dels poemes originals com de les traduccions. Al mateix temps, el capítol ha estat útil per identificar els registres elocutius de cada un dels textos i ha servit per conèixer les parts i la finalitat comunicativa dels discursos del corpus. La majoria de textos traduïts acostumen a preservar el registre elocutiu del text de partida, i que, pel que fa a les

divergències en el tractament dels connectors, la majoria de textos traduïts presenten escasses diferències respecte del tractament que en fan els poemes originals. Així doncs, la major part dels textos traduïts acostumen a conservar la «jerarquia significativa» dels connectors del text de partida. En definitiva, el capítol ha permès demostrar que els textos traduïts tendeixen a conservar la *dispositio* del poema inicial i que preserven la *utilitas*, la *voluntas scripti* i la finalitat comunicativa dels textos de partida.

Finalment, el fet que els canvis generats en les traduccions de poesia es puguin explicar a través de la *dispositio* i l'*elocutio*, significa que qualsevol alteració produïda en el text traduït cerca la virtut gramatical, la claredat o l'embelliment del text d'arribada; per consegüent tots aquells canvis que no representin un *vitium* poden ser qualificats de retòrics. Cal partir del fet que els canvis introduïts pel traductor parteixen de la voluntat de trobar la millor de les solucions possibles; per això, també té sentit qualificar el canvi de retòric, perquè neix de la intenció de cercar la virtut gramatical, la claredat o l'embelliment final del text.

En la nostra tesi, la retòrica ha permès explicar els canvis i els manteniments duts a terme pel traductor, cosa que evidencia que no cal inventar una nova terminologia per descriure els procediments generats en la traducció de poesia, perquè la retòrica compta amb un ventall prou ampli de conceptes per designar-los. La retòrica i la traducció de poesia s'organitzen com un sistema complex de regles i recursos que actuen a diferents nivells en la construcció del text. Tots ells guarden una estreta relació i tots repercuteixen en els nivells més generals. En aquest sentit, el funcionament de la traducció de poesia, en tant que sistema complex, actua seguint els mateixos principis que la retòrica.

La traductologia ha provat d'erigir una teoria de la traducció de poesia prescindint dels recursos i de les disciplines relacionades tradicionalment amb els textos poètics, cosa que ha dificultat l'explicació dels fenòmens que intervenen en la disciplina. La retòrica, des dels seus orígens, ha estat vinculada a la gramàtica i a la poètica, per la qual cosa és una disciplina basada en el coneixement dels procediments del llenguatge característics de la literatura. A diferència de la traductologia, fins al moment, més interessada a descriure el llenguatge referencial, la retòrica s'ha interessat, des de bon començament, per la descripció del llenguatge literari. Tal com defensa el Grup  $\mu$ , el llenguatge poètic no és referencial, allò que el caracteritza és, precisament, que no parla de coses (1982: 19). La poesia existeix solament dins dels mots, per tant la creació poètica es basa en l'elaboració formal de la matèria lingüística (1982: 27). Així doncs, en poesia tot és forma (ens

referim, naturalment, a la forma que genera sentit), i la retòrica és, precisament, l'estudi de les estructures formals. Una teoria de la traducció de poesia passa necessàriament per l'estudi de les formes poètiques i de les seves estructures formals: per això la retòrica ha de jugar un paper decisiu en l'evolució teòrica de la disciplina.

Amb aquesta afirmació no es pretén pas afirmar que la retòrica hagi de ser l'única via possible per a l'estudi de la traducció de poesia. Si alguna cosa caracteritza la traducció és precisament la seva interdisciplinarietat i, com a disciplina interdisciplinària, el seu objecte d'estudi és polièdric, per la qual cosa es pot abordar des de diverses disciplines. Mortara Garavelli afirma que, avui dia, la matèria lingüística i discursiva s'ha convertit en objecte d'estudi de diverses tipologies d'investigació (la fonètica, l'anàlisi del discurs, la lingüística textual, l'estilística i les anàlisis retòriques) segons el punt de vista que s'adopti. Cada un d'aquests punts de vista admet diferents mètodes d'investigació i diverses hipòtesis teòriques (2000: 137), per tant és raonable i enriquidor que totes aquestes perspectives d'estudi no només convisquin, sinó que es complementin. L'objectiu de la nostra tesi ha estat demostrar, a través d'un mètode d'investigació factible, que és possible estudiar la traducció de poesia des d'un punt de vista retòric, sense que això comporti descartar les altres formes d'aproximació a la disciplina.

A tall de valoració, considerem que la tesi ha deixat de banda tres aspectes que, segurament, haurien estat interessants de desenvolupar. En primer lloc, la bibliografia descrita en el primer capítol es podria haver complementat amb altres fonts menys teòriques, però igualment relacionades amb l'objecte d'estudi de la tesi. Pensem en els pròlegs que alguns poetes traductors han escrit per a les seves pròpies traduccions. En el capítol dedicat al ritme, s'haurien pogut comparar les tries mètriques dels traductors amb les opcions mètriques preses pels mateixos traductors en les seves obres originals, ens referim, és clar, a aquells traductors amb obra poètica original publicada. Finalment, les conclusions finals es podrien haver complementat, des d'una perspectiva més global i valorativa, amb la pràctica de la traducció catalana de la poesia en llengua anglesa durant el període temporal en el qual s'emmarca la tesi. Val a dir, a favor nostre, que si no s'han desenvolupat aquests aspectes ha estat perquè hem cregut que s'allunyaven del propòsit principal de la tesi.

Afegirem que naturalment la tesi presenta certes mancances. Potser una de les més destacables és produïda per la voluntat de fer un treball comparatista. La comparació entre diferents traduccions, si bé és útil per identificar els elements substancials de la traducció de poesia, implica

inevitablement deixar de banda qüestions d'interès sobre les mateixes traduccions particulars. De tota manera, tal com ja s'ha especificat en la presentació, aquest no és pròpiament l'objectiu inicial del treball, sinó explicar el funcionament de la disciplina de la traducció poètica, amb la qual cosa el treball per comparació esdevé absolutament necessari.

Per altra banda, com que l'anàlisi dels poemes es fa per seccions, de vegades pot semblar que es redueix la traducció a una qüestió rítmica o figurativa. No ha estat pas aquesta la nostra intenció. És clar que, quan es llegeix un poema, la mètrica, el ritme, la rima, la figuració i el sentit coexisteixen dins de cada vers, i és precisament aquesta combinació d'elements diversos que genera la bellesa poètica i l'estructura del poema. Quan s'estudien formalment i per separat perden la seva força, però el cert és que és l'única manera viable de dur a terme una anàlisi metòdica i rigorosa. Amb tot, aquesta contrarietat ens sembla inevitable quan el que es pretén és fer un estudi formal de qualsevol poema, sigui o no traduït. Per contra, aquesta via garanteix aspectes positius com el de dotar la disciplina d'un principi teòric sòlid i rigorós. Aquesta qüestió ens sembla especialment rellevant perquè conté l'explicació al nostre treball. Avui dia encara, la traducció de poesia i sovint la traducció literària acostumen a jutjar-se a partir de valoracions purament subjectives que no són del tot rigoroses. No ens sembla malament que en determinats contextos aquesta sigui la millor manera de parlar sobre les traduccions, però és evident que la traducció poètica requereix alguna cosa més que impressions subjectives per continuar progressant en el coneixement. Doncs bé, aquest ha estat en última instància el nostre principal propòsit: contribuir (sempre, és clar, dins de les nostres possibilitats) al progrés de l'estudi de la traducció de poesia com a disciplina teòrica.

## 8. BIBLIOGRAFIA

Ainaud, Jordi, Espunya, Anna i Pujol, Dídac (2003) *Manual de traducció anglès-català*, Barcelona: Eumo Editorial.

Allén, Sture (ed.) (1999) *Translation of Poetry and Poetic Prose*, Singapur: Utto-Print.

Álvarez Calleja, M<sup>a</sup> Antonia (2000) *Acercamiento metodológico a la traducción literaria con textos bilingües comentados*, Madrid: UNED.

Anònim (1997) *Retórica a Herenio*, Madrid: Editorial Gredos.

Aristòtil (1998) *Retòrica. Poètica*, Barcelona: Edicions 62. Traducció de Joan Leita.

Attridge, Derek (1996) *Poetic Rhythm. An Introduction*, Cambridge: University Press.

Auster, Paul (1991) *Ground Work: Selected Poems and Essays 1970-1979*, Londres: Faber & Faber.

Ayala, Francisco (1965) *Problemas de la traducción*, Madrid: Taurus Ediciones.

Azaustre, Antonio i Casas, Juan (2011) *Manual de retórica española*, Barcelona: Editorial Planeta.

Bacardí, Montserrat, Fontcuberta, Joan i Parcerisas, Francesc (1998) *Cent anys de traducció al català (1891-1990): Antologia*, Vic: Eumo Editorial.

Bacardí, Montserrat i Godayol, Pilar (coord.) (2010) *Una impossibilitat possible: trenta anys de traducció als Països Catalans (1975-2005)*, Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa Edicions.

Baker, David (ed.) (1996) *Meter in English. A Critical Engagement*, Fayetteville: The University of Arkansas Press.

- Ballart, Pere (1998) *El contorn del poema*, Barcelona: Quaderns Crema.
- Bargalló, Josep (2007a) *Manual de mètrica i versificació catalanes*, Barcelona: Editorial Empúries.
- \_\_\_\_\_ (2007b) *Què és la mètrica*, Barcelona: Edicions 62.
- Barnard, Robert (2002) *Breve historia de la literatura inglesa*, Madrid: Alianza Editorial.
- Bathnagar, Manmohan K. (2000) *Twentieth Century Literature in English*, Nova Delhi: Atlantic Publishers & Distributors.
- Beaugrande, Robert de (1978) *Factors in a Theory of Poetic Translating*, Assen: Van Gorcum.
- Bell, Roger T. (1991) *Translation and Translating*, Londres: Longman.
- Benjamin, Walter (1996) «La tarea del traductor», a Dámaso López García (ed.) *Teorías de la traducción. Antología de textos*, Conca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 335-47.
- Bonnefoy, Yves (2002) *La traducción de la Poesía*, València: Pre-Textos.
- Brewer, Robert Lee (ed.) (2013) *2013 Poet's Market*, Blue Ash (Ohio): Writer's Digest Books.
- Brioschi, Franco i Di Girolamo, Constanzo. (1992) *Introducción al estudio de la literatura*, Barcelona: Editorial Ariel.
- Bueno García, Antonio i García-Medall, Joaquín (eds) (1998) *La traducción: de la Teoría a la Práctica*, Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Chatman, Seymour (1965) *A Theory of Meter*, La Haia: Mouton & Co.

Chaume, Frederic i García de Toro, Cristina (2010) *Teories actuals de la traductologia*, Alzira: Edicions Bromera.

Cicerón, Marco Tulio (2013) *El orador*, Madrid: Alianza Editorial.

\_\_\_\_\_ (1997) *La invención retórica*, Madrid: Editorial Gredos.

Codina i Valls, Francesc (2009) «La traducció poètica com a pràctica hipertextual. Algunes notes arran de quatre versions catalanes, i una contraexultació, del sonet 129 de Shakespeare». Ponència llegida en la secció: *Proximitats i llunyania cultural en la traducció poètica*, en les «II Jornades de Traducció a Vic: La traducció poètica»: 69-87. Disponible a: [www.uvic.es/central/campus/gabinet/aulass/ca/Codina.pdf](http://www.uvic.es/central/campus/gabinet/aulass/ca/Codina.pdf). 2009. Consultada el 14/8/2010

Dahlgreen, M. (2005) «“Preciser what we are”: Emily Dickinson’s poems in translation. A study in literary pragmatics.» *Journal of Pragmatics* 37, 7, 1081-1107.

Davie, Donald (1977) *The Translatability of Poetry, The Poet in the Imaginary Museum: Essays of Two Decades*, Manchester: Carcanet Press.

De la Bastita, Dirk (1993) *There’s a double tongue. An investigation into the translation of Shakespeare’s wordplay, with special reference to Hamlet*, Amsterdam: Editions Rodopi.

*Diccionari de la llengua catalana* (2006) Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

Domínguez Caparrós, José (2007) *Diccionario de métrica española*, Madrid: Alianza Editorial.

Eco, Umberto (1992) *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Editorial Lumen.

\_\_\_\_\_ (2008) *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*, Barcelona: Editorial Lumen.

Eliot, T. S. (1918) *Ezra Pound: His Metric and Poetry*, Nova York: Alfred Knopf.

Etkind, Efim (1982) *Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique*, Lausana: L'Age d'Homme.

Faggen, Robert (ed.) (2001) *The Cambridge Companion to Robert Frost*, Cambridge: Cambridge University Press.

Félix Fernández, Leandro i Ortega Arjonilla, Emilio (eds) (1997) *Lecciones de teoría y práctica de la traducción*, Màlaga: Universidad de Màlaga.

Ferrater, Gabriel (1981) «Sobre mètrica», a *Sobre el llenguatge*, Barcelona: Quaderns Crema.

Folkart, Barbara (2007) *Second Finding. A Poetics of Translation*, Ottawa: University of Ottawa Press.

Fonseca, Clotilde (1992) «S. T. Coleridge: El papel de la imaginación en el acto creador». Disponible a: <https://amintaliteraria.wordpress.com/tag/coleridge/>. Consultada el 7/2/2016.

Frank, Armin Paul (1991) «Translating and Translated Poetry: the Producer's and the Historian's Perspectives». Dins Leuven-Zwart, Kitty M. van; Naaijken, Ton (ed.) *Translation Studies. The State of the Art*. Amsterdam: Rodopi, 115-140.

Fraser, George Sutherland (1970) *Metre, Rhyme and Free Verse*, Norfolk: Cox & Wyman Ltd.

Frost, Robert (1914) *North of Boston*, Londres: David Nutt.

\_\_\_\_\_ (1916) *Mountain Interval*, Nova York: Henry Holt.

\_\_\_\_\_ (1995) *Collected Poems, Prose & Plays*, Nova York: The Library of America.

Gallegos Rosillo, José A. (2001) «El capricho de la traducción poética». Disponible a: [http://www.trans.uma.es/Trans\\_5/t5\\_77-90\\_JARosillo.pdf](http://www.trans.uma.es/Trans_5/t5_77-90_JARosillo.pdf). Consultada el 7/2/2016.



García Yebra, Valentín (1988) *En torno a la traducción. Teoría. Crítica. Historia*, Madrid: Editorial Gredos.

\_\_\_\_\_ (1997) *Teoría y práctica de la traducción*, Madrid: Editorial Gredos.

\_\_\_\_\_ (2006) *Experiencias de un traductor*, Madrid: Editorial Gredos.

Genette, Gérard (1997) *Palimpsests. Literature in the Second Degree*, Lincoln: University of Nebraska Press.

Gile, Daniel (1998) «Observational Studies and Experimental Studies in the Investigation of Conference Interpretation», *Target*, 10/1, 69-93.

Gómez Montero, Javier (ed.) (2008) *Nuevas pautas de traducción literaria*, Madrid: Visor Libros.

Goncharenko, Sergei «El aspecto comunicativo de la traducción poética». Disponible a: [http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/01/01\\_063.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/hieronymus/pdf/01/01_063.pdf). Consultada el 7/2/2016.

González Ródenas, Soledad i Lafarga, Francisco (eds) (1997) *Traducció i literatura: Homenatge a Àngel Crespo*, Vic: Eumo Editorial.

Gray Baughan, Michael (2003) *E. E. Cummings (Bloom's Major Poets)*, Bloomall: Chelsea House Publishers.

Gross, Harvey i McDowell, Robert (1996) *Sound and Form in Modern Poetry*, Michigan: The University of Michigan Press.

Grossman, Edith (2011) *Por qué la traducción importa*, Madrid: Katz Editores.

Groupe μ (1982) *Rhétorique générale*, Paris: Éditions du Seuil.

Hardy, Thomas (1976) *The Complete Poems*, Londres: Macmillan London Ltd.

Hardy, Thomas i Hardy, Florence (2007) *Thomas Hardy*, Ware: Wordsworth Editions Limited.

Hartman, Charles O. (1996) *Free Verse. An Essay on Prosody*, Illinois: Northwestern University Press.

Hatim, Basil i Mason, Ian (1995) *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*, Barcelona: Editorial Ariel.

Heaney, Seamus i Hughes, Ted (eds) (2005) *The Rattle Bag: An Anthology of Poetry*, Londres: Faber & Faber.

Holmes, James S. (ed.) (1970) *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, Bratislava: Slovak Academy of Sciences.

\_\_\_\_\_ (1988) *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Editions Rodopi.

House, Juliane (2009) *Translation*, Oxford: Oxford University Press.

Howes, Marjorie i Kelly, John (eds) (2008) *The Cambridge Companion to W. B. Yeats*, Cambridge: Cambridge University Press.

Hurtado Albir, Amparo (ed.) (1994) *Estudis sobre la traducció*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

\_\_\_\_\_ (2011) *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Jakobson, Roman (1959) «On linguistic aspects of translation», a Reuben Arthur Brower (ed.) *On translation*, Cambridge: Harvard University Press.

\_\_\_\_\_ (1989) *Lingüística i poètica i altres assaigs*, Barcelona: Edicions 62.

Jay, Untermeyer, Tate, Ghose, Gavronsky, Williams, Amichai, Finkel, Wright, Brinnin (1972) *The Translation of Poetry*, Washington: Library of Congress.

Jones, Francis R. (2011) *Poetry Translating as Expert Action. Processes, priorities and networks*, Amsterdam / Filadèlfia: John Benjamins Publishing Company.

Julià, Jordi (1999) *Al marge dels versos: estudis sobre la forma i la percepció poètiques*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Kenesei, Andrea (2010) *Poetry Translation Through Reception and Cognition: The Proof of Translation is in the Reading*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Koptilov, Viktor V. (1962) «Transformacija chudožestvennogo obraza v poetičeskom perevode» a B. A. Larin (ed.) *Teorija i kritika perevoda*, Leningrad: Leningradskogo universiteta.

Koster, Cees (2000) *From World to World. An Armamentarium For The Study Of Poetic Discourse In Translation*, Amsterdam: Editions Rodopi.

Kovacsis, Adan; Sellent, Joan; Núñez, Isabel; Borràs, Laura; Casassas, Anna; Fontcuberta, Joan; Ancira, Selma; De Sola, Joan; Parcerisas, Francesc (2014) *De traduir (poesia)*, Sabadell: Cafè Central.

Lausberg, Heinrich (1993) *Elementos de retórica literaria*, Madrid: Editorial Gredos.

\_\_\_\_\_ (1999) *Manual de Retórica Literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid: Editorial Gredos.

Lefevere, André (1975) *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Assen: Van Gorcum.

Leuven-Zwart, Kitty M. van (1984) *Vertaling en origineel: Een vergelijkende beschrijvingsmethode voor integrale Vertalingen, ontwikkeld aan de hand van Nederlandse vertalingen van Spaanse narratieve teksten*, Dordrecht: Foris Publications.

\_\_\_\_\_ (1989) «Translation and Original: Similarities and Dissimilarities, I». *Target* 1:2, 151-81.

Lewes, G. H. (1864) *The Life of Goethe*, Londres: Smith, Elder, And Co.

Lowe, P. (1987) «Revising the ACTFL/ETS Scales for a New Purpose: Rating Skill in Translating», dins M. G. Rose (ed.), *Translating Excellence: Assessment, Achievement, Maintenance*, American Translators Association Series, vol. 1, Nova York: SUNY Binghamton Press, 53-61.

Lladó, Ramon (2009) «La mètrica com a valor en la traducció poètica». Disponible a: <http://www.saltana.org/2/esc/91.htm>.

Llovet, Jordi (ed.) (1995) *Lecciones de literatura universal: siglos XII a XX*, Madrid: Ediciones Cátedra.

López Eire, Antonio (1997) *Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Madrid: Arco Libros.

López Guix, Juan Gabriel i Minett Wilkinson, Jacqueline (2006) *Manual de traducción Inglés / Castellano*, Barcelona: Editorial Gedisa.

Luján Atienza, Ángel L. (2000) *Cómo se comenta un poema*, Madrid: Editorial Síntesis.

Mallafre, Joaquim (1991) *Llengua de tribu i llengua de polis. Bases d'una traducció literària*, Barcelona: Quaderns Crema.

Marchese, Angelo i Forradellas, Joaquín (2007) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Editorial Ariel.

Marco, Josep (2002) *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*, Vic: Eumo Editorial.

Marrugat, Jordi (2009) *Marià Manent i la traducció*, Lleida: Punctum & Trilcat.

Martínez Melis, N. i Hurtado Albir, A. (2001) «Assessment in Translation Studies: Research Needs», *Méta*, 46/2, 272-87.

Mayoral, José Antonio (2005) *Figuras retóricas*, Madrid: Editorial Síntesis.

Millán, Carmen i Bartrina, Francesca (eds) (2013) *The Routledge Handbook of Translation Studies*, Abingdon: Routledge.

Moreno Hernández, Carlos (2010) *Retórica y traducción*, Madrid: Arco / Libros.

Mortara Garavelli, Bice (2000) *Manual de retórica*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Mounin, Georges (1971) *Los problemas teóricos de la traducción*, Madrid: Editorial Gredos.

Newmark, Peter (2006) *Manual de traducción*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Nida, Eugene (2012) *Sobre la traducción*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Nord, Christiane (1988) *Textanalyse und Übersetzen*, Heidelberg, a J. Groos Verlag (1991) *Text analysis in Translation*, Amsterdam: Rodopi.

Oliva, Salvador i Buxton, Angela (1983) *Diccionari Anglès-Català*, Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

Oliva, Salvador (1988) *Introducció a la mètrica*, Barcelona: Quaderns Crema.

\_\_\_\_\_ (1992) *La mètrica i el ritme de la prosa*, Barcelona: Quaderns Crema.

\_\_\_\_\_ (1995) *Sobre els elements suposadament intraduïbles de la traducció literària*. Dins Josep Marco Borillo (ed.), *La traducció literària*, Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, 81-92.

\_\_\_\_\_ (2008) *Nova introducció a la mètrica*, Barcelona: Quaderns Crema.

\_\_\_\_\_ (2015) *Poesia i veritat*, Barcelona: Edicions de 1984.

Ortega y Gasset, José (1964) «Miseria y esplendor de la traducción», en José Ortega y Gasset *Obras completas*, Vol. V, Madrid: Revista de Occidente, 431-52.

Packard, William (1994) *The Poet's Dictionary: A Handbook of Prosody and Poetic Devices*, Nova York: Harpers Collins Publishers.

Parcerisas, Francesc; Desclot, Miquel; Abelló, Montserrat; Formosa, Feliu; Casasses, Enric; Navarro, Joan; Pietrelli, Lucia; Sanchis, Pau (2012) *XX Seminari sobre la Traducció a Catalunya. La traducció de poesia*, Barcelona: La Imprempta Ecològica.

Parramon i Blasco, Jordi (1998) *Diccionari de poètica*, Barcelona: Edicions 62.

Pastor, Lluís (2007) *La retòrica antiga*, Barcelona: Editorial UOC.

Platón (1991) *Diálogos*, Madrid: Espasa Calpe.

\_\_\_\_\_ (2014) *Fedro*, Madrid: Editorial Gredos.

*Poesia anglesa i nord-americana contemporània. Antologia* (1994) A cura de Sam Abrams, Barcelona: Edicions 62.

Popovič, Anton (1976) *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*, Edmonton: University of Alberta.

Power, Kevin (2009) *Una poética activa. Poesía estadounidense del siglo XX*, Santiago de Xile: Ediciones Universidad Diego Portales.

Quintilià, Marc Fabi (1916) *Instituciones oratorias*, Madrid: Perlado Páez y Compañía.

Raffel, Burton (1988) *The Art of Translating Poetry*, Pennsilvània: The Pennsylvania State University Press.

Recanati, François (2000) *Oratio Obliqua, Oratio Recta. An Essay on Metarepresentation*, Cambridge: The MIT Press.

Rich, Adrienne (1991) *An Atlas of the Difficult World: Poems 1988-1991*, Nova York i Londres: W.W. Norton & Company.

Robinson, Peter (2010) *Poetry & Translation. The Art of the Impossible*, Liverpool: Liverpool University Press.

Romo Feito, Fernando (2005) *La retórica. Un paseo por la retórica clásica*, Puigcerdà: Novagràfik.

Sala, Jordi (2000a) *Literatura, crítica, interpretació*, Girona: Servei de Publicacions de la Universitat de Girona.

\_\_\_\_\_ (2000b) *L'estètica de Josep Carner: La poesia de tema amorós*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Saussure, Ferdinand de (1967) *Cours de linguistique générale*, Paris: Éditions Payot & Rivages.

Server, Paul (1966) *The Art of Translating Poetry*, Boston: The Writer, Inc.

Steiner, George (1998) *After Babel: Aspects of language and translation*, Oxford: Oxford University Press.

Torre, Esteban (1994) *Teoría de la traducción literaria*, Madrid: Editorial Síntesis.

Torrent-Lenzen, Aina (2006) «Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética». Disponible a: [http://opus.bibl.fh-koeln.de/volltexte/2006/160/pdf/La\\_traducccion\\_poetica.pdf](http://opus.bibl.fh-koeln.de/volltexte/2006/160/pdf/La_traducccion_poetica.pdf). Consultada el 7/2/2016.

Toury, Gideon (1980) *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics.

Trujillo Sáez, Fernando (2003) «Investigación en Retórica Contrastiva». Disponible a: <http://www.ledonline.it/mpw/allegati/mpw0403trujillo.pdf>. Consultada el 7/2/2016.

Ubersfeld, Anne (1998) *Semiótica teatral*, Madrid: Ediciones Cátedra.

Usher, Stephen (2009) «*Oratio Recta* and *Oratio Obliqua* in Polybus». Disponible a: <http://grbs.library.duke.edu/article/view/1301/1381>. Consultada el 7/2/2016.

Venuti, Lawrence (1995) *The Translator's Invisibility. A History of Translation*, Abingdon: Routledge.

Vinay, Jean-Paul i Darbelnet, Jean (1977) *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*, Paris: Didier.

Vizenor, Gerald Robert (2006) *Almost Ashore*, Norwich: Salt Publishing.

Warren, Howard C. (1934) *Dictionary of Psychology*, Boston: Houghton Mifflin Co.

Weissbort, Daniel (ed.) (1989) *Translating Poetry. The Double Labyrinth*, Iowa City: University of Iowa Press.





UNIVERSITAT DE GIRONA

TESI DOCTORAL

**LA TRADUCCIÓ AL CATALÀ DE POESIA EN LLENGUA ANGLESA (1990-2010)**  
**ANÀLISI FORMAL I RETÒRICA**

LLUÍS BOSCH SÁNCHEZ

2016

DOCTORAT EN CIÈNCIES HUMANES, DEL PATRIMONI I

DE LA CULTURA

TESI DOCTORAL DIRIGIDA PEL DR. JORDI SALA I LLEAL

MEMÒRIA PRESENTADA PER OPTAR AL TÍTOL DE DOCTOR PER LA

UNIVERSITAT DE GIRONA

## ÍNDIX

Annex 1. Esquemes de la rima .....	3
Annex 2. Esquemes de les figures contingudes en els textos de partida .....	23
Annex 3. Esquemes sobre el tractament de les figures contingudes en els textos de partida .....	75
Annex 4. Esquemes de les figures generades en els textos d'arribada .....	81
Annex 5. Esquema dels <i>vitia per immutationem</i> consignats en les traduccions del corpus .....	143
Annex 6. Esquemes del grau d'elaboració en la unió sintàctica d'oracions .....	146

## **ANNEX 1**

### **ESQUEMES DE LA RIMA**

**Classificació:**

**Lluís Bosch Sánchez**

## ÍNDIX

## 1.1. Esquemes del nivell fonològic de la rima

1.1.1.Comadira .....	5
1.1.2.Riera .....	7
1.1.3.Jaumà .....	10

## 1.2. Esquemes del nivell semàntic de la rima

1.2.1.Comadira .....	11
1.2.2.Riera .....	13
1.2.3.Jaumà .....	16

## 1.3. Esquemes de les rimes condicionants i condicionades

1.3.1.Comadira .....	17
1.3.2.Riera .....	19
1.3.3.Jaumà .....	22

## 1.1.ESQUEMES DEL NIVELL FONOLÒGIC DE LA RIMA

## 1.1.1.Comadira

CALYPSO		CALIPSO		
V1-	<i>Dríver drive fáster and máke a good rún Down the Spríngfield Line únder the shíning sún.</i>	A A	Nói, ves de préssa i cóndueix víu tot Spríngfield Line, sóta el sól que rú.	A A
	<i>Fly like an aéroplane, dón't pull up shórt Till you bráke for Grand Céntral Státion, New Yórk.</i>	B B	Vola com ún avió, nó en siguis xórc, fins a la Céntral Státion dé Nova Yórk.	B B
V5-	<i>For thére in the míddle of thát waiting-háll Should be stánding the óne that Í love best of áll.</i>	C C	Perqué al bell míg d'aquella vásta sála m'hi espéra aquéll que em te tocáda l'ála.	C C
	<i>If he's nó't there to méet me when Í get to tówn, I'll stánd on the síde-walk with téars rolling dówn.</i>	D D	I si nó esta esperánt-me quan arríbo a ciutat, em quedaré ploránt tota l'eternitát.	D D
V10-	<i>For hé is the óne that I lóve to look on, The ácme of kíndness and pérfection.</i>	E E	Perque éll es l'únic que em míro de debó, cím de tendrésa i de pérfecció.	E E
	<i>He présses my hánd and he sáys he loves mé, Which I fínd an admiráble pecúliarity.</i>	F F	I díu que m'estíma i m'estrény la má i tróbo admiráble tal cóm ell ho fá.	F F
	<i>The wóods are bríght gréen on both sídes of the líne; The trées have their lóves though they're dífferent from míne.</i>	G G	El fullátge escláta de vérd a la voréra, els árbres s'estímen, pro a la séva manéra.	G G
V15-	<i>But the póor fat old bánker in the sún-parlor cár Has nó one to lóve him excépt his cigár.</i>	H H	I el póbre banquer fáti, al seu cótxe solár, ningú no l'estíma sinó el seu cigár.	H H
	<i>If Í were the Héad of the Chúrch or the Státe, I'd pówder my nóse and just téll them to wáit.</i>	I I	Si jó fos el cáp de l'Església o l'Estát, retócant-me el nás, els diría: Combát!	I I
V20-	<i>For lóve's more impórtant and pówerful thán Éven a préest or a pólitician.</i>	J J	Que l'amór es molt més impórtant i mes ríc fins i tót que un bísbe o que ún polític.	J J

## JOHNNY

V1-	<i>O the valley in the summer where I and my John Beside the deep river would walk on and on While the flowers at our feet and the birds up above Argued so sweetly on reciprocal love,</i>	A A B B
V5-	<i>And I leaned on his shoulder; «O Johnny, let's play»: But he frowned like thunder and he went away.</i>	C C
	<i>O that Friday near Christmas as I well recall When we went to the Charity Matinee Ball, The floor was so smooth and the band was so loud</i>	D D E
V10-	<i>And Johnny so handsome I felt so proud; «Squeeze me tighter, dear Johnny, let's dance till it's day». But he frowned like thunder and he went away.</i>	E C C
	<i>Shall I ever forget at the Grand Opera When music poured out of each wonderful star?</i>	F F
V15-	<i>Diamonds and pearls they hung dazzling down Over each silver or golden silk gown; «O John I'm in heaven,» I whispered to say: But he frowned like thunder and he went away.</i>	G G C C
	<i>O but he was as fair as a garden in flower, As slender and tall as the great Eiffel Tower, When the waltz throbbed out on the long promenade O his eyes and his smile they went straight to my heart; «O marry me, Johnny, I'll love and obey»: But he frowned like thunder and he went away.</i>	H H I I C C
V20-		
V25-	<i>O last night I dreamed of you, Johnny, my lover, You'd the sun on one arm and the moon on the other, The sea it was blue and the grass it was green, Every star rattled a round tambourine; Ten thousand miles deep in a pit there I lay:</i>	J J K K C
V30-	<i>But you frowned like thunder and you went away.</i>	C

## JOHNNY

	<i>Oh la vall a l'estiu per on jo i el meu John passejàvem tothora, vora aquell riu pregon, i els ocells dalt del cel i les flors sobre el rost, hi xerramequejaven de l'amor correspost; jo, el cap sobre el seu muscle, vaig dir-li: «Vull jugar.» Pro em va fer mala cara i va marxar.</i>	A A B B C C
	<i>Oh també aquell divendres, just abans de Nadal, que vam anar, ho recordo, al ball parroquial; la pista era tan llisa, l'orquestra tan potent i en Johnny era tan guapo, que em vaig sentir imponent. «Estrenye'm fort, oh Johnny, i ballem fins demà.» Pro em va fer mala cara i va marxar.</i>	D D E E C C
	<i>I aquella nit a l'Òpera, oh quina meravella, la música brollava del cor de cada estrella, els diamants, les perles, lluïen decidits sobre l'or i la plata i la seda dels vestits. «Oh John, sóc a la glòria», jo li vaig murmurar. Pro em va fer mala cara i va marxar.</i>	F F G G C C
	<i>Oh, era encantador com un jardí, era un cel, tan esvelt i tan alt com ho és la torre Eiffel; quan el vals per l'arbreda arrossegava fort, oh els seus ulls, el somriure, em van arribar al cor. «Oh, casa't amb mi, Johnny, pren-me el cor i la mà.» Pro em va fer mala cara i va marxar.</i>	H H I I C C
	<i>Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a somiar, dus a una mà la lluna, el sol a l'altra mà; que verda que era l'herba, el blau marí, que bell, cada estrella agitava un petit cascavell; jo jeia en un abisme profund com un volcà: pro em vas fer mala cara i vas marxar.</i>	J / C J / C K K C C

## 1.1.2.Riera

HIGH WINDOWS		FINESTRALS		
V1-	<i>When I see a couple of kids And guess he's fucking her and she's Taking pills or wearing a diaphragm, I know this is paradise</i>	- - - -	Quan veig una parella jove i m'afiguro que ell la carda i que ella pren la píndola o du un diafragma, sé que això és el paradís	- - - -
V5-	<i>Everyone old has dreamed of all their lives- Bonds and gestures pushed to one side Like an outdated combine harvester; And everyone young going down the long slide</i>	- A - A	que els grans hem somniat tota la vida: bandejar la beateria i qualsevol prejudici com una màquina de segar passada de moda, i lliscar tots els joves pel llarg precipici	- A - A
V10-	<i>To happiness, endlessly, I wonder if Anyone looked at me, forty years back, And thought, That'll be the life; No God any more, or sweating in the dark</i>	- B - B	cap a la felicitat, sense fi. Em pregunto si algú em va mirar, quaranta anys enrere, i va pensar: <i>Això sí que és vida!</i> <i>Res de Déu, ni de suar a les fosques per la fal·lera</i>	- B - B
V15-	<i>About hell and that, or having to hide What you think of the priest. He And his lot will all go down the long slide Like free bloody birds. And immediately</i>	C D C D	<i>de l'infern i tot això, res d'haver d'amagar tot el que penses del mossèn. Seran ells, maleït sia, els que no pararan de baixar pel llarg tobogan, lliures com ocells.</i>	C D C D
V20-	<i>Rather than words comes the thought of high windows: The sun-comprehending glass, And beyond it, the deep blue air, that shows Nothing, and is nowhere, and is endless.</i>	E F E F	I a l'instant, més que paraules m'afiguro uns finestrals: els seus vidres fulgents de la llum al zenit i, més enllà, l'aire blau i fondo, que és fals i no és enlloc, i que és infinit.	E F E F

## POSTERITY

V1-	<i>Jake Bakolowsky, my biographer, Has this page microfilmed. Sitting inside His air-conditioned cell at Kennedy In jeans and sneakers, he's not call to hide</i>	A B C B
V5-	<i>Some slight impatience with his destiny: 'I'm stuck with this old fart at least a year;</i>	C A
	<i>I wanted to teach school in Tel Aviv, But Myra's folks' – he makes the money sign- 'Insisted I got tenure. When there's kids-'</i>	D E F
V10-	<i>He shrugs. 'It's stinking dead, the research line; Just let me put this bastard on the skids, I'll get a couple of semesters leave</i>	E F D
	<i>To work on Protest Theatre.' They both rise, Make for the Coke dispenser. 'What's he like?</i>	G H
V15-	<i>Christ, I just told you. Oh, you know the thing, That crummy textbook stuff from Freshman Psych, Not out of kicks or something happening - One of those old-type natural fouled-up guys.'</i>	I H I G

## POSTERITAT

Jake Bakolowsky, el meu biògraf, té aquesta pàgina microfilmada. Assegut a la seva cel·la amb aire condicionat a la Kennedy, amb texans i sabatilles, no ha sabut dissimular una lleugera impaciència amb el seu destí: «Fa un any que estic encallat amb aquest bibliògraf;	A B C B C A
jo volia anar a Tel-Aviv i fer-hi de professor però el pare de la Myra –fa el senyal que va folrat- va insistir que guanyés la plaça. Quan hi ha canalla...» S'encongeix d'espatlles. «La recerca és mortal de necessitat; si em puc treure del damunt aquest que no calla, durant un parell de semestres tindrè ocasió	D E F E F D
d'investigar el teatre de protesta.» S'aixequen tots dos i s'adrecen a la màquina de coca-cola. «Que com és? Coï, ja t'ho he dit. Bé, pots pensar, un text horrorós d'estudiant de psiquiatria, un obsés, no perquè estigui sonat o la pugui espifiar... sinó un paio passat de moda i naturalment espantós.»	G H I H I G



## THIS BE THE VERSE

V1-	<i>The fuck you up, your mum and dad.</i>	A
	<i>They may not mean to, but they do.</i>	B
	<i>They fill you with the faults they had</i>	A
	<i>And add some extra, just for you.</i>	B
V5-	<i>But they were fucked up in their turn</i>	C
	<i>By fools in old-style hats and coats,</i>	D
	<i>Who half the time were sippy-stern</i>	C
	<i>And half at one another's throats.</i>	D
	<i>Man hands on misery to man.</i>	E
V10-	<i>In deepens like a coastal shelf.</i>	F
	<i>Get out as early as you can,</i>	E
	<i>And don't have any kids yourself.</i>	F

## QUE AQUEST SIGUI EL VERS

	Et varen ben fotre, el papa i la mama.	A
	Potser no ho volien, però així és de cru.	B
	A aquells defectes que els donaren fama	A
	has d'afegir-hi els teus, i aquest ets tu.	B
	Però a ells els van fotre també	C
	uns vells folls amb barret i abric galdós	D
	que tot i tenir un aspecte sever	C
	solien barallar-se com gat i gos.	D
	D'uns homes a uns altres, talment un fat,	E
	l'aflicció, com un banc de sorra, creix.	F
	Així doncs, fot el camp ben aviat	E
	i si vols tenir fills, doncs tu mateix.	F

## 1.1.3.Jaumà

PROVIDE, PROVIDE			ARREPLEGA, ARREPLEGA		
V1-	<i>The witch that came (the withered hag) To wash the steps with pail and rag Was once the beauty Abishag,</i>	A A A	La bruixota marcida que ve a fregar escales amb drap i cubell fou la bella Abishag en altre temps,	a A A	
V5-	<i>The picture pride of Hollywood. Too many fall from great and good For you to doubt the likelihood.</i>	B B B	l'estrella orgull de Hollywood; de grans i bons, molts n'han caigut, no en dubtis pas la certitud.	b b b	
	<i>Die early and avoid the fate. Or if predestined to die late, Make up your mind to die in state.</i>	C C C	Mor jove, evita aquest destí. Però si tard has de morir, fes-te el propòsit de morir ric.	c c c	
V10-	<i>Make the whole stock exchange your own! If need be occupy a throne, Where nobody can call you crone.</i>	D D D	Compra tu sol tota la Borsa! Si cal, cenyeix-te una corona; que mai no et tractin com a aquesta dona.	d d D	
	<i>Some have relied on what they knew, Others on being simply true</i>	E E	Uns es fiaven del seu saber; d'altres, de ser sempre sincers.	e e	
V15-	<i>What worked for them might work for you.</i>	E	Et pot passar el mateix que a ells.	e	
	<i>No memory of having starred Atones for later disregard Or keeps the end from being hard.</i>	F F F	No hi ha record d'haver triomfat que et rescabali de ser menyspreat, o t'asseguri un final menys amarg.	f F F	
V20-	<i>Better to go down dignified With boughten friendship at your side Than none at all. Provide, provide!</i>	G G G	Més val deixar aquest món ben digne amb amics comprats a la vora, que sense cap. Arreplega, arreplega!	- - -	

## 1.2. ESQUEMES DEL NIVELL SEMÀNTIC DE LA RIMA: MOTS RIMATS I MOTS DE RIMA

### 1.2.1. Comadira

CALYPSO		CALIPSO
V1- <i>Dríver drive fáster and máke a good <b>rún</b> Down the Spríngfield Line únder the shíning <b>sún</b>.</i>		Nói, ves de préssa i cóndueix <b>víu</b> tot Spríngfield Line, sóta el sól que <b>ríu</b> .
<i>Fly like an aéroplane, don't pull up <b>shórt</b> Till you bráke for Grand Céntral Státion, New <b>Yórk</b>.</i>	Homofonia	Vola com ún avió, nó en siguis <b>xórc</b> , fins a la Céntral Státion dé Nova <b>Yórk</b> .
V5- <i>For thére in the míddle of thát waiting-<b>háll</b> Should be stánding the óne that Í love best of <b>áll</b>.</i>		Perqué al bell míg d'aquella vástá <b>sála</b> m'hi espéra aquéll que em te tocáda l' <b>ála</b> .
<i>If he's nó there to méet me when Í get to <b>tówn</b>, I'll stánd on the síde-walk with téars rolling <b>dówn</b>.</i>		I si nó esta esperánt-me quan arribo a <b>ciutát</b> , em quedaré ploránt tota l' <b>eternitát</b> .
V10- <i>For hé is the óne that I lóve to look <b>on</b>, The ácme of kíndness and <b>pérfection</b>.</i>		Perque éll es l'únic que em miro de <b>debó</b> , cím de tendrésa i de <b>pérfecció</b> .
<i>He présses my <u>hánd</u> and he sáys he loves <b>mé</b>, Which I fínd an admiráble <b>pecúliarity</b>.</i>		I díu que m'estíma i m'estrény la <b>má</b> i tróbo admiráble tal cóm ell ho <b>fá</b> .
<i>The wóods are bright gréen on both sídes of the <b>líne</b>; The trées have their lóves though they're different from <b>míne</b>.</i>		El fullátge escláta de vérd a la <b>voréra</b> , els árbres s'estímen, pro a la séva <b>manéra</b> .
V15- <i>But the póor fat old bánker in the <u>sún</u>-parlor <b>cár</b> Has nó one to lóve him excépt his <b>cigár</b>.</i>		I el póbre banquer fáti, al seu cótxe <b>solár</b> , ningú no l'estíma sinó el seu <b>cigár</b> .
<i>If Í were the Héad of the Chúrch or the <b>Státe</b>, I'd pówder my nóse and just téll them to <b>wáit</b>.</i>	Antonímia	Si jó fos el cáp de l'Església o l' <b>Estát</b> , retócant-me el nás, els diría: <b>Combát!</b>
V20- <i>For lóve's more impórtant and <u>pówerful</u> <b>thán</b> Éven a priést or a <b>pólitician</b>.</i>	Sinonímia	Que l'amór es molt més impórtant i mes <b>ric</b> fins i tót que un bísbe o que ún <b>polític</b> .

## JOHNNY

## JOHNNY

- V1- *O the valley in the summer where I and my **John**  
Beside the deep river would walk on and **on**  
While the flowers at our feet and the birds up **above*** Metonímia  
*Argued so sweetly on reciprocal love,*
- V5- *And I leaned on his shoulder; «O Johnny, let's **play**»:  
But he frowned like thunder and he went **away**.*
- V10- *O that Friday near Christmas as I well **recall**  
When we went to the Charity Matinee **Ball**,  
The floor was so smooth and the band was so **loud**  
And Johnny so handsome I felt so **proud**;  
«Squeeze me tighter, dear Johnny, let's dance till it's **day**».  
But he frowned like thunder and he went **away**.* Sinonímia  
Sinonímia  
Sinècdoque
- V15- *Shall I ever forget at the Grand **Opera**  
When music poured out of each wonderful **star**?  
Diamonds and pearls they hung dazzling **down**  
Over each silver or golden silk **gown**;  
«O John I'm in heaven,» I whispered to **say**:  
But he frowned like thunder and he went **away**.* Personificació
- V20- *O but he was as fair as a garden in **flower**,  
As slender and tall as the great Eiffel **Tower**,  
When the waltz throbbed out on the long **promenade**  
O his eyes and his smile they went straight to my **heart**;  
«O marry me, Johnny, I'll love and **obey**»:  
But he frowned like thunder and he went **away**.* Metàfora  
Sinècdoque
- V25- *O last night I dreamed of you, Johnny, my **lover**,  
You'd the sun on one arm and the moon on the **other**,  
The sea it was blue and the grass it was **green**,  
Every star rattled a round **tambourine**;  
Ten thousand miles deep in a pit there I **lay**:  
But you frowned like thunder and you went **away**.* Sinècdoque  
Sinècdoque  
Sinècdoque

Oh la vall a l'estiu per on jo i el meu **John**  
passejàvem tothora, vora aquell riu **pregon**,  
i els ocells dalt del cel i les flors sobre el **rost**,  
hi xerramequejaven de l'amor **correspost**;  
jo, el cap sobre el seu muscle, vaig dir-li: «Vull **jugar**.»  
Pro em va fer mala cara i va **marxar**.

Oh també aquell divendres, just abans de **Nadal**,  
que vam anar, ho recordo, al ball **parroquial**;  
la pista era tan llisa, l'orquestra tan **potent**  
i en Johnny era tan guapo, que em vaig sentir **imponent**.  
«Estrenye'm fort, oh Johnny, i ballem fins **demà**.»  
Pro em va fer mala cara i va **marxar**.

I aquella nit a l'Òpera, oh quina **meravella**,  
la música brollava del cor de cada **estrella**,  
els diamants, les perles, lluien **decidits**  
sobre l'or i la plata i la seda dels **vestits**.  
«Oh John, sóc a la glòria», jo li vaig **murmurar**.  
Pro em va fer mala cara i va **marxar**.

Oh, era encantador com un jardí, era un **cel**,  
tan esvelt i tan alt com ho és la torre **Eiffel**;  
quan el vals per l'arbreda arrossegava **fort**,  
oh els seus ulls, el somriure, em van arribar al **cor**.  
«Oh, casa't amb mi, Johnny, pren-me el cor i la **mà**.»  
Pro em va fer mala cara i va **marxar**.

Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a **somiar**,  
dus a una mà la lluna, el sol a l'altra **mà**;  
que verda que era l'herba, el blau marí, que **bell**,  
cada estrella agitava un petit **cascavell**;  
jo jeia en un abisme profund com un **volcà**:  
pro em vas fer mala cara i vas **marxar**.

## 1.2.2.Riera

## HIGH WINDOWS

- V1- *When I see a couple of kids  
And guess he's fucking her and she's  
Taking pills or wearing a diaphragm,  
I know this is paradise*
- V5- *Everyone old has dreamed of all their lives-  
Bonds and gestures pushed to one **side**  
Like an outdated combine harvester;  
And everyone young going down the long **slide***
- V10- *To happiness, endlessly, I wonder if  
Anyone looked at me, forty years **back**,  
And thought, That'll be the life;  
No God any more, or sweating in the **dark***
- V15- *About hell and that, or having to **hide**  
What you think of the priest. **He**  
And his lot will all go down the long **slide**  
Like free bloody birds. And **immediately***
- V20- *Rather than words comes the thought of high **windows**:  
The sun-comprehending **glass**,  
And beyond it, the deep blue air, that **shows**  
Nothing, and is nowhere, and is **endless**.*

Sinonímia

Sinonímia

## FINESTRALS

Quan veig una parella jove  
i m'afiguro que ell la carda i que ella  
pren la píndola o du un diafragma,  
sé que això és el paradís

que els grans hem somniat tota la vida:  
bandejar la beateria i qualsevol **prejudici**  
com una màquina de segar passada de moda,  
i lliscar tots els joves pel llarg **precipici**

cap a la felicitat, sense fi. Em pregunto si  
algú em va mirar, quaranta anys **enrere**,  
i va pensar: *Això sí que és vida!*  
*Res de Déu, ni de suar a les fosques per la **fal·lera***

*de l'infern i tot això, res d'haver d'**amagar**  
tot el que penses del mossèn. Seran **ells**,  
maleït sia, els que no pararan de **baixar**  
pel llarg tobogan, lliures com **ocells**.*

I a l'instant, més que paraules m'afiguro uns **finestrals**:  
els seus vidres fulgents de la llum al **zenit**  
i, més enllà, l'aire blau i fondo, que és **fals**  
i no és enlloc, i que és **infinit**.

## POSTERITY

- V1- *Jake Bakolowsky, my **biographer**,  
Has this page microfilmed. Sitting inside  
His air-conditioned cell at **Kennedy**  
In jeans and sneakers, he's not call to **hide*** Antonímia
- V5- *Some slight impatience with his **destiny**:  
'I'm stuck with this old fart at least a **year**;* Eufemisme
- V10- *I wanted to teach school in Tel Aviv,  
But Myra's folks' – he makes the money **sign**-  
'Insisted I got tenure. When there's **kids**-'  
He shrugs. 'It's stinking dead, the research **line**;  
Just let me put this bastard on the **skids**,  
I'll get a couple of semesters **leave*** Eufemisme
- V15- *To work on Protest Theatre.' They both **rise**,  
Make for the Coke dispenser. 'What's he **like**?  
Christ, I just told you. Oh, you know the **thing**,  
That crummy textbook stuff form Freshman **Psych**,  
Not out of kicks or something **happening** -  
One of those old-type natural fouled-up **guys**.'* Sinonímia  
Descriptio  
Sinonímia

## POSTERITAT

- Jake Bakolowsky, el meu **biògraf**,  
té aquesta pàgina microfilmada. **Assegut**  
a la seva cel·la amb aire condicionat a la **Kennedy**,  
amb texans i sabatilles, no ha **sabut**  
dissimular una lleugera impaciència amb el seu **destí**:  
«Fa un any que estic encallat amb aquest **bibliògraf**;
- jo volia anar a Tel-Aviv i fer-hi de **professor**  
però el pare de la Myra –fa el senyal que va **folrat**-  
va insistir que guanyés la plaça. Quan hi ha **canalla...**»  
S'encongeix d'espatlles. «La recerca és mortal de **necessitat**;  
si em puc treure del damunt aquest que no **calla**,  
durant un parell de semestres tindrè **ocasió**
- d'investigar el teatre de protesta.» S'aixequen tots **dos**  
i s'adrecen a la màquina de coca-cola. «Que com **és**?  
Coi, ja t'ho he dit. Bé, pots **pensar**,  
un text horrorós d'estudiant de psiquiatria, un **obsés**,  
no perquè estigui sonat o la pugui **espifiar**...  
sinó un paio passat de moda i naturalment **espantós**.»

## THIS BE THE VERSE

- V1- *The fuck you up, your mum and **dad**.  
They may not mean to, but they **do**.  
They fill you with the faults they **had**  
And add some extra, just for **you**.*
- V5- *But they were fucked up in their **turn**  
By fools in old-style hats and **coats**,  
Who half the time were sippy-**stern**  
And half at one another's **throats**.*
- V10- *Man hands on misery to **man**.  
In deepens like a coastal **shelf**.  
Get out as early as you **can**,  
And don't have any kids **yourself**.*

Sinonímia

## QUE AQUEST SIGUI EL VERS

- Et varen ben fotre, el papa i la **mama**.  
Potser no ho volien, però així és de **cru**.  
A aquells defectes que els donaren **fama**  
has d'afegir-hi els teus, i aquest ets **tu**.
- Però a ells els van fotre **també**  
uns vells folls amb barret i abric **galdós**  
que tot i tenir un aspecte **sever**  
solien barallar-se com gat i **gos**.
- D'uns homes a uns altres, talment un **fat**,  
l'aflicció, com un banc de sorra, **creix**.  
Així doncs, fot el camp ben **aviat**  
i si vols tenir fills, doncs tu **mateix**.

## 1.2.3.Jaumà

	PROVIDE, PROVIDE		ARREPLEGA, ARREPLEGA
V1-	<i>The witch that <u>came</u> (the withered <b>hag</b>) To wash the steps with <u>pail</u> and <b>rag</b> Was <u>once</u> the beauty <b>Abishag</b>,</i>		La bruixota marcida que <b>ve</b> a fregar escales amb drap i <b>cubell</b> fou la bella Abishag en altre <b>temps</b> ,
V5-	<i>The picture pride of <b>Hollywood</b>. Too many <u>fall</u> from great and <b>good</b> For you to doubt the <b>likelihood</b>.</i>		l'estrella orgull de <b>Hollywood</b> ; de grans i bons, molts n'han <b>caigut</b> , no en dubtis pas la <b>certitud</b> .
	<i>Die early and avoid the <b>fate</b>. Or if predestined to <u>die late</u>, Make up your mind to die in <b>state</b>.</i>	Sinonímia	Mor jove, evita aquest <b>destí</b> . Però si tard has de <b>morir</b> , fes-te el propòsit de morir <b>ric</b> .
V10-	<i>Make the whole <u>stock exchange</u> your <b>own</b>! If need be occupy a <b>throne</b>, Where nobody can call you <b>crone</b>.</i>	Metonímia Sinècdoque (pxt)	Compra tu sol tota la <b>Borsa</b> ! Si cal, ceneix-te una <b>corona</b> ; que mai no et tractin com a aquesta <b>dona</b> .
V15-	<i>Some have relied on what they <b>knew</b>, Others on being simply <b>true</b> What worked for <u>them</u> might work for <b>you</b>.</i>		Uns es fiaven del seu <b>saber</b> ; d'altres, de ser sempre <b>sincers</b> . Et pot passar el mateix que a <b>ells</b> .
	<i>No memory of having <b>starred</b> Atones for later <b>disregard</b> Or keeps the end from being <b>hard</b>.</i>	Sinonímia Sinonímia	No hi ha record d'haver <b>trionfat</b> que et rescabali de ser <b>menyspreat</b> , o t'asseguri un final menys <b>amarg</b> .
V20-	<i>Better to go down dignified With boughten friendship at your side Than none at all. Provide, provide!</i>		Més val deixar aquest món ben digne amb amics comprats a la vora, que sense cap. Arreplega, arreplega!



