

# La traducció de la variació lingüística i de l'oralitat ficcional en la versió catalana de *Moby Dick* per M. Antònia Oliver

MARCELLO GIUGLIANO  
Universitat de Berna  
[marcello.giugliano@rom.unibe.ch](mailto:marcello.giugliano@rom.unibe.ch)

VICTÒRIA ALSINA KEITH  
Universitat Pompeu Fabra  
[victoria.alsina@upf.edu](mailto:victoria.alsina@upf.edu)

DOI: <https://doi.org/10.31009/anuaritricat.2019.i9.01>

Data de recepció: 1 d'abril de 2019

**Resum:** La novel·la *Moby-Dick*, de Herman Melville, és una obra d'una gran complexitat estilística. L'única traducció catalana que se n'ha fet fins ara és la de Maria-Antònia Oliver, de 1984, que gaudeix de gran prestigi. En aquest article analitzem el tractament que Oliver va donar a les veus de quatre personatges de l'obra caracteritzades per un seguit de trets geolectals i sociolectals que tenen diverses funcions. Després de descriure el fenomen de l'oralitat ficcional i d'exposar la problemàtica que presenta per a la traducció, passem a fer una anàlisi comparativa entre text de partida i text meta d'una selecció de fragments il·lustratius de les característiques de les quatre veus analitzades, i conclouem que Oliver va saber recollir-les mitjançant una combinació d'estratègies usuals i originals.

**Paraules clau:** Traducció de la variació lingüística, traducció de l'oralitat fictícia, *Moby Dick*, Maria-Antònia Oliver

**Abstract:** Herman Melville's *Moby-Dick* is a work of great stylistic complexity. The only Catalan translation that has been done so far is Maria-Antònia Oliver's 1984 acclaimed version. In this article we analyse Oliver's treatment of the voices of four characters displaying a variety of geolectal and sociolectal features with various functions. After describing the phenomenon of fictive orality and outlining the problems it poses for translation, we analyse and compare the source and target texts in a selection of fragments illustrating the characteristics of the four voices analysed, and conclude that Oliver managed to render them in her translation using a combination of expected and original strategies.

**Key words:** Translation of language variation, translation of fictive orality, *Moby-Dick*, Maria-Antònia Oliver

## 1 Introducció

La novel·la *Moby Dick* (publicada als Estats Units l'any 1851 amb el títol *Moby-Dick, or The Whale*) de l'escriptor americà Herman Melville ha estat objecte de nombroses adaptacions multimodals, dins de l'àmbit de la literatura infantil i juvenil, del cinema, de la televisió i del teatre. Aquestes adaptacions han difós la fama del mític catxalot blanc i del seu perseguidor, el capità Ahab, dins i fora de l'àmbit literari, però a vegades també han fet que quedés en segon pla la gran complexitat formal de la novel·la, que fa que sigui una obra

canònica de la literatura mundial. Aquesta complexitat, que consisteix en una gran riquesa lèxica, sintàctica i estilística, així com una gran densitat de símbols i d'allegories i un extens entramat intertextual, pot arribar a representar un desafiament per al lector, i un repte per a qualsevol traductor, tot i ser també per la mateixa raó font de plaer, de descobriments inesperats i de noves interpretacions. Malgrat que la novella va tenir diverses traduccions al castellà al llarg de segle XX, la primera, i fins ara única, versió en català no va aparèixer fins al 1984 per l'editorial Edicions 62 i per mà de l'escriptora i traductora Maria-Antònia Oliver Cabrer.

Un dels aspectes que contribueix a la riquesa i complexitat del llibre és la diversitat de veus que participen en el relat, la caracterització de les quals és significativa per a la construcció d'aquesta obra polifònica. En aquest estudi ens proposem de veure com han estat tractades algunes d'aquestes veus en la traducció catalana de l'obra. Distingim tres objectius fonamentals. El primer, més específic, consisteix a analitzar com han estat traduïts els elements estilístics mitjançant els quals s'evoca la variació lingüística i l'oralitat ficcional que caracteritzen les veus de quatre personatges de la novella: Ismael, el narrador; l'hostaler de *The Spouter-Inn*; Queequeg, l'arponer i amic d'Ismael, i Fleece, el cuiner. Aquests personatges presenten una veu individual ben caracteritzada i motivada tant des del punt de vista narratològic com ideològic; un dels quatre (Ismael) té dues veus diferenciades segons si fa la funció de narrador o de personatge. Ens proposem de descriure les solucions traductores emprades per Maria-Antònia Oliver i reflexionar sobre el resultat que tenen en el text meta.

El segon objectiu, dins del qual s'engloba el primer, és de contribuir als estudis que analitzen la funció de la variació lingüística en les obres literàries i la seva traducció.

Un tercer objectiu, més general però dependent del primer, és de contribuir als estudis, encara poc nombrosos (per exemple, Alsina 2014; Bacardí i Godayol 2013; Usó Segura 2010) sobre l'activitat traductora d'Oliver i la seva importància en el sistema literari català.

Per assolir aquests objectius, la metodologia seguida ha estat la següent: en primer lloc hem seleccionat quatre personatges de la novella la parla dels quals presenta un grau elevat de variació lingüística. A continuació, després d'establir alguns conceptes teòrics procedents de la lingüística, la narratologia i la traductologia sobre els quals ens basarem, hem analitzat com estan caracteritzades aquestes veus en alguns fragments en què el personatge en qüestió té rellevància i seguidament hem analitzat el tractament que se'n fa a la traducció. Això ens ha permès fer algunes reflexions i arribar a unes conclusions sobre la traducció de la variació lingüística i de l'oralitat ficcional, i també sobre la traductora.

## **2 La traducció de la variació lingüística en l'oralitat ficcional**

En aquest apartat descriurem què entenem per variació lingüística i per oralitat ficcional i exposarem les funcions que tenen en la narrativa i les dificultats que plantegen als traductors.

## 2.1 Llengua oral i oralitat ficcional

La llengua parlada es caracteritza per un seguit de trets ben coneguts i estudiats,<sup>1</sup> pertanyents a tots els nivells lingüístics, alguns dels quals —ús elevat de dixi i de repeticions, freqüència baixa de subordinació, presència d'anacoluts, etc.— són comuns a la majoria de llengües, mentre que d'altres són específics de cada llengua. L'oralitat ficcional fa un ús controlat d'aquests trets en la llengua escrita no pas amb l'objectiu d'imitar la llengua oral de manera exacta sinó per evocar-la i, d'aquesta manera, crear una il·lusió d'oralitat.

Aquesta naturalesa híbrida entre l'escrit i l'oral fa que sigui difícil de descriure i classificar; per fer-ho, és útil el model d'oralitat de Koch i Oesterreicher (2007), que distingeix entre dues concepcions de la llengua que es troben en els dos extrems d'un continuïum en el qual tenen cabuda totes les enunciacions possibles, des de les més prototípicament escrites fins a les més parlades; en un extrem hi hauria la llengua de concepció oral, és a dir aquella que és concebuda com a oral, i en l'altre, la llengua de concepció escrita; la primera és anomenada «llengua de la immediatesa comunicativa», i s'hi associen trets com 'intimitat', 'familiaritat', 'implicació emotiva', 'proximitat física' i 'grau d'espontaneïtat alt', mentre que la llengua de concepció escrita és anomenada «llengua de la distància comunicativa» i s'hi associen trets com 'caràcter públic', 'manca de familiaritat', 'desafecció emotiva', 'distància física' i 'planificació' (2007, 26-30). En aquest continuïum, els diàlegs de textos narratius generalment es troben en una situació intermèdia; si s'inclinen més cap a un pol o cap a l'altre depèn de factors com el context (fictici) del diàleg en qüestió, l'estatus de l'oralitat ficcional en la tradició literària en què s'insereix l'escriptor/a i, dins d'aquest estatus, del grau de naturalitat que pretén aconseguir l'autor/a i l'habilitat que té per fer-ho. La llengua escrita que imita la llengua oral rep, entre altres denominacions, la d'«oralitat ficcional»,<sup>2</sup> i es troba en els diàlegs habitualment ficticis que formen part de la narrativa escrita, sigui novella, relat curt, biografia, teatre o guió cinematogràfic.

## 2.2 La variació lingüística en l'oralitat ficcional

Un dels trets que s'associen a la llengua oral i que és habitual de trobar en l'oralitat ficcional és la variació lingüística, que consisteix en la presència, en el text, d'elements sociolectals, dialectals i idiolectals (Halliday 1978, 225; Hatim i Mason 1990, 36-54), és a dir elements no estàndard que en la majoria de textos escrits, en què la llengua estàndard és l'opció no marcada, es considerarien inadequats, però que es troben de manera normal en les converses quotidianes. En els diàlegs de les narracions aquests elements poden tenir

1 Per exemple, Payrató 1998 per al català; Briz Gómez 2001 per al castellà; Halliday 1990 per a l'anglès; Koch i Oesterreicher 2007 per a diverses llengües romàniques, o Castellà 2004 per a consideracions generals.

2 Vegeu a Brumme (2012, 27-33) una discussió sobre les diverses denominacions que rep l'oralitat ficcional i l'enfocament a què s'associa cadascuna.

diverses funcions, les més importants de les quals són: a) donar naturalitat a la conversa representada evocant l'oralitat espontània; b) contribuir a caracteritzar els personatges (Alsina 2012, 138); c) contextualitzar la narració tant socialment com geogràficament i en el temps. I a un nivell més global, i com a conseqüència de les funcions que acabem de veure, la variació lingüística també pot afavorir una interpretació ideològica del text (Määttä 2004, 322).

### 2.3 La traducció de la variació lingüística

Si la presència de variació lingüística en textos literaris és un element que en fa complexa la interpretació i anàlisi, la situació encara resulta més complicada quan es tracta de traduir textos que contenen aquest tret o bé d'analitzar les estratègies seguides en traduccions d'aquests textos a causa de la discrepància entre llengües tant pel que fa a la diversitat de variants com pel que fa a les connotacions que s'associen a aquestes variants (vegeu Hatim i Mason 1990, 39-54), afirmació aplicable fins i tot als idiolectes, que hom podria considerar purament individuals. Així doncs, davant de la variació lingüística, el traductor es pot veure en la dicotomia d'emprar formes que presenten variació en la llengua meta, però amb connotacions no equivalents a les de la llengua de partida, i normalment no desitjades, o bé de no recollir la variació, amb la qual cosa tampoc no es reflecteix en la traducció l'efecte o efectes que tenen aquestes formes en el text de partida. És una qüestió que ha estat objecte de nombrosos estudis (entre els més rellevants per al nostre enfocament, Briguglia 2011 i 2013, Brumme i Espunya 2012, Federici 2011, Määttä 2004, Mayoral Asensio 1999, Ramos Pinto 2009 o Scott 2016).

