

**TREBALL DE FI DE GRAU EN TRADUCCIÓ I
INTERPRETACIÓ**

TRABAJO DE FINAL DE GRADO EN TRADUCCIÓN Y
INTERPRETACIÓN

Departament de Traducció i Comunicació

TÍTOL / TÍTULO

**Oralitat fingida: proposta de traducció
d'un relat breu de Salinger**

Autor/a: Meritxell Tamarit Serrano

Tutor/a: Josep Manuel Marco Borillo

Data de lectura / Fecha de lectura: Juny 2024



Resum:

Aquest treball té com a objectiu traduir un relat breu de J.D. Salinger titulat «Once a Week Won't Kill You». Aquest conte forma part de la col·lecció *The Complete Uncollected Short Stories of J. D. Salinger, Volumes 1 & 2*. El relat narra la història d'un jove que s'està preparant per a anar a la guerra a Europa i parla amb la seua dona perquè tinga cura de la seua tia durant la seua absència i la porte al cine de tant en tant.

En aquest treball trobem la traducció del conte sencer al valencià i, posteriorment, una anàlisi del principal problema que hi apareix: l'oralitat fingida en els textos literaris. Es treballarà amb detall els trets de l'oralitat, prèviament explicats en el marc teòric, i s'analitzarà les decisions de traducció amb exemples de l'original.

Paraules clau:

Oralitat, Salinger, registre, idiolecte, cursiva d'èmfasi

Abstract:

This work aims to translate a short story by Salinger entitled “Once a Week Won't Kill You”. This story is part of the collection *The Complete Uncollected Short Stories of J. D. Salinger, Volumes 1&2*. The story is about a young man who is preparing to go to war in Europe and he talks his wife into taking care of his aunt while he is away and taking her to the movies from time to time.

In this work we find the translation of the whole story into Valencian and, then, an analysis of the main problem that appears: pretended orality in literary texts. We will work in detail on the features of orality, previously explained in the theoretical part, and we will analyze the translation decisions with examples from the original.

Keywords:

Orality, Salinger, register, idiolect, emphasis italic

Índex

1. Introducció	5
2. Contextualització.....	6
3. Marc teòric	8
3.1 Registre	8
3.1.1 Tenor	8
3.1.2 Mode	8
3.1.3 Registre dels textos narratius.....	9
3.2 Oralitat.....	9
3.2.1 Oralitat fingida	10
3.2.2 Trets d'oralitat	10
4. Traducció i anàlisi	13
5. Conclusió.....	31
6. Bibliografia	32

1. Introducció

De sempre he sentit una estima cap als llibres, la literatura i les llengües i aquesta inclinació ha marcat les decisions que he pres al llarg de la meua carrera universitària.

A tercer, en classe de Traducció Literària, ens animaren a participar en el club de lectura que els professors de l'assignatura organitzaven. A partir d'ací, junt amb les diferents tasques de l'assignatura de tercer i quart, vaig començar a descobrir moltíssims llibres interessants i una porta cap a la literatura anglosaxona que fins a eixe moment jo no havia obert. Em va picar molt la curiositat i vaig començar a llegir molts llibres que comentàvem a classe i al club.

Així doncs, per al tema d'aquest treball em va eixir de manera prou natural i immediata la idea de fer una traducció literària, i volia que fora en especial d'algun text contemporani i nord-americà, ja que aquests són els textos que més he gaudit a classe. A més, trobe que per a mi aquesta literatura era més aviat una incògnita, per tant, he volgut endinsar-me en el coneixement de més autors i més obres d'aquesta part del continent.

La tasca de buscar l'autor i el conte —ja que volia traduir un relat que tinguera un principi i un final, i no només un fragment— ha sigut una mica menys immediata pel gran ventall d'opcions que tenia. El mètode que vaig seguir fou senzillament fer una llista dels autors americans que més m'interessaven i que hagueren escrit relats breus i contemporanis. Després vaig apuntar les distintes obres que havien escrit i les vaig buscar fins a trobar-ne una que em pareguera sucosa per a traduir i parlar d'ella.

Vaig escollir finalment l'autor J.D. Salinger perquè em va captivar la lectura de *The Catcher in the Rye* i em vaig emportar una grata sorpresa quan vaig veure una col·lecció de contes que no havien estat traduïts ni al català ni a l'espanyol.

Així fou com vaig topar amb *The Complete Uncollected Short Stories of J. D. Salinger, Volumes 1 & 2*.

2. Contextualització

Jerome David Salinger va néixer l'1 de gener de 1919 a Nova York i va morir el 27 de gener del 2010 amb noranta anys. La seua vida va coincidir amb alguns fets històrics que marcarien la seua obra literària, entre ells la Segona Guerra Mundial. Va participar com a membre del servei de contraespionatge militar, en el desembarcament de Normandia i en l'alliberament del camp de concentració de Dachau. Totes aquestes experiències serien un tema molt recurrent en les seues històries. Per aquest motiu, Salinger és considerat per alguns crítics com un autor autobiogràfic.

És, a més, un escriptor que es va convertir en un dels més cèlebres durant la seua època. La seua figura enigmàtica evoca un caràcter reservat, esquerp i clandestí. Va rebutjar per complet la fama que va atreure amb la seua única novel·la i va decidir aïllar-se del món i de la societat fins al punt que als anys seixanta va prendre la decisió de deixar de publicar, però no d'escriure, i va prohibir que circularen imatges seues o reedicions d'obres seues.

Pel que fa a la seua obra mestra i el seu estil, Salinger presenta en *El vigilant en el camp de sègol* un argot propi dels adolescents de l'època, amb un humor aspre i irònic, encapçalat pel personatge de Holden Caulfield. El seu estil directe i natural el mantindrà present al llarg de la seua trajectòria. Aquests trets característics fan de Salinger un dels escriptors més estudiats i admirats en el panorama nord-americà i, malgrat tenir una llista més aviat curta de publicacions, la seua obra ha influït molt en la narrativa moderna.

Per posar-nos una miqueta més en context, comentaré breument el conte que he escollit per traduir. El títol original de la col·lecció de contes es titula *The Complete Uncollected Short Stories of J. D. Salinger, Volumes 1 & 2* i dins d'aquests dos volums he triat el conte «Once a Week Won't Kill You», que alhora fou publicat el 2014, junt amb altres dos relats, sota el títol *Three Early Stories*. Aquests dos relats curts foren els primers a publicar-se, concretament l'any 1940. «Once a Week Won't Kill You» es va escriure i publicar l'any 1944 en la revista *Story*, mentre Salinger estava en Europa lluitant en la guerra.

«Once a Week Won't Kill You», o tal com jo l'he traduït, «Per una vegada a la setmana no et moriràs» tracta d'un jove que es prepara per a anar a la guerra i que està

preocupat per la seua tia i li demana a la seua dona que per favor la porte al cinema una vegada a la setmana.

No és d'estranyar, doncs, que la temàtica recurrent (ja no només en aquest conte, sinó en la resta d'obres escrites durant aquest període) siga la separació familiar causada per la guerra. Hi ha un paisatge de fons gris i trist que, tot i que no agafa protagonisme, pinta els llaços familiars dels protagonistes (Dickie i la tia Rena) i deixa com a resultat un llenguatge empàtic on s'evidencia la naturalesa de les relacions humanes. El principal tema que Salinger vol plasmar no és la guerra, sinó el vincle emocional que connecta els personatges. La guerra és més aviat el detonant que activa aquest lligam emocional.

És, a més, aquesta guerra la que fa despertar el sentiment d'interrupció i de mortalitat al protagonista. I aquesta és una idea prou coneguda en l'obra mestra de Salinger: el món innocent de la joventut truncada per algun esdeveniment del món dels adults.

He comentat abans que en un moment de la seua vida, Salinger va decidir deixar de publicar. No només va deixar de publicar, sinó que va demanar que retiraren totes les edicions que posteriorment començaren a aparèixer d'alguns dels primers contes que va escriure i publicar en revistes durant els anys quaranta i seixanta. Aquests dos volums es publicaren sense la seua autorització l'any 1974. A partir d'ací van començar els intents de Salinger per suprimir-los. Ell mateix va afirmar en una entrevista, «I'm not trying to hide the gaucheries of my youth. I just don't think they are worthy of publication. I wrote them a long time ago and I never had any intention of publishing them [as a collection]. I wanted them to die a perfectly natural death...».

