UNIVERSITAT JAUME•I

Departament de Traducció i Comunicació

Facultat de Ciències Humanes i Socials

La traducció de la fraseologia en obres literàries contemporànies i les seues adaptacions cinematogràfiques (anglés-català/espanyol)

TESI DOCTORAL

Maria D. Oltra Ripoll

Directors:

Dr. Vicent Salvador Liern Dr. Josep Marco Borillo

Castelló de la Plana, desembre de 2015

A Ariadna,

llum de ma vida,

nina de mareta.

Agraïments

M'agradaria dedicar aquestes línies a expressar el meu profund agraïment envers totes les persones i entitats que, d'una manera o d'una altra, han contribuït a fer possible aquesta tesi doctoral. En primer lloc, vull donar les gràcies als meus directors de la tesi, els doctors Josep Marco Borillo i Vicent Salvador Liern, pel seu suport, pel seu savi magisteri, per la seua disponibilitat i pels bons consells que sempre m'han donat. Amb el professor Marco vaig aprendre a traduir i a estimar la traducció literària i, a més, li he d'agrair especialment el temps que m'ha dedicat sempre que l'he necessitat, la seua generositat i la gran expertesa de les seues observacions tant en el camp de la traducció i la traductologia com en el de la fraseologia. Al professor Salvador, li done les gràcies sobretot per les nostres llargues converses sobre fraseologia, sobre lingüística i sobre tantes altres coses, per haver compartit amb mi la seua experiència i els seus vastos coneixements, i pels valuosos comentaris que sempre m'ha fet, en tots els sentits.

També voldria expressar la meua gratitud al Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I per haver-me acollit al seu si, primer mitjançant una beca de Formació de Personal Investigador de la Generalitat Valenciana, a través de la qual vaig poder iniciar la meua tasca investigadora, i posteriorment, per haver-me donat l'oportunitat de formar part del seu equip docent. Sens dubte, l'experiència de formar futurs traductors ha estat molt enriquidora per a mi, tant des del punt de vista professional com a nivell personal. Així mateix, done les gràcies als companys i companyes del Departament que sé que m'aprecien i s'alegren per mi, i als col·legues i amics de la professió, amb els quals he tingut el plaer de treballar i discutir sobre traducció i traductologia, entre molts altres aspectes. Gràcies també al Departament de Traducció, Llengua i Cultura de la Università degli Studi di Bologna, amb seu a Forlì (Itàlia), on vaig dur a terme una estada d'investigació que va ser molt important per a mi, no sols des del punt de vista de la meua recerca, sinó també i sobretot en el terreny personal. I gràcies als meus estudiants, per ajudar-me a créixer com a professora i per fer-me gaudir de l'ensenyament de la traducció.

De forma particular, he de donar les gràcies a la meua família, a les persones que més estime en el món i que constitueixen els pilars de la meua vida. Gràcies a la meua filla, Ariadna, perquè només amb un somriure és capaç de fer-me oblidar el cansament i qualsevol preocupació. A ella sobretot, i també a la resta de la meua família, està dedicada aquesta tesi, per tot el temps que no hem pogut passar junts i que a partir d'ara pense recuperar amb escreix. Gràcies a Oleg, el meu marit, el meu amor, el meu millor amic, per estar sempre al meu costat, en els moments bons i en els no tan bons. Gràcies als meus pares, Francesc i Lola, pels valors que sempre m'han inculcat, i per haver-me ajudat tant en tots els aspectes, sobretot descarregant-me d'ocupacions pròpies de la vida quotidiana, per tal que jo poguera concentrar-me en el treball. De mon pare, he aprés a estimar els llibres, i a esforçar-me per superar-me dia a dia. A ma mare, li he d'agrair especialment el seu amor incondicional i tot el sacrifici que ha fet sempre per mi, i per tots nosaltres. Gràcies també a la meua germana, Cristina, que gairebé és una part més de mi mateixa, i amb qui tinc un lligam que va molt més enllà del nostre vincle de sang. Gràcies a Vicenta per estimar-me tant, i per la tendresa que em demostra quan em mira amb els ulls plens d'orgull, com només una àvia pot mirar la seua néta. Finalment, vull dedicar també aquest treball a la memòria del meu avi, Josep, i de la meua tia, Lola, dues de les persones més bones i treballadores que he conegut mai. Sé que, allà on estiguen, deuen estar mirant-me ara amb un somriure. I gràcies a totes les persones que s'han creuat en la meua vida en algun moment i que, d'alguna manera, m'han animat, m'han ajudat o m'han servit d'inspiració. A tots i a totes, moltes gràcies, de tot cor.