## 3 *Moby Dick*

*Moby-Dick* representa l'intent (fallit) de Melville de recuperar l'èxit de públic lector i de crítica que li havien procurat les seves dues primeres novel·les, *Typee: A Peep at Polynesian Life*, de 1846, i *Omoo: A Narrative of Adventures in the South Seas*, de 1847. Aquestes primeres obres es presenten com un gènere que combina l'autobiografia amb el diari de viatge i van guanyar-se l'interès dels lectors per les seves descripcions de paisatges i aventures exòtiques al límit de la versemblança, tot i que se suposava que eren descripcions de fets viscuts en primera persona per l'autor. Però, a partir del tercer llibre, *Mardi: And a Voyage Thither* (1849), Melville comença a endinsar-se en un discurs filosòfic, sota la influència de les lectures de Rabelais, Sir Thomas Browne, la *Biographia Literaria* de Coleridge, les *Observations on Man* de David Hartley i Sèneca, entre d'altres (Milder 2005, 26), i s'allunya del relat d'aventures autobiogràfic. *Mardi* no va agradar ni als lectors ni a la crítica, i Melville, per recuperar el suport del públic, va escriure en pocs mesos les novel·les *Redburn: His First Voyage* (1849) i *White-Jacket; or, The World in a Man-of-War* (1850). Els dos llibres, encara que

van ser més populars que l'anterior, no van assolir l'èxit i els guanys que l'autor esperava, possiblement també a causa de les seves tendències metafísiques, que van desenvolupar-se plenament en *Moby Dick, or The Whale*, publicat l'any següent.

En aquesta novella, l'obsessió del capità Ahab pel catxalot blanc i la seva inevitable derrota poden ser llegides com la representació i crítica del pensament occidental fins a aquella època i de l'actitud que se'n desprenia de voler encabir cada experiència de la natura dins d'un marc antropocèntric i racional que no només ofería una explicació acceptable dels esdeveniments sinó que també permetia controlar-los i, per tant, dominar-los (Midler 2005, 34). Aquesta representació de la mentalitat preponderant llavors no podia agradar a la societat americana de l'època, ja que posava en dubte moltes de les certeses en què ella, així com tota la cultura occidental, es basava. La novella també proposa, però, una nova actitud cap a la vida, ja que, com observa Milder (2005, 34):

the Ishmael who returns to tell the story and reflect broadly on his experience is Melville's prototype of the modern man—egalitarian and liberationist in his relation to others, to conventional beliefs and practices, and to his own body, and combining a Whitmanesque delight in the variety and flux of experience with a thoroughly un-Whitmanesque intellectual curiosity and sense of the appalling.

Aquestes interpretacions de la novella són les més conegudes. Tanmateix, cal recordar que al llarg dels anys se n'han fet nombroses lectures, sobretot arran del seu redescobriment, després d'haver caigut en l'oblit, l'any 1921 gràcies a l'atenció que l'escriptor nord-americà Carl Van Doren va dedicar a la novella en el llibre *The American Novel*. Aquesta riquesa d'interpretacions confirma la gran complexitat de l'obra i n'assegura, alhora, la supervivència en èpoques i cultures diferents.

*Moby Dick* presenta nombrosos trets estilístics entrelaçats, ja evidenciats freqüentment per la crítica, entre els quals alguns dels més rellevants són la riquesa del lèxic tècnic i mariner, la intertextualitat, la simbologia i la variació lingüística. Al llibre, per exemple, és possible reconèixer diverses referències intertextuals, com ara al relat bíblic de Jonàs i la balena, al *Rei Lear*, *La tempesta*, *Macbeth* i *Hamlet* de Shakespeare,<sup>3</sup> a *El paradís perdut* de Milton, al *Faust* de Goethe i a assajos científics (per exemple, de citologia o nàutica). Cada referència es reconeix no només per la semblança temàtica amb la seva font, sinó també per ecos estilístics, és a dir, pels accents bíblics, shakespearians o miltonians que es perceben al text. Pel que fa l'ús de la variació lingüística en els diàlegs, Rollynson et al. (2007, 155) observen que els dialectes s'usen sobretot per a la representació de personatges no blancs a la novella. Nosaltres creiem que Melville en fa ús per marcar l'alteritat d'aquests personatges (alteritat ètnica i cultural en el cas de Queequeg, ètnica i social en el cas del cuiner, però en part també alteritat de la *Weltanschauung* que alguns d'aquests personatges poden tenir). Això s'ha interpretat de manera ambivalent o bé com un reflex del racisme

3 Sobre aquest punt vegeu els estudis clàssics de Matthiessen (1968) i Olson (1947).

arrelat a la cultura del segle XIX i fins i tot en Melville, o bé com una crítica d'aquest racisme mitjançant l'ús d'ironia i comicitat.

A la novel·la, tal com explica Génin (2001),<sup>4</sup> que va dur a terme un estudi similar sobre les traduccions al francès de *Moby Dick*, trobem situacions dialogades en què els personatges es caracteritzen mitjançant un idiolecte clarament marcat per diversos recursos lingüístics (sobretot fonogràfics,<sup>5</sup> lèxics i sintàctics). Un exemple és l'anglès rudimentari de l'arponer Queequeg, però també les idiosincràsies de la llengua d'Starbuck, d'Stubb i de Flask, visibles en les parts en què es descriuen les diverses maneres com aquests personatges inciten, encoratgen o amenacen els mariners quan es troben als bots que baixen per arponar les balenes (evident sobretot al capítol 48, «The First Lowering», i en part al capítol 61, «Stubb Kills a Whale»). Un altre exemple, potser el més clar, és la llengua d'Ahab, amb les seves inflexions shakespearianes.<sup>6</sup> D'altra banda, s'ha de recordar que no totes les situacions dialogades es caracteritzen per trets d'oralitat. Al capítol 40, «Midnight, Forecastle», per exemple, que té l'estructura d'un *intermezzo* teatral a la novel·la, amb poques intervencions del narrador, el registre no és gaire oral i és, a més, bastant uniforme.<sup>7</sup> Aquesta representació estàndard de la parla de personatges tan diferents és un recurs que l'autor utilitza per indicar el significat universal d'aquestes situacions i reflexions.

#### 4 Maria-Antònia Oliver

Oliver pertany a l'anomenada generació literària dels setanta, segons l'estudi de Pi de Cabanyes i Graells (1970). Es tracta d'una generació d'escriptors nascuts als anys quaranta i educats en castellà. També hi pertanyen, entre d'altres, Jesús Moncada, Francesc Parcerisas,

4 L'estudiosa francesa Isabelle Génin va dur a terme diversos estudis sobre les traduccions de *Moby Dick* al francès (1998, 2008, 2014) i també va abordar la traducció al francès de la variació lingüística a la novel·la. Els seus treballs han estat referents importants per al nostre estudi, tot i tenir en compte les importants diferències culturals i històriques entre les traduccions franceses i la catalana, així com el fet que nosaltres només prenem en consideració personatges la veu dels quals presenta trets de variació lingüística més evidents. Per aquesta raó no considerem, per exemple, la veu de Pip, el qual, tot i ser un personatge amb una alta carrega simbòlica, s'expressa amb un llenguatge estàndard.

5 Anomenem *recursos fonogràfics* els que consisteixen a modificar la grafia d'una paraula per indicar una pronúncia no estàndard. En canvi, parlem de *recursos* només *gràfics* per indicar el recurs anomenat *eye dialect*, consistent en la modificació de la grafia d'una paraula que de fet no es tradueix en cap canvi fonètic, però sí que evoca una manera de pronunciar descurada o col·loquial.

6 Bryant (1998, 70) afirma: «To be sure, Melville's Shakespearizing shapes some of the deepest moments in *Moby-Dick*. Nevertheless, Melville places the mantel of Shakespeare on Ahab who lives and breathes but also dies by Shakespeare.» La bibliografia sobre la presència de Shakespeare a *Moby-Dick* i en Ahab és extensa i no es pot resumir aquí. Indiquem només l'estudi de Markels (1993).

7 Sobre aquest capítol Rollyson et al. (2007, 152) observen: «Following several staged soliloquies, chapter 40, 'Midnight, Forecastle,' is written as a dramatic script and even ends (as do many acts in Shakespeare's play) with a rhymed couplet. Such passages break the verisimilitude created by the encyclopedic sections; by drawing connections to the stage, these passages also emphasize the dramatic and tragic nature of the text.»

Jaume Fuster, Marta Pessarrodona, Montserrat Roig, Jaume Cabré, Carme Riera i Helena Valentí. Durant aquesta dècada Oliver comença a publicar obres pròpies com *Cròniques d'un mig estiu* (1970), *Cròniques de la molt anomenada ciutat de Montcarrà* (1972), *El vaixell d'iràs i no tornaràs* (1976), entre d'altres, i comença a dedicar-se a la traducció. Després de les primeres traduccions al castellà d'assaigs per a l'editorial Península, traduccions a quatre mans amb el seu marit, Jaume Fuster, el 1973 tradueix *Els Anys*, de Virginia Woolf. Tot i que continuarà traduïnt al castellà fins al 1982, la traducció de la novella de Woolf és particularment important no només perquè és la primera al català (la primera per a Oliver i la primera versió al català de l'obra), sinó també perquè Woolf es converteix en una «symbolic mother» (Godayol 2011, 121), un model d'escriptura per a Oliver. A més, Woolf també serà l'autora que Oliver tradueix més vegades (en va traduir tres obres; les altres dues són *Orlando: Una biografia*, el 1985, i *Les ones*, el 1989). A més de *Moby Dick*, de que parlarem a l'apartat següent, la fama d'Oliver com a traductora està lligada sobretot a les versions d'aquestes tres novel·les de Virginia Woolf. Finalment, encara que aquest estudi se centri en la seva faceta traductora, cal recordar que l'autora mallorquina destaca en el panorama literari català principalment per la seva pròpia producció literària, que inclou novel·les, contes i, en menor mesura, teatre i narrativa infantil i juvenil. Oliver també és una escriptora traduïda amb èxit a altres llengües, gràcies sobretot a la fama de la seva sèrie de tres novel·les policíiques que tenen com a protagonista la detectiva Lònia Guiu (*Estudi en lila*, de 1985; *Antípodes*, de 1988 i *El sol que fa l'ànec*, de 1994).