### 1.3. ESQUEMES DE LES RIMES CONDICIONANTS I CONDICIONADES

#### 1.3.1. Comadira

##### CALYPSO

V1- *Dríver drive fáster and máke a good rún  
Down the Spríngfield Line únder the shíning sún.*

*Fly like an aéroplane, don't pull up shórt  
Till you bráke for Grand Céntral Státion, New Yórk.*

V5- *For thére in the míddle of thát waiting-háll  
Should be stánding the óne that Í love best of áll.*

*If he's nót there to méet me when Í get to tówn,  
I'll stánd on the síde-walk with téars rolling dówn.*

V10- *For hé is the óne that I lóve to look on,  
The ácme of kindness and pérfectíon.*

*He présses my hánd and he sáys he loves mé,  
Which I fínd an admiráble pecúliarity.*

*The wóods are bright gréen on both sídes of the líne;  
The trées have their lóves though they're dífferent from míne.*

V15- *But the póor fat old bánker in the sún-parlor cár  
Has nó one to lóve him excépt his cigár.*

*If Í were the Héad of the Chúrch or the Státe,  
I'd pówder my nóse and just téll them to wáit.*

V20- *For lóve's more impórtant and pówerful thán  
Éven a príest or a pólitician.*

##### CALIPSO

Nói, ves de préssa i cóndueix víu  
tot Spríngfield Line, sóta el sól que **ríu**.

Vola com ún avió, nó en siguis xórc,  
fins a la Céntral Státion dé Nova **Yórk**.

Perqué al bell míg d'aquella vásta **sála**  
m'hi espéra aquéll que em te tocada l'ála.

I si nó esta esperánt-me quan arribo a **ciutát**,  
em quedaré ploránt tota l'eternitát.

Perque éll es l'únic que em miro de debó,  
cím de tendrésa i de **pérfecció**.

I díu que m'estíma i m'estrény la **má**  
i tróbo admiráble tal cóm ell ho fá.

El fullátge escláta de vérd a la **voréra**,  
els árbres s'estímen, pro a la séva manéra.

I el póbre banquer fáti, al seu cótxe solár,  
ningú no l'estíma sinó el seu **cigár**.

Si jó fos el cáp de l'Església o l'**Estát**,  
retócant-me el nás, els diría: Combát!

Que l'amór es molt més impórtant i mes ric  
fins i tót que un bísbe o que ún **polític**.

## JOHNNY

- V1- *O the valley in the summer where I and my John  
Beside the deep river would walk on and on  
While the flowers at our feet and the birds up above  
Argued so sweetly on reciprocal love,*
- V5- *And I leaned on his shoulder; «O Johnny, let's play»:  
But he frowned like thunder and he went away.*
- O that Friday near Christmas as I well recall  
When we went to the Charity Matinee Ball,  
The floor was so smooth and the band was so loud*
- V10- *And Johnny so handsome I felt so proud;  
«Squeeze me tighter, dear Johnny, let's dance till it's day».  
But he frowned like thunder and he went away.*
- Shall I ever forget at the Grand Opera  
When music poured out of each wonderful star?  
Diamonds and pearls they hung dazzling down  
Over each silver or golden silk gown;  
«O John I'm in heaven,» I whispered to say:  
But he frowned like thunder and he went away.*
- V15- *O but he was as fair as a garden in flower,  
As slender and tall as the great Eiffel Tower,  
When the waltz throbbed out on the long promenade  
O his eyes and his smile they went straight to my heart;  
«O marry me, Johnny, I'll love and obey»:  
But he frowned like thunder and he went away.*
- V20- *O last night I dreamed of you, Johnny, my lover,  
You'd the sun on one arm and the moon on the other,  
The sea it was blue and the grass it was green,  
Every star rattled a round tambourine;  
Ten thousand miles deep in a pit there I lay:*
- V25- *But you frowned like thunder and you went away.*
- V30- *But you frowned like thunder and you went away.*

## JOHNNY

Oh la vall a l'estiu per on jo i el meu **John**  
passejàvem tothora, vora aquell riu pregon,  
i els ocells dalt del cel i les flors sobre el rost,  
hi xerramequejaven de l'amor **correspost**;  
jo, el cap sobre el seu muscle, vaig dir-li: «Vull **jugar**.»  
Pro em va fer mala cara i va **marxar**.

Oh també aquell divendres, just abans de **Nadal**,  
que vam anar, ho recordo, al ball parroquial;  
la pista era tan llisa, l'orquestra tan **potent**  
i en Johnny era tan guapo, que em vaig sentir imponent.  
«Estrenye'm fort, oh Johnny, i ballem fins demà.»  
Pro em va fer mala cara i va **marxar**.

I aquella nit a l'Òpera, oh quina meravella,  
la música brollava del cor de cada **estrella**,  
els diamants, les perles, llüen decidits  
sobre l'or i la plata i la seda dels **vestits**.  
«Oh John, sóc a la glòria», jo li vaig murmurar.  
Pro em va fer mala cara i va **marxar**.

Oh, era encantador com un jardí, era un cel,  
tan esvelt i tan alt com ho és la torre **Eiffel**;  
quan el vals per l'arbreda arrossegava fort,  
oh els seus ulls, el somriure, em van arribar al **cor**.  
«Oh, casa't amb mi, Johnny, pren-me el cor i la mà.»  
Pro em va fer mala cara i va **marxar**.

Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a **somiar**,  
dus a una mà la lluna, el sol a l'altra mà;  
que verda que era l'herba, el blau marí, que bell,  
cada estrella agitava un petit **cascavell**;  
jo jeia en un abisme profund com un volcà;  
pro em vas fer mala cara i vas **marxar**.

## 1.3.2.Riera

## HIGH WINDOWS

- V1- *When I see a couple of kids  
And guess he's fucking her and she's  
Taking pills or wearing a diaphragm,  
I know this is paradise*
- V5- *Everyone old has dreamed of all their lives-  
Bonds and gestures pushed to one side  
Like an outdated combine harvester;  
And everyone young going down the long slide*
- V10- *To happiness, endlessly, I wonder if  
Anyone looked at me, forty years back,  
And thought, That'll be the life;  
No God any more, or sweating in the dark*
- V15- *About hell and that, or having to hide  
What you think of the priest. He  
And his lot will all go down the long slide  
Like free bloody birds. And immediately*
- V20- *Rather than words comes the thought of high windows:  
The sun-comprehending glass,  
And beyond it, the deep blue air, that shows  
Nothing, and is nowhere, and is endless.*

## FINESTRALS

- Quan veig una parella jove  
i m'afiguro que ell la carda i que ella  
pren la píndola o du un diafragma,  
sé que això és el paradís
- que els grans hem somniat tota la vida:  
bandejar la beateria i qualsevol prejudici  
com una màquina de segar passada de moda,  
i lliscar tots els joves pel llarg **precipici**
- cap a la felicitat, sense fi. Em pregunto si  
algú em va mirar, quaranta anys **enrere**,  
i va pensar: *Això sí que és vida!*  
*Res de Déu, ni de suar a les fosques per la fal·lera*
- de l'infern i tot això, res d'haver d'**amagar**  
tot el que penses del mossèn. Seran ells,  
maleït sia, els que no pararan de baixar  
pel llarg tobogan, lliures com **ocells**.*
- I a l'instant, més que paraules m'afiguro uns **finestrals**:  
els seus vidres fulgents de la llum al zenit  
i, més enllà, l'aire blau i fondo, que és fals  
i no és enlloc, i que és **infinit**.

## POSTERITY

- V1- *Jake Bakolowsky, my biographer,  
Has this page microfilmed. Sitting inside  
His air-conditioned cell at Kennedy  
In jeans and sneakers, he's not call to hide*
- V5- *Some slight impatience with his destiny:  
'I'm stuck with this old fart at least a year;*
- I wanted to teach school in Tel Aviv,  
But Myra's folks' – he makes the money sign-  
'Insisted I got tenure. When there's kids-'  
V10- *He shrugs. 'It's stinking dead, the research line;  
Just let me put this bastard on the skids,  
I'll get a couple of semesters leave**
- To work on Protest Theatre.' They both rise,  
Make for the Coke dispenser. 'What's he like?  
V15- *Christ, I just told you. Oh, you know the thing,  
That crummy textbook stuff from Freshman Psych,  
Not out of kicks or something happening -  
One of those old-type natural fouled-up guys.'**

## POSTERITAT

Jake Bakolowsky, el meu **biògraf**,  
té aquesta pàgina microfilmada. **Assegut**  
a la seva cel·la amb aire condicionat a la **Kennedy**,  
amb texans i sabatilles, no ha sabut  
dissimular una lleugera impaciència amb el seu destí:  
«Fa un any que estic encallat amb aquest bibliògraf;

jo volia anar a Tel-Aviv i fer-hi de **professor**  
però el pare de la Myra –fa el senyal que va **folrat**-  
va insistir que guanyés la plaça. Quan hi ha **canalla...**»  
S'encongeix d'espatlles. «La recerca és mortal de necessitat;  
si em puc treure del damunt aquest que no calla,  
durant un parell de semestres tindrè ocasió

d'investigar el teatre de protesta.» S'aixequen tots **dos**  
i s'adrecen a la màquina de coca-cola. «Que com **és?**  
Coï, ja t'ho he dit. Bé, pots **pensar**,  
un text horrorós d'estudiant de psiquiatria, un obsés,  
no perquè estigui sonat o la pugui espifiar...  
sinó un paio passat de moda i naturalment espantós.»

## THIS BE THE VERSE

- V1- *The fuck you up, your mum and dad.  
They may not mean to, but they do.  
They fill you with the faults they had  
And add some extra, just for you.*
- V5- *But they were fucked up in their turn  
By fools in old-style hats and coats,  
Who half the time were sippy-stern  
And half at one another's throats.*
- V10- *Man hands on misery to man.  
In deepens like a coastal shelf.  
Get out as early as you can,  
And don't have any kids yourself.*

## QUE AQUEST SIGUI EL VERS

- Et varen ben fotre, el papa i la **mama**.  
Potser no ho volien, però així és de cru.  
A aquells defectes que els donaren fama  
has d'afegir-hi els teus, i aquest ets **tu**.
- Però a ells els van fotre també  
uns vells folls amb barret i abric **galdós**  
que tot i tenir un aspecte **sever**  
solien barallar-se com gat i gos.
- D'uns homes a uns altres, talment un fat,  
l'aflicció, com un banc de sorra, creix.  
Així doncs, fot el camp ben **aviat**  
i si vols tenir fills, doncs tu **mateix**.

## 1.3.3.Jaumà

## PROVIDE, PROVIDE

- V1- *The witch that came (the withered hag)  
To wash the steps with pail and rag  
Was once the beauty Abishag,*
- The picture pride of Hollywood.  
V5- Too many fall from great and good  
For you to doubt the likelihood.*
- Die early and avoid the fate.  
Or if predestined to die late,  
Make up your mind to die in state.*
- V10- *Make the whole stock exchange your own!  
If need be occupy a throne,  
Where nobody can call you crone.*
- Some have relied on what they knew,  
Others on being simply true*
- V15- *What worked for them might work for you.*
- No memory of having starred  
Atones for later disregard  
Or keeps the end from being hard.*
- Better to go down dignified  
V20- With boughten friendship at your side  
Than none at all. Provide, provide!*

## ARREPLEGA, ARREPLEGA

- La bruixota marcida que **ve**  
a fregar escales amb drap i cubell  
fou la bella Abishag en altre temps,
- l'estrella orgull de **Hollywood**;  
de grans i bons, molts n'han caigut,  
no en dubtis pas la certitud.
- Mor jove, evita aquest **destí**.  
Però si tard has de morir,  
fes-te el propòsit de morir ric.
- Compra tu sol tota la **Borsa**!  
Si cal, ceneix-te una corona;  
que mai no et tractin com a aquesta dona.
- Uns es fiaven del seu **saber**;  
d'altres, de ser sempre sincers.  
Et pot passar el mateix que a ells.
- No hi ha record d'haver **trionfat**  
que et rescabali de ser menyspreat,  
o t'asseguri un final menys amarg.
- Més val deixar aquest món ben digne  
amb amics comprats a la vora,  
que sense cap. Arreplega, arreplega!

## **ANNEX 2**

### **ESQUEMES DE LES FIGURES CONTINGUDES EN ELS TEXTOS DE PARTIDA**

**Classificació:**

**Lluís Bosch Sánchez**

## ÍNDEX

## 2.Esquemes de les figures contingudes en els textos de partida

2.1.Comadira .....	25
2.2.Oliva .....	29
2.3.Desclot .....	32
2.4.Jaumà (Frost) .....	35
2.5.Jaumà (Graves) .....	38
2.6.Jaumà (Hardy) .....	41
2.7.Riera .....	44
2.8.Susanna .....	45
2.9.Sargatal .....	47
2.10.Cuenca .....	51
2.11.Codina & Pujol .....	52
2.12.Parcerisas (Pound) .....	54
2.13.Parcerisas (Heaney) .....	56
2.14.Casellas .....	58
2.15.Fulquet & Ernest .....	60
2.16.Mateu .....	63
2.17.Abelló (Rich) .....	66
2.18.Abelló (Plath) .....	68
2.19.Ernest & Subirana .....	71
2.20.Manresa & Roig .....	73



## 2.1.Comadira

## - Pèrdues

«Calipso»:	V1-	Dríver <u>dríve</u> fást <u>er</u> and máke a good rún Down the Spríngfield Line únder the shíning sún.	Homeotelèuton	Nói, ves de préssa i cóndueix víu tot Spríngfield Line, sóta el sól que ríu.
	V1-	<u>Dríver dríve</u> fást <u>er</u> and máke a good rún Down the Spríngfield Line únder the shíning sún.	Figura E.	Nói, ves de préssa i cóndueix víu tot Spríngfield Line, sóta el sól que ríu.
	V7-	If he's nót there to méet me when Í get to <u>tówn</u> , I'll stánd on the side-walk with téars rolling <u>dówn</u> .	Paronomàsia	I si nó esta esperánt-me quan arribo a ciutat, em quedaré ploránt tota l'èternitát.
	V13-	The wóods are bright gréen on both sídes of the <u>líne</u> , The trées have their lóves though they're different from <u>míne</u> .	Paronomàsia	El fullátge escláta de vérd a la voréra, els árbres s'estímen, pro a la séva manéra.
«Johnny»:	V1-	O the valley in the summer where I and my John Beside the deep river would walk on and on While the flowers <u>at our feet</u> and the birds <u>up above</u> Argued so sweetly on reciprocal love,	Antítesi	Oh la vall a l'estiu per on jo i el meu John passejàvem tothora, vora aquell riu pregon, i els ocells dalt del cel i les flors sobre el rost, hi xerramequejaven de l'amor correspost;
	V5-	And I leaned on his shoulder; «O Johnny, let's play»: But he frowned <u>like thunder</u> and he went away.	Comparació	jo, el cap sobre el seu muscle, vaig dir-li: «Vull jugar.» Pro em va fer mala cara i va marxar.
	V13-	Shall I ever forget at the Grand Opera <u>When music poured out of each wonderful star?</u> Diamonds and pearls they hung dazzling down Over each silver or golden silk gown;	Interrogació	I aquella nit a l'Òpera, oh quina meravella, la música brollava del cor de cada estrella, els diamants, les perles, lluien decidits sobre l'or i la plata i la seda dels vestits.
	V13-	Shall I ever forget at the Grand Opera When music poured out of each wonderful star? Diamonds and pearls they hung dazzling <u>down</u> Over each silver or golden silk <u>gown</u> ;	Paronomàsia	I aquella nit a l'Òpera, oh quina meravella, la música brollava del cor de cada estrella, els diamants, les perles, lluien decidits sobre l'or i la plata i la seda dels vestits.
	V25-	O last night I dreamed of you, Johnny, <u>my lover</u> , You'd the sun on one arm and the moon on the other, The sea it was blue and the grass it was green Every star rattled a round tambourine;	Antonomàsia	Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a somiar, dus a una mà la lluna, el sol a l'altra mà; que verda que era l'herba, el blau marí, que bell, cada estrella agitava un petit cascavell;

## - Adaptacions

«Calipso»:	V11-	<u>He</u> présses my hánd and <u>he</u> sáys <u>he</u> loves mé, Which I fínd an admirable pecúliarity.	Anàfora	Polisíndeton	I díu que m'estíma i m'estrény la má i tróbo admirable tal cóm ell ho fá.
------------	------	--	---------	--------------	--

## - Manteniments

«Calipso»:	V1-	Dríver dríve fáster and máke a good <i>rún</i> Down the Spríngfield Líne únder the shíning <i>sún</i> .	Paronomàsia	Nói, ves de préssa i cóndueix <i>víu</i> tot Spríngfield Líne, sóta el sól que <i>ríu</i> .
	V3-	Fly like an <i>aéropíane</i> , dón't pull up shórt Till you bráke for Grand Céntral Státion, New York.	Comparació	Vola <i>com ún avió</i> , nó en siguis xórc, fins a la Céntral Státion dé Nova Yórk.
	V5-	For thére in the míddle of thát waiting- <i>háll</i> Should be stánding the óne that Í love best of <i>áll</i> .	Paronomàsia	Perqué al bell míg d'aquella vásta <i>sála</i> m'hi espéra aquéll que em te tocáda l' <i>ála</i> .
	V13-	The wóods are bright gréen on both sídes of the líne, <i>The trées have their lóves</i> though they're different from míne.	Personificació	El fullátge escláta de vérd a la voréra, <i>els árbres s'estímen</i> , pro a la séva manéra.
	V15-	But the póor fat old bánker in the sún-parlor cár <i>Has nó one to lóve him excépt his cigár</i> .	Personificació	I el póbre fanquer fáti, al seu cótxe solár, <i>ningú no l'estíma sinó el seu cigár</i> .
	V19-	For lóve's <i>more impórtant and pówerful thán</i> <i>Éven a príest or a póliticián</i> .	Comparació	Que l'amór <i>es molt més impórtant i mes ríc</i> <i>fins i tót que un bísbe o que ún polític</i> .
«Johnny»:	V1-	<i>O the valley in the summer where I and my John</i> Beside the deep river would walk on and on While the flowers at our feet and the birds up above Argued so sweetly on reciprocal love,	Exclamació	<i>Oh la vall a l'estiu per on jo i el meu John</i> passejàvem tothora, vora aquell riu pregon, i els ocells dalt del cel i les flors sobre el rost, hi xerramequejaven de l'amor correspost;
	V1-	<i>O the valley in the summer where I and my John</i> Beside the deep river would walk on and on While the flowers at our feet and the birds up above Argued so sweetly on reciprocal love,	Personificació	<i>Oh la vall a l'estiu per on jo i el meu John</i> passejàvem tothora, vora aquell riu pregon, i <i>els ocells dalt del cel i les flors sobre el rost</i> , hi xerramequejaven de l'amor correspost;
	V7-	<i>O that Friday near Christmas as I well recall</i> When we went to the Charity Matinee Ball, The floor was so smooth and the band was so loud	Exclamació	<i>Oh també aquell divendres, just abans de Nadal,</i> <i>que vam anar, ho recordo, al ball parroquial;</i> la pista era tan llisa, l'orquestra tan potent
	V17-	" <i>O John I'm in heaven</i> ," I whispered to say: But he frowned like thunder and he went away.	Exclamació	" <i>Oh John, sóc a la glòria</i> ", jo li vaig murmurar. Pro em va fer mala cara i va marxar.

V19-	<i>O but he was as fair as a garden in flower As slender and tall as the great Eiffel Tower,</i>	Exclamació	<i>Oh, era encantador com un jardí, era un cel, tan esvelt i tan alt com ho és la torre Eiffel;</i>
V19-	<i>O but he was as fair as a garden in flower As slender and tall as the great Eiffel Tower, When the waltz throbbbed out on the long promenade O his eyes and his smile they went straight to my heart;</i>	Comparació	<i>Oh, era encantador com un jardí, era un cel, tan esvelt i tan alt com ho és la torre Eiffel; quan el vals per l'arbreda arrossegava fort, oh els seus ulls, el somriure, em van arribar al cor.</i>
V19-	<i>O but he was as fair as a garden in flower As slender and tall as the great Eiffel Tower, When the waltz throbbbed out on the long promenade O his eyes and his smile they went straight to my heart;</i>	Comparació	<i>Oh, era encantador com un jardí, era un cel, tan esvelt i tan alt com ho és la torre Eiffel; quan el vals per l'arbreda arrossegava fort, oh els seus ulls, el somriure, em van arribar al cor.</i>
V19-	<i>O but he was as fair as a garden in flower As slender and tall as the great Eiffel Tower, When the waltz throbbbed out on the long promenade O his eyes and his smile they went straight to my heart;</i>	Personificació	<i>Oh, era encantador com un jardí, era un cel, tan esvelt i tan alt com ho és la torre Eiffel; quan el vals per l'arbreda arrossegava fort, oh els seus ulls, el somriure, em van arribar al cor.</i>
V21-	<i>When the waltz throbbbed out on the long promenade O his eyes and his smile they went straight to my heart;</i>	Exclamació	<i>quan el vals per l'arbreda arrossegava fort, oh els seus ulls, el somriure, em van arribar al cor.</i>
V22-	<i>O his eyes and his smile they went straight to my heart; «O marry me, Johnny, I'll love and obey»: But he frowned like thunder and he went away.</i>	Exclamació	<i>oh els seus ulls, el somriure, em van arribar al cor. «Oh, casa't amb mi, Johnny, pren-me el cor i la mà.» Pro em va fer mala cara i va marxar.</i>
V25-	<i>O last night I dreamed of you, Johnny, my lover, You'd the sun on one arm and the moon on the other, The sea it was blue and the grass it was green Every star rattled a round tambourine;</i>	Exclamació	<i>Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a somiar, dus a una mà la lluna, el sol a l'altra mà; que verda que era l'herba, el blau marí, que bell, cada estrella agitava un petit cascavell;</i>
V25-	<i>O last night I dreamed of you, Johnny, my lover, You'd the sun on one arm and the moon on the other, The sea it was blue and the grass it was green Every star rattled a round tambourine;</i>	Hipèrbole	<i>Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a somiar, dus a una mà la lluna, el sol a l'altra mà; que verda que era l'herba, el blau marí, que bell, cada estrella agitava un petit cascavell;</i>
V25-	<i>O last night I dreamed of you, Johnny, my lover, You'd the sun on one arm and the moon on the other, The sea it was blue and the grass it was green Every star rattled a round tambourine;</i>	Epítet	<i>Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a somiar, dus a una mà la lluna, el sol a l'altra mà; que verda que era l'herba, el blau marí, que bell, cada estrella agitava un petit cascavell;</i>
V25-	<i>O last night I dreamed of you, Johnny, my lover, You'd the sun on one arm and the moon on the other, The sea it was blue and the grass it was green Every star rattled a round tambourine;</i>	Epítet	<i>Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a somiar, dus a una mà la lluna, el sol a l'altra mà; que verda que era l'herba, el blau marí, que bell, cada estrella agitava un petit cascavell;</i>

- V25- O last night I dreamed of you, Johnny, my lover,  
 You'd the sun on one arm and the moon on the other,  
 The sea it was blue and the grass it was green  
 Every star rattled a *round* tambourine;  
 Ten thousand miles deep in a pit there I lay:  
 But you frowned like thunder and you went away.
- V25- O last night I dreamed of you, Johnny, my lover,  
 You'd the sun on one arm and the moon on the other,  
 The sea it was blue and the grass it was green  
*Every star rattled a round tambourine;*

Epítet

Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a somiar,  
 dus a una mà la lluna, el sol a l'altra mà;  
 que verda que era l'herba, el blau marí, que bell,  
 cada estrella agitava un *petit* cascavell;  
 jo jeia en un abisme profund com un volcà:  
 Pro em vas fer mala cara i vas marxar.

Personificació

Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a somiar,  
 dus a una mà la lluna, el sol a l'altra mà;  
 que verda que era l'herba, el blau marí, que bell,  
*cada estrella agitava un petit cascavell;*

## 2.2.Oliva

## - Pèrdues

«Companys»:	V5-	“O do you imagine”, said fearer to farer, that dusk will delay on your path to the pass. your diligent looking discover the lacking <u>your footsteps feel</u> from granite to grass?”	Personificació	-¿I ja saps- li va dir el poruc a l’audaç- que el captard serà lent quan caminis pel bosc. que els teus ulls diligents ja recelen del cingle que has tingut sota els peus, del granit als sembrats?
	V9-	«O what was that bird», said horror to hearer «did you see that shape in the twisted trees? Behind you <u>swiftly</u> the figure comes <u>softly</u> ,	Homeotelèuton	-¿Quin ocell és aquest?- diu l’horror a l’ardit- ¿Has vist l’ombra que ronda pels arbres vinclats? La figura amatent et rastreja en silenci,
	V13-	«Out of this house» - said <u>rider</u> to <u>reader</u> , «yours never will» -said farer to fearer, «they’re looking for you» -said hearer to horror,	Paronomàsia	-Abandona l’hostal!- li va dir el caminant- Els teus ulls no ho veuran!- va respondre l’audaç- És a tu que et segueixen! –contesta l’ardit.
	V13-	«Out of this house» - said rider to reader, «yours never will» -said <u>farer</u> to <u>fearer</u> , «they’re looking for you» -said hearer to horror,	Paronomàsia	-Abandona l’hostal!- li va dir el caminant- Els teus ulls no ho veuran!- va respondre l’audaç- És a tu que et segueixen! –contesta l’ardit.
	V13-	«Out of this house» - said rider to reader, «yours never will» -said farer to fearer, «they’re looking for you» -said <u>hearer</u> to <u>horror</u> ,	Paronomàsia	-Abandona l’hostal!- li va dir el caminant- Els teus ulls no ho veuran!- va respondre l’audaç- És a tu que et segueixen! –contesta l’ardit.
	V14-	«yours never will» -said farer to fearer, «they’re looking for you» -said hearer to horror, as he left them <u>there</u> , as he left them <u>there</u> .	Epanalepsi	Els teus ulls no ho veuran!- va respondre l’audaç- És a tu que et segueixen! –contesta l’ardit. I allunyant-se’n, tots tres van reprendre el camí.
«Dir»:	V2-	Time only <u>knows</u> the price we have to pay; if I could tell you I would let you <u>know</u> .	Derivatio	el Temps només coneix el preu que hem de pagar; si jo t’ho pogués dir, t’ho faria saber.
	V4-	<u>If we should</u> weep when clowns put on their show; <u>if we should</u> stumble when musicians play, Time will say nothing but I told you so.	Anàfora	Si hem de plorar quan els clowns representen, o entrebancar-nos quan toquen els músics, el Temps no t’ho dirà, però ja t’ho vaig dir.
	V6-	Time will say nothing but I <u>told</u> you so. There are no fortunes to be <u>told</u> , although, Because I love you more than I can say,	Epanalepsi	el Temps no t’ho dirà, però ja t’ho vaig dir. No hi ha bonaventures per endevinar, perquè t’estimo més del que et puc dir;

## - Adaptacions

«Companys»:	V1-	«O where are you going?» said <u>reader</u> to <u>rider</u> , «that valley is fatal when furnaces burn,	Paronomàsia	Antítesi	-¿Cap on vas? –li va dir l' <u>hostaler</u> al <u>caminant</u> -. És adversa la vall quan fumegegen els forns;
	V5-	«O do you imagine», said <u>fearer</u> to <u>farer</u> , «that dusk will delay on your path to the pass,	Paronomàsia	Antítesi	-¿ I ja saps- li va dir el <u>poruc</u> a l' <u>audaç</u> - que el captard serà lent quan caminis pel bosc,
	V9-	«O what was that bird», said <u>horror</u> to <u>hearer</u> «did you see that shape in the twisted trees?	Paronomàsia	Antítesi	-¿Quin ocell és aquest?- diu l' <u>horror</u> a l' <u>ardit</u> -. ¿Has vist l'ombra que ronda pels arbres vinclats?

## - Manteniments

«Alts»:	V4-	<i>Nights come bringing the snow, and the dead howl</i> under headlands in their windy dwelling because the Adversary put too easy questions	Personificació	<i>Vénen les nits portant la neu, i els morts udolen</i> a sota els espadats, en caserols on bufa el vent, perquè l'Adversari va fer preguntes massa fàcils
	V4-	<i>Nights come bringing the snow, and the dead howl</i> under headlands in their windy dwelling because the Adversary put too easy questions	Metàfora	<i>Vénen les nits portant la neu, i els morts udolen</i> a sota els espadats, en caserols on bufa el vent, perquè l'Adversari va fer preguntes massa fàcils
	V12-	Noises at dawn will bring freedom for some, but not this peace <i>no bird can contradict: passing but there, sufficient now</i>	Personificació	Sorolls a l'alba portaran llibertat per a alguns, però no aquesta pau que <i>cap ocell pot contradir</i> , que passa,
«Companys»:	V5-	«O do you imagine», said <u>fearer</u> to <u>farer</u> , «that dusk will delay on your path to the pass, <i>your</i> diligent looking discover the lacking, <i>your</i> footsteps feel from granite to grass?»	Anàfora	-¿ I ja saps- li va dir el poruc a l' <u>audaç</u> - <i>que</i> el captard serà lent quan caminis pel bosc, <i>que</i> els teus ulls diligents ja recelen el cingle <i>que</i> has tingut sota els peus, del granit als sembrats?»
«Dir»:	V1-	<i>Time</i> will say nothing but I told you so, <i>Time</i> only knows the price we have to pay;	Anàfora	<i>El Temps</i> no t'ho dirà, però ja t'ho vaig dir; <i>el Temps</i> només coneix el preu que hem de pagar;
	V1-	<i>Time will say nothing</i> but I told you so, Time only knows the price we have to pay:	Personificació	<i>El Temps no t'ho dirà</i> , però ja t'ho vaig dir; el Temps només coneix el preu que hem de pagar;
	V2-	<i>Time only knows the price we have to pay</i> ; If I could tell you I would let you know.	Personificació	<i>el Temps només coneix el preu que hem de pagar</i> ; si jo t'ho pogués dir, t'ho faria saber.

V6-	<i>Time will say nothing</i> but I told you so. There are no fortunes to be told, although, because I love you more than I can say,	Personificació	<i>El Temps no t'ho dirà</i> , però ja t'ho vaig dir; No hi ha bonaventures per endevinar, perquè t'estimo més del que et puc dir;
V13-	Perhaps <i>the roses really want to grow</i> , the vision seriously intends to stay;	Personificació	Potser <i>les roses volen créixer realment</i> , la visió vol romandre de veres;
V14-	<i>the vision seriously intends to stay</i> ; If I could tell you I would let you know.	Personificació	<i>la visió vol romandre de veres</i> ; si jo t'ho pogués dir, t'ho faria saber.
V17-	and <i>all the brooks and soldiers run away</i> ; will Time say nothing but I told you so?	Personificació	que <i>s'escapen corrents soldats i rierols</i> , ¿no et dirà res el Temps, tret que jo t'ho vaig dir?
V18-	<i>will Time say nothing</i> but I told you so? If I could tell you I would let you know.	Personificació	¿ <i>no et dirà res el Temps</i> , tret que jo t'ho vaig dir? si jo t'ho pogués dir, t'ho faria saber.

## 2.3.Desclot

## - Pèrdues

«Paret»:	V10-	No one has seen them <u>made</u> or heard them <u>made</u> . But at spring mending-time we find them there.	Epífora	que jo dic ningú mai no els ha vist fer, però en venir el bon temps allà els teniu.
	V11-	But at spring mending-time we find <u>them there</u> . I let my neighbor know beyond the hill;	Paronomàsia	però en venir el bon temps allà els teniu. Ho dic, doncs, al veí d'enllà el serrat,
	V13-	And on a day we meet to <u>walk</u> the line And set the <u>wall</u> between us once again.	Paronomàsia	i quedem un matí per resseguir, bo i reparant-lo, el mur entre nosaltres.
	V14-	And set the <u>wall</u> between us once again. We keep the <u>wall</u> between us as we go.	Epanalepsi	bo i reparant-lo, el mur entre nosaltres. Fem camí amb la paret per entremig.
	V15-	<u>We</u> keep the wall between us as we go. To each the boulders that have fallen to each. And some are loaves and some so nearly balls <u>We</u> have to use a spell to make them balance: «Stay where you are until our backs are turned!» <u>We</u> wear our fingers rough with handling them.	Anàfora	Fem camí amb la paret per entremig. A cadascun els rocs del seu cantó. Uns són planers, i d'altres tan rodons que els hem de dir un conjur perquè no caiguin: «aguanta ferm fins que hàgim girat cua!» Els dits se'ns van pelant de remenar-ne.
	V16-	To <u>each</u> the boulders that have fallen to <u>each</u> . And some are loaves and some so nearly balls	Epanalepsi	A cadascun els rocs del seu cantó. Uns són planers, i d'altres tan rodons
	V17-	And <u>some</u> are loaves and <u>some</u> so nearly balls We have to use a spell to make them balance:	Epanalepsi	Uns són planers, i d'altres tan rodons que els hem de dir un conjur perquè no caiguin:
	V23-	There where it is we do not need the wall: <u>He is all pine</u> and I am apple orchard.	Metàfora	I és que a l'indret on som no ens cal paret: jo hi tinc el pomerar i ell hi fa pins.
	V23-	There where it is we do not need the wall: He is all pine and <u>I am apple orchard</u> .	Metàfora	I és que a l'indret on som no ens cal paret: jo hi tinc el pomerar i ell hi fa pins.
	V30-	«Why do they make good neighbors? Isn't it Where there are <u>cows</u> ? But here there are no <u>cows</u> ».	Epífora	-Per què més bons veïns? Si hi hagués vaques, encara, però aquí no n'hi tenim.
	V33-	<u>What</u> I <u>was walling</u> in or <u>walling</u> out, And to whom I was like to give offense.	Al·literació	què deixo fora i què confino a dins, i a qui, si no, podria molestar.
	V33-	What I was <u>walling</u> in or <u>walling</u> out, And to whom I was like to give offense.	Epanalepsi	què deixo fora i què confino a dins, i a qui, si no, podria molestar.
	V36-	That wants it down.» I could say « <u>Elves</u> » to him, But it's not <u>elves</u> exactly, and I'd rather	Epanalepsi	que no els vol-. Li podria dir: - Follets-, però ben bé no ho són, i més m'estimo



V38-	<u>He</u> said it for himself. I see him there, Bringing a stone grasped firmly by the top In each hand, like and old-stone savage armed. <u>He</u> moves in darkness as it seems to me, Not of woods only and the shade of trees. <u>He</u> will not go behind his father's saying, And he likes having thought of it so well <u>He</u> says again, «Good fences make good neighbors.»	Anàfora	que si de cas s'ho digui ell. El veig, amb una pedra fortament garfida a cada mà, com un salvatge en armes. Es mou en la foscor, a mi em fa l'efecte no tan sols de les ombres de la fronda. No oblidarà la dita dels seu pare, cofoi d'haver-ho rumiat tan bé, i hi torna: - Bona tanca, bons veïns.
V39-	Bringing a <u>stone</u> grasped firmly by the top In each hand, like and old- <u>stone</u> savage armed.	Epanalepsi	amb una pedra fortament garfida a cada mà, com un salvatge en armes.
V43-	He will not go behind his father's <u>saying</u> , And he likes having thought of it so well He <u>says</u> again, «Good fences make good neighbors.»	Derivatio	No oblidarà la dita dels seu pare, cofoi d'haver-ho rumiat tan bé, i hi torna: - Bona tanca, bons veïns.
<b>- Manteniments</b>			
«Paret»:	V2- That sends the frozen-ground-swell <i>under</i> it And spills the <i>upper</i> boulders in the sun,	Antítesi	que n'infla el camp engelabrit de <i>sota</i> , que n'esbarria al sol els rocs del <i>cim</i> ,
	V7- Where they have left not one <i>stone</i> on a <i>stone</i> , But they would have the rabbit out of hiding,	Epífora	on no quedava <i>pedra</i> sobre <i>pedra</i> , i és que, per plaure als gossos, aterraven
	V9- To please the yelping dogs. <i>The gaps I mean</i> , <i>No one has seen them made or heard them made</i> ,	Hipèrbaton	tot refugi als conills. <i>Els esvorancs</i> <i>que jo dic ningú mai no els ha vist fer</i> ,
	V17- And some are <i>loaves</i> and some so nearly <i>balls</i> We have to use a spell to make them balance:	Antítesi	Uns són <i>planers</i> , i d'altres tan <i>rodons</i> que els hem de dir un conjur perquè no caiguin:
	V24- He is all pine and I am <i>apple</i> orchard. <i>My apple trees will never get across</i>	Epanadiplosi	jo hi tinc el <i>pomerar</i> i ell hi fa pins. Els meus <i>pomerars</i> no creuaran la ratlla
	V25- <i>My apple trees will never get across</i> <i>And eat the cones under his pines</i> , I tell him.	Personificació	<i>Els meus pomerars no creuaran la ratlla</i> <i>per menjar-se les pinyes</i> , li insinuo.
	V25- <i>My apple trees will never get across</i> <i>And eat the cones under his pines</i> , I tell him.	Personificació	Els meus pomerars no creuaran la ratlla per <i>menjar-se les pinyes</i> , li insinuo.
	V27- He only says, « <i>Good fences make good neighbors</i> ». Spring is the mischief in me, and I wonder	Anàfora	Ell respon: - <i>Bona tanca, bons veïns</i> -. Tocat de primavera, jo barrino
	V30- « <i>Why do they make good neighbors? Isn't it</i> Where there are cows? But here there are no cows.	Interrogació	- <i>Per què més bons veïns?</i> Si hi hagués vaques, encara, però aquí no n'hi tenim.

V33-	What I was walling <i>in</i> or walling <i>out</i> , And to whom I was like to give offense.	Antítesi	què deixo <i>fora</i> i què confino a <i>dins</i> , i a qui, si no, podria molestar.
V33-	<i>What I was walling in or walling out,</i> <i>And to whom I was like to give offense.</i>	Interrogació	<i>què deixo fora i què confino a dins,</i> <i>i a qui, si no, podria molestar.</i>
V40-	In each hand, <i>like and old-stone savage armed.</i> He moves in darkness as it seems to me,	Comparació	a cada mà, <i>com un salvatge en armes.</i> Es mou en la foscor, a mi em fa l'efecte
V41-	He moves in darkness as it seems to me, <i>Not of woods only and the shade of trees.</i>	Hipèrbaton	Es mou en la foscor, <i>a mi em fa l'efecte</i> <i>no tan sols de les ombres de la fronda.</i>

## 2.4.Jaumà (Frost)

## - Pèrdues

«Camí»:	V6- Then took the other, as just as fair, And having perhaps the better claim, Because it was grassy and <u>wanted wear</u> ;	Personificació	Però vaig triar l'altre, igual de bell, i fins potser amb motius més convincents, cobert com era d'herba no petjada;
	V11- And both that morning <u>equally lay</u> In leaves no step had trodden black. Oh, I kept the first for another day! Yet knowing how way leads on to way,	Personificació	Aquell matí se'ls veia ben semblants amb fulles no ennegrides per cap pas. Ah, vaig guardar el primer per a un altre dia! Però sé prou que un camí mena a un altre
	V14- Yet knowing how <u>way</u> leads on to <u>way</u> , I doubted if I should ever come back.	Epanalepsi	Però sé prou que un camí mena a un altre i vaig dubtar si mai hi tornaria.
	V15- <u>I</u> doubted if I should ever come back. <u>I</u> shall be telling this with a sigh Somewhere ages and ages hence: Two words diverged in a wood, and I-	Anàfora	i vaig dubtar si mai hi tornaria. D'aquí a molts i molts anys contaré qui sap on, amb un sospir, el fet: dos camins divergien dins d'un bosc,
	V18- Two words diverged in a wood, and <u>I</u> - <u>I</u> took the one less traveled by,	Anadiplosi	jo vaig triar el menys fressat dels dos, dos camins divergien dins d'un bosc, jo vaig triar el menys fressat dels dos,
«Foc»:	V1- <u>Some say</u> the world will end in fire, <u>Some say</u> in ice.	Anàfora	Uns diuen que aquest món finirà amb foc, d'altres, amb gel.
«Arreplega»:	V7- Die <u>early</u> and avoid the fate. Or if predestined to die <u>late</u> ,	Antítesi	Mor jove, evita aquest destí. Però si tard has de morir,
	V9- <u>Make</u> up your mind to die in state. <u>Make</u> the whole stock exchange your own!	Anàfora	fes-te el propòsit de morir ric. Compra tu sol tota la Borsa!
	V15- What <u>worked</u> for them might <u>work</u> for you.	Derivatio	Et pot passar al mateix que a ells.

## - Adaptacions

«Arreplega»:	V7-	<u>Die</u> early and avoid the fate. Or if predestined to <u>die</u> late,	Epanalepsi	Derivatio	<u>Mor</u> jove, evita aquest destí. Però si tard has de <u>morir</u> ,
--------------	-----	---	------------	-----------	--

## - Manteniments

«Camí»:	V2-	<i>And</i> sorry I could not travel both <i>And</i> be one traveler, long I stood	Polisíndeton	<i>i</i> , sentint no poder fer-los tots dos <i>i</i> ésser un sol viatger, vaig aturar-me
	V6-	Then took the other, <i>as just as fair</i> , And having perhaps the better claim,	Comparació	Però vaig triar l'altre, <i>igual de bell</i> , i fins potser amb motius més convincents,
	V16-	I shall be telling this with a sigh Somewhere <i>ages</i> and <i>ages</i> hence: Two roads diverged in a wood, and I-	Epanalepsi	D'aquí a <i>molts</i> i <i>molts</i> anys contaré qui sap on, amb un sospir, el fet: dos camins divergien dins d'un bosc,
«Foc»:	V1-	Some say the world will end in <i>fire</i> , Some say in <i>ice</i> .	Antítesi	Uns diuen que aquest món finirà amb <i>foc</i> , d'altres, amb <i>gel</i> .
	V4-	I hold with those who favor <i>fire</i> . But i fit had to perish twice, I think i know enough of hate To say that for destruction <i>ice</i> Is also great And would suffice.	Antítesi	estic amb els qui opten pel <i>foc</i> . Però si hagués de morir dues vegades, crec que conec prou l'odi per dir que, per destruir, el <i>gel</i> també seria esplèndid,
	V3-	From what I've tasted of <i>desire</i> I hold with those who favor fire. But i fit had to perish twice, I think i know enough of <i>hate</i>	Antítesi	Pel que he tastat de la <i>passió</i> , estic amb els qui opten pel foc. Però si hagués de morir dues vegades, crec que conec prou l'odi per dir
	V5-	But if it had to <i>perish twice</i> , I think I know enough of hate To say that for destruction ice Is also great And would suffice.	Paradoxa	Però si hagués de <i>morir dues vegades</i> , crec que conec prou l'odi per dir que, per destruir, el gel també seria esplèndid,

«Arreplega»:	V8-	Or if predestined to <i>die</i> late, Make up your mind to <i>die</i> in state.	Epanalepsi	Però si tard has de <i>morir</i> , fes-te el propòsit de <i>morir</i> ric.
	V10-	<i>Make the whole stock exchange your own!</i> If need be occupy a throne, Where nobody can call you crone.	Hipèrbole	<i>Compra tu sol tota la Borsa!</i> Si cal, ceneix-te una corona; que mai no et tractin com a aquesta dona.
	V10-	<i>Make the whole stock exchange your own!</i> If need be <i>occupy a throne</i> , Where nobody can call you crone.	Metonímia	<i>Compra tu sol tota la Borsa!</i> Si cal, <i>ceneix-te una corona</i> ; que mai no et tractin com a aquesta dona.
	V21-	Better to go down dignified With boughten friendship at your side Than none at all. <i>Provide, provide!</i>	Epanalepsi	Més val deixar aquest món ben digne amb amics comprats a la vora, que sense cap. <i>Arreplega, arreplega!</i>

## 2.5.Jaumà (Graves)

## - Pèrdues

«Amor»:	V15- The groan of ants who undertake Gigantic loads for honour's sake ( <u>Their</u> sinews creak, <u>their</u> breath comes thin);	Epanadiplosi	els planys de les formigues traginant -sols per honor- pesos gegants (els cruixen els músculs, se'ls aprima l'alè),
	V18- Whir of spiders when they spin, And minute <u>whispering</u> , <u>mumbling</u> , sighs Of idle grubs and flies.	Homeotelèuton	el batibull de l'aranya quan teix i els mínims xiuxiueigs, sospirs o queixes dels dròpols cucs i de les mosques.
«Amants»:	V1- The <u>posture</u> of the tree Shows the prevailing wind; And ours, long misery When you are long unkind.	Personificació	La forma d'aquest arbre mostra quin vent preval; la nostra, el llarg patir per la teva crueltat.

## - Manteniments

«Amor»:	V1- His eyes are quickened so with grief, <i>He can watch a grass or leaf Every instant grow; he can</i>	Hipèrbole	Té els ulls tan agusats per la tristesa que <i>pot veure una fulla o bé una herba a cada instant com creixen; i pot</i>
	V1- His eyes are quickened so with grief, <i>He can watch a grass or leaf Every instant grow; he can</i>	Anadiplosi	Té els ulls tan agusats per la tristesa que <i>pot veure una fulla o bé una herba a cada instant com creixen; i pot</i>
	V3- Every instant grow; <i>he can Clearly through a flint wall see, Or watch the startled spirit flee From the throat of a dead man.</i>	Hipèrbole	a cada instant com creixen; <i>i pot veure a través d'un mur de rocs o contemplar com l'esperit fuig de la gola d'un moribund.</i>
	V3- Every instant grow; he can Clearly through a flint wall see, Or <i>watch the startled spirit flee From the throat of a dead man.</i>	Hipèrbole	a cada instant com creixen; i pot veure a través d'un mur de rocs o <i>contemplar com l'esperit fuig de la gola d'un moribund.</i>
	V7- <i>Across two countries he can hear And catch your words before you speak.</i>	Hipèrbole	<i>Pot, entre dues comarques, sentir-hi i caçar els mots abans que els diguis.</i>

V7-	Across two countries he can hear <i>And catch your words before you speak.</i>	Hipèrbole	Pot, entre dues comarques, sentir-hi <i>i caçar els mots abans que els diguis.</i>
V9-	The woodlouse or the maggot's weak Clamour rings in his sad <i>ear</i> , And noise so slight it would surpass Credence – <i>drinking sound of grass</i> ,	Personificació	Els febles cants del viró o cotxinilla li ressonen dins l'afligida orella, i alguns remors tan lleus que no se'ls creu ningú... <i>els de la gespa quan beu,</i>
V12-	Credence –drinking sound of grass, <i>Worm talk</i> , clashing jaws of moth Chumbling holes in cloth;	Personificació	ningú...els de la gespa quan beu, <i>o els cucs quan parlen</i> , les barres de l'arna mentre rossega forats a la roba;
V12-	Credence –drinking sound of grass, <i>Worm talk</i> , clashing jaws of moth Chumbling holes in cloth; <i>The groan of ants who undertake Gigantic loads</i> for honour's sake (Their sinews creak, their breath comes thin);	Personificació	ningú...els de la gespa quan beu, o els cucs quan parlen, les barres de l'arna mentre rossega forats a la roba; <i>els planys de les formigues traginant</i> -sols per honor- <i>pesos gegants</i> (els cruixen els músculs, se'ls aprima l'alè),
V12-	Credence –drinking sound of grass, <i>Worm talk</i> , clashing jaws of moth Chumbling holes in cloth; The groan of ants who undertake Gigantic loads for honour's sake (Their sinews creak, <i>their breath comes thin</i> );	Metàfora	ningú...els de la gespa quan beu, o els cucs quan parlen, les barres de l'arna mentre rossega forats a la roba; els planys de les formigues traginant -sols per honor- pesos gegants (els cruixen els músculs, <i>se'ls aprima l'alè</i> ),
V18-	Whir of spiders when they spin, <i>And minute whispering, mumbling, sighs Of idle grubs and flies.</i>	Personificació	el batibull de l'aranya quan teix <i>i els mínims xiuxiueigs, sospirs o queixes dels dròpols cucs i de les mosques.</i>
V21-	This man is quickened so with grief, He wanders <i>god-like or like thief</i> Inside and out, below, above Without relief seeking lost love.	Comparació	Home tan agusat per l'aflicció que ronda <i>com un déu o un lladregot</i> endins, enfora, avall, amunt, buscant sense repòs l'amor perdut.
V21-	This man is quickened so with grief, He wanders god-like or like thief <i>Inside and out</i> , below, above Without relief seeking lost love.	Antítesi	Home tan agusat per l'aflicció que ronda com un déu o un lladregot <i>endins, enfora</i> , avall, amunt, buscant sense repòs l'amor perdut.
V21-	This man is quickened so with grief, He wanders god-like or like thief Inside and out, <i>below, above</i> Without relief seeking lost love.	Antítesi	Home tan agusat per l'aflicció que ronda com un déu o un lladregot endins, enfora, <i>avall, amunt</i> , buscant sense repòs l'amor perdut.