ÍNDEX

1. INTRODUCCIÓ 7

1.1. Antecedents 8

1.2. Hipòtesis i objectius de la tesi doctoral 14

2. FONAMENTS EPISTEMOLÒGICS 21

2.1. La traductologia: corrents i aplicacions de la investigació traductològica.... 21

2.1.1. La traducció com a acte de comunicació, activitat cognitiva i operació textual 27

2.1.2. La teoria dels polisistemes i la lingüística sistèmica 34

2.1.3. La traducció com a procés i com a producte 38

2.1.4. Gèneres, modalitats i tipus de traducció 39

2.2. La fraseologia: corrents d'investigació fraseològica i reflexions entorn del concepte d'unitat fraseològica 44

2.2.1 Principals corrents d'investigació fraseològica 44

2.2.2. Concepte d'unitat fraseològica 51

2.2.3. Classificació de les UFs. Criteris 60

3. FRASEOLOGIA I TRADUCCIÓ: EINES CONCEPTUALS D'ANÀLISI 69

3.1. La fraseologia com a problema de traducció 73

3.2. Tècniques i estratègies de la traducció fraseològica 78

3.2.1. Proposta de classificació 80

3.3. Modalitat i tipus de traducció. Gènere i tipus textual 104

3.4. Factors d'influència. Restriccions 108

3.5. La traducció de la fraseologia com a comportament cognitiu de presa de decisions 110

3.6. Un model d'anàlisi integrador 113

4. METODOLOGIA D'ANÀLISI DEL CORPUS 116

4.1. Descripció del corpus 121

4.2. Procediment d'anàlisi 136

4.2.1. Identificació de les UFs 138

4.2.2. Base de dades fraseològica i traductològica 142

4.2.3. Anàlisi quantitativa i qualitativa 149

4.3. Variables d'anàlisi empírica 151

4.3.1. Segons les característiques de la UF i la seua funció en context..... 152

4.3.2 Segons la modalitat i el tipus de traducció 153

4.3.3. Segons la llengua d'arribada 155

4.3.4. Segons la tècnica de traducció emprada 158

4.4. Altres variables considerades 159

4.4.1 Factors d'influència inherents al traductor 159

5. FRASEOLOGIA, TRADUCCIÓ ESCRITA I LITERATURA: ANÀLISI TRADUCTOLÒGICA DE LES UFS DE LES NOVEL·LES 167

5.1. Característiques del corpus literari 167

5.1.1. Fraseologia i estil 168

5.2. La traducció de la fraseologia al corpus literari: anàlisi d'exemples i tècniques de traducció emprades 182

5.2.1. Anàlisi quantitativa 182

5.2.2. Anàlisi qualitativa 193

6. FRASEOLOGIA, DOBLATGE I CINEMA: ANÀLISI TRADUCTOLÒGICA DE LES UFS DE LES PEL·LÍCULES 224

6.1. Característiques del corpus audiovisual 224

6.1.1. L'oralitat i la imbricació entre el text i la imatge: sincronies i sincronismes 224

6.1.2. De la literatura al cinema: alguns recursos de l'adaptació 234

6.2. La traducció de la fraseologia al corpus audiovisual: anàlisi d'exemples i tècniques de traducció emprades 241

6.2.1. Anàlisi quantitativa 241

6.2.2. Anàlisi qualitativa 252

7.CONCLUSIONS 270

8. BIBLIOGRAFIA 290

8.1. Obres analitzades 290

8.1.1. Novel·les 290

8.1.2. Pel·lícules 291

8.2. Fonts lexicogràfiques 291

8.3. Obres de consulta i referències bibliogràfiques 294

9. ÍNDEX DE GRÀFICS, TAULES I ALTRES FIGURES 311

10. LLISTA D'ABREVIATURES 314

11. ANNEXOS 315

11.1. Llista d'abreviatures de la base de dades 315

11.2. Base de dades

1. INTRODUCCIÓ

Investigar en el camp de la fraseologia suposa endinsar-se en un terreny complex i alhora fascinant; i voler estudiar, a més, els punts d'intersecció entre fraseologia i traducció implica una tasca àrdua, però també molt atractiva, ja que aquest objecte de recerca constitueix, si més no, tot un repte per als estudiosos de les disciplines que s'ocupen del llenguatge.

