

# La traducció de poesia com a eina de renovació cultural: reflexions sobre Agustí Bartra i Miquel Desclot traductors

MARCELLO GIUGLIANO  
Ruhr-Universität Bochum  
[Marcello.Giugliano@ruhr-uni-bochum.de](mailto:Marcello.Giugliano@ruhr-uni-bochum.de)

**RESUM:** Tant Agustí Bartra com Miquel Desclot van traduir al català una selecció de poemes escrits pel poeta nord-americà Robert Frost. Les traduccions van ser realitzades en dos moments històrics i contextos sociopolítics ben diferents. Bartra va traduir Frost a l'exili al final de la dècada de 1940 gràcies a una beca Guggenheim que va rebre per al projecte d'una antologia de poetes nord-americans contemporanis traduïts al català. Desclot va traduir una selecció de poemes de Frost a Catalunya entre finals de 1980 i començaments de 1990.

L'article comença amb l'anàlisi de com tots dos poetes catalans han reeixit a traduir la peculiar llengua poètica de Frost. A més, les traduccions es converteixen en una eina per qüestionar les principals causes personals, ideològiques i culturals que van motivar els poetes-traductors. Els elements estilístics comuns de les traduccions finalment ens duen a una reflexió sobre els possibles punts de contacte entre la poètica de traducció de Bartra i de Desclot i la posició que la seva poètica ocupa en el sistema literari català.

**PARAULES CLAU:** Bartra, Desclot, Robert Frost, ideologia i traducció, traducció literària.

**TITLE:** The translation of poetry as a tool of cultural renewal: reflections on Agustí Bartra and Miquel Desclot translators.

**ABSTRACT:** Both Agustí Bartra and Miquel Desclot translated into Catalan a selection of poems written by the North American poet, Robert Frost. The translations were carried out in two different historical moments and different socio-political contexts. Bartra translated Frost in exile in the late 1940s thanks to a Guggenheim scholarship that he was awarded for the project of an anthology of contemporary North American poets translated into Catalan. Desclot translated a selection of Frost's poems in Catalonia between the late 1980s and the beginning of 1990s.

In the article, we start by analyzing how both Catalan poets succeed in translating Frost's peculiar poetic language. Furthermore, the translations become a tool for questioning the main personal, ideological and cultural causes that motivated the poets-translators. The common stylistic elements of the translations finally lead us to a reflection on the possible common points of Bartra's and Desclot's poetics of translation and the position that their poetics occupies in the Catalan literary system.

**KEYWORDS:** Bartra, Desclot, Robert Frost, ideology and translation, literary translation.

Els estudis de traducció literària són una eina d'anàlisi polivalent que permet evidenciar tant aspectes literaris, ideològics, polítics i socials de l'autor traduït (aspectes que no sempre són immediatament evidents a la seva cultura) com del traductor i de la cultura receptora. En aquest treball, l'anàlisi de les traduccions que dos poetes catalans contemporanis, Agustí Bartra (1908–1982) i Miquel Desclot (1952), van fer d'una selecció de poemes del poeta nord-americà Robert Frost (1874–1963) serveix com a punt de partida per fer observacions sobre

el significat de les seves traduccions en relació amb les possibles motivacions ideològiques i culturals en què es basen.

La primera traducció de Frost al català va aparèixer en *Una antologia de lírica nord-americana* publicada per Agustí Bartra l'any 1951 a Mèxic i, més tard i de forma ampliada, a Barcelona el 1974 (Ruiz Casanova 2013). Després d'aquesta publicació, les traduccions més significatives són una antologia poètica dedicada exclusivament a Frost, editada i traduïda per Miquel Desclot (*Al nord de Boston* 1994), i una altra per Josep Maria Jaumà (*Gebra i sol*, 2003). Bartra fou el primer traductor dels poemes de Frost al català, i també el que va contribuir a la introducció de la poesia nord-americana en els cercles literaris catalans, encara que, a causa de la seva condició d'exiliat durant el franquisme, això succeís més aviat gràcies a les seves traduccions al castellà que no pas al català.

Miquel Desclot va publicar l'antologia *Al nord de Boston* l'any 1994, en un context polític i cultural ben diferent del de Bartra. En aquest sentit, les traduccions de Jaumà, publicades una dècada més tard, haurien estat també un estudi de cas vàlid. Tanmateix, s'han escollit les traduccions de Frost fetes per Bartra i Desclot per diverses raons. La relació entre les seleccions de poemes de Frost traduïts per Bartra i per Desclot és estreta. Desclot mateix, en la seva introducció a *Al nord de Boston*, recalca la importància de la labor de Bartra com a traductor per a la cultura catalana contemporània<sup>1</sup>. L'estudi de les traduccions de Desclot pot indicar per tant punts de contacte potencials entre les poètiques de traducció dels dos poetes, cosa que suggereix similituds i diferències estilístiques en les seves traduccions de la poesia de Frost i reflexions sobre els diferents contextos historicoculturals en els quals les traduccions es van realitzar.

## **1 Agustí Bartra i les traduccions de Robert Frost a *Una antologia de lírica nord-americana*.**

Les vicissituds que van dur Bartra a la traducció de *Una antologia...*, i la seva significació a l'àmbit del sistema cultural català han estat analitzades en diversos estudis —vegeu Ruiz Casanova (2013; 2012; 2007; 2003; 2000) i Abrams (2009), entre d'altres—. Ens limitarem aquí, per tant, a resumir alguns fets fonamentals sobre la traducció de l'antologia. El 1948 la fundació Guggenheim va atorgar a Bartra una beca per a un projecte que el poeta va presentar sobre la traducció d'una selecció de poetes nord-americans contemporanis al català. Gràcies a aquesta ajuda econòmica Bartra va viatjar a Estats Units i es va instal·lar

1 «A l'hora de fer la selecció, vaig tenir en compte els onze poemes traduïts per Bartra, per tal de no coincidir en la tria. Finalment, em vaig decidir per alguns dels poemes més estimats pel públic lector americà, pertanyents al segon llibre del poeta, *Al nord de Boston*, de 1914, que la crítica anglesa havia saludat, en aparèixer, com la desclosa d'una gran personalitat poètica, i del qual Bartra no havia escollit cap poema» (Desclot 1994: 19).

amb la seva família a Brooklyn i, posteriorment, a Nova Jersey, on va dur a terme la labor de traducció durant els anys 1949 i 1950<sup>2</sup> i va publicar l'antologia l'any 1951.

A més del valor poètic que té el llibre, com veurem més endavant durant l'anàlisi estilística, l'antologia és un instrument important de metareflexió sobre la sensibilitat de Bartra com a poeta, traductor, i crític literari, a més de ser un document sobre l'estat de la cultura catalana de l'època. Pel que fa a Bartra crític i antòleg, Ruiz Casanova (2003: 56–57) observa que l'antologia no es limita a incloure només poetes ja canònics als Estats Units a l'època, com ara Walt Whitman, Emily Dickinson, Robert Frost i T.S. Eliot entre d'altres, sinó també poetes a l'època encara relativament desconeguts, com ara Karl Shapiro i tota una secció titulada «La veu aborígena», amb cançons papago, shoshona, hopi i navaho traduïdes de l'anglès. L'objectiu principal del traductor és clar: «Consciència social, voluntat més o menys concreta de crear el mite d'Amèrica i necessitat d'expressar-se usant temes de validesa humana» (Bartra 1951: 6). Robert Frost és un dels poetes més representats a l'antologia en quant a nombre de poemes traduïts<sup>3</sup> (vegeu taula 1), encara que els poemes traduïts al català no corresponen als poemes traduïts al castellà. A l'antologia catalana hi trobem 11 poemes, mentre que a la castellana en trobem 12. A més, només 8 títols es troben en ambdues antologies. Una anàlisi contrastiva de les traduccions al català i al castellà no revela la presència de calcs o de la mateixa puntuació, i això suggereix que la gènesi de les dues antologies és en part independent (Giugliano 2012).