#### 4.1 La laboriosa i apassionant feina de traducció de *Moby Dick*

La traducció al català de *Moby Dick* es va publicar per primera vegada l'any 1984 a l'editorial Edicions 62, dins de la col·lecció Les Millors Obres de la Literatura Universal (MOLU), dirigida per Joaquim Molas i amb Josep Maria Castellet i Pere Gimferrer com a equip assessor (Iribarren 2017, 113). La MOLU va ser creada amb l'objectiu de «suplir les mancances bàsiques del mercat editorial català i connectar amb el model editorial europeu i cosmopolita» (Muñoz 2006, 264-265, citat a Iribarren 2017, 116). La traducció de la novella va ser proposada a Oliver per Joaquim Mallafrè i Marià Manent (Usó 2009). L'autora hi va treballar intensament i de forma exclusiva un any sencer, com explica a diverses entrevistes (vegeu, per exemple, Usó Segura 2010, 30), i va obtenir el Premi a la Traducció al català de la Generalitat de Catalunya el 1985. El premi va consolidar el renom d'Oliver com a traductora experimentada a més d'escriptora. Com hem explicat a la Introducció, el *Moby Dick* d'Oliver és l'única traducció íntegra al català.<sup>8</sup>

8 A Lafarga & Pegenaute (2009, 777) s'informa que, a més de la traducció d'Oliver, hi ha tres traduccions més de *Moby Dick* al català, fetes per Xavier Moret (València: Tres i Quatre, 1985), Joaquim Carbó (Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1989) i Josep Lorman (València: Castellnou, 2007). De Xavier Moret ens consta que el 1985 va publicar a l'editorial Tres i Quatre la novella *L'americà que estimava Moby Dick*, però no que traduís l'obra de Melville. D'altra banda, Tres i Quatre té *Moby Dick* al seu catàleg, però es tracta d'una

La traducció de *Moby Dick* apareix en un període—la dècada dels vuitanta— en què l'activitat traductora a Catalunya agafa un nou impuls (Cònsul 1989). Ens trobem al principi de l'era democràtica a Espanya i aquesta embranzida és en part la conseqüència de la voluntat renovada, després dels intents fets durant el segon franquisme,<sup>9</sup> d'introduir les obres de la literatura universal a la cultura catalana i, mitjançant l'acte de traducció, sotmetre a prova la llengua, amb l'objectiu de descobrir-ne els límits, eixamplar-los i dur el català cap a un o més models de llengua normalitzada (Mallafre i Galvadà 2000).<sup>10</sup> Per a Oliver es tracta d'una dècada de gran activitat durant la qual tradueix clàssics, principalment de l'anglès, encara que també de l'italià i del rus; en el cas del rus les traduccions són tant indirectes, a través del francès (Maiakowski i Solzenicyn), com directes, en cooperació amb l'eslavista Ricard Sanvicente (Txèkhov). La traducció de Melville és important, per tant, no només pel fet d'introduir l'obra més coneguda d'aquest autor al públic lector català, que, de totes maneres, ja hi podia accedir mitjançant les versions castellanes,<sup>11</sup> sinó també per posar a prova la llengua catalana i desenvolupar els recursos estilístics necessaris per a la traducció d'una obra tan complexa.

versió reduïda amb propostes didàctiques per a escolars. Les versions de Joaquim Carbó i de Josep Lorman són adaptacions per a infants reduïdes. Sense voler endinsar-nos en el tema molt debatut i no resolt de la distinció entre traducció i adaptació [Hernández Socas i Giugliano (2019) en parlen en referència a les nombroses versions de *Mujercitas*, per exemple], creiem poder afirmar que la traducció de Maria Antònia Oliver és l'única traducció no escurçada, i per tant íntegra, al català a data d'aquest estudi.

9 Sobre la funció de la traducció per al desenvolupament d'un model de llengua als Països Catalans en l'època del segon franquisme Jané-Lligé observa que «als seixanta es tornà a atorgar a l'activitat traductora un paper central en la reconstrucció del sistema literari català, també pel que fa a la fixació del model de llengua literària» (2017a, 108). Recorda també que, pel que fa a la llengua literària, les traduccions van ser dominades pel «debat sobre la correcció normativa i la puresa de l'idioma» (2017a, 108-109). Tanmateix, tampoc s'ha d'oblidar que aquests intents de potenciar la llengua literària mitjançant la traducció durant el segon franquisme van ser limitats per la dictadura, ja que «les possibilitats d'intercanvi literari i estètic, acadèmic o periodístic, tant pel que fa a les obres com pel que fa als models de llengua, foren extremadament limitades; les possibilitats de diàleg amb el públic, gairebé inexistents» (2017a, 109).

10 Al nostre entendre, els estudis que exploren la relació entre l'activitat traductora i el model de llengua en el període immediatament posterior a la dictadura (finals dels anys 70 i dècada dels 80), tant des del punt de vista de la sociologia i de la història de la traducció com des d'un punt de vista lingüístic encara són relativament pocs. Recordem, entre els principals, a més dels articles ja citats a dalt, Toutain (1997), Sellent (1998), Marco (2000), Udina (2005), els articles sobre estudis de cas del dossier «*Llengua catalana i traducció (1975-2000)*» de Cerdà Mollà (2017), Jané-Lligé (2017b) i Marco (2017), al número 7 de l'Anuari TRILCAT (2017), la col·lecció d'estudis *Traducció, món editorial i literatura catalana (1975-2000)* (Garcia Sala i Sanz Roig 2017), i també Pericay i Toutain (1996).

11 La popularitat de *Moby Dick* com a novel·la d'aventures explica el nombre elevat d'adaptacions per a un públic lector infantil i juvenil i de traduccions que se'n van fer a Espanya. Una recerca ràpida al catàleg de la Biblioteca Nacional d'Espanya, per exemple, ens dona com a resultat 220 registres bibliogràfics. És clar que no tots els registres es refereixen a una nova versió de la novel·la, ja que la majoria són reedicions d'una sola publicació per la mateixa editorial o per altres editorials. Entre les traduccions més conegudes recordem la de José M. Valverde de 1965, amb reedicions continuades fins a l'actualitat.



## 4.2 La llengua de la traducció

Tant el context sociopolític de l'època en què es va fer la traducció, esmentat anteriorment, com les reflexions teòriques sobre el procés de traducció de *Moby Dick* que va publicar la mateixa Oliver en la «Nota a la traducció» de la seva versió, així com principalment en dos articles (Oliver 1985 i 1992) ens donen pautes per comprendre les dificultats principals que va representar l'anostrament d'aquesta obra per a l'escriptora. Oliver es va enfrontar a una «tasca laboriosa, complicada i apassionant» (Oliver 1985, 23) per la qual va rebre 45 pessetes per pàgina (Usó Segura 2010, 122). Al seu article de 1985 l'escriptora identifica els aspectes més problemàtics de la traducció. En primer lloc, posa en evidència la gran varietat estilística de la novella i la presència de canvis sobtats, ja que llegint la novella es pot passar «d'unes pàgines moroses, amb una cadència lenta i plena de matisos de significat, de frases llarguíssimes amb subordinacions envitricollades, a un paràgraf ràpid com un llamp, amb una acció que contrapunta la reflexió anterior, la que vindrà o cap» (Oliver 1985, 23). A més, la traductora subratlla la diversitat de gèneres narratius (poètic, teatral, dialògic, descriptiu, reflexiu o assagístic) que caracteritza l'obra, així com el sentit de l'humor especial de Melville. També evidència la utilització del lèxic, que divideix principalment en tres categories: a) la gremial de la marineria (baleneig); b) el lèxic propi de l'època i c) «el lèxic manllevat de referències filosòfiques, científiques i literàries, d'una vastitud impressionant» (Oliver 1985, 23). Finalment recalca l'ús de diversos dialectes, sempre utilitzats de forma personal.

Aquestes categories són en si mateixes potencialment problemàtiques per a la traducció. A més, s'ha de tenir en compte, tal com observa Oliver, la dificultat afegida d'estar traduint a una llengua, el català, que surt d'un llarg període de dictadura, durant el qual no va deixar de ser utilitzada, però de què va sortir molt afeblida:

La dificultat de posar en solfa aquesta riquesa es complica amb la diferència que hi ha entre una llengua normalitzada, una llengua segura i prepotent que es pot permetre tota mena de luxes sense córrer el perill de la incomprensió o de l'extinció, i una llengua com el català, amb una tradició literària escrita fluctuant, encara plena d'inseguretats i de llacunes. (Oliver 1985, 23)

La situació del català de l'època porta Oliver a reflexionar sobre el model de llengua que pot adoptar per a la traducció de Melville i les possibles estratègies traductores a seguir. La possibilitat de fer una traducció arcaïtzant, que fa ús del català de la mateixa època de *Moby Dick*, és descartada d'entrada, perquè en català faltaven les referències adequades i la llengua utilitzada en obres catalanes neoromàntiques i d'èpica és una llengua literària «que havia estat malmesa, cosa que no passava amb l'anglès de Melville» (Oliver 1985, 24). Oliver també va excloure l'ús d'un llenguatge completament modern, o bé d'una barreja d'estils literaris emprats per altres escriptors com Carner, Galmés, Ruyra, Alomar (1985, 24). Finalment va decidir

fer un rescalfat meu de Melville, amb la més alta dosi de respecte possible per Melville i la més gran humilitat per part meua. Vaig pretendre escriure en català tal i com Melville ho hauria fet si hagués escrit en català. Però vigilant sempre que es conservés el punt d'exotisme que hi ha en el llibre. (Oliver 1985, 24)

L'afirmació d'Oliver de voler fer ús del català que hauria utilitzat un Melville català és poc explicativa en el context del nostre treball. Tanmateix es pot agafar com a punt de partida de la recerca amb l'objectiu d'explicitar-ne el significat mitjançant l'anàlisi. Per resumir, doncs, la traducció d'Oliver no volia ser ni arcaïtzant ni modernitzant, sinó una traducció que barrejés de forma personal una llengua actual amb elements evocadors de l'època de Melville i del context en què es desenvolupa la història. Com que el nostre estudi se centra en l'anàlisi de la variació lingüística i de l'oralitat ficcional en la traducció de la novel·la, és particularment interessant, abans de passar a l'anàlisi, donar compte d'un últim comentari de l'escriptora sobre l'estratègia adoptada per a la traducció de les variacions dialectals. Oliver vol fugir «de la temptació de la literalitat i de l'automatisme» que pot portar sovint a traduir expressions dialectals angleses amb d'altres de catalanes, ja que aquestes poden produir efectes estilístics completament diferents dels del text de partida. Tanmateix, no vol per això deixar completament de banda els dialectalismes ja que aquests poden complir altres funcions estilístiques.<sup>12</sup> Una d'aquestes és, al nostre entendre, la funció evocadora d'una situació, una ambientació o una època.

## 5 La traducció de la variació lingüística a la novel·la. Anàlisi contrastiva

En aquest apartat analitzarem una selecció de fragments de text amb l'objectiu de descriure els trets principals de quatre veus de la novel·la ja indicades a l'apartat 1: Ismael com a narrador i com a personatge; l'hostaler; Queequeg, i el cuiner, Fleece. De manera concreta ens centrem en la variació lingüística que les caracteritza i les seves funcions estètiques i narratològiques. Parallelament, estudiarem i comentarem les solucions traductores escollides per Oliver.

### 5.1 Ismael i l'hostaler

Ismael és el narrador de la novel·la. Conta la història de què és participant i espectador, i el fet que la seva narració sigui retrospectiva, atès que descriu esdeveniments passats i de què

12 «En canvi sí que em vaig poder permetre el luxe d'usar *al·lot*, *minyó*, *vaiet* i *noi*, perquè era molt evident l'ús diferenciat que en feia Melville» (Oliver 1985, 24).

va ser testimoni, li permet d'introduir de vegades comentaris o referències a accions que durant el desenvolupament de la història encara no han passat, de manera que transmet una certa impressió de destí tràgic i de predestinació dels fets narrats. A més, el fet que de vegades descriu escenes de les quals és difícil que hagi estat testimoni ocular, com la descripció d'Ahab a la seva cabina, li confereix certes qualitats de narrador omniscient.

