

Carles Capdevila, traductor de Dickens per a la «Biblioteca Univers»

JOSEP MARCO
Universitat Jaume I
jmarco@trad.uji.es

RESUM: Aquest article té com a objectiu continuar amb la recerca encetada en un estudi anterior (Marco 2010) en què es va fer una primera aproximació a l'*habitus* de Carles Capdevila com a traductor i home de lletres. El present treball se centra en la part més concreta i visible d'aquest *habitus*, la que es deriva de les opcions estilístiques i traductològiques preses pel traductor, tal com es manifesten en la traducció d'*El grill de la llar*, de Dickens, publicada en la «Biblioteca Univers» el 1932. L'anàlisi d'aquesta traducció permet concloure que els trets més significatius de Capdevila com a traductor de narrativa són el respecte envers el perfil estilístic de l'original, la funcionalitat com a criteri de traducció, la recreació versemblant de l'oralitat i una certa indefinició en la mediació dels referents culturals.

PARAULES CLAU: Carles Capdevila, *habitus*, traducció de narrativa, Dickens, funcionalitat.

TITLE: Carles Capdevila, translator of Dickens for the «Biblioteca Univers»

ABSTRACT: The present article aims to carry on the research initiated in a previous study (Marco 2010), which constituted a first approach to the *habitus* of Carles Capdevila as a translator and man of letters generally. The present study focuses on the more concrete and visible side of this *habitus* stemming from the stylistic and translation options chosen by the translator, as manifested in his translation of Dickens' *The Cricket on the Hearth*, published in the «Biblioteca Univers» series in 1932. The results yielded by the analysis of this translation show that Capdevila's most significant features as a translator of narrative fiction are respect for the source text's stylistic profile, functionality as translating criterion, a plausible rendering of oral registers and indeterminacy with regard to the mediation of cultural elements.

KEYWORDS: Carles Capdevila, *habitus*, translation of narrative fiction, Dickens, functionality.

1 Antecedents: l'*habitus* de Carles Capdevila i la seua contribució a la «Biblioteca Univers»

En un treball anterior (Marco 2010) vaig dur a terme una primera aproximació a la figura de Carles Capdevila, un intel·lectual poc estudiat però que tingué un paper destacat en l'empresa col·lectiva de modernitzar l'escena literària catalana en l'època d'entreguerres. Com ja es comentava en aquell treball, de la rellevància d'intel·lectuals com Capdevila en dona una justa mesura Foguet i Boreu (2008), qui, després d'enumerar els escriptors de primera fila que durant aquesta època conreen tant la literatura com el periodisme (Gaziel, Josep Pla, Josep Maria de Sagarra i Carles Soldevila), afegeix que n'hi ha d'altres (Rosa M. Arquimbau, Domènec de Bellmunt, Carles Capdevila, Domènec Guansé, Àngel Ferran o Alfons Maseras) «que n'han quedat a l'ombra, eclipsats o menystinguts, tot i que, juntament amb els anteriors, també contribuïren, a través dels fulls vulnerables de la premsa diària, a fer entrar la modernitat en la societat, la cultura i les lletres catalanes» (2008: 3).

El punt de partida teòric del treball esmentat fou el concepte d'*habitus*, manllevat al sociòleg Pierre Bourdieu i aplicat al camp dels estudis sobre la traducció per, entre d'altres, Gouanvic (2005). Resumint molt, el pensament d'aquest autor estableix una relació dialèctica entre el camp i l'*habitus*. El camp és un àmbit de l'activitat humana en societat, amb una història concreta que és producte de la interacció entre els agents que l'integren i l'han integrat al llarg de la història. La política és un camp, l'economia n'és un altre, com ho és també l'art i, més concretament, cada art en particular. Cada camp pot dividir-se al seu torn en camps més petits, que, tot i gaudir de certa autonomia, no deixen d'estar integrats en el camp més ampli que els engloba. Aquesta és la relació que es donaria entre la literatura i la traducció literària. D'una altra banda, l'*habitus* «podria descriure's com la interiorització del camp per part dels diversos agents implicats, que entraran en el joc amb una determinada orientació o sentit» (Marco 2010: 86). Es tracta, doncs, de l'actitud adoptada per un determinat agent envers el camp, dins del qual vol adquirir un capital (material o simbòlic) que no té o que, si el té, aspira a conservar o augmentar. Bourdieu defineix també els *habitus* (2002: 394) com a «sistemes de disposicions», que interactuen amb les posicions ocupades pels agents en el camp en tots dos sentits.

Gouanvic explica amb molta claredat quin és el paper del concepte d'*habitus* dins dels estudis sobre la traducció si l'investigador adopta la perspectiva de la sociologia de Bourdieu i l'adapta a la naturalesa del seu objecte d'estudi (2005: 148):

En darrera instància, l'objecte de la recerca en els estudis sobre la traducció és l'anàlisi de la relació diferencial entre l'*habitus* dels agents de la traducció (incloent-hi editors, crítics, etc.) que han adoptat una posició en un camp meta concret en una època concreta i els factors determinants del camp meta en tant que àmbit de recepció de la traducció. L'objecte de la recerca sobre traducció també inclou, és clar, l'anàlisi diferencial dels textos de partida i d'arribada com a indicadors de trets pertinents estudiats en l'*habitus* dels agents i en els camps en qüestió.¹

Dit d'una altra manera, l'*habitus* del traductor inclou tant el nivell més abstracte de les disposicions o actituds envers el camp, del qual ja hem parlat, que es manifestarà en tot un seguit d'opcions ideològiques i estètiques, i potser també en una tria determinada d'obres per traduir (si es troba en situació de poder triar), derivada d'unes afinitats electives, com el pla més concret i visible de les solucions de traducció adoptades realment, que ens parlen, entre altres coses, de la disposició del traductor envers l'obra original, la llengua d'arribada i els models estilístics que ofereix, i la traducció mateixa.

Doncs bé, en el treball anterior (Marco 2010) em vaig dedicar a indagar en el primer nivell de l'*habitus* de Capdevila, és a dir, en el més abstracte. Resumint molt, podria dir-se que, en tant que home de teatre (sens dubte, la faceta principal de la seua activitat intel·lectual) i, més concretament, en tant que traductor teatral, conflüen en ell dues grans tendències:

¹ La traducció de citacions de treballs escrits originalment en altres llengües és meua.

la voluntat de contribuir a renovar l'escena catalana a través sobretot de la incorporació d'autors estrangers, entre els quals destaca (pel grau d'identificació que Capdevila hi sentia) Bernard Shaw, i la necessitat de satisfer els gustos variats del públic, que el portà a acostar-se al teatre de boulevard. Tant en un cas com en l'altre, «defensava un teatre intel·ligent, és a dir, un teatre que apel·lara més a l'intel·lecte que no pas als sentiments o les emocions» (Marco 2010: 102). Com a traductor de narrativa, en canvi, sembla que la seua implicació personal fou molt menor, en el sentit que els autors i les obres que traduï estaven menys arrelats en les seues inclinacions personals (en el seu *habitus*, doncs) que no els que traduï per al teatre. Com ja va quedar consignat (Marco 2010: 99), Capdevila va traduir *El talismà*, de Walter Scott, per a la «Biblioteca Literària» de l'Editorial Catalana (1922); *Guerra i pau*, de Tolstoi, que aparegué serialitzada a *La Publicitat* i després es publicà en format de llibre (1928); *Gil Blas de Santillana*, d'Alain René Lesage, una novella picaresca del segle XVIII francès que seguí el mateix mètode que *Guerra i pau*; i tres obres que veren la llum a la «Biblioteca Univers», dirigida per Carles Soldevila: *El grill de la llar*, de Dickens (1932); *L'Espanya de Carles III. El meu sojorn a Madrid, Saragossa, València i Barcelona*, de Casanova de Seingalt (1934); i *L'escarabat d'or*, de Poe (1935).

El present treball té com a finalitat indagar en el segon nivell de l'*habitus* del traductor Carles Capdevila, el nivell més concret de les decisions de traducció adoptades en el text, tal com es plasma en una de les traduccions de l'anglès que es publicaren en la «Biblioteca Univers»: *El grill de la llar*, de Dickens. Atès que hauria estat impossible escometre, en un sol treball, l'anàlisi detallada de totes les traduccions de Capdevila pertanyents al gènere narratiu, he decidit centrar-me en la del relat dickensià per dos motius. El primer és que pot considerar-se representativa del Capdevila traductor en pertànyer de ple a la seua maduresa. Quan es publicà el 1932, Capdevila ja tenia una trajectòria sòlida al seu darrere i, de fet, dissortadament, no li quedaven molts anys de vida, ja que va morir el 1937. El segon és que permet establir algun tipus de comparació entre el Dickens de Capdevila i els Dickens de Carner, que responien a unes altres coordenades literàries tot i ser, quant a la composició, estrictament contemporanis.

Tanmateix, abans d'entrar en l'anàlisi de la traducció cal fer referència, ni que siga breument, a la col·lecció en què es van publicar, la «Biblioteca Univers», dirigida per Carles Soldevila. Tal com ja es va assenyalar en el treball anterior esmentat (Marco 2010: 100), la col·lecció va estar activa de 1928 a 1936, període durant el qual s'hi van publicar quaranta-sis títols, i pretenia divulgar, amb paraules de Bacardí (2002: 55), «els noms més insignes de la literatura moderna, és a dir, dels mestres dels segles XVIII i XIX». La col·lecció s'adreça a un públic ampli i té la intenció de fomentar, per damunt de qualsevol altra cosa, el plaer de la lectura. És per això que Bacardí (2002) parla d'un «determini de didactisme social» en la col·lecció i defineix Soldevila com un «socialitzador de la literatura». Aquesta mateixa autora (Bacardí 2002: 57–58) identifica quatre tendències dins la «Biblioteca Univers»: «el gust pel tractament lleuger, per l'humor, la ironia»; «una tendència cap a temàtiques tradicionalment considerades picants»; els autors «una part de l'obra dels quals ha estat a bastament llegida pel públic juvenil», entre els quals caldria citar Mark Twain, Dickens,

Daudet, Poe o Wells; i el predomini de la «narrativa, sobretot, del segle XIX, de tall més o menys realista i de factura considerada tradicional, la qual, a més, sol plantejar temàtiques i situacions amb força grapa, de manera que, comptat i debatut, fa de molt bon llegir». No cal dir que rarament conflueixen totes quatre tendències en una mateixa obra escollida per a ser traduïda. Malgrat això, sembla bastant raonable ubicar el relat de Dickens sobretot en la tercera i la quarta tendències, tot i que l'humor, encabit en la primera, tampoc no és absent ni de bon tros d'aquesta obra.