### **Taula 1. Traduccions de Frost a *Una antologia de la lírica nord-americana***

- «Tarda de neu al bosc» [«Stopping by Woods on a Snowy Evening», de *New Hampshire*]
- «El telèfon» [«The Telephone», de *Mountain Interval*]
- «El lloc nadiu» [«The Birthplace», de *West-Running Brook*]
- «Pols de neu» [«Dust of Snow», de *New Hampshire*]
- «Amor i una pregunta» [«Love and a Question», de *A Boy's Will*]
- «Foc i gel» [«Fire and Ice», de *New Hampshire*]
- «El poltre abandonat» [«The Runaway», de *New Hampshire*]
- «Bedolls» [«Birches», de *Mountain Interval*]
- «La pastura» [«The Pasture», de *North of Boston*, més tard com epígraf a *Collected Poems*]
- «La nit d'hivern d'un vell» [«An Old Man's Winter Night», de *Mountain Interval*]
- «El vent del desgel» [«To the Thawing Wind», de *A Boy's Will*]

2 Anna Murià (Murià 2004: 165) va observar que, encara que el projecte de traducció de Bartra hagués estat l'objecte de la seva sollicitud de beca, la fundació Guggenheim la hi va atorgar sense cap obligació vinculant, justificant-la amb la finalitat de donar suport al seu treball poètic: «Però ell [Bartra] sí que es considerava obligat a fer allò que havia promès, i ho féu».

3 A la edició de 1951 de *Una antologia...* Frost és el quart, amb 11 poemes, precedit per Dickinson (14 poemes), Whitman (12), i Sandburg (12).

En el breu pròleg als poemes, Bartra presenta Frost amb algunes informacions biogràfiques i una descripció dels elements que considera més importants en la poètica de l'autor nord-americà: Frost és un poeta realista que, amb Edgar Lee Masters i Carl Sandburg, es va oposar al classicisme de forma personal. Segons Bartra, l'oposició de Sandburg és més vehement, i la poesia esdevé la via mitjançant la qual és possible atènyer la regeneració humana. Masters es limita a ensenyar en les seves epopeies rurals la immutabilitat del destí humà. Pel que fa Frost, Bartra diu:

Dels tres, Frost és el més terrestre i el més densament humà. Les seves descripcions de la naturalesa tenen una màgia quieta, un ritme lent; els seus col·loquis giren entorn d'una acció o d'una experiència, no d'un somni o d'una intuïció, per bé que quan més tard li revé en poesia, quan comença a escriure els primers versos d'un poema, ho faci sota la impressió «de recordar una cosa que no sabia que sabés».<sup>4</sup> (Bartra 1951: 75)

La idea que Bartra té de Frost pot recordar inicialment la definició que Wordsworth va donar de la poesia entesa com a «the spontaneous overflow of powerful feelings», que troba el seu origen en «emotion recollected in tranquillity» (Wordsworth 2003: 21). Tanmateix, Bartra observa que, encara que la poesia de Frost parteix de l'experiència de la vida real (1951: 76), té «un llast misteriós, una feixuguesa [sic] tranquil·la i impersonal» que projecta la poesia fora del regne de l'esperit i l'objectiva «com si la seva última ventura fos esdevenir també una cosa, acabada, perfecta, amb el seu volum i el seu silenci peculiar». Un altre element estilístic fonamental de la poesia de Frost central per a Bartra és el llenguatge planer del poeta nord-americà:

Frost, per bé que hagi escrit cançons d'una gran delicadesa musical, no és un poeta que canta, sinó un poeta que parla. I per a fer-ho sap esperar —com diu ell mateix— que l'emoció trobi el seu pensament i que el pensament trobi les paraules. (Bartra 1951: 76)<sup>5</sup>

En les traduccions Bartra és coherent amb els seus comentaris sobre el llenguatge poètic de Robert Frost. Si els poemes de Frost parlen, i no canten, el mateix es pot dir de les traduccions de Bartra. No obstant això, les traduccions també donen veu, com calia esperar, a la veu original del poeta català i al seu estil personal. Finalment, també cal tenir en compte la dimensió diacrònica tant de la llengua com dels sistemes literaris. Hem de considerar que el registre discursiu col·loquial o fins i tot neutral en català ha canviat en els últims seixanta anys i la seva acceptació s'ha desplaçat dins del sistema literari català.

4 Bartra cita l'assaig de Frost «The Figure a Poem Makes.»

5 Bartra fa la paràfrasi aquí d'una afirmació metapoètica de Frost sobre el «speaking tone of voice somehow entangled in the words and fastened to the page for the ear of the imagination» (Frost 1995: 713).

## Anàlisi de l'estil del traductor

El registre col·loquial a les traduccions és principalment el resultat de la combinació d'un lèxic senzill, compost de paraules comunes, amb estructures sintàctiques simples, fetes de frases curtes i de poques subordinades. La forma del poema original afecta l'elecció del registre. L'evocació del llenguatge familiar o planer és més clara en els poemes amb una estructura dramàtica, com «El telèfon», «El poltre abandonat», i, en menor mesura, a «Amor i una pregunta», on sembla prevaler el lirisme meditatiu. Tot i així, hi ha un augment dels efectes orals també en la traducció del poema curt «La pastura»:

«La pastura»

M'en vaig a rasclar la deveda.  
Avui cal birbar un xic...Em sents?  
(L'aigua deu baixar clara, crec.)  
No trigaré molt. —També véns.

M'en vaig a cercar el vedellet.  
Pobrissó! Es tan frèvol, em sents?,  
Que sa mare el tomba amb la llengua.  
No trigaré molt. —També véns

«The pasture»

I'm going out to clean the pasture spring;  
I'll only stop to rake the leaves away  
(And wait to watch the water clear, I may):  
I sha'n't be gone long.—You come too.

I'm going out to fetch the little calf  
That's standing by the mother. It's so young,  
It totters when she licks it with her tongue.  
I sha'n't be gone long.—You come too.

El poema és l'epígraf de tota la col·lecció. La versió original es compon de dues quartetes que presenten una combinació d'un lèxic simple i oracions curtes. Cada quarteta del text de partida acaba amb una frase: «You come too,» que Lowell Edmunds ha definit com una «bucolic diaeresis» (Poirier 1977: 16). Bartra afegeix una segona repetició al mig de cada quarteta (les preguntes «Em sents?»), que enllaça amb la segona frase repetida («També véns») i augmenta la qualitat oral general de la composició. La repetició pot ser interpretada, de fet, com a un marcador de contacte (Koch & Oesterreicher 2007: 81–85), és a dir, un element utilitzat per tal de mantenir l'atenció de l'interlocutor durant una conversa, típic de la proximitat comunicativa.

En els poemes més llargs i més meditatis, com «Bedolls», i «La nit d'hivern d'un vell», el registre es mou cap a la distància comunicativa. El canvi de registre sembla coherent amb l'estat d'ànim més introspectiu de la composició. Cal remarcar que en aquests casos el text d'origen, tot i no tenir connotacions col·loquials clares, conserva un llenguatge quotidià normal, el llenguatge de Frost. Vegem-ne un exemple:

*Exemple 1*

«La nit d'hivern d'un vell»

I confià a la lluna —a la lluna tardana  
 Que havia eixit rompuda, però que malgrat tot  
 Era millor que el sol— la neu de la teulada,  
 Els caramells del mur. I l'envai la son.  
 (ll. 18–21)

«An Old Man's Winter Night»

He consigned to the moon, such as she was,  
 So late-arising, to the broken moon  
 As better than the sun in any case  
 For such a charge, his snow upon the roof,  
 His icicles along the wall to keep;  
 And slept. [...]  
 (18–23)

Al poema «An Old Man's Winter Night» s'observa l'alternança d'estructures sintàctiques més complexes amb estructures paratàctiques simples.<sup>6</sup> En la traducció («La nit d'hivern d'un vell») Bartra exemplifica les estructures sintàctiques del text, sobretot als versos 18–21 (que corresponen a un fragment més curt del corresponent en anglès). Tot i així, més endavant (versos 21–27), la seqüència d'oracions connectades tant mitjançant la iteració del connector «i» com per asíndeton connota la llengua del narrador extern amb matisos orals, com si es tractés d'un aede modern. Els mateixos segments en el text de destinació es fan més rics en paraules amb connotacions literàries (*astres, las, aura*), termes sonors (*sondrolla*), o propis de la llengua escrita com *llur, àdhuc, adés, devers* o bé, l'ús del perfet simple (*tremolà, confià*), mai utilitzat en la parla (que, però, també es troba en els poemes dramàtics, com «El telèfon»).