La traducció ha acompanyat l'ésser humà des de temps immemorials, i les reflexions entorn d'aquesta activitat s'iniciaven ja en l'Antiguitat, amb Ciceró, el qual inaugurà un debat entre *traducció literal* i *traducció lliure*, que duraria dos mil anys. Des d'aleshores, i amb el pas del temps, la manera de concebre la traducció no ha estat unívoca, sinó que ha anat evolucionant, tot depenent de l'època i dels interessos dels erudits que reflexionaven sobre la pràctica traductora. Tanmateix, no va ser fins el segle XX, i més concretament, durant la segona meitat de segle, que va nàixer una disciplina «científica» que intentava estudiar i analitzar la traducció d'una manera més sistemàtica i acurada: la traductologia. Com afirma Hurtado (2001: 23):

> En los inicios de la segunda mitad del siglo XX, y coincidiendo con la gran eclosión que se produce en el mundo de la traducción, surgen los primeros estudios teóricos que reivindican un análisis más descriptivo y sistemático de la traducción. Es lo que podríamos llamar la *primera generación de traductólogos*.

Un poc més tard, cap als anys setanta, tindria lloc una *revolució* al si de la traductologia, que encetaria un gran canvi propiciat per l'aparició de nous plantejaments de qüestions fonamentals, les quals fins aleshores no havien estat tractades, o almenys, no de forma sistemàtica. Comencen a adquirir importància, doncs, aspectes com ara el procés traductor o el caràcter textual de la traducció. A partir d'aquest moment i fins els nostres dies, s'inicia una mena de *boom* en la investigació traductològica, que dóna lloc a l'aparició de nombrosos estudis de tot tipus: lingüístics, d'orientació textual, cognitius, de tipus comunicatiu o sociocultural o fins i tot de caràcter filosòfic i hermenèutic (Hurtado, 2001:125-126).

D'altra banda, la fraseologia com a disciplina lingüística va nàixer a finals dels anys setanta del segle passat, tot i que els orígens d'aquesta es remunten cap a la fi de la dècada dels quaranta, amb autors com ara Casares o Vinogradov. Tanmateix, aquest àmbit d'estudi ha anat evolucionant de manera ben diferent, tot depenent del país i de les

diverses escoles existents. Avui dia, podem ben bé afirmar que ens trobem davant d'una àrea disciplinar consolidada i independent, la qual ha experimentat un gran auge sobretot en les darreres dècades, gràcies a l'enorme interés que han mostrat els investigadors per aquest camp. En paraules de Salvador (2006:9), «Certament, les unitats fraseològiques de tota mena (UFs) han constituït un pol d'atracció per a nombrosos treballs de recerca duts a terme des de perspectives teòriques i metodològiques molt diverses».

Aquest interés per la fraseologia, que personalment compartisc, com a traductora i professora de traducció, ja va començar a donar els seus fruits, de la mà dels doctors Vicent Salvador Liern i Josep Marco Borillo, en un treball d'investigació[1] que analitzava les unitats fraseològiques des de la perspectiva de la comparació interlingüística i l'anàlisi traductològica, el qual ens ha servit per esbossar els fonaments d'aquesta tesi doctoral.

1.1. Antecedents

Caldria remuntar-nos, doncs, al treball d'investigació esmentat (Oltra, 2006a) per explicar quins han estat els antecedents d'aquesta tesi doctoral, atés que, amb aquell treball, començàrem a indagar en els punts d'intersecció entre fraseologia i traducció als quals ens referíem abans, i els resultats que en vam extreure ens van permetre de plantejar-nos algunes de les hipòtesis de les quals partirem en el present estudi.

Com tot just hem assenyalat, en el treball d'investigació intentàrem estudiar i analitzar, mitjançant la comparació interlingüística, la traducció de les unitats fraseològiques presents en les diverses obres que conformaven el nostre corpus d'anàlisi, basat en un recull de textos literaris i audiovisuals produïts originàriament en anglés, i les seues corresponents traduccions al català i al castellà. Concretament, per a la part literària del corpus, escollírem la novel·la *Last Orders*, de Graham Swift (1996) i una sèrie de relats curts d'Edgar Allan Poe (*The Black Cat,* 1843; *The Fall of the House of Usher*, 1839; i *The Tell-Tale Heart*, 1843), amb les seues corresponents traduccions al castellà i al català. I, d'altra banda, pel que fa la part audiovisual, vam triar la pel·lícula *Life of Brian* (1979), dirigida per Terry Jones i interpretada pel cèlebre grup humorístic Monty Python, i les seues corresponents traduccions per al doblatge al castellà i al català.