Tanmateix, la publicació de *Three Early Stories* no es va considerar il·legal, ja que s'aconseguien els drets d'autor i, per tant, no fou ni denunciada ni retirada.

3. Marc teòric

3.1 Registre

3.1.1 Tenor

El tenor és la relació que s'estableix entre els participants d'un intercanvi comunicatiu. Martin (1992) estableix una definició del tenor amb tres *continua* que detallaré a continuació:

- a. Segons la relació de poder. Aquesta pot ser jeràrquica o no jeràrquica. En el cas que siga jeràrquica estaríem davant d'una relació de poder desigual. Perquè aquesta relació de poder siga desigual, el llenguatge triat entre els participants haurà d'expressar simbòlicament que la posició social d'un està per damunt de la de l'altre. En canvi, si entre els diferents participants hi ha un codi lingüístic que és recíproc, la relació serà d'igual a igual.
- b. Segons el grau de familiaritat. Ací caldrà veure en quin cercle ens movem. Si són del mateix nucli familiar, si són desconeguts, si són parella, amics, companys de feina, etc. El contacte entre ells és el que marca si el grau de familiaritat és alt o baix.
- c. I, en últim lloc, segons la implicació afectiva. Serà el llenguatge el que ens dirà si en tenen o no en tenen, d'implicació afectiva, i si aquesta és positiva o negativa.

3.1.2 Mode

El mode és el paper que té el llenguatge dins d'un context determinat i inclou el *canal* (fònic o gràfic) i el *medi* (parlat o escrit) (Marco 2002). Koch i Oesterreicher (1990:12; 2007: 34) diferenciaren entre *medi* i *concepció* (o canal) per a estudiar les diferents combinacions que es poden fer: medi fònic i concepció parlada, medi fònic i concepció escrita, medi gràfic i concepció parlada i medi gràfic i concepció escrita.

Tornem als *continus*, aquesta vegada de la mà d'Egins (1994).

- Grau d'interactivitat amb la presència del contacte visual o auditiu. Quan tenim una conversa telefònica només hi ha contacte auditiu. En una cita cara a cara el contacte és tant auditiu com visual, mentre que en un text escrit el contacte és

zero, ni visual ni auditiu. Els factors auditius i visuals indiquen el punt d'immediatesa i d'espontaneïtat de l'acte comunicatiu.

- Relació entre el llenguatge i el procés social en curs. El llenguatge acompanya l'acció social que s'està produint (Marco 2002).

3.1.3 Registre dels textos narratius

La principal característica del registre en els textos narratius és que la relació no és biunívoca, ja que un text narratiu conté canvis constants de registre (Marco 2002).

Pel que fa al mode, en un text narratiu tenim el diàleg, que consisteix en un text escrit per a ser llegit com si fos parlat, mentre que la narració és un text escrit per a ser llegit i prou.

I en el tenor passa una cosa interessant; la relació de poder, d'implicació afectiva i de familiaritat es dona tant entre els diferents personatges ficticis de la història com en la relació entre el narrador i el lector.

Dit açò, nosaltres ens basarem principalment en l'oposició de la llengua oral i l'escripta. Per aquest motiu, exposaré a continuació el concepte de l'oralitat i presentaré també una classificació d'alguns dels trets que més es destaquen en el text original, recolzat per la teoria que apunten alguns autors.

3.2 Oralitat

La contraposició entre la llengua escrita i l'oral ha sigut un tema de discussió el resultat del qual té un matís més homogeni del que podem pensar. És a dir, ni el que es pot descriure com escrit és totalment escrit ni el que es qualifica d'oral és del tot oral. Tal com indiquen Calvo Rigual i Spinolo (2016:12) «un discurso leído en el Parlamento europeo es a menudo la ejecución de un texto anteriormente escrito, un mensaje SMS o de Whatsapp escrito a una amiga es a menudo la transposición por escrito de un texto meramente oral».

En el punt anterior, parlàvem del mode, així com del medi fònic o gràfic i de la concepció escrita o parlada. El tema que ens ocupa en aquest treball rep el nom d'«oralitat fingida»: «determinado tipo de oralidad que crea o configura un escritor o escritora para otorgar verosimilitud a los hechos que se exponen o los personajes que toman la palabra»

(Brumme 2008: 22). Així doncs, l'oralitat fingida la situem en el *medi escrit* i en la *concepció parlada*.

3.2.1 Oralitat fingida

Hi ha diversos termes per a referir-se a l'oralitat fingida. Trobem aquest concepte en denominacions diverses, per exemple: «oralitat construïda», «oralitat prefabricada» i fins i tot «oralitat literària» o «oralitat fictícia». Però, en definitiva, tots engloben el mateix significat: l'actuació d'algú que evoca el llenguatge parlat dins d'un text escrit. Tant el terme d'oralitat fingida com el d'oralitat construïda denoten l'acció d'un agent extern que fingeix, construeix o fins i tot imita la parla oral. Ara bé, l'oralitat fingida presenta moltes possibilitats de plasmar la naturalitat i la immediatesa del discurs oral. A continuació, presente una taula amb alguns trets d'oralitat i la seua explicació basada en les idees de Jenny Brumme (Brumme 2008).

3.2.2 Trets d'oralitat

Nivell pragmaticotextual	Nivell sintàctic	Nivell lèxic	Nivell fònic
<ul style="list-style-type: none"> - Marcadors discursius - Marcadors de contacte - Reformulacions - Vacil·lacions - Interjeccions 	<ul style="list-style-type: none"> - Complexitat llengua escrita - Simplicitat llengua oral 	<ul style="list-style-type: none"> - Monolèxics - Polilèxics (unitats fraseològiques) 	<ul style="list-style-type: none"> - Accent emfàtic

En el nivell **pragmaticotextual**, trobem, en primer lloc, els marcadors discursius, que tenen com a funció estructurar el text. Normalment, en la llengua oral els marcadors discursius s'utilitzen amb insistència i quasi sempre són els mateixos. En anglés, tenim el marcador *now*, que introdueix un canvi de tema. O bé, *well*, que és molt comú entre els parlants. Dins dels marcadors discursius, hi trobem els de contacte. Aquests es diuen així perquè serveixen per a confirmar l'atenció del lector, de l'oient o, en el cas d'un text narratiu, d'un personatge. Podem trobar, per tant, a final de frase un *am I right?* o un *don't*

you?. Continuem amb les reformulacions. Són típiques del discurs oral i les podem trobar quan un personatge es corregeix a si mateix (*I mean* o *or*). Passem ara a les vacil·lacions. El més comú és percebre-les quan hi ha una pausa marcada amb els tres punts suspensius (o un guió llarg en el cas de l'anglès), tot i que podem trobar també escrit un *Uh* o *Um* o, el que seria l'equivalent en les nostres llengües, el típic *Eh*, que indica que el personatge dubta o té dificultats a l'hora de formular un enunciat. Per acabar, introduïsc ací les interjeccions, que doten d'agilitat al diàleg i, tot i que no són tan freqüents com poden ser els marcadors discursius, aporten un alt grau d'expressivitat al discurs (per exemple *yikes!* o *Aha!*).