2 Anàlisi traductològica d'*El grill de la llar*, de Charles Dickens

La traducció d'aquest relat de Dickens no apareix, com és ben sabut, enmig del no-res. Carner, sens dubte el major divulgador de l'obra de l'autor anglès a Catalunya, va publicar *Una cançó nadalenca* i *Novella de vacances* a les darreries de la dècada dels 10, i, justament quan va aparèixer la traducció de Capdevila, acabava de culminar la traducció de les tres novel·les majors de Dickens que li havien de donar merescuda fama: *Pickwick* (1931), *Les grans esperances de Pip* (1934) i *David Copperfield* (1964). Segons la cronologia establerta per Ortín (2002: 122–125), *Pickwick* va quedar enllestida el 1930, i *David Copperfield*, a les acaballes del mateix any, tot i que no va veure la llum fins al 1964; en paraules d'Ortín (2002: 123), «[e]n els plans de publicació de la Biblioteca 'A tot vent', en efecte, li va passar al davant la traducció de *Great Expectations*, potser perquè es tracta d'una obra força més breu». *Les grans esperances de Pip*, tot i publicar-se al desembre de 1934, estava finalitzada des de mitjans de 1931. A banda de les traduccions de Carner, el 1929 havia vist la llum, també dins la col·lecció «A Tot Vent» de Proa, l'*Oliver Twist* de Pau Romeva, i dins la mateixa «Biblioteca Univers» va aparèixer (sense any de publicació, tot i que de la seqüenciació dels títols es dedueix que havia de ser el 1930 o el 1931) *La batalla de la vida*, en traducció de C. A. Jordana. Així doncs, *El grill de la llar* es publica en un moment en què l'interès per Dickens a Catalunya es troba, si es jutja per les traduccions que es fan de la seua obra, en plena efervescència.

L'anàlisi de la traducció de Capdevila se centrarà en un seguit de trets estilístics identificats arran de la lectura del text traduït, sense tenir en compte, en primera instància, l'original. En segona instància sí que s'han acarat les solucions de traducció amb els segments corresponents del text de partida. Una vegada s'haurà dut a terme aquesta anàlisi de trets concrets en el nivell microtextual, es mirarà de traure conclusions en el nivell macrotextual que ens acosten a l'*habitus* del Capdevila traductor.

2.1 L'ús de la metàfora i la fraseologia

Ens fixarem, en primer lloc, en l'ús de la metàfora i en la funció que aconsegueix en els textos de Dickens. Segons Van Ghent (1995: 246 i ss.), Dickens dota els objectes inanimats de

qualitats pròpies dels éssers animats, i, complementàriament, els éssers animats de qualitats pròpies dels objectes inanimats. L'autora afirma que aquesta mena de transposició és el fonament del mètode metafòric i simbòlic de Dickens. La transposició en qüestió pot afectar qualsevol element de l'estructura del relat, però tot sovint es fa servir per a caracteritzar els personatges o per a subratllar les preocupacions temàtiques. Capdevila sol mantenir les metàfores basades en aquesta mena de transposició i, per tant, la seua funció dins del relat. Al començament de la història, per exemple, el grill de la llar i la tetera entaulen una competició per a veure qui fa més soroll. Com que tots dos (però sobretot el grill, com testimonia el títol) acaben convertint-se en símbols de l'harmonia domèstica, d'una felicitat raonable basada en l'estima, la confiança i els plaers senzills de la vida, s'hi estableix un lligam clar amb un dels nuclis temàtics de l'obra. Tant el grill com la tetera, en el decurs de la seua escalada acústica, se'ns apareixen dotats de voluntat pròpia i fins i tot d'un cert virtuosisme artístic (Dickens 1932: 9):

La tetera a l'últim havia acabat de cantar el seu solo. Perseverà sense desdir, però el grill va prendre el primer violí i no el deixà. [...] Malgrat d'això, s'avenien molt bé, el grill i la tetera. La tonada de la cançó encara era la mateixa, i, amunt, amunt, i sempre més amunt, l'anaven cantant en competència.

Com a contrapunt d'aquestes metàfores humanitzadores, tenim el personatge del senyor Tackleton, egoista i poc engrescador, aliè a la sort que corren els seus congèneres. Com que cal presentar-lo sota una llum negativa, les imatges que s'hi empren tendeixen a deshumanitzar-lo. Un dels trets que ens el fan antipàtic és que té un ull sempre mig aclucat; aquest és l'efecte que l'ull té sobre Dot, la dona de John el carreter, que es posa tota nerviosa mentre tracta d'omplir la pipa del seu marit (Dickens 1932: 65):

Durant tota la maniobra, Tackleton plantat al seu davant la mirava maliciosament amb l'ull mig aclucat, que sempre trobava el d'ella—o l'atrapava al pas, perquè era molt difícil de dir que trobés un altre ull, ja que el seu era com una trapa oberta que s'engolia els altres—i això augmentava la seva confusió d'una manera extraordinària.

Les metàfores que s'acaben de reproduir a tall d'illustració són d'aquelles que normalment s'anomenen *originals*, *privades* o *innovadores* (Van den Broeck 1981: 75). El seu valor estilístic rau en la capacitat que tenen de mostrar la realitat (del món fictici, és clar) des d'una perspectiva nova i potser inesperada. Però també hi ha metàfores *lexicalitzades* (Van den Broeck 1981: 75), és a dir, metàfores que han passat a formar part del repertori lèxic d'una llengua en forma de fraseologismes de diversa mena. Aquestes, si bé és menys probable que ens obriuen nous panorames, ajuden a crear una sensació d'idiomaticitat, de naturalitat en l'ús de la llengua, i és per això que generalment són valorades i emprades pels traductors (Marco, en premsa). També poden potenciar la colloquialitat i l'oralitat d'un text. De l'ús abundant que en fa Capdevila en aquesta traducció podria deduir-se que el nostre

traductor els assigna una rellevància estilística indubtable, que potser no es deu només a la cerca d'equivalències funcionals amb el text original, sinó també a l'empremta, com dèiem, d'idiomaticitat que deixen en el text traduït, ja que aquests fraseologismes no sempre responen a fraseologismes de l'original, sinó que de vegades s'empren independentment dels estímuls d'aquest.

Vegem-ne alguns exemples. Cap al principi del relat, el narrador es pregunta, referint-se a la criatura dels Peerybingle, «com la senyora Peerybingle se n'apoderà en un dir Jesús» (Dickens 1932: 11), quan en anglès allò que es preguntava el narrador era «how Mrs. Peerybingle got hold of it in that flash of time».² En la mateixa escena, el carreter diu a la dona que «No havem pas de fer escarafalls» (1932: 11) si arriba a casa tot cobert de gebre, ja que és ple hivern, mentre que a l'original només deia «no wonder». El carreter és descrit com «Aquell matusser, calmós tros de pa de John» (1932: 12), i al text de partida només era «this lumbering, slow, honest John». El denominador comú d'aquestes opcions de traducció és el grau d'expressivitat, superior al dels segments de l'original. Com que els fraseologismes emprats són sovint ben gràfics, en reproduiré alguns més. Dot, en un arravatament d'amor matern, diu, tot referint-se al seu infant: «Déu meu, me'l menjaria a petons!» (1932: 13) («Bless it, I could smother it with kissing it, I could!»). Dot està orgullosa de la seua traça per omplir la pipa del marit, per la qual cosa el narrador diu que «Pel que fa al tabac, ningú no li passava la mà per la cara» (1932: 36) («As to the tobacco, she was perfect mistress of the subject»). L'infant, massa abrigat malgrat el fred, es posa «vermell com un pebrot» (1932: 51) («shining very much»), i el carreter té «la cara vermella com una magrana per l'aire fred de la nit» (1932: 70) («his brown face ruddy as a winter berry from the keen night air»). El foraster que porta John amb el carro i allotja a casa seua «dormia com un tronc» (1932: 54) («He was sound asleep»). Els viatgers que topen John pel camí sovint marxen al seu costat «per fer-la petar una mica» (1932: 55) («for the express purpose of having a chat»). Berta Plummer, la jove cega a qui Dot ajuda sovint amb les feines de casa, diu al carreter, irònicament, que «Aquesta tarda Dot ha estat una malesmans!» (1932: 71) («A clumsy Dot she was, this afternoon!»). El senyor Tackleton, tot referint-se al foraster que John allotjava a sa casa i que aparentment ha marxat, diu que «em sembla que se n'ha sortit una mica massa a la galana» (1932: 86) («I think he has got off pretty easy»). Quan comprèn que no es casarà perquè la seua promesa ja s'ha casat, aquell mateix dia, amb un altre, el senyor Tackleton venta una puntada de peu al seu cavall, tot guarnit per a les noces, «segurament per fer-li saber que anava molt lluny d'osques amb aquells guarniments» (1932: 106) («as a means of informing him that there was a screw loose in his arrangements»). Quan ja s'ha aclarit tot l'embolic, els protagonistes celebren l'harmonia recobrada menjant i ballant plegats, però Dot es fa la desganada quant al ball, per la qual cosa el narrador en diu «que sabia fer molt bé la gata moixa quan volia una cosa» (1932: 111) («sly little piece of affectation when she

² La versió de *The Cricket on the Hearth* utilitzada en aquest treball és la que es pot consultar a la biblioteca electrònica del Project Gutenberg, en l'adreça <http://www.gutenberg.org/files/20795/20795-h/20795-h.htm>. És per això que les citacions no aniran acompanyades dels números de pàgina.

chose»). Però finalment el seu marit la trau a ballar, «de punta i taló com un ballador de primera» (132: 112) («toe and heel, quite wonderfully»).