«Encara»:	<p>V1- Have you not read The words in my <i>head</i>, And I made part Of your own <i>heart</i>?</p> <p>V1- Have you not read The words in my head, And <i>I made part</i> <i>Of your own heart</i>?</p> <p>V13- Never let us deny The thing's necessity, But, <i>O, refuse</i> <i>To choose</i></p> <p>V15- But, O, refuse To choose Where <i>chance may seem to give</i> <i>Lovers</i> in alternative.</p>	<p>Antítesi</p> <p>Metàfora</p> <p>Exclamació</p> <p>Personificació</p>	<p>¿No m'has llegit dins el <i>cap</i>, els mots, i no sóc part, jo, del teu <i>cor</i>?</p> <p>¿No m'has llegit dins el cap, els mots, i <i>no sóc part</i>, <i>jo, del teu cor</i>?</p> <p>Mai no hem de negar nostra necessitat; però, <i>oh, nega't a</i> <i>triar</i></p> <p>però, oh, nega't a triar allí on <i>l'atzar sembla que envia</i> <i>amors</i> com a alternativa.</p>
«Amants»:	<p>V5- But forward, look, we lean - Not backward as in doubt - And still with <i>branches green</i> Ride our ill weather out.</p>	<p>Epítet</p>	<p>Però ens abalancem sense dubtar, endavant... i amb <i>rams verds</i> resistim l'embat del temporal.</p>



## 2.6.Jaumà (Hardy)

## - Pèrdues

«Mirall»:	V2-	<u>And</u> view my wasting skin, <u>And</u> say, 'Would God it came to pass	Polisíndeton	veig el rostre marcit i dic: "Déu meu, tant de bo el cor també
	V5-	For then, I, undistrest By hearts <u>grown cold</u> to me, Could lonely wait my endless rest With equanimity.	Personificació	Llavors, indiferent als cors distanciats, esperaria sol el meu descans etern amb equanimitat.
«Romanç»:	V1-	She turned in the high pew, until <u>her sight</u> <u>Swept</u> the west gallery, and caught its row Of music-men with viol, book, and bow Against the sinking sad tower-window light.	Metàfora	Ella es girà al primer banc i mirà cap al cor, tot fixant-se en el grup dels músics, amb viola, llibre i arc dins la tristor del vespre, a contrallum.
«CADERNERA»:	V1-	Within a churchyard, on a recent grave, I saw a little cage That jailed a goldfinch. All was silence save It hops from <u>stage</u> to <u>stage</u> .	Epanalepsi	Al cementiri, en una tomba nova, he vist una gàbia amb una cadenera. En el silenci se la sentia com saltava.
	V7-	Of him or <u>her</u> who placed it <u>there</u> , and why, No one knew anything.	Homeotelèuton	qui l'havia deixat allí i per què, ningú no ho sabé mai.
«Arbre»:	V2-	Bearing two axes with heavy heads shining <u>and</u> wide, <u>And</u> a long limp two-handled saw toothed for cutting great	Polisíndeton	amb destrals de tall ample, lluent, pesants, i una serra dentada, flexible, per a grans troncs;
	V4-	And so they approach the <u>proud</u> tree that bears the death- mark on its side	Personificació	ja arriben a l'arbre imponent que duu el senyal de la mort al seu flanc.
	V6-	<u>And</u> the chips fly about <u>and</u> lie white on the moss <u>and</u> fallen leaves;	Polisíndeton	les blanques estelles volen i cauen a la molsa, a les fulles;
	V9-	The saw then begins, till the top of the tall giant <u>shivers</u> : The <u>shivers</u> are seen to grow greater each cut than before:	Anadiplosi	I comença la serra, fins que l'alt gegant s'estremeix; estremiments visibles, més grans amb cada tall:
	V13-	Then, lastly, the living <u>mast</u> sways, further sways: with a shout Job and Ike rush aside. Reached the end of its long staying powers	Metàfora	Finalment el pal viu trontolla més i més: fent un crit, Ike i Job fugen. La força de tants anys ha arribat al final:

- **Manteniments**

«Mirall»:	V3-	And say, 'Would God it came to pass <i>My heart had shrunk as thin!</i>	Metàfora	i dic: "Déu meu, tant de bo <i>el cor també se m'hagués consumit!</i> "
	V9-	But <i>Time</i> , to make me grieve Part steals, lets part abide;	Personificació	Però <i>el Temps</i> , per ferir-me, ni ho pren ni ho deixa tot,
	V10-	<i>Part steals</i> , lets <i>part abide</i> ; And shakes this fragile frame at eve	Antítesi	ni ho pren ni ho deixa tot, i al cap al tard sacseja el meu cos feble
	V10-	<i>Part steals</i> , lets <i>part abide</i> ; And shakes this fragile frame at eve	Epanadiplosi	<i>ni ho pren ni ho deixa tot</i> , i al cap al tard sacseja el meu cos feble
	V11-	And shakes this fragile frame at eve With <i>throbbings of noontide</i> .	Metàfora	i al cap al tard sacseja el meu cos feble amb <i>calfreds de migjorn</i> .
«Romanç»:	V3-	<i>Of music-men with viol, book, and bow Against the sinking sad tower-window light.</i>	Enumeració	<i>dels músics, amb viola, llibre i arc dins la tristor del vespre, a contrallum.</i>
	V4-	Against the sinking <i>sad tower-window light</i> . She turned again; and in her pride's despite	Personificació	dins la <i>tristor del vespre</i> , a contrallum. Tornà a girar-se, però la ferí
	V6-	One <i>strenuous viol's</i> inspirer seemed to throw A message from his string to her below,	Personificació	en l'orgull una <i>viola abrاندada</i> que semblava llançar-li des de dalt amb el seu arc
	V10-	And long years thence, when <i>Age had scared Romance</i> , At some old attitude of his or glance	Personificació	I, anys després, quan <i>l'Edat el Romanç havia fet fora</i> , qualsevol gest antic o llambrec d'ell
	V13-	With him as minstrel, <i>ardent, young, and trim</i> , Bowling 'New Sabbath' or 'Mount Ephraim'.	Enumeració	on un músic <i>ardent, jove i polít</i> Tocava «El nou Sàbat» o «El mont Efraïm».
«Cadernera»:	V5-	There was a inquiry in its <i>wistful eye</i> , And once it tried to sing;	Personificació	Interrogava amb <i>ulls pensius</i> , i provà de cantar;
«Arbre»:	V9-	The saw then begins, till the top of the tall <i>giant shivers</i> : The shivers are seen to grow greater each cut than before:	Metàfora	I comença la serra, fins que l'alt <i>gegant</i> s'estremeix estremiments visibles, més grans amb cada tall:
	V9-	The saw then begins, till the top of <i>the tall giant shivers</i> : The shivers are seen to grow greater each cut than before:	Personificació	I comença la serra, fins que <i>l'alt gegant</i> s'estremeix estremiments visibles, més grans amb cada tall:

V9-	The <i>saw</i> then begins, till the top of the tall giant shivers: The shivers are seen to grow greater each cut than before: They edge out the <i>saw</i> , tug the rope; but the tree only quivers,	Epanalepsi	I comença la <i>serra</i> , fins que l'alt gegant s'estremeix; estremiments visibles, més grans amb cada tall: treuen lentament la <i>serra</i> , tiben la corda; però sols s'escruixeix,
V11-	They edge out the <i>saw</i> , tug the rope; but the tree only quivers, And kneeling and <i>sawing</i> again, they step back to try pulling once more.	Derivatio	treuen lentament la <i>serra</i> , tiben la corda; però sols s'escruixeix, i <i>serren</i> altre cop de genolls, s'enretiren i tornen a estrebar.
V12-	And kneeling and <i>sawing</i> again, they step back to try pulling once more.	Homeotelèuton	i <i>serren</i> altre cop de genolls, s'enretiren i tornen a estrebar.
V13-	Then, lastly, the <i>living mast</i> sways, further sways: with a shout	Personificació	Finalment el <i>pal viu</i> trontolla més i més: fent un crit,
V13-	Then, lastly, <i>the living mast sways, further sways: with a shout</i>	Personificació	Finalment <i>el pal viu</i> trontolla més i més: fent un crit,

## 2.7.Riera

## - Pèrdues

«Finestrals»:	V17-	Rather than words comes the thought of high windows: The sun- <u>comprehending</u> glass, And beyond it, the deep blue air, that shows Nothing, and is nowhere, and is endless.	Personificació	I a l' instant, més que paraules m'afiguro uns finestrals: els seus vidres <u>fulgents</u> de la llum al zenith i, més enllà, l'aire blau i fondo, que és fals i no és enlloc, i que és infinit.
«Vers»:	V1-	<u>They</u> fuck you up, your mum and dad. <u>They</u> may not mean to, but they do. <u>They</u> fill you with the faults they had And add some extra, just for you.	Anàfora	Et varen ben fotre, el papa i la mama. Potser no ho volien, però així és de cru. A aquells defectes que els donaren fama has d'afegir-hi els teus, i aquest ets tu.
	V1-	They fuck you up, your mum and <u>dad</u> . They may not mean to, but they do. They fill you with the faults they <u>had</u>	Paronomàsia	Et varen ben fotre, el papa i la mama. Potser no ho volien, però així és de cru. A aquells defectes que els donaren fama
	V9-	<u>Man</u> hands on misery to <u>man</u> . It deepens like a coastal shelf.	Símploque	D'uns homes a uns altres, talment un fat, l'aflicció, com un banc de sorra, creix.

## - Manteniments

«Finestrals»:	V5-	Everyone <i>old</i> has dreamed of all their lives- Bonds and gestures pushed to one side Like an outdated combine harvester, And everyone <i>young</i> going down the long slide	Antítesi	que els <i>grans</i> hem somniat tota la vida: bandejar la beateria i qualsevol prejudici com una màquina de segar passada de moda, i lliscar tots els <i>joves</i> pel llarg precipici
	V7-	<i>Like an outdated combine harvester</i> , And everyone young doing down the long slide	Comparació	<i>com una màquina de segar passada de moda</i> , i lliscar tots els joves pel llarg precipici
	V16-	<i>Like free bloody birds</i> . And immediately	Comparació	pel llarg tobogan, lliures <i>com ocells</i> .
	V20-	Rather than words comes the thought of high windows: Nothing, <i>and</i> is nowhere, <i>and</i> is endless.	Polisíndeton	I a l' instant, més que paraules m'afiguro uns finestrals: <i>i</i> no és enlloc, <i>i</i> que és infinit.
«Vers»:	V10-	It deepens <i>like a coastal shelf</i> . Get out as early as you can,	Comparació	l'aflicció, <i>com un banc de sorra</i> , creix. Així doncs, fot el camp ben aviat

## 2.8.Susanna

### - Pèrdues

«V»: V11- To explore the womb, or tomb, or dreams, all these are usual Paronomàsia Explorar l'úter, o la tomba, o els somnis; tot això són  
Pastimes and drugs, and features of the press: passatemp i medicaments usuals, i coses dels diaris:

### - Adaptacions

«V»: V27- Or the waterfall, or music heard so deeply Epanalepsi Derivatio o la cascada, o la música sentida tan endins  
That is not heard at all, but you are the music que no se sent, però vosaltres sou la música

### - Manteniments

«V»: V3- Describe the horoscope, *haruspicate* or *scry* Sinonímia fer horòscops, *augurar* o *auspicar*,  
Observe disease in signatures, evoke predir malalties en les firmes, suggerir  
V9- Or barbituric acids, or dissect Polisíndeton o àcids barbitúrics, o bé disseccionar  
The recurrent image into pre-conscious terrors la imatge recurrent en terrors pre-conscients...  
To explore the womb, or tomb, or dreams, all these are usual Explorar l'úter, o la tomba, o els somnis; tot això són  
V11- To explore the *womb*, or *tomb*, or dreams, all these are usual Antítesi Explorar l'úter, o la *tomba*, o els somnis; tot això són  
Pastimes and drugs, and features of the press: passatemp i medicaments usuals, i coses dels diaris:  
V12- Pastimes *and* drugs, *and* features of the press: Polisíndeton passatemp i medicaments usuals, i coses dels diaris:  
And always will be, some of them especially i sempre n'hi haurà, sobretot alguns  
V16- Men's curiosity searches *past* and *future* Antítesi La curiositat escorcolla dels homes *passat* i *futur*  
And clings to that dimension. But to apprehend i s'aferra a aquesta dimensió. Però copsar  
V19- With time, is an *occupation* for the saint- Epanalepsi i el temps, és una *tasca* de sant,  
No *occupation* either, but something given no pas cap *tasca*, sinó una cosa que es dóna  
V21- And taken, in a *lifetime's death* in love, Antítesi i es pren, en la *mort* de tota una *vida* d'amor,  
Ardour and selflessness and self-surrender. passió i abnegació i renúncia.  
V21- *And* taken, in a *lifetime's death* in love, Polisíndeton i es pren, en la mort de tota una vida d'amor,  
Ardour *and* selflessness *and* self-surrender. passió i abnegació i renúncia.

V23-	For most of us, there is only the unattended <i>Moment</i> , the <i>moment</i> in and out of time,	Clímax	Per a la majoria de nosaltres, sols hi ha el <i>moment</i> inesperat, el <i>moment</i> dins i fora del temps,
V23-	For most of us, there is only the unattended <i>Moment</i> , the <i>moment</i> in and out of time,	Epanadiplosi	Per a la majoria de nosaltres, sols hi ha el <i>moment</i> inesperat, el <i>moment</i> dins i fora del temps,
V26-	The wild thyme unseen, <i>or</i> the winter lightning <i>Or</i> the waterfall, <i>or</i> music heard so deeply	Polisíndeton	la farigola boscana no vista, <i>o</i> el llamp d'hivern <i>o</i> la cascada, <i>o</i> la música sentida tan endins
V27-	<i>Or</i> the waterfall, <i>or</i> music heard so deeply That is not heard at all, but you are the <i>music</i> While the <i>music</i> lasts. These are only hints and guesses,	Epanalepsi	<i>o</i> la cascada, <i>o</i> la música sentida tan endins que no se sent, però vosaltres sou la <i>música</i> mentre la <i>música</i> duri. Això són només al·lusions i supòsits,
V28-	That is not heard at all, but <i>you are the music</i> While the music lasts. These are only hints and guesses,	Metàfora	que no se sent, però vosaltres <i>sou la música</i> mentre la música duri. Això són només al·lusions i supòsits,
V27-	<i>Or</i> the waterfall, <i>or</i> music heard so deeply <i>That is not heard at all</i> , but you are the music	Paradoxa	<i>o</i> la cascada, <i>o</i> la música sentida tan endins que no se sent, però vosaltres sou la música
V29-	While the music lasts. These are only <i>hints</i> and <i>guesses</i> , <i>Hints</i> followed by <i>guesses</i> ; and the rest	Epanalepsi	mentre la música duri. Això són només <i>al·lusions</i> i <i>supòsits</i> ,
V32-	<i>The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation</i> Here the impossible union Of spheres of existence is actual, Here the past and future	Metàfora	<i>L'al·lusió mig endevinada, el do mig copsat, és l'Encarnació.</i> Aquí la unió impossible d'esferes d'existència és efectiva, aquí passat i futur
V33-	<i>Here</i> the impossible union Of spheres of existence is actual, <i>Here</i> the past and future	Anàfora	<i>Aquí</i> la unió impossible d'esferes d'existència és efectiva, <i>aquí</i> passat i futur
V35-	Here the <i>past</i> and <i>future</i> Are conquered, and reconciled,	Antítesi	<i>aquí passat i futur</i> són conquerits i reconciliats
V35-	Here the past and future Are <i>conquered</i> , and <i>reconciled</i> ,	Antítesi	<i>aquí passat i futur</i> són <i>conquerits</i> i <i>reconciliats</i>
V37-	Where action were otherwise <i>movement</i> Of that which is only moved And has in it no source of <i>movement</i> -	Epífora	on, si no, l'acció seria <i>moviment</i> del que sols és mogut i no té en si mateixa cap font de <i>moviment</i> ...

## 2.9.Sargatal

## - Pèrdues

«LVII»:	V2-	any <u>experience</u> , your eyes have their <u>silence</u> ;	Homeotelèuton	de qualsevol experiència, els teus ulls tenen el seu silenci:
		in your most frail gesture are things which enclose me,		en el teu gest fràgil hi ha coses que m'impliquen
	V3-	in your most frail gesture are things which enclose me,	Asíndeton	en el teu gest més fràgil hi ha coses que m'impliquen
		<u>or</u> which i cannot touch because they are too near		que no puc tocar perquè són massa a prop
		your slightest look easily will uncloze me		el teu esguard més lleu fàcilment m'obriran
		though i have closed myself as fingers,		encara que m'hagi tancat com uns dits,
	V7-	you open always petal by petal myself as Spring opens	Asíndeton	tu te m'obres sempre pètal per pètal com obre la Primavera
		(touching skilfully, mysteriously) her first rose		(tocant hàbil, misteriosa) la seva primera rosa
		<u>or</u> if your wish be to close me, i and		si el teu desig és de tancar-me, jo i
		my life will shut very beautifully, suddenly,		la meva vida ens tanquem bellament de sobte,
	V8-	(touching skilfully, mysteriously) her first rose	Homeotelèuton	(tocant hàbil, misteriosa) la seva primera rosa
		or if your wish be to close me, i and		si el teu desig és de tancar-me, jo i
	V9-	or if your <u>wish</u> be to close me, i and	Paronomàsia	si el teu desig és de tancar-me, jo i
		my life <u>will</u> shut very beautifully, suddenly,		la meva vida ens tanquem bellament de sobte,
	V10-	my life will shut very beautifully, suddenly,	Homeotelèuton	la meva vida ens tanquem bellament de sobte,
		as when the heart of this flower imagines		com quan el cor d'aquesta flor imagina
	V12-	the snow carefully everywhere descending,	Homeotelèuton	la neu que amb compte pertot arreu va caient;
		<u>nothing</u> which we are to perceive in this world equals		no res que puguem percebre en aquest món iguala
	V16-	rendering death and forever with each breathing	Homeotelèuton	donant mort i per sempre amb cada alenada
«23»:	V5-	because he knows, he cannot understand	Interrogació R.	perquè sap, ell no pot comprendre
		( <u>why Jones don't pay me what he knows he owes</u> )		(perquè en Joan no em paga el que sap que deu)
		because he cannot understand, he drinks		perquè no pot comprendre, beu
	V6-	( <u>why Jones don't pay me what he <u>knows</u> he <u>owes</u></u> )	Homeotelèuton	(perquè en Joan no em paga el que sap que deu)
		because he cannot understand, he drinks		perquè no pot comprendre, beu

- **Manteniments**

«VII»:	V5-	<i>wholly to be a fool</i>	Hipèrbaton	<i>per ser un boig del tot</i>
	V7-	<i>while Spring is in the world</i>	Personificació	<i>mentre la primavera és al món</i>
	V8-	<i>my blood approves,</i>		<i>la meva sang aprova,</i>
	V8-	<i>and kisses are a better fate</i>	Metàfora	<i>i els besos són un millor destí</i>
	V8-	<i>and kisses are a better fate</i>	Comparació	<i>i els besos són un millor destí</i>
	V10-	<i>than wisdom</i>		<i>que la saviesa</i>
	V10-	<i>and kisses are a better fate</i>	Apòstrofe	<i>i els besos són un millor destí</i>
	V10-	<i>than wisdom</i>		<i>que la saviesa</i>
	V11-	<i>lady i swear by all the flowers. Don't cry</i>	Comparació	<i>senyora juro per totes les flors. No ploreu</i>
	V11-	<i>-the best gesture of my brain is less than</i>		<i>-el millor gest del meu cervell val menys que</i>
	V11-	<i>-the best gesture of my brain is less than</i>		<i>-el millor gest del meu cervell val menys que</i>
	V15-	<i>your eyelid's flutter which says</i>	Metàfora	<i>la vibració de les vostres parpelles que diu</i>
	V15-	<i>we are for each other: then</i>		<i>estem fets l'un per l'altre: per tant</i>
	V15-	<i>for life's not a paragraph</i>	Antítesi	<i>perquè la vida no és un paràgraf</i>
	V15-	<i>And death i think is no parenthesis</i>		<i>I crec que la mort no és cap parèntesi</i>
	V15-	<i>for life's not a paragraph</i>		<i>perquè la vida no és un paràgraf</i>
	V15-	<i>And death i think is no parenthesis</i>		<i>I crec que la mort no és cap parèntesi</i>
	V16-	<i>And death i think is no parenthesis</i>	Metàfora	<i>I crec que la mort no és cap parèntesi</i>
«LVII»:	V1-	<i>somewhere i have never travelled, gladly beyond</i>	Metàfora	<i>en l'algun lloc al qual mai no he viatjat, alegrement més enllà</i>
	V4-	<i>any experience, your eyes have their silence</i>	Paradoxa	<i>de qualsevol experiència, els teus ulls tenen el seu silenci:</i>
	V4-	<i>or which i cannot touch because they are too near</i>		<i>que no puc tocar perquè són massa a prop</i>
	V5-	<i>your slightest look easily will uncloze me</i>	Antítesi	<i>el teu esguard més lleu fàcilment m'obriran</i>
	V5-	<i>though i have closed myself as fingers</i>		<i>encara que m'hagi tancat com uns dits,</i>
	V6-	<i>though i have closed myself as fingers</i>	Antítesi	<i>encara que m'hagi tancat com uns dits,</i>
	V6-	<i>you open always petal by petal myself as Spring opens</i>		<i>tu te m'obres sempre pètal per pètal com obre la Primavera</i>
	V7-	<i>you open always petal by petal myself as Spring opens</i>	Comparació	<i>tu te m'obres sempre pètal per pètal com obre la Primavera</i>
	V7-	<i>(touching skilfully, misteriously) her first rose</i>		<i>(tocant hàbil, misteriosa) la seva primera rosa</i>
	V7-	<i>you open always petal by petal myself as Spring opens</i>	Derivatio	<i>tu te m'obres sempre pètal per pètal com obre la Primavera</i>
	V7-	<i>(touching skilfully, misteriously) her first rose</i>		<i>(tocant hàbil, misteriosa) la seva primera rosa</i>
	V8-	<i>(touching skilfully, misteriously) her first rose</i>	Metàfora	<i>(tocant hàbil, misteriosa) la seva primera rosa</i>
	V8-	<i>or if your wish be to close me, i and</i>		<i>si el teu desig és de tancar-me, jo i</i>



V10-	my life will shut very beautifully, suddenly, <i>as when the heart of this flower imagines</i>	Comparació	la meva vida ens tanquem bellament de sobte, <i>com quan el cor d'aquesta flor imagina</i>
V11-	<i>as when the heart of this flower imagines</i>	Personificació	com quan <i>el cor d'aquesta flor imagina</i>
V15-	the snow carefully everywhere descending; compels me with the color of its countries, rendering <i>death</i> and forever with each <i>breathing</i>	Paradoxa	la neu que amb compte pertot arreu va caient; m'obliga amb el color dels seus països, donant <i>mort</i> i per sempre amb cada <i>alenada</i>
V17-	(i do not know what it is about you that <i>closes</i> and <i>opens</i> ; only something in me understands	Antítesi	(no sé què és de tu que es <i>tanca</i> i s' <i>obre</i> ; però quelcom en mi comprèn
V19-	<i>the voice of your eyes</i> is deeper than all roses)	Personificació	que <i>la veu dels teus ulls</i> és més profunda que totes les roses)
V19-	nobody, not even the rain, has such small hands <i>the voice of your eyes is deeper than all roses)</i>	Comparació	ningú, ni tan sols la pluja, té unes mans tan petites que <i>la veu dels teus ulls és més profunda que totes les roses)</i>
V19-	nobody, not even the rain, has such small hands	Personificació	ningú, <i>ni tan sols la pluja, té unes mans tan petites</i>
V20-	nobody, <i>not even the rain, has such small hands</i>		
«23»:	V1- <i>he does not have to feel</i> because he thinks the thoughts of others, be it understood)	Anàfora	<i>ell no ha de sentir</i> perquè pensa (els pensaments dels altres, entengui's)
V3-	<i>he does not have to think</i> because he knows he does not have to <i>think</i> because he <i>knows</i>	Antítesi	<i>ell no ha de pensar</i> perquè sap (que és dolent tot el que vosaltres creieu bo)
V4-	(that anything is bad which you think good) (that anything is <i>bad</i> which you think <i>good</i> )	Antítesi	(que és <i>dolent</i> tot el que vosaltres creieu <i>bo</i> )
V3-	because he knows, he cannot understand he does not have to think because he <i>knows</i> (that anything is bad which you think good)	Epanalepsi	perquè sap, ell no pot comprendre ell no ha de pensar perquè <i>sap</i> (que és dolent tot el que vosaltres creieu bo)
V5-	Because he <i>knows</i> , he cannot understand (why Jones don't pay me what he <i>knows</i> he owes) <i>because he knows, he cannot understand</i> (why Jones don't pay me what he knows he owes)	Paradoxa	perquè <i>sap</i> , ell no pot comprendre (perquè en Joan no em paga el que <i>sap</i> que deu) <i>perquè sap, ell no pot comprendre</i>
V5-	because he cannot understand, he drinks <i>because</i> he knows, he cannot understand (why Jones don't pay me what he knows he owes)	Anàfora	perquè en Joan no em paga el que sap que deu) perquè no pot comprendre, beu <i>perquè sap, ell no pot comprendre</i>
V5-	<i>because</i> he cannot understand, he drinks because he knows, he cannot <i>understand</i> (why Jones don't pay me what he knows he owes)	Epanalepsi	perquè en Joan no em paga el que sap que deu) <i>perquè no pot comprendre, beu</i> perquè sap, ell no pot <i>comprendre</i> (perquè en Joan no em paga el que sap que deu)
	Because he cannot <i>understand</i> , he drinks		perquè no pot <i>comprendre</i> , beu

V6-	(why Jones don't pay me what he <i>knows</i> he <i>owes</i> ) because he cannot understand, he drinks	Paronomàsia	(perquè en Joan no em paga el que sap que <i>deu</i> ) perquè no pot comprendre, <i>beu</i>
V8-	(and he drinks and he drinks and he drinks and) not bald. (Coughs.) Two pale slippery small eyes	Polisíndeton	(i <i>beu i beu i beu i</i> ) no calb (Tus.) Dos pàl·lids ullets relliscosos
V8-	(and he <i>drinks</i> and he <i>drinks</i> and he <i>drinks</i> and) not bald. (Coughs.) Two pale slippery small eyes	Epanadiplosi	(i <i>beu i beu i beu i</i> ) no calb (Tus.) Dos pàl·lids ullets relliscosos
V11-	(pretty <i>teeth wander into</i> which and <i>out</i> of) Life, dost Thou contain a marvel than	Personificació	(boniques <i>dents es meravellen</i> dins la qual i fora de) Vida, contens Tu una meravella que
V12-	of) <i>Life</i> , dost Thou contain a marvel than this death named Smith less strange?	Apòstrofe	de) <i>Vida</i> , contens Tu una meravella que aquesta Mort anomenada Pere menys estranya?
V12-	of) <i>Life</i> , dost Thou contain a marvel than this death named Smith less strange?	Interrogació	de) <i>Vida</i> , contens Tu una meravella que aquesta Mort anomenada Pere menys estranya?
V12-	of) <i>Life</i> , dost Thou contain a marvel than this death named Smith less strange?	Antítesi	de) <i>Vida</i> , contens Tu una meravella que aquesta Mort anomenada Pere menys estranya?
V12-	of) <i>Life</i> , dost Thou contain a marvel than this death named Smith less strange?	Hipèrbaton	de) <i>Vida</i> , contens Tu una meravella que aquesta Mort anomenada Pere menys estranya?
V13-	this death named Smith less strange? afraid; aggressive and: American	Personificació	aquesta Mort anomenada Pere menys estranya? esporuguida, agressiva i: americana
V14-	<i>afraid; aggressive and: American</i>	Enumeració	<i>esporuguida, agressiva i: americana</i>

## 2.10.Cuenca

### - Manteniments

«Ossos»:	V5-	white pine <i>bears</i>	Personificació	el pi blanc <i>amaga</i>
«Cignes»:	V5-	<i>acacia brightens</i> the bench early service	Personificació	<i>l'acàcia enllustra</i> el banc primer culte del dia
«Tempesta»:	V1-	<i>hazy morning</i> <i>hides</i> the towers	Personificació	<i>el matí boirós</i> <i>amaga</i> les torres
	V7-	<i>dead routes</i> railroad sighs on the southern	Personificació	de <i>rutes mortes</i> sospirs de tren en la via morta
	V8-	<i>railroad sighs</i> on the southern pacific siding	Personificació	<i>sospirs de tren</i> en la via morta del pacífic sud
	V17-	windigo <i>faces</i> blue <i>traces</i>	Paronomàsia	<i>rostres</i> de windigo <i>rastres</i> blaus

## 2.11.Codina &amp; Pujol

## - Manteniments

«Nord»:	V2-	<i>villages waiting</i> for gas by a restless sea, the implications of a dying language,	Personificació	<i>pobles que esperen</i> el gas a la vora d'un mar frisós, les implicacions d'una llengua moribunda,
	V2-	<i>villages waiting</i> for gas by <i>a restless sea</i> , the implications of a dying language,	Personificació	<i>pobles que esperen</i> el gas a la vora d' <i>un mar frisós</i> , les implicacions d'una llengua moribunda,
	V3-	the implications of <i>a dying language</i> , the sense of a common usage to describe	Personificació	les implicacions d' <i>una llengua moribunda</i> , el sentit d'un gir comú per a descriure
	V6-	the houses dark, the leafless apple trees, a porch-light and the first wet flakes of snow,	Enumeració	les cases fosques, les pomeres sense fulles, el llum d'un porxo i les primeres volves molles de neu,
	V7-	a porch-light and the first <i>wet flakes of snow</i> , or, further back, the point where night begins,	Epítet	el llum d'un porxo i les primeres <i>volves molles de neu</i> , o, més enrere, el punt on comença la nit,
	V9-	<i>a thread of cold</i> , a figment of the wind that always finds an echo in my hands,	Metàfora	<i>un fil de fred</i> , una figuració del vent que sempre troba un eco a les meves mans,
	V10-	that always find an echo in my hands, sidestreets where the dead are walking out	Personificació	que sempre troba un eco a les meves mans, travessies on <i>els morts en manifesten</i>
«Hipòtesi»:	V1-	Let this be home: the house we never had, <i>a box of lights, a jar of copper nails,</i> <i>cats' bones and feathers</i> an arm's length into the chimney.	Enumeració	Que això sigui casa: <i>la casa que mai no vam tenir,</i> <i>una capsa de llums, un pot de claus d'aram,</i> <i>ossos de gat i plomes</i> tres pams endins de la xemeneia.
	V1-	Let this be home: the house we never had, a box of lights, a jar of copper nails, cats' bones and feathers an arm's length into the chimney.	Asíndeton	Que això sigui casa: la casa que mai no vam tenir, una capsa de llums, un pot de claus d'aram, ossos de gat i plomes tres pams endins de la xemeneia.
	V1-	<i>Let this be home: the house we never had,</i> <i>a box of lights, a jar of copper nails,</i> <i>cats' bones and feathers</i> <i>an arm's length into the chimney.</i>	Metàfora	<i>Que això sigui casa: la casa que mai no vam tenir,</i> <i>una capsa de llums, un pot de claus d'aram,</i> <i>ossos de gat i plomes</i> <i>tres pams endins de la xemeneia.</i>
	V6-	<i>the edges wander</i> and blur, convolvulus winds through the roses, the violets drifts,	Personificació	<i>els límits belluguegen</i> i s'esborren, la corretjola s'entortolliga pel roser, les violetes voleien,

V16-	in a <i>clear</i> and improbable <i>dawn</i> , and traces everywhere of what is risen:	Epítet	en una <i>alba clara</i> i improbable, i arreu hi ha traces de tot el que s'ha alçat:
V17-	and traces everywhere of what is risen: <i>bonemeal and horsehair, a fingerprint etched in the dust</i> , whatever it is that fades when we enter a room, leaves only the glitter of brass, and the gloved noise of water.	Enumeració	i arreu hi ha traces de tot el que s'ha alçat: <i>farina d'ossos i crins, una ditada inscrita a la pols</i> , sigui el que sigui allò que s'esvaeix quan envaïm una cambra, deixa tan sols el llambreig del llautó, i el so enguantat de l'aigua.
V20-	leaves only the glitter of brass, and <i>the gloved noise</i> of water. Sinestèsia		deixa tan sols el llambreig del llautó, i <i>el so enguantat</i> de l'aigua.

## 2.12.Parcerisas (Pound)

## - Pèrdues

«I»:	V1-	And then went down to the <u>ship</u> , Set keel to breakers, forth on the godly sea, and We set up mast and sail on that swart <u>ship</u> ,	Epífora	I aleshores, quan a la nau haguérem fet cap, avaràrem la quilla als trencants, endins cap a la mar divina, i aparellàrem l'arbre i la vela en aquell negre navili,
	V3-	We set up mast and sail on that swart ship, Bore sheep aboard her, and our bodies also Heavy with weeping, and winds from sternward Bore us out onward with <u>bellying</u> canvas, Circe's this craft, the trim-coifed goddess.	Metàfora	i aparellàrem l'arbre i la vela en aquell negre navili, i hi vam embarcar ovelles, i també els nostres cossos adolits de tant plorar i, així, els vents de popa ens van empènyer endavant amb veles ben plenes, per màgia de Circe, la deessa cofada de rulls.
	V3-	We set up mast and sail on that swart <u>ship</u> , Bore <u>sheep</u> aboard her, and our bodies also	Paronomàsia	i aparellàrem l'arbre i la vela en aquell negre navili, i hi vam embarcar ovelles, i també els nostres cossos
	V5-	Heavy with <u>weeping</u> , and <u>winds</u> from sternward Bore us out onward with <u>bellying</u> canvas,	Al·literació	adolits de tan plorar i, així, els vents de popa ens van empènyer endavant amb veles ben plenes,
	V10-	<u>Sun to his slumber</u> , shadows o'er all the ocean, Came we then to the bounds of deepest water,	Personificació	A sol post, amb ombres per tot l'oceà, vam assolir llavors el termenal de la mar pregona,
	V15-	Nor with stars <u>stretched</u> , nor looking back from heaven Swartest night <u>stretched</u> over wretched men there.	Epífora	que puja a la celístia o que, de bell nou, del cel davalla, sols una nit de mort s'estén sobre aquells infeliços.
	V16-	Swartest night <u>stretched</u> over <u>wretched</u> men there. The ocean flowing backward, came we then to the place	Paronomàsia	sols una nit de mort s'estén sobre aquells infeliços. Amb l'oceà en ple reflux, vam arribar aleshores a l'indret
	V23-	First <u>mead</u> and then <u>sweet</u> wine, water mixed with <u>white</u> flour.	Al·literació	primer aiguamel i després vi dolç, i aigua mesclada amb farina blanca.
	V23-	First mead and then sweet <u>wine</u> , water mixed with <u>white</u> flour.	Paronomàsia	primer aiguamel i després vi dolç, i aigua mesclada amb farina blanca.
	V24-	Then <u>prayed</u> I many a <u>prayer</u> to the sickly death's-heads; As set in Ithaca, sterile bulls of the best	Derivatio	Després vaig resar moltes oracions als difunts i a llurs testes inanes tal com disposen a Ítaca, vaques bacives de les millors
	V27-	A <u>sheep</u> to Tiresias only, black and a bell- <u>sheep</u> , Dark blood flowed in the fosse,	Epanadiplosi	i per a Tirèsies sol un xai, negre i amb esquellinc. Sang fosca va omplir la fossa,
	V32-	<u>Men many</u> , <u>mauled</u> with <u>bronze lance</u> heads, Battle spoil, bearing yet dreory arms,	Al·literació	molts homes, ferits per puntes de llances de bronze, desferra de la batalla, encara armats amb armes sangonoses,
	V40-	I sat to keep off the <u>impetuous imponent</u> dead, Till I should hear Tiresias But first Elpenor came, our friend Elpenor,	Paronomàsia	vaig assegurar-me per mantenir a distància el broll de morts impotents, fins escoltar Tirèsies. Però primer arribà Elpènor, el nostre amic Elpènor,

- **Adaptacions**

«I»:	V23-	First mead and then sweet wine, water mixed with white flour.	Asíndeton	Polisíndeton	primer aiguamel i després vi dolç, i aigua mesclada amb farina blanca.
------	------	---	-----------	--------------	--

- **Manteniments**

«I»:	V1-	<i>And then went down to the ship, Set keel to breakers, forth on the godly sea, and We set up mast and sail on that swart ship, Bore sheep aboard her, and our bodies also Heavy with weeping, and winds from sternward</i>	Polisíndeton		<i>I aleshores, quan a la nau haguérem fet cap, avaràrem la quilla als trencants, endins cap a la mar divina, i aparellàrem l'arbre i la vela en aquell negre navili, i hi vam embarcar ovelles, i també els nostres cossos adolits de tan plorar i, així, els vents de popa</i>
	V10-	<i>Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean, Came we then to the bounds of deepest water, To the Kimmerian lands, and peopled cities Covered with close-webbed mist, unpierced ever With glitter of sun-rays Nor with stars streched, nor looking back from heaven Swartest night streched over wretched men there.</i>	Metàfora		<i>A sol post, amb ombres per tot l'oceà, vam assolir llavors el termenal de la mar pregona, les terres dels cimmericis i les poblades ciutats cobertes per una teranyina espessa de boira, mai no traspasada pel llambreig del sol resplendent que puja a la celstia o que, de bell nou, del cel davalla, sols una nit de mort s'estén sobre aquells infeliços.</i>
	V30-	<i>Of youths and of the old who had borne much; Souls stained with recent tears, girls tender,</i>	Antítesi		<i>jovencells i vells que han passat massa proves; ànimes tacades amb plors recents, donzelles joves,</i>
	V40-	<i>I sat to keep off the impetuous imponent dead, Till I should hear Tiresias But first Elpenor came, our friend Elpenor,</i>	Epífora		<i>vaig assegurar-me per mantenir a distància el broll de morts impotents, fins escoltar Tirèsies. Però primer arribà Elpènor, el nostre amic Elpènor,</i>

## 2.13. Parcerisas (Heaney)

## - Adaptacions

«Art»:	V9-	bursting at the end like dams where original panoramas lie submerged which have to rise again before the death scenes you can <u>believe</u> in their <u>believing</u> dreams.	Derivatio	Figura E.	que al final esclaten com si fossin rescloses sota les quals jeuen submergits els paisatges originals que han d'aparèixer de nou abans de les escenes mortals – ens en podem <u>creure</u> els somnis <u>crèduls</u> .
--------	-----	---	-----------	-----------	---

## - Manteniments

«Art»:	V7-	Caesar, now, <i>or</i> Herod <i>or</i> Constantine <i>or</i> any number of Shakespearean kings bursting at the end like dams	Polisíndeton	De Cèsar, per exemple, <i>o</i> d'Herodes, <i>o</i> Constantí, <i>o</i> de qualsevol dels nombrosos reis shakespearians que al final esclaten com si fossin rescloses
	V7-	Caesar, now, <i>or</i> Herod <i>or</i> Constantine <i>or</i> any number of Shakespearean kings bursting at the end <i>like dams</i>	Comparació	De Cèsar, per exemple, <i>o</i> d'Herodes, <i>o</i> Constantí, <i>o</i> de qualsevol dels nombrosos reis shakespearians que al final esclaten <i>com si fossin rescloses</i>
	V9-	bursting at the end like dams where <i>original panoramas lie submerged</i> which have to rise again before the death scenes you can believe in their believing dreams.	Personificació	que al final esclaten com si fossin rescloses sota les quals <i>jeuen submergits els paisatges originals</i> que han d'aparèixer de nou abans de les escenes mortals – ens en podem creure els somnis crèduls.
	V18-	Happy the man, therefore, with a natural gift for practising the right one from the start - poetry, say, <i>or</i> fishing; whose nights are dreamless; whose deep-sunk panoramas rise and pass <i>like daylight through the rod's eye or the nib's eye.</i>	Comparació	Feliç, doncs, l'home amb aquest do natural per practicar des d'un bon principi allò escaient – la poesia, posem per cas, <i>o</i> la pesca; que no somia de nits; i que té paisatges ben submergits que s'enlairen i passen <i>com la llum a través de l'ull de la ploma o de la canya de pescar.</i>
«Wolfe»:	V1-	Light as a skiff, manoeuvrable yet outmanoeuvred,	Comparació	Lleuger <i>com un esquif</i> , manejable i tanmateix immanejable,
	V1-	Light as a skiff, <i>manoeuvrable</i> yet <i>outmanoeuvred</i> ,	Figura E.	Lleuger com un esquif, <i>manejable</i> i tanmateix <i>immanejable</i> ,



	V7-	<i>I was the shouldered oar that ended up far from the brine and whiff of venture, like a scratching-post or a crossroads flagpole,</i>	Metàfora	<i>Jo vaig ser el rem carregat a l'espatlla que acaba lluny de la salmorra i de l'alè de l'aventura, com un pal de gratar-se les bèsties o asta de bandera en una cruïlla</i>
	V7-	<i>I was the shouldered oar that ended up far from the brine and whiff of venture, like a scratching-post or a crossroads flagpole,</i>	Comparació	<i>Jo vaig ser el rem carregat a l'espatlla que acaba lluny de la salmorra i de l'alè de l'aventura, com un pal de gratar-se les bèsties o asta de bandera en una cruïlla</i>
	V13-	<i>men in their shirts mounting through deep water when the Atlantic stove our cabin's dead lights in and the big fleet split and Ireland dwindled</i>	Personificació	<i>homes en mànigues de camisa que pujaven amb l'aigua fins a la cintura quan l'Atlàntic investia contra els llums somorts del camarot i la gran flota es dispersava i Irlanda s'afeblia</i>
«Endevinalla»:	V5-	<i>Which would be better, what sticks or what falls through? Or does the choice itself create the value?</i>	Interrogació	<i>Què és millor, el que queda o el que passa pel sedàs? O és que el valor el crea la mateixa elecció?</i>
	V9-	<i>And work out what was happening in that story Of the man who carried water in a riddle. Was it culpable ignorance, or was it rather A via negativa through drops and let-downs?</i>	Interrogació	<i>tot deduïnt-ne què passava en aquell conte de l'home que duïa aigua en una endevinalla. ¿Era ignorància culpable, o més aviat una via negativa gràcies a allò que queia i a allò que era rebutjat?</i>

## 2.14.Casellas

## - Pèrdues

«Narrativa»:	V4-	<u>we</u> are as <u>we</u> were, everything has changed in us, if we speak	Al·literació	som com érem, tot ha canviat en nosaltres, si parlem
	V10-	in a <u>naked tree</u> , the tracks Of invisible deer	Personificació	als arbres pelats, petjades de cérvols invisibles

## - Manteniments

«Narrativa»:	V1-	Because what <i>happens</i> will never <i>happen</i> , and because what has happened	Derivatio	Perquè el que <i>passa</i> no <i>passarà</i> mai, i perquè el que ha passat
	V1-	<i>Because what happens will never happen,</i> <i>and because what has happened</i> <i>endlessly happens again,</i>	Paradoxa	<i>Perquè el que passa no passarà mai,</i> <i>i perquè el que ha passat</i> <i>constantment torna a passar,</i>
	V2-	and because what has <i>happened</i> endlessly <i>happens</i> again,	Derivatio	i perquè el que ha <i>passat</i> constantment torna a <i>passar</i> ,
	V4-	we are as we were, everything <i>has changed in us</i> , if we speak	Paradoxa	<i>som com érem, tot</i> <i>ha canviat en nosaltres</i> , si parlem
	V6-	of <i>the world</i>	Epífora	del <i>món</i> només és per deixar el <i>món</i>
	V5-	It is only to leave <i>the world</i> <i>has changed in us</i> , if we speak of the world it is only to leave the world	Paradoxa	ha canviat en nosaltres, si parlem del món només és per deixar el món
	V12-	unsaid. Early winter: the yellow apples still in the first <i>snow</i> and then the <i>snow</i> that does not stop. We repent	Epífora	sense expressar. Hivern avançat: les pomes grogues encara a les primeres <i>neus</i> , i després la <i>neu</i> que no para. No ens penedim
	V14-	of nothing. <i>As if we could stand</i>	Anàfora	de res. <i>Com si poguéssim estar-nos</i> de res. <i>Com si poguéssim estar-nos</i> en aquesta llum. <i>Com si poguéssim estar-nos</i> en el silenci
	V15-	In this <i>light</i> . <i>As if we could stand</i> in the silence of this single moment of <i>light</i> .	Epanalepsi	en aquesta <i>llum</i> . <i>Com si poguéssim estar-nos</i> en el silenci d'aquest moment únic de <i>llum</i> .

«Reminiscència»:	V1- <i>True north. Vincent's north.</i>	Metàfora	<i>Vertader nord.</i> El nord de Vincent.
	The glimpsed		L'entrevist
	V14- You will close your <i>eyes</i> .	Políptoton	Tancaràs els <i>ulls</i> .
	In the <i>eye</i> of the crow who flies before you,		En l' <i>ull</i> del corb que vola davant teu,
«Línies»:	V1- <i>Stone-pillowed, the ways</i>	Hipèrbaton	<i>Reposant al coixí, les maneres</i>
	of remoteness. And written in your palm		de la llunyania. I escrit, al palmell,
	V4- <i>Home, then, is not home</i>	Paradoxa	<i>La casa, llavors, no és la casa</i>
	but the distance between		sinó la distància entre
	V4- <i>Home, then, is not home</i>	Símploque	<i>La casa, llavors, no és la casa</i>
	but the distance between		sinó la distància entre
	V4- <i>Home, then, is not home</i>	Metàfora	<i>La casa, llavors, no és la casa</i>
	<i>but the distance between</i>		<i>sinó la distància entre</i>
	<i>blessed</i>		<i>el beneït</i>
	<i>and unblessed...</i>		<i>i el maleït.</i> I aquell que es posi
	V6- <i>blessed</i>	Antítesi	<i>el beneït</i>
	and <i>unblessed</i> . And whoever puts himself		<i>i el maleït.</i> I aquell que es posi
	V11- <i>to the seventh year</i>	Epífora	fins al <i>setè any</i>
	<i>beyond the seventh year</i>		després del <i>setè any</i>
	<i>of the seventh year.</i>		del <i>setè any</i> .
	V14- <i>And divide his children in half.</i>	Polisíndeton	<i>I partir els seus fills en dos.</i>
	<i>And wrestle in darkness</i>		<i>I lluitar en la foscor</i>

## 2.15.Fulquet &amp; Ernest

## - Pèrdues

«Becaris»:	<p>V4- A picture of that year's intake Of Fulbright Scholars. Just <u>arriving</u> - Or <u>arrived</u>. Or some of them.</p> <p>V22- Could they have come as a team? I was walking Sore-footed, under <u>hot</u> sun, <u>hot</u> pavements. Was it then I bought a peach? That's as I remember. From a stall near Charing Cross Station. It was the first fresh peach I had ever tasted.</p> <p>V26- It was the first <u>fresh</u> peach I had ever tasted. I could hardly believe how delicious. At twenty-five I was dumbfounded <u>afresh</u> By my ignorance of the simplest things.</p>	<p>Derivatio</p> <p>Epanadiplosi</p> <p>Figura E.</p>	<p>Una fotografia de la promoció de becaris Fulbright d'aquell any. Dels que acabaven d'arribar o dels que ja hi eren. O d'alguns, només. la fotografia, la dels becaris Fulbright. ¿Amb maletes i tot? No és probable. ¿I si haguessin vingut com un equip? Amb els peus adolorits, em passejava, sota un sol de justícia, per l'asfalt ardent. Era el primer préssec fresc que havia tastat mai. Amb prou feines recordo com era de deliciós. Als vint-i-cinc anys, em tornava a meravellar la meva ignorància de les coses més senzilles.</p>
«Horòscop»:	<p>V5- Like a witchdoctor's bones. You were right to fear How loud the bones might roar; How clear an <u>ear</u> can <u>hear</u></p> <p>V16- You only had to look Into the nearest face of a metaphor Picked out of your wardrobe <u>or</u> off your plate <u>Or</u> out of the sun <u>or</u> the moon <u>or</u> the yew tree</p>	<p>Homeotelèuton</p> <p>Polisíndeton</p>	<p>com els ossos d'un bruixot. Tenies raó de témer fins a quin punt els ossos podien rugir, fins a quin punt l'oïda podia percebre Només havies de mirar dins el rostre més immediat d'una metàfora agafada de l'armari, del plat, del sol, de la lluna o del teix</p>

- **Manteniments**

«Becaris»:	V1-	<i>Where was it, in the Strand?</i> A display Of new items, in photographs.	Interrogació	<i>¿On va ser, a l'Strand?</i> Un aparador amb notícies de diari, en fotografies.
	V4-	A picture of that year's intake Of Fulbright Scholars. Just arriving - <i>Or</i> arrived. <i>Or</i> some of them.	Polisíndeton	Una fotografia de la promoció de becaris Fulbright d'aquell any. Dels que acabaven d'arribar <i>o</i> dels que ja hi eren. <i>O</i> d'alguns, només.
	V4-	A picture of that year's intake Of Fulbright Scholars. Just arriving - <i>Or</i> arrived. <i>Or</i> some of them.	Epanadiplosi	Una fotografia de la promoció de becaris Fulbright d'aquell any. Dels que acabaven d'arribar <i>o</i> dels que ja hi eren. <i>O</i> d'alguns, només.
	V7-	<i>Were you among them?</i> I studied it, Not too minutely, wondering Which of them I might meet.	Interrogació	<i>¿Hi eres tu, entre ells?</i> La vaig estudiar, no gaire atentament, pensant a qui podria conèixer algun dia.
	V11-	Your face. No doubt I scanned particularly The girls. <i>Maybe</i> I noticed you. <i>Maybe</i> I weighed you up, feeling unlikely. Noted your long hair, loose waves-	Epanadiplosi	la teva cara. No cal dir que les vaig examinar minuciosament, les noies. <i>Potser</i> em vaig fixar en tu. <i>Potser</i> et vaig repassar de dalt a baix, considerant improbable la possibilitat.
	V15-	<i>Your Veronica Lake bang.</i> Not what it hid. It would appear blond. And your grin. Your exaggerated American	Comparació	Vaig observar els teus cabells llargs i ondulats, <i>aquell serrell a la Veronica Lake,</i> no el que s'amagava a sota.
	V15-	<i>Your Veronica Lake bang.</i> Not what it hid. It would appear blond. And your <i>grin.</i> Your exaggerated American	Epanalepsi	Vaig observar els teus cabells llargs i ondulats, aquell serrell a la Veronica Lake, no el que s'amagava a sota.
		<i>Grin</i> for the cameras, the judges, the strangers, the frighteners Then I forgot. Yet I remember		Semblaven rossos. I el teu <i>somriure,</i> aquell exagerat <i>somriure</i> americà
	V16-	It would appear blond. And your grin. Your exaggerated American	Asíndeton	aquell serrell a la Veronica Lake, no el que s'amagava a sota.
		<i>Grin for the cameras, the judges, the strangers, the frighteners</i> Then I forgot. Yet I remember		Semblaven rossos. I el teu <i>somriure,</i> aquell exagerat <i>somriure</i> americà
		The picture: the Fulbright Scholars.		<i>a les càmeres, als jutges, als estranys, a la gent que fa por.</i>
	V17-	Your exaggerated American	Antítesi	no el que s'amagava a sota.
		<i>Grin</i> for the cameras, the judges, the strangers, the frighteners Then I <i>forgot.</i> Yet I <i>remember</i> The picture: the Fulbright Scholars. With the luggage? It seems unlikely.		Semblaven rossos. I el teu <i>somriure,</i> aquell exagerat <i>somriure</i> americà a les càmeres, als jutges, als estranys, a la gent que fa por. Després ho vaig <i>oblidar.</i> Però ara ho <i>recordo</i>

	V21-	<i>With the luggage?</i> It seems unlikely. Could they have come as a team? I was walking Sore-footed, under hot sun, hot pavements. Was it then I bought a peach? That's as I remember.	Interrogació	Després ho vaig oblidar. Però ara ho recordo la fotografia, la dels becaris Fulbright. <i>¿Amb maletes i tot?</i> No és probable. <i>¿I si haguessin vingut com un equip?</i>
	V21-	<i>With the luggage?</i> It seems unlikely. <i>Could they have come as a team?</i> I was walking Sore-footed, under hot sun, hot pavements. Was it then I bought a peach? That's as I remember.	Interrogació	Després ho vaig oblidar. Però ara ho recordo la fotografia, la dels becaris Fulbright. <i>¿Amb maletes i tot?</i> No és probable. <i>¿I si haguessin vingut com un equip?</i>
	V23-	Sore-footed, under hot sun, hot pavements. <i>Was it then I bought a peach?</i> That's as I remember. From a stall near Charing Cross Station. It was the first fresh peach I had ever tasted. I could hardly believe how delicious.	Interrogació	<i>¿Amb maletes i tot?</i> No és probable. <i>¿I si haguessin vingut com un equip?</i> Amb els peus adolorits, em passejava, sota un sol de justícia, per l'asfalt ardent. <i>¿Va ser aleshores quan em vaig comprar un préssec?</i>
«Horòscop»:	V3-	Of your prison yard, their zodiac. The planets Muttered their Babylonish power-sprach- <i>Like a witchdoctor's bones.</i> You were right to fear How loud the bones might roar;	Comparació	del teu pati de presó, el seu zodíac. Els planetes mussitaven la seva babilònica llengua de poder, <i>com els ossos d'un bruixot.</i> Tenies raó de témer fins a quin punt els ossos podien rugir,
	V5-	Like a witchdoctor's bones. You were right to fear How loud <i>the bones might roar</i> ; How clear an ear can hear	Personificació	com els ossos d'un bruixot. Tenies raó de témer fins a quin punt <i>els ossos podien rugir</i> , fins a quin punt l'oïda podia percebre
	V5-	Like a witchdoctor's bones. You were right to fear <i>How</i> loud the bones might roar; <i>How</i> clear an ear can hear What the bones whispered	Anàfora	com els ossos d'un bruixot. Tenies raó de témer <i>fins a quin punt</i> els ossos podien rugir, <i>fins a quin punt</i> l'oïda podia percebre allò que els ossos murmuraven,
	V7-	How clear an ear can hear What <i>the bones whispered</i>	Personificació	fins a quin punt l'oïda podia percebre allò que <i>els ossos murmuraven</i> ,
	V13-	Even embedded as they were in the hot body. According to the Babylonian book Than a scarred face. How much deeper <i>Under the skin could any magician peep?</i>	Interrogació	encastats fins i tot en aquell cos calent. segons el llibre babiloni, no més que una cara marcada. Sota la pell, <i>¿a quina profunditat podien arribar els ulls d'un bruixot?</i>
	V16-	You only had to lock Into <i>the nearest face of a metaphor</i> Picked out of your wardrobe or off your plate	Personificació	Només havies de mirar dins <i>el rostre més immediat d'una metàfora</i> agafada de l'armari, del plat,

## 2.16.Mateu

## - Pèrdues

«Àlbum»:	V9-	The statue turned to a sweeter <u>light</u> , The nearest patrons are black. Then there is a storm of receipts: <u>night</u> ,	Paronomàsia	l'estàtua tenia una llum més dolça, els patrons més propers són negres. Després hi ha una tempesta de rebuts: nit,
----------	-----	--	-------------	--

## - Manteniments

«Heroi»:	V4-	<i>Because there is no end?</i> But that has faded Like flowers, like the first days	Interrogació	<i>per què no hi ha límits?</i> Però ja s'ha esvaït com les flors, com els primers dies
	V5-	But that has faded <i>Like flowers, like the first days</i>	Comparació	Però ja s'ha esvaït <i>com les flors, com els primers dies</i>
	V5-	But that has faded <i>Like flowers, like the first days</i>	Epanadiplosi	Però ja s'ha esvaït <i>com les flors, com els primers dies</i>
	V10-	There is no end to this <i>Dislike, the accurate one.</i>	Anàstrofe	no té límits la seva <i>aversió, l'acurada.</i>
«Àlbum»:	V1-	<i>The other marigolds and the cloths</i> <i>Are crimes invented for history.</i>	Metàfora	<i>Les resta de calèndules i la roba</i> <i>són crims inventats per la història.</i>
	V3-	<i>What can we achieve, aspiring?</i> And what, aspiring, can we achieve?	Interrogació	<i>Què podem aconseguir, aspirant?</i> I què, aspirant, podem aconseguir?
	V3-	What can we achieve, aspiring? <i>And what, aspiring, can we achieve?</i>	Interrogació	Què podem aconseguir, aspirant? <i>I què, aspirant, podem aconseguir?</i>
	V3-	<i>What can we achieve, aspiring?</i> And what, aspiring, can we achieve? <i>What can the rain that fell</i>	Anàfora	Què podem aconseguir aspirant? <i>I què, aspirant, podem aconseguir?</i> <i>I la pluja que caigué</i>
	V3-	What can we <i>achieve, aspiring?</i> And what, <i>aspiring</i> , can we <i>achieve?</i>	Quiasme	Què podem <i>aconseguir, aspirant?</i> I què, aspirant, podem <i>aconseguir?</i>
	V9-	The statue turned to a <i>sweeter light</i> , The nearest patrons are black.	Sinestèsia	l'estàtua tenia una <i>llum més dolça</i> , els patrons més propers són negres.
	V13-	The other marigolds are scattered <i>like dust</i> .	Comparació	La resta de calèndules s'escampen <i>com pols</i> .