En el **nivell sintàctic**, des d'un punt de vista literari, es pot pensar que la part dialogada (i, per tant, oral en la situació interna del text) té una estructura gramatical més senzilla que la part narrativa (és a dir, l'escrita), que sovint té oracions més llargues i subordinades. Ara bé, és realment així? Dit d'una altra manera, la concepció de complexitat en el discurs escrit és només pròpia del medi escrit o també la trobem en el discurs oral? Doncs bé, malgrat el que es puga pensar, el discurs oral pot portar darrere una dificultat sintàctica, ja que els parlants tendim a perdre el fil del missatge i tornar enrere per a reprendre'l en més d'una ocasió. El cas del discurs escrit canvia una mica depenent de la llengua, però nosaltres ens centrarem en l'anglès. Halliday (1985) argumenta que l'anglès presenta en el discurs escrit una densitat lèxica i no tant una complexitat sintàctica, ja que l'autor quan redacta té per davant temps suficient per a planificar el seu text i això, en definitiva, porta a una simplificació de les estructures gramaticals. Aquest argument, no obstant, pot variar segons la llengua. Les llengües romàniques, fins i tot en el canal escrit, tendeixen a usar estructures més complexes, sintàcticament parlant. Ara bé, en el discurs oral, tant l'anglès com el català, presenten un model gramatical més complicat del que es pensa. «El complex clausal és particularment interessant en el llenguatge parlat, ja que representa el potencial dinàmic del sistema, la capacitat de “coreografiar” patrons de moviment semàntic molt llargs i intricats i, alhora, de mantenir el curs ininterromput del discurs de manera que siga coherent sense ser construït» (Halliday 1985; 201-202). En definitiva, el que podem tindre són construccions sintàctiques enrevessades.

En tercer lloc, en el **nivell lèxic**, hi farem una distinció en dos subapartats: el nivell monolexical i el polilexical. En el primer grup, trobem les unitats lèxiques simples que poden ser més o menys formals o més o menys col·loquials. Ací ens fixarem més en les

familiars perquè són les que més s'associen a l'oralitat i ens ajuden a plasmar un registre més col·loquial i a recrear la soltesa del discurs parlat (per exemple, *mate*, *lame*, *bestie*, *cringe*). El segon subgrup consisteix en les unitats fraseològiques (és a dir, les expressions, les frases fetes, les locucions...) que són les unitats que tenen més d'una paraula. Ara, les unitats fraseològiques són la suma del sentit de les paraules individuals que la componen o no (per exemple, *what's up*, *for real*, *break a leg*). Moltes expressions fixes i les paraules col·loquials són un senyal clar d'informalitat que l'autor deixa al text en boca d'un personatge, sovint repetidament. L'ús d'aquestes expressions o paraules pot contribuir a la formació d'un idiolecte. Morillas (2016: 63) parla d'aquest fenomen com la idiosincràsia dels personatges i diu que hi ha autors que decideixen marcar aquesta singularitat amb un lèxic més col·loquial o amb la repetició d'una paraula en concret. L'idiolecte d'un personatge pot cridar l'atenció del lector per la seua estranyesa i aquest haurà d'habituar-se a la manera d'expressar-se del personatge. Per això, s'espera dels traductors que si no mantenen la mateixa solució per a tot el text, almenys proposen solucions paregudes i del mateix nivell.

Acabem aquest apartat amb el **nivell fònic**, que en el discurs escrit es manifesta a través de la grafia. La cursiva és un recurs molt estès entre els autors per a marcar l'èmfasi d'una paraula. Aquesta convenció tipogràfica ressalta una manera concreta de pronunciar. Es tracta de «recursos prosódicos y, en particular, al acento enfático, que introducen distincions de significado o matices expresivos y guían, por tanto, la interpretación del texto» (Brumme 2008: 44). Per aquest motiu, he classificat l'accent emfàtic dins del nivell fònic i no dins del sintàctic. Tanmateix, l'accent emfàtic en un mateix enunciat marca el contrast que hi ha amb un morfema i els altres, per tant, podria situar-se també dins del nivell sintàctic, tal com ho ha fet Jenny Brume (Brumme 2008: 44). Pel que fa a la cursiva i a la seua traducció, copiar-la indiscriminadament en el text meta suposaria la creació d'una expressió poc idiomàtica i no marcar cap èmfasi una pèrdua d'informació semàntica o pragmàtica. L'entonació amaga darrere una idea, una informació valuosa per al text literari i és, per tant, un signe de comprensió; un error d'èmfasi seria un error cognitiu (Morillas 2016:58). Aquests errors es podrien solucionar amb les estructures d'èmfasi típiques que tenen les llengües meta.

4. Traducció i anàlisi

En aquest apartat es presentarà la traducció del conte que he escollit i una part analítica d'aquesta en la qual reflexionaré sobre les dificultats de la traducció guiada pel marc teòric.

Traducció

PER UNA VEGADA A LA SETMANA NO ET MORIRÀS

Història XXV, novembre/desembre del 1944

Tenia un cigarret a la boca mentre feia l'equipatge i per a evitar el fum en els ulls els mig aclucava, de tal manera que no se sabia per la cara que feia si estava avorrit o preocupat, molest o resignat. La jove que seia en la butaca gran, com si fora una convidada, tenia el rostre bell atrapat en una taca de llum matinal; no li parava gens malament. Tot i que els braços eren segurament la part més atractiva que tenia. Eren morenos i redons i bons.

—Amor —va dir—, no entenc per què Billy no pot fer tot açò. No sé...

—Què dius? —va contestar el jove.

Tenia una veu greu, de fumador empedrit.

—Dic que no ho entenc. Vull dir... Per què Billy no pot fer tot açò?

—Està massa major —li va dir ell—. I si encens la ràdio? Igual posen un poquet de música de fons. Prova la 1010.

La jove va allargar la mà per darrere i en eixa mà portava l'anell daurat de casada i en el dit xicotet del costat, l'esplèndida maragda; va obrir uns compartiments blancs, va tancar de colp alguna cosa, va girar alguna cosa. Va seure i va esperar, de sobte, sense cap pretext, va badallar. El jove la va mirar.

—Quin moment *més* horrorós per a començar, no sé... —va dir la jove.

—Els ho diré —li va respondre mentre examinava una pila de mocadors plegats—
. La meua dona diu que és un moment horrorós per a començar.

—Amor, et trobaré *tant* a faltar.

—Jo també. Em falten més mocadors blancs.

—Vull dir, *moltíssim* —va dir—. No sé, tot açò és *tan* fastigós. No sé... És tot...

—Ala, ja està —li va respondre el jove tancant la maleta.

Va encendre un cigarret, va mirar el llit i s'hi va deixar caure... Just quan s'estava estirant, els tubs de la ràdio es van calfar i una marxa militar de Sousa, amb l'actuació del que semblava una secció infinita de pifres, va fer una entrada triomfant i voluminosa a l'habitació. La seua dona va tirar cap enrere un dels meravellosos braços i va parar la música.

—Igual posen una altra cosa.

—A *estes* hores no.

El jove va expulsar un anell de fum deforme cap al sostre.

—No calia que t'alçares —va dir ell.

—Ja, però *volia*.

Havien passat tres anys i ella mai havia deixat de parlar-li en cursiva.

—Que *no* t'alces!

—Prova la 570 —li va dir ell—. Igual en eixa posen música.

La seua dona va tornar a encendre la ràdio i tots dos, ell amb els ulls tancats, esperaren. Al cap de poc, va començar a sonar una bona cançó de jazz.

—Vas bé de temps com per a estar gitat *així*? No sé...

—Com per a estar gitat *així*... Sí, és prompte.

Va semblar que, de sobte, a la seua dona li venia al cap alguna conjectura bastant seriosa.

—Espere de *tot* cor que et destinen a cavalleria. La cavalleria és *fantàstica* —va dir la dona—. M'agraden molt eixes espases xicotetes que porten al coll. I a *tu* t'apassiona muntar i tot això.

—La cavalleria —va dir el jove amb els ulls tancats—. És poc probable que això passe. Hui dia, tots van a infanteria.

—És *horrible*, amor meu. Podries telefonar a l'home *eixe* que té la cosa *eixa* en la cara. El coronel. El que estava la setmana passada en casa de Phyll i Kenny. El d'Intel·ligència, saps qui dic? O siga, *tu* saps francès i alemany. De segur que t'aconseguiria *almenys* un càrrec. O siga, ja saps que series *molt* més infeliç només com a soldat ras o alguna cosa per l'estil. O siga, si fins i tot *detestes* parlar amb la gent i tot això.

—Per favor —va dir ell—, deixa-ho estar. Ja hem parlat sobre el tema del càrrec.

—Bé, espere que *almenys* t'envien a *Londres*, on hi ha gent *civilitzada*, vull dir. Tens el número de l'Oficina Postal de l'Exèrcit de Bubby?

—Sí —va mentir.

La seua dona, pel que es veia, ja estava avaluant una altra conjectura grossa.