Tanmateix, aquest alt grau d'idiomaticitat derivat de l'ús de fraseologismes propis del català de tant en tant es veu enterbolit per algunes expressions que tenen tot l'aspecte de ser calcs de l'anglès, com ara «Oh bondat, John!» (1932: 11) («Oh goodness, John!»), «Bondat de Déu!» (1932: 18) («My Goodness, John!»), «podria fer-li un bon marit» (1932: 87) («I should make her a kind husband») o «tot deixant-la abandonada als seus propis recursos» (1932: 68) («leaving her to her own resources»). En qualsevol cas els fraseologismes propis són molt més abundants que no els calcats. Més endavant tractarem dels calcs en altres nivells lingüístics.

2.2 La recreació de l'oralitat

Un altre dels trets estilístics que criden l'atenció en la traducció de Capdevila és la recreació versemblant i per tant creïble de l'oralitat allà on, en el context intern del relat, el discurs és oral. Això s'esdevé no només en els diàlegs, sinó sovint també en la veu del narrador. L'ús tan marcat de fraseologismes que hem advertit en els paràgrafs anteriors ja apunta en la direcció de l'oralitat, però hi ha d'altres indicadors. Potser el més obvi és l'ús d'interjeccions i de locucions amb valor exclamatiu o, si més no, emfàtic que puntegen el diàleg dels personatges. És ben sabut que no sovintegen les correspondències absolutes entre interjeccions de llengües diferents, per la qual cosa cal recrear, tot sovint, el valor funcional de les expressions emprades en el text de partida. En unes poques pàgines trobem, entre d'altres, les següents: «Oi, que és bonic, John?» (1932: 13) («An't he beautiful, John?»); «I ara, John!» (1932: 13) («Lor, John!»); «Au, ves, Bòxer! Ves, home!» (1932: 13; Bòxer és un gos) («Hie then, good dog! Hie, Boxer, boy!»); «Ei! Ep!» (1932: 20) («Halloa! Yahip there!»); «Té!» (1932: 21; es tracta de la reacció del carreter quan veu que el foraster transforma el seu bastó de camí en un seient) («There!»); «Déu n'hi do» (1932: 23) («Pretty much so»). I més endavant, en l'escena final del ball, per expressar entusiasme: «Alça! El grill com acompanya la música amb el seu ric, ric, ric, i com brunzeix la tetera!» (1932: 112) («Hark! how the Cricket joins the music with its Chirp, Chirp, Chirp; and how the kettle hums!»).

Però, a banda de les interjeccions, tan audibles, l'oralitat es manifesta en altres nivells i a través d'altres marcadors, com ara les estructures gramaticals i el lèxic. Quant a les primeres, el narrador, tot referint-se a Berta, la filla cega de Caleb Plummer, diu el següent: «I que n'estava de contenta. No n'era poc de feliç en la seva exaltació!» (1932: 43) («Happy Blind Girl! How merry she was in her exultation!»). I quan ens informa del fet que Caleb fingeix un pas més lleuger que el seu habitual davant la filla cega, perquè ella estiga contenta, exclama «Déu ho sabia bé prou!» (1932: 44) («Heaven knows!»). Caleb, en referència al senyor Tackleton, a qui representa davant Berta com el seu benefactor, s'exclama: «Que em fa riure!» (1932: 45) («Oh, my gracious!»). O el carreter, desfent-se en elogis de la seua muller davant el senyor Tackleton, exclama «Si n'ha estat de bona!» (1932: 89) («How good

she has been»). Quant al lèxic, la llista de marques d'oralitat seria interminable: la senyora Peerybingle «es netejà les manones» (1932: 7), el dallador del rellotge sembla que estiga «plantat com un estaquirot» (1932: 7), Dot li diu a May, la seua amiga de col·legi, que si de més jove li hagués parlat de la possibilitat de casar-se amb el senyor Tackleton, May li hauria «donat una plantofada» (1932: 61), etc. També la puntuació hi ajuda, en la creació d'aquesta impressió d'oralitat, sobretot a l'hora d'assenyalar les pauses. Vegem-ho en aquest breu diàleg (1932: 30):

—Així, voleu dir —preguntà l'ordinari—, que ella no...?

—Que ella no!...—exclamà Tackleton, amb una rialla breu, aguda...—Que ella no... què?...

2.3 *El tenor del discurs: graus de formalitat/col·loquialitat i formes de tractament*

L'oralitat és un aspecte del mode del discurs, una de les tres variables del registre identificades per Halliday (per exemple, 1978: 142 i ss.) en la formulació ja clàssica de la teoria funcional sistèmica del llenguatge. Una altra d'aquestes variables és el tenor, entès com la relació que s'estableix entre els interlocutors en funció del seu grau de familiaritat o d'implicació afectiva, o de les seues posicions relatives de poder (Martin 1992). Un dels eixos al llarg dels quals es defineix el tenor és la formalitat del llenguatge, que podria representar-se com una gradació que aniria del llenguatge màximament formal, fins i tot solemne, en un extrem, al llenguatge màximament informal, fins i tot vulgar, en l'altre. Tenor i mode no són independents, ja que el tenor informal o col·loquial es dona més sovint en el mode oral que no en l'escrit; tanmateix, és precisament en la literatura on trobem amb més freqüència tenors col·loquials en discursos que són bàsicament escrits. El narrador de Dickens adopta tot sovint un to col·loquial, sobretot quan persegueix efectes humorístics. Vegem-ne un exemple extret de la competició entre la tetera i el grill a què ja hem fet referència més amunt:

There was all the excitement of a race about it. Chirp, chirp, chirp! Cricket a mile ahead. Hum, hum, hum—m—m! Kettle making play in the distance, like a great top. Chirp, chirp, chirp! Cricket round the corner. Hum, hum, hum—m—m! Kettle sticking to him in his own way; no idea of giving in. Chirp, chirp, chirp! Cricket fresher than ever. Hum, hum, hum—m—m! Kettle slow and steady. Chirp, chirp, chirp! Cricket going in to finish him. Hum, hum, hum—m—m! Kettle not to be finished.

A banda de les onomatopeies, la col·loquialitat d'aquest passatge recolza en el caràcter el·líptic de les oracions, que o bé no tenen verb o el tenen en forma impersonal, i en la seua brevetat. En canvi, com es veurà tot seguit, Capdevila malda per crear un efecte semblant

amb mitjans diferents, essencialment lèxics («vinga empaitar-lo», «més fresc que mai») o retòrics («no tingueu pas por», tot adreçant-se al lector):

En aquella competència hi havia tota l'animació d'una cursa. Ric-ric, ric-ric, ric-ric! El grill anava una milla endavant. Zum, zum, zum-m-m! la tetera vinga empaitar-lo i gairebé l'estalonava; no tingueu pas por que el deixés de petge [sic]. Ric-ric, ric-ric, ric-ric! El grill estava més fresc que mai. Zum, zum, zum-m-m! la tetera va poc a poc, però no desdeix [sic]. Ric-ric, ric-ric, ric-ric! el grill vol fer-la callar. Zum, zum-m-m! A ella no la fa callar ningú.

Quelcom de semblant s'esdevé en l'escena final del relat, quan tots celebren plegats les noces del fill de Caleb i May Fielding. Quan els nuvis es posen a ballar, els altres assistents s'hi engresquen i van elegint parella, de vegades de manera una mica inesperada. Així ens ho narra Dickens:

Tackleton no sooner sees this than he skims across to Mrs. Fielding, takes her round the waist, and follows suit. Old Dot no sooner sees this than up he is, all alive, whisks off Mrs. Dot into the middle of the dance, and is foremost there. Caleb no sooner sees this than he clutches Tilly Slowboy by both hands, and goes off at score; Miss Slowboy, firm in the belief that diving hotly in among the other couples, and effecting any number of concussions with them, is your only principle of footing it.

El tenor col·loquial recolza no només en el lèxic (és característic l'ús de verbs amb partícula, com ara *skims across*, *whisks off*, *goes off*, que a més doten el text d'un gran dinamisme), sinó també en l'ús del present, que dona immediatesa a l'escena. La traducció de Capdevila, que reproduïm tot seguit, manté sens dubte la col·loquialitat, tot i que apaivaga una mica la sensació d'immediatesa en barrejar el present i l'indefinit, i que enterboleix un dels recursos retòrics que donaven cohesió a l'escena dels dansaires, l'anàfora (hi ha tres oracions que comencen amb *subjecte + no sooner sees this*) (Dickens 1932: 112):

Tackleton així que els veu, s'acostà dissimuladament a la senyora Fielding, l'agafà per la cintura i som-hi. El vell Dot se n'adona i ja el tens dret, i a punt, i se'n porta la senyora Dot al mig dels balladors i es converteix en capdanser. Caleb tan bon punt ho veu que estira Tilly Slowboy per les dues mans i comença de giravoltar-la; miss Slowboy no es fa pregar convençuda que ficar-se com un tabalot entre les parelles i repartir-hi unes quantes empentes, són els únics principis de la dansa.

De fet, hi ha expressions com ara «som-hi» o «com un tabalot», o recursos com l'ús de la segona persona, encara que siga impersonal («i ja el tens dret»), que podrien fins i tot incrementar el grau de col·loquialitat de l'original. Això és el que clarament s'esdevé en d'altres fragments, com el que veurem tot seguit:

Not at all disputing this position, John went out to see that the boy with the lantern, which had been dancing to and fro before the door and window, like a Will of the Wisp, took due care of the horse; who was fatter than you would quite believe, if I gave you his measure, and so old that his birthday was lost in the mists of antiquity.