	V14- Sweet peas in dark gardens <i>Sweet peas in dark gardens</i> <i>Squirt false melancholy over history.</i>	Personificació	Els pèsols dolços als jardins foscos <i>Els pèsols dolços als jardins foscos</i> <i>ruixen la història amb una melangia falsa.</i>
	V16- If a bug fell from so high, would it land?	Interrogació	Si un escarabat caigués de tan amunt, aterraria?
«Novel·la»:	V1- What will his crimes become, now that <i>her hands</i> <i>Have gone to sleep?</i> He gathers deeds	Personificació	Què serà dels crims d'ell, ara que <i>les mans d'ella</i> <i>són a dormir?</i> Acumula els fets
	V3- In the <i>pure air</i> , the agent Of their factual excesses. He laughs as she inhales.	Epítet	en l' <i>aire pur</i> , l'agent dels seus excessos objectius. Ell riu i ella respira.
	V5- If it could have <i>ended</i> before It <i>began</i> –the sorrow, the snow	Antítesi	Si hagués pogut <i>acabar</i> abans de <i>començar</i> : la pena, la neu
	V7- <i>Dropping, dropping</i> its fine regrets. The myrtle dries about his lavish brow.	Epanadiplosi	<i>que cau, que cau</i> amb els seus planys justos. La murtra se li resseca al voltant de la cella abundosa.
	V9- He stands <i>quieter than the day, a breath</i> In which all evils are one.	Comparació	Està <i>més tranquil que el dia, un alè</i> on tots els mals són un.
	V11- <i>He is the purest air.</i> But her patience, The imperative. Become, trembles	Metàfora	<i>És l'aire més pur.</i> I la paciència d'ella, l'imperatiu. Esdeveniu, estremiments
	V11- He is the purest air. But <i>her patience,</i> <i>The imperative.</i> Become, trembles	Metàfora	<i>És l'aire més pur. I la paciència d'ella,</i> <i>l'imperatiu.</i> Esdeveniu, estremiments
	V11- He is the <i>purest</i> air. But her patience, The imperative. Become, trembles Where hands have been before. In the <i>foul air</i>	Antítesi	<i>És l'aire més pur.</i> I la paciència d'ella, l'imperatiu. Esdeveniu, estremiments on abans hi havia mans. En l' <i>aire viciat</i>
	V14- Each snowflake <i>seems a Piranesi</i> Dropping in the past; his words are heavy	Comparació	cada floc de neu <i>sembla un Piranesi</i> que cau al passat; les seves paraules pesen
	V19- <i>Humorous landscape</i> , without music, Written by music, he knew he was a saint,	Metàfora	<i>paisatge divertit</i> , sense música, escrit per la música, sabia que era un sant,
	V19- <i>Humorous landscape</i> , without <i>music</i> , Written by <i>music</i> , he knew he was a saint,	Epanalepsi	<i>paisatge divertit</i> , sense <i>música</i> , escrit per la <i>música</i> , sabia que era un sant,
	V21- While she touched all <i>goodness</i> As golden hair, knowing its <i>goodness</i>	Epífora	mentre ella tocava tota <i>bondat</i> com si fossin cabells daurats, sabent que la seva <i>bondat</i>
	V22- While she touched all <i>goodness</i> <i>As golden hair</i> , knowing its <i>goodness</i>	Comparació	mentre ella tocava tota <i>bondat</i> <i>com si fossin cabells daurats</i> , sabent que la seva <i>bondat</i>
	V23- Impossible, <i>and waking and waking</i> As it grew in the eyes of the beloved.	Epanalepsi	era impossible <i>i es despertava i es despertava</i> mentre creixia als ulls de l'estimat.
	V23- Impossible, <i>and waking and waking</i>	Polisíndeton	era impossible <i>i es despertava i es despertava</i>



## 2.17. Abelló (Rich)

## - Adaptacions

«Qaddish»:	V10-	Praise to life though ones we knew and <u>loved</u> <u>loved</u> it badly, too well, and not enough	Anadiplosi	Derivatio	Lloada la vida encara que els que coneixíem i <u>estimàvem</u> l' <u>estimaven</u> malament, massa bé, o no prou
------------	------	--	------------	-----------	--

## - Manteniments

«Boca»:	V1-	This is the girl's mouth, the <i>taste</i> daughters, not sons, obtain: These are the lips, powerful rudders pushing through groves of kelp, the girl's terrible, unsweetened <i>taste</i> of the whole ocean, its fathoms: this is that <i>taste</i> .	Epífora	Aquesta és la boca de la noia, el <i>gust</i> que les filles, no els fills, n'obtenen: això són els llavis, governalls poderosos que travessen boscos d'algues, el tast que té la noia, terrible sense endolcir de l'oceà sencer, els seus fondals: això és aquell <i>gust</i> .
	V3-	<i>These are the lips, powerful rudders pushing through groves of kelp,</i>	Metàfora	<i>això són els llavis, governalls poderosos que travessen boscos d'algues,</i>
	V8-	a father can try to choke <i>you</i> , a mother drown you to save <i>you</i> :	Epífora	un pare pot intentar estrangular- <i>te</i> una mare ofegar- <i>te</i> per salvar- <i>te</i> :
	V9-	<i>a mother drown you to save you:</i> all the transactions have long been enacted.	Paradoxa	<i>una mare ofegar-<i>te</i> per salvar-<i>te</i>:</i> fa temps que tota transacció ha estat representada.
	V13-	<i>This is the swallow, the splash of krill and plankton, that mouth described as a girl's-</i>	Metàfora	<i>Això és el glop, la ruixada de gambeta i de plàncton, aquella boca descrita com la d'una noia;</i>
	V13-	This is the swallow, <i>the splash of krill and plankton, that mouth described as a girl's-</i>	Hipèrbaton	<i>Això és el glop, la ruixada de gambeta i de plàncton, aquella boca descrita com la d'una noia;</i>
	V17-	<i>Are you a daughter, are you a son?</i> Strange trade-offs have long been made.	Interrogació	<i>¿ets una filla, ets un fill?</i> Fa temps que es fan tractes estranys.

«Qaddish»:	V6-	Praise to life though it crumbled in <i>like a tunnel</i> on ones we knew and loved	Comparació	Lloada la vida encara que s'esfondrés <i>com un túnel</i> damunt els que coneixíem i estimàvem
	V6-	<i>Praise to life though</i> it crumbled in <i>like a tunnel</i> on ones we knew and loved	Anàfora	<i>Lloada la vida encara</i> que s'esfondrés <i>com un túnel</i> damunt els que coneixíem i estimàvem
	V7-	<i>Praise to life though</i> its windows blew shut on <i>ones we knew and loved</i>	Epífora	<i>Lloada la vida encara</i> que els seus finestrals es tanquessin damunt <i>els que coneixíem i estimàvem</i>
	V10-	Praise to life though its windows blew shut on the breathing-room of <i>ones we knew and loved</i>	Anàfora	Lloada la vida encara que els seus finestrals es tanquessin a les cambres on respiraven <i>els que coneixíem i estimàvem</i>
	V11-	<i>Praise to life though</i> ones we knew and loved loved it badly, too well, and not enough	Antítesi	<i>Lloada la vida encara</i> que els que coneixíem i estimàvem l'estimaven malament, massa bé, o no prou
	V12-	<i>Praise to life thought</i> it tightened like a knot loved it <i>badly</i> , too <i>well</i> , and not enough	Comparació	Lloada la vida encara que estrenyia <i>com un nus</i> l'estimaven <i>malament</i> , massa <i>bé</i> , o no prou
	V12-	Praise to life thought it tightened like a knot on the hearts of ones we thought we knew loved us	Anàfora	Lloada la vida encara que estrenyia <i>com un nus</i> el cor dels qui crèiem que ens coneixien i ens estimaven
	V12-	<i>Praise to life</i> giving room and reason on the hearts of ones we thought we knew loved us	Epanalepsi	<i>Lloada la vida</i> en donar espai i raó el cor dels qui crèiem que ens <i>coneixien</i> i ens <i>estimaven</i>
	V13-	<i>Praise to life</i> giving room and reason to ones we <i>knew</i> and <i>loved</i> who felt unpraisable	Anàfora	<i>Lloada la vida</i> en donar espai i raó als qui <i>coneixíem</i> i <i>estimàvem</i> que creien no merèixer lloança
	V14-	<i>Praise to life</i> giving room and reason to ones we knew and loved who felt unpraisable		<i>Lloada la vida</i> en donar espai i raó als qui coneixíem i estimàvem que creien no merèixer lloança
		<i>Praise to</i> them, how they loved it, when they could.		<i>Lloats</i> siguin ells, i com l'estimaven, quan podien
	«Jueus»:	V9- she didn't write She <i>wrote</i> for <i>wrote</i> against him	Epanadiplosi	ella no <i>va escriure</i> <i>Va escriure</i> a favor <i>va escriure</i> contra d'ell

## 2.18. Abelló (Plath)

## - Pèrdues

«Arbres»:	V9-	Tasting the <u>winds</u> , that are footless, Waist-deep in history- Full of <u>wings</u> , otherworldliness.	Paronomàsia	Tasten els vents que no tenen peus, ben endinsats en la història, plens d'ales, d'altres coses mundanes.
«Penjat»:	V1-	By the roots <u>of</u> my hair <u>some god got hold of</u> me. I sizzled in his blue volts like a desert prophet.	Al·literació	Per les arrels dels cabells algun déu em va aferrar. Vaig cremar en els volts blaus com un profeta del desert.
	V1-	By the roots of my hair <u>some god got</u> hold of me. I sizzled in his blue volts like a desert prophet.	Paronomàsia	Per les arrels dels cabells algun déu em va aferrar. Vaig cremar en els volts blaus com un profeta del desert.
«Límit»:	V14-	Of a <u>rose close</u> when the garden Stiffens and odours bleed	Paronomàsia	d'una rosa que es tanca quan el jardí s'espesseix i sagnen olors

## - Manteniments

«Arbres»:	V1-	The <i>wet dawn inks</i> are doing their blue dissolve. On their blotter of fog the trees	Epítet	Les <i>tintes molles</i> de l'alba deixen un blau que dissol. Sobre el seu paper assecant de boira, els arbres
	V3-	<i>Seem a botanical drawing</i> - Memories growing, ring on ring,	Comparació	<i>semblen un dibuix de botànica</i> . Els records creixen, anell sobre anell,
	V7-	<i>Truer than women</i> , They seed so effortlessly!	Comparació	<i>més fidels que les dones</i> , lleven sense esforçar-s'hi!
	V9-	<i>Tasting the winds</i> , that are footless, Waist-deep in history -	Sinestèsia	<i>Tasten els vents</i> , que no tenen peus, ben endinsats en la història,
	V12-	<i>In this, they are Ledas</i> . O mother of leaves and sweetness	Metàfora	<i>En això són Ledes</i> . Oh mare de les fulles i dolcesa,
	V13-	<i>O mother of leaves and sweetness</i> Who are these pietas?	Apòstrofe	<i>Oh mare de les fulles i dolcesa</i> , qui són aquestes pietats?

	V14- <i>Who are these pietas?</i> The shadows of ringdoves chanting, but easing nothing.	Interrogació	<i>qui són aquestes pietats?</i> Ombres de tudons que canten, però no mitiguen res.
	V15- <i>The shadows of ringdoves chanting</i> , but easing nothing.	Personificació	<i>Ombres de tudons que canten</i> , però no mitiguen res.
«Penjat»:	V2- I sizzled in his blue volts <i>like a desert prophet</i> . The nights snapped out of sight like a lizard's eyelid:	Comparació	Vaig cremar en els volts blaus <i>com un profeta del desert</i> . Les nits es van fondre de sobte com les parpelles d'un lluert:
	V3- The nights snapped out of sight <i>like a lizard's eyelid</i> : A world of bald white days in a shadeless socket.	Comparació	Les nits es van fondre de sobte <i>com les parpelles d'un lluert</i> : un món de rònecs dies blancs dins les conques sense ombra.
	V5- <i>A vulturous boredom pinned me in this tree</i> . If he were I, he would do what I did.	Metàfora	<i>Un tedi de voltor m'ha clavat a aquest arbre</i> . Si ell fos jo, faria el que jo he fet.
	V5- A vulturous boredom pinned me in this tree. If he were <i>I</i> , he would do what <i>I</i> did.	Epanalepsi	Un tedi de voltor m'ha clavat a aquest arbre. Si ell fos <i>jo</i> , faria el que <i>jo</i> he fet.
	V5- A vulturous boredom pinned me in this tree. If he were I, he would <i>do</i> what I <i>did</i> .	Derivatio	Un tedi de voltor m'ha clavat a aquest arbre. Si ell fos jo, <i>faria</i> el que jo <i>he fet</i> .
«Límit»:	V2- <i>Her dead</i> <i>Body wears the smile of accomplishment,</i>	Metàfora	<i>El seu cos</i> <i>mort té el somriure de l'acompliment,</i>
	V4- <i>The illusion of a Greek necessity</i> <i>Flows in the scrolls of her toga,</i>	Metàfora	<i>la il·lusió d'un requisit grec</i> <i>llisca pels plecs de la toga,</i>
	V6- <i>Her bare</i> <i>Feet seem to be saying:</i> <i>We have come so far, it is over.</i>	Personificació	<i>els peus</i> <i>nus sembla que diguin:</i> <i>ja hem caminat prou, s'ha acabat.</i>
	V9- <i>Each dead child coiled</i> , a white serpent, One at each little	Metàfora	<i>Cada infant mort es cargola</i> , una serpent blanca, a cada petit
	V9- Each dead child coiled, a <i>white</i> serpent, One at each little Pitcher of <i>milk</i> , now empty.	Hipàl·lage	Cada infant mort es cargola, una serpent <i>blanca</i> , a cada petit bol de <i>llet</i> , ara buit.
	V13- Them back into her body <i>as petals</i> <i>Of a rose close when the garden</i>	Comparació	endins del seu cos <i>com els pètals</i> <i>d'una rosa que es tanca</i> quan el jardí
	V15- Stiffens and <i>odours bleed</i> From the sweet, deep throats of the night flower.	Personificació	s'espesseix i <i>sagnen olors</i> de les goles, dolces i profundes de la flor de la nit.
	V16- From the <i>sweet</i> , deep <i>throats</i> of the night flower. The moon has nothing to be sad about,	Sinestèsia	de les <i>goles, dolces</i> i profundes de la flor de la nit. La lluna no té per què entristir-se

- V17- *The moon has nothing to be sad about,  
Staring from her hood of bone.*
- V17- *The moon has nothing to be sad about,  
Staring from her hood of bone.*
- V17- *The moon has nothing to be sad about,  
Staring from her hood of bone.  
She is used to this sort of thing.*
- V17- *The moon has nothing to be sad about,  
Staring from her hood of bone.  
She is used to this sort of thing.  
Her blacks crackle and drag.*

- Personificació *La lluna no té per què entristir-se,  
mentre sotja des de la caputxa d'os.*
- Personificació *La lluna no té per què entristir-se,  
mentre sotja des de la caputxa d'os.*
- Personificació *La lluna no té per què entristir-se,  
mentre sotja des de la caputxa d'os.  
Està acostumada a aquestes coses.*
- Personificació *La lluna no té per què entristir-se,  
mentre sotja des de la caputxa d'os.  
Està acostumada a aquestes coses.  
Les seves foscors s'arrosseguen i cruixen.*

## 2.19. Ernest &amp; Subirana

## - Manteniments

«Càntics»:	V1-	And then at midnight as we started to descend <i>Into</i> the burning valley of Gijon <i>Into</i> its blacks and crimsons, in medias res,	Anàfora	I llavors, a la mitjanit, quan començàvem a baixar <i>cap</i> a la vall encesa de Gijón, <i>cap</i> als seus negres i carmesins, in medias res,
	V12-	Where the night-shift worked on their element <i>And</i> we lost all hope of reading the map right <i>And</i> gathered speed and cursed the hellish roads.	Polisíndeton	on el torn de nit continuava treballant en el seu element <i>i</i> vam perdre qualsevol esperança d'entendre el mapa <i>i</i> vam accelerar tot maleint les terribles carreteres.
	V15-	Next morning on the way to Piedras Blancas I felt <i>like a soul being prayed for</i> .	Comparació	L'endemà de matí, camí de Piedras Blancas, em sentia <i>com una ànima per qui algú resa</i> .
	V17-	I saw men cutting aftergrass with scythes, Beehives in clover, a windlass and a shrine, The maize <i>like golden cargo in its hampers</i> .	Comparació	Vaig veure homes tallant rostolls amb dalles, ruscs plens a vessar, una corriola i una capella, el blat de moro <i>com una càrrega d'or a les senalles</i> .
	V29-	Two rivers flowed together under sunlight. Watercourses scored the level sand. <i>The sea hushed</i> and glittered outside the bar.	Personificació	Dos rius fluïen junts sota la llum del sol. Els corrents ratllaven la sorra plana. <i>El mar mormolava</i> i brillava fora del bar.
	V32-	And in the afternoon, gulls in excelsis Bobbed and flashed on air <i>like altar boys</i> <i>With their quick turns and tapers and responses</i>	Comparació	I, a la tarda, gavines in excelsis suraven i llampegaven en l'aire <i>com escolanets</i> <i>amb els seus girs ràpids i els ciris i els responso</i>
	V32-	And in the afternoon, gulls in excelsis Bobbed <i>and</i> flashed on air like altar boys With their quick turns <i>and</i> tapers <i>and</i> responses	Polisíndeton	I, a la tarda, gavines in excelsis suraven <i>i</i> llampegaven en l'aire com escolanets amb els seus girs ràpids <i>i</i> els ciris <i>i</i> els responso
	V34-	With their quick turns and tapers and responses In the great re-echoing cathedral gloom Of distant Compostela, <i>stela, stela</i> .	Homeotelèuton	amb els seus girs ràpids i els ciris i els responso en la gran foscor ressonant de la catedral de la llunyana Compostel·la, <i>stela, stela</i> .
«Gaeltacht»:	V2-	Were back in Rosguill, on the Atlantic Drive, <i>And</i> that it was again nineteen-sixty <i>And</i> Barlo was alive <i>And</i> Paddy Joe <i>and</i> Chips Rafferty <i>and</i> Dicky Were there talking Irish, for I believe	Polisíndeton	tornéssim a ser a Rosguill, a l'Atlantic Drive, <i>i</i> que tornés a ser el mil nou-cents seixanta <i>i</i> en Barlo estigués viu <i>i</i> Paddy Joe <i>i</i> Chips Rafferty <i>i</i> en Dicky fossin allà parlant irlandès, perquè em sembla

V8-	And M. and M. and Deirdre Morton and Niamh Would be there as well. And it would be great too <i>If</i> we could see ourselves, <i>if</i> the people we are now Could hear what we were saying, and <i>if</i> this sonnet In imitation of Dante's, where he's set free	Epanadiplosi	i M. i M. i Deirdre Morton i la Niamh serien allà igualment. I seria fantàstic, també, <i>si</i> poguéssim veure'ns-hi, <i>si</i> la gent que som ara poguéssim escoltar el que dèiem, i <i>si</i> aquest sonet que imita aquell del Dant en què, alliberat,
V11-	Could hear what we were saying, and if this sonnet In imitation of Dante's, where he's set free In a boat with Lapo and Guido, with their girlfriends in it, <i>Could be the wildtrack of our gabble above the sea.</i>	Metàfora	poguéssim escoltar el que dèiem, i si aquest sonet que imita aquell del Dant en què, alliberat, navega amb Lapo i Guido i les seves amigues, <i>poguéssim ser el rastre en el mar de la nostra xerrameca.</i>

## 2.20. Manresa &amp; Roig

## - Pèrdues

«Bizanci»:	V3-	Night resonance recedes, night-walkers' <u>song</u> After great cathedral <u>gong</u> ;	Paronomàsia	S'escola l'eco de la nit, cançons de rondallers Després de l'alt gong de la catedral;
	V11-	For Hades' <u>bobbin bound</u> in mummy-cloth May unwind the winding path;	Al·literació	Amb un cabdell de benes de mòmia el fust d'Hades Pot desdebanar els tombs, el manyoc del destí;
	V11-	For Hades' bobbin bound in mummy-cloth May <u>unwind</u> the <u>winding</u> path;	Figura E.	Amb un cabdell de benes de mòmia el fust d'Hades Pot desdebanar els tombs, el manyoc del destí;
	V13-	A mouth that has no moisture and no <u>breath</u> Breathless mouths may summon; I hail the superhuman; I call it death-in-life and life-in- <u>death</u> .	Paronomàsia	La boca sense alè i sense saó Més boques sense alè pot convocar; Saludo allò sobrehumà; Li dic mort en vida i vida en mort.
	V29-	And all mere complexities of fury leave, Dying into a <u>dance</u> , An agony of <u>trance</u> ,	Paronomàsia	I se n'allunyen totes les complexitats de la fúria, Morint en una dansa, Una agonia d'èxtasi,

## - Adaptacions

«Bizanci»:	V13-	A mouth that has no moisture and no <u>breath</u> <u>Breathless</u> mouths may summon;	Figura E.	Epanalepsi	La boca sense <u>alè</u> i sense saó Més boques sense <u>alè</u> pot convocar;
	V25-	At midnight on the Emperor's pavement flit Flames that no faggot feeds, nor steel has lit, Nor storm disturbs, <u>flames</u> begotten of <u>flame</u> ,	Epanadiplosi	Epanalepsi	A mitjanit, als mosaics de l'Emperador, flames que no ha encès cap esca, ni llenya aviva, Ni la tempesta esvera, <u>flames</u> que la <u>flama</u> ha engendrat,
	V30-	Dying into a dance, An agony of trance, An agony of flame that cannot <u>singe a sleeve</u> .	Personificació	Metàfora	Morint en una dansa, Una agonia d'èxtasi, <u>L'agonia de flames que res no pot cremar.</u>
	V36-	Marbles of the dancing floor Break bitter furies of complexity, Those <u>images</u> that yet Fresh <u>images</u> beget,	Epanalepsi	Epífora	I els marbres on les flames dansen drenen Les fúries amargues de la complexitat, Aquella <u>imatge</u> Que engendra encara una altra <u>imatge</u> ,



- **Manteniments**

«Segle»:	V1-	<i>Though the great song return no more</i> There's keen delight in what we have:	Personificació	<i>Aquells esplèndids versos ja no tornaran més.</i> I vet aquí quina delícia
«Bizanci»:	V5-	<i>A starlit or a moonlit dome disdains</i> <i>All that man is,</i> All mere complexities, The fury and the mire of human veins.	Personificació	<i>Una estelada o enllunada cúpula</i> <i>Desdenya tot allò que l'home és,</i> Tota vana complexitat, la fúria I el fang de les venes mortals.
	V5-	<i>A starlit or a moonlit dome disdains</i> <i>All that man is,</i> All mere complexities, The fury and <i>the mire of human veins.</i>	Metàfora	<i>Una estelada o enllunada cúpula</i> <i>Desdenya tot allò que l'home és,</i> Tota vana complexitat, la fúria I el <i>fang de les venes mortals.</i>
	V9-	Before me floats an image, man or <i>shade,</i> <i>Shade more than man, more image than a shade;</i>	Clímax	Davant meu una imatge, un home o <i>una ombra llisca,</i> <i>Ombra més que home, més imatge que ombra;</i>
	V13-	<i>A mouth that has no moisture and no breath</i> Breathless <i>mouths</i> may summon;	Políptoton	La <i>boca</i> sense alè i sense saó Més <i>boques</i> sense alè pot convocar;
	V13-	<i>A mouth that has no moisture and no breath</i> Breathless mouths may summon; I hail the superhuman; <i>I call it death-in-life and life-in-death.</i>	Paradoxa	La boca sense alè i sense saó Més boques sense alè pot convocar; Saludo allò sobrehumà; <i>Li dic mort en vida i vida en mort.</i>
	V13-	<i>A mouth that has no moisture and no breath</i> Breathless mouths may summon; I hail the superhuman; <i>I call it death-in-life and life-in-death.</i>	Antítesi	La boca sense alè i sense saó Més boques sense alè pot convocar; Saludo allò sobrehumà; <i>Li dic mort en vida i vida en mort.</i>
	V13-	<i>A mouth that has no moisture and no breath</i> Breathless mouths may summon; I hail the superhuman; I call it death-in-life and <i>life-in-death.</i>	Antítesi	La boca sense alè i sense saó Més boques sense alè pot convocar; Saludo allò sobrehumà; <i>Li dic mort en vida i vida en mort.</i>
	V13-	<i>A mouth that has no moisture and no breath</i> Breathless mouths may summon; I hail the superhuman; <i>I call it death-in-life and life-in-death.</i>	Quiasme	La boca sense alè i sense saó Més boques sense alè pot convocar; Saludo allò sobrehumà; <i>Li dic mort en vida i vida en mort.</i>
	V17-	<i>Miracle, bird or golden handiwork,</i> More miracle than bird or handiwork,	Metàfora	<i>Miracle o ocell o or d'orfebre,</i> Més miracle que ocell o or d'orfebre,

V17-	Miracle, bird or golden handiwork, <i>More miracle than bird or handiwork,</i>	Comparació	Miracle o ocell o or d'orfebre, <i>Més miracle que ocell o or d'orfebre,</i>
V17-	Miracle, bird or golden <i>handiwork</i> , More miracle than bird or <i>handiwork</i> ,	Epífora	Miracle o ocell o or d' <i>orfebre</i> , Més miracle que ocell o or d' <i>orfebre</i> ,
V17-	Miracle, bird or golden handiwork, More miracle than bird or handiwork, Planted on the starlit golden bough, <i>Can like cocks of Hades crow,</i>	Comparació	Miracle o ocell o or d'orfebre, Més miracle que ocell o or d'orfebre, Posat en una branca d'or encès d'estrelles <i>Com els galls d'Hades pot cantar,</i>
V25-	At midnight on the Emperor's pavement flit Flames that no faggot feeds, nor steel has lit, Nor storm disturbs, <i>flames</i> begotten of <i>flame</i> ,	Políptoton	A mitjanit, als mosaics de l'Emperador, flames que no ha encès cap esca, ni llenya aviva, Ni la tempesta esvera, <i>flames</i> que la <i>flama</i> ha engendrat,
V30-	Dying into a dance, <i>An agony</i> of trance, <i>An agony</i> of flame that cannot singe a sleeve.	Anàfora	Morint en una dansa, <i>Una agonia</i> d'èxtasi, <i>L'agonia</i> de flames que res no pot cremar.
V30-	Dying into a dance, An agony of trance, <i>An agony of flame that cannot singe a sleeve.</i>	Personificació	Morint en una dansa, Una agonia d'èxtasi, <i>L'agonia de flames que res no pot cremar.</i>
V33-	Astraddle on the dolphin's mire and blood, Spirit after spirit! The <i>smithies</i> break the flood, The golden <i>smithies</i> of the Emperor!	Epanalepsi	Cavalca el fang i la sang del dofí Ànima rere ànima! I drenen la marea <i>Les fargues, les fargues</i> d'or de l'Emperador!

## **ANNEX 3**

### **ESQUEMES SOBRE EL TRACTAMENT DE LES FIGURES CONTINGUDES EN ELS TEXTOS DE PARTIDA**

**Classificació:**

**Lluís Bosch Sánchez**

## ÍNDIX

3.1. Esquema general sobre el tractament de les figures contingudes en els textos de partida .....	78
3.2. Esquema sobre el tractament de les figures de dicció contingudes en els textos de partida .....	79
3.2. Esquema sobre el tractament de les figures de pensament contingudes en els textos de partida .....	80
3.4. Esquema sobre el tractament dels trops continguts en els textos de partida .....	81

## 3.1. ESQUEMA GENERAL SOBRE EL TRACTAMENT DE LES FIGURES CONTINGUDES EN ELS TEXTOS DE PARTIDA

Poetes amb un nivell figuratiu alt	Nº de figures	Grau d'adequació figurativa	Traductors	Opció formal
Cummings	50	80%	Sargatal	Vers lliure
Auden	32	72%	Comadira	Mètrica. Rimada
<b>Poetes amb un nivell figuratiu mig</b>				
Ashbery	29	97%	Mateu	Vers lliure
Plath	29	86%	Abelló	Vers lliure
Hardy	28	64%	Jaumà	Mètrica *
Frost	28	46%	Descloot	Mètrica
Yeats	26	81%	Manresa & Roig	Vers lliure
Auden	24	63%	Oliva	Mètrica
Hughes	23	78%	Fulquet & Ernest	Vers lliure
Eliot	23	91%	Susanna	Vers lliure
Frost	22	55%	Jaumà	Mètrica *
Graves	22	86%	Jaumà	Mètrica *
Auster	20	90%	Casellas	Vers lliure
Rich	18	100%	Abelló	Vers lliure
Pound	18	28%	Parcerisas	Vers lliure
Burnside	14	100%	Codina & Pujol	Vers lliure
Heaney	12	100%	Parcerisas	Vers lliure
Heaney	11	100%	Ernest & Subirana	Vers lliure
<b>Poetes amb un nivell figuratiu baix</b>				
Larkin	9	56%	Riera	Vers lliure. Rimada
Vizenor	6	100%	Cuenca	Vers lliure

## 3.2. ESQUEMA SOBRE EL TRACTAMENT DE LES FIGURES DE DICCIÓ CONTINGUDES EN ELS TEXTOS DE PARTIDA

Poetes	Nº de f. de dicció	Grau d'adequació a les f. de dicció	Traductors	Opció formal
Cummings	20	55%	Sargatal	Vers lliure
Frost	18	28%	DescLOT	Mètrica
Yeats	14	64%	Manresa & Roig	Vers lliure
Eliot	14	93%	Susanna	Vers lliure
Pound	14	21%	Parcerisas	Vers lliure
Auden	13	38%	Oliva	Mètrica
Auster	13	92%	Casellas	Vers lliure
Frost	12	41%	Jaumà	Mètrica *
Hardy	12	50%	Jaumà	Mètrica *
Auden	11	55%	Comadira	Mètrica. Rimada
Hughes	11	55%	Fulquet & Ernest	Vers lliure
Rich	11	91%	Abelló	Vers lliure
Ashbery	10	90%	Mateu	Vers lliure
Plath	8	50%	Abelló	Vers lliure
Heaney	6	100%	Ernest & Subirana	Vers lliure
Burnside	6	100%	Codina & Pujol	Vers lliure
Graves	4	50%	Jaumà	Mètrica *
Larkin	4	25%	Riera	Vers lliure. Rimada
Heaney	3	100%	Parcerisas	Vers lliure
Vizenor	1	100%	Cuenca	Vers lliure

## 3.3. ESQUEMA SOBRE EL TRACTAMENT DE LES FIGURES DE PENSAMENT CONTINGUDES EN ELS TEXTOS DE PARTIDA

Poetes	Nº de f. de pensament	Grau d'adequació a les f. de pensament	Traductors	Opció formal
Cummings	25	96%	Sargatal	Vers lliure
Auden	19	84%	Comadira	Mètrica. Rimada
Plath	16	100%	Abelló	Vers lliure
Ashbery	15	100%	Mateu	Vers lliure
Hughes	12	100%	Fulquet & Ernest	Vers lliure
Hardy	11	82%	Jaumà	Mètrica *
Graves	11	91%	Jaumà	Mètrica *
Auden	10	90%	Oliva	Mètrica
Yeats	10	90%	Manresa & Roig	Vers lliure
Heaney	8	100%	Parcerisas	Vers lliure
Frost	8	100%	Desclot	Mètrica
Frost	8	63%	Jaumà	Mètrica *
Burnside	6	100%	Codina & Pujol	Vers lliure
Eliot	6	100%	Susanna	Vers lliure
Vizenor	5	100%	Cuenca	Vers lliure
Auster	5	80%	Casellas	Vers lliure
Larkin	5	80%	Riera	Vers lliure. Rimada
Rich	5	100%	Abelló	Vers lliure
Heaney	4	100%	Ernest & Subirana	Vers lliure
Pound	2	50%	Parcerisas	Vers lliure

## 3.4. ESQUEMA SOBRE EL TRACTAMENT DELS TROPS CONTINGUTS EN ELS TEXTOS DE PARTIDA

Poetes	Nº de trops	Grau d'adequació als trops	Traductors	Opció formal
Graves	7	100%	Jaumà	Mètrica *
Hardy	5	60%	Jaumà	Mètrica *
Cummings	5	100%	Sargatal	Vers lliure
Plath	5	100%	Abelló	Vers lliure
Ashbery	4	100%	Mateu	Vers lliure
Eliot	3	67%	Susanna	Vers lliure
Frost	2	100%	Jaumà	Mètrica *
Frost	2	0%	Desclot	Mètrica
Auden	2	50%	Comadira	Mètrica. Rimada
Rich	2	100%	Abelló	Vers lliure
Yeats	2	100%	Manresa & Roig	Vers lliure
Burnside	2	100%	Codina & Pujol	Vers lliure
Pound	2	100%	Parcerisas	Vers lliure
Auster	2	100%	Casellas	Vers lliure
Auden	1	100%	Oliva	Mètrica
Heaney	1	100%	Parcerisas	Vers lliure
Heaney	1	100%	Ernest & Subirana	Vers lliure
Larkin	0	-	Riera	Vers lliure. Rimada
Vizenor	0	-	Cuenca	Vers lliure
Hughes	0	-	Fulquet & Ernest	Vers lliure



## **ANNEX 4**

### **ESQUEMES DE LES FIGURES GENERADES EN ELS TEXTOS D'ARRIBADA**

**Classificació:**

**Lluís Bosch Sánchez**

## 4. Esquemes de les figures generades en els textos d'arribada

4.1. Comadira .....	84
4.2. Oliva .....	92
4.3. DescLOT .....	97
4.4. Jaumà (Frost) .....	100
4.5. Jaumà (Graves) .....	102
4.6. Jaumà (Hardy) .....	106
4.7. Riera .....	111
4.8. Susanna .....	115
4.9. Sargatal .....	117
4.10. Cuenca .....	119
4.11. Codina & Pujol .....	121
4.12. Parcerisas (Pound) .....	124
4.13. Parcerisas (Heaney) .....	128
4.14. Casellas .....	130
4.15. Fulquet & Ernest .....	131
4.16. Mateu .....	132
4.17. Abelló (Rich) .....	134
4.18. Abelló (Plath) .....	135
4.19. Ernest & Subirana .....	137
4.20. Manresa & Roig .....	139

## 4.1. Comadira

- *Per adiectionem*

«Calipso»:	V1-	Dríver dríve fáster and máke a good rún Down the Spríngfield Line únder the shíning sún.	Personificació	Nói, ves de préssa i cóndueix víu tot Spríngfield Line, sóta <u>el sól que ríu</u> .
	V7-	If he's nót there to méet me when Í get to tówn, Í'll stánd on the síde-walk with téars rolling dówn.	Epífrasi	I si nó esta esperánt-me quan arribo a ciutat, em quedaré ploránt <u>tota l'èternitát</u> .
«Johnny»:	V1-	O the valley in the summer where I and my John Beside the deep river would walk on and on While the flowers at our feet and the birds up above Argued so sweetly on reciprocal love, And I leaned on his shoulder; «O Johnny, let's play»: But he frowned like thunder and he went away.	Epífrasi	Oh la vall a l'estiu per on jo i el meu John passejàvem tothora, vora aquell riu pregon, i els ocells dalt del cel i les flors sobre el rost, hi xerramequejaven de l'amor correspost; jo, <u>el cap</u> sobre el seu muscle, vaig dir-li: «Vull jugar.» Pro em va fer mala cara i va marxar.
	V1-	O the valley in the summer where I and my John Beside the deep river would walk on and on While the flowers at our feet and the birds up above Argued so sweetly on reciprocal love,	Polisíndeton	Oh la vall a l'estiu per on jo i el meu John passejàvem tothora, vora aquell riu pregon, <u>i</u> els ocells dalt del cel <u>i</u> les flors sobre el rost, hi xerramequejaven de l'amor correspost;
	V13-	Shall I ever forget at the Grand Opera When music poured out of each wonderful star? Diamonds and pearls they hung dazzling down Over each silver or golden silk gown; “O John I'm in heaven,” I whispered to say: But he frowned like thunder and he went away.	Epífrasi	<u>I aquella nit</u> a l'Òpera, oh quina meravella, la música brollava del cor de cada estrella, els diamants, les perles, lluïen decidits sobre l'or i la plata i la seda dels vestits. “Oh John, sóc a la glòria”, jo li vaig murmurar.
	V13-	Shall I ever forget at the Grand Opera When music poured out of each wonderful star? Diamonds and pearls they hung dazzling down Over each silver or golden silk gown; “O John I'm in heaven,” I whispered to say: But he frowned like thunder and he went away.	Personificació	Pro em va fer mala cara i va marxar. I aquella nit a l'Òpera, oh quina meravella, la música brollava <u>del cor</u> de cada estrella, els diamants, les perles, lluïen decidits sobre l'or i la plata i la seda dels vestits. “Oh John, sóc a la glòria”, jo li vaig murmurar.
				Pro em va fer mala cara i va marxar.

V13-	Shall I ever forget at the Grand Opera When music poured out of each wonderful star? Diamonds and pearls they hung dazzling down Over each silver or golden silk gown; “O John I’m in heaven,” I whispered to say: But he frowned like thunder and he went away.	Exclamació	I aquella nit a l’Òpera, <u>oh quina meravella</u> , la música brollava del cor de cada estrella, els diamants, les perles, lluien decidits sobre l’or i la plata i la seda dels vestits. “Oh John, sóc a la glòria”, jo li vaig murmurar. Pro em va fer mala cara i va marxar.
V13-	Shall I ever forget at the Grand Opera When music poured out of each wonderful star? Diamonds and pearls they hung dazzling down Over each silver or golden silk gown; “O John I’m in heaven,” I whispered to say: But he frowned like thunder and he went away.	Personificació	I aquella nit a l’Òpera, oh quina meravella, la música brollava del cor de cada estrella, els diamants, les perles, lluien <u>decidits</u> sobre l’or i la plata i la seda dels vestits. “Oh John, sóc a la glòria”, jo li vaig murmurar. Pro em va fer mala cara i va marxar.
V13-	Shall I ever forget at the Grand Opera When music poured out of each wonderful star? Diamonds and pearls they hung dazzling down Over each silver or golden silk gown;	Polisíndeton	I aquella nit a l’Òpera, oh quina meravella, la música brollava del cor de cada estrella, els diamants, les perles, lluien decidits sobre l’or <u>i</u> la plata <u>i</u> la seda dels vestits.
V25-	O last night I dreamed of you, Johnny, my lover, You’d the sun on one arm and the moon on the other, The sea it was blue and the grass it was green Every star rattled a round tambourine; Ten thousand miles deep in a pit there I lay: But you frowned like thunder and you went away.	Epífrasi	Ahir a la nit, oh Johnny, et <u>torno</u> a somiar, dus a una mà la lluna, el sol a l’altra mà; que verda que era l’herba, el blau marí, que bell, cada estrella agitava un petit cascavell; jo jeia en un abisme profund com un volcà: Pro em vas fer mala cara i vas marxar.
V19-	O but he was as fair as a garden in flower As slender and tall as the great Eiffel Tower, When the waltz throbbled out on the long promenade O his eyes and his smile they went straight to my heart;	Metàfora	Oh, era encantador com un jardí, <u>era un cel</u> , tan esvelt i tan alt com ho és la torre Eiffel; quan el vals per l’arbreda arrossegava fort, oh els seus ulls, el somriure, em van arribar al cor.
V25-	O last night I dreamed of you, Johnny, my lover, You’d the sun on one arm and the moon on the other, The sea it was blue and the grass it was green Every star rattled a round tambourine; Ten thousand miles deep in a pit there I lay: But you frowned like thunder and you went away.	Exclamació	Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a somiar, dus a una mà la lluna, el sol a l’altra mà; que verda que era l’herba, el blau marí, <u>que bell</u> , cada estrella agitava un petit cascavell; jo jeia en un abisme profund com un volcà: Pro em vas fer mala cara i vas marxar.

	V25-	O last night I dreamed of you, Johnny, my lover, You'd the sun on one arm and the moon on the other, The sea it was blue and the grass it was green Every star rattled a round tambourine; Ten thousand miles deep in a pit there I lay: But you frowned like thunder and you went away.	Comparació	Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a somiar, dus a una mà la lluna, el sol a l'altra mà; que verda que era l'herba, el blau marí, que bell, cada estrella agitava un petit cascavell; jo jeia en un abisme profund <u>com un volcà</u> ; Pro em vas fer mala cara i vas marxar.
<b>- Per detractiōnem</b>				
«Calipso»:	V3-	Flý like an aéroplane, dón't pull up shórt Till <u>you bráke</u> for Grand Céntral Státion, New Yórk.	El-lipsi	Vola com ún avió, nó en siguis xórc, fins a la Céntral Státion dé Nova Yórk.
	V7-	If he's nót there to méet me when Í get to tówn, I'll stánd <u>on the síde-walk</u> with téars rolling dówn.	El-lipsi	I si nó esta esperánt-me quan arribo a ciutat, em quedaré ploránt tota l'éternitat.
	V15-	But the póor fat <u>old</u> bánker in the sún-parlor cár Has nó one to lóve him excépt his cigár.	El-lipsi	I el póbre banquer fáti, al seu cótxe solár, ningú no l'estíma sinó el seu cigár.
«Johnny»:	V1-	O the valley in the summer where I and my John Beside the deep river would walk on and on While the flowers at our feet and the birds up above Argued so sweetly on reciprocal love, And <u>I leaned</u> on his shoulder; «O Johnny, let's play»: But he frowned like thunder and he went away.	El-lipsi	Oh la vall a l'estiu per on jo i el meu John passejàvem tothora, vora aquell riu pregon, i els ocells dalt del cel i les flors sobre el rost, hi xerramequejaven de l'amor correspost; jo, el cap sobre el seu muscle, vaig dir-li: «Vull jugar.» Pro em va fer mala cara i va marxar.
	V7-	O that Friday near Christmas as I well recall When we went to the Charity <u>Matinee</u> Ball, The floor was so smooth and the band was so loud And Johnny so handsome I felt so proud; «Squeeze me tighter, dear, Johnny, let's dance till it's day» But he frowned like thunder and he went away.	El-lipsi	Oh també aquell divendres, just abans de Nadal, que vam anar, ho recordo, al ball parroquial; la pista era tan llisa, l'orquestra tan potent i en Johnny era tan guapo, que em vaig sentir imponent. «Estrenye'm fort, oh Johnny, i ballem fins demà.» Pro em va fer mala cara i va marxar.

V13-	Shall I ever forget at the <u>Grand</u> Opera When music poured out of each wonderful star? Diamonds and pearls they hung dazzling down Over each silver or golden silk gown; “O John I’m in heaven,” I whispered to say: But he frowned like thunder and he went away.	El·lipsi	I aquella nit a l’Òpera, oh quina meravella, la música brollava del cor de cada estrella, els diamants, les perles, lluïen decidits sobre l’or i la plata i la seda dels vestits. “Oh John, sóc a la glòria”, jo li vaig murmurar. Pro em va fer mala cara i va marxar.
V13-	Shall I ever forget at the Grand Opera When music poured out of each <u>wonderful</u> star? Diamonds and pearls they hung dazzling down Over each silver or golden silk gown; “O John I’m in heaven,” I whispered to say: But he frowned like thunder and he went away.	El·lipsi	I aquella nit a l’Òpera, oh quina meravella, la música brollava del cor de cada estrella, els diamants, les perles, lluïen decidits sobre l’or i la plata i la seda dels vestits. “Oh John, sóc a la glòria”, jo li vaig murmurar. Pro em va fer mala cara i va marxar.
V13-	Shall I ever forget at the Grand Opera When music poured out of each wonderful star? Diamonds and pearls they hung dazzling down Over <u>each</u> silver or golden silk gown; “O John I’m in heaven,” I whispered to say: But he frowned like thunder and he went away.	El·lipsi	I aquella nit a l’Òpera, oh quina meravella, la música brollava del cor de cada estrella, els diamants, les perles, lluïen decidits sobre l’or i la plata i la seda dels vestits. “Oh John, sóc a la glòria”, jo li vaig murmurar. Pro em va fer mala cara i va marxar.
V13-	Shall I ever forget at the Grand Opera When music poured out of each wonderful star? Diamonds and pearls they <u>hung</u> dazzling down Over each silver or golden silk gown; “O John I’m in heaven,” I whispered to say: But he frowned like thunder and he went away.	El·lipsi	I aquella nit a l’Òpera, oh quina meravella, la música brollava del cor de cada estrella, els diamants, les perles, lluïen decidits sobre l’or i la plata i la seda dels vestits. “Oh John, sóc a la glòria”, jo li vaig murmurar. Pro em va fer mala cara i va marxar.
V19-	O but he was as fair as a garden <u>in flower</u> As slender and tall as the great Eiffel Tower, When the waltz throbbbed out on the long promenade O his eyes and his smile they went straight to my heart; «O marry me, Johnny, I’ll love and obey»: But he frowned like thunder and he went away.	El·lipsi	Oh, era encantador com un jardí, era un cel, tan esvelt i tan alt com ho és la torre Eiffel; quan el vals per l’arbrada arrossegava fort, oh els seus ulls, el somriure, em van arribar al cor. «Oh, casa’t amb mi, Johnny, pren-me el cor i la mà.» Pro em va fer mala cara i va marxar.
V19-	O but he was as fair as a garden in flower As slender and tall as the <u>great</u> Eiffel Tower, When the waltz throbbbed out on the long promenade O his eyes and his smile they went straight to my heart; «O marry me, Johnny, I’ll love and obey»: But he frowned like thunder and he went away.	El·lipsi	Oh, era encantador com un jardí, era un cel, tan esvelt i tan alt com ho és la torre Eiffel; quan el vals per l’arbrada arrossegava fort, oh els seus ulls, el somriure, em van arribar al cor. «Oh, casa’t amb mi, Johnny, pren-me el cor i la mà.» Pro em va fer mala cara i va marxar.

V19-	O but he was as fair as a garden in flower As slender and tall as the great Eiffel Tower, When the waltz throbbbed out on the <u>long</u> promenade O his eyes and his smile they went straight to my heart; «O marry me, Johnny, I'll love and obey»: But he frowned like thunder and he went away.	El-lipsi	Oh, era encantador com un jardí, era un cel, tan esvelt i tan alt com ho és la torre Eiffel; quan el vals per l'arbreda arrossegava fort, oh els seus ulls, el somriure, em van arribar al cor. «Oh, casa't amb mi, Johnny, pren-me el cor i la mà.» Pro em va fer mala cara i va marxar.
------	---	----------	--

- *Per immutationem*

«Calipso»:	V1- <u>Dríver</u> drive fáster and máke a good rún Down the Spríngfiel Line únder the shínig sún.	Sinècdoque (pxt)	<u>Nói</u> , ves de préssa i cóndueix víu tot Spríngfiel Line, sóta el sól que rú.
	V1- Dríver <u>drive</u> fáster and máke a good rún Down the Spríngfiel Line únder the shínig sún.	Sinonímia	Nói, <u>ves</u> de préssa i cóndueix víu tot Spríngfiel Line, sóta el sól que rú.
	V1- Dríver drive fáster and máke a <u>good rún</u> Down the Spríngfiel Line únder the shínig sún.	Paràfrasi	Nói, ves de préssa i cóndueix <u>víu</u> tot Spríngfiel Line, sóta el sól que rú.
	V3- Flý like an aéroplane, dón't pull up <u>shórt</u> Till you bráke for Grand Céntral Státion, New Yórk.	Homofonia	Vola com ún avió, nó en siguis <u>xórc</u> , fins a la Céntral Státion dé Nova Yórk.
	V5- For thére in the míddle of thát <u>waitíng</u> -háll Should be stánding the óne that Í love best of áll.	Sinonímia	Perqué al bell míg d'aquella <u>vásta</u> sála m'hi espéra aquéll que em te tocáda l'ála.
	V5- For thére in the míddle of thát <u>waitíng</u> -háll Should be stánding the óne that <u>Í love best of áll</u> .	Paràfrasi	Perqué al bell míg d'aquella <u>vásta</u> sála m'hi espéra aquéll que <u>em te tocáda l'ála</u> .
	V7- If he's nóts there to <u>méet</u> me when Í get to tówn, I'll stánd on the síde-walk with téars rolling dówn.	Sinonímia	I si nó esta <u>esperánt</u> -me quan arribo a ciutát, em quedaré ploránt tota l'éternitát.
	V9- For hé is the óne that <u>I love to</u> look ón, The ácme of kíndness and pérfectión.	Paràfrasi	Perque éll es l'únic que em miro <u>de debó</u> , cím de tendrésa i de perfécció.
	V11- He présses my hánd and he sáys he loves mé, Which I fínd an admiráble <u>pecúliarítý</u> .	Perífrasi	I díu que m'estíma i m'estrény la má i tróbo admiráble <u>tal cóm ell ho fa</u> .
	V13- The <u>wóods</u> are bright gréen on both sídes of the líne; The trées have their lóves though they're dífferent from míne.	Sinècdoque (pxt)	El <u>fullátge</u> escláta de vérd a la voréra, els árbres s'estímen, pro a la séva manéra.
	V13- The wóods are bright gréen on both sídes of the líne; The trées have their lóves <u>though they're dífferent from míne</u> .	Paràfrasi	El fullátge escláta de vérd a la voréra, els árbres s'estímen, <u>pro a la séva manéra</u> .
	V13- The wóods are bright gréen <u>on both sídes of the líne</u> ; The trées have their lóves though they're dífferent from míne.	Paràfrasi	El fullátge escláta de vérd <u>a la voréra</u> , els árbres s'estímen, pro a la séva manéra.
	V15- But the póor <u>fat</u> old bánker in the sún-parlor cár Has nó one to lóve him excépt his cigár.	Homofonia	I el póbre banquer <u>fátí</u> , al seu cótxe solár, ningú no l'estíma sinó el seu cigár.

	V17- If Í were the Héad of the Chúrch or the Státe, I'd <u>pówder</u> my nóse and just téll them to wáit.	Sinonímia	Si jó fos el cáp de l'Església o l'Estát, <u>retócant</u> -me el nás, els diría: Combát!
	V17- If Í were the Héad of the Chúrch or the Státe, I'd <u>pówder</u> my nóse and just téll them to <u>wáit</u> .	Metàfora	Si jó fos el cáp de l'Església o l'Estát, retócant-me el nás, els diría: <u>Combát!</u>
	V19- For lóve's more impórtant and <u>pówerful</u> thán Éven a <u>priest</u> or a póliticián.	Sinonímia	Que l'amór es molt més importánt i mes <u>ric</u> fins i tót que un bísbe o que ún polític.
	V19- For lóve's more impórtant and pówerful thán Éven a <u>priest</u> or a póliticián.	Cohiponímia	Que l'amór es molt més importánt i mes ric fins i tót que un <u>bísbe</u> o que ún polític.
«Johnny»:	V1- O the valley in the summer where I and my John Beside the deep river would walk on and on While the flowers <u>at our feet</u> and the birds up above Argued so sweetly on reciprocal love, And I leaned on his shoulder; «O Johnny, let's play»: But he frowned like thunder and he went away.	Paràfrasi	Oh la vall a l'estiu per on jo i el meu John passejàvem tothora, vora aquell riu pregon, i els ocells dalt del cel i les flors <u>sobre el rost</u> , hi xerramequejaven de l'amor correspost; jo, el cap sobre el seu muscle, vaig dir-li: «Vull jugar.» Pro em va fer mala cara i va marxar.
	V1- O the valley in the summer where I and my John Beside the deep river would walk on and on While the flowers at our feet and the birds up above Argued so sweetly on reciprocal love, And I leaned on his shoulder; «O Johnny, let's play»: But <u>he frowned like thunder</u> and he went away.	Sinècdoque (txp)	Oh la vall a l'estiu per on jo i el meu John passejàvem tothora, vora aquell riu pregon, i els ocells dalt del cel i les flors sobre el rost, hi xerramequejaven de l'amor correspost; jo, el cap sobre el seu muscle, vaig dir-li: «Vull jugar.» Pro <u>em va fer mala cara</u> i va marxar.
	V1- O the valley in the summer where I and my John Beside the deep river would walk on and on While the flowers at our feet and the birds <u>up above</u> Argued so sweetly on reciprocal love, And I leaned on his shoulder; «O Johnny, let's play»: But he frowned like thunder and he went away.	Perífrasi	Oh la vall a l'estiu per on jo i el meu John passejàvem tothora, vora aquell riu pregon, i els ocells <u>dalt del cel</u> i les flors sobre el rost, hi xerramequejaven de l'amor correspost; jo, el cap sobre el seu muscle, vaig dir-li: «Vull jugar.» Pro em va fer mala cara i va marxar.
	V7- O that Friday near Christmas as I well recall When we went to the Charity Matinee Ball, The floor was so smooth and the band was so loud And Johnny so handsome I felt so <u>proud</u> ; «Squeeze me tighter, dear, Johnny, let's dance till it's day» But he frowned like thunder and he went away.	Sinonímia	Oh també aquell divendres, just abans de Nadal, que vam anar, ho recordo, al ball parroquial; la pista era tan llisa, l'orquestra tan potent i en Johnny era tan guapo, que em vaig sentir <u>imponent</u> . «Estrenye'm fort, oh Johnny, i ballem fins demà.» Pro em va fer mala cara i va marxar.