Sembla possible afirmar que la veu d'Ismael com a narrador presenta poca variació segons l'usuari (dialecte, sociolecte, idiolecte, etc.) i més variació pel que fa el registre, com ja ha manifestat la crítica,<sup>13</sup> així que trobem no solament registres formals, neutres, cultes i poc formals, sinó també elements procedents de diversos àmbits com el bíblic, literari, tècnic, didàctic i filosòfic. La seva parla conté trets força neutres, amb lleugeres oscil·lacions cap a la immediatesa comunicativa o bé la distància comunicativa segons el tema o la circumstància que es descriu. Això encara es fa més evident en els moments en què la narració es converteix gairebé en un monòleg dramàtic amb els lectors, monòleg que les primeres i ben conegudes paraules del primer capítol de la novella, «Call me Ishmael», ja posen en evidència. Finalment, cal observar que no sempre hi ha correspondència entre context de situació i registre; per exemple, una situació de meditació filosòfica o existencial no necessàriament és relatada amb un llenguatge filosòfic; al contrari, de vegades l'ús d'un registre alt per a la descripció d'una situació corrent és utilitzat expressament per crear un contrast amb efectes irònics o còmics. Un exemple es pot trobar al primer paràgraf del primer capítol, «Miratges». L'imperatiu «call me Ishmael» estableix una relació dialògica del narrador amb els lectors, cosa que també pot evocar certa proximitat comunicativa o bé el desig d'establir-la. A més, el nom amb ressonància bíblica, així com la ben coneguda ambigüïtat de l'imperatiu, que no deixa clara la identitat del narrador, introdueix una atmosfera de misteri. Després d'això, s'explica per què Ismael va decidir embarcar-se en un balener. Recursos com la repetició anafòrica del connector «whenever» i de l'estructura del sintagma que introdueix creen un *crescendo* emfàtic i porten a allunyar-se del to inicial aparentment només descriptiu de les primeres frases. El to xoca tanmateix amb el contingut exagerat de les últimes frases (la descripció de la inquietud i hipocondria d'Ismael) i crea així un efecte còmic que contribueix a definir alguns dels trets del personatge. Heus ací els fragments del text de partida (TP) i del text meta (TM):

13 McSweeney (1986, 31) observa: «One of the most distinctive features of Ishmael's narration in *Moby-Dick* is the variety of voices and styles he employs.» Porter (2007) fa referència a la varietat de registres empleats per Ismael i parla de «double-voice discourse», subratllant no només la funció narratològica sinó també la ideològica, que permet al personatge-narrador «to cross and blur boundaries with impunity, for it allows him to voice the other, the alien, while ostensibly speaking the language of the culturally legitimate» (2007, 150).

## Exemple 1

TP	TM
<p>Call me Ishmael. Some years ago — never mind how long precisely — having little or no money in my purse, and nothing particular to interest me on shore, I thought I would sail about a little and see the watery part of the world. It is a way I have of driving off the spleen, and regulating the circulation. Whenever I find myself growing grim about the mouth; whenever it is a damp, drizzly November in my soul; whenever I find myself involuntarily pausing before coffin warehouses, and bringing up the rear of every funeral I meet; and especially whenever my hypos get such an upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street, and methodically knocking people’s hats off—then, I account it high time to get to sea as soon as I can. This is my substitute for pistol and ball. With a philosophical flourish Cato throws himself upon his sword; I quietly take to the ship. (Melville 1964 [1851], 23)</p>	<p>Digueu-me Ismael. Uns anys enrere —no cal precisar quants—, tenia pocs diners, o cap ni un, a la bossa, i no hi havia res de particular que m’interessés en la terra, i vaig pensar d’anar-me’n a navegar una mica per veure la part líquida del món. És una manera que tinc de gitar la fel i de regular la circulació. Cada cop que veig que em vaig posant sorrut; cada cop que en la meva ànima és novembre humit i rúfol; cada cop que em trobo aturat involuntàriament davant els magatzems de taüts i m’afegeixo al seguici de tots els funerals que topo; i especialment cada cop que la hipocondria em domina amb tanta força que caldria un principi moral ben ferm per impedir-me de baixar deliberadament al carrer i arrabassar metòdicament els barrets de la gent... aleshores m’adono que és ben hora d’anar en mar tan aviat com pugui. Això és el meu substitut de la pistola i la bala. Amb un floreig filosòfic, Cató es va llançar sobre la seva espasa; jo, agafo un vaixell silenciosament. (Melville 1984, 31)</p>

La comparació final entre la mort tràgica de Cató i la decisió d’Ismael d’anar a la mar, aconseguida al TM mitjançant la juxtaposició per asíndeton de dues oracions independents («Cató es va llançar sobre la seva espasa; jo, agafo un vaixell silenciosament»), intensifica, al nostre parer, els trets còmics del personatge/narrador, almenys en aquesta situació. Aquests trets defineixen el seu perfil i encara que canviïn i es desenvolupin cap a posicions més serioses i meditatives al llarg de la novel·la, contribueixen a donar una primera impressió del caràcter d’Ismael que troba confirmació a les notes còmiques dels capítols 3 i 4, que analitzarem més endavant.

Els recursos estilístics descrits al TP no han de representar necessàriament un problema de traducció. Probablement la dificultat principal és identificar el tipus de registre —un registre elevat burlesc amb funció irònica— i la funció que fa i recrear-los al TM.<sup>14</sup> Així, si

14 Un altre problema, que tanmateix sembla no dependre directament del traductor, és la proximitat del públic lector meta amb els ecos estilístics i literaris que es reproduïen a la traducció. És possible, de fet, que els ecos bíblics i shakespearis siguin més fàcilment identificables per un públic anglòfon i de cultura protestant que no pas pel públic lector català. Aquest problema implica qüestions de recepció de la traducció, les quals, tot i ser incloses a l’àmbit de la traducció, no troben cabuda en aquest estudi.

comparem el fragment inicial del TP amb la traducció, observem que en principi els recursos estilístics descrits més amunt de què fa ús l'autor per caracteritzar la veu del narrador també apareixen al TM. De fet, es reproduïen tant l'imperatiu inicial («Digueu-me Ismael») com la repetició anafòrica del connector «cada cop que» i de l'estructura dels sintagmes que aquest introdueix. Aquesta última provoca, mitjançant la reiteració, una acumulació de sensacions que s'intensifiquen a mesura que creixen els símptomes d'inquietud d'Ismael en terra que justifiquen la seva decisió d'embarcar-se. El fragment traduït també és rellevant pel tema que tractem perquè evoca, mitjançant les oracions inicials paratàctiques —«tenia pocs diners, o cap ni un, a la bossa, i no hi havia res de particular que m'interessés en la terra, i vaig pensar d'anar-me'n a navegar una mica per veure la part líquida del món» (p. 49)—, les estructures sintàctiques simples, típiques dels començaments dels contes.

Passem ara a considerar amb més detall el capítol 3 de la novel·la, titulat «The Spouter-Inn», en català «L'hostal del Brollador». Aquest capítol descriu la primera trobada d'Ismael amb l'arponer Queequeg, que també marca l'inici de la seva amistat i de la seva futura aventura al Pequod. La importància de l'amistat d'Ismael amb aquest personatge exòtic i aparentment salvatge és subratllada pel fet que, al final de la novel·la, Ismael se salva després de la destrucció del Pequod agafant-se al taüt que Queequeg s'havia fet fer pel fuster del vaixell i que va ser convertit, en un segon moment, en una boia salvavides poc convencional (cap. 126).

El tercer capítol és principalment memorable per la comicitat dels esdeveniments descrits (la por d'Ismael enfront del desconegut company de llit; les respostes ambigües de l'hostaler i els malentesos entre els dos; la descripció física de Queequeg i la seva reacció quan descobreix Ismael a la cambra; el final feliç de la història) i perquè presenta tres veus clarament diferenciades i caracteritzades: la veu d'Ismael com a personatge, que, com la seva veu de narrador, no presenta trets que apuntin a una varietat específica i queda més neutra; la veu de l'hostaler, que és, al contrari, connotada socialment i geogràficament; i la veu de Queequeg, veu que Génin (2001, 260) defineix com a exòtica.

Pel que fa a Ismael, l'absència de variació lingüística específica es fa evident en els fragments dialogats, els quals, tot i que presenten recursos pragmàtics, lèxics i sintàctics típics de la immediatesa comunicativa i de l'oralitat ficcional, no es poden adscriure de manera clara a un tipus de variació concret. Aquesta neutralitat es fa més palesa quan es compara amb les veus dels altres dos personatges del diàleg. Vegem-ne alguns exemples:

## Exemple 2

TP	TM
“My boy,” said the landlord, “you’ll have the nightmare to a dead sartainty.”	—Fill meu —digué l’hostaler—, tan segur com la mort que tindràs un malson.
“Landlord,” I whispered, “that aint the harpooneer, is it?”	—Hostaler —vaig mormolar jo—, no deu ser pas aquest l’arponer, oi?
“Oh, no,” said he, looking a sort of diabolically funny, “the harpooneer is a dark complexioned chap. He never eats dumplings, he don’t—he eats nothing but steaks, and likes ‘em rare.”	—Oh, no —digué ell, amb posat malèvol i divertit—, l’arponer és un bergant de pell bruna, que no menja mai bunyols, no... només menja bistecs, i li agraden mig crus.
“The devil he does,” says I. “Where is that harpooneer? Is he here?”	—El diable, és —vaig dir—. I on és aquest arponer? És aquí?
“He’ll be here afore long,” was the answer.”	—Hi serà ben aviat —fou la resposta. (p. 41)
(p. 39)	

Al text de TP és possible observar la manipulació fonètica i gràfica d’algunes unitats lèxiques («sartainty» per *certainty*, «em» per *them*) que suggereixen una pronunciació corresponent a la varietat social i geogràfica —per exemple, la grafia de la primera síl·laba de *sartainty* sembla voler reflectir la pronúncia de Nova Anglaterra (Roberts, Nagy i Boberg 2006, 60) que parla l’hostaler. També observem una morfologia no estàndard («he don’t») amb la mateixa funció mimètica. La llengua d’Ismael, en canvi, presenta recursos pragmàtics com el *tag question* «is it?» o l’expressió exclamativa, ara ja poc usada, que denota incredulitat o negació «The devil he does», que evoquen l’oralitat força estàndard d’una situació de proximitat comunicativa; en canvi, presenta pocs casos de formes no estàndard, com ara l’ús de l’abreviació colloquial «aint» en lloc de «isn’t». L’oralitat de la parla dels personatges també és subratllada, a més, per l’ús que tant l’hostaler com Ismael fan de la dixi temporal i espacial «that», «here», «afore long», típica de la comunicació oral i per l’ús de fraseologismes com, per exemple, «cold as a clam»<sup>15</sup> (p. 813) en el cas d’Ismael, o bé, en el cas de l’hostaler, l’expressió d’argot nàutic «turning flukes» (p. 813), que s’utilitza en aquest context en el sentit de ficar-se al llit i que s’usa normalment per indicar el capbussar-se de la balena. El contrast entre l’oralitat estàndard d’Ismael i la varietat recreada en la parla de l’hostaler, així com l’efecte de desfasament diamèsic, és a dir el desfasament de registres orals cap a un nivell inferior cada vegada que es transposen de la dimensió oral a l’escrita, augmenta l’efecte còmic de les facècies de l’hostaler i de tota la situació descrita, de què Ismael és víctima.