—Com m'agradaria tenir un poquet de tela. Una mica de tweed. *Qualsevol* cosa.

Després, quasi al moment, va badallar i va dir una cosa que no hauria d'haver dit:

—T'has acomiadat de la teua tia?

El seu marit va obrir els ulls, es va incorporar molt bruscament i va posar els peus a terra.

—Virginia, escolta. Anit no vaig poder acabar —va dir—. Necessite que la portes al cine una vegada a la setmana.

—Al cine?

—No et moriràs —li va dir—. Per una vegada a la setmana no et moriràs.

—No, i *tant* que no, però rei...

—No em vingues amb romanços —va contestar—. Per una vegada a la setmana no et moriràs.

—Ai, però no sigues *bovet*. I *tant* que la portaré. Simplement volia dir...

—No et demane molt. Ja té una edat.

—Però, *amor*, està tornant a empitjorar, m'entens? O siga, està com una *olla*, ja ni tan *sols* fa gràcia. *Tu* no et passes el dia sencer a casa amb *ella*, m'entens?

—Ni tu tampoc —va dir ell—. A més, només ix de casa si soc jo qui la trau a algun lloc —es va inclinar cap a ella i li va faltar poc per caure de la vora del llit—. Virginia, per una vegada a la setmana no et moriràs. T’ho dic molt seriosament.

—Entesos, *rei*. Si *això* és el que vols... Vull dir que...

El jove es va alçar de colp i volta.

—Li pots dir a Cook que ja estic llest per a desdejunar? —va preguntar mentre es preparava per a eixir a algun lloc.

—Fes-nos primer un *beset*. Ai, el meu soldadet! —li va dir.

Va abaixar el cap, li va besar la boca preciosa i va eixir de l’habitació.

Va pujar un tram d’escalons amples amb una catifa gruixuda i quan va arribar al replà va girar a l’esquerra. Va tocar dues vegades a la segona porta, que tenia per fora, enganxada amb xinxetes, una targeta blanca i formal propietat de l’antic hotel Waldorf Astoria de Nova York que deia: «No molestar». Hi havia escrit en el marge de la targeta una nota borrosa per la tinta: «Me’n vaig al míting dels bons patriòtics. Ja tornaré. Queda amb Tom per mi en recepció a les sis. Té el muscle esquerre més alt que el dret i fuma una pipa xicoteta i bufona. Un beset, Jo.»

Aquesta nota la van escriure a la mare del jove, i ell la va llegir quan era només un xiquet i des d’aquell moment l’havia llegida com unes cent vegades i ara, en març de 1944, ho feia de nou.

—Passa, passa! —va cridar una veu enfeïnada. I el jove va entrar.

Al costat de la finestra hi havia una dona molt atractiva d’uns cinquanta-pocs asseguda a una taula de joc amb les cames creuades. Portava una bata fabulosa de color beix, i un parell de vambes blanques excessivament brutes.

—Però si és Dickie Camson! —va dir—. Com és que t’has alçat tan matí, gossarro?

—Coses que passen —respongué el jove somrient amb naturalitat.

Li va besar la galta i amb una mà recolzada en el respatler de la cadira va examinar per damunt l’àlbum enorme amb tapa de cuir que estava obert davant d’ella.

—Què tal va la col·lecció? —li va preguntar el jove.

—De meravella. Realment de meravella. *Este* àlbum... Però mira que eres roïn, ni l'has mirat. Este àlbum és nou de trinca. Billy i Cook em guardaran tots els que tenen. I *tu* pots guardar-me tots els que tens.

—Estàs fent-ho amb només els segells de dos centaus, eh? Eixos que ja no valen —va dir el jove—Molt bona idea.

El jove va donar una ullada a l'habitació.

—Com va la ràdio?

Estava posada la mateixa emissora que tenia ell baix.

—De meravella. He fet la gimnàstica este matí.

—Atén-me, tia Rena, et vaig demanar que deixares de fer eixos exercicis tan absurds. Vull dir, acabaràs fent-te mal. Vull dir, no té cap trellat.

—M'agraden —va dir amb fermesa la seua tia mentre passava una pàgina de l'àlbum—. M'agrada la música que posen quan els faig. Totes eixes cançons antigues... A més, no em pareix just escoltar música i no fer gimnàstica.

—I *tant* que és just. Va, per favor, deixa-ho córrer. Sigues una miqueta menys honrada —li va dir el nebot.

Es va passejar un poquet per l'habitació, i després es va deixar caure en el banquet de la finestra. Va observar el parc d'enfront, buscant entre els arbres la manera de dir-li que marxava. Desitjava que ella fora l'única dona de 1944 que no haguera de vigilar el rellotge d'arena de ningú. Ara sabia que li havia de donar el seu. Un regal per a la dona de les vambes blanques i brutes. La dona de la col·lecció de segells americans invàlids de dos centaus. La dona que era la germana de sa mare, que li havia escrit notetes en els marges de les cartes de *No molestar* de l'hotel Waldorf... Li ho havia de dir? Li havia de donar el seu absurd i brillant rellotget d'arena per a vigilar?

—T'assembles a ta mare quan fas així amb el front. Sí... Eres igualet. Te'n recordes d'ella, Richard?

—Sí —es va estar una estona callat—. No caminava mai. Sempre corria i després frenava en sec en alguna habitació. I sempre xiulava amb les dents quan pujava les

persianes de la meua habitació. La mateixa cançoneta quasi sempre. M'acompanyava en cada moment quan era xicotet, però a mesura que m'he fet gran l'he anat oblidant. Després, a la universitat, tenia un company d'habitació de Memphis i una vesprada va posar en el fonògraf discos antics, alguns de Bessie Smiths, de Tea Gardens i una de les cançons per poc em deixa mort. Era la cançó que mamà xiulava entre les dents. Es diu «I Can't Behave on Sundays 'Cause I'm Bad Seven Days a Week». Un tal Altrievi a final de curs anava tan bufat que va xafar el disc. Des d'aleshores no l'he tornada a escoltar —va parar—. Això és tot el que recorde d'ella. Bovades.

—Recordes com era?

—No.

—Era esplèndida —la seua tia va posar la barbeta en la palma d'una de les mans primetes i elegants que tenia—. El teu pare era incapaç d'estar-se assegut sense moure's, com una persona normal, en una habitació si la teua mare se n'havia eixit. Es limitava a assentir com un ximplet quan algú li parlava, sense apartar eixos ulls tan peculiars de la porta per la qual havia passat ta mare. Era un home estrany, un homenet prou grosser. Tot el que feia, ho feia amb desinterès, excepte guanyar diners i observar la teua mare. I emportar-se-la a navegar en eixe vaixell singular que es va comprar. Portava un barret anglés de mariner xicotet i graciós. Deia que era de son pare. La teua mare el solia amagar els dies que havia de navegar.

—Això és tot el que trobaren, veritat? —va preguntar el jove— Eixe barret.

Però la seua tia ja estava absorta en l'àlbum.

—Mira *quina* preciositat! —va dir, i va posar un dels segells a la llum del sol—. Té una cara tant robusta i amb el nas enfonsat. Este Washington...

El jove es va alçar del banquet de la finestra.

—Li he dit a Virginia que li diga a Cook que faça el desdejuni. Serà millor que baixe —va dir el jove, però en comptes d'anar-se'n va anar cap a la taula de joc de la seua tia—. Tia Rena, atén-me un segon.

La seua tia va alçar el rostre intel·ligent cap a ell.

—Tia... eh... Estem en guerra. I... Vull dir... Ho hauràs vist en el noticiari dels cines. Ho hauràs sentit per la ràdio, no?

—Naturalment —va dir amb un bufit.

—Bé, doncs... Que me'n vaig. Me n'he d'anar. Marxe este matí.

—Ja sabia que te n'hauries d'anar —va dir la seua tia sense alarmar-se, sense cap referència sentimental ni amarga a «l'última visita».

És extraordinària, va pensar. La persona amb el cap més ben moblat del món.

El jove es va alçar i va deixar el rellotge d'arena amb tranquil·litat damunt la taula. Era l'única manera de fer-ho.