En la traducció es detecta un increment d'inversions sintàctiques. Aquest fenomen també pertany a la parla col·loquial encara que no solament a aquesta. La inversió de fet, és un tema complex. Com a dislocació tema-remà, per exemple, serveix sovint per donar èmfasi a alguns elements de l'oració, però altres tipus d'inversions poden tenir connotacions més aviat literàries. En el cas de la traducció de Bartra, moltes de les inversions introduïdes pertanyen més aviat a aquest últim tipus. Vegem-ne alguns exemples on es presenten els dos tipus de inversions (la negreta les indica):

*Exemple 2*

«Tarda de neu al bosc»

I també sé, **al poble**, quin fogar és **el seu**  
 (l. 2)

**D'un arbre cau un esponjós floccall**  
 (l. 11)

«Stopping by Woods...»

His house is in the village though  
 (l. 2)

of easy wind and downy flake  
 (l. 12)

6 Sobre aquest aspecte del poema Mark Richardson (2001: 248) va comentar: «In lines 18–23, metrical variations lend lightness of movement to lines whose grammatical and syntactical complexity might otherwise embarrass us. Frost manages the suspended grammar delicately and with a colloquial indirection that sorts well, though unusually, with the Miltonic subtleties.»

*Exemple 3*

«Amor i una pregunta»	«Love and a Question»
un capaltard, i <b>amb el nuvi parlà</b> (l. 1)	And he spoke to the bridegroom <b>fair</b> (l. 2)
i un <b>verd bastó</b> a la mà (l. 4)	He bore a green-white stick in his hand (l. 3)
Ses baies eren <b>blaves llüissors</b> (l. 14)	The woodbine berries were blue (l. 13)
Tardor, l'hivern <b>en el vent</b> alenava (l. 15)	Autumn, yes, winter was in the wind (l. 15)
<b>La ruta fosca</b> el nuvi contemplava (l. 21)	The bridgroom looked at the weary road (l. 21)
Però si un home realment tenia el dret de malmenar l'amor d'una parella a casa seva, <b>sí que s'ho preguntà.</b> (ll. 29–32)	But whether or not a man was asked To mar the love of two By harboring woe in the bridal house, <b>The bridegroom wished he knew.</b> (ll. 29–32)

Les oracions de partida dels exemples 2A, 3A i 3F són dos casos de dislocació de l'ordre de les paraules. Mentre que, pel que fa el primer exemple, és més difícil determinar l'efecte oral de la dislocació, que també depèn de la entonació de lectura del vers, l'exemple 3F és un cas més clar de dislocació amb matís colloquial. Els exemples 3B-E representen casos on transposicions amb connotacions més aviat literàries són introduïdes a la traducció encara que no siguin al text de partida.

Pel que fa als recursos fònics utilitzats en la traducció al català de la selecció de poemes de Frost, Bartra sembla tenir com a objectiu la reproducció de l'efecte rítmic del text de partida, tot i que no pot reflectir exactament el patró original. L'elecció de la forma de vers també segueix el model del text anglès. Per exemple, quan el poema original presenta una alternança de versos amb quatre accents tòncics, principalment iàmbics, amb la rima abab, cdc d c (com en la composició breu «Fire i Ice»), Bartra alterna versos curts amb rima abba c d c d e e. Un altre exemple interessant és el poema «El vent del desgel». L'original és un breu poema compost per quinze línies amb rima aabb, ccdd, eeff, ghgh. El ritme es produeix a través de la combinació dels tetràmetres, els apariats i el ritme trocaic que dona a la composició un to alegre. La traducció recrea un ritme marcat similar utilitzant una estructura de vers regular que alterna octosíl·labs i heptasíl·labs (tenint en compte la sinalefa recurrent) i un patró de rima que s'acosta més a la rima encadenada.

## El model de llengua de Bartra

Els resultats de l'anàlisi lingüística confirmen que Bartra comprèn a fons la llengua poètica de Frost i la seva sensibilitat moderna, resultant d'una tensió dialèctica entre els recursos

tradicionals de la poesia i la interpretació i recreació personal de l'oralitat. Això ajuda a explicar la intenció de Bartra de preservar una estructura mètrica i un patró de rima similars, quan sigui possible. Igualment important són les característiques divergents en les traduccions. Ens referim sobretot a la utilització més àmplia i relativament regular, en Bartra, d'un registre més literari el que Baker (2000: 245) anomena «recurring patterns of behaviour», és a dir, els elements característics de l'estil del traductor), observat en diversos textos que apunten a un estil que la traducció comparteix amb el llenguatge literari propi de Bartra. Dues obres de Vallverdú (1971; 1988) donen suport a aquesta posició. En els seus estudis, l'acadèmic assenyala una llista de les principals característiques lèxiques i morfosintàctiques de la llengua literària de Bartra, i observa, dins dels trets lèxics, una «predilecció marcada per mots no usuals caracteritzats per la seva sonoritat (romboll, esmolall, estretall, orenola, invarsós [sic], etc.)» (Vallverdú 1988: 63). Dins de les característiques morfosintàctiques, Vallverdú identifica l'ús dels possessius àtons (mon, ton, son, etc.), que es consideren bastant arcaics avui en dia. L'erudit català observa, però, que l'ús de pronoms i adjectius possessius àtons no és constant en l'obra de Bartra, i pot ser en part causat per necessitats mètriques (Vallverdú 1988: 65). Aquests elements lèxics i morfosintàctics caracteritzen les traduccions dels poemes de Frost també. L'ús que el traductor fa de recursos lèxico-semàntics i sintàctics amb connotacions literàries contribueix a la caracterització de les diferents veus en els poemes. Com a resultat, mentre que les veus dels personatges dels poemes dramàtics sovint evoquen el llenguatge parlat de la gent comuna, la veu del narrador, especialment del narrador extradiegètic, adquireix connotacions literàries i poètiques distintives. Aquest fenomen s'ha observat sobretot en aquells poemes en què les intervencions del narrador en primera persona interrompen momentàniament l'acció dramàtica. És igualment interessant observar la predilecció de Bartra pel vers alexandrí en la seva poesia, i l'ús d'aquest i del decasíllab en les seves traduccions. Tots dos tipus de versos pertanyen a la tradició poètica catalana i s'utilitzen per traduir el popular tetràmetre anglès i l'hendecasíllab espanyol o italià (encara que no existeixi una correspondència fixa en la traducció de Bartra entre les formes mètriques catalanes i angleses).

Fins ara s'han estudiat els aspectes lingüístics i estilístics de les traduccions de Bartra. L'estudi ha permès identificar els elements que poden ser considerats propis del seu estil poètic així com els recursos emprats per tal de recrear en català un registre col·loquial similar al que es percep en els poemes de Frost. Ara hauríem de preguntar-nos com els resultats de l'anàlisi lingüística de les seves traduccions, és a dir el nivell microtextual de l'estudi (Lambert i Van Gorp 1985), es relaciona amb el context històric del poeta-traductor, i com podem entendre les principals diferències estilístiques entre text de partida i traducció. Les opcions de traducció porten a una traducció que es pot considerar acceptable (Toury 1995), és a dir, una traducció que es regeix per les normes lingüístiques i estilístiques de la cultura meta. El català utilitzat en el text de destinació és normatiu, ja que no s'aparta de la llengua estàndard. Aquesta observació no és una sorpresa, però, per diverses raons. En primer lloc, cal subratllar que la recreació de la parla familiar en la llengua poètica



de Frost no correspon a cap variació diatòpica específica (Gerber 1966: 99), així que la impressió del registre colloquial americà que s'assoleix també és estàndard. És més aviat el resultat de la combinació de registre, imatges i forma dramàtica dels poemes el que ens transmet la impressió de la característica parla oral de la regió de Nova Anglaterra. La peculiar empremta estilística de Frost no sembla, per tant, confrontar el traductor amb els problemes de traducció freqüentment relacionats amb la traducció de variacions diatòpiques o diastràtiques.