Aquest fragment, més enllà del fet d'adreçar-se directament, en segona persona, al lector, no conté marques prominents de col·loquialitat. En canvi, la traducció de Capdevila sí que en conté, sobretot de tipus lèxic (criden especialment l'atenció «xarric», «gambejat» i «comboiat») (Dickens, 1932: 14):

Sense contredir [*sic*] poc ni gaire aquest parer, John anà a fora a veure si el xarric que fins aleshores havia gambejat amb el fanal de la porta a la finestra com un foc follet, havia comboiat bé el cavall que estava més gras del que us podríeu pensar si us en donava les dimensions i tan vell que la data de la seva naixença es perdia en la boira de l'antiguitat.

Però el tenor no sempre és col·loquial. Tendeix a la col·loquialitat, com s'acaba de veure, en els diàlegs (lògicament) i en els moments en què predomina el to humorístic o alegre, quan l'atmosfera és de companyonia o celebració. Però és ben sabut que Dickens adoptava amb facilitat un to sentimental en moments de sofriment o d'empatia entre personatges, o quan s'albirava la transcendència. En aquests moments sentimentals el tenor és molt menys col·loquial, i el traductor normalment així ho reflecteix; de fet, quan la tònica és el sentimentalisme, el llenguatge fa la impressió, fins i tot, d'adir-se menys amb els personatges. Vegem un exemple d'aquest menor grau de col·loquialitat en el discurs de Dot, la protagonista femenina, que es refereix al grill en tant que símbol de la seua felicitat domèstica (Dickens 1932: 17):

—Jo l'estimo perquè l'he sentit moltes vegades i pels bons pensaments que m'ha donat la seva música innocent. De vegades, cap al tard, quan m'he trobat una mica sola i trista, John —abans que el petit hi fos per fer-me companyia i alegrar la casa—, quan he pensat com quedaries de solitari si em moria, que solitàra [*sic*] quedaria jo si et perdia, estimat, el seu ric-ric a la llar semblava que em parlés d'una altra veueta, tan dolça, tan estimada per mi, que només sentir-la la meua tristesa s'esvaïa com un somni.

I encara hi ha altres vegades en què allò que trobem és una alternança o gradació pel que fa al grau de formalitat del tenor dins d'un mateix passatge. Igual que en algun cas anterior, el contrast de registres de vegades s'aprecia millor en la traducció que no en l'original. Vegem-ne un exemple, corresponent a un fragment en què Dot s'indigna davant la comparació que fa Tackleton entre la parella que formen John i Dot i la que formaran ell i

la seua promesa, May Fielding, comparació que es basa només en la diferència d'edat entre el marit i la muller:

The indignation of Dot at this presumptuous assertion is not to be described. What next? His imagination would compass the possibility of just such another Baby, perhaps. The man was mad.

La col·loquialitat de la darrera oració contrasta amb la major elaboració, sobretot lèxica, de les anteriors. Així ho reflecteix Capdevila (Dickens 1932: 28):

La indignació de Dot, en sentir una asserció tan presumptuosa, no tenia parió. No calia més sinó que la seva imaginació temerària anés fins ambicionar la possibilitat d'un altre baby igual, segurament, al seu estimat plançó. Aquell home no hi era tot, vaja.

La darrera oració de Capdevila conté un fraseologisme (*no ser-hi tot*) i, a més, l'exclamació «vaja», que hi afegeix èmfasi.

Si en un plat de la balança posem tots aquests trets que apunten en la direcció de l'oralitat i la col·loquialitat, és a dir, d'una llengua relativament poc artificiosa que vol seguir de prop la varietat de registres de l'original, en l'altre cal que posem un seguit d'elements lingüístics que apunten en la direcció oposada. Per exemple, hi ha un cert abús de la veu passiva, com ho demostra el fet que, en unes poques pàgines, trobem «fou treta del foc», «fou acostada», «fou restablerta la calma», «He estat enviat per correu», «la porta fou oberta de fora estant», etc. També sovintegen les construccions amb *talment*, que es podria argumentar que allunyen l'expressió del model de la llengua parlada. I, per un altre costat, en clar contrast amb les marques de col·loquialitat que hem ressenyat més amunt, trobem lèxic rebuscat, d'ús poc freqüent, que potser eixampla l'horitzó d'expectatives del lector: «desnerida», «llepissós», «clemàstecs», «escapuló», «repatani»... En canvi, no trobem gaires aparicions d'aquells elements que sovint s'han considerat típics de les traduccions de l'òrbita noucentista: algun *llur(s)* escadusser, un «errívol» i poca cosa més. Potser això és senyal d'una voluntat d'allunyament dels trets que, per bé que d'una manera epidèrmica, representaven la norma estilística de les traduccions noucentistes.

Un altre dels elements lingüístics a través dels quals es manifesta el tenor és el dels pronoms personals de segona persona, que poden indicar una major o menor distància entre els interlocutors, bé en termes de familiaritat o de poder. De fet, Brown i Gilman (1960) es refereixen als dos sistemes de pronominalització existents en moltes llengües (*tu/vostè* en català, *tú/usted* en castellà, *du/Sie* en alemany, etc.) amb les expressions *semàntica del poder* i *semàntica de la solidaritat*, i els anomenen T (del francès *tu*) i V (del francès *vous*), respectivament. En anglès aquesta distinció no està gramaticalitzada: ho estava (*thou/you*), però en anglès estàndard contemporani ha quedat neutralitzada, tot i que continua viva en alguns dialectes. En realitat, en català la distinció no té només dos graus, sinó tres: *tu/vós/vostè*, encara que l'ús de *vós* ha reculat molt en general i en alguns dialectes ha desaparegut

del tot en la llengua oral. No tenim ací espai per a explicar amb detall les diferències entre les tres formes possibles en català, però en constitueixen un bon resum Todolí (2002: 1366–1367) i, sobretot, Alsina (2008: 133–136), qui es fa ressò de la caracterització de la qüestió que devem a Coromines (1989: 400–401):

avui vós és el pronom de 2^a persona singular, en concurrència amb *tu* i *vostè*: més respectuós que aquell i menys cerimoniós que *vostè*. [...] Vós, en canvi, és un tractament cordial i decorós alhora, que expressa cert respecte amistós, adequat per a persones d'igualtat perfecta pel que fa a la posició social, al sexe i àdhuc a l'edat.

Com afirma Alsina (2008: 134), el que explica Coromines (que és molt més llarg i matisat que el breu extracte que s'acaba de reproduir) «segurament descriu força bé l'ús que havia estat tradicional a Catalunya en els darrers segles», incloent-hi la primera meitat del segle xx.

Per tant, no és estrany que l'ús que fa Capdevila en la seua traducció dickensiana dels pronoms de segona persona s'ajuste gairebé fil per randa a aquesta descripció. John, el carreter, i la seua muller, Dot, es parlen de *tu*, però *vós* és la forma de tractament habitual entre ells i la majoria de personatges, i d'aquests personatges entre ells mateixos, ja que són coneguts o, com a molt, amics, però no marit i muller o familiars del mateix rang (germans, per exemple). Tackleton és el propietari d'una fàbrica de joguines; Caleb Plummer viu en una casa atrotinada al costat de la fàbrica, juntament amb la seua filla Berta, que és cega, i treballa per a ell. Tots aquests personatges es tracten de *vós*, amb l'única excepció de Caleb i Berta, entre els quals es dona una relació asimètrica: Caleb tuteja la filla, però ella li parla de *vós*. També és asimètrica la relació entre Dot i Tilly, la mainadera: Tilly parla a la seua senyora de *vós*, però Dot la tuteja. La forma *vostè* no és emprada mai al llarg de la novella traduïda.

Aquesta constel·lació de solucions de traducció, que miren de plasmar les relacions interpersonals amb els mitjans propis de la llengua d'arribada en un moment determinat, contrasta vivament amb les decisions preses, en relació amb aquest mateix problema, per Carner. Tot referint-se al tractament de *vós*, Toutain (1997: 66) afirma que «[a]mb la voluntat de fomentar l'ús d'aquest tractament, Carner va optar per aplicar-lo indiscriminadament a tots els personatges de les obres que traduïa, amb independència de la formalitat de registre dels originals i dels límits reals d'aplicació». El que diu Toutain de les traduccions de Carner val per a gran part de les que es van fer sota l'influx del noucentisme. Es tractaria, doncs, d'un *apriorisme* estilístic que no guarda cap relació amb els estímuls de l'original. En canvi, el criteri que guia les solucions de Capdevila és precisament la funcionalitat, és a dir, la cerca d'equivalents funcionals que marquen les relacions entre els personatges d'una manera que s'adiga amb el sistema del català.

Però, a banda dels pronoms de segona persona, hi ha d'altres formes de tractament que permeten marcar les relacions entre els personatges. De fet, quan traduïm de l'anglès, aquestes formes són particularment importants, ja que el pronom (*you*) no ens hi dona pistes, en aquest terreny. En la traducció de Capdevila, crida l'atenció l'ús d'alguns vocatius

com ara *mestre* o *company*. Segons el *Diccionari català-valencià-balear*, el mot *mestre*, en la seua accepció número 8, és un «Tractament que s'avantposa al nom dels menestrals, i que es dóna a un desconegut en haver-lo de cridar o anomenar. 'Ara ve mestre Antoni'. Mestre, aneu errat de camí, Vilanova Obres, XI, 118». Del segon ús en trobem un exemple quan John s'adreça al foraster a qui ha portat fins a casa seua amb el carro: «Mestre, sou ben dormilega» (Dickens 1932: 21). Cal tenir en compte que, en aquest passatge, l'original diu «You're such an undeniably good sleeper, sir», i que la traducció per defecte de *sir* quan s'usa com a vocatiu acostuma a ser 'senyor'. Per tant, aquest «mestre» és una modulació ben fina quant al tenor, per tal com probablement pretén evitar *senyor* en un context en què aquest mot potser grinyola a l'oïda del traductor. Quant al primer ús identificat pel DCVB, en trobem un exemple més subtil, pels motius que s'aniran veient tot seguit. Forma part de la conversa que mantenen John i el senyor Tackleton el dia després que Tackleton havia mostrat al carreter una prova que potser la seua dona l'enganyava amb un altre (Dickens 1932: 84):

—John Peerybingle!—digué Tackleton amb posat de llàstima—. Amic meu, com us trobeu aquest matí?