[1] OLTRA, MARIA D. (2006): *La traducció de les unitats fraseològiques en el cinema i la literatura: estudi descriptiu*. (Treball d'investigació) Universitat Jaume I.

Un dels nostres objectius principals era observar empíricament quines tècniques feien servir els traductors per tal de resoldre el *problema* de la traducció de la fraseologia en aquests textos literaris i audiovisuals.

Així doncs, una de les principals aportacions del treball va ser la creació d'una llista específica de tècniques de traducció, aplicada concretament al fenomen de la fraseologia. Aquesta llista ens va resultar de gran utilitat en el nostre estudi, per la qual cosa decidírem que també havia de constituir una de les eines d'anàlisi que faríem servir en aquesta tesi doctoral, donada la seua efectivitat contrastada com a recurs d'anàlisi del corpus. Així, amb aquest repertori de tècniques, al qual ens referirem posteriorment amb més detall, aconseguírem sistematitzar qualitativament les solucions adoptades pels traductors en textos reals, és a dir, en les seues traduccions publicades, per tal d'esbrinar també, a través d'una anàlisi quantitativa, la freqüència d'ús de cadascuna d'aquestes tècniques.

Posteriorment, a partir de l'anàlisi del corpus abans esmentat, vam poder extraure una sèrie de conclusions que exposarem a continuació i que constituiran part de les **hipòtesis** de les quals partirem en aquesta tesi doctoral.

En primer lloc, constatàrem que, a l'hora de traslladar una unitat fraseològica original al text meta, **la tècnica de traducció** emprada pels traductors de forma majoritària era la de **l'equivalent fraseològic (UF→UF)**[2], tant en els textos literaris com en els audiovisuals. I en els casos en què no era possible aplicar-hi aquesta tècnica, la tendència que seguien els professionals era sobretot la de cercar altres solucions de traducció, com ara la paràfrasi o explicació del significat de la UFO **(UF→No UF)**, o aplicar-hi tècniques de compensació de la pèrdua fraseològica **(UF→recurs retòric; No UF→UF).**

Tot i així, en l'anàlisi quantitativa s'apreciaven certes diferències, entre els textos audiovisuals i els literaris, pel que fa als percentatges d'ús d'algunes de les tècniques de traducció de la nostra llista. Aquest fet evidenciava, en segon lloc, que en certa manera **la modalitat i el tipus de traducció** podien influir en la tria del traductor d'una tècnica de traducció determinada, ja que l'aplicació d'algunes tècniques era menys freqüent, o menys viable, en els textos audiovisuals que en els literaris, per exemple.

En tercer lloc, observàrem que **el gènere i el tema dels textos originals** repercutia en la major o menor **quantitat d'UFs** presents en aquestes obres i, per extensió, també en les

[2] Consulteu l'epígraf 3.2., sobre la proposta de classificació de les tècniques de traducció de les UFs.

seues traduccions. Els resultats obtinguts van ser bastant reveladors, com es pot observar en la següent taula comparativa de les obres analitzades[3]:

	OBRA ORIGINAL	NOMBRE TOTAL D'UFS EN 10 PÀGS./ESCENES	MITJANA D'UFS PER PÀGINA/ESCENA
TEXTOS AUDIOVISUALS	*Life of Brian*	85 UFs	8,5 UFs
TEXTOS LITERARIS	*Last Orders*	59 UFs	5,9 UFs
	The Fall of The House of Usher	24 UFs	2,4 UFs

Fig. I: Taula comparativa de la quantitat mitjana d'UFs presents en el corpus literari i en l'audiovisual del treball d'investigació (Oltra, 2006a).