V7-	O that Friday near Christmas as I well recall When we went to the Charity Matinee Ball, The floor was so smooth and the band was so loud And Johnny so handsome I felt so proud; «Squeeze me tighter, dear, Johnny, let's dance till <u>it's day</u> » But he frowned like thunder and he went away.	Paràfrasi	Oh també aquell divendres, just abans de Nadal, que vam anar, ho recordo, al ball parroquial; la pista era tan llisa, l'orquestra tan potent i en Johnny era tan guapo, que em vaig sentir imponent. «Estrenye'm fort, oh Johnny, i ballem fins <u>demà</u> .»: Pro em va fer mala cara i va marxar.
V13-	Shall I ever forget at the Grand Opera When music poured out of each wonderful star? Diamonds and pearls they hung <u>dazzling down</u> Over each silver or golden silk gown; "O John I'm in heaven," I whispered to say: But he frowned like thunder and he went away.	Metonímia (exc)	I aquella nit a l'Òpera, oh quina meravella, la música brollava del cor de cada estrella, els diamants, les perles, <u>lluïen</u> decidits sobre l'or i la plata i la seda dels vestits. "Oh John, sóc a la glòria", jo li vaig murmurar. Pro em va fer mala cara i va marxar.
V13-	Shall I ever forget at the Grand Opera When music poured out of each wonderful star? Diamonds and pearls they hung dazzling down Over each silver or golden silk gown; "O John I'm in <u>heaven</u> ," I whispered to say: But he frowned like thunder and he went away.	Metonímia	I aquella nit a l'Òpera, oh quina meravella, la música brollava del cor de cada estrella, els diamants, les perles, lluien decidits sobre l'or i la plata i la seda dels vestits. "Oh John, sóc a la <u>glòria</u> ", jo li vaig murmurar. Pro em va fer mala cara i va marxar.
V19-	O but he was as fair as a garden in flower As slender and tall as the great Eiffel Tower, When the waltz throbbbed out on the long <u>promenade</u> O his eyes and his smile they went straight to my heart; «O marry me, Johnny, I'll love and obey»: But he frowned like thunder and he went away.	Sinècdoque (pxt)	Oh, era encantador com un jardí, era un cel, tan esvelt i tan alt com ho és la torre Eiffel; quan el vals per l' <u>arbrada</u> arrossegava fort, oh els seus ulls, el somriure, em van arribar al cor. «Oh, casa't amb mi, Johnny, pren-me el cor i la mà.» Pro em va fer mala cara i va marxar.
V19-	O but he was as fair as a garden in flower As slender and tall as the great Eiffel Tower, When the waltz throbbbed out on the long promenade O his eyes and his smile they went straight to my heart; «O marry me, Johnny, <u>I'll love</u> and obey»: But he frowned like thunder and he went away.	Sinècdoque (axc)	Oh, era encantador com un jardí, era un cel, tan esvelt i tan alt com ho és la torre Eiffel; quan el vals per l'arbrada arrossegava fort, oh els seus ulls, el somriure, em van arribar al cor. «Oh, casa't amb mi, Johnny, <u>pren-me el cor</u> i la mà.» Pro em va fer mala cara i va marxar.
V19-	O but he was as fair as a garden in flower As slender and tall as the great Eiffel Tower, When the waltz throbbbed out on the long promenade O his eyes and his smile they went straight to my heart; «O marry me, Johnny, I'll love and <u>obey</u> »: But he frowned like thunder and he went away.	Sinècdoque (axc)	Oh, era encantador com un jardí, era un cel, tan esvelt i tan alt com ho és la torre Eiffel; quan el vals per l'arbrada arrossegava fort, oh els seus ulls, el somriure, em van arribar al cor. «Oh, casa't amb mi, Johnny, pren-me el cor i <u>la mà</u> .» Pro em va fer mala cara i va marxar.

<p>V25- O last night I dreamed of you, Johnny, my lover,          You'd the sun on one arm and the moon on the other,          The sea it was blue and the grass it was green          Every star rattled a round <u>tambourine</u>;          Ten thousand miles deep in a pit there I lay:          But you frowned like thunder and you went away.</p>	Sinècdoque (txp)	<p>Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a somiar,          dus a una mà la lluna, el sol a l'altra mà;          que verda que era l'herba, el blau marí, que bell,          cada estrella agitava un petit <u>cascavell</u>;          jo jeia en un abisme profund com un volcà:          Pro em vas fer mala cara i vas marxar.</p>
<p>V25- O last night I dreamed of you, Johnny, my lover,          You'd the sun on one arm and the moon on the other,          The sea it was blue and the grass it was green          Every star rattled a round tambourine;  <u>Ten thousand miles deep</u> in a pit there I lay:          But you frowned like thunder and you went away.</p>	Paràfrasi	<p>Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a somiar,          dus a una mà la lluna, el sol a l'altra mà;          que verda que era l'herba, el blau marí, que bell,          cada estrella agitava un petit cascavell;          jo jeia <u>en un abisme profund</u> com un volcà:          Pro em vas fer mala cara i vas marxar.</p>
<p>V25- O last night I dreamed of you, Johnny, my lover,          You'd the sun on one arm and the moon on the other,          The sea it was blue and the grass it was green          Every star rattled a round tambourine;          Ten thousand miles deep in a <u>pit</u> there I lay:          But you frowned like thunder and you went away.</p>	Sinècdoque (txp)	<p>Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a somiar,          dus a una mà la lluna, el sol a l'altra mà;          que verda que era l'herba, el blau marí, que bell,          cada estrella agitava un petit cascavell;          jo jeia en un abisme profund com un <u>volcà</u>;          Pro em vas fer mala cara i vas marxar.</p>

## 4.2. Oliva

- *Per adiectionem*

«Companys»:	V13- “Out of this house” -said rider to reader, “yours never will”- said farer to fearer, «they’re looking for you»- said hearer to horror, as he left them there, as he left them there.	Pleonasme	Abandona l’hostal!-Li va dir el caminant- Els teus <u>ulls</u> no ho veuran!- va respondre l'audaç- És a tu que et segueixen! –contesta l’ardit. I allunyant-se'n, tots tres van reprendre el camí.
	V13- “Out of this house” -said rider to reader, “yours never will”- said farer to fearer, «they’re looking for you»- said hearer to horror, as he left them there, as he left them there.	Epífrasi	Abandona l’hostal!-Li va dir el caminant- Els teus ulls no ho veuran!- va respondre l'audaç- És a tu que et segueixen! –contesta l’ardit. I allunyant-se'n, <u>tots tres</u> van reprendre el camí.
«Dir»:	V1- Time will say nothing but I told you so,	<i>Derivatio</i>	El Temps no t’ho <u>dirà</u> , però ja t’ho <u>vaig dir</u> :
	Time only knows the price we have to pay;		el Temps només coneix el preu que hem de pagar;
	V4- If we should weep when clowns put on their show;	Quiasme	Si hem de plorar quan els <u>clowns representen</u> ,
	if we should stumble when musicians play,		o entrebancar-nos quan <u>toquen els músics</u> ,
	V6- Time will say nothing but I told you so.	<i>Derivatio</i>	El Temps no t’ho <u>dirà</u> , però ja t’ho <u>vaig dir</u> :
	There are no fortunes to be told, although,		No hi ha bonaventures per endevinar,
	V8- because I love you more than I can say,	Epanalepsi	perquè t’estimo més del que et puc <u>dir</u> ;
	if I could tell you I would let you know.		si jo t’ho pogués <u>dir</u> , t’ho faria saber.
	V13- Perhaps the roses really want to grow,	<i>Derivatio</i>	Potser les roses <u>volen</u> créixer realment,
	the vision seriously intends to stay;		i la visió <u>vol</u> romandre de veres;
	V18- will Time say nothing but I told you so?	<i>Derivatio</i>	¿no et <u>dirà</u> res el Temps, tret que jo t’ho <u>vaig dir</u> ?
	if I could tell you I would let you know.		si jo t’ho pogués <u>dir</u> , t’ho faria saber.

- *Per detractioem*

«Alts»:	V8- But happy now, though no nearer <u>each other</u> , we see farms lighted all along the valley down at the mill-shed hammering stops and men go home.	El-lipsi	Feliços ara, però no més junts que abans, veiem la vall amb cases que hi fan llum; allà baix al molí s'atura el martelleig els homes van a casa seva.
«Companyns»:	V1- "O where are you going?" said reader to rider, "that valley is fatal when furnaces burn, yonder's the midden whose odours will madden, <u>that gap</u> is the grave where the tall return.	El-lipsi	-¿Cap on vas?- li va dir l'hostaler al caminant- És adversa, la vall quan fumegen els forns; més enllà hi ha un femer de sentors que enfolleixen, i aquesta és la tomba que tempta els valents.
	V9- "O what was that bird", said horror to hearer, "did you see that shape in the twisted trees? <u>Behind you</u> swiftly the figure comes softly, the spot on your skin is a shocking disease."	El-lipsi	-¿Quin ocell és aquest?- diu l'horror a l'ardit- ¿Has vist l'ombra que ronda pels arbres vinclats? La figura amatent et rastreja en silenci, i aquest gra que ara tens a la pell és un mal espantós.
	V13- "Out of this house" -said rider <u>to reader</u> , "yours never will"- said farer to fearer, «they're looking for you»- said hearer to horror, as he left them there, as he left them there.	El-lipsi	Abandona l'hostal!-Li va dir el caminant- Els teus ulls no ho veuran!- va respondre l'audaç- És a tu que et segueixen! –contesta l'ardit. I allunyant-se'n, tots tres van reprendre el camí.
	V13- "Out of this house" -said rider to reader, "yours never will"- said farer <u>to fearer</u> , «they're looking for you»- said hearer to horror, as he left them there, as he left them there.	El-lipsi	Abandona l'hostal!-Li va dir el caminant- Els teus ulls no ho veuran!- va respondre l'audaç- És a tu que et segueixen! –contesta l'ardit. I allunyant-se'n, tots tres van reprendre el camí.
	V13- "Out of this house" -said rider to reader, "yours never will"- said farer to fearer, «they're looking for you»- said hearer <u>to horror</u> , as he left them there, as he left them there.	El-lipsi	Abandona l'hostal!-Li va dir el caminant- Els teus ulls no ho veuran!- va respondre l'audaç- És a tu que et segueixen! –contesta l'ardit. I allunyant-se'n, tots tres van reprendre el camí.
«Dir»:	V7- There are no fortunes to be told, <u>although</u> , Because I love you more than I can say, If I could tell you I would let you know.	El-lipsi	No hi ha bonaventures per endevinar, perquè t'estimo més del que et puc dir; si t'ho pogués dir, t'ho faria saber.

- *Per immutationem*

«Alts»:	V4- Nights come bringing the snow, and the dead howl under <u>headlands</u> in their windy dwelling because the Adversary put too easy questions on lonely roads.	Sinonímia	Vénen les nits portant la neu, i els morts udolen a sota els <u>espadats</u> , en caserols on bufa el vent, perquè l'Adversari va fer preguntes massa fàcils en camins solitaris.
	V8- But happy now, though no nearer each other, we see <u>farms</u> lighted all along the valley down at the mill-shed hammering stops and men go home.	Sinonímia	Feliços ara, però no més junts que abans, veiem la vall amb <u>cases</u> que hi fan llum; allà baix al molí s'atura el martelleig els homes van a casa seva.
	V12- Noises at dawn will bring freedom for some, but not this peace no bird can contradict: passing but here, sufficient now for something fulfilled this <u>hour</u> , loved or endured.	Sinècdoque (txp)	Sorolls de l'alba portaran llibertat per a alguns, però no aquesta pau que cap ocell pot contradir, que passa, però encara és aquí, i que ja és prou, perquè, estimada o suportada, alguna cosa ha omplert aquest <u>moment</u> .
«Companyys»:	V1- "O where are you going?" said reader to <u>rider</u> , "that valley is fatal when furnaces burn, yonder's the midden whose odours will madden, that gap is the grave where the tall return.	Sinonímia	-¿Cap on vas?- li va dir l'hostaler al <u>caminant</u> - És adversa, la vall quan fumegen els forns; més enllà hi ha un femer de sentors que enfolleixen, i aquesta és la tomba que tempta els valents.
	V1- "O where are you going?" said reader to rider, "that valley is <u>fatal</u> when furnaces burn, yonder's the midden whose odours will madden, that gap is the grave where the tall return.	Sinonímia	-¿Cap on vas?- li va dir l'hostaler al caminant- És <u>adversa</u> , la vall quan fumegen els forns; més enllà hi ha un femer de sentors que enfolleixen, i aquesta és la tomba que tempta els valents.
	V1- "O where are you going?" said reader to rider, "that valley is fatal when furnaces <u>burn</u> , yonder's the midden whose odours will madden, that gap is the grave where the tall return.	Metonímia (cxe)	-¿Cap on vas?- li va dir l'hostaler al caminant- És adversa, la vall quan <u>fumegen</u> els forns; més enllà hi ha un femer de sentors que enfolleixen, i aquesta és la tomba que tempta els valents.
	V1- "O where are you going?" said reader to rider, "that valley is fatal when furnaces burn, yonder's the midden whose <u>odours</u> will madden, that gap is the grave where the tall return.	Sinonímia	-¿Cap on vas?- li va dir l'hostaler al caminant- És adversa, la vall quan fumegen els forns; més enllà hi ha un femer de <u>sentors</u> que enfolleixen, i aquesta és la tomba que tempta els valents.

V1-	"O where are you going?" said reader to rider, "that valley is fatal when furnaces burn, yonder's the midden whose odours will madden, that gap is the grave where the tall <u>return</u> .	Metonímia (exc)	-¿Cap on vas?- li va dir l'hostaler al caminant- És adversa, la vall quan fumegegen els forns; més enllà hi ha un femer de sentors que enfolleixen, i aquesta és la tomba que <u>tempta</u> els valents.
V5-	"O do you <u>imagine</u> ", said fearer to farer, that dusk will delay on your path to the pass. your diligent looking discover the lacking your footsteps feel from granite to grass?"	Sinonímia	-¿I ja <u>saps</u> - li va dir el poruc a l'audaç- que el captard serà lent quan caminis pel bosc. que els teus ulls diligents ja recelen del cingle que has tingut sota els peus, del granit als sembrats?
V5-	"O do you imagine", said fearer to farer, that dusk will delay on your path to the <u>pass</u> . your diligent looking discover the lacking your footsteps feel from granite to grass?"	Sinonímia	-¿I ja saps- li va dir el poruc a l'audaç- que el captard serà lent quan caminis pel <u>bosc</u> . que els teus ulls diligents ja recelen del cingle que has tingut sota els peus, del granit als sembrats?
V5-	"O do you imagine", said fearer to farer, that dusk will delay on your path to the pass. your diligent <u>looking</u> discover the lacking your footsteps feel from granite to grass?"	Metonímia (axc)	-¿I ja saps- li va dir el poruc a l'audaç- que el captard serà lent quan caminis pel bosc. que els teus <u>ulls</u> diligents ja recelen del cingle que has tingut sota els peus, del granit als sembrats?
V5-	"O do you imagine", said fearer to farer, that dusk will delay on your path to the pass. your diligent looking <u>discover</u> the lacking your footsteps feel from granite to grass?"	Sinonímia	-¿I ja saps- li va dir el poruc a l'audaç- que el captard serà lent quan caminis pel bosc. que els teus ulls diligents ja <u>recelen</u> del cingle que has tingut sota els peus, del granit als sembrats?
V5-	"O do you imagine", said fearer to farer, that dusk will delay on your path to the pass. your diligent looking discover the <u>lacking</u> your footsteps feel from granite to grass?"	Sinonímia	-¿I ja saps- li va dir el poruc a l'audaç- que el captard serà lent quan caminis pel bosc. que els teus ulls diligents ja recelen del <u>cingle</u> que has tingut sota els peus, del granit als sembrats?
V5-	"O do you imagine", said fearer to farer, that dusk will delay on your path to the pass. your diligent looking discover the lacking your footsteps feel from granite to <u>grass</u> ?"	Sinonímia	-¿I ja saps- li va dir el poruc a l'audaç- que el captard serà lent quan caminis pel bosc. que els teus ulls diligents ja recelen del cingle que has tingut sota els peus, del granit als <u>sembrats</u> ?
V13-	"Out of this <u>house</u> " -said rider to reader, "yours never will"- said farer to fearer, «they're looking for you»- said hearer to horror, as he left them there, as he left them there.	Sinonímia	Abandona l' <u>hostal</u> !-Li va dir el caminant- Els teus ulls no ho veuran!- va respondre l'audaç- És a tu que et segueixen! –contesta l'ardit. I allunyant-se'n, tots tres van reprendre el camí.
V13-	"Out of this house" -said rider to reader, "yours never will"- said farer to fearer, «they're <u>looking for you</u> »- said hearer to horror, as he left them there, as he left them there.	Sinonímia	Abandona l' <u>hostal</u> !-Li va dir el caminant- Els teus ulls no ho veuran!- va respondre l'audaç- És a tu que et <u>segueixen</u> ! –contesta l'ardit. I allunyant-se'n, tots tres van reprendre el camí.

	V13-	“Out of this house” -said rider to reader, “yours never will”- said farer to fearer, «they’re looking for you»- said hearer to horror, as he left them there, <u>as he left them there</u> .	Paràfrasi	Abandona l’hostal!-Li va dir el caminant- Els teus ulls no ho veuran!- va respondre l’audaç- És a tu que et segueixen! –contesta l’ardit. I allunyant-se'n, tots tres <u>van reprendre el camí</u> .
«Dir»:	V10-	The winds must come from somewhere when they blow, <u>There must be reasons</u> why the leaves decay; Time will say nothing but I told you so.	Paràfrasi	Els vents han de venir d’algun indret, quan bufen, i <u>alguna cosa fa</u> que les fulles decaiguin; el Temps no t’ho dirà, però ja t’ho vaig dir.
	- <i>Per transmutationem</i>			
«Alts»:	V4-	Nights come bringing the snow, and the dead howl under headlands in their windy dwelling because the Adversary put too easy questions	Anàstrofe	<u>Vénen les nits</u> portant la neu, i els morts udolen a sota els espadats, en caserols on bufa el vent, perquè l’Adversari va fer preguntes massa fàcils

## 4.3. Desclot

- *Per adiectionem*

«Paret»:	V2-	That sends the frozen-ground-swell under it And spills the upper boulders in the sun,	Anàfora	que n'infla el camp engelabrit de sota, que n'esbarria al sol els rocs del cim,
	V12-	I let my neighbor know beyond the hill; And on a day we meet to walk the line And set the wall between us once again.	Epífrasi	Ho dic, <u>doncs</u> , al meu veí d'enllà el serrat, i quedem un matí per resseguir, bo i reparant-lo, el mur entre nosaltres.

- *Per detractioem*

«Paret»:	V5-	The work of hunters is another thing: I <u>have come after</u> them and made repair Where they have left not one stone on a stone, But they would have the rabbit out of hiding, To please the yelping dogs. The gaps I mean,	El·lipsi	L'obra dels caçadors és tota una altra: jo he adobat, rere el seu pas, indrets on no quedava pedra sobre pedra, i és que per plaure als gossos, aterraven tot refugi als conills. Els esvorancs
	V12-	I let my neighbor know beyond the hill; And on a day we meet to walk the line And set the wall between us <u>once again</u> .	El·lipsi	Ho dic, doncs, al meu veí d'enllà el serrat, i quedem un matí per resseguir, bo i reparant-lo, el mur entre nosaltres.
	V15-	We keep the wall between us as we go. To each of the boulders that have fallen to each. And some are loaves and some so <u>nearly</u> balls We have to use a spell to make them balance:	El·lipsi	Fem camí amb la paret per entremig. A cadascun els rocs del seu cantó. Uns són planers, i d'altres tan rodons que els hem de dir un conjur perquè no caiguin:
	V25-	My apple trees will never get across And eat the cones <u>under his pines</u> , I tell him. He only says, "Good fences make good neighbors".	El·lipsi	Els meus pomes no creuaran la ratlla per menjar-se les pinyes, li insinuo. Ell respon: - Bona tanca, bons veïns-
	V25-	My apple trees will never get across And eat the cones under his pines, I tell him. He <u>only</u> says, "Good fences make good neighbors".	El·lipsi	Els meus pomes no creuaran la ratlla per menjar-se les pinyes, li insinuo. Ell respon: - Bona tanca, bons veïns-
	V25-	My apple trees will never get across And eat the cones under his pines, I tell him. He only says, "Good fences <u>make</u> good neighbors".	El·lipsi	Els meus pomes no creuaran la ratlla per menjar-se les pinyes, li insinuo. Ell respon: - Bona tanca, bons veïns-



V28-	Spring is the mischief in me, and I wonder If I could put a notion in his head: “Why do they <u>make</u> good neighbors? Isn’t it	El·lipsi	Tocat de primavera, jo barrino si no podria fer-lo trontollar: -Per què més bons veïns? Si hi hagués vaques,
V38-	He said it for himself. I see him there, Bringing a stone grasped firmly <u>by the top</u> In each hand, like an old-stone savage armed.	El·lipsi	que si de cas s’ho digui ell. El veig, amb una pedra fortament garfida a cada mà, com un salvatge en armes.
V38-	He said it for himself. I see him there, Bringing a stone grasped firmly by the top In each hand, like an <u>old-stone</u> savage armed.	El·lipsi	que si de cas s’ho digui ell. El veig, amb una pedra fortament garfida a cada mà, com un salvatge en armes.

- *Per immutationem*

«Paret»:	V1-	Something there is that <u>doesn’t love</u> a wall, That sends the frozen-ground-swell under it And spills the upper boulders in the sun, And makes gaps even two can pass abreast.	Sinonímia	Hi ha alguna cosa que <u>detesta</u> els murs, que n’infla el camp engelabrit de sota, que n’esbarria al sol els rocs del cim, i hi fa esvorancs de l’ample de dos homes.
	V5-	The work of hunters is another thing: I have come after them and made repair Where they have left not one stone on a stone, But they <u>would have</u> the rabbit <u>out of hiding</u> , To please the yelping dogs. The gaps I mean,	Metonímia (exc)	L’obra dels caçadors és tota una altra: jo he adobat, rere el seu pas, indrets on no quedava pedra sobre pedra, i és que per plaure als gossos, <u>aterraven</u> tot refugi als conills. Els esvorancs
	V12-	I let my neighbor know beyond the hill; And on a <u>day</u> we meet to walk the line And set the wall between us once again.	Sinècdoque (pxt)	Ho dic, doncs, al meu veí d’enllà el serrat, i quedem un <u>matí</u> per resseguir, bo i reparant-lo, el mur entre nosaltres.
	V12-	I let my neighbor know beyond the hill; And on a day we meet to walk the line And <u>set</u> the wall between us once again.	Sinonímia	Ho dic, doncs, al meu veí d’enllà el serrat, i quedem un matí per resseguir, bo i <u>reparant</u> -lo, el mur entre nosaltres.
	V15-	We keep the wall between us as we go. To each of the boulders that have fallen to each. And some are loaves and some so nearly balls We have to use a spell to <u>make them balance</u> :	Metonímia (cxe)	Fem camí amb la paret per entremig. A cadascun els rocs del seu cantó. Uns són planers, i d’altres tan rodons que els hem de dir un conjur perquè <u>no caiguin</u> :
	V23-	<u>There</u> where it is we do not need the wall: He is all pine and I am apple orchard. My apple trees will never get across And eat the cones under his pines, I tell him.	Perífrasi	<u>I és que a l’indret</u> on som no ens cal paret: jo hi tinc el pomerar i ell hi fa pins. Els meus pomers no creuaran la ratlla per menjar-se lespinyes, li insinuo.

V25-	My apple trees will never get across And eat the cones under his pines, I <u>tell</u> him. Where there are cows? But here there are no cows.	Sinonímia	Els meus pomes no creuaran la ratlla per menjar-se les pinyes, li <u>insinuo</u> . encara, però aquí no n'hi tenim.
V32-	Before I built a wall I'd ask to know What I was <u>walling in</u> or walling out, And to whom I was like to give offense.	Perífrasi	Abans d'aixecar un mur jo vull saber què deixo a fora i què <u>confino a dins</u> , i a qui, si no, podria molestar.
V32-	Before I built a wall I'd ask to know What I was walling in or <u>walling out</u> , And to whom I was like to give offense.	Perífrasi	Abans d'aixecar un mur jo vull saber què <u>deixo a fora</u> i què confino a dins, i a qui, si no, podria molestar.
V35-	Something there is that doesn't love a wall, That <u>wants it down</u> ." I could say "Elves" to him, But it's not elves exactly, and I'd rather He said it for himself. I see him there,	Paràfrasi	Hi ha alguna cosa que detesta els murs, que <u>no els vol</u> -. Li podria dir: -Follets- però ben bé no ho són, i més m'estimo que si de cas s'ho digui ell. El veig, que si de cas s'ho digui ell. El veig,
V38-	He said it for himself. I see him there, Bringing a stone <u>grasped</u> firmly by the top In each hand, like an old-stone savage armed.	Arcaisme	amb una pedra fortament <u>garfida</u> a cada mà, com un salvatge en armes.
V43-	He will not <u>go behind</u> his father's saying, And he likes having thought of it so well He says again, "Good fences make good neighbors."	Sinonímia	No <u>oblidarà</u> la dita del seu pare, cofoi d'haver-ho rumiat tan bé, i hi torna: -Bona tanca, bons veïns.
V43-	He will not go behind his father's saying, <u>And he likes</u> having thought of it so well He says again, "Good fences make good neighbors."	Paràfrasi	No oblidarà la dita del seu pare, <u>cofoi</u> d'haver-ho rumiat tan bé, i hi torna: -Bona tanca, bons veïns.

- *Per transmutationem*

«Paret»:	V13- And on a day we meet to walk the line And set the wall between us once again.	Hipèrbaton	<u>i quedem un matí per resseguir</u> , <u>bo i reparant-lo, el mur entre nosaltres</u> .
----------	---	------------	--

## 4.4. Jaumà (Frost)

- *Per detractioem*

«Camí»:	V1-	Two roads diverged in a yellow wood, And sorry I could not travel both And be one traveler, <u>long</u> I stood And looked down one as far as I could To where it bent in the undergrowth;	El·lipsi	Dos camins divergien al bosc groc i, sentint no poder fer-los tots dos i ésser un sol viatger, vaig aturar-me a contemplar-ne un fins on se'l veia desaparèixer rere el sotabosc.
	V11-	And both that morning equally lay In leaves no step <u>had trodden</u> black. Oh, I kept the first for another day!	El·lipsi	Aquell matí se'ls veia ben semblants amb fulles no ennegrides per cap pas. Ah, vaig guardar el primer per a un altre dia!
«Arreplega»:	V1-	The witch that came ( <u>the whithered hag</u> ) To wash the steps with pail and rag Was once the beauty Abishag,	El·lipsi	La bruixota marcida que ve a fregar escales amb drap i cubell fou la bella Abishag en altre temps,
	V7-	Die early and avoid the fate. Or if <u>predestined</u> to die late, Make up your mind to die in state.	El·lipsi	Mor jove, evita aquest destí. Però si tard has de morir, fes-te el propòsit de morir ric.

- *Per immutationem*

«Camí»:	V1-	Two roads diverged in a yellow wood, And sorry I could not <u>travel</u> both And be one traveler, long I stood	Sinonímia	Dos camins divergien al bosc groc i, sentint no poder <u>fer</u> -los tots dos i ésser un sol viatger, vaig aturar-me
	V1-	Two roads diverged in a yellow wood, And sorry I could not travel both And be one traveler, long I stood And looked down one as far as I could To where it <u>bent</u> in the undergrowth;	Metonímia (cxe)	Dos camins divergien al bosc groc i, sentint no poder fer-los tots dos i ésser un sol viatger, vaig aturar-me a contemplar-ne un fins on se'l veia <u>desaparèixer</u> rere el sotabosc.
	V6-	Then took the other as just as fair, And having perhaps the better <u>claim</u> , Because it was grassy and wanted wear;	Sinonímia	Però vaig triar l'altre, igual de bell, i fins potser amb <u>motius</u> més convincents, cobert com era d'herba no petjada;

«Foc»:	V1-	Some say the world <u>will end</u> in fire, Some say in ice. From what I've tasted of desire I hold with those who favor fire.	Arcaisme	Uns diuen que el món <u>finirà</u> amb foc, d'altres, amb gel. Pel que he tastat de la passió, estic amb els qui opten pel foc.
	V6-	I think I know enough of hate To say that for destruction ice Is also great And <u>would suffice</u> .	Paràfrasi	crec que conec prou l'odi per dir que, per destruir, el gel també seria esplèndid, i <u>ho faria bé</u> .
«Arreplega»:	V1-	The witch that came (the withered hag) To wash the steps with pail and rag Was once the beauty Abishag, The <u>picture</u> pride of Hollywood.	Metonímia	La bruixota marcida que ve a fregar escales amb drap i cubell fou la bella Abishag en altre temps, l' <u>estrella</u> orgull de Hollywood;
	V7-	Die early and avoid the fate. Or if predestined to die late, Make up your mind <u>to die in state</u> .	Paràfrasi	Mor jove, evita aquest destí. Però si tard has de morir, fes-te el propòsit <u>de morir ric</u> .
	V10-	Make the whole stock exchange your own! If need be occupy a throne, Where nobody can <u>call</u> you crone.	Sinonímia	Compra tu sol tota la Borsa! Si cal, ceneix-te una corona; que mai no et <u>tractin</u> com a aquesta dona.
	V10-	Make the whole stock exchange your own! If need be occupy a throne, Where nobody can call you <u>crone</u> .	Eufemisme	Compra tu sol tota la Borsa! Si cal, ceneix-te una corona; que mai no et tractin com a aquesta <u>dona</u> .
	V16-	No memory of having <u>starred</u> Atones for later disregard Or keeps the end from being hard.	Sinonímia	No hi ha record d'haver <u>trionfat</u> que et rescabali de ser menyspreat, o t'asseguri un final menys amarg.
	V16-	No memory of having starred Atones for later disregard Or <u>keeps</u> the end <u>from</u> being hard.	Sinonímia	No hi ha record d'haver triomfat que et rescabali de ser menyspreat, o t'asseguri un final menys amarg.
	V16-	No memory of having starred Atones for later disregard Or keeps the end from <u>being hard</u> .	Paràfrasi	No hi ha record d'haver triomfat que et rescabali de ser menyspreat, o t'asseguri un final <u>menys amarg</u> .

## 4.5. Jaumà (Graves)

- *Per adiectionem*

«Amor»:	V18-	Whir of spiders when they spin, And minute whispering, mumbling, sighs Of idle grubs and flies.	Polisíndeton	el batibull de l'aranya quan teix i els mínims xiuxiueigs, sospirs o queixes dels dròpols cucs i de les mosques.
«Encara»:	V13-	Never let us deny The thing's necessity, But, O, refuse To choose	<i>Derivatio</i>	Mai no hem de <u>negar</u> nostra necessitat; però, oh, <u>nega</u> 't a triar

- *Per detractioem*

«Amor»:	V3-	Every instant grow; he can <u>Clearly</u> through a flint wall see, Or watch the startled spirit flee From the throat of a dead man.	El·lipsi	a cada instant com creixen; i pot veure a través d'un mur de rocs o contemplar com l'esperit fuig de la gola d'un moribund.
	V3-	Every instant grow; he can Clearly through a flint wall see, Or watch the <u>startled</u> spirit flee From the throat of a dead man.	El·lipsi	a cada instant com creixen; i pot veure a través d'un mur de rocs o contemplar com l'esperit fuig de la gola d'un moribund.
«Encara»:	V13-	Never let us deny <u>The</u> thing's necessity, But, O, refuse To choose Where chance may seem to give Loves in alternative.	El·lipsi	Mai no hem de negar nostra necessitat; però, oh, nega't a triar allí on l'atzar sembla que envia amors com a alternativa.

«Amants»:	V1-	The posture of the tree Shows the prevailing wind; And ours, long misery When you are <u>long</u> unkind.	El·lipsi	La forma d'aquest arbre mostra quin vent preval; la nostra, el llarg patir per la teva crueltat.
	V5-	But forward, <u>look</u> , we lean Not backward as in doubt And still with branches green Ride our ill weather out.	El·lipsi	Però ens abalancem sense dubtar, endavant... i amb rams verds resistim l'embat del temporal.
	V5-	But forward, look, we lean <u>Not backward</u> as in doubt And still with branches green Ride our ill weather out.	El·lipsi	Però ens abalancem sense dubtar, endavant... i amb rams verds resistim l'embat del temporal.
	V5-	But forward, look, we lean Not backward as in doubt And <u>still</u> with branches green Ride our ill weather out.	El·lipsi	Però ens abalancem sense dubtar, endavant... i amb rams verds resistim l'embat del temporal.

- *Per immutationem*

«Amor»:	V1-	His eyes are quickened so with <u>grief</u> , He can watch a grass or leaf Every instant grow; he can	Sinonímia	Té els ulls agusats per la <u>tristesa</u> que pot veure una fulla o una herba a cada instant com creixen; i pot
	V3-	Every instant grow; he can Clearly through a flint wall see, Or watch the startled spirit flee From the throat of a <u>dead man</u> .	Sinonímia	a cada instant com creixen; i pot veure a través d'un mur de rocs o contemplar com l'esperit fuig de la gola d'un <u>moribund</u> .
	V9-	The woodlouse or the maggot's weak Clamour rings in his sad ear, And noise so slight it <u>would surpass</u> <u>Creedence</u> - drinking sound of grass, Worm talk, clashing jaws of moth Chumbling holes in cloth;	Paràfrasi	Els febles cants del viró o cotxinilla li ressonen dins l'afligida orella, i alguns remors tan lleus que no se'ls <u>creu</u> ningú...els de la gespa quan beu, o els cucs quan parlen, les barres de l'arna mentre rossega forats a la roba;

	V9-	The woodlouse or the maggot's weak Clamour rings in his <u>sad</u> ear, And noise so slight it would surpass Creedence- drinking sound of grass, Worm talk, clashing jaws of moth Chumbling holes in cloth;	Sinonímia	Els febles cants del viró o cotxinilla li ressonen dins l' <u>afligida</u> orella, i alguns remors tan lleus que no se'ls creu ningú...els de la gespa quan beu, o els cucs quan parlen, les barres de l'arna mentre rossega forats a la roba;
	V9-	The woodlouse or the maggot's weak Clamour rings in his sad ear, And noise so slight it would surpass Creedence- drinking sound of grass, Worm talk, clashing jaws of moth <u>Chumbling</u> holes in cloth;	Sinonímia	Els febles cants del viró o cotxinilla li ressonen dins l'afligida orella, i alguns remors tan lleus que no se'ls creu ningú...els de la gespa quan beu, o els cucs quan parlen, les barres de l'arna mentre <u>rossega</u> forats a la roba;
	V18-	<u>Whir</u> of spiders when they spin, And minute whispering, mumbling, sighs Of idle grubs and flies.	Sinonímia	el <u>batibull</u> de l'aranya quan teix i els mínims xiuxiueigs, sospirs o queixes dels dròpols cucs i de les mosques.
	V18-	Whir of spiders when they <u>spin</u> , And minute whispering, mumbling, sighs Of idle grubs and flies.	Metonímia (cxe)	el batibull del 'aranya quan <u>teix</u> i els mínims xiuxiueigs, sospirs o queixes dels dròpols cucs i de les mosques.
«Encara»:	V5-	<u>We have been such as draw</u> <u>The losing straw</u> You of your gentleness, I of my rashness, Both of despair-	Paràfrasi	<u>Sempre hem jugat al joc</u> <u>dels perdedors...</u> tu amb la teva dolcesa i jo per imprudència, tots dos per desesper...
	V5-	We have been such as draw The losing straw You of your gentleness, I of my rashness, Both of despair- Yet still might share This <u>happy</u> will: To love despite and still.	Metàfora	Sempre hem jugat al joc dels perdedors... tu amb la teva dolcesa i jo per imprudència, tots dos per desesper... Però encara podríem compartir el goig <u>anhelat</u> : d'estimar encara i malgrat.

	V13-	Never let us deny The thing's necessity, But, O, refuse To choose Where chance may seem to <u>give</u> Loves in alternative.	Sinonímia	Mai no hem de negar nostra necessitat; però, oh, nega't a triar allí on l'atzar sembla que <u>envia</u> amors com a alternativa.
«Amants»:	V5-	But forward, look, we lean Not backward as in doubt And still with <u>branches</u> green Ride our ill weather out.	Sinècdoque (pxt)	Però ens abalancem sense dubtar, endavant... i amb <u>rams</u> verds resistim l'embat del temporal.
	V5-	But forward, look, we lean Not backward as in doubt And still with branches green <u>Ride our ill weather out.</u>	Paràfrasi	Però ens abalancem sense dubtar, endavant... i amb rams verds <u>resistim</u> <u>l'embat del temporal.</u>
- <i>Per transmutationem</i>				
«Encara»:	V1-	Have you not read The words in my head, And I made part Of your own heart?	Anàstrofe	¿No m'has llegit <u>dins el cap, els mots,</u> i no sóc part, jo, del teu cor?



## 4.6. Jaumà (Hardy)

- *Per adiectionem*

«Mirall»:	V1-	I look into my glass, And view my <u>wasting</u> skin, And say, 'Would God it came to pass My heart had shrunk as thin!'	Metàfora	Em miro al mirall, veig el rostre <u>marcit</u> i dic: "Déu meu, tant de bo el cor també se m'hagués consumit!"
«Arbre»:	V8-	And one of them tries to hook upward a rope, which at last he achieves. The saw then begins, till the top of the tall giant shivers:	Polísinde-ton	i un d'ells llança enlaire una corda, i a la fi la hissa.
	V12-	And kneeling and sawing again, they step back to try pulling once more.	Al·literació	I comença la serra, fins que l'alt gegant s'estremeix i <u>serren</u> altre cop de genolls, s' <u>enretiren</u> i <u>tornen</u> a estrebarr.

- *Per detractio-nem*

«Romanç»:	V1-	She turned in the high pew, until her sight Swept the west gallery, and caught its row Of music-men with viol, book, and bow Against the sinking <u>sad tower-window</u> light.	El·lipsi	Ella es girà al primer banc i mirà cap al cor, tot fixant-se en el grup dels músics, amb viola, llibre i arc dins la tristor del vespre, a contrallum.
	V9-	Thus their hearts' bond began, in due time signed. And long years <u>thence</u> , when Age had scared Romance, At some old attitude of his or glance That gallery-scene would break upon her mind,	El·lipsi	Iniciaren així el lligam dels cors, més tard signat. I, anys després, quan l'Edat el Romanç havia fet fora, qualsevol gest antic o llambrec d'ell li duia al pensament aquella escena
	V9-	Thus their hearts' bond began, in due time signed. And long years thence, when Age had scared Romance, At some old attitude of his or glance That <u>gallery</u> -scene would break upon her mind,	El·lipsi	Iniciaren així el lligam dels cors, més tard signat. I, anys després, quan l'Edat el Romanç havia fet fora, qualsevol gest antic o llambrec d'ell li duia al pensament aquella escena
	V11-	At some old attitude of his or glance That gallery-scene would break upon her mind, <u>With him</u> as minstrel, ardent, young, and trim, Bowing 'New Sabbath' or 'Mount Ephraim'.	El·lipsi	qualsevol gest antic o llambrec d'ell li duia al pensament aquella escena on un músic ardent, jove i polític tocava "El nou Sàbat" o "El mont Efraïm".

	V11-	At some old attitude of his or glance That gallery-scene would break upon her mind, With him as <u>minstrel</u> , ardent, young, and trim, Bowling 'New Sabbath' or 'Mount Ephraim'.	Arcaisme	qualsevol gest antic o llambrec d'ell li duia al pensament aquella escena on un músic ardent, jove i polít tocava "El nou Sàbat" o "El mont Efraïm".
«Cadenera»:	V1-	Within a churchyard, on a recent grave, I saw a <u>little</u> cage That jailed a goldfinch. All was silence save It hops from stage to stage.	El·lipsi	Al cementiri, en una tomba nova, he vist una gàbia amb una cadenera. En el silenci se la sentia com saltava.
	V1-	Within a churchyard, on a recent grave, I saw a little cage That jailed a goldfinch. All was silence save It hops <u>from stage to stage</u> .	El·lipsi	Al cementiri, en una tomba nova, he vist una gàbia amb una cadenera. En el silenci se la sentia com saltava.
	V5-	There was a inquiry in its wistful eye, And <u>once</u> it tried to sing;	El·lipsi	Interrogava amb ulls pensius, i provà de cantar;
	V7-	<u>Of him or her who</u> placed it there, and why, No one knew anything.	El·lipsi	qui l'havia deixat allí i per què, ningú no ho sabé mai.
«Arbre»:	V1-	The two executioners stalk along over the knolls, Bearing two axes with heavy heads shining and wide, And a long limp <u>two-handled</u> saw toothed for cutting great boles,	El·lipsi	Els dos botxins avancen pels turons amb destrals de tall ample, lluents, pesants, i una serra dentada, flexible, per a grans troncs;
	V9-	The saw then begins, till <u>the top of</u> the tall giant shivers: The shivers are seen to grow greater each cut than before: They edge out the saw, tug the rope; but the tree only quivers,	El·lipsi	I comença la serra, fins que l'alt gegant s'estremeix; estremiments visibles, més grans amb cada tall: treuen lentament la serra, tiben la corda; però sols s'escriuix
	V9-	The saw then begins, till the top of the tall giant shivers: The shivers are seen to grow greater each cut than before: They edge out the saw, tug the rope; but <u>the tree</u> only quivers, And kneeling and sawing again, they step back to try pulling once more.	El·lipsi	I comença la serra, fins que l'alt gegant s'estremeix; estremiments visibles, més grans amb cada tall: treuen lentament la serra, tiben la corda; però sols s'escriuix i serren altre cop de genolls, s'enretiren i tornen a estrebar.
	V9-	The saw then begins, till the top of the tall giant shivers: The shivers are seen to grow greater each cut than before: They edge out the saw, tug the rope; but the tree only quivers, And kneeling and sawing again, they step back to <u>try</u> pulling once more.	El·lipsi	I comença la serra, fins que l'alt gegant s'estremeix; estremiments visibles, més grans amb cada tall: treuen lentament la serra, tiben la corda; però sols s'escriuix i serren altre cop de genolls, s'enretiren i tornen a estrebar.

V13-	Then, lastly, the living mast sways, further sways: with a shout Job and Ike rush aside. Reached the end of its long staying powers The tree crashes downward: it shakes <u>all</u> its neighbours throughout, And two hundred years' steady growth has been ended in less than two hours.	El·lipsi	Finalment el pal viu trontolla més i més: fent un crit, Ike i Job fugen. La força de tants anys ha arribat al final: l'arbre cau endavant sacsejant els veïns i en dues hores s'extingeix el créixer de dos-cents anys.
V13-	Then, lastly, the living mast sways, further sways: with a shout Job and Ike rush aside. Reached the end of its long staying powers The tree crashes downward: it shakes all its neighbours <u>throughout</u> , And two hundred years' steady growth has been ended in less than two hours.	El·lipsi	Finalment el pal viu trontolla més i més: fent un crit, Ike i Job fugen. La força de tants anys ha arribat al final: l'arbre cau endavant sacsejant els veïns i en dues hores s'extingeix el créixer de dos-cents anys.

- *Per immutationem*

«Mirall»:	V1-	I look into my glass, And view my wasting <u>skin</u> , And say, 'Would God it came to pass My heart had shrunk as thin!'	Sinècdoque (pxt)	Em miro al mirall, veig el <u>rostre</u> marcit i dic: "Déu meu, tant de bo el cor també se m'hagués consumit!"
	V2-	And view my wasting skin, And say, 'Would God it came to pass My heart <u>had shrunk as thin!</u> '	Paràfrasi	veig el rostre marcit i dic: "Déu meu, tant de bo el cor també <u>se m'hagués consumit!</u> "
	V5-	For then, I, <u>undistrest</u> By hearts grown cold to me, Could lonely wait my endless rest With equanimity.	Sinonímia	Llavors, <u>indiferent</u> als cors distanciat, esperaria sol el meu descans etern amb equanimitat.
	V9-	But Time, to make me grieve, <u>Part steals, lets part abide</u> ; And shakes this fragile frame at eve With throbbings of noontide.	Lítote	Però el Temps, per ferir-me, <u>ni ho pren ni ho deixa tot</u> , i al cap al tard sacseja el meu cos feble amb calfreds de migjorn.
	V9-	But Time, to make me grieve, Part steals, lets part abide; And shakes this fragile frame at eve With <u>throbbings</u> of noontide.	Sinonímia	Però el Temps, per ferir-me, ni ho pren ni ho deixa tot, i al cap al tard sacseja el meu cos feble amb <u>calfreds</u> de migjorn.

«Romanç»:	V1- She turned in the <u>high</u> pew, until her sight Swept the west gallery, and caught its row Of music-men with viol, book, and bow Against the sinking sad tower-window light.	Sinonímia	Ella es girà al <u>primer</u> banc i mirà cap al cor, tot fixant-se en el grup dels músics, amb viola, llibre i arc dins la tristor del vespre, a contrallum.
	V1- She turned in the high pew, until her sight Swept the <u>west gallery</u> , and caught its row Of music-men with viol, book, and bow Against the sinking sad tower-window light.	Paràfrasi	Ella es girà al primer banc i mirà cap al <u>cor</u> , tot fixant-se en el grup dels músics, amb viola, llibre i arc dins la tristor del vespre, a contrallum.
	V1- She turned in the high pew, until her sight Swept the west gallery, and caught its row Of music-men with viol, book, and bow Against the sinking sad tower-window <u>light</u> .	Metonímia (cxe)	Ella es girà al primer banc i mirà cap al cor, tot fixant-se en el grup dels músics, amb viola, llibre i arc la tristor del vespre, a <u>contrallum</u> .
	V5- She turned again; and in her pride's despite One strenuous viol's inspirer seemed to throw A <u>message</u> from his string to her below, Which said: 'I claim thee as my own forthright!'	Sinonímia	Tornà a girar-se, però la ferí en l'orgull una viola abrاندada que semblava llançar-li des de dalt amb el seu arc l' <u>avís</u> : "Prenc possessió de tu des d'ara."
	V5- She turned again; and in her pride's despite One strenuous viol's inspirer seemed to throw A message from his string to her below, Which said: ' <u>I claim thee as my own forthright!</u> '	Paràfrasi	Tornà a girar-se, però la ferí en l'orgull una viola abrاندada que semblava llançar-li des de dalt amb el seu arc l' <u>avís</u> : " <u>Prenc possessió de tu des d'ara.</u> "
	V9- Thus their hearts' bond began, in due time signed. And long years thence, when Age <u>had scared</u> Romance, At some old attitude of his or glance	Perífrasi	Iniciaren així el lligam dels cors, més tard signat. I, anys després, quan l'Edat el Romanç <u>havia fet fora</u> , qualsevol gest antic o llambrec d'ell
	V9- Thus their hearts' bond began, in due time signed. And long years thence, when Age had scared Romance, At some old attitude of his or <u>glance</u> That gallery-scene would break upon her mind,	Arcaisme	Iniciaren així el lligam dels cors, més tard signat. I, anys després, quan l'Edat el Romanç havia fet fora, qualsevol gest antic o <u>llambrec</u> d'ell li duia al pensament aquella escena
«Cadernera»:	V1- Within a churchyard, on a <u>recent</u> grave, I saw a little cage That jailed a goldfinch. All was silence save It hops from stage to stage.	Sinonímia	Al cementiri, en una tomba <u>nova</u> , he vist una gàbia amb una cadernera. En el silenci se la sentia com saltava.

«Arbre»:	V5- Jackets doffed they swing axes and <u>chop away</u> just above ground, And the chips fly about and lie white on the moss and fallen leaves; Till a broad deep gash in the bark is hewn all the way round,	Sinonímia	Jaquetes fora, gronxen i <u>claven</u> les destrals vora terra; les blanques estelles volen i cauen a la molsa, a les fulles; ja han obert un clivell pregon a l'entorn de l'escorça,
	V5- Jackets doffed they swing axes and chop away just above ground, And the chips fly about and lie white on the moss and fallen leaves; Till a broad deep gash in the bark is hewn all the way round, And one of them tries to <u>hook</u> upward a rope, which at last he achieves.	Sinonímia	Jaquetes fora, gronxen i claven les destrals vora terra; les blanques estelles volen i cauen a la molsa, a les fulles; ja han obert un clivell pregon a l'entorn de l'escorça, i un d'ells <u>llança</u> enlaire una corda, i a la fi la hissa .
	V13- Then, lastly, the living mast sways, further sways: with a shout Job and Ike rush aside. Reached the end of its long staying <u>powers</u> The tree crashes downward: it shakes all its neighbours throughout,	Sinonímia	Finalment el pal viu trontolla més i més: fent un crit, Ike i Job fugen. La <u>força</u> de tants anys ha arribat al final: l'arbre cau endavant sacsejant els veïns
	V13- Then, lastly, the living mast sways, further sways: with a shout Job and Ike rush aside. Reached the end of its long staying powers The tree <u>crashes</u> downward: it shakes all its neighbours throughout, And two hundred years' steady growth has been ended in less than two hours	Sinonímia	Finalment el pal viu trontolla més i més: fent un crit, Ike i Job fugen. La força de tants anys ha arribat al final: l'arbre <u>cau</u> endavant sacsejant els veïns i en dues hores s'extingeix el créixer de dos-cents anys.
	V13- Then, lastly, the living mast sways, further sways: with a shout Job and Ike rush aside. Reached the end of its long staying powers The tree crashes downward: it shakes all its neighbours throughout, And two hundred years' steady growth <u>has been ended</u> in less than two hours.	Sinonímia	Finalment el pal viu trontolla més i més: fent un crit, Ike i Job fugen. La força de tants anys ha arribat al final: l'arbre cau endavant sacsejant els veïns i en dues hores <u>s'extingeix</u> el créixer de dos-cents anys.

- *Per transmutationem*

«Romanç»:	V9- Thus their hearts' bond began, in due time signed. And long years thence, when Age had scared Romance, At some old attitude of his or glance That gallery-scene would break upon her mind,	Anàstrofe	Iniciaren així el lligam dels cors, més tard signat. I, anys després, quan l'Edat el Romanç havia fet fora, qualsevol gest antic o <u>llambrec d'ell</u> li duia al pensament aquella escena
«Arbre»:	V13- Then, lastly, the living mast sways, further sways: with a shout Job and Ike rush aside. Reached the end of its long staying powers The tree crashes downward: it shakes all its neighbours throughout, And two hundred years' steady growth has been ended in less than two hours.	Hipèrbaton	Finalment el pal viu trontolla més i més: fent un crit, Ike i Job fugen. La força de tants anys ha arribat al final: l'arbre cau endavant sacsejant els veïns i en dues hores s'extingeix <u>el créixer de dos-cents anys</u> .

## 4.7. Riera

- *Per adiectionem*

«Finestrals»:	V17-	Rather than words comes the thought of high windows: The sun-comprehending glass, And beyond it, the deep blue air, that shows Nothing, and is nowhere, and is endless.	Epífrasi	I a l' instant, més que paraules m'afiguro uns finestrals: els seus vidres fulgents de la llum <u>al zenit</u> i, més enllà, l'aire blau i fondo, que és fals i no és enlloc, i que és infinit.
	V17-	Rather than words comes the thought of high windows: The sun-comprehending glass, And beyond it, the deep blue air, that shows Nothing, and is nowhere, and is endless.	Polisíndeton	I a l' instant, més que paraules m'afiguro uns finestrals: els seus vidres fulgents de la llum al zenit i més enllà, l'aire blau i fondo, que és fals i no és enlloc, i que és infinit.
«Posteritat»:	V15-	Christ, I just told you. Oh, you know the thing, That crummy textbook stuff from Freshman Psych,	<i>Descriptio</i>	Coi, ja t'ho he dit. Bé, pots pensar, un text horrorós d'estudiant de psiquiatria, un <u>obsés</u> ,
«Vers»:	V8-	And half at one another's throats. Man hands on misery to man. It deepens like a coastal shelf.	Comparació	solien barallar-se <u>com gat i gos</u> . D'uns homes a uns altres, talment un fat, l'aflicció, com un banc de sorra, creix.

- *Per detractioem*

«Finestrals»:	Títol-	<u>High</u> Windows	El·lipsi	Finestrals
	V11-	And thought, <i>That'll be the life;</i> <i>No God <u>any more</u>, or sweating in the dark</i> <i>About hell and that, or having to hide</i>	El·lipsi	i va pensar: <i>Això sí que és vida!</i> <i>Res de Déu, ni de suar a les fosques per la fal·lera</i> <i>de l'infern i tot això, res d'haver d'amagar.</i>
	V14-	What you think of the priest. He And his lot will all go down the long slide Like free <u>bloody</u> birds. And immediately	El·lipsi	tot el que penses del mossèn. Seran ells, maleït sia, els que no pararan de baixar pel llarg tobogan, lliures com ocells.