A la traducció no es fa ús de grafies que denotin una fonètica no estàndard i només es reproduïen recursos mimètics que no s’allunyen del que es considera estàndard, encara que sigui d’un registre més familiar, com l’ús del vocatiu familiar «Fill meu» per traduir «My

15 Segons el diccionari de regionalismes americans (Hendrickson 2000, 202), entre d’altres, l’expressió completa per indicar un fred extrem és «cold as a clam digger’s hands in January».

boy», de frases fetes com «tan segur com la mort» per a «to a dead sartainty», de l'afegitò interrogatiu «oi?» per «is it», un lèxic comú («bergant» per «chap»), l'exclamació amb inversió «El diable, és» i la dixi («aquest», «aquí», «ben aviat»).<sup>16</sup>

Vegem ara alguns exemples més de la parla de l'hostaler i quin tractament s'hi ha donat a la traducció.

### Exemple 3

TP	TM
3a “But avast,” he added, tapping his forehead, “you haint no objections to sharing a harpooneer’s blanket, have ye? I s’pose you are goin’ a whalin’, so you’d better get used to that sort of thing.” (p. 38)	—Ei, guaiteu! —va afegir pegant-se un cop al front—. Oi que no teniu inconvenient a compartir la manta d’un arponer? Em fa que aneu a la balena, així és que fareu bé d’avesarvos a aquesta mena de coses. (p. 40)
3b “Just as you please; I’m sorry I cant spare ye a table-cloth for a mattress, and it’s a plaguy rough board here—“feeling of the knots and notches. —But wait a bit, Skrimshander; I’ve got a carpenter’s plane there in the bar—wait, I say, and I’ll make ye snug enough.” (p. 42)	—Com vulgueu. Em sap greu de no poder deixar-vos unes estovalles per fer-vos de matalàs, i aquests taulons són molt rasposos i mal presents —i tocava els renossos i els bonys—. Espereu una mica, Skrimshander; tinc una garlopa de fuster aquí al bar... espereu, dic, i us acomboiaré prou bé. (p. 43)
3c “No,” he answered, “generally he’s an airley bird—airley to bed and airley to riseeyes, he’s the bird what catches the worm. But to-night he went out a peddling, you see, and I don’t see what on airth keeps him so late, unless, may be, he can’t sell his head.” (p. 43)	—No —va contestar—, generalment és un ocell matiner, es colga i es lleva amb el sol... sí, és de la mena d’ocells que sempre enxampen el cuc. Però anit se n’ha anat a fer de quincallaire, sabeu?, i no sé què dimonis el pot fer trigar tant, llevat que per ventura no pugui vendre el seu cap. (p. 44)
3d “It’s broke a’ready,” said he. (p. 44)	—Ja l’hi té, de trencat— contestà ell. (p. 44)
3e “Sartain, and that’s the very reason he can’t sell it, I guess.” (p. 44)	—Això mateix, i per aquest motiu no el deu poder vendre, em fa l’efecte. (p. 44)

16 Ens abstenim de comentar el grau d’equivalència entre el TP i TM.

## TP

## TM

3f

“Wall,” said the landlord, fetching a long breath, “that’s a purty long sarmon for a chap that rips a little now and then. But be easy, be easy, this here harpooneer I have been tellin’ you of has just arrived from the south seas” (p. 44)

—Ai ui! —va dir l’hostaler respirant fondo—. M’heu fet un sermó força llarg per ser un home que té el costum de xumar ara i adés. Estigueu tranquil, home, estigueu tranquil. L’arponer del qual us he parlat acaba d’arribar de les Mars de Sud. (p. 45)

Els fragments presenten una gran quantitat de recursos fonicogràfics que Melville introdueix per evocar la variant lingüística parlada per l’hostaler i la seva pronunciació no estàndard. Observem, entre altres casos, l’ús de «haint» per *haven’t*, «ye» per *you*, «goin’» per *going*, «s’pose» per *suppose* «whalin’» per *whaling* a 3a; de «airley» per *early* i «airth» per *earth* a 3c, de «Sartain» per *certain* a 3e i «Wall» per *well* a 3f. També cal subratllar l’ús de recursos pragmàtics típics de l’oralitat com la *tag question* «have you?», ja vist abans, la iteració lèxica «But be easy, be easy» (3f), l’ús de la dixi espacial socialment connotada com a «this here harpooneer» (3f), la morfologia no-estàndard a «It’s broke a’ready» en lloc de *it’s broken* (3d), l’ús de girs fraseològics com «he’s the bird what catches the worm» (3c), en què, a més, trobem un relatiu no estàndard (*what* per *that*), i l’ús d’un lèxic genèric i polivalent, com a l’expressió «that sort of thing» (3a).

Com hem vist més amunt, la traducció de varietats socialment i geogràficament connotades representa un problema de difícil solució en la traducció, ja que normalment els dos fenòmens estan lligats a una cultura i llengua específiques. Si mirem la traducció, observem que Oliver no fa ús d’aquests recursos i prefereix recolzar-se en recursos pragmàtics i lèxics més estàndard que, tot i evocar una situació d’immediatesa comunicativa, no suggereixen cap variació social o geogràfica específica. Així trobem, per exemple, recursos pragmàtics com l’expressió «Oi que» (3a), l’expressió de conformitat «Això mateix» (3e) o la interjecció «Ai ui!» (3e), la iteració lèxica com a «Estigueu tranquil, home, estigueu tranquil» (3f) i el lèxic genèric com a «aquesta mena de coses» (3a). La majoria d’aquests recursos reproduïen els mateixos recursos del TP. Finalment, Oliver resol la manera de tractar-se dels dos personatges amb l’ús del *vós*, que suggereix el tenor d’una conversa entre interlocutors de classe popular o d’extracció rústica que no es coneixen íntimament i que també té connotacions d’antiguitat, perquè és una forma que gairebé ha caigut en desús en la majoria dels territoris de parla catalana. Tanmateix, l’ús del *vós* a la traducció és un bon exemple, al nostre entendre, de l’estratègia traductora d’Oliver per tal d’obtenir una barreja estilística personal que aspirava a recrear, o com a mínim assumia com model ideal, la llengua d’un hipotètic Melville català (vegeu apartat 4.2.). Pel que fa l’ús del *vós*, cal recordar que, tot i haver caigut en desús ara, era possiblement una mica més utilitzat als anys 70 i principis dels 80. A més, encara que hagués desaparegut de les zones urbanes, encara es trobava present a les zones rurals. Aquest fenomen, que apunta a un procés de desaparició del pronom (Mas i Montoya 2004, 257), es fa més evident a les illes Balears, d’on és Oliver, i



porta sovint els lectors a associar-ne l'ús a ambients rurals.<sup>17</sup> Hem vist a l'apartat 4.2. que, quan Oliver parla de la traducció de les varietats dialectals, limita però no exclou del tot l'ús d'alguns termes dialectals com podria ser el *vós*. Finalment, cal remarcar que el *vós* no havia caigut en desús en l'època en què és ambientada la novel·la. En fer ús del pronom *vós*, doncs, Oliver atribueix a aquesta forma de tractament (però no exclusivament a ella) la funció d'evocar l'època o l'ambientació de *Moby Dick*, evitant tanmateix la reproducció d'una llengua arcaica.

Pel que fa la traducció dels girs fraseològics, els que es troben al text original es tradueixen, de vegades, amb altres de propis del català, com, per exemple, l'expressió «és millor que gireu cua» (p. 69), corresponent al «turning flukes» mencionat abans. Tanmateix, en altres casos la traducció és literal, encara que de significat clar, com per exemple l'expressió «gelada com una cloïssa» (p. 70), que tradueix el gir fraseològic «as cold as a clam.»

El resultat final sembla ser una atenuació de les diferències entre les dues veus, tot i que es mantingui el caràcter popular de la veu de l'hostaler a causa del desfasament diamètic mencionat més amunt, i també gràcies a les informacions contextuals sobre el personatge. Finalment, tenim la impressió que l'atenuació del contrast entre els dos idiolectes també atenua l'efecte còmic evidenciat al TP.

## 5.2 Queequeg

Si els enigmàtics comentaris de l'hostaler i les especulacions espantades d'Ismael creen un halo de misteri al voltant de Queequeg, les característiques físiques del personatge (els seus tatuatges, el cap rapat amb només un petit nus de cabells al front), unides a la cerimònia d'adoració d'un petit ídol negre, que Ismael va descrivint a mesura que l'arponer va despullant-se en la semiobscuritat de l'habitació, inconscient de la presència d'un company de cambra, revelen de seguida el seu caràcter exòtic. En comparació amb la plèthora de detalls amb què es descriu el personatge des de l'exterior, els fragments en què Queequeg parla en primera persona, i que per tant ens permeten «escoltar» mentalment la seva veu, són molt pocs. Les seves intervencions directes, de fet, seran molt poques en tota la novel·la i, a més, no sempre presentaran la mateixa quantitat de recursos mimètics.

Les poques vegades que Queequeg parla en primera persona, l'ús de diversos recursos mimètics evoca i recrea una parla estranya, amb una gramàtica pròpia, que l'hostaler imita al capítol 3 per fer-se entendre per l'arponer. L'evocació de la parla exòtica pot tenir connotacions còmiques, encara que la comicitat apareix sobretot quan els mateixos recursos són utilitzats per l'hostaler. Vegem-ne alguns exemples:

17 «En general, però, el *vós* està connotat com un tractament entre la gent de poble» (Mas i Montoya 2004, 257; també nota 15).

## Exemple 4

TP	TM
4a “Who-e debel you?’he at last said ‘you no speak-e, dam-me, I kill-e.” (p. 51)	—Qui és dimoni tu? —digué a la fi—. Tu no parlar, maleït, jo matar tu. (p. 49)
4b “Speak-e! tell-ee me who-ee be, or dam-me, I kill-e!” (p. 51)	—Parlar tu! Dir a jo qui tu, maleït jo! Matar tu! (p. 49)
4c “Queequeg, look here you sabbee me, I sabbee you— this man sleepe you you sabbee?’ ‘Me sabbee plenty’ grunted Queequeg, puffing away at his pipe and sitting up in bed. ‘You gettee in,’ he added, motioning to me with his tomahawk, and throwing the clothes to one side.” (p. 51)	Queequeg, guaita: tu entendre jo, jo entendre tu...aquest home dormir tu...tu entendre? —Jo entendre molt...—va rondinar Queequeg, traient fum per la boca i asseient-se al llit—. Tu llit —va afegir, amb un gest amb el tomahawk i alçant el tapament del llit. (p. 49-50)

La parla de Queequeg en el text anglès sembla que reproduïx la manera en què convencionalment es representava l’anglès imperfecte de parlants de llengües exòtiques, com la llengua dels nadius americans. Veïem, per exemple, l’ús d’estructures sintàctiques simplificades en què el verb no apareix («Who-e debel you», 4a, en lloc de *who the devil are you*) o bé s’omet el verb auxiliar utilitzat per la forma interrogativa o negativa d’una oració («you no speak-e», 4a, en lloc de *you don’t speak*). Altres recursos utilitzats per a l’evocació de la veu de l’arponer són la falta de connectors i una organització principalment paratàctica de les oracions, però sobretot, l’ús d’un recurs fonogràfic com la «-e» o bé «-ee» al final de moltes paraules («speak-e», «kill-e», 4a; «tell-ee», «who-ee», 4b; «sabbee», «gettee», 4c), que suggereix un tret característic propi de la parla d’aquest personatge. Són aquests els trets que l’hostaler imita per fer-se entendre per Queequeg.