Aquestes dades ens demostraven que la presència d'UFs era bastant més elevada en la pel·lícula (8,5 UFs per escena), pel fet que, en general, als gèneres audiovisuals dramàtics (pel·lícules, dibuixos animats, sèries, etc.) els diàlegs hi tenen una presència predominant, enfront d'altres seqüències textuals (com ara la narració o descripció, per exemple), i sembla que és en els fragments de diàleg on rau el gros del volum fraseològic de l'obra en qüestió. Per això, la segona obra amb un nivell fraseològic més elevat (5,9 UFs per pàgina) era la novel·la *Last Orders*, ja que en aquesta es donava també una prevalença especial als diàlegs, que intentaven reproduir al màxim la parla quotidiana de la gent del carrer. Ara bé, en una novel·la també hi poden aparéixer altres tipus de discurs, com ara la narració o la descripció, en els quals la presència fraseològica potser no és tan evident; tal vegada en aquest punt es troba la clau de la diferència de 2,6 UFs que trobàrem entre la pel·lícula i la novel·la, ja que, tot i que en una pel·lícula també hi poden aparéixer fragments narratius, especialment plasmats en la intervenció de la veu d'un narrador en OFF, la mateixa imatge ja actua com a element narratiu i descriptiu, tot deixant pas al diàleg (o el monòleg) com a tipus de discurs verbal predominant. Per últim, cal dir que als relats de Poe, les seqüències textuals predominants eren la narració i la descripció, mentre

[3] Pel que fa a aquest recompte fraseològic, val a dir que la mitjana resultant es va calcular a partir de fragments de text que contenien un nombre de paraules similar per pàgina (en el cas dels textos literaris escrits) o per escena (en el cas dels textos audiovisuals).

que els diàlegs es reservaven per a comptades ocasions i es caracteritzaven per la seua brevetat; podríem argumentar, doncs, que aquesta podria ser l'explicació de l'escassa presència d'UFs per pàgina (2,4 UFs) en aquests relats, en comparació amb les altres dues obres.

Així mateix, a la llum dels resultats anteriors, consideràrem que **el gènere dels textos** en qüestió també hi tenia a veure amb **la quantitat i el tipus d'UFs** que trobàrem al nostre corpus. Pensem que la pel·lícula analitzada era una comèdia, que destacava per la seua ironia i el seu sarcasme, a l'igual de la novel·la, que podria catalogar-se com una tragicomèdia. Ambdues obres contenien un volum fraseològic més elevat, com tot just hem assenyalat, i diferien en gran mesura dels relats de Poe, en els quals predominaven el terror i el suspens, i la quantitat d'UFs que contenien era menor. Així doncs, a la novel·la i a la pel·lícula hi trobàrem UFs amb **a)** una finalitat clarament humorística [*Little man, big cuck*, out of their bloody minds, to be a pain in the arse*, *we were loaded up, don't pick your nose!*]; **b)** una funció fàtica o d'interacció social, pròpia dels diàlegs [*I beg your pardon?*]; o **c)** una influència del llenguatge del carrer (argot, renecs o insults) [*fuck off!, I'll smash your bloody face in!, I'll take you to the fuckin' cleaners!*] i de la tradició quotidiana (proverbis, refranys, cites, etc.) [*out of sight, out of mind, blessed are those who...*, *forgive and forget*]. En canvi, a l'obra de Poe observàrem, sobretot, UFs relacionades amb **a)** la narració (locucions adverbials temporals, espacials, etc.) [*by slow degrees, day by day, neither by day nor by night*, *sooner or later*, *time out of mind*]; **b)** la descripció (locucions que descriuen coordenades d'espai o d'altres locucions adverbials, sobretot de mode) [*from end to end*, *to run cold* (*someone's blood*)]; **c)** camps semàntics relacionats amb el terror (físic i psicològic), la desesperació, el sofriment, etc. [*my blood ran cold, we made our escape, it came to my aid, the old man's hour had come!*][4].

Una altra de les variables d'anàlisi que ens plantejàvem en el treball d'investigació era si la **llengua d'arribada**, amb la situació sociolingüística que implica, influïa o no en les tècniques de traducció emprades o en el tipus d'UFs traduïdes. Alguns autors (García de Toro, 2000; Salvador, 2000) han suggerit que, a causa d'haver estat durant anys una llengua minoritzada, el català corre el risc de patir una debilitació en l'ús de la fraseologia, amb el conseqüent afebliment o empobriment de les seues estructures, i volíem comprovar si realment es donava aquest fet en les traduccions al català del nostre corpus. Per això,

[4] Els exemples d'UFs presentats en aquest apartat han estat extrets d'una base de dades fraseològica creada a partir del corpus d'anàlisi del treball d'investigació.