«Posteritat»:	V10-	He shrugs- ‘It’s stinking dead, the research line; Just let me put <u>this bastard</u> on the skids,	Eufemisme	S’engeix d’espatlles. “La recerca és mortal de necessitat; si em puc treure del damunt <u>aquest</u> que no calla,
	V15-	Christ, I just told you. Oh, you know the thing, That crummy <u>textbook</u> stuff from Freshman Psych,	Sinèdoque	Coi, ja t’ho he dit. Bé, pots pensar, un <u>text</u> horrorós d’estudiant de psiquiatria, un obsés,
	V15-	Christ, I just told you. Oh, you know the thing, That crummy textbook stuff from <u>Freshman</u> Psych,	Sinèdoque	Coi, ja t’ho he dit. Bé, pots pensar, un text horrorós d’ <u>estudiant</u> de psiquiatria, un obsés,

- *Per immutationem*

«Finestrals»:	V5-	Everyone old has dreamed of all their lives- <u>Bonds</u> and gestures pushed to one side Like and outdated combine harvester,	Sinonímia	que els grans hem somniat tota la vida: bandejar la <u>beateria</u> i qualsevol prejudici com una màquina de segar passada de moda,
	V5-	Everyone old has dreamed of all their lives- Bonds and <u>gestures</u> pushed to one side Like and outdated combine harvester,	Sinonímia	que els grans hem somniat tota la vida: bandejar la beateria i qualsevol <u>prejudici</u> com una màquina de segar passada de moda,
	V7-	Like and outdated combine harvester, And everyone young going down the long <u>slide</u>	Sinonímia	com una màquina de segar passada de moda, i lliscar tots els joves pel llarg <u>precipici</u>
	V11-	And thought, <i>That’ll be the life;</i> <i>No God any more, or sweating in the dark</i> <i>About hell and that, or having to hide</i>	Perífrasi	i va pensar: <i>Això sí que és vida!</i> <i>Res de Déu, ni de suar a les fosques per la fal·lera</i> <i>de l’infern i tot això, res d’haver d’amagar</i>
	V17-	Rather than words comes the thought of high windows: The <u>sun</u> -comprehending glass, And beyond it, the deep blue air, that shows Nothing, and is nowhere, and is endless.	Metonímia (cxe)	I a l’instant, més que paraules m’afiguro uns finestrals: els seus vidres fulgents de la <u>llum</u> al zenith i, més enllà, l’aire blau i fondo, que és fals i no és enlloc, i que és infinit.
	V18-	The sun-comprehending glass, And beyond it, the deep blue air, <u>that shows</u> <u>Nothing</u> , and is nowhere, and is endless.	Paràfrasi	els seus vidres fulgents de la llum al zenit i, més enllà, l’aire blau i fondo, <u>que és fals</u> i no és enlloc, i que és infinit.

«Posteritat»:	V6- 'I'm stuck with <u>this old fart</u> at least a year; I wanted to teach school in Tel Aviv, But Myra's folks' –he makes the money sign-	Eufemisme	Fa un any que estic encallat <u>amb aquest bibliògraf</u> ; jo volia anar a Tel-Aviv i fer-hi de professor però el pare de la Myra –fa el senyal que va folrat-
	V6- ' <u>I'm stuck with</u> this old fart at least a year; I wanted to teach school in Tel Aviv, But Myra's folks' –he makes the money sign-	Paràfrasi	Fa un any que <u>estic encallat</u> amb aquest bibliògraf; jo volia anar a Tel-Aviv i fer-hi de professor però el pare de la Myra –fa el senyal que va folrat-
	V7- I wanted to teach school in Tel Aviv, But Myra's folks'- <u>he makes the money sign</u> - 'Insisted I got tenure. When there's kids-	Paràfrasi	jo volia anar a Tel-Aviv i fer-hi de professor però el pare de la Myra- <u>fa el senyal que va folrat</u> - va insistir que guanyés la plaça. Quan hi ha canalla...»
	V10- He shrugs- ' <u>It's stinking dead</u> , the research line; Just let me put this bastard on the skids, I'll get a couple of semesters leave	Paràfrasi	S'encongeix d'espatlles. "La recerca és <u>mortal de necessitat</u> ; si em puc treure del damunt aquest que no calla, durant un parell de semesters tindrè ocasió
	V10- He shrugs- 'It's stinking dead, the research line; Just let me put this <u>bastard</u> on the skids, I'll get a couple of semesters leave	Eufemisme	S'encongeix d'espatlles. "La recerca és mortal de necessitat; si em puc treure del damunt aquest <u>que no calla</u> , durant un parell de semesters tindrè ocasió
	V10- He shrugs- 'It's stinking dead, the research line; <u>Just let me put</u> this bastard <u>on the skids</u> , I'll get a couple of semesters leave	Paràfrasi	S'encongeix d'espatlles. "La recerca és mortal de necessitat; <u>si em puc treure del damunt</u> aquest que no calla, durant un parell de semesters tindrè ocasió
	V15- <u>Christ</u> , I just told you. Oh, you know the thing, That crummy textbook stuff from Freshman Psych, Not out of kicks or something happening-	Eufemisme	<u>Coï</u> , ja t'ho he dit. Bé, pots pensar, un text horrorós d'estudiant de psiquiatria, un obsés, no perquè estigui sonat o la pugui espifiar...
	V16- That crummy textbook stuff from Freshman Psych, Not out of kicks or <u>something happening</u> - One of those old-type natural fouled-up guys.	Paràfrasi	un text horrorós d'estudiant de psiquiatria, un obsés, no perquè estigui sonat o <u>la pugui espifiar</u> ... sinó un paio passat de moda i naturalment espantós."
«Vers»:	V1- They fuck you up, your mum and dad. They may not mean to, but <u>they do</u> .	Perífrasi	Et varen ben fotre, el papa i la mama. Potser no ho volien, però <u>així és de cru</u> .
	V3- <u>They fill you with the faults they had</u> and add some extra, just for you. But they were fucked up in their turn	Paràfrasi	<u>A aquells defectes que els donaren fama</u> has d'afegir-hi els teus, i aquest ets tu. Però a ells els van fotre també
	V5- But they were fucked up in their turn <u>By fools in old-style hats</u> and coats, Who half the time were sippy-stern	Enàl·lage	Però a ells els van fotre també <u>uns vells folls amb barret</u> i abric galdós que tot i tenir un aspecte sever



V5-	But they were fucked up in their turn By fools in old-style hats and coats, Who half the time were sippy-stern <u>And half at one another's throats.</u>	Paràfrasi	Però a ells els van fotre també uns vells folls amb barret i abric galdós que tot i tenir un aspecte sever <u>solien barallar-se com gat i gos.</u>
V9-	<u>Man hands on misery to man.</u> It deepens like a coastal shelf.	Paràfrasi	<u>D'uns homes a uns altres, talment un fat,</u> l'aflicció, com un banc de sorra, creix.
V9-	Man hands on misery to man. <u>It deepens like a coastal shelf.</u>	Perífrasi	D'uns homes a uns altres, talment un fat, <u>l'aflicció, com un banc de sorra, creix.</u>
V11-	Get out as early as you can, <u>And don't have any kids yourself.</u>	Paràfrasi	Així doncs, fot el camp ben aviat <u>i si vols tenir fills, doncs tu mateix.</u>

- *Per transmutationem*

«Vers»:	V9- Man hands on misery to man. It deepens like a coastal shelf.	Anàstrofe	D'uns homes a uns altres, talment un fat, <u>l'aflicció, com un banc de sorra, creix.</u>
---------	---	-----------	--

## 4.8. Susanna

- *Per detractioem*

«V»:	V13-	And always will be, some of them especially When there is distress of nations <u>and perplexity</u> Whether on the shores of Asia, or in the Edgware Road.	El·lipsi	i sempre n'hi haurà, sobretot alguns quan les nacions viuen amb angoixa sigui a les costes d'Àsia, o a Edgware Road.
------	------	--	----------	--

- *Per immutationem*

«V»:	V2-	To report the behaviour of the sea monster, <u>Describe</u> the horoscope, haruspicate or scry, Observe disease in signatures, evoke	Sinonímia	informar sobre el comportament del monstre marí, <u>fer</u> horòscops, augurar o auspicar, predir malalties en les firmes, suggerir
	V3-	Describe the horoscope, haruspicate or scry, <u>Observe</u> disease in signatures, evoke Biography from the wrinkles of the palm	Metonímia (cxe)	fer horòscops, augurar o auspicar, <u>predir</u> malalties en les firmes, suggerir biografies a partir de les arrugues del palmell
	V4-	Observe disease in signatures, <u>evoke</u> Biography from the wrinkles of the palm And tragedy from fingers; release omens	Sinonímia	predir malalties en les firmes, <u>suggerir</u> biografies a partir de les arrugues del palmell i tragèdies en els dits; emetre presagis
	V5-	Biography from the wrinkles of the palm And tragedy from fingers; <u>release omens</u> By sortilege, or tea leaves, riddle the inevitable With playing cards, fiddle with pentagrams	Paràfrasi	biografies a partir de les arrugues del palmell i tragèdies en els dits; <u>emetre presagis</u> amb sortilegis o fulles de te, endevinar l'inevitable tirant les cartes, embolicar-se amb pentagrames
	V6-	And tragedy from fingers; release omens By sortilege, or tea leaves, riddle the inevitable With <u>playing</u> cards, fiddle with pentagrams	Sinonímia	i tragèdies en els dits; emetre presagis amb sortilegis o fulles de te, endevinar l'inevitable <u>tirant</u> les cartes, embolicar-se amb pentagrames
	V16-	Men's curiosity <u>searches</u> past and future And clings to that dimension. But to apprehend The point of intersection of the timeless	Sinonímia	La curiositat dels homes <u>escorcolla</u> passat i futur i s'aferra a aquesta dimensió. Però copsar el punt d'intersecció entre l'intemporal
	V26-	The <u>wild</u> thyme unseen, or the winter lightning Or the waterfall, or music heard so deeply That is not heard at all, but you are the music	Sinonímia	la farigola <u>boscana</u> no vista, o el llamp d'hivern o la cascada, o la música sentida tan endins que no se sent, però vosaltres sou la música

V30-	Hints followed by guesses; and the rest Is prayer, observance, discipline, thought and action. The hint half guessed, the <u>gift</u> half understood, is Incarnation.	Sinonímia	al·lusions seguides de supòsits; i la resta és pregària, observança, disciplina, pensament i acció. L'al·lusió mig endevinada, el <u>do</u> mig copsat, és l'Encarnació.
V45-	Who are only undefeated Because we have <u>gone on trying</u> ;	Paràfrasi	els qui no estem derrotats perquè hem sabut <u>persistir</u> ;

## 4.9. Sargatal

- *Per adiectionem*

«LVII»: V8- (touching skilfully, misteriously) her first rose  
or if your wish be to close me, i and

*Derivatio* si el teu desig és de tancar-me, jo i  
la meva vida ens tanquem bellament de sobte,

«VII»: V4- will never wholly kiss you;  
wholly to be a fool

Epífora no et besarà mai del tot;  
per ser un boig del tot

- *Per immutationem*

«LVII»: V3- in your most frail gesture are things which enclose me,  
or which i cannot touch because they are too near  
your slightest look easily will unclose me  
though i have closed myself as fingers,  
V17- (i do not know what it is about you that closes  
and opens; only something in me understands  
the voice of your eyes is deeper than all roses)

Sinonímia en el teu gest més fràgil hi ha coses que m'impliquen  
que no puc tocar perquè són massa a prop  
el teu esguard més lleu fàcilment m'obriran  
encara que m'hagi tancat com uns dits,  
Arcaisme (no sé què és de tu que es tanca  
i s'obre; però quelcom en mi comprèn  
que la veu dels teus ulls és més profunda que totes les roses)

«23»: V9- not bald. (Coughs.) Two pale slippery small eyes  
balanced upon one broken babypout  
(pretty teeth wander into which and out  
of) Life, dost Thou contain a marvel than  
this death named Smith less strange?

Metonímia (cxe) no calb. (Tus.) Dos pàl·lids ullets relliscosos  
equilibrats sobre una ganyota torta d'infant  
(boniques dents es meravellen dins la qual i fora  
de) Vida, contens Tu una meravella que  
aquesta Mort anomenada Pere menys estranya?

Married  
and lies

Casat  
i menteix

V9-	not bald. (Coughs.) Two pale slippery small eyes balanced upon one <u>broken</u> baby's pout (pretty teeth wander into which and out of) Life, dost Thou contain a marvel than this death named Smith less strange?	Sinonímia	no calb. (Tus.) Dos pàl·lids ullets relliscosos equilibrats sobre una ganyota <u>torta</u> d'infant (boniques dents es meravellen dins la qual i fora de) Vida, contens Tu una meravella que aquesta Mort anomenada Pere menys estranya aquesta Mort anomenada Pere menys estranya?
V13-	<u>afraid</u> ;aggressive and:American and lies	Married Sinonímia	Casat i menteix <u>esporuguida</u> ;agressiva i:americana

## 4.10. Cuenca

- *Per adiectionem*

«Tempesta»:	V7-	dead routes railroad sighs on the southern	Epífora	de rutes <u>mortes</u> sospirs de tren en la via <u>morta</u>
	V14-	weary humor abandoned in depot graves	Epífrasi	humor cansat abandonat en estacions <u>fetes</u> tombes

- *Per detractioem*

«Cignes»:	Títol	<u>Trumpeter Swans</u>	El·lipsi	Cignes
«Tempesta»:	V24-	<u>white</u> moths shriven beat outside the stained	El·lipsi	arnes arrugades colpegen enfront del tacat

- *Per immutationem*

«Ossos»:	Títol- V5-	Bear Walkers white pine <u>bears</u> at the heart stories of wild	Paràfrasi Metàfora	Ossos caminants el pi blanc <u>amaga</u> dins del cor històries de salvatges
----------	---------------	---	-----------------------	--

«Cignes»:	V1-	Three <u>sparrows</u> bounce in the red tulips	Dialectalisme	Tres <u>teuladins</u> salten entre els tulipans rojos
	V1-	Three sparrows bounce in the red tulips sunday <u>picnic</u>	Sinonímia	Tres teuladins salten entre els tulipans rojos <u>berenar</u> dominical
«Tempesta»:	V11-	family stories <u>secured</u> by couplers	Homofonia	històries de família <u>assegurades</u> tots junts
	V22-	headlights <u>burn</u> in the haze	Metonímia (cxe)	fars <u>brillen</u> en la boira
- <i>Per transmutationem</i>				
«Ossos»:	V1-	twice touched by fire	Anàstrofe	<u>dues vegades tocats</u> pel foc

## 4.11. Codina &amp; Pujol

- *Per adiectionem*

«Nàiada»:	V3-	I never feared the leaf pools deep in the woods,	Al·literació	Mai <u>no</u> em van fer por els gorgs <u>fullosos</u> al fons de la boscúria,
«Hipòtesi»:	V1-	Let this be home: the house we never had, a box of lights, a jar of copper nails,	Epanalepsi	Que això sigui <u>casa</u> : la <u>casa</u> que mai no vam tenir, una capsa de llums, un pot de claus d'aram,
	V7-	convolvulus winds through the roses, the violets drift, spotting the ditches with colour beyond the canal.	Metàfora	la corretjola <u>s'entortolliga</u> pel roser, les violetes voleien, esquitxant de color els recs dellà el canal.
	V11-	leaving this kill: the wet pelt, the rot-threaded eyes, the bones in the ceanothus, becoming dust,	Al·literació	deixant la <u>despulla</u> : la <u>pell</u> humida, els <u>ulls</u> amb filagarses de podrit, els ossos al ceanot, tornant-se pols,

- *Per detractioem*

«Nàiada»:	V5-	it was <u>down</u> at the village pond where children drowned, skating on waterish ice	El·lipsi	era a la bassa del poble on els nois s'ofegaven, quan patinaven sobre el glaç <u>trencadís</u>
-----------	-----	--	----------	--

- *Per immutationem*

«Nàida»:	V1-	I never feared the leaf pools deep in the <u>woods</u> , black to the core of the earth and veined with weed,	Sinonímia	Mai no em van fer por els gorgs fullosos al fons de la <u>boscúria</u> , negres fins al cor de la terra i nervats de males herbes,
	V5-	it was down at the village pond where children drowned, skating on <u>waterish</u> ice	Metonímia (cxe)	era a la bassa del poble on els nois s'ofegaven, quan patinaven sobre el glaç <u>trencadís</u>



	V5-	it was down at the village pond where children drowned, skating on waterish ice then <u>pulled into</u> the cold	Paràfrasi	era a la bassa del poble on els nois s'ofegaven, quan patinaven sobre el glaç trencadís <u>eren estirats</u> endins de la fredor
	V9-	and swallowed. It took that much to keep the houses still around the <u>green</u> ,	Sinècdoque (pxt)	i engolits. Calia tot això perquè deixéssim en pau les cases del voltant del <u>prat</u> ,
	V12-	the playground abandoned for days, and <u>damp</u> afternoons in school, where nothing said could cancel out the shiver of desire,	Sinonímia	l'esbarjo abandonat durant dies i dies, i tardes <u>aigualides</u> a l'escola, on res que es digués no podia anul·lar l'esgarrifança del desig,
	V14-	could cancel out the shiver of desire, a sudden girl with <u>water in her hair</u> who stood up in the light and caught my eye.	Paràfrasi	no podia anul·lar l'esgarrifança del desig, una noia, de sobte, amb els <u>cabells xops d'aigua</u> que emergia en la llum i m'ullprenia.
	V14-	could cancel out the shiver of desire, a sudden girl with water in her hair who stood up in the light and <u>caught my eye</u> .	Arcaisme	no podia anul·lar l'esgarrifança del desig, una noia, de sobte, amb els cabells xops d'aigua que emergia en la llum i <u>m'ullprenia</u> .
«Nord»:	V1-	Mine is the other north: villages waiting for gas by a <u>restless</u> sea, the implications of a dying language,	Personificació	El meu és l'altre nord: pobles que esperen el gas a la vora d'un mar <u>frisós</u> ,
	V3-	the implications of a dying language, the sense of a common usage to describe <u>a journey</u> home, when others are at church,	Sinècdoque (txp)	les implicacions d'una llengua moribunda, les implicacions d'una llengua moribunda, el sentit d'un gir comú per a descriure <u>un retorn</u> a casa, quan els altres són a l'església,
	V11-	<u>sidestreets</u> where the dead are walking out in twos and threes, sealed in a foreign tongue, a grammar of old recipes and prayers reserving names for things, when they are gone.	Sinonímia	<u>travessies</u> on els morts es manifesten en colles de dos o tres, segellats en una llengua estrangera, una gramàtica de velles receptes i pregàries que guarda els noms de les coses, quan ja no hi són.

«Hipòtesi»:	V5-	Deep in the garden the edges <u>wander</u> and blur, convolulus winds through the roses, the violets drift,	Sinonímia	Als fons del jardí els límits <u>belluguegen</u> i s'esborren, la corretjola s'entortolliga pel roser, les violetes voleien
	V9-	Some nights, the fox slips by in the blood-orange light, leaving his <u>kill</u> : the wet pelt, the rot-threaded eyes,	Sinècdoque (txp)	Algunes nits s'esmuny la guilla en la llum taronja sanguina, deixant la <u>despulla</u> : la pell humida, els ulls amb filagarses de podrit,
	V13-	and waking will sometimes resemble the sudden precision of gunshots out in the field, when the woods are <u>immersed</u> in a clear and improbable dawn,	Homofonia	i despertar s'assembla de vegades a la sobtada precisió dels trets a fora el camp, quan els boscos es troben <u>immergits</u> en una alba clara i improbable,
	V17-	and traces everywhere of what is risen: bonemeal and horsehair, a fingerprint etched in the dust, whatever it is that fades when <u>we enter</u> a room,	Metàfora	i arreu hi ha rastres de tot el que s'ha alçat: farina d'ossos i crins, una ditada inscrita a la pols, sigui el que sigui allò que s'esvaeix quan <u>envaïm</u> una cambra,
	V19-	whatever it is that fades when we enter a room, leaves only the <u>glitter</u> of brass, and the gloved noise of water.	Sinonímia	sigui el que sigui allò que s'esvaeix quan envaïm una cambra, deixa tan sols el <u>llambreig</u> del llautó, i el so enguantat de l'aigua.

- *Per transmutationem*

«Hipòtesi»:	V13-	and waking will sometimes resemble the sudden precision of gunshots out in the field,	Hipèrbaton	<u>i despertar s'assembla de vegades</u> a la sobtada precisió dels trets a fora el camp,
-------------	------	--	------------	--

## 4.12. Parcerisas (Pound)

- *Per adiectionem*

«I»:	V19-	Here did the rites, Perimedes and Eurylochus, And drawing sword from my hip	Polisíndeton	I allí oficiaren ells ritus, Perimedes i Euríloc, i desembeinant l'espasa de contra la cuixa
	V28-	Dark blood flowed in the fosse, Souls out of Erebus, cadaverous dead, of brides	Paronomàsia	Sang <u>fosca</u> va omplir la <u>fossa</u> , ànimes que surten de l'Èreb, cadàvers i núvies,
	V33-	Battle spoil, <u>bearing</u> yet dreary <u>arms</u> , These many crowded about me; with shouting, Pallor upon me, cried to my men for more beasts;	Pleonasme	desferra de la batalla, encara <u>armats amb armes</u> sangonoses, tots aquests em van envoltar; amb cridòria, i jo, empal·lidit, vaig demanar més animals als meus homes;

- *Per detractioem*

«I»:	V1-	And then went down to the ship, Set keel to breakers, forth on the godly sea, and We set up mast and <u>sail on</u> that swart ship,	El·lipsi	I aleshores, quan a la nau haguérem fet cap, avaràrem la quilla als trencants, endins cap a la mar divina, i aparellàrem l'arbre i la vela en aquell negre navili,
	V28-	Dark blood flowed in the fosse, Souls out of Erebus, cadaverous dead, of brides <u>Of</u> youths and of the old who had borne much;	El·lipsi	Sang fosca va omplir la fossa, ànimes que surten de l'Èreb, cadàvers i núvies, jovencells i vells que han passat massa proves;

- *Per immutationem*

«I»:	V1-	And then <u>went down</u> to the ship, Set keel to breakers, forth on the godly sea, and We set up mast and sail on that swart ship,	Perífrasi	I aleshores, quan a la nau <u>haguérem fet cap</u> , avaràrem la quilla als trencants, endins cap a la mar divina, i aparellàrem l'arbre i la vela en aquell negre navili,
	V1-	And then went down to the ship, <u>Set keel</u> to breakers, forth on the godly sea, and We set up mast and sail on that swart ship,	Sinonímia	I aleshores, quan a la nau haguérem fet cap, <u>avaràrem</u> la quilla als trencants, endins cap a la mar divina, i aparellàrem l'arbre i la vela en aquell negre navili,
	V1-	And then went down to the ship, Set keel to breakers, forth on the godly sea, and We set up <u>mast</u> and sail on that swart ship,	Metonímia (pxt)	I aleshores, quan a la nau haguérem fet cap, avaràrem la quilla als trencants, endins cap a la mar divina, i aparellàrem l' <u>arbre</u> i la vela en aquell negre navili,

V3-	We set up mast and sail on that swart ship, Bore sheep aboard her, and our bodies also <u>Heavy</u> with weeping, and winds from sternward Bore us out onward with bellying canvas, Circe's this craft, the trim-coifed goddess.	Sinonímia	i aparellàrem l'arbre i la vela en aquell negre navili, i hi vam embarcar ovelles, i també els nostres cossos <u>adolits</u> de tant plorar i, així, els vents de popa ens van empènyer endavant amb veles ben plenes, per màgia de Circe, la deessa cofada de rulls.
V3-	We set up mast and sail on that swart ship, Bore sheep aboard her, and our bodies also Heavy with weeping, and winds from sternward Bore us out onward with bellying canvas, Circe's this craft, the <u>trim</u> -coifed goddess.	Sinonímia	i aparellàrem l'arbre i la vela en aquell negre navili, i hi vam embarcar ovelles, i també els nostres cossos adolits de tant plorar i, així, els vents de popa ens van empènyer endavant amb veles ben plenes, per màgia de Circe, la deessa cofada <u>de rulls</u> .
V8-	Then sat we amidships, wind jamming the tiller, Thus with stretched sail, we went over sea <u>till day's end</u> .	Paràfrasi	Després ens asseguérem a la crugia, el vent travava el timó, i amb la vela tibada, vam navegar <u>tot el dia</u> .
V10-	Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean, <u>Came</u> we then to the bounds of deepest water, To the Kimmerian lands, and peopled cities Covered with close-webbed mist, unpierced ever	Sinonímia	A sol post, amb ombres per tot l'oceà, <u>vam assolir</u> llavors el termenal de la mar pregona, les terres dels cimmericis i les poblades ciutats cobertes per una teranyina espessa de boira, mai no traspassada
V10-	Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean, Came we then to the <u>bounds</u> of deepest water, To the Kimmerian lands, and peopled cities Covered with close-webbed mist, unpierced ever	Arcaisme	A sol post, amb ombres per tot l'oceà, vam assolir llavors el <u>termenal</u> de la mar pregona, les terres dels cimmericis i les poblades ciutats cobertes per una teranyina espessa de boira, mai no traspassada
V10-	Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean, Came we then to the bounds of deepest water, To the Kimmerian lands, and peopled cities Covered with <u>close</u> -webbed mist, unpierced ever	Sinonímia	A sol post, amb ombres per tot l'oceà, vam assolir llavors el termenal de la mar pregona, les terres dels cimmericis i les poblades ciutats cobertes per una teranyina <u>espessa</u> de boira, mai no traspassada
V10-	Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean, Came we then to the bounds of deepest water, To the Kimmerian lands, and peopled cities Covered with close-webbed mist, unpierced ever With glitter of sun- <u>rays</u> Nor with stars streched, nor looking back from heaven Swartest night streched over wretched men there.	Metonímia (cxe)	A sol post, amb ombres per tot l'oceà, vam assolir llavors el termenal de la mar pregona, les terres dels cimmericis i les poblades ciutats cobertes per una teranyina espessa de boira, mai no traspassada pel llambreig del sol <u>resplendent</u> que puja a la celstia o que, de bell nou, del cel davalla, sols una nit de mort s'estén sobre aquells infeliços.

V10-	Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean, Came we then to the bounds of deepest water, To the Kimmerian lands, and peopled cities Covered with close-webbed mist, unpierced ever With glitter of sun-rays Nor with <u>stars</u> streched, nor looking back from heaven Swartest night streched over wretched men there.	Metonímia (exc)	A sol post, amb ombres per tot l'oceà, vam assolir llavors el termenal de la mar pregona, les terres dels cimmericis i les poblades ciutats cobertes per una teranyina espessa de boira, mai no traspassada pel llambreig del sol resplendent que puja a la <u>celístia</u> o que, de bell nou, del cel davalla, sols una nit de mort s'estén sobre aquells infeliços.
V10-	Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean, Came we then to the bounds of deepest water, To the Kimmerian lands, and peopled cities Covered with close-webbed mist, unpierced ever With glitter of sun-rays Nor with stars <u>streched</u> , nor looking back from heaven Swartest night streched over wretched men there.	Sinonímia	A sol post, amb ombres per tot l'oceà, vam assolir llavors el termenal de la mar pregona, les terres dels cimmericis i les poblades ciutats cobertes per una teranyina espessa de boira, mai no traspassada pel llambreig del sol resplendent que <u>puja</u> a la celístia o que, de bell nou, del cel davalla, sols una nit de mort s'estén sobre aquells infeliços.
V13-	Covered with close-webbed mist, unpierced ever With glitter of sun-rays Nor with stars streched, nor looking back from heaven <u>Swartest</u> night streched over wretched men there.	Metàfora	cobertes per una teranyina espessa de boira, mai no traspassada pel llambreig del sol resplendent que puja a la celístia o que, de bell nou, del cel davalla, sols una nit <u>de mort</u> s'estén sobre aquells infeliços.
V19-	Here did they rites, Perimedes and Eurylochus, And drawing sword from my <u>hip</u> I dug the ell-square pitkin; Poured we libations unto each the dead,	Sinècdoque (pxt)	I allí oficiaren ells ritus, Perimedes i Euríloc, i desembeinant l'espasa de contra la <u>cuixa</u> vaig fer un clot quadrat d'un colze i hi abocàrem les libacions per a tots els morts,
V24-	Then prayed I many a prayer to the sickly <u>death</u> 's-heads; As set in Ithaca, sterile bulls of the best For sacrifice, heaping the pyre with goods, A sheep to Tiresias only, black and a bell-sheep.	Sinonímia	Després vaig resar moltes oracions als difunts i a llurs testes <u>inanes</u> tal com disposen a Ítaca, vaques bacives de les millors per al sacrifici, acaramullant la foguera amb coses preades, i per a Tirèsies sol un xai, negre i amb esquellinc.
V24-	Then prayed I many a prayer to the sickly death's-heads; As set in Ithaca, <u>sterile</u> bulls of the best For sacrifice, heaping the pyre with goods, A sheep to Tiresias only, black and a bell-sheep.	Sinonímia	Després vaig resar moltes oracions als difunts i a llurs testes inanes tal com disposen a Ítaca, vaques <u>bacives</u> de les millors per al sacrifici, acaramullant la foguera amb coses preades, i per a Tirèsies sol un xai, negre i amb esquellinc.
V24-	Then prayed I many a prayer to the sickly death's-heads; As set in Ithaca, sterile bulls of the best For sacrifice, <u>heaping</u> the pyre with goods, A sheep to Tiresias only, black and a bell-sheep.	Arcaisme	Després vaig resar moltes oracions als difunts i a llurs testes inanes tal com disposen a Ítaca, vaques bacives de les millors per al sacrifici, <u>acaramullant</u> la foguera amb coses preades, i per a Tirèsies sol un xai, negre i amb esquellinc.

V24-	Then prayed I many a prayer to the sickly death's-heads; As set in Ithaca, sterile bulls of the best For sacrifice, heaping the <u>pyre</u> with goods, A sheep to Tiresias only, black and a bell-sheep.	Sinonímia	Després vaig resar moltes oracions als difunts i a llurs testes inanes tal com disposen a Ítaca, vaques bacives de les millors per al sacrifici, acaramullant la <u>foguera</u> amb coses preades, i per a Tirèsies sol un xai, negre i amb esquellinc.
V28-	Dark blood <u>flowed</u> in the fosse, Souls out of Erebus, cadaverous dead, of brides Of youths and of the old who had borne much;	Metonímia (exc)	Sang fosca <u>va omplir</u> la fossa, ànimes que surten de l'Èreb, cadàvers i núvies, jovencells i vells que han passat massa proves;
V31-	Souls stained with recent <u>tears</u> , girls tender, Men many, mauled with bronze lance heads, Battle spoil, bearing yet dreory arms, These many crowded about me; with shouting,	Sinècdoque (pxt)	ànimes tacades amb <u>plors</u> recents, donzelles joves, molts homes, ferits per puntes de llances de bronze, desferra de la batalla, encara armats amb armes sangonoses, tots aquests em van envoltar; amb cridòria,
V34-	These many crowded about me; with shouting, Pallor upon me, cried to my men for more beasts; Slaughtered the herds, sheep slain of bronze; Ploured ointment, <u>cried</u> to the gods, To Pluto the strong, and praised Proserpine;	Sinonímia	tots aquests em van envoltar; amb cridòria, i jo, empal·lidit, vaig demanar més animals als meus homes; escorxàrem els ramats, xais degollats pel bronze; vam abocar-hi unguents, <u>suplicàrem</u> als déus, a Plutó el fort, i lloàrem Prosèrpina;
V42-	But first Elpenor came, our friend Elpenor, Unburied, <u>cast on</u> the wide earth, Limbs that we left in the house of Circe, Unwept, unwrapped in sepulchre, since toils urged other.	Metonímia (cxe)	Però primer arribà Elpènor, el nostre amic Elpènor, insepult, <u>perdut</u> per l'esbarjosa terra, els membres del qual vam abandonar a la casa de Circe, no plorat per ningú, no cobert per cap tomba, car altres delers acuitaven.
V42-	But first Elpenor came, our friend Elpenor, Unburied, cast on the <u>wide</u> earth, Limbs that we left in the house of Circe, Unwept, unwrapped in sepulchre, since toils urged other.	Sinonímia	Però primer arribà Elpènor, el nostre amic Elpènor, insepult, perdut per l' <u>esbarjosa</u> terra, els membres del qual vam abandonar a la casa de Circe, no plorat per ningú, no cobert per cap tomba, car altres delers acuitaven.
V46-	Pitiful spirit. And I cried in hurried <u>speech</u> : "Elpenor, how art thou come to this dark coast? Cam'st thou afoot, outstripping seamen?" And he in heavy speech: "Ill fate and abundant wine. I slept in Circe's ingle.	Sinècdoque (txp)	Esperit llastimós. I jo que li crido amb <u>paraules</u> alades: "Elpènor, ¿com ets vingut en aquesta riba foscant? ¿Que hi has arribat a peu, vencent els mariners?" I ell amb mots feixucs: "Mal fat i vi abundant. Em vaig adormir al fogar de Circe.
V46-	Pitiful spirit. And I cried in <u>hurried</u> speech: "Elpenor, how art thou come to this dark coast? Cam'st thou afoot, outstripping seamen?" And he in heavy speech: "Ill fate and abundant wine. I slept in Circe's ingle.	Metàfora	Esperit llastimós. I jo que li crido amb paraules <u>alades</u> : "Elpènor, ¿com ets vingut en aquesta riba foscant? ¿Que hi has arribat a peu, vencent els mariners?" I ell amb mots feixucs: "Mal fat i vi abundant. Em vaig adormir al fogar de Circe.

## 4.13. Parcerisas (Heaney)

- *Per adiectionem*

«Art»:	V1-	On the day he was to take the poison Socrates told his friends he had been writing: putting Aesop's fables into verse.	Epífrasi	El dia que havia de prendre el verí Sòcrates va dir als seus amics que s'havia <u>passat el dia</u> escrivint: posant en vers les faules d'Esop.
«Wolfe»:	V1-	Light as a skiff, manoeuvrable yet outmanoeuvred, I affected epaulettes and a cockade, wrote a style well-bred and impervious	Anàfora	Lleuger com un esquif, manejable i tanmateix immanejable, <u>vaig</u> lluir xarretes i escarapel·la, <u>vaig</u> escriure en un estil ben educat i impermeable
«Endevinalla»:	V7-	Legs apart, deft-handed, start a mime To sift the sense of things from what's imagined And work out what was happening in that story Of the man who carried water in a riddle.	Polisíndeton	Obre les cames <u>i</u> , amb mà destra, imita el gest de garbellar el sentit de les coses d'allò que imaginem tot deduint-ne què passava en aquell conte de l'home que duia aigua en una endevinalla.

- *Per immutationem*

«Art»:	V7-	Caesar, now, or Herod or Constantine or any number of Shakespearean kings bursting at the end like dams <u>where</u> original panoramas lie submerged which have to rise again before the death scenes-	Perífrasi	De Cèsar, per exemple, o d'Herodes, o Constantí, o de qualsevol dels nombrosos reis shakespeareans que al final esclaten com si fossin rescloses <u>sota les quals</u> jeuen submergits els paisatges originals que han d'aparèixer de nou abans de les escenes mortals-
--------	-----	---	-----------	--

«Wolfe»:	V1-	Light as skiff, manoeuvrable yet outmanoeuvred, I <u>affected</u> epaulettes and a cockade,	Sinonímia	Lleuger com un esquif, manejable i tanmateix immanejable, <u>vaig lluir</u> xarreteres i escarapel·la,
	V7-	I was the shouldered oar that ended up far from the brine and whiff of venture, like a scratching-post or a crossroads flagpole, <u>out of my element</u> among small farmers- I who once wakened to the shouts of men rising from the bottom of the sea,	Paràfrasi	Jo vaig ser el rem carregat a l'espalla que acaba lluny de la salmorra i de l'alè de l'aventura, com un pal de gratar-se les bèsties o asta de bandera en una cruïlla <u>fora del meu element</u> entre la petita pagesia- jo que, en altre temps, vaig despertar als crits d'homes sortits del fons de la mar,
	V11-	I who once wakened to the shouts of men rising from the bottom of the sea, <u>men in their shirts</u> mounting through deep water	Perífrasi	jo que, en altre temps, vaig despertar als crits d'homes sortits del fons de la mar, <u>homes en mànigues de camisa</u> que pujaven amb l'aigua fins a la cintura
	V11-	I who once wakened to the shouts of men rising from the bottom of the sea, men in their shirts mounting <u>through deep water</u>	Perífrasi	jo que, en altre temps, vaig despertar als crits d'homes sortits del fons de la mar, homes en mànigues de camisa que pujaven <u>amb l'aigua fins a la cintura</u>
	V14-	when the Atlantic stove our cabin's dead lights in and the big fleet <u>split</u> and Ireland dwindled as we ran before the gale under bare poles.	Sinonímia	quan l'Atlàntic envestia contra els llums somorts del camarot i la gran flota <u>es dispersava</u> i Irlanda s'afeblia i nosaltres sortejàvem la galerna amb el vaixell desaparellat.
	V14-	when the Atlantic stove our cabin's dead lights in and the big fleet split and Ireland dwindled as we <u>ran before</u> the gale under bare poles.	Sinonímia	quan l'Atlàntic envestia contra els llums somorts del camarot i la gran flota es dispersava i Irlanda s'afeblia i nosaltres <u>sortejàvem</u> la galerna amb el vaixell desaparellat.
	V14-	when the Atlantic stove our cabin's dead lights in and the big fleet split and Ireland dwindled as we ran before the <u>gale</u> under bare poles.	Sinonímia	quan l'Atlàntic envestia contra els llums somorts del camarot i la gran flota es dispersava i Irlanda s'afeblia i nosaltres sortejàvem la <u>galerna</u> amb el vaixell desaparellat.
	V14-	when the Atlantic stove our cabin's dead lights in and the big fleet split and Ireland dwindled as we ran before the gale under bare <u>poles</u> .	Sinèdoque (txp)	quan l'Atlàntic envestia contra els llums somorts del camarot i la gran flota es dispersava i Irlanda s'afeblia i nosaltres sortejàvem la galerna amb el <u>vaixell</u> desaparellat.
«Endevinalla»:	V1-	You never saw it used but still can hear The sift and fall of stuff hopped on the mesh, Clods and buds in a <u>little dust-up</u> , The dribbled pile accruing under it.	Paràfrasi	Mai no vas veure que ho fessin servir però encara pots sentir el garbellat i la caiguda d'allò que saltava al sedàs, terrossos i poncells en una <u>muntanyeta de pols</u> , mentre la pila bavejada augmenta a sota.
	V11-	Was it culpable ignorance, or was it rather A <i>via negativa</i> through drops and <u>let-downs</u> ?	Sinonímia	¿Era ignorància culpable, o més aviat una <i>via negativa</i> gràcies a allò que queia i a allò que era <u>rebutjat</u> ?



## 4.14. Casellas

- *Per adiectionem*

«Línies»:	V1-	Stone-pillowed, the ways of remoteness. And written in your palm, the road.	Epífrasi	<u>Reposant</u> al coixí de pedra, les maneres de la llunyania. I escrit al palmell, el camí.
-----------	-----	---	----------	---

- *Per immutationem*

«Reminiscència»:	V4-	of earth, the indigo fields that burn in a <u>seething</u> wind of stars.	Sinonímia	de terra, els camps liles que cremen sota un vent <u>agitat</u> d'estrelles.
«Línies»:	V1-	Stone-pillowed, the ways of remoteness. And written in your palm, the <u>road</u> .	Sinonímia	Reposant al coixí de pedra, les maneres de la llunyania. I escrit al palmell el <u>camí</u> .

#### 4.15. Fulquet & Ernest

- *Per detractioem*

«Becaris»:	V14-	Noted your long hair, <u>loose</u> waves- Your Veronica Lake bang. Not what it hid. It would appear blond. And your grin.	El·lipsi	considerant improbable la possibilitat. Vaig observar els teus cabells llargs i ondulats, aquell serrell a la Veronica Lake,
«Horòscop»:	V1-	You wanted to study <u>Your</u> stars- the guards Of your prison yard, their zodiac. The planets	El·lipsi	Volies estudiar les estrelles: els guardians del teu pati de presó, el seu zodíac. Els planetes

## 4.16. Mateu

- *Per adiectionem*

«Àlbum»:	V14-	Sweet peas in dark gardens Squirt false melancholy over history.	Homeotèleton	Els pèsols dolços als jardins foscos ruixen la història amb una melangia falsa.
	V14-	Sweet peas in dark gardens Squirt false melancholy over history.	Al·literació	Els pèsols dolços als jardins foscos ruixen la història amb una melangia falsa

- *Per detractioem*

«Àlbum»:	V5-	What <u>can</u> the rain that fell All the day on the grounds And on the bingo tables?	El·lipsi	I la pluja que caigué tot lo dia als camps i a les taules de bingo?
----------	-----	--	----------	---

- *Per immutationem*

«Heroi»:	V3-	Lifted to the future Because there is no <u>end</u> ?	Sinonímia	alçada cap al futur perquè no hi ha límits?
	V5-	But that has <u>faded</u> Like flowers, like the first days Of good conduct. Visit	Sinonímia	Però ja s'ha esvaït com les flors, com els primers dies de bona conducta. Visiteu
«Àlbum»:	V5-	What can the rain that fell All <u>the</u> day on the grounds And on the bingo tables?	Arcaisme	I la pluja que caigué tot <u>lo</u> dia als camps i a les taules de bingo?
	V5-	What can the rain that fell All the day on the <u>grounds</u> And on the bingo tables?	Sinonímia	I la pluja que caigué tot lo dia als <u>camps</u> i a les taules de bingo?

	V5-	What can the rain that fell All the day on the grounds And on the bingo tables? Even though it is clearing, The statue <u>turned to</u> a sweeter light, The nearest patrons are black.	Sinonímia	I la pluja que caigué tot lo dia als camps i a les taules de bingo? Tot i que ara s'aclareix, l'estàtua <u>tenia</u> una llum més dolça, els patrons més propers són negres.
	V14-	Sweet peas in dark gardens Squirt false melancholy over history. If a <u>bug</u> fell from so high, would it land?	Sinonímia	Els pèsols dolços als jardins foscos ruixen la història amb una melangia falsa. Si un <u>escarabat</u> caigués de tan amunt, aterriria?
«Novel·la»:	V5-	If it could have ended before It began- the sorrow, the snow Dropping, dropping its <u>fine</u> regrets.	Sinonímia	Si hagués pogut acabar abans de començar: la pena, la neu que cau, que cau amb els seus planys <u>justos</u> .

## 4.17. Abelló (Rich)

- *Per detractioem*

«Qaddish»:	V8-	Praise to life though its window <u>blew</u> shut on the breathing-room of ones we knew and loved Praise to life though ones we knew and loved loved it badly, too well, and not enough	El·lipsi	Lloada la vida encara que els seus finestrals es tanquessin a les cambres on respiraven els que coneixíem i estimàvem Lloada la vida encara que els que coneixíem i estimàvem l'estimaven malament, massa bé, o no prou
------------	-----	--	----------	--

- *Per immutatioem*

«Boca»:	V3-	These are the lips, powerful rudders <u>pushing through</u> groves of kelp, The girl's terrible, unsweetened taste	Sinonímia	això són els llavis, governalls poderosos que <u>travessen</u> boscos d'algues, el tast que té la noia, terrible sense endolcir
«Qaddish»:	V1-	Taurean <u>reaper</u> of the wild apple field messenger from earthmire gleaning transcripts of fog	Metonímia (cxe)	<u>Collidora</u> taure del camp de pomeres silvestres missatgera del fang que espigola transcripcions de boira
	V14-	Praise to life giving room and reason to ones we knew and loved who felt <u>unpraisable</u> Praise to them, how they loved it, when they could.	Perífrasi	Lloada la vida en donar espai i raó als qui coneixíem i estimàvem que creien no <u>merèixer lloança</u> Lloats siguin ells, i com l'estimaven, quan podien
«Jueus»:	V3-	<i>...Some of them will be the most brilliant, fascinating you'll ever meet</i>	Paràfrasi	<i>...Alguns seran dels més brillants, fascinants que hakis conegut</i>
	V6-	<i>but don't <u>get taken up</u> by any clique but don't <u>get taken up</u> by any clique trying to <u>claim you</u> -Marry out, like your father</i>	Sinonímia	<i>però no et <u>deixis enredar per cap trepa</u> però no et <u>deixis enredar per cap trepa</u> que tracti de <u>conquistar-te</u> (Casa't fora, com el teu pare)</i>

## 4.18. Abelló (Plath)

- *Per detractioem*

«Arbres»:	V6-	Knowing neither abortions nor bitchery, Truer than women, They seed so effortlessly! Tasting the winds, that are footless, <u>Waist</u> -deep in history-	El·lipsi	No saben res d'avortaments ni de mesquinesa, més fidels que les dones, lleven sense esforçar-s'hi! Tasten els vents, que no tenen peus, ben endinsats en la història,
«Any»:	V3-	Glinting and clinking in a saint's falsetto. Only you Don't you know what to make of the sudden slippiness, The blind, white, awful, inaccessible <u>slant</u> .	El·lipsi	llueix i dringa amb la veu de falset d'un sant. Sols que tu o saps què fer-ne d'aquesta sobtada astúcia, Esbiaixada, cega, blanca, inaccessible.

- *Per immutatioem*

«Arbres»:	V1-	The wet dawn inks are <u>doing</u> their blue dissolve. On their blotter of fog the trees Seem a botanical drawing-	Sinonímia	Les tintes molles de l'arbre <u>deixen</u> un blau que dissol. Sobre el seu paper assecant de boira, els arbres semblen un dibuix de botànica.
	V6-	Knowing neither abortions nor bitchery, Truer than women, They <u>seed</u> so effortlessly! Tasting the winds, that are footless, Waist-deep in history-	Metonímia (cxe)	No saben res d'avortaments ni de mesquinesa, més fidels que les dones, <u>lleven</u> sense esforçar-s'hi! Tasten els vents, que no tenen peus, ben endinsats en la història,
«Penjat»:	V3-	The nights snapped out of sight like a lizard's eyelid: A world of <u>bald</u> white days in a shadeless socket.	Sinonímia	Les nits es van fondre de sobte com les parpelles d'un lluert: un món de <u>rònecs</u> dies blancs dins les conques sense ombra.

«Límit»:	V5-	Flows in the scrolls of her toga, Her bare Feet seem to be saying: We <u>have come so far</u> , it is over.	Paràfrasi	llisca pels plecs de la toga, els peus nus sembla que diguin: ja <u>hem caminat prou</u> , s'ha acabat.
«Any»:	V3-	Glinting and clinking in a saint's falsetto. Only you Don't you know what to make of the sudden slippiness, The blind, white, <u>awful</u> , inaccessible slant.	Sinonímia	llueix i dringa amb la veu de falset d'un sant. Sols que tu o saps què fer-ne d'aquesta sobtada astúcia, <u>Esbiaixada</u> , cega, blanca, inaccessible.
	V3-	Glinting and clinking in a saint's falsetto. Only you Don't you know what to make of the sudden slippiness, The blind, white, awful, inaccessible slant. There's no <u>getting up</u> it by the words you know.	Sinonímia	llueix i dringa amb la veu de falset d'un sant. Sols que tu o saps què fer-ne d'aquesta sobtada astúcia, Esbiaixada, cega, blanca, inaccessible. No hi ha manera d' <u>arribar-hi</u> amb els noms que saps.

## 4.19. Ernest &amp; Subirana

- *Per adiectionem*

«Càntics»:	V7- One windy evening, breaking off and away In flame-posies, small airborne fire-ships Endangering the house-thatch and the stacks	Comparació	un vespre ventós, paper esquinçant-se i surant <u>com poms de flames, petits vaixells de foc en l'aire</u> amenaçant el sostre de palla i les xemeneies...
	V10- For we almost panicked there in the epic blaze Of those furnaces and hot refineries Where the night-shift worked on their element	<i>Descriptio</i>	Perquè gairebé ens vam espantar, amb la resplendor èpica d'aquells <u>alts</u> forns i aquelles refineries enceses on el torn de nit continuava treballant en el seu element

- *Per detractioem*

«Càntics»:	V20- I was a pilgrim new upon the scene Yet entering it as i fit were home ground, The Gaeltacht, say, in the nineteen-fifties, Where I was welcome, but of small <u>concern</u>	El-lipsi	Jo era un pelegrí nouvingut a l'escena però entrant-hi com si fos terreny familiar, el Gaeltacht, posem que als anys cinquanta, on jo era benvingut però insignificant
------------	---	----------	---

- *Per immutationem*

«Càntics»:	V1- And then at midnight as we started to descend Into the burning valley of Gijon, Into its blacks and crimsons, <i>in medias res</i> , It was as if my own face burned again In front of the fanned-up lip and crimson <u>maw</u>	Sinonímia	I llavors, a la mitjanit, quan començàvem a baixar cap a la vall encesa de Gijón, cap als seus negres i carmesins, <i>in medias res</i> , va ser com si la meva cara tornés a cremar davant del llavi inflammat i la <u>boca</u> carmesina
	V4- It was as if my own face burned again In front of the fanned-up lip and crimson maw Of a pile of newspapers lit along ago One windy evening, breaking off and away In flame posies, small airborne fire-ships Endangering the <u>house</u> -thatch and the stacks	Sinècdoque (pxt)	va ser com si la meva cara tornés a cremar davant del llavi inflammat i la boca carmesina d'una pila de diaris encesos molt temps enrere un vespre ventós, paper esquinçant-se i surant com poms de flames, petits vaixells de foc en l'aire amenaçant el <u>sostre</u> de palla i les xemeneies...



V4-	<p>It was as if my own face burned again          In front of the fanned-up lip and crimson maw          Of a pile of newspapers lit along ago          One windy evening, breaking off and away          In flame posies, small airborne fire-ships          Endangering the house-thatch and the <u>stacks</u></p>	Sinèdoque (txp)	<p>va ser com si la meva cara tornés a cremar          davant del llavi inflammat i la boca carmesina          d'una pila de diaris encesos molt temps enrere          un vespre ventós, paper esquinçant-se i surant          com poms de flames, petits vaixells de foc en l'aire          amenaçant el sostre de palla i les <u>xemeneies</u>...</p>
V27-	<p>At San Juan de la Arena          It was a bright day <u>of the body</u>.          Two rivers flowed together under sunlight.          Watercourses scored the level sand.</p>	Paràfrasi	<p>A San Juan de la Arena          el dia era clar i <u>transparent</u>.          Dos rius fluïen junts sota la llum del sol.          Els corrents ratllaven la sorra plana.</p>
V29-	<p>Two rivers flowed together under sunlight.          Watercourses scored the <u>level</u> sand.          The sea hushed and glittered outside the bar.</p>	Sinonímia	<p>Dos rius fluïen junts sota la llum del sol.          Els corrents ratllaven la sorra <u>plana</u>.          El mar mormolava i brillava fora del bar.</p>
V32-	<p>And in the afternoon, gulls <i>in excelsis</i>  <u>Bobbed</u> and flashed on air like altar boys          With their quick turns and tapers and responses</p>	Metonímia (cxe)	<p>I, a la tarda, gavines <i>in excelsis</i>  <u>suraven</u> i llampegaven en l'aire com escolanets          amb els seus girs ràpids i els ciris i els responso</p>
«Gaelacht»:	<p>V7- In that case Aoibheann Marren and Margaret Conway          And M. and M. and Deirdre Morton and Niamh  <u>Would be</u> there as well. And it <u>would be</u> great too          If we could see ourselves, if the people we are now</p>	Derivatio	<p>que llavors Aoibheann Marren i Margaret Conway          i M. i M. i Deirdre Morton i la Niamh  <u>serien</u> allà igualment. I <u>seria</u> fantàstic, també,          si poguéssim veure'ns-hi, si la gent que som ara</p>
V9-	<p>Would be there as well. And it would be great too          If we <u>could see</u> ourselves, if the people we are now  <u>Could hear</u> what we were saying, and if this sonnet          In imitation of Dante's, where he's set free</p>	Derivatio	<p>serien allà igualment. I seria fantàstic, també,          si <u>poguéssim</u> veure'ns-hi, si la gent que som ara  <u>pogués</u> escoltar el que dèiem, i si aquest sonet          que imita aquell del Dant en què, alliberat,</p>

## 4.20. Manresa &amp; Roig

- *Per adiectionem*

«Segle»:	V1-	Though the great song return no more There's keen delight in what we have: The rattle of pebbles on the shore	Epífrasi	Aquells esplèndids versos ja no tornaran més. I vet aquí quina delícia <u>Les restes</u> : la remor dels còdols al trencall,
«Bizanci»:	V11-	For Hades bobbin bound in mummy-cloth May unwind the winding path; A mouth that has no moisture and no breath	Metàfora	Amb un cabdell de benes de mòmia el fust d'Hades Pot desdebanar els tombs, <u>el manyoc del destí</u> ; La boca sense alè i sense saó
	V17-	Miracle, bird or golden handiwork, More miracle than bird or handiwork,	Polisíndeton	Miracle <u>o</u> ocell <u>o</u> or d'orfebre, Més miracle que ocell o or d'orfebre,
	V17-	Miracle, bird or golden handiwork, More miracle than bird or handiwork,	Al·literació	Miracle <u>o</u> ocell <u>o</u> <u>or</u> d'orfebre, Més miracle que ocell <u>o</u> <u>or</u> d'orfebre,

- *Per detractioem*

«Segle»:	V1-	<u>Though</u> the great song return no more There's keen delight in what we have: The rattle of pebbles on the shore	El·lipsi	Aquells esplèndids versos ja no tornaran més. I vet aquí quina delícia Les restes: la remor dels còdols al trencall,
	V1-	Though the great song return no more There's <u>keen</u> delight in what we have: The rattle of pebbles on the shore	El·lipsi	Aquells esplèndids versos ja no tornaran més. I vet aquí quina delícia Les restes: la remor dels còdols al trencall,
	V1-	Though the great song return no more There's keen delight <u>in what we have</u> : The rattle of pebbles on the shore	El·lipsi	Aquells esplèndids versos ja no tornaran més. I vet aquí quina delícia Les restes: la remor dels còdols al trencall,

«Bizanci»:	V11- For Hades bobbin <u>bound</u> in mummy-cloth May unwind the winding path; A mouth that has no moisture and no breath	El-lipsi	Amb un cabdell de benes de mòmia el fust d'Hades Pot desdebanar els tombs, el manyoc del destí; La boca sense alè i sense saó
	V38- Those images that yet <u>Fresh</u> images beget, That dolphin-torn, that gong- <u>tormented</u> sea.	El-lipsi	Aquella imatge Que engendra encara una altra imatge, Aquell mar que el dofí esquinça i el gong fa estremir.