D'altra banda, la reforma normativa del català modern realitzada per Pompeu Fabra havia establert un model de llengua l'autoritat de la qual encara no havia estat qüestionada en l'època en què Bartra estava escrivint. En diversos estudis és possible trobar una descripció del paper exercit per la traducció a Catalunya durant el modernisme i el noucentisme —vegeu, entre d'altres, Malé (2007), Marco (2000) i Murgades (1994)—. Durant aquest període, el compromís dels escriptors amb el desenvolupament i la definició de la llengua catalana es fa més fort i la traducció arriba a ser considerada com a instrument de potenciació de la llengua, ja que és capaç de restaurar l'antic prestigi social, cultural i literari de què el català havia gaudit durant els segles XIV i XV. Marco (2000: 31–37) observa, amb especial referència a les traduccions realitzades per Josep Carner (1884–1970), que la traducció es va utilitzar sobretot durant els primers trenta anys del segle XX per defensar el model de llengua que acabava de desenvolupar-se. La traducció va ser considerada com al vehicle ideal per a la transmissió tant de l'ortodòxia estilística com dels valors morals del noucentisme. És comprensible que aquesta posició hagi adquirit matisos puristes durant la Guerra Civil, quan l'amenaça de la dictadura sobre el català, i sobre la identitat cultural que una llengua representa, es va fer sentir més agudament. Un estudi previ de Pujol sobre la traducció de Bartra de *La terra eixorca* de T.S. Eliot observa com

El desajust entre el registre oral de l'original d'Eliot i el registre literari de la traducció que en fa Bartra és degut al model de llengua del Bartra escriptor, un model de llengua que tendeix al conservadorisme segurament a causa de l'exili que va patir el poeta, que sentia la necessitat —com altres escriptors, per exemple Pere Calders— de conservar la llengua literària tot evitant de no caure en l'anarquia del «català que ara es parla.» (Pujol 2009: 295)

El binomi esmentat per Pujol entre català literari i «català que ara es parla» fa referència a la polèmica que va néixer al voltant d'aquesta oposició en l'àmbit literari a Catalunya a partir dels anys vuitanta.<sup>7</sup> Xavier Pericay i Ferran Toutain (1996) van argumentar que l'actitud conservadora, inspirada en la llengua artificiosa de les traduccions de Carner (tan diferent de la llengua àgil, irònica i sovint propera a la proximitat comunicativa, que l'escriptor català utilitzava en la seva producció en prosa) va esdevenir un tret estilístic distintiu d'un cert nombre de traductors i escriptors catalans en les dècades següents, fins i tot després

7 S'ha escrit molt sobre aquesta polèmica. Per a un resum vegeu Kailuweit (2002).

del final de la dictadura. Les afirmacions de Pericay i Toutain no són compartides per altres estudiosos catalans. Ortín (2002), per exemple, en el seu estudi sobre les traduccions de Dickens fetes per Carner, posa en relleu com el text de destinació recrea amb èxit la varietat de registres presents en el text d'origen. La referència a aquesta polèmica té, en aquest context, un valor marginal. De fet, més d'una vegada, Pericay i Toutain aclareixen (1996: 95, 167, 199) que la seva crítica dels extrems als quals la ideologia noucentista havia suposadament portat la reforma fabriana no s'ha d'aplicar a la llengua de la poesia.

Si és evident que en la prosa els *noucentistes* no van saber o no van voler fixar un model de llengua prou madur, és a dir, capaç de servir de vehicle a una diversitat de gèneres i estils, en la poesia sí que sembla que aquest objectiu es va aconseguir d'una manera rotunda, i només cal llegir *Salvatge cor*, les *Elegies de Bierville* o *Nabí* per adonar-se'n. (Pericay i Toutain 1996: 167)

Aquest comentari esmentat anteriorment és fonamental per entendre la qualitat de la llengua de Bartra en les seves traduccions de poesia. El model de llengua poètica del noucentisme havia arribat a la maduresa, és a dir, havia produït un model comú de llengua que atorgaria continuïtat i salvaguardaria la llibertat d'estil (Pericay i Toutain 1996: 167). A la llum d'aquesta observació, l'actitud conservadora detectada en les traduccions de Bartra ha de ser despullada de tota connotació negativa, ja que no dóna lloc a cap llengua artificial. Aquestes consideracions, sens dubte ajuden a emmarcar les traduccions de Bartra dins del context polític més ampli del poeta.

## 2 Miquel Desclot: teoria i pràctica de la traducció

Miquel Desclot és un poeta, escriptor de literatura infantil i traductor literari principalment al català. Va començar la seva carrera amb el llibre titulat *Ira és trista passió*, el 1971. Des de llavors, ha publicat set llibres de poemes més, entre els quals un dels més coneguts és *Cançons de la lluna al barret* (1978). La seva col·lecció més recent, *Fantasies, Variacions i fuga*, és de 2006. El poeta i crític català Jordi Llavina (2006: 13), en una ressenya d'aquest llibre, observa com la col·lecció condensa dues fonts d'inspiració que caracteritzen la producció poètica de Desclot des del principi: «la de la cançó popular—més ben dit, la cançó d'autor que reproduïx la gràcia del poble quan compon— i la de la poesia culta que entronca, d'una manera molt evident, amb la tradició canònica». Llavina explica que l'element popular és especialment dominant en el primer llibre de poemes de Desclot, però que també està present en el seu treball com a escriptor de poemes per a joves lectors, especialment en *Més música, mestre!* (2001) i *Bestiolar de la Clara* (1992). A més, aquest element es troba també en l'antologia de traduccions de poesia *De tots els vents. Selecció de versions poètiques* (2004), que presenta una àmplia selecció de traduccions de poesia realitzades al llarg de la seva carrera com a traductor (i que inclou les seves traduccions de poemes de Frost).

Desclot és també un prolífic traductor literari, que s'ha especialitzat en la traducció de poesia. La llista de les seves traduccions és llarga i els autors i gèneres poètics que ha tractat són nombrosos. Entre els títols més importants cal esmentar les seves traduccions de poetes italians com Dante, Petrarca, Miquel Àngel (*Sap la terra on floreix el llimoner*, 1999), Vincenzo Cardarelli i Umberto Saba. Entre les seves traduccions de l'anglès hi ha versions de Blake (*Llibres profètics de Lambeth I*, 1987 i *II*, 1989), i de Wordsworth (*L'Abadia de Tintern i altres textos*, 1986); de l'alemany ha traduït Goethe (*Poesies*, 2000) i del francès Jaques Prevert (*Preversions*, 2001). Fins i tot abans d'entrar en detalls sobre la seva ideologia i poètica de traducció, aquest panorama deixa clar l'estreta relació, en l'escriptura de Desclot, entre la poesia i la traducció. La traducció es converteix per al poeta català en una forma d'apropiació i familiarització amb artistes d'altres èpoques i altres cultures. Alhora, també esdevé un instrument de compromís cultural, ja que ajuda a difondre l'obra poètica d'escriptors coneguts i menys coneguts a Catalunya (un exemple és la seva traducció dels poemes de Miquel Àngel, publicada el 2011). Aquesta actitud es reflecteix en la producció de les seves pròpies composicions i destaca una vegada més el vincle entre el treball de traducció i l'activitat poètica.

En els escrits que desenvolupen el discurs teòric sobre la traducció, Desclot estableix un paralelisme entre la traducció literària i les variacions musicals sobre un tema. En música la variació sobre un tema consisteix en la modificació per part del compositor d'un tema propi o d'una altra persona. Les variacions poden assolir un alt grau de complexitat i aconseguir la independència gairebé total del tema original, sense deixar de preservar alguns trets de la composició de partida. La traducció es pot considerar, segons Desclot (2007b: 42), com una forma de variació que es manté prop del tema original i que, al mateix temps, aconsegueix un estat poètic propi. Com l'escriptor català assenyala, la metàfora de variacions sobre un tema, mitjançant la representació d'una cadena potencialment infinita de modificacions independents d'un tema, esborra el concepte mateix d'original i es converteix en una al·legoria de la tradició literària, en la qual s'inclou la traducció literària.