consideràrem que seria un indicador del contrari el fet que a les traduccions al català hi trobàrem en tot moment un afany per introduir, mitjançant la tècnica UF→UF, com més UFs millor. Així, decidírem comparar el grau de preservació fraseològica en les traduccions al català amb el de les traduccions al castellà i el resultat es podria resumir en la taula següent:

FREQÜÈNCIA D'ÚS DE LA TÈCNICA UF→UF EN LES LM			
OBRA	**TR CATALÀ**	**TR CASTELLÀ**	**TOTAL D'EXEMPLES (UF→UF)**
Life of Brian	17	19	36
Last Orders	22	23	45
Relats de Poe	24	18	42

Fig. II: Taula comparativa de la freqüència d'ús de la tècnica UF→UF en el corpus literari i audiovisual del treball d'investigació (Oltra, 2006a).

Cal dir que les traduccions (tant al català com al castellà) de la pel·lícula *Life of Brian* (*La vida de Brian*) eren dels anys 70-80, època en la qual la situació del català com a llengua minoritzada era molt més evident que en l'actualitat; en canvi, les traduccions que se n'havien fet, no sols al català sinó també al castellà, de les obres literàries (independentment de l'època del text original), eren de finals dels anys 90 i en aquestes s'apreciava un esforç, per part de la versió al català, semblant o fins i tot superior que en la traducció al castellà, per fer servir la tècnica UF→UF. Per contra, pel que respecta a la pel·lícula, en la seua traducció al català s'observava un índex de preservació fraseològica un poc més baix que en la versió al castellà. En canvi, pel que fa a les traduccions de la novel·la *Last Orders* (*Les últimes voluntats/ Últimos tragos*), direm que el percentatge d'ús de la tècnica UF→UF estava molt igualat tant en castellà com en català. I en els relats de Poe, la versió al català presentava un índex de preservació fraseològica major que la traducció al castellà; de fet, la freqüència d'ús de la tècnica UF→UF era més elevada en català que en castellà.

Així doncs, si ho hem de jutjar a partir d'aquestes dades, podríem afirmar que les traduccions al català més recents presentaven una riquesa fraseològica major que les més

antigues, aspecte que podria constituir un indicador de la bona salut de què gaudeix la llengua catalana en l'actualitat.

Per últim, l'anàlisi del corpus del treball d'investigació posà de manifest una darrera conclusió: **l'època, tant del textos originals com dels textos traduïts,** podia influir en **el tipus d'UFs** que hi apareixien. Així, per exemple, als relats originals de Poe s'apreciaven diferències determinades pel tipus de llenguatge que feia servir l'autor, molt més arcaic, propi del segle XIX i que, òbviament, també es veia reflectit en les unitats fraseològiques emprades als textos originals en anglés [Ex.: *from sire to son*]; un llenguatge que es distanciava en gran mesura del llenguatge actual que es feia servir tant en la novel·la com en la pel·lícula, on apareixien UFs actuals [Ex.: *to be (well) oiled, fuck off!*, etc.], que distaven cronològicament de les UFs dels relats. A partir d'aquestes premisses, es podia intuir, també en les respectives traduccions, que l'època de producció del text traduït influïa en les UFs emprades pels traductors, les quals, a més, podien presentar un cert regust arcaic o un registre més col·loquial i actual en funció de les característiques que presentava cada text original.

Aquestes aportacions del treball d'investigació ens van permetre d'assentar les bases d'aquesta tesi doctoral, tot obrint-nos el camí cap a diverses línies d'investigació, com ara:

a) l'anàlisi traductològica i fraseològica d'obres literàries (que s'hagen portat a la gran pantalla) i de les seues adaptacions cinematogràfiques, la qual cosa possibilitaria un estudi més detallat de la variació lingüística fraseològica i de la relació de la fraseologia amb els registres; així mateix un estudi d'aquest tipus ens permetria d'aprofundir en el món de l'adaptació cinematogràfica i en les interseccions entre literatura i cinema;

b) un estudi més exhaustiu, mitjançant un corpus més extens i homogeni, de la freqüència d'ús de cadascuna de les tècniques de traducció de les UFs de la llista aportada en el treball, tot posant un especial èmfasi en els factors que influeixen en la *tria*, per part del traductor, d'una tècnica de traducció determinada; és a dir, tot parant més atenció als condicionants que determinen la *presa de decisions* del traductor. A partir dels resultats del treball, alguns d'aquests factors podrien ser de tipus lingüístic o textual (estructura de la UF, funció estilística i discursiva d'aquesta o tipus d'UF), cultural (grau de parentiu històric entre llengües o l'arrelament de la realitat extralingüística de la UF) o de l'entorn del traductor (talent i voluntat del traductor, criteris del client de la traducció, mètode de

traducció escollit, etc.). Una anàlisi detinguda d'aquests factors ens permetria d'endinsar-nos, encara més, en els punts en comú entre fraseologia i traducció;

c) l'ampliació i el perfeccionament de la base de dades fraseològica que havíem creat a partir del corpus d'anàlisi del treball d'investigació.