Pel que fa la traducció, la veu de l’arponer es caracteritza per la inversió de l’ordre d’alguns elements («qui és dimoni tu», 4a), però sobretot per la manca de conjugació, és a dir, per l’ús de l’infinitiu com a comodí, que també imita una certa convenció no necessàriament literària, potser més aviat cinematogràfica, de la manera en què els nadius americans s’expressaven en un idioma no nadiu (tot i que Queequeg no és, de fet, un nadiu americà).

Un altre cas en què Queequeg torna a parlar en primera persona es troba al capítol 18 («His mark»). L’episodi es refereix a la demostració de la seva habilitat com a arponer que el personatge ofereix al capità Peleg per tal de ser empleat en el Pequod. Vegem-ne un exemple:

## Exemple 5

TP	TM
“Cap’ain, you see him small drop tar on water dere? You see him? Well, spos him one whale eye, well, den!” [...]	—Capità, tu veus la gota petita quitrà ‘llí sobre aigua? Tu la veus? Bé, posa és un ull de balena, bé dós! [...]
“Now,” said Queequeg, quietly hauling in the line, “spos-ee him whale-e eye; why, dad whale dead” (p. 129)	—Ara —digué Queequeg cobrant tranquil·lament la cabestreta—, posem allò ull de balena. Què? Que balena morta (p. 101)

Entre els recursos utilitzats en aquest cas tornem a trobar, d’una banda, el recurs fonogràfic de la «-ee» que sembla caracteritzar la veu d’aquest personatge («spos-ee», «whale-e»); també troben recursos fonogràfics que reflecteixen la dificultat de Queequeg per pronunciar les paraules angleses: l’omissió de la «t» a *captain* («cap’ain») o bé l’omissió de /ə/ (a *suppose*, /sə’pɒʒz/), que evoca un registre més col·loquial. Un altre recurs fonogràfic que no s’havia pogut observar als fragments anteriors examinats és el canvi del fonema /ð/ en *then* /ðen/ i en *that* /ðæt/ per /d/ («den» i «dad»). El canvi evoca en aquest cas una variació sociolectal genèrica (per exemple, la parla dels afroamericans o bé d’algunes comunitats d’estrangers a Estats Units). Finalment, també s’observen recursos sintàctics i pragmàtics, com ara l’ús de «well» i «why» com a marcadors discursius («well, den!»; «why, dad whale dead»).

En el text meta els recursos fonogràfics es redueixen. Només en trobem dos casos: «llí» per *allí* i «dós» per *doncs*. Això és coherent amb l’estratègia traductora adoptada anteriorment que opta per no caracteritzar l’idiolecte d’aquest personatge mitjançant aquests recursos, i prefereix fer ús d’una estructura sintàctica simplificada, on s’ometen preposicions, connectors i altres elements («la gota petita [de] quitrà», «posa [que] és un ull de balena», «posem [que] allò [és un] ull de balena»). També es mantenen els recursos pragmàtics («bé», «dós», «què»). El resultat és l’evocació, en aquest context literari, de la veu d’una persona no nadiua que no domina la llengua del lloc. En aquest cas, doncs, se segueixen unes convencions literàries que fan que l’idiolecte del personatge es dilueixi cap a un sociolecte més genèric, potser fàcilment identificable pels lectors.

Com ja s’ha dit, després de caracteritzar el personatge en aquest capítol, el narrador torna a fer parlar Queequeg en primera persona en molt poques ocasions. Al capítol 12 («Biographical»), per exemple, on el personatge conta la seva història i revela que és un príncep de la imaginària illa de Kokovoko, «an island far away to the West and South» (p. 852), la història és presentada a través de la veu del narrador, Ismael, amb gairebé cap ús del discurs indirecte lliure que hauria pogut evocar la veu del personatge, i sense l’ús d’elements d’oralitat.

### 5.3 Fleece

Melville caracteritza les veus dels diversos personatges de la novel·la fent ús de formes més aviat estàndard, encara que, de tant en tant, és possible trobar trets que pertanyen a varietats lingüístiques ben identificades. Com a conseqüència d'això, la majoria de les veus no presenten tants trets idiosincràtics com pot semblar en un primer moment. La mateixa veu de Queequeg n'és un exemple, com hem vist, i el mateix es pot dir de personatges com Daggoo i Tashtego, la presència dels quals en la novel·la és de totes maneres molt marginal, tant per al desenvolupament de la història com per l'escàs valor simbòlic de les seves paraules. Per aquesta raó Génin afirma que «[m]algré la diversité des origines des marins du Péquod, les voix exotiques ne concernent en fait que deux personnage: Queequeg et Fleece» (2001, 260). Cal puntualitzar que l'estudiosa francesa fa un ús ampli del terme *exòtic*, que inclou no només personatges «qui viennent de pays lointains, ce qui n'appartiennent pas à la même civilisation que le narrateur, mais aussi Pip et Fleece, deux personnage noirs américains» (2001, 245). L'observació de Génin ajuda a comprendre per què, al nostre estudi, hem decidit d'analitzar la veu de Fleece, el cuiner de la nau i un personatge que només apareix al capítol 64, titulat «Stubb's Supper». La parla d'aquest personatge es caracteritza per una gamma àmplia de recursos estilístics, en part ja observats en el cas de l'hostaler, que evoca, tot i que no sempre de forma constant, la varietat sociolectal dels afroamericans de l'època. Tot i aparèixer només al capítol 64, a més, Fleece destaca a la novel·la pel sermó grotesc que Stubb l'obliga a fer als taurons que mengen la carcassa de la balena fixada a la nau i pel valor simbòlic i còmic a la vegada que té aquest discurs. El sermó permet establir, de fet, una associació simbòlica entre la natura salvatge dels taurons, que devoren la balena morta de manera sorollosa, i els éssers humans. Produeix tanmateix un efecte còmic a causa de la manera de parlar de Fleece, del seu comportament i de la situació extravagant que representa l'escena. Finalment, s'oposa simètricament al sermó ple de presagis ominosos del pare Mapple al capítol 9, i en representa la contrapart còmica.

Per a la recreació de la varietat lingüística parlada per Fleece, Melville fa ús d'una sèrie de manipulacions fonogràfiques i sintàctiques que evoquen en els lectors de parla anglesa trets del sociolecte dels afroamericans, que també correspon a una varietat sociolectal baixa.

La traducció és sens dubte problemàtica, ja que la cultura catalana no té, ni avui ni en el passat, cap equivalent sociocultural.

A continuació oferim alguns exemples del TP acompanyats de la traducció d'Oliver, que ens permeten descriure més detalladament aquests recursos i comentar les estratègies traductores.

## Exemple 6

TP	TM
6a “Fellow-critters: I’se ordered here to say dat you must stop dat dam noise dare. You hear? Stop dat dam smackin’ ob de lip! Massa Stubb say dat you can fill your dam bellies up to de hatchings, but by Gor! you must stop dat dam racket!” (p. 386)	—Estimats gedmans animals: m’han dit que us digui que heu d’atudar aquest sodoi endimoniat que feu. Sentiu? Atudeu’s-e de llepad-se quests maleïts modus vostdes! Mestde Stubb diu podeu ompliu’s-e les vostdes maleïdes panxes fins al capdamunt pedò, casundéu!, atudeu’s-e de fed aquesta depicada! (p. 262)
6b “Well, den, Belubed fellow-critters:” (p. 387)	—Bé, doncs, estimadíssims gedmans animals! (p. 262)
6c “Your voraciousness, fellow-critters, I don’t blame ye so much for; dat is natur, and can’t be helped; but to govern dat wicked natur, dat is de pint. You is sharks, sartin; but if you govern de shark in you, why den you be angel;” (p. 387)	—La vostda vodacitat, gedmans taudons, no en teniu culpa, è de natuda, i no s’hi pot fed dè; pedò dominar aquesta natuda pedvedsa, això heu de fer. Sou taudons, vitat, pedò si domineu el taudó que hi ha en vatdus, què, doncs aiavòdens sedeu angels, (p. 262)
6d “What dat do wid de ‘teak,’” (p. 388)	—I què hi té a veude, ‘xò, amb el filet? (p. 263)
6e “Wish, by gor! whale eat him, ‘stead of him eat whale. I’m bressed if he ain’t more of shark dan Massa Shark hisself,” (p. 391)	—M’agdadadia, ped Déu, que la balena se’l mengés a ei, enioc d’ei a la balena! Que em pengin si no è més taudó que mesde taudó en pedsona (p. 265)

Una primera lectura dels exemples posa en evidència la riquesa dels recursos mimètics utilitzats per Melville, entre els quals sembla destacar l’ús freqüent de recursos fonicogràfics. Només a l’exemple 6a trobem les manipulacions següents (cal remarcar que la transcripció fonètica que proposem és orientativa i es basa en la pronunciació estàndard americana actual):<sup>18</sup>

- «critters» /ˈkrɪtərz/ per *creatures* /ˈkri:tʃərz/

18 Pel que fa la fonètica de la variant estàndard de les paraules, hem consultat el diccionari d’Allison (1815), que ens dona una indicació de com podia ser la pronunciació estàndard de l’època, la qual, de fet, no canvia respecte de l’actual tot i que les regles de transcripció fonètica siguin diferents. És evident que la pronunciació de les variants no estàndard no s’ha pogut consultar enlloc pel fet de ser no estàndard. El que és rellevant per al nostre estudi és que aquí hi ha un seguit de grafies no estàndard que pretenen evocar una pronunciació no estàndard. L’ortografia de l’anglès gairebé no ha canviat gens en els 165 anys transcorreguts, i per tant la diferència entre una grafia estàndard i una grafia no estàndard continua sent clara.

- «I'se» /aiəs/ per *I was* /'aɪ 'wɒz/
- «dat» /dæt/ per *that* /'ðæt/
- «gobern» /gʌbərən/ per *govern* /'gʌvərən/
- «pint» /paɪnt/ per *point* /pɔɪnt/
- «smackin'» /smækɪn/ per *smacking* /smækɪŋ/
- «ob» /ʌb/ per *of* /ʌv/
- «Massa» /mæsə/ per *Master* /'mæstər/
- «Gor» /gɑr/ per *God* /gɑd/

Altres exemples, en els requadres següents, de recursos fonicogràfics són:

- 6b: *Belubed* /brɪ'lʌbd/ o bé, encara que poc probable, /brɪ'lʌbd/ per *beloved* /brɪ'lʌvd/
- 6c: *Woraciousness* /wɔ'reɪʃəsnəs/ per *voraciousness* /vɔ'reɪʃəsnəs/;
- 6c: *Sartin* /sɑrtɪn/ per *certain* /sɜrtən/;
- 6c: *Not'ing* /nɒtɪŋ/ per *Nothing* /nʌθɪŋ/;
- 6d: *'teak* /steɪk/ per *steak* /steɪk/;
- 6e: *bressed* /brɛst/ per *blessed* /blɛst/.