- *Per immutationem*

«Símbols»:	V1- A storm-beaten old watch-tower, A blind hermit rings the hour. All- <u>destroying</u> sword-blade still Carried by the wandering fool.	Sinonímia	La vella talaia tempestejada, Hi toca l'hora un cec ermita. La fulla de l'espasa que ho <u>ascla</u> tot Encara la porta errant el foll.
«Segle»:	V1- Though the great <u>song</u> return no more There's keen delight in what we have: The rattle of pebbles on the shore	Sinècdoque (pxt)	Aquells esplèndids <u>versos</u> ja no tornaran més. I vet aquí quina delícia Les restes: la remor dels còdols al trencall,
	V1- Though the great song return no more <u>There's</u> keen delight in what we have: The rattle of pebbles on the shore	Perífrasi	Aquells esplèndids versos ja no tornaran més. <u>I vet aquí</u> quina delícia Les restes: la remor dels còdols al trencall,
	V2- There's keen delight in what we have: The rattle of pebbles on the <u>shore</u> Under the receding wave.	Sinonímia	I vet aquí quina delícia Les restes: la remor dels còdols al <u>trencall</u> , Al després de l'onada.
	V2- There's keen delight in what we have: The rattle of pebbles on the shore <u>Under</u> the receding wave.	Perífrasi	I vet aquí quina delícia Les restes: la remor dels còdols al trencall, <u>Al després</u> de l'onada.

«Bizanci»:	V1- The <u>unpurged</u> images of day recede; The Emperor's drunken soldiery are abed; Night resonance recedes, night-walkers song	Sinonímia	Les <u>infectes</u> imatges del dia s'esvaeixen Ja s'han gitat borratxos els soldats de l'Emperador; S'escola l'eco de la nit, cançons de rondallers
	V1- The unpurged images of day <u>recede</u> ; The Emperor's drunken soldiery are abed; Night resonance recedes, night-walkers song	Sinonímia	Les infectes imatges del dia <u>s'esvaeixen</u> Ja s'han gitat borratxos els soldats de l'Emperador; S'escola l'eco de la nit, cançons de rondallers
	V1- The unpurged images of day recede; The Emperor's drunken soldiery are <u>abed</u> ; Night resonance recedes, night-walkers song	Arcaisme	Les infectes imatges del dia s'esvaeixen Ja s'han <u>gitat</u> borratxos els soldats de l'Emperador; S'escola l'eco de la nit, cançons de rondallers
	V1- The unpurged images of day recede; The Emperor's drunken soldiery are abed; Night resonance <u>recedes</u> , night-walkers song After great cathedral gong;	Sinonímia	Les infectes imatges del dia s'esvaeixen Ja s'han gitat borratxos els soldats de l'Emperador; <u>S'escola</u> l'eco de la nit, cançons de rondallers Després de l'alt gong de la catedral;
	V2- The Emperor's drunken soldiery are abed; Night resonance recedes, <u>night-walkers</u> song After great cathedral gong;	Sinonímia	Ja s'han gitat borratxos els soldats de l'Emperador; S'escola l'eco de la nit, cançons de <u>rondallers</u> Després de l'alt gong de la catedral;
	V2- The Emperor's drunken soldiery are abed; Night resonance recedes, night-walkers song After <u>great</u> cathedral gong;	Sinonímia	Ja s'han gitat borratxos els soldats de l'Emperador; S'escola l'eco de la nit, cançons de rondallers Després de l' <u>alt</u> gong de la catedral;
	V9- Before me <u>floats</u> an image, man or shade, Shade more than man, more image than a shade; For Hades' bobbin bound in mummy-cloth	Sinonímia	Davant meu una imatge, un home o una ombra <u>llisca</u> Ombra més que home, més imatge que ombra; Amb un cabdell de benes de mòmia el fust d'Hades
	V11- For Hades' <u>bobbin</u> bound in mummy-cloth May unwind the winding path; A mouth that has no moisture and no breath	Sinonímia	Amb un cabdell de benes de mòmia el <u>fust</u> d'Hades Pot desdebanar els tombs, el manyoc del destí; La boca sense alè i sense saó
	V11- For Hades' bobbin bound in mummy-cloth May unwind the <u>winding path</u> ; A mouth that has no moisture and no breath	Sinonímia	Amb un cabdell de benes de mòmia el fust d'Hades Pot desdebanar els <u>tombs</u> , el manyoc del destí; La boca sense alè i sense saó
	V11- For Hades' bobbin bound in mummy-cloth May unwind the winding path; A mouth that has no <u>moisture</u> and no breath Breathless mouths may summon;	Sinonímia	Amb un cabdell de benes de mòmia el fust d'Hades Pot desdebanar els tombs, el manyoc del destí; La boca sense alè i sense <u>saó</u> Més boques sense alè pot convocar;
	V25- At midnight on the Emperor's <u>pavement</u> flit Flames that no faggot feeds, nor steel has lit, No storm disturbs, flames begotten of flame,	Sinonímia	A mitjanit, als <u>mosaics</u> de l'Emperador, flames que no ha encès cap esca, ni llenya aviva, Ni la tempesta esvera, flames que la flama ha engendrat,

V25-	At midnight on the Emperor's pavement flit Flames that no faggot <u>feeds</u> , nor steel has lit, No storm disturbs, flames begotten of flame,	Metonímia (cxe)	A mitjanit, als mosaics de l'Emperador, flames que no ha encès cap esca, ni llenya <u>aviva</u> , Ni la tempesta esvera, flames que la flama ha engendrat,
V29-	And all complexities of fury leave, Dying into a dance, An agony of trance, An agony of flame that cannot singe a <u>sleeve</u> .	Sinonímia	I se n'allunyen totes les complexitats de la fúria, Morint en una dansa, Una agonia d'èxtasi, L'agonia de flames que <u>res</u> no pot cremar.
V33-	Astraddle on the dolphin's mire and blood, Spirit after spirit! The smithies <u>break</u> the flood, The golden smithies of the Emperor!	Sinonímia	Cavalca el fang i la sang del dofí Ànima rere ànima! I <u>drenen</u> la marea Les fargues, les fargues d'or de l'Emperador!
V33-	Astraddle on the dolphin's mire and blood, Spirit after spirit! The smithies break the <u>flood</u> , The golden smithies of the Emperor!	Sinonímia	Cavalca el fang i la sang del dofí Ànima rere ànima! I drenen la <u>marea</u> Les fargues, les fargues d'or de l'Emperador!
V38-	Those images that yet Fresh images beget, That dolphin-torn, that gong- <u>tormented</u> sea.	Perífrasi	Aquella imatge Que engendra encara una altra imatge, Aquell mar que el dofí esquinça i el gong <u>fa estremir</u> .

- *Per trasmutationem*

«Símbols»:	V1-	A storm-beaten old watch-tower, A blind hermit rings the hour.	Anàstrofe	La vella talaia tempestejada, <u>Hi toca l'hora un cec ermità.</u>
	V3-	All-destroying sword-blade still Carried by the wandering fool.	Hipèrbaton	La fulla de l'espasa que ho ascla tot <u>Encara la porta errant el foll.</u>
«Bizanci»:	V1-	The unpurged images of day recede; The Emperor's drunken soldiery are abed; Night resonance recedes, night-walkers' song	Anàstrofe	Les infectes imatges del dia s'esvaeixen <u>Ja s'han gitat borratxos els soldats de l'Emperador:</u>
	V11-	For Hades' bobbin bound in mummy-cloth May unwind the winding path;	Anàstrofe	S'escola l'eco de la nit, cançons de rondallers <u>Amb un cabdell de benes de mòmia el fust d'Hades</u> <u>Pot desdebanar els tombs</u> , el manyoc del destí;
	V13-	A mouth that has no moisture and no breath Breathless mouths may summon;	Anàstrofe	La boca sense alè i sense saó <u>Més boques sense alè pot convocar:</u>

V19-	Planted on the starlit golden bough, Can like cocks of Hades crow, Or, by the moon embittered, scorn aloud	Anàstrofe	Posat en una branca d'or encès d'estrelles <u>Com els galls d'Hades pot cantar,</u> O, amargat per la lluna,
V27-	Nor storm disturbs, flames begotten of flame, Where blood-begotten spirits come And all mere complexities of fury leave, Dying into a dance,	Hipèrbaton	<u>Ni la tempesta esvera, flames que la flama ha engendrat,</u> Parpellegen on vénen ànimes filles de la sang I se n'allunyen totes les complexitats de la fúria, Morint en una dansa,

## **ANNEX 5**

### **ESQUEMA DELS *VITIA PER IMMUTATIONEM* CONSIGNATS EN LES TRADUCCIONS DEL CORPUS**

**Classificació:**

**Lluís Bosch Sánchez**

5.ESQUEMA DELS *VITIA PER IMMUTATIONEM* CONSIGNATS EN LES TRADUCCIONS DEL CORPUS**Cuenca**

«Tempesta»:	V24-	white moths <u>shriven</u> beat outside the stained	<i>Vitium</i>	arnes <u>arrugades</u> colpegen enfront del tacat
-------------	------	--	---------------	--

**Parcerisas (Pound)**

«I»:	V42-	But first Elpenor came, our friend Elpenor, Unburied, cast on the wide earth, Limbs that we left in the house of Circe, Unwept, unwrapped in sepulchre, since <u>toils</u> urged other.	<i>Vitium</i>	Però primer arribà Elpènor, el nostre amic Elpènor, insepult, perdut per l'esbarjosa terra, els membres del qual vam abandonar a la casa de Circe, no plorat per ningú, no cobert per cap tomba, car altres <u>delers</u> acuitaven.
------	------	--	---------------	--

**Parcerisas (Heaney)**

«Endevinalla»:	Títol V7-	The <u>Riddle</u> Legs apart, deft-handed, start a mime To sift the sense of things from what's imagined And work out what was happening in that story Of the man who carried water in a <u>riddle</u> .	<i>Vitium</i> <i>Vitium</i>	<u>Endevinalla</u> Obre les cames i, amb mà dreta, imita el gest de garbellar el sentit de les coses d'allò que imaginem tot deduïnt-ne què passava en aquell conte de l'home que duia aigua en una <u>endevinalla</u> .
----------------	--------------	--	--------------------------------	--

**Fulquet & Ernest**

«Horòscop»:	V16-	You only had to <u>lock</u> Into the nearest face of a metaphor Picked out of your wardrobe or off your plate	<i>Vitium</i>	Només havies de <u>mirar</u> dins el rostres més immediat d'una metàfora agafada de l'armari, del plat,
-------------	------	---	---------------	---



**Casellas**

«Reminiscència»:	V10-	as an image of home: the barricade of an empty chair, and the father, absent, still blooming in his <u>urn</u>	<i>Vitium</i>	d'imatge de casa: la barricada d'una cadira buida, i el pare, absent, florint encara al seu <u>gerro</u>
	V11-	of an empty chair, and the father, absent, still blooming in his urn of <u>honesty</u> .	<i>Vitium</i>	d'una cadira buida, i el pare, absent, florint encara al seu gerro de <u>llunàries</u> .
«Línies»:	V1-	Stone-pillowed, the <u>ways</u> of remoteness. And written in your palm, the road.	<i>Vitium</i>	Reposant al coixí de pedra, les <u>maneres</u> de la llunyaia. I escrit al palmell el camí.

**Jaumà (Frost)**

«Arreplega»:	Títol-	<u>Provide, provide</u>	<i>Vitium</i>	<u>Arreplega, arreplega</u>
--------------	--------	-------------------------	---------------	-----------------------------

**Oliva**

«Companyans»:	V1-	“O where are you going?” said <u>reader</u> to rider, “that valley is fatal when furnaces burn,	<i>Vitium</i>	-¿Cap on vas?- li va dir l' <u>hostaler</u> al caminant- És adversa, la vall quan fumegen els forns;
---------------	-----	---	---------------	--

## **ANNEX 6**

### **ESQUEMES DEL GRAU D'ELABORACIÓ EN LA UNIÓ SINTÀCTICA D'ORACIONS**

**Classificació:**

**Lluís Bosch Sánchez**

## ÍNDEX

## 6. Esquemes del grau d'elaboració en la unió sintàctica d'oracions

6.1. Comadira .....	149
6.2. Oliva .....	151
6.3. Desclot .....	154
6.4. Jaumà (Frost) .....	156
6.5. Jaumà (Graves) .....	159
6.6. Jaumà (Hardy) .....	162
6.7. Riera .....	166
6.8. Susanna .....	169
6.9. Sargatal .....	171
6.10. Cuenca .....	174
6.11. Codina & Pujol .....	177
6.12. Parcerisas (Pound) .....	180
6.13. Parcerisas (Heaney) .....	182
6.14. Casellas .....	185
6.15. Fulquet & Ernest .....	188
6.16. Mateu .....	190
6.17. Abelló (Rich) .....	194
6.18. Abelló (Plath) .....	197
6.19. Ernest & Subirana .....	201
6.20. Manresa & Roig .....	204

## 6.ESQUEMES DEL GRAU D'ELABORACIÓ EN LA UNIÓ SINTÀCTICA D'ORACIONS

## 6.1. Comadira

## CALYPSO

- V1- *Dríver drive fáster / and máke a good rún  
Down the Spríngfield Line únder the shíning sún. /*
- Fly like an aéroplane, / dón't pull up shórt /  
Till you bráke for Grand Céntral Státion, New Yórk. /*
- V5- ***For** thére in the middle of thát waiting-háll  
Should be stánding the óne ( that Í love best of áll.)*
- If** he's nót there / to méet me / **when** Í get to tówn, /  
I'll stánd on the síde-walk with téars rolling dówn. /*
- V10- ***For** hé is the óne ( that I lóve to look on, )  
The ácme of kíndness and pérfection. /*
- He présses my hánd / and he sáys he loves mé, /  
( Which I fínd an admiráble pecúliarítý. )*
- The wóods are bríght gréen on both sídes of the líne; /  
The trées have their lóves / **though** they're dífferent from míne. /*
- V15- ***But** the póor fat old bánker in the sún-parlor cár /  
Has nó one to lóve him / **except** his cigár. /*
- If** Í were the Héad of the Chúrch or the Státe, /  
I'd pówder my nóse / and just téll them to wáit. /*
- V20- ***For** lóve's more impórtant and pówerful thán  
Éven a príest or a pólitician. /*

## CALIPSO

- Nói, ves de préssa / i cóndueix víu  
tot Spríngfield Line, sóta el sól que rú. /
- Vola com ún avió, / nó en siguis xórc, /  
fins a la Céntral Státion dé Nova Yórk. /
- Perqué** al bell míg d'aquella vástá sála  
m'hi espéra aquéll ( que em te tocáda l'ála.)
- I **si** nó esta esperánt-me / **quan** arríbo a ciutát, /  
em quedaré ploránt tota l'eternítat. /
- Perque** éll es l'únic ( que em míro de debó, )  
cím de tendrésa i de pérfecció. /
- I díu que m'estíma / i m'estrény la má /  
i tróbo admiráble / **tal cóm** ell ho fá. /
- El fullátge escláta de vérd a la voréra, /  
els árbres s'estímen, / **pro** a la séva manéra. /
- I el póbre banquer fáti, al seu cótxe solár, /  
ningú no l'estíma / **sinó** el seu cigár. /
- Si** jó fos el cáp de l'Església o l'Estát, /  
retócant-me el nás, / els diría: Combát! /
- Que** l'amór es molt més impórtant i mes ríc  
fins i tót que un bísbe o que ún polítíc. /

## JOHNNY

- V1- *O the valley in the summer ( where I and my John  
Beside the deep river would walk on and on )  
**While** the flowers at our feet and the birds up above  
Argued so sweetly on reciprocal love, /*
- V5- *And I leaned on his shoulder; / «O Johnny, let's play»: /  
**But** he frowned like thunder / and he went away. /*
- O that Friday near Christmas as I well recall /  
**When** we went to the Charity Matinee Ball, /  
The floor was so smooth / and the band was so loud /*
- V10- *And Johnny so handsome / I felt so proud; /  
«Squeeze me tighter, dear Johnny, / let's dance till it's day». /  
**But** he frowned like thunder / and he went away. /*
- Shall I ever forget at the Grand Opera /  
**When** music poured out of each wonderful star? /*
- V15- *Diamonds and pearls they hung dazzling down  
Over each silver or golden silk gown; /  
«O John I'm in heaven,» / I whispered to say: /  
**But** he frowned like thunder / and he went away. /*
- O but** he was as fair as a garden in flower, /  
As slender and tall as the great Eiffel Tower, /  
**When** the waltz throbbed out on the long promenade /  
O his eyes and his smile they went straight to my heart; /  
«O marry me, Johnny, / I'll love and obey»: /  
**But** he frowned like thunder / and he went away. /*
- V20- *O last night I dreamed of you, Johnny, my lover, /  
You'd the sun on one arm / and the moon on the other, /  
The sea it was blue / and the grass it was green, /  
Every star rattled a round tambourine; /  
Ten thousand miles deep in a pit there I lay: /*
- V25- ***But** you frowned like thunder / and you went away. /*
- V30- ***But** you frowned like thunder / and you went away. /*

## JOHNNY

- Oh la vall a l'estiu ( per on jo i el meu John  
passejàvem tothora, vora aquell riu pregon, )  
i els ocells dalt del cel i les flors sobre el rost,  
hi xerramequejaven de l'amor correspost; /  
jo, el cap sobre el seu muscle, vaig dir-li: / «Vull jugar.» /  
**Pro** em va fer mala cara / i va marxar. /
- Oh també aquell divendres, just abans de Nadal,  
(que vam anar), ho recordo, al ball parroquial; /  
la pista era tan llisa, / l'orquestra tan potent /  
i en Johnny era tan guapo, / **que** em vaig sentir imponent. /  
«Estrenye'm fort, oh Johnny, / i ballem fins demà.» /  
**Pro** em va fer mala cara / i va marxar. /
- I aquella nit a l'Òpera, oh quina meravella, /  
la música brollava del cor de cada estrella, /  
els diamants, les perles, lluien decidits  
sobre l'or i la plata i la seda dels vestits. /  
«Oh John, sóc a la glòria», / jo li vaig murmurar. /  
**Pro** em va fer mala cara / i va marxar. /
- Oh, era encantador com un jardí, / era un cel, /  
**tan** esvelt i tan alt **com** ho és la torre Eiffel; /  
**quan** el vals per l'arbreda arrossegava fort, /  
oh els seus ulls, el somriure, em van arribar al cor. /  
«Oh, casa't amb mi, Johnny, / pren-me el cor i la mà.» /  
**Pro** em va fer mala cara / i va marxar. /
- Ahir a la nit, oh Johnny, et torno a somiar, /  
dus a una mà la lluna, / el sol a l'altra mà; /  
que verda que era l'herba, / el blau marí, que bell, /  
cada estrella agitava un petit cascavell; /  
jo jeia en un abisme profund com un volcà: /  
**pro** em vas fer mala cara / i vas marxar. /

## 6.2.Oliva

## TALLER TO-DAY

V1- *Taller to-day, we remember similar evenings, /  
walking together in a windless orchard /  
( where the brook runs over the gravel, far from the glacier. )*

V5- *Nights come bringing the snow, / and the dead howl  
under headlands in their windy dwelling /  
**because** the Adversary put too easy questions  
on lonely roads. /*

V10- ***But** happy now, / **though** no nearer each other, /  
we see farms ( lighted all along the valley; )  
down at the mill-shed hammering stops /  
and men go home. /*

V15- *Noises at dawn will bring  
freedom for some, / **but** not this peace  
( no bird can contradict: ) passing but there, / sufficient now /  
**for** something fulfilled this hour, / loved or endured. /*

## AVUI, MÉS ALTS

Avui, més alts, ens recordem de vespres similars, /  
caminant junts per un hort sense vent /  
( on el rec es desborda fins a cobrir la grava,  
ja lluny de la glacera. )

Vénen les nits portant la neu, / i els morts udolen  
a sota els espadats, en caserols on bufa el vent, / **perquè**  
l'Adversari va fer preguntes massa fàcils  
en camins solitaris. /

Feliços ara, / **però** no més junts que abans, /  
veiem la vall amb cases ( que hi fan llum; )  
allà baix al molí s'atura el martelleig /  
i els homes van a casa seva. /

Sorolls a l'alba portaran  
llibertat per a alguns, / **però** no aquesta pau  
( que cap ocell pot contradir, ) que passa, /  
**però** encara és aquí, / i que ja és prou, / **perquè**, estimada  
o suportada, / alguna cosa ha omplert aquest moment. /

## THE THREE COMPANIONS

- V1- «O where are you going?» / said reader to rider, /  
 «that valley is fatal / **when** furnaces burn, /  
 yonder's the midden ( whose odours will madden, )  
 that gap is the grave ( where the tall return.» )
- V5- «O do you imagine», / said fearer to farer, /  
 «that dusk will delay on your path to the pass. /  
 your diligent looking discover the lacking  
 your footsteps feel from granite to grass?" /
- V10- «O what was that bird», / said horror to hearer /  
 «did you see that shape ( in the twisted trees? )  
 Behind you swiftly the figure comes softly, /  
 the spot ( on your skin ) is a shocking disease.» /
- V15- «Out of this house» / - said rider to reader, /  
 «yours never will» / -said farer to fearer, /  
 «they're looking for you» / -said hearer to horror, /  
 as he left them there, / **as** he left them there. /

## ELS TRES COMPANYS

- ¿Cap on vas? - / li va dir l'hostaler al caminant-. /  
 És adversa la vall / **quan** fumegen els forns; /  
 més enllà hi ha un femer de sentors ( que enfolleixen, )  
 i aquesta és la tomba ( que tempta els valents. )
- ¿I ja saps- / li va dir el poruc a l'audaç- /  
 que el captard serà lent / **quan** caminis pel bosc. /  
 que els teus ulls diligents ja recelen del cingle  
 ( que has tingut sota els peus, del granit als sembrats? )
- ¿Quin ocell és aquest?- / diu l'horror a l'ardit-. /  
 ¿Has vist l'ombra ( que ronda pels arbres vinclats? )  
 La figura amatent et rastreja en silenci, /  
 i aquest gra ( que ara tens a la pell ) és un mal espantós. /
- Abandona l'hostal!- / li va dir el caminant- /  
 Els teus ulls no ho veuran! /-va respondre l'audaç-. /  
 És a tu que et segueixen! / -contesta l'ardit. /  
 I allunyant-se'n, / tots tres van reprendre el camí. /

## IF I COULD TELL YOU

V1- *Time will say nothing / **but** I told you so, /  
Time only knows the price ( we have to pay; )  
**if** I could tell you / I would let you know. /*

V5- ***If** we should weep / **when** clowns put on their show; /  
**if** we should stumble / **when** musicians play, /  
Time will say nothing / **but** I told you so. /*

*There are no fortunes to be told, **although**, /  
**because** I love you more than I can say, /  
**if** I could tell you / I would let you know. /*

V10- *The winds must come from somewhere / **when** they blow, /  
there must be reasons why the leaves decay; /  
Time will say nothing / **but** I told you so. /*

V15- *Perhaps the roses really want to grow, /  
the vision seriously intends to stay; /  
**If** I could tell you / I would let you know. /*

*Suppose the lions all get up and go, /  
and all the brooks and soldiers run away; /  
will Time say nothing / **but** I told you so? /  
**If** I could tell you / I would let you know. /*

## SI JO T'HO POGUÉS DIR

El Temps no t'ho dirà, / **però** ja t'ho vaig dir; /  
el Temps només coneix el preu ( que hem de pagar; )  
**si** jo t'ho pogués dir, / t'ho faria saber. /

**Si** hem de plorar / **quan** els clowns representen, /  
o entrebancar-nos / **quan** toquen els músics, /  
el Temps no t'ho dirà, / **però** ja t'ho vaig dir. /

No hi ha bonaventures per endevinar, /  
**perquè** t'estimo més del que et puc dir; /  
**si** jo t'ho pogués dir, / t'ho faria saber. /

Els vents han de venir d'algun indret, / **quan** bufen, /  
i alguna cosa fa que les fulles decaiguin; /  
el Temps no t'ho dirà, / **però** ja t'ho vaig dir. /

Potser les roses volen créixer realment, /  
i la visió vol romandre de veres; /  
**si** jo t'ho pogués dir, / t'ho faria saber. /

Suposa que els lleons s'aixequen i se'n van, /  
que s'escapen corrents soldats i rierols, /  
¿no et dirà res el Temps, / **tret que** jo t'ho vaig dir? /  
**si** jo t'ho pogués dir, / t'ho faria saber. /



## 6.3.Desclot

## MENDING WALL

- V1- *Something there is ( that doesn't love a wall, )  
( That sends the frozen-ground-swell under it )  
And spills the upper boulders in the sun, )  
And makes gaps even two can pass abreast. )*
- V5- *The work of hunters is another thing: /  
I have come after them / and made repair  
( Where they have left not one stone on a stone, )  
**But** they would have the rabbit out of hiding, /  
**To** please the yelping dogs. / The gaps ( I mean, )*
- V10- *No one has seen them made / or heard them made, /  
**But** at spring mending-time we find them there. /  
I let my neighbor know beyond the hill; /  
And on a day ( we meet ) to walk the line /  
And set the wall between us once again. /*
- V15- *We keep the wall between us / **as** we go. /  
To each the boulders ( that have fallen to each. )  
And some are loaves / and some so nearly balls /  
We have to use a spell / **to** make them balance: /  
«Stay where you are until our backs are turned!» /*
- V20- *We wear our fingers rough with handling them. /  
Oh, just another kind of outdoor game,  
One on a side. / It comes to little more: /  
**There where** it is / we do not need the wall: /  
He is all pine / and I am apple orchard. /*
- V25- *My apple trees will never get across /  
And eat the cones under his pines, / I tell him. /  
He only says, / «Good fences make good neighbors». /  
Spring is the mischief in me, / and I wonder /  
**If** I could put a notion in his head: /*
- V30- *«Why do they make good neighbors? / Isn't it /  
Where there are cows? / **But** here there are no cows. /  
**Before** I built a wall / I'd ask to know*

## REFENT PARET

Hi ha alguna cosa ( que detesta els murs, )  
( que n'infla el camp engelabrit de sota, )  
( que n'esbarria al sol els rocs del cim, )  
i hi fa esvorancs de l'ample de dos homes. )  
L'obra dels caçadors és tota una altra: /  
jo he adobat, rere el seu pas, indrets  
( on no quedava pedra sobre pedra, )  
i és que, per plaure als gossos, / aterraven  
tot refugi als conills. / Els esvorancs  
( que jo dic ) ningú mai no els ha vist fer, /  
**però** en venir el bon temps / allà els teniu. /  
Ho dic, doncs, al veí d'enllà el serrat, /  
i quedem un matí / **per** resseguir,  
bo i reparant-lo, el mur entre nosaltres. /  
Fem camí amb la paret per entremig. /  
A cadascun els rocs del seu cantó. /  
Uns són planers, / i d'altres tan rodons /  
que els hem de dir un conjur / **perquè** no caiguin: /  
«aguanta ferm fins que hàgim girat cua!» /  
Els dits se'ns van pelant de remenar-ne. /  
Oh, res, un altre joc a l'aire lliure,  
a dues bandes. / Poca cosa més. /  
I és que a l'indret on som no ens cal paret: /  
jo hi tinc el pomerar / i ell hi fa pins. /  
Els meus pomerars no creuran la ratlla /  
**per** menjar-se les pinyes, / li insinuo. /  
Ell respon: / -Bona tanca, bons veïns-. /  
Tocat de primavera, / jo barrino /  
**si** no podria fer-lo trontollar: /  
-Per què més bons veïns? / **Si** hi hagués vaques,  
encara, / **però** aquí no n'hi tenim. /  
**Abans** d'aixecar un mur / jo vull saber

V35- *What I was walling in or walling out, /  
And to whom I was like to give offense. /  
 Something there is ( that doesn't love a wall, )  
 ( That wants it down. » ) I could say «Elves» to him, /  
**But** it's not elves exactly, / and I'd rather  
 He said it for himself. / I see him there, /  
 Bringing a stone grasped firmly by the top  
 V40- *In each hand, like an old-stone savage armed. /  
 He moves in darkness / as it seems to me, /  
 Not of woods only and the shade of trees. /  
 He will not go behind his father's saying, /  
And he likes having thought of it so well /  
 V45- *He says again, / «Good fences make good neighbors.» /***

què deixo fora i què confino a dins, /  
 i a qui, si no, podria molestar. /  
 Hi ha alguna cosa ( que detesta els murs, )  
 ( que no els vol-. ) Li podria dir: - Follets-, /  
**però** ben bé no ho són, / i més m'estimo  
 que si de cas s'ho digui ell. / El veig,  
 amb una pedra fortament garfida  
 a cada mà, com un salvatge en armes. /  
 Es mou en la foscor, / a mi em fa l'efecte  
 no tan sols de les ombres de la fronda. /  
 No oblidarà la dita dels seu pare, /  
 cofoi d'haver-ho rumiat tan bé, /  
 i hi torna: / - Bona tanca, bons veïns. /

## 6.4. Jaumà (Frost)

## THE ROAD NOT TAKEN

- V1- *Two roads diverged in a yellow wood, /  
And sorry I could not travel both /  
And be one traveler, / long I stood /  
And looked down one as far as I could /*
- V5- *To where it bent in the undergrowth; /  
  
Then took the other, as just as fair, /  
And having perhaps the better claim, /  
**Because** it was grassy and wanted wear; /  
**Though** as for that, the passing there*
- V10- *Had worn them really about the same, /  
  
And both that morning equally lay  
In leaves no step had trodden black. /  
Oh, I kept the first for another day! /  
**Yet** knowing how way leads on to way, /*
- V15- *I doubted if I should ever come back. /  
  
I shall be telling this with a sigh  
Somewhere ages and ages hence: /  
Two roads diverged in a wood, / and I-  
I took the one less traveled by, /*
- V20- *And that has made all the difference. /*

## EL CAMÍ NO ESCOLLIT

- Dos camins divergien al bosc groc /  
i, sentint no poder fer-los tots dos /  
i ésser un sol viatger, / vaig aturar-me /  
**a** contemplar-ne un fins on se'l veia  
desaparèixer rere el sotabosc. /
- Però** vaig triar l'altre, igual de bell, /  
i fins potser amb motius més convincents,  
cobert com era d'herba no petjada; /  
**malgrat que**, ben mirat, tant l'un com l'altre  
havien estat fressats quasi igualment. /
- Aquell matí se'ls veia ben semblants  
amb fulles no ennegrides per cap pas. /  
Ah, vaig guardar el primer per a un altre dia! /  
**Però** sé prou que un camí mena a un altre /  
i vaig dubtar si mai hi tornaria. /
- D'aquí a molts i molts anys contaré  
qui sap on, amb un sospir, el fet: /  
dos camins divergien dins d'un bosc, /  
jo vaig triar el menys fressat dels dos, /  
i això ha fet que tot fos diferent. /

## FIRE AND ICE

- V1- *Some say the world will end in fire, /  
Some say in ice. /  
 From what I've tasted of desire /  
 I hold with those ( who favor fire. )*
- V5- ***But if** it had to perish twice, /  
 I think I know enough of hate /  
**To** say that for destruction / ice  
 Is also great /  
And would suffice. /*

## FOC I GEL

- Uns diuen que aquest món finirà amb foc, /  
d'altres, amb gel. /  
 Pel que he tastat de la passió, /  
 estic amb els ( qui opten pel foc. )  
**Però si** hagués de morir dues vegades, /  
 crec que conec prou l'odi / **per** dir  
 que, / **per** destruir, /  
 el gel també  
 seria esplèndid, /  
 ¡ ho faria bé. /

## PROVIDE, PROVIDE

- V1- *The witch ( that came ) (the withered hag)  
**To** wash the steps with pail and drag /  
 Was once the beauty Abishag,*
- The picture pride of Hollywood. /*
- V5- *Too many fall from great and good /  
**For** you to doubt the likelihood. /*
- Die early / and avoid the fate. /  
Or if predestined to die late, /  
 Make up your mind to die in state. /*
- V10- *Make the whole stock exchange your own! /  
**If** need be occupy a throne, /  
**Where** nobody can call you crone. /*
- Some have relied on what they knew, /  
Others on being simply true. /*
- V15- *What worked for them / might work for you. /*
- No memory of having starred  
 ( Atones for later disregard )  
Or keeps the end from being hard. )*
- V20- ***Better** to go down dignified  
 With boughten friendship at your side /  
**Than** none at all. / Provide, provide! /*

## ARREPLEGA, ARREPLEGA

- La bruixota marcida ( que ve )  
**a** fregar les escales amb drap i cubell /  
 fou la bella Abishag en altre temps,
- l'estrella orgull de Hollywood; /  
 de grans i bons, molts n'han caigut, /  
 no en dubtis pas la certitud. /
- Mor jove, / evita aquest destí. /  
**Però si** tard has de morir, /  
 fes-te el propòsit de morir ric. /
- Compra tu sol tota la Borsa! /  
**Si** cal, ceneix-te una corona; /  
 que mai no et tractin com a aquesta dona. /
- Uns es fiaven del seu saber; /  
d'altres, de ser sempre sincers. /  
 Et pot passar al mateix que a ells. /
- No hi ha record d'haver triomfat  
 ( que et rescabali de ser menyspreat, )  
 o t'asseguri un final menys amarg. )
- Més** val deixar aquest món ben digne  
 amb amics comprats a la vora,  
**que** sense cap. / Arreplega, arreplega! /

## 6.5. Jaumà (Graves)

## LOST LOVE

- V1- *His eyes are quickened so with grief, /  
He can watch a grass or leaf  
Every instant grow; / he can  
Clearly through a flint wall see, /*
- V5- *Or watch the startled spirit flee  
From the throat of a dead man. /  
Across two countries he can hear/  
And catch your words before you speak. /  
The woodlouse or the maggot's weak*
- V10- *Clamour rings in his sad ear, /  
And noise so slight it would surpass  
Credence / -drinking sound of grass, /  
Worm talk, / clashing jaws of moth  
Chumbling holes in cloth; /*
- V15- *The groan of ants who undertake  
Gigantic loads for honour's sake /  
(Their sinews creak, / their breath comes thin); /  
Whir of spiders when they spin, /  
And minute whispering, mumbling, sighs*
- V20- *Of idle grubs and flies. /  
This man is quickened so with grief,  
He wanders god-like or like thief  
Inside and out, below, above  
Without relief seeking lost love. /*

## AMOR PERDUT

Té els ulls tan agusats per la tristesa /  
**que** pot veure una fulla o bé una herba  
a cada instant com creixen; / i pot  
veure a través d'un mur de rocs /  
o contemplar com l'esperit fuig  
de la gola d'un moribund. /

Pot, entre dues comarques, sentir-hi /  
i caçar els mots abans que els diguis. /  
Els febles cants del viró o cotxinilla  
li ressonen dins l'afligida orella, /  
i alguns remors tan lleus que no se'ls creu  
ningú... els de la gespa ( quan beu, )  
o els cucs ( quan parlen, ) les barres de l'arna /  
**mentre** rossega forats a la roba; /  
els planys de les formigues traginant  
-sols per honor- pesos gegants /  
(els cruixen els músculs, / se'ls aprima l'alè), /  
el batibull de l'aranya ( quan teix )  
i els mínims xiuxiueigs, sospirs o queixes  
dels dròpols cucs i de les mosques. /

Home tan agusat per l'afllicció  
que ronda com un déu o un lladregot  
endins, enfora, avall, amunt,  
buscant sense repòs l'amor perdut. /

## DESPITE AND STILL

- V1- *Have you not read  
The words in my head,  
And I made part  
Of your own heart? /*
- V5- *We have been such as draw  
The losing straw- /  
You of your gentleness, /  
I of my rashness, /  
Both of despair- /*
- V10- ***Yet** still might share  
This happy will:  
To love despite and still. /  
Never let us deny  
The thing's necessity, /*
- V15- ***But**, O, refuse  
To choose /  
**Where** chance may seem to give  
Lovers in alternative. /*

## ENCARA I MALGRAT

¿No m'has llegit  
dins el cap, els mots, /  
i no sóc part,  
jo, del teu cor? /  
Sempre hem jugat al joc  
dels perdedors... /  
tu amb la teva dolcesa /  
i jo per imprudència, /  
tots dos per desesper... /  
**Però** encara podríem  
compartir el goig anhelat:  
d'estimar encara i malgrat. /  
Mai no hem de negar  
nostra necessitat; /  
**però**, oh, nega't a  
triar /  
**allí on** l'atzar sembla que envia  
amors com a alternativa. /

## LOVERS IN WINTER

- V1- *The posture of the tree  
Shows the prevailing wind; /  
And ours, long misery /  
**When** you are long unkind. /*
- V5- ***But** forward, look, / we lean -  
Not backward as in doubt - /  
And still with branches green  
Ride our ill weather out. /*

## AMANTS A L'HIVERN

La forma d'aquest arbre  
mostra quin vent preval; /  
la nostra, el llarg patir per  
la teva crueltat. /

**Però** ens abalancem /  
sense dubtar, endavant... /  
i amb rams verds resistim  
l'embat del temporal. /



## 6.6. Jaumà (Hardy)

## I LOOK INTO MY GLASS

- V1- *I look into my glass, /  
And view my wasting skin, /  
And say, 'Would God it came to pass  
 My heart had shrunk as thin!' /*
- V5- ***For** then, I, undistrest  
 By hearts grown cold to me,  
 Could lonely wait my endless rest  
 With equanimity. /*
- V10- ***But** Time, to make me grieve  
 Part steals, lets part abide; /  
And shakes this fragile frame at eve  
 With throbbings of noontide. /*

## EM MIRO AL MIRALL

- Em miro al mirall, /  
 veig el rostre marcit /  
 ¡ dic: "Déu meu, tant de bo el cor també  
 se m'hagués consumit!" /
- Llavors, indiferent  
 als cors distanciats,  
 esperaria sol el meu descans etern  
 amb equanimitat. /
- Però** el Temps, per ferir-me,  
 ni ho pren ni ho deixa tot, /  
 ¡ al cap al tard sacseja el meu cos feble  
 amb calfreds de migjorn. /

## A CHURCH ROMANCE

- V1- *She turned in the high pew, / until her sight  
Swept the west gallery, / and caught its row  
Of music-men with viol, book, and bow  
Against the sinking sad tower-window light. /*
- V5- *She turned again; / and in her pride's despite  
One strenuous viol's inspirer ( seemed to throw  
A message from his string to her below, )  
( Which said: ) 'I claim thee as my own forthright!' /*
- V10- *Thus their hearts' bond began, in due time signed. /  
And long years thence, **when** Age had scared Romance,  
At some old attitude of his or glance /  
That gallery-scene would break upon her mind,  
With him as minstrel, ardent, young, and trim,  
Bowing 'New Sabbath' or 'Mount Ephraim'. /*

## UN ROMANÇ D'ESGLÉSIA

- Ella es girà al primer banc / i mirà  
cap al cor, / tot fixant-se en el grup  
dels músics, amb viola, llibre i arc  
dins la tristor del vespre, a contrallum. /
- Tornà a girar-se, / **però** la ferí  
en l'orgull una viola abrandada ( que semblava  
llançar-li des de dalt amb el seu arc  
l'avís: ) «Prenc possession de tu des d'ara.» /
- Iniciaren així el lligam dels cors, més tard signat. /  
I, anys després, **quan** l'Edat el Romanç havia fet fora,  
qualsevol gest antic o llambrec d'ell /  
li duia al pensament aquella escena  
( on un músic ardent, jove i polític  
Tocava «El nou Sàbat» o «El mont Efraïm». )

## THE CAGED GOLDFINCH

- V1- *Within a churchyard, on a recent grave,  
I saw a little cage  
That jailed a goldfinch. / All was silence save  
It hops from stage to stage. /*
- V5- *There was a inquiry in its wistful eye, /  
And once it tried to sing; /  
Of him or her ( who placed it there, ) and why,  
No one knew anything. /*

## LA CADERNERA ENGABIADA

- Al cementiri, en una tomba nova,  
he vist una gàbia  
amb una cadernera. / En el silenci  
se la sentia com saltava. /
- Interrogava amb ulls pensius, /  
i provà de cantar; /  
qui l'havia deixat allí i per què,  
ningú no ho sabé mai. /

## THROWING A TREE

- V1- *The two executioners stalk along over the knolls, /  
Bearing two axes with heavy heads shining and wide,  
And a long limp two-handed saw toothed for cutting great  
boles, /  
And so they approach the proud tree ( that bears the death-  
mark on its side. )*
- V5- *Jackets doffed / they swing axes / and chop away just above  
ground, /  
And the chips fly about / and lie white on the moss / and  
fallen leaves; /  
Till a broad deep gash in the bark is hewn all the way  
round, /  
And one of them tries to hook upward a rope, ( which at last he  
achieves. )*
- V10- *The saw then begins, till the top of the tall giant shivers: /  
The shivers are seen / to grow greater each cut than before: /  
They edge out the saw, / tug the rope; / **but** the tree only  
quivers, /  
And kneeling / and sawing again, / they step back / **to** try pulling  
once more. /  
Then, lastly, the living mast sways, further sways: / with a shout  
Job and Ike rush aside. / Reached the end of its long staying powers /*
- V15- *The tree crashes downward: / it shakes all its neighbours throughout, /  
And two hundred years' steady growth has been ended in less than two hours. /*

## TALANT UN ARBRE

- Els dos botxins avancen pels turons  
amb destrals de tall ample, lluents, pesants,  
i una serra dentada, flexible, per a grans troncs; /  
ja arriben a l'arbre imponent ( que duu el senyal de la  
mort al seu flanc. )
- Jaquetes fora, / gronxen / i claven les destrals vora terra; /  
les blanques estelles volen / i cauen a la molsa, a les fulles; /  
ja han obert un clivell pregon a l'entorn de l'escorça, /  
i un d'ells llança enlaire una corda, / i a la fi la hissa. /
- I comença la serra, fins que l'alt gegant s'estremeix; /  
estremiments visibles, més grans amb cada tall:  
treuen lentament la serra, / tiben la corda; / **però** sols  
s'escriueix, /  
i serren altre cop de genolls, / s'enretiren / i tornen a  
estrebar. /  
Finalment el pal viu trontolla més i més: / fent un crit,  
Ike i Job fugen. / La força de tants anys ha arribat al final: /  
l'arbre cau endavant sacsejant el veïns /  
i en dues hores s'extingeix el créixer de dos-cents anys. /

## 6.7. Riera

## HIGH WINDOWS

- V1- *When I see a couple of kids /  
And guess he's fucking her / and she's  
Taking pills / or wearing a diaphragm, /  
I know this is paradise*
- V5- *( Everyone old has dreamed of all their lives- )  
Bonds and gestures pushed to one side  
Like an outdated combine harvester; /  
And everyone young going down the long slide*
- V10- *To happiness, endlessly. / I wonder if  
Anyone looked at me, forty years back, /  
And thought, That'll be the life; /  
No God any more, or sweating in the dark*
- V15- *About hell and that, / or having to hide  
What you think of the priest. / He  
And his lot will all go down the long slide  
Like free bloody birds. / And immediately*
- V20- *Rather than words comes the thought of high windows:  
The sun-comprehending glass, /  
And beyond it, the deep blue air, ( that shows  
Nothing, ) and is nowhere, ) and is endless. )*

## FINESTRALS

- Quan** veig una parella jove /  
i m'afiguro que ell la carda / i que ella  
pren la píndola / o du un diafragma, /  
sé que això és el paradís
- ( que els grans hem somniat tota la vida: )  
bandejar la beateria i qualsevol prejudici  
com una màquina de segar passada de moda, /  
i lliscar tots els joves pel llarg precipici
- cap a la felicitat, sense fi. / Em pregunto **si**  
algú em va mirar, quaranta anys enrere, /  
i va pensar: Això sí que és vida! /  
*Res de Déu, ni de suar a les fosques per la fal·lera*
- de l'infern i tot això, / res d'haver d'amagar  
tot el que penses del mossèn. / Seran ells,  
maleït sia, els ( que no pararan de baixar  
pel llarg tobogan, lliures com ocells. )*
- I** a l' instant, més que paraules m'afiguro uns finestrals:  
els seus vidres fulgents de la llum al zenit /  
i, més enllà, l'aire blau i fondo, ( que és fals )  
i no és enlloc, ) i que és infinit. )

## POSTERITY

- V1- *Jake Bakolowsky, my biographer,  
Has this page microfilmed. / Sitting inside  
His air-conditioned cell at Kennedy  
In jeans and sneakers, / he's not call to hide*
- V5- *Some slight impatience with his destiny: /  
'I'm stuck with this old fart at least a year; /*
- I wanted to teach school in Tel Aviv, /  
**But** Myra's folks' – he makes the money sign-  
'Insisted I got tenure. / **When** there's kids-' /*
- V10- *He shrugs. / 'It's stinking dead, the research line; /  
Just let me put this bastard on the skids, /  
I'll get a couple of semesters leave /*
- To** work on Protest Theatre.' / They both rise, /  
Make for the Coke dispenser. / 'What's he like? /*
- V15- *Christ, I just told you. / Oh, you know the thing,  
That crummy textbook stuff from Freshman Psych, /  
Not out of kicks / or something happening - /  
One of those old-type natural fouled-up guys.'*

## POSTERITAT

- Jake Bakolowsky, el meu biògraf,  
té aquesta pàgina microfilmada. / Assegut  
a la seva cel·la amb aire condicionat a la Kennedy,  
amb texans i sabatilles, / no ha sabut  
dissimular una lleugera impaciència amb el seu destí: /  
«Fa un any que estic encallat amb aquest bibliògraf; /
- jo volia anar a Tel-Aviv / i fer-hi de professor /  
**però** el pare de la Myra –fa el senyal ( que va folrat- )  
va insistir que guanyés la plaça. / **Quan** hi ha canalla...» /  
S'encongeix d'espatlles. / «La recerca és mortal de necessitat; /  
**si** em puc treure del damunt aquest ( que no calla, )  
durant un parell de semestres tindrè ocasió
- d'investigar el teatre de protesta.» / S'aixequen tots dos /  
i s'adrecen a la màquina de coca-cola. / «Que com és? /  
Coï, ja t'ho he dit. / Bé, pots pensar,  
un text horrorós d'estudiant de psiquiatria, un obsés, /  
no **perquè** estigui sonat / o la pugui espifiar... /  
**sinó** un paio passat de moda i naturalment espantós.»