Tots els poetes són fills d'altres poetes i tot poema és hereu d'altres poemes. El grau de variació en un poema respecte dels seus avantpassats pot ser més intens o menys, però això en realitat no afecta gens ni mica la qualitat estètica intrínseca de la variació, perquè qualsevol estadi de variació és tan legítim com qualsevol altre; però, en definitiva, el que em sembla inapel·lable és que tots escrivim variacions sobre temes manllevats conscientment o no a la tradició literària. [...] La traducció poètica, doncs, és una forma d'escriptura poètica com qualsevol altra [...]. (Desclot 2007: 45–46)

En els escrits teòrics, l'ús de metàfores, com ara el de variació musical, té avantatges i desavantatges. D'una banda, com a eina d'anàlisi, no té la precisió semàntica i la univocitat que sens dubte serien útils en la nostra tasca d'entendre l'activitat de traducció de Desclot. D'altra banda, l'ús d'una metàfora és productiva en la seva suggestió i poder evocador. Aquest avantatge destaca indirectament els aspectes centrals de la poètica de traducció de

Desclot: la importància de la recreació en una traducció literària, el poder comunicatiu i evocador dels recursos utilitzats en el poema d'origen i l'estatus de la traducció literària com a composició literària independent. L'observació de Desclot sobre tota la producció poètica com a variació es refereix a l'acte d'escriptura com un acte de traducció en si mateix, mentre que la traducció es presenta com un acte de lectura, interpretació i re-escriptura (el mateix concepte que Andre Lefevere (1992) va contribuir a difondre en els cercles acadèmics dels estudis de traducció). La traducció literària esdevé un acte creatiu amb identitat pròpia. Per arribar a aquesta conclusió, Desclot parteix de l'essència de la traducció de la poesia, que no resideix, segons ell, en la semàntica d'un text, sinó en la transformació personal exercida sobre la semàntica del text «amb el desplegament de tots els recursos al seu abast començant pels musicals, els menys racionalitzables, per tal que, així forçades i violentades, les paraules s'avinguin a dir allò que fins aleshores no sabien dir —i que per això semblaran noves, inventades de fresc» (Desclot 2004: 30). Si el traductor aconsegueix aquest objectiu, i evita ser un simple traductor de paraules, es converteix en un poeta, en una mena de poeta dramàtic, ja que la seva veu s'expressa indirectament a través de les veus dels altres. I la traducció de la poesia esdevé, en conseqüència, poesia en si mateixa.

## 2.1 *Al nord de Boston*: traduccions de Frost

El 1994, Edicions 62 va publicar *Al nord de Boston*, una antologia de nou poemes de Robert Frost amb traduccions en català de Desclot i una introducció escrita per Àngel Crespo. En la «Nota sobre la traducció», el traductor informa els lectors que vuit dels nou títols de l'antologia (que es resumeixen en la taula 2) són part del llibre de Frost *North of Boston*, mentre que l'últim, («—Apaga't, apaga't...») pertany a la col·lecció *Mountain Interval*.

### *Al nord de Boston*

«Refent paret»	«Mending Wall»
«La mort del mosso»	«The Death of the Hired Man»
«La muntanya»	«The Mountain»
«Enterrament domèstic»	«Home Burial»
«Serventa de servents»	«A Servant to Servants»
«Després de collir pomes»	«After Apple-Picking»
«El codi»	«The Code»
«La pila de llenya»	«The Wood Pile»
«—Apaga't, apaga't...»	«“Out, Out—”»

El llibre és la versió ampliada d'una tasca de traducció que Desclot havia rebut de la revista *Faig arts* el 1989, que consistia en la traducció de quatre poemes, publicats finalment el 1991. Tot i que el traductor comentí que una selecció de tan sols nou poemes no pot ser suficient per proporcionar un coneixement satisfactori de la poesia de Frost, també sosté

que aquests poemes estan entre les composicions més llargues i més conegudes del poeta. En justificar la selecció dels títols per a l'antologia, Desclot inscriu el seu treball dins de la tradició de traducció de Frost establerta per Agustí Bartra.

Els comentaris de Desclot sobre el llenguatge poètic de Frost són breus, ja que aquests també es descriuen en la introducció de Crespo. Tanmateix, Desclot fa una sèrie d'observacions metapoètiques des de la seva perspectiva com a traductor:

Ara bé, tot i les dificultats que havia trobat a Amèrica per fer conèixer els seus versos, Frost no era, ni en els primers poemes ni més tard, un poeta revolucionari o experimental. Però en efecte, la seva poesia, realista i discursiva, havia de resultar xocant per al públic de primers de segle, aviciat pel sentimentalisme ensucrat i cançoner que prevalia. (Desclot 1994: 19)

Desclot dibuixa llavors un paral·lel semblant al que ja hem vist en la introducció de Bartra, entre Frost i Wordsworth, i subratlla que tots dos poetes s'inspiren en la llengua de la gent comuna i estan interessats a provar-ne els límits quan s'utilitza com a llengua de la poesia. Finalment, conclou fent al·lusió a les seves prioritats de traducció:

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 [«Després de collir pomes»]: tenia por que l'esforç per aconseguir les 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. (Desclot 1994: 20)

Coherentment amb aquestes premisses, en el text d'arribada Desclot tradueix el vers blanc amb el decasíl·lab, i prefereix adoptar una estructura versal més híbrida en el poema «Després de collir pomes», d'una manera similar a Frost. A més, les seves traduccions tenen exactament el mateix nombre de versos que els textos originals. L'anàlisi textual de les traduccions confirma, en català, l'ús de recursos lingüístics i literaris enfocats a la recreació d'una llengua propera al llenguatge natural, és a dir, familiar o col·loquial, que caracteritza la poesia de Frost. Un exemple pot ser l'ús freqüent del *que* polivalent, típic del català col·loquial, o bé l'ús més freqüent, respecte al text de partida, dels diminutius (un recurs expressiu i afectiu utilitzat freqüentment en el català parlat). Vegem-ne alguns exemples:

*Exemple 4 (que polivalent)*

«Serventa de servents»

Sóc en un punt **que** ja no sé del cert  
si estic contenta o trista, o com estic  
(ll. 11–12) [funció de pronom relatiu]

De «A Servant to Servants»

It's got so I don't even know for sure  
Whether I *am* glad, sorry, or anything.  
(ll. 11–12) [la cursiva és original]

Allà us hi tenen els mitjans que calen,  
I no amargues la vida a l'altra gent...  
**que** ni tu els fas cap bé, ni ells a tu,  
en l'estat en què et trobes; [...]  
(ll. 98–101) [funció causal]

There they have every means proper to do with,  
And you aren't darkening other people's lives—  
Worse than no good to them, and they no good  
To you in your condition; [...]  
(ll. 98–101)

*Exemple 5*

«Després de collir pomes»

Deu mil milers de fruites per palpar,  
acaronar, collir i no deixar caure.  
**Que** totes  
les que hagin tocat terra  
encara que no tinguin macadures,  
van de dret a la pila de la sidra  
com a rampoines.  
(ll. 30–36). [funció causal]

De «After Apple-Picking»

There were ten thousand thousand fruit to touch,  
Cherish in hand, lift down, and not let fall.  
For all  
That struck the earth,  
No matter if not bruised or spiked with stubble,  
Went surely to the cider-apple heap  
As of no worth  
(ll. 30–36)

Els dos exemples són trets de poemes de caire diferent. El primer és un monòleg dramàtic on hi ha una sola veu narrant, que parla a un interlocutor mut. A causa del caràcter dramàtic de la composició la llengua és caracteritzada per molts recursos mimètics que evocuen la parla col·loquial del personatge. L'ús del *que* polivalent, en català, accentua aquest efecte oral. El segon exemple és pres d'un poema més meditatiu («After Apple-Picking») la llengua del qual té un registre menys col·loquial. En català el registre utilitzat és més neutral, encara que es mantingui a prop de la proximitat comunicativa.