No tots els recursos indicats tenen la mateixa funció mimètica, ni evoquen una varietat lingüística amb la mateixa intensitat. Paraules com «Massa», per exemple, i la substitució del fonema /ð/ en *that* (/ðæt/) per /d/ en *dat* (/dæt/) i en altres unitats lèxiques evoquen tot seguit el sociolecte dels afroamericans. Es tracta de solucions relativament estandarditzades a la literatura anglo-americana (per exemple, és un tret que també presenta el personatge Jim a *Huckleberry Finn* de Mark Twain, o els afroamericans de les obres d'E.M. Forster). Altres recursos, com la substitució del fonema lateral alveolar sonor /l/ per /r/ («bressed») semblen apuntar més aviat a una varietat geolectal, l'anglès-americà del sud dels Estats Units. En canvi, recursos com la pèrdua de la consonant fricativa alveolar /s/ en posició inicial en *'teak*, o la substitució de la velar nasal /ŋ/ a *smacking* per la velar dental /n/, si s'utilitzen individualment, sovint són índex d'un llenguatge col·loquial neutre. Finalment, també cal mencionar els recursos només gràfics (*eye dialect*), que no impliquen cap modificació veritable a nivell fonètic però evoquen una parla més descurada, ja que infringeixen la grafia normativa. Exemples d'aquest fenomen són «dam» per *damn*, ambdós amb la mateixa representació fonètica /dæm/ a l'exemple 4a, i, probablement, «natur» per *nature*, /'neɪtʃər/.

Encara que els exemples fonicogràfics siguin els que més impacte visual poden tenir durant la lectura, Melville també fa ús de recursos estilístics morfològics, sintàctics i pragmàtics que serveixen sobretot per evocar un context general d'immediatesa comunicativa i, en part, recrear una veu socialment connotada com a popular. Evidentment, com més lluny de l'estàndard neutre està l'expressió, més alt serà el potencial evocador de la varietat popular. Exemples de recursos més estandarditzats són l'eliminació de la s a la tercera persona singular del present d'indicatiu («Massa Stubb say», 6a), la doble negació, la falta de l'auxiliar interrogatiu («You hear?», 6a) i la inversió sintàctica amb funció emfàtica («Your woraciousness, fellow-critters, I don't blame ye so much for», 6c). Altres estructures

sintàctiques no normatives menys comunes, com «What dat do wid de ‘teak,» 6d, o bé «Wish, by gor! whale eat him, ‘stead of him eat whale», 6e, permeten connotar de seguida la veu de Fleece com a popular i d’extracció social baixa.

Finalment, també observem l’ús de recursos pragmàtics que reforcen aquesta connotació, com les interjeccions «by Gor» a 6a i 6e, els mecanismes de reformulació i hesitació «Well, den» a 6b, i els marcadors fàtics «Now, look here» a 6c.

Passem ara a descriure la traducció. El tret que més destaca, potser perquè és el que més s’allunya del català estàndard així com de les solucions mimètiques més convencionals, és la substitució coherent en tota la parla de Fleece de la consonant *r* per *d*. Heu ací alguns casos que trobem a 6a:

- «gedmans» per *germans*
- «atudar» per *aturar*
- «sodoi» per *soroll*, on, a més, el fonema /ʎ/ que correspon a la consonant lateral palatal *ll* es converteix en /i/.
- «llepad» per *llepar*
- «modus» per *morros*
- «vostdes» per *vostres*
- «Mestde» per *Mestre*
- «pedò» per *però*
- «fed» per *fer*

El fet que la llengua catalana no tingui cap varietat sociolectal corresponent a la dels afroamericans fa que aquesta varietat no es pugui reproduir al text meta. Aquest és un problema de traducció ben conegut. Així, la substitució de la *r* amb la *d* suggereix més aviat una característica individual de la veu de Fleece, un defecte de pronunciació, que no ens permet identificar el personatge com a afroamericà. Tanmateix, l’ús de la consonant *d* en lloc de la *r* no representa cap recurs estilístic estandarditzat i pot arribar a dificultar lleugerament la lectura —encara que no pas més del que la dificulta l’ortografia del TP—, en part perquè en alguns casos pot resultar poc clar (com, per exemple, en el cas de «modus» per *morros*) i en part perquè el recurs té molt més protagonisme que el canvi del so /d/ amb /ð/, a causa del fet que el fonema /r/ apareix amb una freqüència molt més alta en català que no pas /ð/ en anglès.

Entre altres recursos fonogràfics també observem la pèrdua de la consonant *s*, com per exemple en «un àngel no è altda cosa», o bé «i no s’hi pot fed dè», ambdós a 6c; pronoms de primera o segona persona reduïts a ‘s seguida de vocal epentètica, com per exemple «Mestde Stubb diu podeu ompliu’s-e» a 6a. Aquest últim exemple és particularment interessant perquè presenta una forma pronominal no estàndard (segons el portal *ésAdir* aquestes formes només són acceptables en usos marcadament informals),<sup>19</sup> juntament amb l’omissió de la conjunció *que* («diu [que] podeu ompliu’s-e»), recurs que apareix més marcat perquè no

19 Vegeu <http://esadir.cat/entrades/fitxa/node/pronpersfebl>.

sembla d'ús comú fins i tot en el llenguatge col·loquial; la col·loquialitat d'aquesta construcció sembla venir del fet que Fleece fa servir el discurs directe per citar Stubb, cosa més pròpia de la comunicació oral que no pas de l'escrita. De fet, els recursos mimètics a nivell sintàctic semblen ser menys nombrosos. La inversió sintàctica amb funció emfàtica, per exemple, tot i dur connotacions orals, és més comuna en les llengües romàniques, l'estructura sintàctica de les quals és més flexible que la de l'anglès. Un exemple d'aquest fenomen es veu a 6b: «pedò dominar aquesta natuda pedvedsa, això heu de fer». Finalment, Oliver també fa ús de recursos pragmàtics semblants als del TP, com interjeccions («casundéu», 6a; «ped Déu», 7f), fenòmens d'hesitació («Bé, doncs», 6c) i marcadors fàtics («I ada, escolteu», 6c).

Així doncs, en el tractament de la varietat sociolectal de Fleece, Oliver ha optat per una solució doble: d'una banda s'ha servit de tot un ventall de recursos dels diferents nivells lingüístics per suggerir una oralitat de registre molt col·loquial, una estratègia traductora usual per recollir varietats sense equivalent en la cultura meta; el que la fa inusual, però, és que al registre hi ha afegit els trets d'un idiolecte altament distintiu. D'aquesta manera ha suplert la manca d'equivalència i ha aconseguit l'efecte còmic que trobàvem en el TP.

## 6 Conclusions

L'anàlisi ens ha permès en primer lloc donar exemples de la varietat dels recursos mimètics que Melville emprà en la seva novel·la, i la manera com aquests recursos s'entrellacen per tal d'evocar certes característiques de l'oralitat. Tot i que els estudis de crítica literària sobre la parla dialectal d'alguns personatges de la novel·la siguin nombrosos, creiem haver contribuït a posar en evidència en quin sentit es pot parlar d'ús de dialectes, sociolectes i idiolectes en les quatre veus analitzades. Génin (2001) va observar que les veus exòtiques a la novel·la són fonamentalment dues: Queequeg i Fleece. Efectivament, hem pogut comprovar que la veu d'Ismael, com a personatge i també com a narrador, es pot considerar principalment estàndard. L'oralitat, sobretot en els moments dialogats, és evocada més aviat pel context i per alguns recursos mimètics pragmàtics propis de la proximitat comunicativa. S'entén, per tant, que la variació lingüística i l'oralitat ficcional no representen en aquest cas cap problema de traducció. I, efectivament, la traductora ha reflectit la llengua estàndard del personatge amb alguns trets d'oralitat en el cas dels diàlegs.

La veu de l'hostaler al text de partida es caracteritza per recursos mimètics, dels quals els més destacats, i també els més còmics, són els fonocogràfics, que evoquen una determinada varietat sociolectal i geolectal. Oliver tradueix aquesta veu amb recursos diferents, principalment pragmàtics i lèxics, que neutralitzen els trets geolectals, com és d'esperar, i la fan més marcada pel que fa al registre col·loquial.

Més interessant és el tractament que es fa de la veu de Queequeg i Fleece tant al TP com al TM. Queequeg és una veu exòtica en el sentit estricte del terme perquè evoca una cultura estrangera i llunyana. El caràcter forà es recrea mitjançant l'ús d'estructures sintàctiques no normatives i simplificades (verbs no conjugats, falta d'auxiliars, etc.) que formen part



de recursos força convencionals per a la representació de la veu estrangera. A això s'hi afegeix un recurs fonicogràfic recurrent (-e o bé -ee) mitjançant el qual la veu s'identifica no simplement com a estrangera sinó com a pertanyent possiblement a un tipus de cultura estrangera en particular. Aquests recursos no sempre s'utilitzen de forma coherent, ja que les estructures sintàctiques presents en la veu de Queequeg en els diversos moments de la novel·la presenten graus de simplificació diversos i perquè, de fet, la veu del personatge apareix relativament poc en el discurs directe. La veu de Fleece, en canvi, es pot anomenar exòtica *lato sensu* ja que és la veu d'un personatge que, tot i ser geogràficament molt proper, forma part d'una comunitat marginalitzada, com la dels esclaus, i, per tant, també es percep com a forana. El personatge només parla en el capítol 64 («Stubb's Supper»), però n'és el protagonista absolut. Melville caracteritza la seva veu amb una gran varietat de recursos mimètics, tot i que dóna prioritat als recursos fonicogràfics, que indiquen la varietat sociolectal parlada pels afroamericans i certa varietat geolectal, del sud d'Estats Units. L'ús d'estructures morfològiques i sintàctiques no normatives és present, encara que, en proporció, amb menys freqüència que en Queequeg, i no caracteritza la veu com a estrangera, sinó com a geogràficament i socialment marcada.

Pel que fa la traducció de la veu de Queequeg, Maria-Antònia Oliver opta per una estratègia traductora en què prevalen els recursos mimètics sintàctics, deixant de banda els fonicogràfics, tal com s'ha vist per la traducció de la veu de l'hostaler. La veu de Queequeg al TM resulta ser una veu estrangera, potser sense característiques idiolectals marcades. És ben diferent el tractament que fa Oliver de la veu de Fleece. En aquest cas la traductora fa ús de nombrosos recursos fonicogràfics repetits sistemàticament per tal de permetre d'identificar fàcilment uns trets característics de la veu del cuiner, trets que es poden associar amb defectes de pronunciació del personatge que introdueixen una nota còmica semblant al que es pot percebre al text original. Aquesta estratègia traductora du a la recreació, al TM, d'un idiolecte que no es basa en una combinació d'elements dialectals i sociolectals, com al TP, sinó d'elements originals. Això és un exemple, al nostre entendre, de la creativitat d'Oliver com a traductora.