## THIS BE THE VERSE

- V1- *They fuck you up, your mum and dad. /  
They may not mean to, / **but** they do. /  
They fill you with the faults they had /  
And add some extra, / just for you. /*
- V5- ***But** they were fucked up in their turn  
By fools in old-style hats and coats,  
( Who half the time were sippy-stern )  
And half at one another's throats. )*
- V10- *Man hands on misery to man. /  
In deepens like a coastal shelf. /  
Get out as early as you can, /  
And don't have any kids yourself. /*

## QUE AQUEST SIGUI EL VERS

- Et varen ben fotre, el papa i la mama. /  
Potser no ho volien, / **però** així és de cru. /  
A aquells defectes que els donaren fama  
has d'afegir-hi els teus, / i aquest ets tu. /
- Però** a ells els van fotre també  
uns vells folls amb barret i abric galdós  
( que tot i tenir un aspecte sever )  
solien barallar-se com gat i gos. )
- D'uns homes a uns altres, talment un fat, /  
l'aflicció, com un banc de sorra, creix. /  
**Així doncs**, fot el camp ben aviat /  
i si vols tenir fills, doncs tu mateix. /

## 6.8. Susanna

## V

- V1- *To communicate with Mars, converse with spirits,  
To report the behavior of the sea monster,  
Describe the horoscope, haruspicate or scry  
Observe disease in signatures, evoke*
- V5- *Biography from the wrinkles of the palm  
And tragedy from fingers; release omens  
By sortilege, or tea leaves, riddle the inevitable  
With playing cards, fiddle with pentagrams  
Or barbituric acids, or dissect*
- V10- *The recurrent image into pre-conscious terrors  
To explore the womb, or tomb, or dreams, all these are usual  
Pastimes and drugs, and features of the press: /  
And always will be, some of them especially /  
**When** there is distress of nations and perplexity /*
- V15- *Whether on the shores of Asia, or in the Edgware Road. /  
Men's curiosity searches past and future /  
And clings to that dimension. / **But** to apprehend  
The point of intersection of the timeless  
With time, is an occupation for the saint- /*
- V20- *No occupation either, / **but** something ( given  
And taken, in a lifetime's death in love,  
Ardour and selflessness and self-surrender. )  
For most of us, there is only the unattended  
Moment, the moment in and out of time,*
- V25- *The distraction fit, lost in a shaft of sunlight,  
The wild thyme unseen, or the winter lightning  
Or the waterfall, or music heard so deeply  
( That is not heard at all, ) **but** you are the music /  
**While** the music lasts. / These are only hints and guesses,*
- V30- *Hints followed by guesses; / and the rest  
Is prayer, observance, discipline, thought and action. /  
The hint half guessed, the gift half understood, is Incarnation /*
- Comunicar-se amb Mart, conversar amb els esperits,  
informar sobre el comportament del monstre marí,  
fer horòscops, augurar o auspicar,  
predir malalties en les firmes, suggerir  
biografies a partir de les arrugues del palmell  
i tragedies en els dits; emetre presagis  
amb sortilegis o fulles de te, endevinar l'inevitable  
tirant les cartes, embolicar-se amb pentagrames  
o àcids barbitúrics, o bé disseccionar  
la imatge recurrent en terrors pre-conscients...  
Explorar l'úter, o la tomba, o els somnis; tot això són  
passatempis i medicaments usuals, i coses dels diaris: /  
i sempre n'hi haurà, sobretot alguns /  
**quan** les nacions viuen amb angoixa /  
sigui a les costes d'Àsia, o a Edgware Road. /  
La curiositat escorcolla dels homes passat i futur /  
i s'aferra a aquesta dimensió. / **Però** copsar  
el punt d'intersecció entre l'intemporal  
i el temps, és una tasca de sant, /  
no pas cap tasca, / **sinó** una cosa ( que es dona  
i es pren, en la mort de tota una vida d'amor,  
passió i abnegació i renúncia. )  
Per a la majoria de nosaltres, sols hi ha el moment  
inesperat, el moment dins i fora del temps,  
un rampell de distracció, perdut en un raig de sol,  
la farigola boscana no vista, o el llamp d'hivern  
o la cascada, o la música sentida tan endins  
( que no se sent, ) **però** vosaltres sou la música /  
**mentre** la música duri. / Això són només al·lusions i supòsits,  
al·lusions seguides de supòsits; / i la resta  
és pregària, observance, disciplina, pensament i acció. /  
L'al·lusió mig endevinada, el do mig copsat, és l'Encarnació. /



- V35- *Here the impossible union  
Of spheres of existence is actual, /  
Here the past and future  
Are conquered, and reconciled, /  
Where action were otherwise movement  
Of ( that which is only moved )  
And has in it no source of movement- )*
- V40- *Driven by daemonic, chthonic  
Powers. / And right action is freedom  
From past and future also. /  
For most of us, this is the aim  
( Never here to be realised; )*
- V45- *( Who are only undefeated )  
**Because** we have gone on trying; /  
We, content at the last /  
**If** our temporal reversion nourish  
(Not too far from the yew-tree)*
- V50- *The life of significant soil. /*
- Aquí la unió impossible  
d'esferes d'existència és efectiva, /  
aquí passat i futur  
són conquerits i reconciliats /  
on, si no, l'acció seria moviment  
del ( que sols és mogut )  
i no té en si mateixa cap font de moviment...)  
empès per poders demoníacs,  
ctònics. / I l'acció adequada és alliberar-se  
també de passat i futur. /  
Per a la majoria de nosaltres, aquest és el fi  
( que mai no s'aconseguirà aquí; )  
(els qui no estem derrotats )  
**perquè** hem sabut persistir; /  
nosaltres, contents al capdavant /  
**si** la nostra reversió temporal nodreix  
(no massa lluny del xiprer)  
la vida d'una terra amb sentit. /

## 6.9.Sargatal

## VII

- V1- *since the feeling is first*  
 ( *who pays any attention*  
*to the syntax of things* )  
*will never wholly kiss you; /*
- V5- *wholly to be a fool /*  
**while** *Spring is in the world*
- my blood approves, /*  
*and kisses are a better fate*  
*than wisdom*
- V10- *lady i swear by all the flowers. / Don't cry /*  
*-the best gesture of my brain is less than*  
*your eyelid's flutter ( which says*
- we are for each other: ) **then***  
*laugh, leaning back in my arms /*
- V15- **for** *life's not a paragraph /*
- And death i think is no parenthesis /*
- com que** primer és el sentir /  
 qui presta atenció  
 a la sintaxi de les coses /  
 no et besarà mai del tot; /
- per ser un boig del tot /  
**mentre** la primavera és al món /
- la meva sang aprova, /  
 i els besos són un millor destí  
 que la saviesa /  
 senyora juro per totes les flors. / No ploreu /  
 -el millor gest del meu cervell val menys que  
 la vibració de les vostres parpelles ( que diu
- estem fets l'un per l'altre: ) **per tant**  
 rieu, recolzant-vos en els meus braços /  
**perquè** la vida no és un paràgraf /
- I crec que la mort no és cap parèntesi /

## LVII

- V1- *somewhere ( i have never travelled, ) gladly beyond  
any experience, / your eyes have their silence: /  
in your most frail gesture are things ( which enclose me, )  
or which i cannot touch ) **because** they are too near /*
- V5- *your slightest look easily will unclose me /  
**though** i have closed myself as fingers, /  
you open always petal by petal myself / **as** Spring opens  
(touching skilfully, mysteriously) her first rose /*
- V10- *or if your wish be to close me, / i and  
my life will shut very beautifully, suddenly, /  
**as** when the heart of this flower imagines  
the snow carefully everywhere descending, /*
- V15- *nothing ( which we are to perceive in this world ) equals  
the power of your intense fragility: ( whose texture  
compels me with the color of its countries, )  
rendering death and forever with each breathing /*
- V20- *(i do not know what it is about you ( that closes  
and opens; ) only something in me understands  
the voice of your eyes is deeper than all roses) /  
nobody, not even the rain, has such small hands /*
- en l'algun lloc ( al qual mai no he viatjat, ) alegrement més enllà  
de qualsevol experiència, / els teus ulls tenen el seu silenci: /  
en el teu gest fràgil hi ha coses ( que m'impliquen )  
( que no puc tocar ) **perquè** són massa a prop /
- el teu esguard més lleu fàcilment m'obriran /  
**encara que** m'hagi tancat com uns dits, /  
tu te m'obres sempre pètal per pètal / **com** obre la Primavera  
(tocant hàbil, misteriosa) la seva primera rosa /
- si** el teu desig és de tancar-me, / jo i  
la meua vida ens tanquem bellament de sobte, /  
**com** quan el cor d'aquesta flor imagina  
la neu que amb compte pertot arreu va caient; /
- no res ( que puguem percebre en aquest món ) iguala  
el poder de la teua intensa fragilitat: la textura ( de la qual  
m'obliga amb el color dels seus països, )  
donant mort i per sempre amb cada alenada /
- (no sé què és de tu ( que es tanca  
i s'obre; ) **però** quelcom en mi comprèn  
que la veu dels teus ulls és més profunda que totes les roses) /  
ningú, ni tan sols la pluja, té unes mans tan petites /

23

V1- *he does not have to feel / **because** he thinks  
(the thoughts of others, be it understood) /  
he does not have to think / **because** he knows  
(that anything is bad ( which you think good) )*

V5- ***because** he knows, / he cannot understand  
(why Jones don't pay me what he knows he owes) /  
**because** he cannot understand, / he drinks /  
(and he drinks / and he drinks / and he drinks and)*

*not bald. / (Coughs.) / Two pale slippery small eyes*

V10- *balanced upon one broken babypout /  
(pretty teeth wander ( into which and out  
of) ) Life, / dost Thou contain a marvel than  
this death named Smith less strange? /*

*Married*

*and lies*

*afraid; aggressive and: American*

ell no ha de sentir / **perquè** pensa  
(els pensaments dels altres, entengui's) /  
ell no ha de pensar / **perquè** sap  
(que és dolent tot el ( que vosaltres creieu bo) )

**perquè** sap, / ell no pot comprendre /  
(perquè en Joan no em paga el que sap que deu) /  
**perquè** no pot comprendre, / beu /  
(i beu / i beu / i beu i)

no calb / (Tus.) / Dos pàl·lids ullets relliscosos

equilibrats sobre una ganyota torta d'infant /  
(boniques dents es meravellen ( dins la qual i fora  
de) ) Vida, / contens Tu una meravella ( que  
aquesta Mort anomenada Pere ) menys estranya? /

i menteix

Casat

esporuguida, agressiva i: americana

**6.10.Cuenca**

## BEAR WALKERS

- V1- *Twice touched  
by fire /  
overnight  
creation*
- V5- *white pine  
bears  
at the heart  
stories of the wild  
seasons*
- V10- *and folds  
of summer light /*

## OSSOS CAMINANTS

- dues vegades tocats  
pel foc /  
de sobte  
la creació  
el pi blanc  
amaga  
dins del cor  
històries de salvatges  
estacions  
i plecs  
de llum estiuenca /

## TRUMPETER SWANS

- V1- *Three sparrows  
bounce in the red tulips /  
sunday picnic*
- windy night*
- V5- *acacia brightens the bench  
early service /*
- trumpeter swans  
circle bad medicine lake  
silently /*

## CIGNES

- tres teuladins  
salten entre els tulipans rojos /  
berenar dominical
- nit de vent  
l'acàcia enllustra el banc  
primer culte del dia /
- els cignes  
fan voltes al llac bad medicine  
en silenci /

## BERKELEY STORM

- V1- *hazy morning  
hides the towers  
cold rituals  
under breath /*
- V5- *silent warriors  
mark the tracks  
dead routes  
railroad sighs  
on the southern*
- V10- *pacific siding /  
  
family stories  
secured  
by couplers  
weary humor*
- V15- *abandoned  
in depot graves /  
  
windigo faces  
blue traces  
on the concrete*
- V20- *at spruce  
and cedar streets  
  
headlights  
burn in the haze /  
white moths*
- V25- *shriven  
beat outside  
the stained  
rose window  
rainbows*
- V30- *in a winter storm /*

## TEMPESTA A BERKELEY

- el matí boirós  
amaga les torres  
rituals freds  
amb veu baixa /
- guerrers en silenci  
marquen els rastres  
de rutes mortes  
sospirs de tren  
en la via morta  
del pacífic sud /
- històries de família  
assegurades  
tots junts  
humor cansat  
abandonat  
en estacions fetes tombes /
- rostres de windigo  
rastres blaus  
sobre el ciment  
entre els carrers  
spruce i cedar
- fars  
brillen en la boira /  
arnes  
arrugades  
colpegen enfront  
del tacat  
rosetó  
arc de sant martí  
en la tempesta d'hivern /

## 6.11. Codina &amp; Pujol

## NAIAD

- V1- *I never feared the leaf pools  
deep in the woods  
black to the core of the earth  
and veined with weed, /*
- V5- *it was down at the village pond  
( where children drowned, )  
skating on waterish ice /  
then pulled into the cold*
- and swallowed. / It took that much /*  
V10- *to keep the houses still  
around the green,  
the playground abandoned for days,*
- and damp afternoons in school, where nothing ( said )  
could cancel out the shiver of desire, /*  
V15- *a sudden girl with water in her hair  
( who stood up in the light and caught my eye. )*

## NÀIADA

- Mai no em van fer por els gorgs fullosos  
al fons de la boscuria,  
negres fins al cor de la terra  
i nervats de males herbes, /
- era a la bassa del poble  
( on els nois s'ofegaven )  
**quan** patinaven sobre el glaç trencadís /  
eren estirats endins de la fredor
- i engolits. / Calia tot això / **perquè** deixéssim  
en pau les cases  
del voltant del prat,  
l'esbarjo abandonat durant dies i dies,
- i tardes aigualides a l'escola, on res ( que es digués )  
no podia anul·lar l'esgarrifança del desig, /  
una noia, de sobte, amb els cabells xops d'aigua  
( que emergia en la llum i m'ullprenia. )



## THE NORTH

- V1- *Mine is the other north: /  
villages ( waiting for gas by a restless sea, )  
the implications of a dying language,*
- the sense of a common usage to describe*
- V5- *a journey home, / **when** others are at church, /  
the houses dark, the leafless apple trees,  
a porch-light and the first wet flakes of snow,*
- or, further back, the point ( where night begins, )  
a thread of cold, a figment of the wind*
- V10- *( that always find an echo in my hands, )*
- sidestreets ( where the dead are walking out  
in twos and trees, ) sealed in a foreign tongue,  
a grammar of old recipes and prayers  
( reserving names for things, ) **when** they are gone. /*

## EL NORD

- El meu és l'altre nord: /  
pobles ( que esperen el gas a la vora d'un mar frisós, )  
les implicacions d'una llengua moribunda,
- el sentit d'un gir comú per a descriure  
un retorn a casa, / **quan** els altres són a l'església, /  
les cases fosques, les pomeres sense fulles,  
el llum d'un porxo i les primeres volves molles de neu,
- o, més enrere, el punt ( on comença la nit, )  
un fil de fred, una figuració del vent  
( que sempre troba un eco a les meves mans, )
- travessies ( on els morts en manifesten  
en colles de dos o tres, ) segellats en una llengua estrangera,  
una gramàtica de velles receptes i pregàries  
( que guarda els noms de les coses, ) **quan** ja no hi són. /

## HYPOTHESIS

- V1- *Let this be home: / the house ( we never had, )  
a box of lights, a jar of copper nails,  
cats' bones and feathers  
an arm's length into the chimney. /*
- V5- *Deep in the garden  
the edges wander and blur, /  
convolvulus winds through the roses, / the violets drifts, /  
spotting the ditches with colour beyond the canal. /*
- V10- *Some nights, the fox slips by  
in the blood-orange light, /  
leaving his kill: / the wet pelt, the rot-threaded eyes,  
the bones in the ceanothus, becoming dust, /*
- V15- *and waking will sometimes resemble  
the sudden precision of gunshots out in the field, /  
**when** the woods are immersed  
in a clear and improbable dawn, /*
- V20- *and traces everywhere ( of what is risen: )  
bonemeal and horsehair, a fingerprint etched in the dust, /  
whatever it is ( that fades ) **when** we enter a room, /  
leaves only the glitter of brass, and the gloved noise of water. /*

## HIPÒTESI

- Que això sigui casa: / la casa ( que mai no vam tenir, )  
una capsja de llums, un pot de claus d'aram,  
ossos de gat i plomes  
tres pams endins de la xemeneia. /
- Al fons del jardí  
els límits belluguegen i s'esborren, /  
la corretjola s'entortolliga pel roser, / les violetes voleien, /  
esquitxant de color els recs dellà el canal. /
- Algunes nits s'esmuny la guilla  
en la llum taronja sanguina, /  
deixant la despulla: / la pell humida, els ulls amb filagarses de podrit,  
els ossos al ceanot, tornant-se pols, /
- ¡ despertar s'assembla de vegades  
a la sobtada precisió dels trets a fora el camp, /  
**quan** els boscos es troben immersits  
en una alba clara i improbable, /
- ¡ arreu hi ha traces de tot ( el que s'ha alçat: )  
farina d'ossos i crins, una ditada inscrita a la pols, /  
sigui el que sigui allò ( que s'esvaeix ) **quan** envaïm una cambra, /  
deixa tan sols el llambreig del llautó, i el so enguantat de l'aigua. /

## 6.12. Parcerisas (Pound)

I

- V1- *And then went down to the ship, /  
Set keel to breakers, forth on the godly sea, / and  
We set up mast and sail on that swart ship, /  
Bore sheep aboard her, and our bodies also*
- V5- *Heavy with weeping, / and winds from sternward  
Bore us out onward with bellying canvas, /  
Circe's this craft, the trim-coifed goddess. /  
Then sat we amidships, / wind jamming the tiller, /  
Thus with stretched sail, we went over sea till day's end. /*
- V10- *Sun to his slumber, shadows o'er all the ocean,  
Came we then to the bounds of deepest water,  
To the Kimmerian lands, and peopled cities  
Covered with close-webbed mist, unpierced ever  
With glitter of sun-rays*
- V15- *Nor with stars stretched, nor looking back from heaven /  
Swartest night stretched over wretched men there. /  
The ocean flowing backward, came we then to the place  
(Aforesaid by Circe. )  
Here did the rites, Perimedes and Eurylochus, /*
- V20- *And drawing sword from my hip /  
I dug the ell-square pitkin; /  
Poured we libations unto each the dead,  
First mead and then sweet wine, water mixed with white  
flour. /  
Then prayed I many a prayer to the sickly death's-heads; /*
- V25- *As set in Ithaca, / sterile bulls of the best  
For sacrifice, heaping the pyre of goods,  
A sheep to Tiresias only, black and a bell-sheep. /  
Dark blood flowed in the fosse, /  
Souls out of Erebus, cadaverous dead, of brides  
Of youths and of the old ( who had borne much; )*
- V30- *Souls stained with recent tears, girls tender,*

I

- I aleshores, quan a la nau haguérem fet cap, /  
avaràrem la quilla als trencants, endins cap a la mar divina, /  
i aparellàrem l'arbre i la vela en aquell negre navili, /  
i hi vam embarcar ovelles, i també els nostres cossos  
adolits de tant plorar i, / així, els vents de popa  
ens van empènyer endavant amb veles ben plenes, /  
per màgia de Circe, la deessa cofada de rulls. /  
Després ens asseguérem a la crugia, / el vent travava el timó, /  
i amb la vela tibada, vam navegar tot el dia. /  
A sol post, amb ombres per tot l'oceà,  
vam assolir llavors el termenal de la mar pregona,  
les terres dels cimneris i les poblades ciutats  
cobertes per una teranyina espessa de boira, mai no traspasada  
pel llambreig del sol resplendent  
( que puja a la celstia ) o que, de bell nou, del cel davalla, )  
sols una nit de mort s'estén sobre aquells infeliços. /  
Amb l'oceà en ple reflux, vam arribar aleshores a l'indret  
( que Circe havia mencionat. )  
I allí oficiaren ells ritus, Perimedes i Eurifloc, /  
i desembeinant l'espasa de contra la cuixa /  
vaig fer un clot quadrat d'un colze /  
i hi abocàrem les libacions per a tots els morts,  
primer aiguamel i després vi dolç, i aigua mesclada amb farina  
blanca. /  
Després vaig resar moltes oracions als difunts i a llurs testes inanes /  
**tal com** disposen a Ítaca, / vaques bacives de les millors  
per al sacrifici, acaramullant la foguera amb coses preades,  
i per a Tirèsies sol un xai, negre i amb esquellinc. /  
Sang fosca va omplir la fossa, /  
ànimes ( que surten de l'Èreb, ) cadàvers i núvies,  
jovencells i vells ( que han passat massa proves; )  
ànimes tacades amb plors recents, donzelles joves,

- V35- *Men many, mauled with bronze lance heads,  
Battle spoil, bearing yet dreary arms,  
These many crowded about me; / with shouting,  
Pallor upon me, cried to my men for me beasts; /  
Slaughtered the herds, sheep slain of bronze; /  
Poured ointment, / cried to the gods,  
To Pluto the strong, / and praised Proserpine;  
Unsheathed the narrow sword, /*
- V40- *I sat / **to** keep off the impetuous imponent dead,  
Till I should hear Tiresias /  
**But** first Elpenor came, our friend Elpenor,  
Unburied, cast on the wide earth,  
Limbs ( that we left in the house of Circe, )*
- V45- *Unwept, unwrapped in sepulcher, / **since** toils urged other:  
Pitiful spirit. / And I cried in hurried speech: /  
«Elpenor, how art thou come to this dark coast? /  
«Cam'st thou afoot, outstripping seamen?» /  
And he in heavy speech: /  
«Ill fate and abundant wine. I slept in Circe's ingle. /*
- molts homes, ferits per puntes de llances de bronze,  
desferra de la batalla, encara armats amb armes sangonoses,  
tots aquests em van envoltar; / amb cridòria,  
i jo, empal·lidit, vaig demanar més animals als meus homes; /  
escorxàrem els ramats, xais degollats pel bronze; /  
vam abocar-hi unguents, / suplicàrem als déus,  
a Plutó el fort, / i lloàrem Prosèrpina; /  
i, desembeinant l'espasa curta, /  
vaig assegurar-me / **per** mantenir a distància el broll de morts impotents,  
fins escoltar Tirèsies. /  
**Però** primer arribà Elpènor, el nostre amic Elpènor,  
insepult, perdut per l'esbarjosa terra,  
els membres ( del qual vam abandonar a la casa de Circe, )  
no plorat per ningú, no cobert per cap tomba, / **car** altres delers acuitaven.  
Esperit llastimós. / I jo que li crido amb paraules alades: /  
«Elpènor, ¿com ets vingut en aquesta riba foscant? /  
¿Que hi has arribat a peu, vençant els mariners?» /  
I ell amb mots feixucs: /  
«Mal fat i vi abundant. Em vaig adormir al fogar de Circe. /

## 6.13. Parcerisas (Heaney)

## A DAYLIGHT ART

- V1- *On the day ( he was to take the poison )  
Socrates told his friends he had been writing: /  
putting Aesop's fables into verse. /*
- V5- *And this was not **because** Socrates loved wisdom /  
and advocated the examined life. /  
The reason was that he had had a dream. /*
- Caesar, now, or Herod or Constantine  
or any number of Shakespearean kings  
( bursting at the end like dams )*
- V10- *( where original panoramas lie submerged )  
( which have to rise again before the death scenes- )  
you can believe in their believing dreams. /*
- But** hardly Socrates. / **Until**, that is,  
he tells his friends the dream had kept recurring  
all his life, / repeating one instruction: /*
- Practise the art, / which art until that moment  
he always took to mean philosophy. /  
Happy the man, therefore, with a natural gift /*
- V20- ***for** practising the right one from the start - /  
poetry, say, or fishing; ( whose nights are dreamless; )  
whose deep-sunk panoramas rise ) and pass*
- like daylight through the rod's eye or the nib's eye. /*

## UN ART DIÛRN

- El dia ( que havia de prendre el verí )  
Sòcrates va dir als seus amics que s'havia passat el dia escrivint: /  
posant en vers les faules d'Esop. /
- I això no pas **perquè** Sòcrates apreciés el seny /  
i defensés la vida sotmesa a examen. /  
La raó era que havia tingut un somni. /
- De Cèsar, per exemple, o d'Herodes, o Constantí,  
o de qualsevol dels nombrosos reis shakespearians  
( que al final esclaten ) **com** si fossin rescloses
- ( sota les quals jeuen submergits els paisatges originals )  
( que han d'aparèixer de nou abans de les escenes mortals – )  
ens en podem creure els somnis crèduls. /
- Però** amb Sòcrates és més difícil. / O, si més no,  
fins que explica als amics que el somni se li ha repetit  
al llarg de tota la vida, / reiterant-li una ordre: /
- practica l'art, / art que fins en aquell moment  
ell sempre havia cregut que es referia a la filosofia. /  
Feliç, doncs, l'home amb aquest do natural /*
- per** practicar des d'un bon principi allò escaient – /  
la poesia, posem per cas, o la pesca; ( que no somia de nits; )  
i que té paisatges ben submergits ) que s'enlairen ) i passen
- com la llum a través de l'ull de la ploma o de la canya de pescar. /

## WOLFE TONE

- V1- *Light as a skiff, manoeuvrable /  
yet outmanoeuvred, /*
- I affected epaulettes and a cockade, /  
wrote a style well-bred and impervious*
- V5- *to the solidarity ( I angled for, )  
and played the ancient Roman with a razor. /*
- I was the shouldered oar ( that ended up  
far from the brine and whiff of venture, )*
- V10- *like a scratching-post or a crossroads flagpole,  
out of my element among small farmers- /*
- I ( who once wakened to the shouts of men  
rising from the bottom of the sea, )*
- men in their shirts ( mounting through deep water / )  
when the Atlantic stove our cabin's dead lights in /*
- V15- *and the big fleet split / and Ireland dwindled /  
as we ran before the gale under bare poles. /*

## A LA MANERA DE WOLFE

- Lleuger com un esquif, manejable /  
i tanmateix immanejable, /
- vaig lluir xarretes i escarapel·la, /  
vaig escriure en un estil ben educat i impermeable
- a la solidaritat ( que n'esperava obtenir, )  
i vaig jugar a vells romans amb una navalla. /
- Jo vaig ser el rem carregat a l'espatlla ( que acaba  
lluny de la salmorra i de l'alè de l'aventura, )
- com un pal de gratar-se les bèsties o asta de bandera en una cruïlla  
fora del meu element entre la petita pagesia – /
- jo ( que, en altre temps, vaig despertar als crits d'homes  
sortits del fons de la mar, )
- homes en mànigues de camisa ( que pujaven amb l'aigua fins a la cintura )  
**quan** l'Atlàntic investia contra els llums somorts del camarot /
- i la gran flota es dispersava / i Irlanda s'afeblia /  
i nosaltres sortejàvem la galerna amb el vaixell desaparellat. /

## THE RIDDLE

- V1- *You never saw it used / **but** still can hear  
The sift and fall of stuff ( hopped on the mesh, )*
- Clods and buds in a little dust-up, /  
The dribbled pile accruing under it. /*
- V5- *Which would be better, ( what sticks ) or what falls through? )  
Or does the choice itself create the value?/*
- Legs apart, / deft-handed, start a mime /  
**To** sift the sense of things from ( what's imagined )*
- And work out what was happening in that story  
Of the man ( who carried water in a riddle. )*
- V10- *Was it culpable ignorance, / or was it rather  
A via negativa through drops and let-downs?/*

## L'ENDEVINALLA

- Mai no vas veure que ho fessin servir / **però** encara pots sentir  
el garbellat i la caiguda d'allò ( que saltava al sedàs, )
- terrossos i poncells en una muntanyeta de pols, /  
**mentre** la pila bavejada augmenta a sota. /
- Què és millor, / el ( que queda ) o el que passa pel sedàs? )  
Q és que el valor el crea la mateixa elecció?/
- Obre les cames / i, amb mà destra, imita el gest  
de garbellar el sentit de les coses d'allò ( que imaginem )
- tot deduïnt-ne què passava en aquell conte  
de l'home ( que duia aigua en una endevinalla. )
- ¿Era ignorància culpable, / o més aviat una *via negativa*  
gràcies a allò ( que queia ) i a allò que era rebutjat? )

## 6.14. Casellas

## NARRATIVE

V1- ***Because** ( what happens ) will never happen, /  
and because ( what has happened )  
 endlessly happens again, /*

V5- *we are / **as** we were, / everything  
 has changed in us, / **if** we speak  
 of the world /  
 It is only to leave the world*

V10- *unsaid. / Early winter: the yellow apples still  
 unfallen  
 in a naked tree, the tracks  
 of invisible deer*

V15- *in the first snow, / and then the snow  
 ( that does not stop. ) We repent  
 of nothing. / **As** if we could stand  
 in this light. / **As** if we could stand in the silence  
 of this single moment*

*of light. /*

## NARRATIVA

**Perquè** el ( que passa ) no passarà mai, /  
 i perquè el ( que ha passat )  
 constantment torna a passar, /

som / **com** érem, / tot  
 ha canviat en nosaltres, / **si** parlem  
 del món /  
 només és per deixar el món

sense expressar. / Hivern avançat: les pomes grogues encara  
 sense caure  
 als arbres pelats, petjades  
 de cérvols invisibles

a les primeres neus, / i després la neu  
 ( que no para. ) No ens penedim  
 de res. / **Com** si poguéssim estar-nos  
 en aquesta llum. / **Com** si poguéssim estar-nos en el silenci  
 d'aquest moment únic

de llum. /



## REMINISCENCE OF HOME

- V1- *True north. Vincent's north.  
The glimpsed*
- unland of light. / And through each fissure  
of earth, the indigo*
- V5- *fields ( that burn  
in a seething wind of stars. )*
- ( What is locked  
in the eye ) ( that possessed you )  
still serves*
- V10- *as an image of home: / the barricade  
of an empty chair, and the father, absent,  
still blooming in his urn  
of honesty. /*
- You will close your eyes. /*
- V15- *In the eye of the crow ( who flies before you, )  
you will watch yourself /  
leave yourself behind. /*

## REMINISCÈNCIA DE CASA

- Vertader nord. El nord de Vincent.  
L'entrevist
- desterrament de llum. / I a través de cada fissura  
de terra, els camps  
liles ( que cremen  
sota un vent agitat d'estrelles. )
- El ( que va quedar tancat  
en l'ull ) ( que et va posseir )  
encara serveix  
d'imatge de casa: / la barricada  
d'una cadira buida, i el pare, absent,  
florint encara al seu gerro  
de llunàries. /
- Tancaràs els ulls. /  
En l'ull del corb ( que vola davant teu, )  
t'observaràs a tu mateix /  
deixant-te a tu mateix endarrera. /

## BETWEEN THE LINES

- V1- *Stone-pillowed, the ways  
of remoteness. / And written in your palm,  
the road. /*
- V5- *Home, then, is not home /  
**but** the distance between  
blessed  
and unblessed. / And ( *whoever puts himself  
into the skin  
of his brother, ) will know*  
V10- *what sorrow is  
to the seventh year  
beyond the seventh year  
of the seventh year. /**
- And divide his children in half. /*
- V15- *And wrestle in darkness  
with an angel. /*

## ENTRE LÍNIES

- Reposant al coixí, les maneres  
de la llunyania. / I escrit, al palmell,  
el camí. /
- La casa, llavors, no és la casa /  
**sinó** la distància entre  
el beneït  
i el maleït. / I aquell ( que es posi  
a la pell  
del seu germà, ) sabrà  
què és el sofriment  
fins al setè any  
després del setè any  
del setè any. /
- I partir els seus fills en dos. /
- I lluitar en la foscor  
amb un àngel. /

## 6.15. Fulquet &amp; Ernest

## FULBRIGHT SCHOLARS

- V1- *Where was it, in the Strand? A display  
Of new items, in photographs. /  
For some reason I noticed it.  
A picture of that year's intake*
- V5- *Of Fulbright Scholars. ( Just arriving - )  
Or arrived. ) Or some of them. /  
Were you among them? / I studied it,  
Not too minutely, / wondering  
Which of them I might meet. /*
- V10- *I remember that thought. / Not  
Your face. / No doubt I scanned particularly  
The girls. / Maybe I noticed you. /  
Maybe I weighed you up, / feeling unlikely. /  
Noted your long hair, loose waves-*
- V15- *Your Veronica Lake bang. Not ( what it hid. )  
It would appear blond. / And your grin.  
Your exaggerated American  
Grin for the cameras, the judges, the strangers, the frighteners. /  
Then I forgot. / Yet I remember*
- V20- *The picture: the Fulbright Scholars. /  
With the luggage? It seems unlikely. /  
Could they have come as a team? / I was walking  
Sore-footed, under hot sun, hot pavements. /  
Was it then I bought a peach? / That's as I remember.*
- V25- *From a stall near Charing Cross Station.  
It was the first fresh peach ( I had ever tasted. )  
I could hardly believe how delicious. /  
At twenty-five I was dumbfounded afresh  
By my ignorance of the simplest things. /*

## BECARIS FULBRIGHT

¿On va ser, a l' Strand? Un aparador  
amb notícies de diari, en fotografies. /  
No sé per quin motiu, / m'hi vaig fixar.  
Una fotografia de la promoció  
de becaris Fulbright d'aquell any. Dels ( que acabaven d'arribar )  
o dels que ja hi eren. ) Q d'alguns, només. /  
¿Hi eres tu, entre ells? / La vaig estudiar,  
no gaire atentament, / pensant  
a qui podria conèixer algun dia. /  
Recordo que ho vaig pensar. / **Però** no  
la teva cara. / No cal dir que les vaig examinar  
minuciosament, les noies. / Potser em vaig fixar en tu. /  
Potser et vaig repassar de dalt a baix, /  
considerant improbable la possibilitat. /  
Vaig observar els teus cabells llargs i ondulats,  
aquell serrell a la Veronica Lake, /  
no el ( que s'amagava a sota. )  
Semblaven rossos. / I el teu somriure,  
aquell exagerat somriure americà  
a les càmeres, als jutges, als estranys, a la gent ( que fa por. )  
Després ho vaig oblidar. / **Però** ara recordo  
la fotografia, la dels becaris Fulbright. /  
¿Amb maletes i tot? No és probable. /  
¿I si haguessin vingut com un equip? /  
Amb els peus adolorits, em passejava,  
sota un sol de justícia, per l'asfalt ardent. /  
¿Va ser aleshores quan em vaig comprar un préssec? /  
Aquest és el record ( que en tinc. )  
En una parada a prop de Charing Cross Station.  
Era el primer préssec fresc ( que havia tastat mai. )  
Amb prou feines recordo com era de deliciós. /  
Als vint-i-cinc anys, em tornava a meravellar

V30-

la meva ignorància de les coses més senzilles. /

## HOROSCOPE

- V1- *You wanted to study  
Your stars –the guards  
Of your prison yard, their zodiac. / The planets  
Muttered their Babylonish power-sprach-*
- V5- *Like a witchdoctor's bones. / You were right to fear  
How loud the bones might roar; /  
How clear an ear can hear  
( What the bones whispered )  
Even embedded as they were in the hot body. /*
- V10- *Only you had no need to calculate  
Degrees for your ascendant disruptor  
In Aries. / It meant nothing certain- no more /  
According to the Babylonian book  
Than a scarred face. / How much deeper*
- V15- *Under the skin could any magician peep? /  
  
You only had to look  
Into the nearest face of a metaphor  
Picked out of your wardrobe or off your plate  
Or out of the sun or the moon or the yew tree /*
- V20- *To see your father; your mother; or me  
Bringing you your whole Fate. /*

## HORÒSCOP

Volies estudiar  
les estrelles: els guardians  
del teu pati de presó, el seu zodíac. / Els planetes  
mussitaven la seva babilònica llengua de poder,  
com els ossos d'un bruixot. / Tenies raó de témer  
fins a quin punt els ossos podien rugir, /  
fins a quin punt l'oïda podia percebre  
allò ( que els ossos murmuraven, )  
encastats fins i tot en aquell cos calent. /

**Però** no tenies cap necessitat de calcular  
els graus del teu ascendent pertorbador  
en Àries. / No significava res del cert: /  
segons el llibre babiloni, no més  
que una cara marcada. / Sota la pell,  
¿a quina profunditat podien arribar els ulls d'un bruixot? /

Només havies de mirar  
dins el rostre més immediat d'una metàfora  
agafada de l'armari, del plat,  
del sol, de la lluna o del teix /  
**per** veure el teu pare, la teva mare o a mi mateix  
portant-te el teu destí sencer. /

## 6.16. Mateu

## THE HERO

V1- *Whose face is this  
so stiff against the blue trees,*

*Lifted to the future  
Because there is no end? /*

V5- ***But*** *that has faded  
Like flowers, like the first days*

*Of good conduct. / Visit  
The strong man. / Pinch him- /*

V10- *There is no end to this  
Dislike, the accurate one. /*

## L'HEROI

De qui és aquesta cara  
tan rígida davant dels arbres blaus,

alçada cap al futur  
per què no hi ha límits? /

**Però** ja s'ha esvaït  
com les flors, com els primers dies

de bona conducta. / Visiteu  
l'home fort. / Pessigueu-lo, /

no té límits la seva  
aversió, l'acurada. /

## ALBUM LEAF

- V1- *The other marigolds and the cloths  
Are crimes invented for history. /  
What can we achieve, aspiring? /  
And what, aspiring, can we achieve? /*
- V5- *What can the rain ( that fell  
All day on the grounds  
And on the bingo tables? )  
**Even though** it is clearing, /*
- V10- *The statue turned to a sweeter light, /  
The nearest patrons are black. /  
Then there is a storm of receipts: / night,  
Sand ( the bowl did not let fall. )  
The other marigolds are scattered like dust. /  
Sweet peas in dark gardens*
- V15- *Squirt false melancholy over history. /  
**If** a bug fell from so high, / would it land? /*

## FULL D'ÀLBUM

- Les resta de calèndules i la roba  
són crims inventats per la història. /  
Què podem aconseguir, aspirant? /  
I què, aspirant, podem aconseguir? /
- I la pluja ( que caigué  
tot lo dia als camps  
i a les taules de bingo? )  
**Tot i que** ara s'aclareix, /
- l'estàtua tenia una llum més dolça, /  
els patrons més propers són negres. /  
Després hi ha una tempesta de rebuts: / nit,  
sorra ( que un bol no deixà caure. )  
La resta de calèndules s'escampen com pols. /  
Els pèsols dolços als jardins foscos  
ruixen la història amb una melangia falsa. /  
**Si** un escarabat caigués de tan amunt, / aterraria? /

## A LONG NOVEL

- V1- *What will his crimes become, / **now that** her hands  
Have gone to sleep? / He gathers deeds*
- In the pure air, the agent  
Of their factual excesses. / He laughs / **as** she inhales. /*
- V5- *If it could have ended / before  
It began –the sorrow, the snow*
- ( Dropping, dropping its fine regrets. )  
The myrtle dries about his lavish brow. /*
- V10- *He stands quieter than the day, / a breath  
( In which all evils are one. )*
- He is the purest air. / **But** her patience,  
The imperative. / Become, trembles /*
- Where** hands have been before. / In the foul air  
Each snowflake seems a Piranesi*
- V15- *( Dropping in the past; ) his words are heavy  
With their final meaning. / Milady! Mimosa! So the end*
- Was the same: the discharge of spittle  
Into frozen air. / **Except** that, in a new*
- V20- *Humorous landscape, without music,  
Written by music, / he knew he was a saint, /*
- While** she touched all goodness /  
As golden hair, / knowing its goodness*
- Impossible, / and waking / and waking /*

## UNA LLARGA NOVEL·LA

- Què serà dels crims d'ell, / **ara que** les mans d'ella  
són a dormir? / Acumula els fets
- en l'aire pur, l'agent  
dels seus excessos objectius. / Ell riu / i ella respira. /
- Si** hagués pogut acabar / abans  
de començar: la pena, la neu
- ( que cau, que cau amb els seus planys justos. )  
La murtra se li resseca al voltant de la cella abundosa. /
- Està més tranquil que el dia, / un alè  
( on tots els mals són un. )
- És l'aire més pur. / I la paciència d'ella,  
l'imperatiu. / Esdeveniu, estremiments /
- on** abans hi havia mans. / En l'aire viciat  
cada floc de neu sembla un Piranesi
- ( que cau al passat; ) les seves paraules pesen  
amb el sentit definitiu. / Senyoreta! Mimosa! El final
- va ser el mateix: una descàrrega de saliva  
en l'aire glaçat. / **Llevat** d'això, en un nou
- paisatge divertit, sense música,  
escrit per la música, / sabia que era un sant, /
- mentre** ella tocava tota bondat /  
**com** si fossin cabells daurats, / sabent que la seva bondat
- era impossible / i es despertava / i es despertava /

*As it grew in the eyes of the beloved. /*

**mentre** creixia als ulls de l'estimat. /



## 6.17. Abelló (Rich)

## THAT MOUTH

- V1- *This is the girl's mouth, / the taste  
( daughters, not sons, obtain: )  
These are the lips, powerful rudders  
( pushing through groves of kelp, )*
- V5- *the girl's terrible, unsweetened taste  
of the whole ocean, its fathoms: / this is that taste. /*
- This is not the father's kiss, / the mother's : /  
a father can try to choke you, /  
a mother drown you / **to** save you: /*
- V10- *all the transactions have long been enacted. /  
This is neither a sister's tale nor a brother's: /  
strange trade-offs haven long been made. /*
- This is the swallow, the splash  
of krill and plankton, / that mouth*
- V15- *described as a girl's- /  
enough to give you a taste: /  
Are you a daughter, are you a son?/  
Strange trade-offs have long been made. /*

## AQUELLA BOCA

- Aquesta és la boca de la noia, / el gust  
( que les filles, no els fills, n'obtenen: )  
això són els llavis, governalls poderosos  
( que travessen boscos d'algues, )  
el tast ( que té la noia, ) terrible sense endolcir  
de l'oceà sencer, els seus fondals: / això és aquell gust. /
- Aquest no és el petó d'un pare, / és el de la mare : /  
un pare pot intentar estrangular-te /  
una mare ofegar-te / **per** salvar-te: /  
fa temps que tota transacció ha estat representada. /  
Això no és cap conte de germana ni de germà: /  
temps ha, es van fer tractes estranys. /
- Això és el glop, la ruixada  
de gambeta i de plàncton, / aquella boca  
descrita com la d'una noia; /  
prou per donar-vos-en un tast: /  
¿ets una filla, ets un fill? /  
Fa temps que es fan tractes estranys. /

## TATTERED KADDISH

- V1- *Taurean reaper of the wild apple field  
messenger from earthmire ( gleaning  
transcripts of fog  
in the nineteenth year ) and the eleventh month*
- V5- *Speak your tattered Kaddish for all suicides: )*
- Praise to life / **though** it crumbled in like a tunnel  
on ones ( we knew and loved )*
- Praise to life / **though** its windows blew shut  
on the breathing-room of ones ( we knew and loved )*
- V10- *Praise to life / **though** ones ( we knew and loved )  
loved it badly, too well, and not enough /*
- Praise to life / **thought** it tightened like a knot  
on the hearts ( of ones we thought we knew loved us )*
- Praise to life / giving room and reason*
- V15- *to ones ( we knew and loved ) who felt unpraisable )*
- Praise to them, / how they loved it, / **when** they could. /*

## QADDISH ESPARRACAT

- Collidora taure del camp de pomeres silvestres  
missatgera del fang ( que espigola  
transcripcions de boira  
a l'any dinou ) i en l'onzè mes  
resa el teu Qaddish esparracat per tots els suicides: )
- Lloada la vida / **encara que** s'esfondrés com un túnel  
damunt els ( que coneixíem i estimàvem )
- Lloada la vida / **encara que** els seus finestrals es tanquessin  
a les cambres ( on respiraven els que coneixíem i estimàvem )
- Lloada la vida / **encara que** els ( que coneixíem i estimàvem )  
l'estimaven malament, massa bé, o no prou /
- Lloada la vida ( que estrenyia com un nus  
el cor ) dels qui creïem que ens coneixien i ens estimaven )
- Lloada la vida / en donar espai i raó  
als ( qui coneixíem i estimàvem ) que creien no merèixer lloança )
- Lloats siguin ells, / i com l'estimaven, / **quan** podien. /

1948: JEWS

- V1- *A mother's letter, torn open  
in a college mailroom: /  
...Some of them will be  
the most brilliant, fascinating*
- V5- ( you'll ever meet )  
**but** don't get taken up by any clique  
( trying to claim you )
- Marry out, like your father /  
*she didn't write / She wrote for / wrote  
against him /*
- V10- *It was a burden for anyone  
to be fascinating, brilliant  
after the six million /  
Never mind just coming home /*
- V15- and trying to get some sleep  
*like an ordinary person. /*

1948: JUEUS

- La carta d'una mare, oberta  
a la recepció d'un col·legi major: /  
*...Alguns seran  
dels més brillants, fascinants  
( que hakis conegut )  
**però** no et deixis enredar per cap trepa  
( que tracti de conquistar-te )*
- (Casa't fora, com el teu pare) /  
ella no va escriure / Va escriure a favor / va escriure  
contra d'ell /
- Era una càrrega per a qualsevol  
ser fascinant, brillant  
després dels sis milions /  
Tant li fa si tornes a casa /  
i tractes d'adormir-te  
com una persona corrent. /

## 6.18. Abelló (Plath)

## WINTER TREES

- V1- *The wet dawn inks are doing their blue ( dissolve. )  
On their blotter of fog the trees  
Seem a botanical drawing- /  
Memories growing, ring on ring,*  
V5- *A series of weddings. /*

*Knowing neither abortions nor bitchery /  
Truer than women, /  
They seed so effortlessly! /  
Tasting the winds, ( that are footless, )*

- V10- *Waist-deep in history -*

*Full of wings, otherworldliness. /  
In this, they are Ledas. /  
O mother of leaves and sweetness  
Who are these pietas? /*

- V15- *The shadows of ringdoves ( chanting, ) **but** easing nothing. /*

## ARBRES D'HIVERN

Les tintes molles de l'alba deixen un blau ( que dissol. )  
Sobre el seu paper assecant de boira, els arbres  
semblen un dibuix de botànica. /  
Els records creixen, anell sobre anell,  
un seguit de noces. /

No saben res d'avortaments ni de mesquinesa /  
més fidels que les dones, /  
lleven sense esforçar-s'hi! /  
Tasten els vents, ( que no tenen peus, )  
ben endinsats en la història,

plens d'ales, d'altres coses mundanes. /  
En això són Ledas. /  
Oh mare de les fulles i dolcesa,  
qui són aquestes pietats? /  
Ombres de tudons ( que canten, ) **però** no mitiguen res. /

## THE HANGING MAN

V1- *By the roots of my hair some god got hold of me. /  
I sizzled in his blue volts like a desert prophet. /*

*The nights snapped out of sight like a lizard's eyelid:  
A world of bald white days in a shadeless socket. /*

V5- *A vulturous boredom pinned me in this tree. /  
If he were I, / he would do what I did. /*

## EL PENJAT

Per les arrels dels cabells algun déu em va aferrar. /  
Vaig cremar en els volts blaus com un profeta del desert. /

Les nits es van fondre de sobte com les parpelles d'un lluert:  
un món de rònecs dies blancs dins les conques sense ombra. /

Un tedi de voltor m'ha clavat a aquest arbre. /  
Si ell fos jo, / faria el que jo he fet. /

## EDGE

- V1- *The woman is perfected. /  
Her dead*
- Body wears the smile of accomplishment, /  
The illusion of a Greek necessity*
- V5- *Flows in the scrolls of her toga, /  
Her bare*
- Feet seem to be saying: /  
We have come so far, / it is over. /*
- V10- *Each dead child coiled, a white serpent,  
One at each little*
- Pitcher of milk, now empty. /  
She has folded*
- Them back into her body as petals  
Of a rose ( close ) **when** the garden*
- V15- *Stiffens / and odours bleed  
From the sweet, deep throats of the night flower. /*
- The moon has nothing to be sad about, /  
Staring from her hood of bone. /*
- V20- *She is used to this sort of thing. /  
Her blacks crackle and drag. /*

## LÍMIT

- La dona s'ha perfet. /  
El seu cos
- mort té el somriure de l'acompliment, /  
la il·lusió d'un requisit grec
- llisca pels plecs de la toga, /  
els peus
- nus sembla que diguin: /  
ja hem caminat prou, / s'ha acabat. /
- Cada infant mort es cargola, una serpentina blanca,  
a cada petit
- bol de llet, ara buit. /  
Ella els ha replegat
- endins del seu cos com els pètals  
d'una rosa ( que es tanca ) **quan** el jardí
- s'espesseix / i sagnen olors  
de les goles, dolces i profundes de la flor de la nit. /
- La lluna no té per què entristir-se /  
**mentre** sotja des de la caputxa d'os. /
- Està acostumada a aquestes coses. /  
Les seves fosques s'arrosseguen i cruixen. /

## NEW YEAR ON DARTMOOR

- V1- *This is newness: / every little tawdry  
Obstacle glass-wrapped and peculiar,  
Glinting / and clinking in a saint's falsetto. / Only you  
Don't know what to make of the sudden slippiness,*
- V5- *The blind, white, awful, inaccessible slant. /  
There's no getting up it by the words (you know.)  
No getting up by elephant or wheel or shoe. /  
We have only come to look. / You are too new /  
**To** want the world in a glass hat. /*

## ANY NOU A DARTMOOR

Això és ser nou: / cada petit entrebanc  
cridaner cobert de vidre i peculiar,  
llueix / i dringa amb la veu de falset d'un sant. / Sols  
que tu no saps què fer-ne d'aquesta sobtada astúcia,  
esbiaixada, cega, blanca, inaccessible. /  
No hi ha manera d'arribar-hi amb els mots ( que saps. )  
No pots arribar-hi amb elefant, rodes o sabates. /  
Tan sols hem vingut a mirar. / Ets massa nou /  
**per** voler el món dins un barret de vidre.

## 6.19. Ernest &amp; Subirana

## THE LITTLE CANTICLES OF ASTURIAS

- 1
- V1- *And then at midnight / as we started to descend  
Into the burning valley of Gijon, /  
Into its blacks and crimsons, in medias res,  
It was / as if my own face burned again*
- V5- *In front of the fanned-up lip and crimson maw  
Of a pile of newspapers lit long ago  
One windy evening, breaking off and away  
In flame-posies, small airborne fire-ships  
( Endangering the house-thatch and the stacks- )*
- V10- *For we almost panicked there in the epic blaze  
Of those furnaces and hot refineries  
( Where the night-shift worked on their element )  
And we lost all hope of reading the map right /  
And gathered speed and cursed the hellish roads. /*
- 2
- V15- *Next morning on the way to Piedras Blancas  
I felt like a soul ( being prayed for. )  
I saw men cutting aftergrass with scythes,  
Beehives in clover, a windlass and a shrine,  
The maize like golden cargo in its hampers. /*
- V20- *I was a pilgrim new upon the scene /  
Yet entering it / as i fit were home ground, /  
The Gaeltacht, say, in the nineteen-fifties,  
( Where I was welcome, ) but of small concern  
To families at work in the roadside fields*
- V25- *( Who'd watch ) and wave at me from their other world  
As was the custom still near Piedras Blancas. /*

## ELS PETITS CÀNTICS D'ASTÚRIES

- 1
- I llavors, a la mitjanit, / **quan** començàvem a baixar  
cap a la vall encesa de Gijón, /  
cap als seus negres i carmesins, *in medias res*,  
va ser / **com** si la meva cara tornés a cremar  
davant del llavi inflammat i la boca carmesina  
d'una pila de diaris encesos molt temps enrere  
un vespre ventós, paper esquinçant-se i surant  
com poms de flames, petits vaixells de foc en l'aire  
amenaçant el sostre de palla i les xemeneies... /  
**Perquè** gairebé ens vam espantar, amb la resplendor èpica  
d'aquells alts forns i aquelles refineries enceses  
( on el torn de nit continuava treballant en el seu element )  
i vam perdre qualsevol esperança d'entendre el mapa /  
i vam accelerar tot maleint les terribles carreteres. /
- 2
- L'endemà de matí, camí de Piedras Blancas,  
em sentia com una ànima ( per qui algú resa. )  
Vaig veure homes tallant rostolls amb dalles,  
ruscs plens a vessar, una corriola i una capella,  
el blat de moro com una càrrega d'or a les senalles. /  
Jo era un pelegrí nouvingut a l'escena /  
**però** entrant-hi / **com** si fos terreny familiar, /  
el Gaeltacht, posem que als anys cinquanta,  
( on jo era benvingut ) **però** insignificant  
per a les famílies ( que treballaven als camps de prop del camí, )  
que m'observaven ) i em saludaven des del seu altre món  
com era costum a prop de Piedras Blancas. /



3

*At San Juan de la Arena**It was a bright day of the body. /**Two rivers flowed together under sunlight. /*V30- *Watercourses scored the level sand. /**The sea hushed and glittered outside the bar. /**And in the afternoon, gulls in excelsis**Bobbed and flashed on air like altar boys**With their quick turns and tapers and responses*V35- *In the great re-echoing cathedral gloom**Of distant Compostela, stela, stela. /*

3

*A San Juan de la Arena**el dia era clar i transparent. /**Dos rius fluïen junts sota la llum del sol. /**Els corrents ratllaven la sorra plana. /**El mar mormolava i brillava fora del bar. /**I, a la tarda, gavines *in excelsis***suraven i llampegaven en l'aire com escolanets**amb els seus girs ràpids i els ciris i els responsos**en la gran foscor ressonant de la catedral**de la llunyana Compostel·la, *stela, stela.* /*

## THE GAELTACHT

- V1- *I wish, mon vieux, that you and Barlo and I  
Were back in Rosguill, on the Atlantic Drive, /  
And that it was again nineteen-sixty /  
And Barlo was alive /*
- V5- *And Paddy Joe and Chips Rafferty and Dicky  
Were there talking Irish, / **for** I believe  
In that case Aoibheann Marren and Margaret Conway  
And M. and M. and Deirdre Morton and Niamh*
- V10- *Would be there as well. / And it would be great too /  
**If** we could see ourselves, / **if** the people ( we are now )  
Could hear what we were saying, / and if this sonnet*
- ( In imitation of Dante's, ) where he's set free  
In a boat with Lapo and Guido, with their girlfriends in it, )  
Could be the wildtrack of our gabble above the sea. /*

## EL GAELTACHT

- Voldria, *mon vieux*, que tu, en Barlo i jo  
tornéssim a ser a Rosguill, a l'Atlantic Drive, /  
i que tornés a ser el mil nou-cents seixanta /  
i en Barlo estigués viu /
- i Paddy Joe i Chips Rafferty i en Dicky  
fossin allà parlant irlandès, / **perquè** em sembla  
que llavors Aoibheann Marren i Margaret Conway  
i M. i M. i Deirdre Morton i la Niamh
- serien allà igualment. / I seria fantàstic, també, /  
**si** poguéssim veure'ns-hi, / **si** la gent ( que som ara )  
poguéssin escoltar el que dèiem, / i si aquest sonet
- ( que imita aquell del Dant ) en què, alliberat,  
navega amb Lapo i Guido i les seves amigues, )  
poguéssin ser el rastre en el mar de la nostra xerrameca. /

## 6.20. Manresa &amp; Roig

## SYMBOLS

- V1- *A storm beaten old watch-tower,  
A blind hermit rings the hour. /*
- All-destroying sword-blade still  
Carried by the wandering fool. /*
- V5- *Gold-sewn silk on the sword-blade,  
Beauty and fool together laid. /*

## SÍMBOLS

- La vella talaia tempestejada,  
Hi toca l'hora un cec ermità. /
- La fulla de l'espasa ( que ho ascla tot )  
Encara la porta errant el foll. /
- La seda amb brodats d'or damunt la fulla de l'espasa,  
La bella i el foll jauen abraçats. /

## THE NINETEENTH CENTURY AND AFTER

V1- *Though the great song return no more /  
There's keen delight ( in what we have: )  
The rattle of pebbles on the shore  
Under the receding wave. /*

## EL SEGLE XIX I DESPRÉS

Aquells esplèndids versos ja no tornaran més. /  
I vet aquí quina delícia  
Les restes: la remor dels còdols al trencall,  
Al després de l'onada. /

## BYZANTIUM

- V1- *The unpurged images of day recede; /  
The emperor's drunken soldiery are abed; /  
Night resonance recedes, night-walkers' song  
After great cathedral gong; /*
- V5- *A starlit or a moonlit dome disdains  
All ( that man is, )  
All mere complexities,  
The fury and the mire of human veins. /*
- V10- *Before me floats an image, man or shade, /  
Shade more than man, / more image than a shade; /  
For Hades' bobbin bound in mummy-cloth  
May unwind the winding path; /  
A mouth ( that has no moisture and no breath )  
Breathless mouths may summon; /*
- V15- *I hail the superhuman; /  
I call it death-in-life and life-in-death. /*
- Miracle, bird or golden handiwork, /  
More miracle than bird or handiwork, /  
Planted on the starlit golden bough,*
- V20- *Can like cocks of Hades crow, /  
Or, by the moon embittered, scorn aloud  
In glory of changeless metal  
Common bird or petal  
And all mere complexities of mire and blood. /*
- V25- *At midnight on the Emperor's pavement flit  
Flames ( that no faggot feeds, ) nor steel has lit, /  
Nor storm disturbs, flames ( begotten of flame, )  
**Where** blood-begotten spirits come /  
And all mere complexities of fury leave, /*
- V30- *Dying into a dance,  
An agony of trance,  
An agony of flame ( that cannot singe a sleeve. )*

## BIZANCI

- Les infectes imatges del dia s'esvaeixen /  
Ja s'han gitat borratxos els soldats de l'Emperador; /  
S'escola l'eco de la nit, cançons de rondallers  
Després de l'alt gong de la catedral; /  
Una estelada o enllunada cúpula  
Desdenya tot allò ( que l'home és, )  
Tota vana complexitat, la fúria  
I el fang de les venes mortals. /
- Davant meu una imatge, un home o una ombra llisca, /  
Ombra més que home, / més imatge que ombra; /  
Amb un cabdell de benes de mòmia el fust d'Hades  
Pot desdebanar els tombs, el manyoc del destí; /  
La boca sense alè i sense saó  
Més boques sense alè pot convocar; /  
Saludo allò sobrehumà; /  
Li dic mort en vida i vida en mort. /
- Miracle o ocell o or d'orfebre, /  
Més miracle que ocell o or d'orfebre, /  
Posat en una branca d'or encès d'estrelles  
Com els galls d'Hades pot cantar, /  
Q, amargat per la lluna,  
Des de la glòria de l'immutable metal  
Desdenyar el petal o l'ocell comú  
I totes les complexitats del fang o de la sang. /  
A mitjanit, als mosaics de l'Emperador,  
flames ( que no ha encès cap esca, ) ni llenya aviva, /  
Ni la tempesta esvera, flames ( que la flama ha engendrat, )  
Parpellegen / **on** vénen ànimes filles de la sang /  
I se n'allunyen totes les complexitats de la fúria, /  
Morint en una dansa,  
Una agonia d'èxtasi,  
L'agonia de flames ( que res no pot cremar. )

V35- *Astraddle on the dolphin's mire and blood, /  
 Spirit after spirit! The smithies break the flood,  
 The golden smithies of the Emperor! /  
 Marbles of the dancing floor  
 Break bitter furies of complexity, /  
 Those images ( that yet  
 Fresh images beget, )  
 V40- *That dolphin-torn, ) that gong-tormented sea. )**

Cavalca el fang i la sang del dofí /  
 Ànima rere ànima! I drenen la marea  
 Les fargues, les fargues d'or de l'Emperador! /  
 I els marbres ( on les flames dansen ) drenen  
 Les fúries amargues de la complexitat, /  
 Aquella imatge  
 ( Que engendra encara una altra imatge, )  
 Aquell mar ( que el dofí esquinça ) i el gong fa estremir. )