—No he passat pas una bona nit, mestre Tackleton—replicà el carreter movent el cap—; estava tot trasbalsat.

En l'original anglès, Tackleton s'adreça al carreter mitjançant nom i cognom, igual que en la traducció catalana, mentre que John li diu «Master Tackleton». El «mestre» de la traducció podria deure's a l'influx de l'original, però tampoc s'allunyaria massa del primer ús esmentat pel DCVB, ja que, si bé Tackleton no és, estrictament parlant, un menestral, el «mestre» avantposat al seu cognom pot interpretar-se com una mostra de deferència envers algú que es percep com a socialment superior. De fet (i aquesta és l'altra cara de la moneda, complementària de l'anterior), Tackleton s'adreça al carreter, de manera condescendent, com a «amic», i en moments anteriors de l'acció ho havia fet també com a «company» (Dickens, 1932: 31). Com es veu, doncs, Capdevila usa els vocatius per a indicar amb molta cura matisos força rellevants en les relacions de poder i/o familiaritat; matisos que romandrien a l'ombra o que senzillament desapareixerien sota l'ús indiscriminat del més fred i distant però alhora més vague «senyor». La paleta ens mostra una gamma molt més àmplia del que mostren aquests exemples, la qual cosa no fa més que refermar la impressió global. Per exemple, John s'adreça al seu fill petit, de pocs mesos d'edat, amb «reietó» (1932: 64), mentre que Tackleton anomena el fill de Caleb, que encara no s'ha identificat com a tal, «roda-soques», en referència despectiva a la seua condició de mariner.

2.4 La retòrica textual

Un aspecte essencial de l'estil de Dickens és allò que podríem anomenar la retòrica textual, és a dir, la composició del text en tant que text, en tant que artefacte (per oposició al text en tant que discurs, on allò que importa és la interacció comunicativa, o en tant que missatge, on allò que compta és la representació de la realitat) (vegeu Leech i Short 1981: 137 i ss.). La retòrica textual comprèn elements diversos com ara la segmentació i ordenació de la informació, el grau de complexitat de les oracions o l'ús de diversos tipus de repetició i paral·lelisme que doten el text de cohesió afegida i, el que és més important, d'un ritme determinat.

Un dels patrons de presentació de la informació identificats pels estudiosos és el de l'anomenada *estructura periòdica de l'oració* (*periodic sentence structure*) (Leech i Short 1981: 225), que consisteix a anar acumulant detalls accessoris, o de vegades no tan accessoris, tot reservant allò que constitueix el nucli informatiu de l'oració per al final. En termes cognitius, aquest arranjament de la informació és exigent per al lector, que ha d'anar emmagatzemant a la memòria els detalls que se li presenten per tal de poder integrar-los, al final, en el sentit global de l'oració. Dickens fa servir sovint aquesta estructura oracional. Vegem-ne un exemple:

In the faint light and silence, the imperturbably calm dolls, the agitated rocking-horses with distended eyes and nostrils, the old gentlemen at the street-doors, standing half doubled up upon their failing knees and ankles, the wry-faced nut-crackers, the very Beasts upon their way into the Ark, in twos, like a Boarding-School out walking, might have been imagined to be stricken motionless with fantastic wonder at Dot being false, or Tackleton beloved, under any combination of circumstances.

Aquesta oració tanca el segon capítol. L'escena ha tingut lloc a cals Plummer, i allò que es descriu són les joguines que s'han posat en marxa per a entretenir el petit dels Peerybingle. L'èmfasi cau sobre l'astorament que provoca imaginar Dot infidel al seu marit o Tackleton estimat per una dona jove i bonica, però aquest astorament és atribuït no a cap ésser humà, sinó a les joguines, ara immòbils. Ja hem vist més amunt com l'atribució de qualitats humanes, o simplement animades, als objectes inanimats és una de les formes de metaforització preferides de Dickens. Això, juntament amb la llarga enumeració i l'estructura periòdica, que van de la mà, ens dona algunes claus importants de l'art de Dickens. Doncs bé, el respecte de Capdevila envers aquesta mena de retòrica textual és gairebé escrupolós, com es veurà tot seguit (Dickens 1932: 74):

En aquella claror dubtosa i enmig del silenci, la calma impertorbable de les nines, els cavalls amb balancí tan agitat amb els ulls i els badius oberts i ara quiets, els senyors vells a les portes de les cases mig doblegats pels genolls o pels turmells defectuosos, els trencanous de cares amb ganyotes, el bestiar destinat a l'arca, de dos en dos, com

un col·legi que va a passeig, semblava que haguessin estat ferits d'una immobilitat fantàstica en veure, per un voler de les circumstàncies, Dot pèrfida i Tackleton amat.

Els traductors no sempre mantenen aquests artificis retòrics, sinó que tot sovint els neutralitzen, els aplanen, tot restituint el que seria una sintaxi més senzilla i digerible per al lector. Capdevila no ho ha fet, però sí que ha caigut en un dels paranys d'aquesta mena de sintaxi, que consisteix a perdre de vista el conjunt per un excés d'atenció als detalls, ja que, si es té en compte que allò que s'enumera són les joguines, el primer element de l'enumeració no hauria d'haver estat «la calma impertorbable de les nines», sinó les nines mateixes, ja que després es parla dels cavalls, dels senyors, dels trencanous, etc.

En realitat, l'estructura periòdica de l'oració no és més que una forma (especialment deliberada i elaborada, si es vol) que adopta el recurs del tema marcat. El tema és l'element que constitueix el punt de partida de la clàusula en termes informatius, ja que apareix en posició inicial. En una situació no marcada, el tema, en anglès, coincideix amb el subjecte, ja que l'ordre sintàctic habitual en aquesta llengua és Subjecte + Verb + Complement. Quan els complements, o fins i tot el verb, apareixen en posició inicial, es diu que el tema és marcat, per tal com es desvia d'allò que és habitual, o no marcat. Això mateix pot aplicar-se a una clàusula subordinada en posició inicial, quan l'oració és complexa. Doncs bé, Dickens se serveix amb certa freqüència dels temes marcats, probablement amb la finalitat d'indicar èmfasis locals mitjançant el capgirament de l'ordre en què es presenta la informació. Vegem-ne un parell d'exemples. El soroll de la tetera és interpretat pel narrador com l'anunci de l'arribada d'algú que és benvingut: «That this song of the kettle's was a song of invitation and welcome to somebody out of doors: to somebody at that moment coming on towards the snug small home and the crisp fire: there is no doubt whatever». Capdevila manté l'ordre marcat de la informació de manera escrupolosa (Dickens 1932: 8): «Que aquell cant de la tetera era un cant d'invitació i benvinguda a algú del fora —a algú que en aquell moment s'encaminava a la casa, endreçada i petita amb la llar espurnejant—, no hi ha cap mena de dubte». El mateix ocorre més endavant, quan el narrador especula sobre Bòxer, el gos dels Peerybingle, i la seua experiència amb els cecs: «What experience he could ever have had of blind people or blind dogs I don't know», que és traduït per Capdevila (Dickens 1932: 58) com «Quina experiència podia haver fet amb persones o amb gosos [sic] cecs, no ho sé». Com en el cas de l'estructura periòdica de l'oració, comentat en el paràgraf anterior, cal tenir en compte que molts traductors, davant de temes marcats com aquests, restitueixen l'ordre sintàctic habitual dels elements segons les normes de la llengua d'arribada.

I amb això arribem a la qüestió clau del ritme de la prosa, un dels aspectes essencials de l'estil de qualsevol text literari que rarament és objecte d'una anàlisi explícita, probablement per la dificultat d'identificar-lo i de sotmetre'l a paràmetres objectius. El ritme del vers és relativament fàcil d'estudiar perquè obeeix a uns patrons més o menys fixats dins d'un determinat context literari; el ritme de la prosa, en canvi, és bastant més inaprehensible, ja que es barreja i es confon amb qüestions de prosòdia, de sintaxi, de puntuació i de retòrica.

Ací no passarem de fer-ne un examen una mica superficial, però suficientment il·lustratiu, esperem.

Per començar, cal dir que els aspectes de la retòrica del text esmentats fins ara (l'estructura periòdica, els temes marcats) ja contribueixen a la creació de ritme. Tanmateix, n'hi ha d'altres que ho fan de manera més poderosa i audible, i entre ells cal destacar la repetició lèxica i el parallelisme, dos recursos que sovint van de bracet. Fixem-nos en el següent passatge, en què Dot està donant explicacions als presents, però sobretot al seu marit, de la seua conducta recent, que havia estat malinterpretada i havia donat lloc a sospites d'infidelitat sense fonament:

And when she—that's me, John," sobbed the little woman—"told him all, and how his sweetheart had believed him to be dead; and how she had at last been over-persuaded by her mother into a marriage which the silly, dear old thing called advantageous; and when she—that's me again, John—told him they were not yet married (though close upon it), and that it would be nothing but a sacrifice if it went on, for there was no love on her side; and when he went nearly mad with joy to hear it,—then she—that's me again—said she would go between them, as she had often done before in old times, John, and would sound his sweetheart, and be sure that what she—me again, John—said and thought was right. And it *was* right, John! And they were brought together, John! And they were married, John, an hour ago! And here's the Bride! And Gruff and Tackleton may die a bachelor! And I'm a happy little woman, May, God bless you!"