Amb l'anàlisi que hem presentat també fem una contribució als estudis sobre la traducció de la variació lingüística i de l'oralitat ficcional, el segon objectiu que ens havíem proposat. Es tracta d'un àmbit molt ampli que dona cabuda a una gran varietat d'estratègies traductores. En el nostre cas, sembla que les solucions traductores adoptades per Oliver s'inscriuen en una tendència que porta a traduir variacions geolectals i sociolectals sense equivalent cultural mitjançant l'ús de registres diferents que acosten el lector meta a la situació comunicativa del TP, però també, i aquesta és una solució més original i creativa, mitjançant solucions que recreen idiolectes que no són geogràficament localitzables. Aquesta estratègia també permet a Oliver fer ús, de vegades, d'elements cronolectals com ara el vós, que evoquen l'època en què es desenvolupa la història sense per això produir una traducció arcaïtzant que, a més de dificultar la lectura del text, podria introduir matisos culturals i històrics més marcats i allunyar la història de la seva ambientació de partida. Finalment, mitjançant una contextualització, encara que breu, de la traducció hem pogut

entendre millor com s'inscriu l'activitat traductora d'Oliver en la dècada dels vuitanta a Catalunya. Es tracta d'un període de gran ferment intel·lectual en el qual professionals com Oliver busquen en la traducció models de llengua nous sense desvincular-se de la tradició passada. Les diferents estratègies traductores adoptades evidencien la contribució d'Oliver en aquesta recerca i destaquen les dificultats amb què l'escriptora va haver d'enfrontar-se. Amb aquestes observacions creiem haver assolit el tercer objectiu i haver contribuït als estudis sobre l'activitat traductora de Maria-Antònia Oliver mostrant l'atenció de la traductora als detalls del TP i l'originalitat de les solucions que adopta en els fenòmens examinats, és a dir la variació lingüística. Tanmateix, som conscients de la feina que encara falta fer per comprendre més plenament les implicacions de la important activitat traductora d'Oliver en la cultura catalana contemporània.

### Referències bibliogràfiques

- Allison, Burgiss. 1815. *The American standard of orthography and pronunciation, and improved dictionary of the English language abridged for the use of schools*. Burlington, N.J.
- Alsina, Victòria. 2012. «Issues in the translation of social variation in narrative dialogue». Dins *The Translation of Fictive Dialogue*, edició de Jenny Brumme i Anna Espunya, 137-154. Amsterdam: Rodopi (Approaches to Translation Studies).
- . 2014. «La traducció de l'estil. *The Waves*, de Virginia Woolf, traduït per Maria-Antònia Oliver». *Quaderns* 21: 85-105.
- Bacardí, Monserrat, i Pilar Godayol. 2013. *Les traductores i la tradició: 20 pròlegs del segle XX*. Lleida: Punctum.
- Briguglia, Caterina. 2011. «Traduir el dialecte. Entrevista amb Joan Casas, Josep Julià i Pau Vidal». *Quaderns* 18: 266-276.
- . 2013. *Dialecte i traducció literària: El cas català*. Barcelona: Eumo.
- Briz Gómez, Antonio. 2001. *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*. Barcelona: Ariel.
- Brumme, Jenny. 2012. *Traducir la voz ficticia*. Berlin / Boston: Walter De Gruyter.
- Brumme, Jenny, i Anna Espunya, eds. 2012. *The Translation of Fictive Dialogue*. Amsterdam: Rodopi.
- Bryant, John. 1998. «Moby-Dick as Revolution». Dins *The Cambridge Companion to Herman Melville*, edició de Robert S. Levine, 65-90. Cambridge: Cambridge University Press.
- Castellà, Josep M. 2004. *Oralitat i escriptura: dues cares de la complexitat en el llenguatge*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Cerdà Mollà, Francesca. 2017. «El model de llengua en les dues traduccions valencianes de *l'Ingeniu*». *Anuari TRILCAT* 7: 24-44.
- Cònsul, Isidor. 1989. «La dècada de les traduccions». *Cultura. Butlletí del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya* 6 (novembre): 51-56.
- Federici, Federico M., ed. 2011. *Translating Dialects and Languages of Minorities. Challenges and solutions*. Berna: Peter Lang.

- Garcia Sala, Ivan, i Diana Sanz Roig. 2017. *Traducció, món editorial i literatura catalana (1975-2000)*. Lleida: Punctum.
- Génin, Isabelle. 1998. «Les trois traductions françaises de Moby-Dick de Herman Melville». Tesi doctoral. París: Université Sorbonne Nouvelle.
- . 2001. «Moi compris tout plein. Les voix exotiques dans *Moby Dick* et ses traductions françaises». Dins *Oralité et traduction*, edició de Michel Ballard, 245-263. Arras Cedex: Artois Presses Université.
- . 2008. «La Balaine Blanche a mauvais genre». *Palimpsestes. Revue de Traduction* 21: 1-14
- . 2014. «Giono, translator or reader of Moby Dick». *TTR: traduction, terminologie, rédaction* 27(1): 17-42.
- Godayol, Pilar. 2011. «I like women: Regarding Feminine Affinities in Translation.» Dins *Translating Women*, edició de Luise von Flotow, 119-134. Ottawa: University of Ottawa Press.
- Halliday, M.A.K. 1978. *Language as Social Semiotic: The social interpretation of language and meaning*. Londres: Edward Arnold.
- . 1990 [1985]. *Spoken and Written Language*. Oxford: Oxford University Press.
- Hatim, Basil, i Ian Mason. 1990. *Discourse and the Translator*. Londres / Nova York: Longman.
- Hendrickson, Robert. 2000. *The Facts on File Dictionary of American Regionalisms*. Nova York: Facts on File.
- Hernández Socas, Elia, i Marcello Giugliano. 2012. «La recepción de *Little Women* en España a través de sus traducciones y adaptaciones». *Quaderns. Revista de traducció* 26: 137-160.
- Iribarren, Teresa. 2017. «La traducció de la narrativa a Catalunya (1975-2000)». Dins *Traducció, món editorial i literatura catalana (1975-2000)*, edició d'Ivan Garcia Sala i Diana Sanz Roig, 107-130. Lleida: Punctum.
- Jané-Lligé, Jordi. 2017a. «Models de llengua en les traduccions del segon franquisme.» Dins *Traducció i franquisme*, edició de Montserrat Bacardí i Pilar Godayol, 105-120. Lleida: Punctum.
- . 2017b. «Retraducció i models de llengua literària. *La metamorfosi* de Franz Kafka en català». *Anuari TRILCAT* 7: 68-110.
- Koch, Peter, i Wulf Oesterreicher. 2007. *Lengua parlada en la Romania: español, francés, italiano*, traducció d'Araceli López, Serena. Madrid: Gredos.
- Lafarga, Francisco, i Luis Pegenaute, eds. 2009. *Diccionario histórico de la traducción en España*. Madrid: Gredos.
- Määttä, Simo K. 2004. «Dialect and point of view. The ideology of translation in *The Sound and the Fury* in French». *Target* 16 (2): 319-339.
- Mallafrè i Gavallda, Joaquim. 2000. «Models de llengua i traducció catalana». *Quaderns. Revista de traducció* 5: 9-27.
- Markels, Julian. 1993. *Melville and the Politics of Identity: From King Lear to Moby-Dick*. Urbana: University of Illinois Press.

- 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.
- . 2017. «Jordi Arbonès, traductor de Jane Austen: registres i model de llengua». *Anuari TRILCAT* 7: 45-67.
- Mas, Antoni, i Brauli Montoya. 2004. «La sociolingüística de la variació als Països Catalans: estat de la qüestió». *Caplletra* 37: 243-266
- Matthiessen, F.O. 1968 [1941]. *American Renaissance. Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman*. Londres: Oxford University Press.
- Mayoral Asensio, Roberto. 1999. *La traducción de la variación lingüística. Monográficos de la revista «Hermeneus»*, I. Soria: Vertere.
- McSweeney, Kerry. 1986. *Moby-Dick: Ishmael's mighty book*. Boston: Twayne Publishers.
- Melville, Herman. 1964 [1851]. *Moby-Dick, or The Whale*. Indianapolis / Nova York: The Bobbs-Merrill Company.
- . 1984. *Moby Dick*. Traducció de Maria-Antònia Oliver. Les Millors Obres de la Literatura Universal. Barcelona: Edicions 62.
- Milder, Robert. 2005. «Herman Melville, 1819-1891: A Brief Biography». Dins *A Historical Guide to Herman Melville*, edició de Giles Gunn, 17-58. Oxford: Oxford University Press.
- Muñoz Lloret, Teresa. 2006. *Josep Maria Castellet. Retrat de personatge en grup*. Barcelona: Edicions 62.
- Oliver, Maria-Antònia. 1985. «Moby Dick, el catxalot: de l'aventura de traduir». *Serra d'Or* 312: 23-24.
- . 1992. «La feina de traduir». Dins *Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1948-1991)*, 261-263. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Olson, Charles. 1947. *Call me Ishmael*. Nova York: Grove Press.
- Payrató, Lluís, ed. 1998. *Oralment. Estudis de variació funcional*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pericay, Lluís, i Ferran Toutain. 1996. *El malentès del noucentisme*. Barcelona: Proa.
- Pi de Cabanyes, Oriol, i Guillem-Jordi Graells. 1970. *La generació literària dels 70: [25 escriptors nascuts entre 1939-1949]*. Barcelona: Pòrtic.
- Porter, Carolyn. 2007. «Call me Ishmael, or how to make double-talk speak». Dins *Herman Melville's Moby-Dick*, edició de Harold Bloom, 133-162. Nova York: Infobase Publishing.
- Ramos Pinto, Sara. 2009. «How important is the way you say it? A discussion on the translation of linguistic varieties». *Target* 21 (2): 289-307.
- Roberts, Julie, Naomi Nagy i Charles Boberg. 2006. «Yakking with the Yankees (New England)». Dins *American Voices. How Dialects Differ from Coast to Coast*, edició de Walt Wolfram i Ben Ward, 57-62. Blackwell Publishing.
- Rollynson, Carl, Lisa Paddock i April Gentry. 2007. *Herman Melville: A literary reference to his life and work*. Nova York: Facts on File.
- Scott, Jeremy. 2016. «Midlands cadences: Narrative voices in the work of Alan Sillitoe». *Language and Literature* 25(4): 312-327.

- Sellent, Joan. 1998. «La traducció literària en català al segle XX: alguns títols representatius». *Quaderns. Revista de traducció* 2: 23-32.
- Toutain, Ferran. 1997 «Traducció i models estilístics», dins *Traducció i literatura. Homenatge a Àngel Crespo*, edició de Soledad González Ródenas i Francisco Lafarga, 63-72. Vic: Eumo.
- Udina, Dolors. 2005. «Algunes reflexions sobre el model de llengua en la traducció». *Quaderns. Revista de traducció* 26: 11-16.
- Usó, Teresa. 2009. «Traduir Melville». *Visat* 8 (octubre 2009). Disponible a <http://www.visat.cat/espai-traductors/cat/comentaris/8/222/-/maria-antonia-oliver.html>.
- . 2010. «Maria-Antònia Oliver, traductora». Tesi de Màster. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Van Doren, Carl. 1921. *The American Novel*. Nova York: The Macmillan Company.