*Exemple 6 (diminutius)*

«El codi»

En James ho ha rosegat una **estoneta**  
(l. 18)

From «The Code»

James would take time, of course, to chew it over  
(l. 18)

*Exemple 7 (diminutius)*

«—Apaga't, apaga't...»

de dolça flaire si l'**airet** hi alena  
(l. 3)

From «“Out, Out—”»

Sweet-scented stuff when the breeze drew  
across it  
(l. 3)

A diferència de l'anglès, on l'ús del diminutiu és menys freqüent, en català és possible afegir un cert valor avaluatiu o expressiu a una unitat lexical existent mitjançant l'ús de sufixos (Cabré 2002: 743). L'ús d'aquest recurs a la traducció introdueix sovint un clar registre oral a la frase.

Evidentment, també es registren uns quants canvis semàntics, inevitables en qualsevol traducció, i més en la traducció de poesia, com Desclot mateix subratlla. Certament, aquests canvis poden implicar una representació diferent de la personalitat dels personatges, que afecta la manera en què la seva veu és percebuda pels lectors. Tot i així, en la traducció de Desclot no s'han detectat canvis semàntics dràstics. Entre les diferències més significatives es registra l'ús d'un lèxic més específic respecte al text de partida, i la barreja en algunes ocasions d'un registre literari de to més col·loquial o familiar. Aquesta barreja sembla ser una marca estilística de Desclot, com el comentari anterior de Llavina assenyala.

*Exemple 8*

De «La muntanya»

Vaig percebre-ho abans d'anar a dormir:  
faltaven tot d'estrelles a ponent,  
on la **còrpora** negra talla el cel.  
(ll. 2-4)

**xaragalls** en els prats, i damunt l'herba  
(l. 13)

damunt, només **capçades**, i penyals  
(l. 31)

**Lleixes** de roca migassolellades  
(ll. 57-58)

De «The Mountain»

I saw so much before I slept there once:  
I noticed that I missed stars in the west,  
Where its black **body** cut into the sky  
(ll. 2-4)

Good grassland gullied out, and in the grass  
(l. 13)

After that only **tops of trees**, and cliffs  
(l. 31)

Great granite terraces in sun and shadow  
(ll. 57-58)

En el poema «La muntanya», el narrador utilitza la paraula «còrpora» per referir-se al perfil de la muntanya contra el cel estrellat (8A), mentre que en el text de partida trobem el terme comú «cos.» El terme català correspon a la paraula «trunk», en anglès, i és una versió una mica més culta de la paraula «tronc», amb el mateix significat. La traducció adopta el mateix recurs retòric utilitzat en el text d'origen (la metàfora), però amb un terme més específic. L'ús de «xaragalls», «capçades» i «lleixes» (8B-D) és un exemple de precisió lèxica, és a dir, de paraules més específiques que les del text de partida, encara que no rares, que descriuen un fenomen natural. És clar que, per tal d'entendre com l'ús de la precisió lèxica en la traducció afecta el registre general del poema, hauríem de considerar cada composició individualment, ja que hem d'esbrinar com les veus individuals canvien en el text de destinació. Aquest tipus d'anàlisi no seria factible aquí. No obstant això, podem assenyalar, en termes generals, que la mimesi de l'oralitat es diferencia de la del text de partida depenent de si el lèxic més específic s'utilitza en un diàleg, un monòleg, o un apartat narratiu. Si el lèxic específic s'utilitza durant un diàleg o monòleg, és a dir, si és part de l'idiòlecte del personatge, els resultats poden variar de manera més dràstica. De fet, mentre que encara resultaria versemblant trobar termes comuns especialitzats (sobretot si es refereixen a activitats agrícoles) en els discursos de pagesos o grangers, l'efecte és menys realista quan aquests personatges fan ús de termes menys comuns. Per contra, els termes especialitzats utilitzats en els apartats descriptius o en la introducció d'un narrador no

divergeixen necessàriament dels efectes col·loquials del text de partida, ja que el llenguatge del narrador en el text d'origen és més neutral, tot i que encara pertanyent a l'àrea de la proximitat comunicativa.

## 2.2 El model de llengua de Desclot

Les limitacions formals autoimposades, o sigui, les prioritats de traducció (Zabalbeascoa 2006) de Desclot, poden ajudar a entendre qüestions d'estil relacionades amb el gust personal del traductor. Al mateix temps, representen el punt de partida per una sèrie d'hipòtesis, o qüestions, més enllà del text, sobre les motivacions ideològiques i culturals que han determinat l'estil de la traducció. La simple referència a l'estil del traductor no és suficient per respondre a preguntes sobre per què Desclot barreja (encara que no de forma indiscriminada) el registre familiar amb el formal; per què decideix adoptar el decasíl·lab com a equivalent mètric del vers blanc de Frost; i, finalment, sobre quina relació es pot trobar, si n'hi ha, entre la traducció de Desclot i les traduccions que Bartra havia fet dels poemes de Frost.

No es pot afirmar que la noció de traducció de poesia presentada per Desclot sigui innovadora. Més aviat, en referir-se a l'essència inefable de la poesia, introdueix un clíxe sovint esmentat en relació amb la poesia i la traducció de la poesia. Desclot «però» no fa cap pretensió d'originalitat en els seus escrits sobre la traducció ja que ell només presenta als seus lectors la idea de la traducció literària que ha guiat la seva activitat i amb la qual justifica les seves opcions de traducció. Tot i així, les seves paraules sobre la traducció el condueixen a altres consideracions que revelen, almenys en part, les motivacions ideològiques i culturals a la base de les seves traduccions. De fet, la definició de Desclot de la traducció literària com a gènere poètic independent el porta a una crítica oberta de les anomenades traduccions filològiques, es a dir, aquelles traduccions que donen prioritat a la semàntica del text. Segons el poeta català, les traduccions filològiques poden tenir certa utilitat didàctica per als lectors del text de destinació que vulguin llegir poesia en l'idioma d'origen i que utilitzin traduccions literals com a un suport lingüístic durant la seva lectura. No obstant això, la difusió d'aquesta moda té conseqüències negatives en diversos altres camps relacionats amb la literatura. En primer lloc, una vegada que aquesta tendència de traducció esdevé una norma dominant i no una excepció en el sistema cultural d'arribada, la traducció de la poesia com a gènere poètic es pot veure seriosament afectada i la important tradició de traducció de poesia a Catalunya (que inclou alguns dels grans noms de la literatura catalana com ara Josep Carner, Carles Riba, Josep Maria de Sagarra, Marià Manent, Josep Vicenç Foix, i Agustí Bartra) estaria en perill d'extinció (Desclot 2004: 34). En segon lloc, la pèrdua del gènere de la traducció poètica afectaria negativament la producció literària original. Per tant, segons Desclot, la crisi de la traducció de poesia és un símptoma de la crisi general dels escriptors catalans que semblen haver perdut «la generosa voluntat d'aixecar entre tots plegats una literatura al nivell de la resta de literatures europees: és a



dir, hem perdut el coral sentit de collectivitat, l'ambició política de ser alguna cosa més que una remota província literària» (Desclot 2004: 34). Renunciar a la traducció de la poesia com a gènere poètic significaria, per tant, renunciar al paper de guia que la poesia sol tenir en el camp literari, a favor de la ficció en prosa.