Com es veu, aquest fragment conté dues sèries de parallelismes de tipus anafòric: una de clàusules subordinades temporals introduïdes per «and when» i una altra de sis oracions exclamatives encapçalades per «And», en la part final del paràgraf. A més, es repeteixen seqüències com ara «(that's) me again» o «John» com a vocatiu. I la primera sèrie d'anàfores pertany a una oració d'estructura periòdica, ja que la informació va acumulant-se fins que s'arriba a la clàusula principal («then she [...] said she would go between them»). Tot això no és mer artifici gratuït, sinó que està al servei de la intensitat emocional que es vol crear en un moment clau del desenvolupament de la trama: com ja s'ha dit, Dot reivindica la seua conducta i dissipa tots els dubtes que John haguera pogut concebre sobre la seua fidelitat en revelar que ha fet de mitjancera entre May Fielding, que era a punt de casar-se, per pura conveniència, amb Tackleton, i el seu antic promès, Edward Plummer, el fill de Caleb, que acaba d'aparèixer quan tots el donaven per mort des de feia anys. Com en els fragments comentats més amunt, Capdevila malda per mantenir l'arranjament retòric del fragment i per recrear el ritme de la prosa (Dickens 1932: 102):

I quan ella, vull dir jo, John —sanglotà la doneta—, li hagué contat tot com la seva enamorada havia cregut que era mort, com finalment s'havia deixat persuadir per la seva mare de fer un casament que la pobra dona trobava que era una sort; i quan ella, també vull dir jo, John, li hagué dit que encara no eren casats (però que se n'hi faltava

poc) i que aquell casament no seria sinó un sacrifici si es feia, perquè no hi havia gens d'amor per la banda d'ella; i quan ell es tornà boig d'alegria de sentir allò; aleshores ella, és a dir jo, encara, digué que intervindria, com ho havia fet sovint altres vegades, John, que ella sondaria la seva enamorada i sabria assegurar-se que ella, altra vegada jo, John, no s'enganyava del que deia. I tot ha sortit bé, John! ¡I s'han trobat, John! I s'han casat ara fa una hora, John! I aquí hi ha la núvia! ¡I Gruff i Tackleton, es moriran concus [sic]! ¡I jo sóc una doneta feliç, May, que Déu us beneeixi!

Podrien citar-se molts passatges semblants al que s'acaba de reproduir no només en aquest relat, sinó en el conjunt de l'obra de Dickens. No sempre el recurs a l'anàfora i la repetició va acompanyat de la seua integració en una estructura periòdica, però cadascun dels dos recursos per separat són molt i molt freqüents en la prosa dickensiana. En d'altres ocasions, però, es creen efectes rítmics locals a través d'estructures determinades. És el cas de les estructures bipartides, que creen una sensació d'equilibri i simetria. En el següent passatge es contraposen les qualitats exteriors de John, aparentment dolentes, i les interiors, totes positives: «He was often near to something or other very clever, by his own account: this lumbering, slow, honest John; this John so heavy, but so light of spirit; so rough upon the surface, but so gentle at the core; so dull without, so quick within; so stolid, but so good!». També en aquesta ocasió l'oïda de Capdevila està prou afinada per copsar-ne i reproduir-ne el ritme (Dickens 1932: 12): «Segons ell, sempre estava a punt de dir alguna graciositat, aquell matusser, calmos tros de pa de John; aquell John tan feixuc, però tan lleuger d'humor, tan raspós de l'escorça i tan polit de cor, tan esmussat de fora i tan esmolat de dins, tan ruc, però tan bo!».

Els diferents recursos que contribueixen a la creació de ritme i/o a la configuració retòrica del text apunten en la direcció d'un grau relativament alt de complexitat gramatical. Les oracions que hem reproduït per a il·lustrar l'estructura periòdica, els temes marcats o les anàfores es trobaven, en general, en la banda alta de l'espectre de la complexitat. Tanmateix, com és obvi, no totes les oracions són així. N'hi ha de breus i relativament senzilles tant en els diàlegs com en el discurs del narrador. De fet, el que resulta més interessant des del punt de vista del traductor és que de vegades un seguit d'oracions breus fa de contrapunt a unes altres, anteriors o posteriors, més llargues i complexes. I, més encara, que la relativa simplicitat d'aquestes oracions adquireix un caràcter icònic, en el sentit d'estar íntimament relacionada amb algun aspecte del contingut. Vegem-ne un parell d'exemples, que, per raons d'espai, restringirem als textos traduïts. Quant als originals, bastarà dir que, en l'aspecte de la simplicitat gramatical, les traduccions en segueixen el patró de prop. Després que Tackleton descobreix a John Peerybingle la possibilitat que la seua dona l'enganye, el carreter passa la nit en vetlla, envoltat dels seus esperits domèstics (Dickens 1932: 83):

Així passà la nit. La lluna es pengué, els estels empallidiren; es sentí el fred de la matinada; el sol eixí. El carreter encara seia, pensatiu al costat de la llar. No s'havia mogut d'allà amb el cap entre les mans, en tota la nit. Tota la nit el grill fidel no havia

parat de cantar el seu ric-ric a la llar. Tota la nit el carreter havia escoltat la seva veu.
Totes les fades de la casa havien estat enfeinades al seu voltant.

Aquesta sintaxi, com s'apuntava més amunt, contrasta vivament amb la de la majoria de fragments que hem citat com a més representatius de l'estil dickensià, de manera potser anàloga a com l'estat d'ànim de John contrasta vivament amb el seu tarannà habitual. L'efecte icònic transmès per una sintaxi senzilla és encara més visible en el següent passatge, en què Dot narra l'acostament d'un vehicle a les portes de la casa i ho fa amb gran entusiasme, ja que sap que el vehicle porta el fill de Caleb (Dickens 1932: 99):

—Són rodes, en efecte —barbotejà— que s'acosten! Ja són més a la vora! Ja són aquí mateix! ¡I ara les sentiú aturar-se a la porta del jardí! I ara sentiú unes passes fora la porta... les mateixes no és veritat, Berta? i ara...

En aquest cas, no sembla massa agosarat afirmar que Capdevila l'home de teatre havia de saber com tractar aquesta mena de presentació de la informació, tan dramàtica en essència, ja que les paraules són com un correlat de l'acció en temps real i pretenen que els presents a la casa, i molt especialment Caleb i la seua filla Bertha, imaginin de manera viva i intensa allò que s'esdevé a fora i ho facen amb un sentiment de gran expectació.

2.5 *La negociació de la distància cultural*

La darrera qüestió traductològica (i estilística) en què ens fixarem és la de la càrrega cultural del text traduït en relació amb la de l'original. Tot text, pel fet d'estar escrit en una llengua determinada, clava les seues arrels en la cultura de la comunitat que parla aquesta llengua, tot fent referència a objectes, costums, elements de la vida social i l'organització política, creences, valors, etc. Un text literari pot fer tot això en grau variable, de manera que la seua càrrega cultural pot ser més o menys gran. Com més gran siga aquesta càrrega, així com la seua especificitat, major serà (o podrà ser) també la necessitat que senta el traductor d'intervenir-hi, de fer-hi de mitjancer. Com és ben sabut, a l'hora d'enfrontar-se amb les marques o referents culturals d'un text, el traductor té al seu abast un seguit de tècniques que podrien ubicar-se en la gradació que va de la màxima proximitat possible al text original (estrangerització) al màxim acostament possible al lector meta (anostrament). En aquest treball no pretenc fer servir mesures quantitatives per a determinar si la traducció de Capdevila és més anostradora que estrangeritzant o a la inversa, ja que això seria un treball independent que requeriria l'ús de mètodes d'anàlisi diferents dels emprats ací, però sí que miraré de mostrar algunes tendències observades en una anàlisi estrictament qualitativa.

En primer lloc, es detecta una certa inclinació cap a l'anostrament en relació amb objectes materials o aspectes concrets i fàcilment identificables de la vida social. Per exemple, quan el narrador descriu Dot, que s'ocupava de la tetera, com «as briskly busy as a child

at play at keeping house», Capdevila ens la presenta «tota enfeinada com una nena que juga a cou dinar» (Dickens 1932: 14); o quan Dot vol emfasitzar com pesa la coca de noccs adreçada al senyor Tackleton i diu «it weighs I don't know what—whole hundredweights!», Capdevila li fa dir «I no sé pas el que pesa... potser fa un quintar!» (1932: 18); o quan Caleb Plummer fa una passa enrere per a poder jutjar millor la joguina que acaba de fabricar i diu que s'assembla tant a «the real thing as sixpenn'orth of halfpence is to sixpence», segons Capdevila «s'assembla tant a les de debò com cinc peces de deu a mitja pesseta» (1932: 44). La inserció en el text traduït del nom català d'un joc («cou dinar»), d'una unitat pròpia de mesura de pes («quintar») o de la divisa pròpia de l'estat a què pertany la cultura meta («pesseta») remet el lector a la seua realitat cultural pròpia, tot i que l'escenari de l'acció és Anglaterra.

Tanmateix, hi ha d'altres casos en què el referent cultural original fa de mal adaptar. Aleshores, el traductor sovint opta per aclarir-lo en nota a peu de pàgina. És el que passa amb el *kettle* anglès, que és traduït com «tetera» però glossat com segueix: «L'original diu *kettle*. Els anglesos donen aquest nom a un atuell de cuina que és com una tetera de grans dimensions, amb el qual no s'hi fa el te, sinó que es destina a fer bullir aigua simplement» (1932: 5). Una cosa semblant s'esdevé amb l'equívoc generat al voltant de l'expressió «old gentleman». John ha portat amb el carro fins a casa seua, com ja s'ha comentat més amunt, un senyor vell amb qui s'havia topat pel camí, però, en arribar a casa, se n'oblida completament. Quan recorda que l'«old gentleman», o «senyor vell», és a fora i s'hi refereix amb aquesta mateixa expressió, Tilly la mainadera s'esvera tota i salta per damunt d'una cadira. Com que l'expressió catalana «senyor vell» no justifica de cap manera aquesta reacció de pànic, Capdevila es veu obligat a dir-nos en nota al peu que «A Anglaterra, *old gentleman* (senyor vell) també vol dir el dimoni» (1932: 20). Finalment, quan l'expressió «the Fairyings in the fields» és traduïda com «les rodones de les fades a les brugueres», de nou el traductor no té més remei que afegir-hi la següent explicació: «A Anglaterra, dels trossos pelats a les landes i a les brugueres, que gairebé sempre són rodons, en diuen *fairy-rings*» (1932: 57). En tots tres casos, el text està clarament ancorat en la realitat cultural anglòfona, i el traductor fa la seua feina de mediador de la manera que li sembla més adient, que ací és la inserció de notes explicatives.