—Virginia vindrà a visitar-te molt, perla meua —li va dir—. I et portarà al cine a sovint. Hi ha una pel·li de W.C. Fields que s'estrena en Sutton la setmana que ve. A tu t'agrada Fields, veritat?

La seua tia també es va alçar, passant de llarg amb determinació.

—Tinc una carta de presentació per a tu —li va anunciar—. Va dirigida a un amic meu.

Estava ara al costat de l'escriptori. Va obrir el primer calaix de l'esquerra amb determinació i va traure un sobre blanc. Després va tornar a la taula amb l'àlbum de segells i com si res va entregar el sobre al seu nebot.

—No l'he tancat, pots llegir-ho si vols —va dir.

El jove va mirar el sobre que tenia a la mà. Estava adreçat en la lletra sòlida de la seua tia a un tal tinent Thomas E. Cleve Jr.

—És un xic esplèndid —va dir la seua tia—. Està en la seixanta-novena. Ell s'ocuparà de tu. No estic gens preocupada. Fa dos anys que jo ja *sabia* que açò acabaria passant —va afegir imponent—, i de seguida em va vindre al cap Tommy. Ja veuràs com es porta de meravella amb tu.

Es va girar, aquesta vegada més tranquil·la, i es va dirigir cap a l'escriptori amb menys determinació. De nou, va obrir el calaix. I va treure una gran fotografia emmarcada d'un jove amb l'uniforme de coll alt d'un subtinent de 1917.

Va tornar on estava el seu nebot, insegura, amb la fotografia cap a ell perquè el poguera veure.

—Esta és la seua foto. Esta és la foto de Tom Cleve.

—Me n'he d'anar, tia —li va dir el jove—. Adeu. No et faltarà res. Vull dir que no et faltarà res. T'escriré.

—Adeu, fill meu —va dir la seua tia mentre el besava—. Pregunta per Tom Cleve. Ell s'ocuparà de tu fins que estigues instal·lat i tot això.

—Molt bé. Adeu.

—Adeu, vida meua —va dir la seua tia distreta.

—Adeu.

El jove va eixir de l'habitació i quasi entropessa en baixar les escales. En el replanell de baix va agafar el sobre, el va estripar per la meitat, per quarts i després per octaus. Feia l'efecte que no sabia què fer amb el muntó de paperets, així que se'ls va embotir en la butxaca del pantaló.

—Carinyo, s'ha gelat *tot*. Els ous i tot.

—La duràs al cine una vegada a la setmana —li va contestar ell—. No et moriràs.

—Qui ha dit que em moriré? He dit *jo* en algun moment que em moriré?

—No —va entrar al menjador.

Anàlisi dels problemes de traducció

Comencem amb el registre. En aquest apartat, el que he fet ha sigut sistematitzar la informació per punts seguint el model que presenta Marco (2002) en el seu llibre. D'aquesta manera es veu clarament la relació entre els personatges (tenor) i el rol que el llenguatge desenvolupa en aquest context (mode).

TENOR

Dickie – Virginia
(Marit i muller)

- **Relació de poder:** jeràrquica. Ús d'imperatiu:

“Please,” he said. “Keep quiet about that. I told you about that. That commission business.”

“You can take her to the movies once a week,” he said. “It won't kill you.”

Ús d'un lèxic taxatiu:

“Yes,” he lied

“No buts,” he said. “Once a week won't kill you.”

“Neither are you,” he said. “And besides, she doesn't ever leave her rooms unless I take her out somewhere or something.” He leaned closer to her, almost sitting off the edge of the bed. “Virginia, once a week won't kill you. I'm not kidding.”

- **Grau de familiaritat:** alt. Estan en el mateix nucli familiar i gasten un to col·loquial evidenciat en les expressions següents:

“Not at this crazy time.”

“Of course I’ll take her, you crazy. I only meant—”

“Horrible, Sweetie, I wish you’d phone that man with the thing on his face. The Colonel. The one at Phyll and Kenny’s last week.”

“He’s too old,” he answered.

“How ‘bout turning on the radio. There might be some canned music on at this time. Try 1010.”

- **Grau d’implicació afectiva:** alt i positiu. Hi ha mostres d’afecte quan la dona li diu a l’home que el trobarà a faltar, per exemple:

“Sweetie, I am going to miss you horribly.”

“I’ll miss you, too.”

Amb tot, els vocatius, a més d’afecte, poden expressar sentiments hostils. El que apareix ací (*sweetie*), dit per Virginia i tenint en compte com es presenta aquest personatge, pot perfectament expressar indiferència o avorriment (el narrador diu en més d’una ocasió que la dona badalla). Això no vol dir que la resta de vocatius del conte com *dear boy*, *Kiddo* o *lazy boy* tinguin aquest matís, però hi ha la possibilitat que aquest vocatiu no siga una mostra fiable d’afecte.

En el següent exemple es pot veure l’actitud desganada de la dona. Recordem que l’home se’n va a la guerra i la reacció de la dona (ara ho veurem) difereix prou de la reacció de la tia. Açò ens diu que aquesta relació potser no siga tan afectiva:

Then, almost instantly, she yawned, and said the wrong thing: “Did you say good-by to your aunt?”

Reacció de la tia Rena a la notícia:

“I knew you’d have to,” said his aunt, without panic, without bitter-sentimental reference to “the last one.” She was wonderful, he thought. She was the sanest woman in the world.

Per una altra part, l’home està expressant constantment la seua preocupació per la tia Rena quan parla amb Virginia. Té una connexió afectiva més alta amb la seua tia que amb la seua dona.

“And besides, she doesn’t ever leave her rooms unless I take her out somewhere or something.” He leaned closer to her, almost sitting off the edge of the bed. “Virginia, once a week won’t kill you. I’m not kidding.”

Dickie – Tia Rena
(Nebot i tia)

- **Relació de poder:** un poc jeràrquica, però no al nivell del de la dona. No hi ha un lèxic que resulta taxatiu com quan s’adreça a la seua muller, però té un punt paternalista i protector, com si la tia Rena fora una xiqueta que no es val per si sola.

“Virginia’ll come to see you a lot, Kiddo,” he told her. “And she’ll take you to the movies pretty often. There’s an old W. C. Fields picture coming to the Sutton next week. You like Fields.”

- **Grau de familiaritat:** alt. Són tia i nebot i en la seua conversació s’evidencia una clara comunicació col·loquial. Per exemple:

“Well, Dickie Camson,” she said. “How did you ever get up so early, you lazy boy?”

“Lovely. Simply lovely. “This book—you haven’t seen it, you terrible boy—is brand new.

“It is fair. Now please cut it out. A little less integrity,” her nephew said.

“Just canceled American two-cent stamps, eh?” said the young man.

“Quite an idea.”

- **Grau d’implicació afectiva:** alt. En l’acomiadament es veu molt clarament que aquests dos personatges tenen un vincle, tots dos expressen verbalment aquest comiat, en contraposició al diàleg de Dickie amb Virginia, que resulta més aviat fred:

Dickie i la tia Rena:

“I have to go now, Aunt,” the young man said. “Good-by. You won’t need anything. I mean you won’t need anything. I’ll write to you.”

“Good-by, my dear, dear boy,” his aunt said, kissing him.”.

Dickie i Virginia:

The young man stood up suddenly. “Will you tell cook I’m ready for breakfast?” he asked, starting to leave for somewhere.

“Give us a teeny kiss first,” she said. “You ole soldier boy.”

He bent over and kissed her wonderful mouth and left the room.

MODE

Dickie – Virginia
(Marit i muller)

- **Distància interpersonal:** hi ha contacte visual i auditiu, hi ha una interacció cara a cara.
- **Context intern:** espontani dins del seu context i amb marques d’espontaneïtat com:

“Do you have enough time to lay down like that? I mean.” “To lie down like that—yes. It’s early.”

- El diàleg està escrit per a ser llegit com si fos parlat

Passem ara a analitzar els trets d'oralitat més notoris del text.

En primer lloc, tenim la cursiva, un recurs que Salinger utilitza moltíssim en aquest conte per a marcar l'èmfasi de certes paraules. Tots els personatges tenen alguna paraula marcada amb la cursiva, però hi ha un personatge en concret (Virginia) que abusa excessivament d'aquest accent emfàtic, tant que ens fa pensar que aquest tret d'oralitat forma part de l'idiòlecte del personatge.