Aquestes reflexions ens permeten dibuixar les motivacions que donen suport a les prioritats de traducció establertes per la traducció de Frost. En un document posterior a la publicació de *Al nord de Boston* —una intervenció en una conferència organitzada pel Centre d'Estudis Catalans de la Universitat de París-Sorbonne (Desclot 2000)— Desclot explica com la principal dificultat amb què va haver d'enfrontar-se en traduir l'*Amphitrió* de Molière al català per a l'escenari va ser la falta d'una tradició teatral catalana establerta. La seva traducció en versos de la peça va ser rebuda amb escepticisme pel director, el qual va demanar-li que renunciés a l'estructura formal original i produís «un Molière a la carta, servit en un llenguatge molt planer i, sobretot, molt “invisible”, és a dir, que no molestés gens l'acció» (Desclot 2000). Tot i així, la seva traducció a l'espanyol de la mateixa peça, on la forma de la traducció és molt més propera al text de partida, no va causar reaccions negatives per part del director o dels actors, que van trobar natural la seva traducció rimada. Desclot argumenta que les causes d'aquest comportament aparentment contradictori es poden trobar en les diferents tradicions darrere les dues traduccions. Mentre que la traducció en espanyol està recolzada per una tradició teatral reconeguda, els autors de la qual pertanyen al cànon literari mundial (Tirso de Molina, Lope de Vega, Calderón de la Barca, etc.), la traducció al català no té una tradició autòctona igualment consolidada. Així, les traduccions rimades al català d'una obra de teatre evocuen, segons Desclot, les representacions de teatre folklòric (*Els Pastorets*) i les obres de Serafí Pitarra, que va escriure la seva obra adoptant el *català que ara es parla*. Com a conseqüència, el llenguatge classicista adoptat en la traducció catalana de Molière va resultar inacceptable, mentre que la mateixa estratègia en espanyol va conduir a una traducció que es va acollir amb entusiasme. Desclot afirma que aquesta actitud és una conseqüència de la provincialització de la cultura catalana i considera que la seva estratègia de traducció pot contribuir al gènere gairebé inexistent de la traducció teatral a Catalunya.

Malgrat el fet que l'enfocament de Desclot en el seu article sigui sobre la traducció teatral i el teatre a Catalunya, creiem que les seves observacions es poden aplicar retrospectivament a la seva traducció dels poemes de Frost per diverses raons. El traductor mateix afirma en el seu article sobre la traducció de Molière que els problemes que presenta no es limiten ni a les seves traduccions de Molière, ni tan sols a qüestions lingüístiques, sinó que abasten qüestions més generals relacionades amb les tradicions teatrals i educatives. Tanmateix, Desclot també apunta a l'afinitat entre poesia i teatre quan parla de la dimensió poètica implícita en l'art dramàtic: «sóc dels que creuen que l'acció dramàtica té lloc a les paraules fins i tot abans que a l'escenari, això és, que en definitiva el teatre no ha perdut mai la seva dimensió poètica original» (Desclot 2000). Finalment, és important tenir en compte que la majoria dels poemes inclosos en *Al nord de Boston* té una estructura dramàtica que justifica una comparació amb una obra de teatre, de tal manera que, en diverses ocasions,

alguns dels poemes van ser representats de forma dramàtica als Estats Units. Així, encara que les traduccions de Frost que va fer Desclot es puguin inscriure en la rica tradició poètica catalana (atribuint, com el traductor fa, estatus de poesia a la seva traducció de la poesia), i no presenten les limitacions de la traducció del drama en català, l'estructura dramàtica dels poemes de partida i el registre col·loquial poden tornar a posar en qüestió el discurs del pes de la tradició literària catalana en les traduccions. Suggestir causes extralingüístiques darrere dels fenòmens observats durant l'anàlisi textual es fa ara més fàcil. Les nombroses similituds detectades entre els recursos adoptades per Frost i per Desclot, així com la decisió del traductor d'adoptar una estructura mètrica precisa, el decasíl·lab, que ocupa una posició central a la tradició poètica catalana equivalent a la del vers blanc a la tradició angloamericana, responen a la intenció de Desclot de mantenir les seves traduccions al més a prop possible a l'estructura original. La decisió és coherent amb la seva idea de la traducció com un primer grau de variació sobre un tema, i amb la seva decisió de recrear l'equilibri que Frost realitza entre poesia i parla de la gent comuna.<sup>8</sup> Dit això, també cal destacar que Desclot es refereix en termes genèrics a aquest equilibri de Frost entre parla comuna i recursos poètics, i això deixa prou espai per una lectura personal dels poemes i per les seves *variacions*, en què pot expressar el seu gust personal com a poeta. D'aquí sembla per tant derivar aquella qualitat literària de les seves traduccions, evidenciada durant l'anàlisi estilística, que troba la seva justificació en el paper de promoció cultural, literària i ideològica que Desclot li atribueix. La seva recreació en la traducció del llenguatge poètic de Frost es pot interpretar, per tant, com una reacció del traductor davant el panorama literari català, que ell considera poc atractiu. El seu ús d'una llengua que sigui, d'una banda, simple a nivell sintàctic i pragmàtic i, de l'altra, més elaborada, encara que no arcaica o estereotípicament literària, correspon a la decisió del traductor de no cedir a una forma de *català que ara es parla*. Amb les seves traduccions i amb el seu treball teòric, Desclot critica aquesta tendència, observant que les traduccions publicades des del final del règim de Franco, tot i ser més nombroses, també són de qualitat literària inferior. Aquest fenomen pot ser conseqüència d'un món on els interessos econòmics i comercials prevalen sobre els literaris i és poc desitjable en les condicions precàries de la cultura catalana (Desclot 2010: 216). En l'article, el traductor català pren posició en contra de les tendències literàries actuals:

Mentrestant [és a dir, durant el període que va de 1975 a 2005] bons escriptors i traductors de la *vella escola*, com ara Bonaventura Vallespinosa, Carme Serrallonga, Manuel de Pedrolo, Ramon Folch i Camarasa o Jordi Arbonès, van continuar treballant

8 És per això també que Desclot decideix no traduir la rima en *Al nord de Boston*, l'únic poema rimat en el text de partida. Aquesta decisió és comprensible si es té en compte la poca importància que la composició rimada té en l'antologia, o fins i tot en comparació amb altres poemes rimats de Frost, en què la rima juga un paper molt més important. Per la mateixa raó, per exemple, Desclot no renuncia a aquest recurs estilístic en les traduccions d'altres poetes, on la rima té tradicionalment un paper més fort, com en les seves traduccions de poemes de Dante o Cavalcanti.

amb regularitat i solvència (sovint des de la distància), tot i que els últims anys han estat discutits pels seus models de llengua (en una nova manifestació virulenta del nostre recurrent *català-que-ara-es-parlisme*, tan característic d'una cultura anormalitzada, desposseïda dels mecanismes naturals de la regulació i autocontrol generats per la normalitat social: la dels mitjans de comunicació, l'ensenyament, l'administració, el món de l'espectacle, etcètera). (Desclot 2010: 216)

Finalment, en el mateix article Desclot subratlla l'important paper que el modernisme i el noucentisme van tenir en el desenvolupament de la traducció literària catalana i elogia aquells traductors que encara produeixen traduccions d'alta qualitat literària tot i la tendència a la traducció filològica.

### 3 Conclusions

L'anàlisi textual de les traduccions de Frost fetes per Bartra i Desclot ha revelat trets comuns en llur estil traductor. Això ens ha permès evidenciar, d'una banda, les relacions entre l'estil poètic i l'estil de traducció de cada poeta-traductor. D'altra banda, també en ha permès suggerir vincles potencials entre les poètiques de traducció dels dos poetes. La interpretació que cada traductor va fer del llenguatge poètic de Frost es caracteritza per una barreja de recursos propis de la parla comuna i, al mateix temps, d'un lèxic amb connotacions literàries. Aquesta barreja, que s'allunya en part de l'estil col·loquial del poeta americà, no és indiscriminada i aconsegueix matisar les diverses veus poètiques que apareixen als textos. Aquest aspecte posa en relleu, també, les prioritats similars que tant Bartra com Desclot semblen haver establert a nivell formal. Tots dos traductors decideixen traduir l'estructura mètrica dels poemes de Frost adoptant metres que pertanyen a la tradició catalana (principalment el decasíllab). Bartra també recrea un patró de rima que evoca els efectes rítmics del text de partida. Tots dos poetes també mantenen el mateix nombre de línies presents al text de partida, amb només algunes excepcions en la traducció de Bartra.