Però hi ha d'altres esculls culturals en què no hi ha mediació, bé perquè el traductor pensava que no en necessitaven, bé perquè no tenia al seu abast els mitjans necessaris per a documentar-s'hi. Entre els primers devia figurar l'allusió a Robinson Crusoe que trobem a la pàgina 52 de la traducció de Capdevila. L'obra de Defoe era força coneguda i a més havia estat traduïda al català feia pocs anys per Josep Carner. Però hi ha tot un seguit de referents culturals molt menys obvis que no són motiu d'explicació o aclariment. Quan la tapadora cau dins la tetera, Capdevila ens diu que «El casc del 'Royal George' no va fer ni la meitat de resistència per sortir a flor d'aigua, de la que la tapadora va oposar abans que la senyora la pogués hissar i tornar-la a posar al seu lloc» (Dickens 1932: 6–7), sense afegir

informació de cap mena sobre el «Royal George».³ Per una altra banda, hi ha dos casos dignes de menció que fan referència no al món material sinó al de la lletra impresa. Quan John arriba a casa carregat de paquets, la seua dona Dot li diu: «Only let me make the tea first, John; and then I'll help you with the parcels, like a busy bee. 'How doth the little'—and all the rest of it, you know, John», passatge que és traduït per Capdevila, de manera bastant opaca, com «De primer deixa'm fer el te, John, i de seguida t'ajudaré a fer els paquets, com una abella diligent. 'Com la petita...' el que ve després, ja ho saps, John» (1932: 13–14).⁴ De manera semblant, el segon capítol del relat comença així: «Caleb Plummer and his Blind Daughter lived all alone by themselves, as the Story Books say», i Capdevila ens en dona la següent versió: «Caleb Plummer i la seva filla cega vivien sols en el seu recó [sic], com diuen els llibres de contes» (1932: 38). Dickens ironitza sobre la fórmula emprada als contes («all alone by themselves») pel seu caràcter redundant, però l'expressió utilitzada en la traducció catalana («vivien sols en el seu recó»), aparentment, ni presenta cap peculiaritat lingüística ni remet a cap fórmula usada als contes catalans. Un cas lleugerament diferent és el del gegant gal·lès. Quan la senyora Fielding cau tot d'una en un parany que li havia posat Dot, el narrador la compara amb el gegant d'una dita popular: «Not even the Welsh Giant, who, according to the popular expression, was so "slow" as to perform a fatal surgical operation upon himself, in emulation of a juggling trick achieved by his arch enemy at breakfast-time; not even he fell half so readily into the snare prepared for him as the old lady into this artful pitfall». Capdevila tradueix el passatge també sense donar-ne explicacions, tot i que en aquest cas es podria entendre que el fragment és autoexplicatiu: «Ni el gegant gal·lès [sic] que segons la dita popular, va ésser prou pallús per practicar-se ell mateix una operació quirúrgica fatal, excitat per un joc de mans que el seu pitjor enemic féu davant d'ell a l'hora d'esmorzar, caigué tan de pressa a la trampa, com es deixà caure la vella senyora en aquell enginyós parany» (1932: 68).⁵

Per tant, en relació amb la traducció dels referents culturals, podria concloure's que el criteri oscil·la entre un grau alt d'anostrament en un grapat de casos, com hem vist, i la preservació del referent original en molts altres. Dins d'aquests últims, de vegades el traductor mostra una actitud intervencionista en afegir notes explicatives, mentre que en d'altres ocasions el referent apareix sense cap mena d'acompanyament, per opac que siga. Dit d'una altra manera: no es percep un criteri aplicat de manera sistemàtica, sinó una fluctuació considerable. Aquesta consideració és confirmada pel fet que els noms de fonts, que també podrien caure dins la categoria de marques culturals, en general es mantenen

³ El *Royal George* era una vaixell de l'armada britànica que va bolcar quan anaven a reparar-lo, es va omplir d'aigua i es va enfonsar, tot causant la mort d'uns quants centenars de persones que el visitaven en aquell moment.

⁴ «How doth the little busy bee» és un conegut poema d'Isaac Watts (1674–1748) en què es lloa la diligència i laboriositat de l'abella i se la posa com a exemple per a tothom però, especialment, per als més joves.

⁵ Es tracta d'una referència a una de les contalles que tenen Jack *the giant-killer* (el matagegants) com a protagonista. El gegant gal·lès de dos caps tenia pensat matar Jack, però Jack va fer un truc que el gegant va voler imitar i ell mateix es va obrir la panxa amb un ganivet.

en anglès (John, Dot, Caleb, Tilly, etc.), però n'hi ha dos que són objecte de naturalització: Bertha esdevé Berta i Edward esdevé Eduard.

2.6 *Incorreccions, errades, lapsus*

Finalment, cal deixar constància de tota una sèrie de qüestions (menors, si es vol) que anem trobant al llarg del text traduït i que ens el presenten sota una llum clarament insatisfactòria. D'una banda, i independentment dels que ja hem assenyalat més amunt a propòsit de la fraseologia, hi ha calcs en diversos nivells de la llengua: tipogràfics, com ara la cursiva d'èmfasi («Ella sempre *volia* seure en aquell petit escambell») (1932: 35); lèxics («la seva tendra càrrega» per «her young charge», en referència a la criatura que Tilly Slowboy té al seu càrrec) (1932: 105); sintàctics («Al meu voltant no hi ha res ni la meitat tan sincer i veritable com ella» per «There is nothing half so real and so true about me as she is») (1932: 94), etc. També hi ha algun calc del castellà, com ara en «no sé si he de riure o plorar quan penso en l'esbojarrades que érem!» (1932: 61), expressió per sota de la qual batega el *lo* castellà. I finalment trobem algunes incorreccions gramaticals, com ara la conjunció *que* accentuada i precedida de preposicions que no poden precedir-la (és a dir, tractada com si fos un pronom relatiu: «si m'obligueu a què us ho digui» (1932: 91); «tot ve de què jo sóc una beneitona insignificant» (1932: 104)) o alguns pronoms febles mal utilitzats («¿Podria dir-les adéu alegre i enjogassada?» (1932: 73); «Vós mateixa sereu la primera de dir-li» (1932: 94)).

3 *L'habitus traductor: algunes conclusions provisionals*

El primer tret destacable de l'*habitus* del Capdevila traductor tal com es manifesta en *El grill de la llar* és l'enorme respecte que s'hi mostra envers les modulacions estilístiques de l'original. En tots els aspectes estilístics estudiats en aquest treball s'adverteix la voluntat de resseguir els alts i baixos del perfil estilístic del text dickensià. Això, en algun cas, pot desembocar en un excés de literalitat (pensem en l'ús tan freqüent de la passiva), però no és aquest l'efecte global que fa el text traduït, ja que tot sovint recórrer el perfil de l'original comporta crear efectes semblants amb mitjans diferents. Pensem, per exemple, en tot allò que té a veure amb la recreació de l'oralitat i en els recursos que es posen al servei de la colloquialitat (fraseologia i construccions pròpies del català), o en les fines modulacions del tenor que s'aconsegueixen mitjançant les formes de tractament. En el cas de la retòrica textual, finalment, poden aconseguir-se efectes semblants amb mitjans també semblants, ja que tant l'anglès com el català poden acomodar sense dificultats recursos com ara l'anàfora o l'estructura periòdica de l'oració.

Així doncs, podria afirmar-se que el criteri que guia la traducció és el de la funcionalitat, és a dir, el de la cerca de l'equivalència no en el nivell de la forma sinó en el de la funció o l'efecte que es pretén que experimente el lector. Això, segons l'argument exposat per

diversos estudiosos de les traduccions al català al llarg del segle xx, marcaria distàncies respecte de la norma estilística de les traduccions hereves de l'estètica noucentista. Aquest argument és ben conegut, ja que va aixecar una certa polèmica en ser formulat per Pericay i Toutain (1996), però caldrà recordar-ne breument els aspectes principals. Segons aquests autors, les traduccions de Carner i els seus seguidors no perseguien de manera prioritària l'equivalència amb l'original, sinó la promoció i divulgació dels trets estilístics que, considerats globalment, constituïen el model de llengua dels noucentistes. Amb paraules de Toutain (1997: 70), «[l]a finalitat d'aquestes traduccions no és altra que la d'integrar-se en un sistema de la llengua d'arribada, el que vol divulgar una determinada concepció de l'estil literari segons les normes d'acceptabilitat definides pel noucentisme». Un dels trets d'aquestes traduccions que ens interessa de destacar ací és «una uniformitat de to i de registre que ignorava els matisos dels originals» (Marco 2000: 37). Segons Sellent (1998), que estudia l'evolució de la norma estilística exhibida per les traduccions al català al llarg del segle xx, l'obra traductora de Gabriel Ferrater constitueix un punt d'inflexió, a partir del qual els textos traduïts seran més «pragmàtics» i «funcionals» (Sellent 1998: 29). El que això significa, tal com va quedar palès en un altre treball (Marco 2000: 38), és que la llengua de les traduccions és més planera i acostada a la llengua parlada, que s'adequa a les situacions que genera el text i que s'adapta a la finalitat de la traducció i a les expectatives del públic lector. Doncs bé, si tot això és així, el model de llengua de Capdevila a *El grill de la llar* s'ajusta més a aquest perfil estilístic «pragmàtic» i «funcional» que no al que és hereu de la tradició noucentista, tot i ser aquest més pròxim cronològicament.