“*I hope* they put you in the Calvary. The Calvary's lovely,” she said.
“I'm mad about those little sword dohickies they wear on their collars. And you *love* to ride and all.”

“*Horrible*, Sweetie, I *wish* you'd phone that man with the thing on his face. The Colonel. The one at Phyll and Kenny's last week. In Intelligence and all. I mean *you* speak French and German and all. He'd certainly get you *at least a commission*. I mean you know how *miserable* you'll be just being a private or something. I mean you even hate to *talk* to people and everything.”

En el segon exemple hi ha fins a set cursives d'èmfasi, és clarament una exageració i té fins i tot un punt caricaturesc. Ara veurem la solució al valencià:

—Espere de *tot* cor que et destinen a cavalleria. La cavalleria és *fantàstica* —va dir la dona—. M'agraden molt eixes espases xicotetes que porten al coll. I a *tu* t'apassiona muntar i tot això.

—És *horrible*, amor meu. Podries telefonar a l'home *eixe* que té la cosa *eixa* en la cara. El coronel. El que estava la setmana passada en casa de Phyll i Kenny. El d'Intel·ligència, saps qui dic? O siga, *tu* saps francès i alemany. De segur que t'aconseguiria *almenys* un *càrrec*. O siga, ja saps que series *molt* més infeliç només com a soldat ras o alguna cosa per l'estil. O siga, si fins i tot *detestes* parlar amb la gent i tot això.

Abans que res, en la narració hi ha una frase que per a mi va ser clau a l'hora de decidir com resoldre el problema de la cursiva:

It had been three years and she had never stopped talking to him in italics.

El fet que a l'original es remarque aquesta peculiaritat de «parlar en cursiva» complica una mica les possibilitats de traducció. Una primera solució era eliminar la cursiva i simplement buscar maneres més naturals d'emfatitzar en valencià (canviar l'ordre de paraules, utilitzar superlatius, etc.). Però aquesta opció no la veia adient, ja que això suposava que hauria d'ometre o modificar aquesta referència de *to talk in italics*. És per aquest motiu que, com que en anglés també és estrany dir que parla en cursiva i, no només això, sinó que l'ús de la cursiva en l'original també es desvia del que seria una oralitat més habitual, he decidit decantar-me per una segona opció: mantenir la cursiva, però amb una xicoteta diferència. Algunes cursives han coincidit amb les de l'anglés, altres les he col·locades en les paraules que nosaltres en valencià quan parlem emfatitzem més. Amb tot, he volgut mantindre aquesta raresa de marcar tantes paraules que de normal no matisaríem, ja que en anglés tampoc sembla que coincidisquen totes les paraules amb l'accent emfàtic natural de l'idioma. Si pronunciem amb èmfasi paraules com *commission*, *talk* o *wish* de l'exemple posat queda com a resultat un accent forçat. Tanmateix, són aquestes singularitats les que reforcen aquest idiolecte de què parlàvem del personatge de Virginia, que se'ns presenta com més aviat una dona presumptuosa i frívola.

“But, Sweetie, I mean she’s getting *worse* again. I mean she’s so *batty*, she isn’t even *funny*. I mean *you’re* not in the *house* with her all day.”

—Però, *amor*, està tornant a empitjorar, m’entens? O siga, està com una *olla*, ja ni tan *sols* fa gràcia. *Tu* no et passes el dia sencer a casa amb *ella*, m’entens?

En aquest cas, he optat per marcar sobretot els vocatius (*ella*, *tu*, *amor*), ja que s’aproximen una miqueta més al que seria un èmfasi més propi de l'oralitat en valencià.

Vull remarcar que la principal eina per a fer aquestes traduccions ha sigut precisament l'oralitat, és a dir, imitar aquesta veu tal com jo la imagine (a partir de les pautes de l'original) i reproduir oralment els diàlegs. Així, quasi de manera natural i esporàdica, he anat destacant i jugant amb l'accent emfàtic.

En segon lloc, i continuant amb el mateix personatge, tenim l'ús d'expressions col·loquials que, com passava amb la cursiva, es repeteixen considerablement. Parlem, en concret, de les següents expressions: *I mean* i *and all*. Es tracta de falques pròpies del discurs oral que es diuen molt sovint i que no tenen un significat més enllà d'allargar l'oració.

“Sweetie,” she said, “I don’t see why Billy couldn’t be doing all that.
I mean.”

“I mean, I *will*,” she said. “It’s all so *stinking*. I mean. And all”

“Of *course*, Sweetie. If that’s what you *want*. I mean.”

Virginia no és l'únic personatge que utilitza aquestes expressions. Dickie, sense tanta insistència, les inclou en el seu vocabulari quan parla amb la seua tia. El que resulta curiós és que quan parla amb la dona no hi ha rastre d'aquestes expressions, però quan s'adreça a la tia Rena aquestes marques apareixen. Hi ha un canvi en el llenguatge de Dickie segons si parla amb la dona o amb la tia. Tot i que, en aquest cas, he identificat el seu ús com una resposta al context (Dickie intentant explicar-li que se n'ha d'anar a la guerra) i no tant com un tret característic de la parla del personatge, que és el que ocorre amb Virginia. Hi ha darrere del seu *I mean* una reformulació i, fins i tot, una vacil·lació, reforçada per altres trets d'oralitat com és l'*Uh*.

“Aunt—Uh—There’s a war on. Uh—I mean you’ve seen it in the newsreels. I mean you’ve heard it on the radio and all, haven’t you?”

Així és com he traduït a Virginia:

—Amor —va dir—, no entenc per què Billy no pot fer tot açò. No sé...

—Vull dir, *moltíssim* —va dir—. No sé, tot açò és *tan* fastigós. No sé... És tot...

—Entesos, *rei*. Si *això* és el que vols... Vull dir que...

El procés fou el següent: vaig fer una llista de diferents falques en valencià i d'aquesta vaig escollir-ne dues o tres que aniria repetint al llarg del diàleg. Segons el context i l'estructura de la frase posava l'una o l'altra, ja que gastar-ne només una (com *vull dir*) en tot el text em resultava pesat i precisament poc oral. Aleshores, vaig incloure *no sé* i *o siga* i vaig mantindre la repetició perquè continuara sent part de l'idiòlecte.

“But, Sweetie, I mean she’s getting *worse* again. I mean she’s so *batty*, she isn’t even *funny*. I mean *you’re* not in the *house* with her all day.”

—Però, *amor*, està tornant a empitjorar, m’entens? O siga, està com una *olla*, ja ni tan *sols* fa gràcia. *Tu* no et passes el dia sencer a casa amb *ella*, m’entens?

Repetisc aquest exemple per a comentar que en aquest cas em vaig permetre la llicència d’incloure el *m’entens?*, que és un marcador de contacte, i trobe que manté l’oralitat i la repetició, però a més queda un poc més idiomàtic que si ho haguera deixat amb *no sé* o *vull dir*.

Pel que fa a la traducció de Dickie, com he comentat, hi ha trets d’oralitat que evidencien la vacil·lació i la reformulació. Recordem que en anglés han fet ús del guió llarg; en les nostres llengües l’equivalent seria els tres punts suspensius que, a més, ací serveixen per a allargar el so de la marca d’oralitat que he triat (*eh* i *i*). Aquesta és la solució:

—Tia... eh... Estem en guerra. I... Vull dir... Ho hauràs vist en el noticiari dels cines. Ho hauràs sentit per la ràdio, no?

En tercer lloc, hi trobem marcadors discursius, en especial dos: *now* i *well*. Aquesta traducció no podia ser literal, així que la meua proposta ha sigut allunyar-me de l'original tot mantenint el mateix sentit i ritme.

“It *is* fair. Now please cut it out. A little less integrity,” her nephew said.

—I *tant* que és just. Va, per favor, deixa-ho córrer. Sigues una miqueta menys honrada —li va dir el nebot.

“Well, Dickie Camson,” she said. “How did you ever get up so early, you lazy boy?”

—Però si és Dickie Camson! —va dir—. Com és que t'has alçat tan matí, gossarro?