Durant l'anàlisi s'ha subratllat com aquestes opcions de traducció tenen les seves arrels en el rerefons ideològic, sociocultural i polític dels dos traductors. Són conseqüència en part de la idea personal que cada poeta-traductor té de la traducció de poesia. Tots dos poetes consideren la traducció com a un instrument de desenvolupament literari i d'emancipació cultural i lingüística que pot enfortir la posició de la llengua i la cultura catalana en el panorama literari internacional. Bartra va publicar a l'exili, durant la dictadura franquista. La seva antologia no va tenir gaire difusió a Mèxic i no va arribar a Espanya fins als anys setanta. Però aquest fet no limita la importància de la seva feina de traductor, ni la influència que les seves traduccions al català van tenir, encara que a llarg termini, sobre el panorama literari català. Desclot, en canvi, va publicar *Al nord de Boston* el 1994, al final de la dècada d'or de la traducció al català de la poesia (segons Farrés 2010: 111), i gairebé vint anys després de la fi del règim. Els comentaris de Desclot sobre la traducció de poesia a

Catalunya, les seves decisions traductores i les reflexions sobre les motivacions ideològiques i socioculturals que hi ha al darrere, així com la referència a les tendències actuals de la traducció de la poesia en català, duen a un enteniment més profund de les seves traduccions i de les funcions no únicament literàries que el poeta-traductor els atribueix.

Tot i fent les distincions necessàries entre Bartra i Desclot, sembla possible considerar els dos poetes-traductors com a representants de dos moments cronològics diferents d'una branca de la tradició en la traducció de poesia que està lluny d'haver esgotat el seu potencial dins de la cultura catalana; una branca que està en relació tensa amb la tendència actual de la traducció literària filològica i que posa l'accent en la importància de certs aspectes formals de la traducció literària a Catalunya. L'estudi pot ser considerat així també el punt de partida d'una reflexió i una recerca més ampla que es centra sobre els diferents models de llengües poètiques i llur desenvolupament en l'àmbit de la traducció al català.

## Referències bibliogràfiques

- Adams, D. Sam. 2009. «Quelcom neix en tota mort...». *Quaderns* 16: 67–73.
- Baker, Mona. 2000. «Towards a Methodology for Investigating the Style of a Literary Translator». *Target* 12 (2): 241–66.
- Bartra, Agustí. 1983 (1951). *Antologia de la lírica nord-americana*. Vic: Eumo.
- . 1952. *Antología de la poesía norteamericana*. Mèxic, D.F.: Letras.
- . 1951. *Una antología de la lírica nord-americana*. Mèxic, D.F.: Lletres.
- Cabré, M. Teresa. 2002. «La derivació». Dins *Gramàtica del català contemporani*, vol. 1, ed. Joan Solà, Maria-Rosa Lloret, Joan Mascaró i Manuel Pérez Saldanya, 731–775. Barcelona: Empúries.
- Desclot, Miquel. 2010. «Traducció i creació». Dins *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975–2005)*, ed. Montserrat Bacardí i Pilar Godayol, 201–219. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa.
- . 2007. «La traducció poètica, una forma d'escriptura». Dins *El llibre i la lectura: Una revolució en la història de la humanitat*, ed. Joan Martí i J. M. Mestres, 41–57. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.
- . 2004. *De tots els vents. Selecció de versions poètiques*. Barcelona: Angle Editorial.
- . 2000. «Traducció i tradició. Dificultats extralingüístiques de la traducció de Molière al català». Publicació en línia: <http://mmvalls.hautetfort.com/archive/2009/05/16/traduire-trahir-creer-tous-les-enjeux-de-la-traduction-d-apr.html> [10 març 2014].
- . 1994. «Nota sobre la traducció». Dins Robert Frost, *Al nord de Boston*, 17–20. Barcelona: Edicions 62.
- Farrés, Ramon. 2010. «Les traduccions de poesia». Dins *Una impossibilitat possible. Trenta anys de traducció als Països Catalans (1975–2005)*, ed. Montserrat Bacardí i Pilar Godayol, 107–120. Vilanova i la Geltrú: El Cep i la Nansa.
- Frost, Robert. 2003. *Gebre i sol*. Trad. Josep Maria Jaumà. Barcelona: Quaderns Crema.

- Frost, Robert. 1995. *Collected poems, prose and plays*, ed. Richard Poirier i Mark Richardson. Nova York: The Library of America.
- . 1994. *Al nord de Boston*. Trad. Miquel Desclot. Barcelona: Edicions 62.
- Gerber, Philip L. 1966 (1982). *Robert Frost*. Boston: Twayne Publishers.
- Giugliano, Marcello. 2012. *Translating Mimesis of Orality: Robert Frost's Poetry in Catalan and Italian*. Tesi doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Kailuweit, Rolf. 2002. «Català heavy – català light: una problemàtica de la “lingüística de profans”». *Zeitschrift für Katalanistik* 15: 169–182.
- Lambert, Jose, i Hendrik Van Gorp. 1985 (2006). «On Describing Translations». Dins *Functional Approaches to Culture and Translation. Selected Papers by Jose Lambert*, ed. Dirk Delabastita, Llieven D'Hulst i Reine Meylaerts, 37–48. Amsterdam: John Benjamins.
- Lefevère, André. 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- Malé, Jordi. 2007. «“Una llengua en plena ebullició”. Els traductors davant el català literari a les primeres dècades del segle xx». *Quaderns. Revista de traducció* 14: 79–94.
- Murià, Anna. 2004. *Crònica de la vida d'Augustí Bartra*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Marco, Josep. 2000. «Funció de les traduccions i models estilístics: el cas de la traducció al català al segle xx». *Quaderns. Revista de traducció* 5: 29–44.
- Murgades, Josep. 1994. «Apunts sobre noucentisme i traducció». *Els Marges* 50: 92–96.
- Ortín, Marcel. 2002. «Els Dickens de Carner i els seus crítics». *Quaderns. Revista de traducció* 7: 121–151.
- Pericay, Xavier i Toutain Ferran. 1996. *El malentès del noucentisme*. Barcelona: Proa.
- Pujol, Dídac. 2009. «Agustí Bartra, traductor de *The Waste Land*: tres observacions». *Reduccions* 93/94: 288–301.
- Richardson, Mark. 2001. «An Old Man's Winter Night». Dins *The Robert Frost Encyclopedia*, ed. Nancy Lewis Tuten i John Zubizarreta, 247–248. Westport, Connecticut: Greenwood Publishing Group.
- Ruiz Casanova, José Francisco. 2000. *Aproximación a una historia de la traducción en España*. Madrid: Catedra.
- . 2003. «Voces de la razón muda. Dos traductores del exilio: Augustí Bartra y Juan Ortega Costa». *Vasos comunicantes* 27: 51–59.
- . 2007. «Agustí Bartra: Un (El) canon de la poesia norteamericana traducida al catalán y al castellano». Dins *Literatura comparada catalana i espanyola al segle xx: gèneres, lectures i traduccions (1898–1951)*, ed. Miquel M. Gibert, Amparo Hurtado i José Francisco Ruiz Casanova, 189–211. Barcelona: Punctum & TRILCAT.
- . 2011. *Dos cuestiones de literatura comparada: traducción y poesía. Exilio y traducción*. Madrid: Cátedra. 219–249.
- . 2012. «Agustí Bartra: Vida mexicana (americana) de un traductor», *Anuari TRILCAT* 2: 132–157.

- Toury, Gideon. 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Wordsworth, William. 2003. «Preface to *Lyrical Ballads* (1800/1802)». Dins William Wordsworth i Samuel Taylor Coleridge, *Lyrical Ballads and Other Poems*. Ware: Wordsworth Editions, 5–25.
- Poirier, Richard. 1977. *Robert Frost: The Work of Knowing*. New York: Oxford University Press.
- Koch, Peter, i Wulf Oesterreicher. 2007. *Lengua parlada en la Romania. Español, francés, italiano*. Madrid: Gredos.
- Vallverdú, Francesc. 1985 (1971). «Introducció a la poesia d'Agustí Bartra». Dins *Agustí Bartra. Obra Poètica Completa. 1938–1972*, ed. Llorenç Soldevila. Barcelona: Edicions 62.
- . 1988. «La llengua literària d'Agustí Bartra», *Faig. Revista Literària* 30: 61–67.
- Zabalbeascoa, Patrick. 2006. «Priorities and Hierarchical Accounts of Translation», *Miscelánea: A Journal of English and American Studies* 33: 89–103.