Una altra cosa seria la justesa (o justícia, si es vol) dels pronunciaments de Pericay, Toutain, Sellent i altres autors, que, segons Ortín (2002: 146–147), desenfoquen la realitat en jutjar les traduccions fetes en un període determinat (per dir-ho de manera àmplia, el primer terç del segle passat) d'acord amb criteris i estàndards actuals, sense parar prou atenció al fet que la norma estilística ha canviat. A més, tot filant més prim, Ortín també argumenta que algunes de les afirmacions que serien aplicables a les traduccions de Carner de la primera (1901–1903 i 1908–1910) i segona èpoques (la de la «Biblioteca Literària» de l'Editorial Catalana, 1918–1921, i els anys immediatament posteriors, fins al 1927) no podrien aplicar-se a les de la tercera època, la dels anys 1928–1931 en què traduí les tres novel·les de Dickens que hem esmentat més amunt per a la col·lecció «A Tot Vent» de Proa. En aquesta darrera etapa, Carner es beneficia d'una major solidesa de la institució literària, de la consolidació de la reforma fabriana i d'una experiència literària i personal més gran que en els anys anteriors. Tot això deixa el traductor en una millor posició a l'hora de fer front als reptes estilístics que li plantegen les tres novel·les de Dickens, que «li van permetre d'explorar encara una colloquialitat 'digna', en contrast amb els registres formals, i les possibilitats líriques i humorístiques d'una veu de solista» (Ortín, 2002: 131). Malgrat això, com el mateix autor reconeix (2002: 131), «les seves traduccions de Dickens per a la Biblioteca 'A tot vent' se singularitzen en aquesta època també perquè, tot i no participar ja del vell projecte de la Biblioteca Literària, van ser fetes encara amb criteris anàlegs».

Tot i que en aquest treball no ha estat mai la meua intenció acarar de manera sistemàtica les opcions de traducció del Dickens de Capdevila amb les dels Dickens de Carner, no sembla massa agosarat afirmar que el primer, que pertanyia a una generació posterior, va anar més lluny en la cerca de traduccions «funcionals», com en deia Sellent. Potser l'ús dels pronoms personals de segona persona, que s'ha examinat dins l'epígraf 2.3 del present treball, és simptomàtic d'aquesta diferència. Però a més cal recordar que alguns dels manierismes atribuïts a les traduccions fetes sota l'influx del noucentisme (abús dels registres formals i dels arcaïsmes, incloent-hi mots com ara *llur*, *hom* o *àdhuc*, dels adjectius terminats en *-ívol*, etc.) troben poc de ressò en la traducció de Capdevila.

Un altre aspecte destacable de l'*habitus* del Capdevila traductor és la cura que posa en la recreació versemblant de l'oralitat. Ben mirat, és del tot lògic que l'home de teatre integral que Capdevila porta a dins estiga molt i molt actiu en la traducció del diàleg narratiu i, en general, dels registres orals. La seua oïda per a la llengua parlada, ensinistrada al llarg de dècades de dedicació a l'art dramàtic, li apunta solucions de traducció que tot sovint no es deriven principalment de la forma del text original sinó de la seua funció (estilística, pragmàtica, retòrica) i, sobretot, de la materialització d'aquesta funció en formes i expressions que resulten naturals i idiomàtiques en català. Els exemples reproduïts al llarg d'aquest treball en donen fe en diversos nivells lingüístics.

El darrer aspecte digne de comentari és la indefinició en el criteri per a abordar les qüestions de naturalesa cultural. Al costat de solucions clarament anostradores o intervencionistes, n'hi ha d'altres que no ho són gens. El criteri no és uniforme ni tan sols en la traducció dels noms de fonts dels personatges. Tanmateix, cal tenir en compte que, independentment d'aquesta indefinició (que existeix), algunes opcions de traducció particularment passives (en el sentit que el traductor no aclareix de cap manera un referent cultural opac per al lector meta) podien deure's a la manca d'eines i recursos per a documentar-se més que no pas a una voluntat no intervencionista.

Aquest darrer element que s'acaba d'assenyalar no té a veure amb l'*habitus* del traductor, és a dir, amb el seu conjunt de disposicions, sinó amb les mancances del camp de la traducció literària en l'època de Capdevila. En tant que estudiosos de la traducció, potser no ens aturem prou sovint a considerar una qüestió que a un traductor no li passaria mai desapercebuda: la de la insuficiència dels recursos documentals. Informacions que avui dia són fàcils de pouar a través d'Internet devien romandre en la més absoluta de les foscores quan no es disposava de mitjans comparables. I les deficiències del camp de la traducció literària no devien limitar-se als recursos documentals, ja que el text traduït presenta moltes mancances des del punt de vista de la seua netedat. A les incorreccions gramaticals assenyalades més amunt caldria afegir-hi les errades tipogràfiques i els errors ortogràfics, així com la puntuació tot sovint poc lògica, si més no amb criteris actuals, basats en la prosòdia. Tot això apunta cap a un grau de professionalització deficient, cosa gens sorprenent en una cultura literària que encara mirava de consolidar-se i normalitzar-se.

Fet i fet, podria dir-se que en la traducció de Capdevila d'*El grill de la llar* trobem moltes característiques pròpies de la modernitat literària catalana. El model de llengua emprat,

que es posa al servei de la «socialització» de la literatura (un dels objectius, com hem vist més amunt, de la «Biblioteca Universal» dirigida per Carles Soldevila), prefigura opcions que esdevindran hegemòniques amb el pas del temps. Si, com deia Sellent (1998), el punt d'inflexió en l'evolució de les traduccions al català durant el segle xx el constitueix Ferrater, amb la instal·lació de la «funcionalitat» i el «pragmatisme» com a criteris rectors, cal tenir en compte que aquesta manera de concebre la traducció ja tenia precedents als anys trenta.

Referències bibliogràfiques

- ALSINA, Victòria. 2008. *Llengua i estilística en la narrativa de Jane Austen: les traduccions al català*. Vic: Eumo.
- BACARDÍ, Montserrat. 2002. «Carles Soldevila, socialitzador de la literatura». *Quaderns. Revista de traducció*, 8, pp. 51–66.
- BOURDIEU, Pierre. 2002 [1995]. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducció de Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- BROWN, Roger; GILMAN, Albert. 1960. «The Pronouns of Power and Solidarity». Dins: Thomas Sebeok (ed.), *Style in Language*. Cambridge (Massachusetts): MIT Press, pp. 253–276.
- COROMINES, Joan. 1989. *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana*, vol. ix. Barcelona: Curial.
- DICKENS, Charles. *The Cricket on the Hearth*. Edició electrònica consultada en el web del Project Gutenberg, en l'adreça <http://www.gutenberg.org/files/20795/20795-h/20795-h.htm>.
- DICKENS, Carles. 1932. *El grill de la llar*. Traducció de Carles Capdevila. Barcelona: Llibreria Catalònia.
- FOGUET I BOREU, Francesc. 2008. «Domènec Guansé, entre el periodisme i la literatura». Dins: Domènec Guansé, *La revolució cívica. Articles de La Publicitat (1937–1939)*. Edició a cura de Francesc Foguet i Boreu. Valls: Cossetània, pp. 3–19.
- GOUANVIC, Jean-Marc. 2005. «A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances». *The Translator*, 11:2, pp. 147–166.
- HALLIDAY, Michael A.K. 1978. *Language as Social Semiotic*. Londres: Edward Arnold.
- Leech, Geoffrey; Short, Michael H. 1981. *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose*. Londres: Longman.
- 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, pp. 29–44.
- . 2010. «Una aproximació a l'*habitus* de Carles Capdevila, traductor i home de lletres». *Quaderns. Revista de traducció*, 17, pp. 83–104.
- . En premsa. «Some Insights into the Factors Underlying the Translation of Phraseology in the COVALT Corpus». Dins: Hannu Kemppanen, Leena Kolehmainen, Pekka Kujamäki i Esa Penttilä (eds.), *Beyond Borders – Studies on Translated Literature*. Berlín: Frank & Timme.

- MARTIN, James R. 1992. *English Text: System and Structure*. Amsterdam i Filadèlfia: John Benjamins.
- ORTÍN, Marcel. 2002. «Els Dickens de Carner i els seus crítics». *Quaderns. Revista de traducció*, 7, pp. 121–151.
- PERICAY, Xavier; TOUTAIN, Ferran. 1996. *El malentès del noucentisme. Tradició i plagi a la prosa catalana moderna*. Barcelona: Proa.
- SELLENT, Joan. 1998. «La traducció literària en català al segle xx: alguns títols representatius». *Quaderns. Revista de traducció*, 2, pp. 23–32.
- TODOLÍ, Júlia. 2002. «Els pronoms». Dins: Joan Solà, Maria Rosa Lloret, Joan Mascaró, i Manuel Pérez Saldanya (dirs.), *Gramàtica del català contemporani*, vol. 2 (Sintaxi). Barcelona: Empúries, pp. 1337–1433.
- TOUTAIN, Ferran. 1997. «Traducció i models estilístics». Dins: Soledad González Ródenas i Francisco Lafarga (eds.), *Traducció i literatura. Homenatge a Àngel Crespo*. Vic: Eumo, pp. 63–72.
- VAN DEN BROECK, Raymond. 1981. «The Limits of Translatability Exemplified by Metaphor Translation». *Poetics Today*, 2:4, pp. 73–87.
- VAN GHENT, Dorothy. 1995. «On *Great Expectations*». Dins: Dennis Walder (ed.), *The Realist Novel*. Londres i Nova York: Routledge, pp. 246–252.