Aprofite aquest exemple per a introduir l'últim tret de l'oralitat d'aquesta anàlisi: els col·loquialismes. Abans ens hem centrat en les expressions, ara parlarem de les paraules simples, com *gossarro*, *pel·li* o *cine*. Per a la traducció de paraules col·loquials he buscat un lèxic oral, habitual i col·locatiu, sense tindre por d'allunyar-me un poc de la normativa.

A guy named Altrievi stepped on it when he was tight later on in the term, and I've never heard it since.” He stopped. “That's about all I remember. Just dumb stuff.”

Un tal Altrievi a final de curs anava tan bufat que va xafar el disc. Des d'aleshores no l'he tornada a escoltar —va parar—. Això és tot el que recorde d'ella. Bovades.

“Virginia'll come to see you a lot, Kiddo,” he told her. “And she'll take you to the movies pretty often. There's an old W. C. Fields picture coming to the Sutton next week. You like Fields.”

—Virginia vindrà a visitar-te molt, perla meua —li va dir—. I et portarà al cine a sovint. Hi ha una pel·li de W.C. Fields que s'estrena en Sutton la setmana que ve. A tu t'agrada Fields, veritat?

I fins ací l'anàlisi dels trets d'oralitat que més es destaquen en l'original i les meues solucions.

5. Conclusió

El punt d'atenció d'aquest treball s'ha donat com a conseqüència natural del text elegit. En un primer moment no tenia com a prioritat ni com a principal interès l'oralitat. Ha sigut un procés que ha sorgit per casualitat. Jo vaig elegir un text i va resultar que el principal problema de traducció era aquest. No obstant això, sabia quin autor volia traduir i sabia quin estil tenia Salinger, així que tampoc fou una sorpresa.

La primera part del treball va consistir en la traducció i vaig voler agafar-m'ho amb calma, així que vaig començar amb antelació i a poquet a poquet anava fent. A mesura que m'anava endinsant en el món de Salinger i en la seua narració em vaig adonar del joc de veus que hi havia en el conte i de la importància que tenia l'oralitat. Em va eixir una primera traducció fluida i amb marques d'oralitat, però va ser una primera versió planera i superficial, havia traduït només la punteta de l'iceberg.

Un cop endinsada en la part teòrica del treball, em vaig adonar de la complexitat que suposa en general traduir l'oralitat. Aquest aprofundiment em va servir de molt per a més tard matisar i rematar els detalls de la traducció. Però, com anava dient, estudiar els trets de l'oralitat i materialitzar-los en el text original, em va donar una idea més ampla i nítida de l'iceberg sencer.

L'oralitat en l'àmbit de la traducció i, en concret, en la traducció literària, és més problemàtica del que pot semblar. No es tracta de traduir paraules col·loquials i prou, i el cas de Salinger ha acabat sent un cas excepcional, ja que l'oralitat en si és un tret estilístic de l'escriptor. Cal destacar també que ha sigut complicat trobar un autor que reunira tots els components teòrics de l'oralitat i la seua traducció. Hi ha hagut darrere del marc teòric una tasca de recopilació exhaustiva que, personalment, he trobat molt enriquidora.

En definitiva, he hagut de fer un joc d'equilibris per a mantindre l'estil de l'autor, mantindre l'oralitat fingida i mantindre el ritme i la fluïdesa de la història que estava contant, però ha sigut una tasca que he gaudit moltíssim.

6. Bibliografia

- Acadèmia Valenciana de la Llengua. (2024). *Diccionari normatiu valencià*. Consultat en <https://www.avl.gva.es/lexicval/>
- Institut d'Estudis Catalans. (2024). *Diccionari de la llengua catalana*. Consultat en <https://dlc.iec.cat/>
- Softcatalà. (2024). *Diccionari de sinònims*. Consultat en <https://www.softcatala.org/diccionari-de-sinonims/>
- Merriam-Webster. (2024). *Merriam-Webster: America's Most Trusted Dictionary*. Consultat en <https://www.merriam-webster.com/>
- Marco, J. (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- Brumme, J. (2008). Traducir la oralidad teatral. Las traduccions al castellano, catalán, francés y euskera de *Der Kontrabaß* de Patrick Süskind. En Jenny Brumme (ed.), *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales* (p. 21-64). Madrid: Iberoamericana.
- Calvo, C. y Spinolo, N. (2018). Traducir e interpretar la oralidad. *MONTI. La traducción de la oralidad*. (3), 9-32. Recuperat de <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/monti/issue/view/192>
- Morillas, E. (2018). Oralidad y narración. Un estudio de caso. *MONTI. La traducción de la oralidad*. (3), 55-75. Recuperat de <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/monti/issue/view/192>
- Purcell, W. (1992). *World War II and the Early Fiction of J. D. Salinger*. Recuperat de https://www.researchgate.net/publication/349425294_World_War_II_and_the_Early_Fiction_of_J_D_Salinger/link/602f490a299bf1cc26d66636/download?_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIn19

Once A Week Won't Kill You

Story XXV, November/December 1944

HE had a cigarette in his mouth while he packed, and his face squinted to avoid smoke in the eyes; so there was no way of telling by his expression whether he was bored or apprehensive, annoyed or resigned. The young woman sitting in the big man's chair, looking like a guest, had her pretty face caught in a blotch of early morning sunshine; it did her no harm. But her arms were probably the best of her. They were brown and round and good.

"Sweetie," she said, "I don't see why Billy couldn't be doing all that. I mean."

"What?" said the young man. He had a thick, chain-smoker's voice.

"I mean I don't see why Billy couldn't be doing all that."

"He's too old," he answered. "How 'bout turning on the radio. There might be some canned music on at this time. Try 1010."

The young woman reached behind her, using the hand with the gold-band wedding ring and on the little finger beside it the incredible emerald; she opened some white compartment doors, snapped something, turned something. She sat back and waited, and suddenly, without any pretext, she yawned. The young man glanced at her.

"What a *horrible* time to start, I mean," she said.

"I'll tell them," said the young man, examining a stack of folded handkerchiefs. "My wife says it's a horrible time to start out."

"Sweetie, I *am* going to miss you horribly."

"I'll miss you, too. I have more white handkerchiefs than this."

"I mean, I *will*," she said. "It's all so *stinking*. I mean. And all"

"Well, that's that," said the young man, closing the valise. He lighted a cigarette, looked at the bed, and dropped himself on it.... Just as he stretched himself out the tubes of the radio were warmed, and a Sousa march, featuring what seemed to be an unlimited fife section, triumphed voluminously into the room. His wife swung back one of her marvelous arms and put a stop to it.

"There might have been something else on."

"Not at this *crazy* time."

The young man blew a faulty smoke ring at the ceiling.

"You didn't have to get up," he told her.

“I *wanted* to.”

It had been three years and she had never stopped talking to him in italics.

“Not get *up!*” she said.

“Try 570,” he said. “There might be something there.”

His wife tried the radio again, and they both waited, he closing his eyes. In a moment some reliable jazz came through.

“Do you have enough *time* to lay down like that? I mean.”

“To lie down like that—yes. It’s early.”

His wife suddenly seemed to be struck with a rather serious conjecture. “I *hope* they put you in the Calvary. The Calvary’s lovely,” she said. “I’m mad about those little sword dohickies they wear on their collars. And you *love* to *ride* and all.”

“The Cavalry,” said the young man, with his eyes shut. “There’s not much chance of that stuff. Everybody’s going to the Infantry, these days.”

“*Horrible*, Sweetie, I *wish* you’d phone that man with the thing on his face. The Colonel.

The one at Phyll and Kenny’s last week. In Intelligence and all. I mean *you* speak French and *German* and all. He’d certainly get you at *least* a *commission*. I mean you know how *miserable* you’ll be just being a private or something. I mean you even hate to *talk* to people and everything.”

“Please,” he said. “Keep quiet about that. I told you about that. That commission business.”

“Well, I hope at *least* they send you to *London*. I mean where there’s some *civilized* people. Do you have Bubby’s APO number?”

“Yes,” he lied.

His wife was making another apparently grave conjecture. “I’d *love* some material. Some tweed. *Anything*.” Then, almost instantly, she yawned, and said the wrong thing: “Did you say good-by to your aunt?”

Her husband opened his eyes, sat up rather sharply, and swung his feet over to the floor. “Virginia. Listen. I didn’t get a chance to finish last night,” he said. “I want you to take her to the movies once a week.”

“The movies?”

“It won’t kill you,” he said. “Once a week won’t kill you.”

“No, of *course* not, Sweetie, but—”

“No buts,” he said. “Once a week won’t kill you.”

“Of *course* I’ll take her, you *crazy*. I only meant—”

“It isn’t too much to ask. She isn’t young or anything any more.”

“But, Sweetie, I mean she’s getting *worse* again. I mean she’s so *batty*, she isn’t even *funny*. I mean *you’re* not in the *house* with her all day.”

“Neither are you,” he said. “And besides, she doesn’t ever leave her rooms unless I take her out somewhere or something.” He leaned closer to her, almost sitting off the edge of the bed. “Virginia, once a week won’t kill you. I’m not kidding.”

“Of *course*, Sweetie. If that’s what you *want*. I mean.”

The young man stood up suddenly. “Will you tell cook I’m ready for breakfast?” he asked, starting to leave for somewhere.

“Give us a teeny *kiss* first,” she said. “You ole soldier boy.”

He bent over and kissed her wonderful mouth and left the room.

HE climbed a flight of wide, thickly carpeted steps, and at the top landing turned to his left. He rapped twice at the second door, on the outside of which was tacked a white, formal card from the old Waldorf Astoria Hotel in New York: *Please Do Not Disturb*. There was a faded notation in ink, written in the margin of the card: “Going to Liberty Bond rally. Be back. Meet Tom for me in lobby at six. His left shoulder is higher than his right and he smokes a darling little pipe. Love, Me.” The note was written to the young man’s mother, and he had read it when he was a small boy, and a hundred times since, and he read it now: in March, 1944.

“Come in, come in!” called a busy voice. And the young man entered.

By the window, a very nice-looking woman in her early fifties sat at a fold-leg card table.

She wore a charming beige morning gown, and on her feet a pair of extremely dirty white gym shoes. “Well, Dickie Camson,” she said. “How did you ever get up so early, you lazy boy?”

“One of those things,” said the young man, smiling easily. He kissed her on the cheek, and with one hand on the back of her chair casually examined the huge leather-bound book opened before her. “How’s the collection coming?” he asked.

“Lovely. Simply lovely. “*This* book—you haven’t seen it, you terrible boy—is brand new.

Billy and Cook are going to save me all theirs, and you can save me all *yours*.”

“Just canceled American two-cent stamps, eh?” said the young man. “Quite an idea.”

He looked around the room. “How’s the radio going?”

It was tuned to the same station he had had on downstairs.

“Lovely. I took the exercises this morning.”

“Now, Aunt Rena, I asked you to stop taking those crazy exercises. I mean you’ll strain yourself. I mean there’s no sense to it.”

“I like them,” said his aunt firmly, turning a page in her album. “I like the music they play with them. All the old tunes. And it certainly doesn’t seem fair to listen to the music and not take the exercises.”

“It *is* fair. Now please cut it out. A little less integrity,” her nephew said. He walked around the room a bit, then sat down heavily on the window seat. He looked out across the park, searching between the trees for the way to tell her that he was leaving. He had wanted her to be the one woman in 1944 who did not have someone’s hourglass to watch. Now he knew he had to give her his. A gift to the woman in the dirty white gym shoes. The woman with the canceled American two-cent stamp collection. The woman who was his mother’s sister, who had written notes to her in the margins of old Waldorf *Please Do Not Disturb* cards....Must she be told? Must she have his absurd, shiny little hourglass to watch?

“You look just like your mother when you do that with your forehead. Yes. Just like her. Do you remember her at all, Richard?”

“Yes.” He took his time. “She never used to walk. She always ran, and then she’d stop short in a room. And she always used to whistle through her teeth when she was drawing the blinds in my room. The same tune most of the time. It was always with me when I was a boy, but I forgot it as I got older. Then in college—I had a roommate from Memphis, and he was playing some old phonograph records one afternoon, some Bessie Smiths, some Tea Gardens, and one of the numbers nearly knocked me out. It was the tune Mother used to whistle through her teeth, all right. It was called ‘I Can’t Behave on Sundays ‘Cause I’m Bad Seven Days a Week.’ A guy named Altrivi stepped on it when he was tight later on in the term, and I’ve never heard it since.” He stopped. “That’s

about all I remember. Just dumb stuff.”

“Do you remember how she looked?”

“No.”

“She was quite a package.” His aunt placed her chin in the cup of one of her thin, elegant hands. “Your father couldn’t sit still, like a human being, in a room if your mother had left it. He’d just nod idiotically when someone talked to him, keeping those peculiar little eyes of his on the door she’d left by. He was a strange, rather rude little man. He did nothing with interest except make money and stare at your mother. And take your mother sailing in that weird boat he bought. He used to wear a funny little English sailor hat. He said it was his father’s. Your mother used to hide it on the days she had to go sailing.”

“It was all they found, wasn’t it?” asked the young man. “That hat.”

But his aunt’s glance had fallen on her album page.

“Oh, here’s a *beauty*,” she said, and she held one of her stamps up to the daylight. “He has such a strong, bashed-nose face. Washington.”

The young man got up from the window seat. “Virginia told Cook to fix breakfast. I’d better go downstairs,” he said. But instead of leaving he walked over to his aunt’s card table. “Aunt Rena,” he said, “give me your attention a minute.”

His aunt’s intelligent face turned up to him.

“Aunt—Uh—There’s a war on. Uh—I mean you’ve seen it in the newsreels. I mean you’ve heard it on the radio and all, haven’t you?”

“Certainly,” she snorted.

“Well, I’m going. I have to go. I’m leaving this morning.”

“I knew you’d have to,” said his aunt, without panic, without bitter-sentimental reference to “the last one.” She was wonderful, he thought. She was the sanest woman in the world.

The young man stood up, setting his hourglass flippantly on the table—the only way to do it. “Virginia’ll come to see you a lot, Kiddo,” he told her. “And she’ll take you to the movies pretty often. There’s an old W. C. Fields picture coming to the Sutton next week. You like Fields.”

His aunt stood up, too, but moved briskly past him. “I have a letter of introduction for you,” she announced. “To a friend of mine.”

She was over at her writing desk now. She opened the topmost left-hand drawer, positively, and took out a white envelope. Then she went back to her stamp-album table again and casually handed the envelope to her nephew. “I didn’t seal it,” she said, “and you can read it if you like.”

The young man looked at the envelope in his hand. It was addressed in his aunt’s rather strong handwriting to a Lieutenant Thomas E. Cleve, Jr.

“He’s a wonderful young man,” said his aunt. “He’s with the Sixty-Ninth. He’ll look after you, I’m not at all worried.” She added impressively, “I *knew* this would happen two years ago, and immediately I thought of Tommy. He’ll be marvelously considerate of you.” She turned around, rather vaguely this time, and walked less briskly back to her writing desk. Again she opened a drawer. She took out a large, framed photograph of a young man in the high-collared, 1917 uniform of a second lieutenant.

She moved unsteadily back to her nephew, holding the picture out for him to see. “This is his picture,” she informed him, “This is Tom Cleve’s picture.”

“I have to go now, Aunt,” the young man said. “Good-by. You won’t need anything. I mean you won’t need anything. I’ll write to you.”

“Good-by, my dear, dear boy,” his aunt said, kissing him. “You find Tom Cleve now. He’ll look after you, till you get settled and all.”

“Yes. Good-by.”

His aunt said absently, “Good-by, my darling boy.”

“Good-by.” He left the room and nearly stumbled down the stairs. At the lower landing he took the envelope, tore it in halves, quarters, then eighths. He didn’t seem to know what to do with the wad, so he jammed it into his trouser pocket.

“Sweetie. *Everything’s* cold. Your eggs and all.”

“You can take her to the movies once a week,” he said. “It won’t kill you.”

“Who said it *would*? Did I ever once say it would?”

“No.” He walked into the dining room.