1.2. Hipòtesis i objectius de la tesi doctoral

De la mateixa manera com ho vam fer al treball d'investigació, de nou hem optat per centrar-nos en dos tipus i modalitats de traducció, la traducció escrita literària de novel·les i la traducció audiovisual per al doblatge de pel·lícules, pel fet que ambdós vessants constitueixen un reflex clar dels hàbits discursius d'una comunitat lingüística i cultural determinada, ja que molt sovint el llenguatge que s'hi fa servir intenta reproduir la parla quotidiana dels usuaris d'una llengua. En la traducció audiovisual per al doblatge, per exemple, s'empren textos escrits (guions) concebuts per ser dits oralment; per tant, no resulta gens estrany trobar-hi una quantitat elevada d'unitats fraseològiques. Igualment podem afirmar que la fraseologia té una presència important en la literatura, pel fet que els textos literaris es caracteritzen per contenir nombrosos recursos estilístics (com ara metàfores, símbols, referents culturals, etc.), que freqüentment constitueixen la imatge base a partir de la qual es construeixen les UFs; a més, la literatura és un dels pilars culturals d'una comunitat lingüística, i la fraseologia reflecteix fidelment la realitat cultural i sociohistòrica d'aquesta comunitat.

En definitiva, però, ambdós tipus i modalitats de traducció posseeixen nombrosos punts d'intersecció que de vegades els interconnecten, i que en certa manera traspassen els llindars de tots dos, com és el cas de la traducció de textos teatrals o les adaptacions de textos literaris per al cinema. Tot tenint en compte aquests factors, nosaltres hem considerat oportú, com ja hem assenyalat, emmarcar el nostre objecte d'anàlisi en el gènere narratiu de la novel·la (traducció escrita literària) i en el gènere cinematogràfic de les pel·lícules (traducció audiovisual per al doblatge).

Això no obstant, abans de començar l'anàlisi del corpus escollit, calia dur a terme una revisió teòrica per tal d'assentar les bases i les variables sobre les quals estructuraríem el nostre treball, i per això, hem dedicat el segon capítol a donar, d'una banda, una visió general dels diversos enfocaments, escoles i tendències existents en el panorama investigador en el camp de la traductologia; i d'altra banda, hem intentat recollir alguns dels postulats dels diversos corrents d'investigació fraseològica que ens han permés de

reflexionar entorn del concepte d'*unitat fraseològica*, per tal de poder establir després els nostres criteris d'anàlisi.

Així doncs, una de les primeres qüestions que calia plantejar-se era l'abast de la mateixa noció d'unitat fraseològica, un plantejament que ha donat lloc a dues postures contràries, una concepció àmplia i una altra de restringida de les UFs (Corpas, 2000: 44), com veurem més endavant.

Un cop delimitat el nostre objecte d'estudi, i per tal de determinar les eines conceptuals més adients per a l'anàlisi del corpus escollit, hem dedicat el tercer capítol a establir les diverses nocions centrals d'anàlisi que, ja des dels inicis de la nostra tasca investigadora, despuntaven per la seua importància i que, en aquesta nova etapa, ens podien ajudar a comprendre i explicar millor els mecanismes de la pràctica traductora, per aplicar-los a la fraseologia. Algunes d'aquestes concepcions d'importància cabdal per a la nostra recerca són la qüestió de la *(in)traduïbilitat* de la fraseologia, la noció traductològica de *fidelitat*, el concepte controvertit d'*equivalència* (aplicat a la fraseologia) o el significat del terme *tècnica* de traducció, íntimament relacionat amb la inevitable *presa de decisions* a la qual s'ha d'enfrontar tot traductor davant un problema de traducció com és la fraseologia.

Cal destacar que si bé els primers estudis fraseològics que sorgiren se centraven en aspectes concrets de la fraseologia, sembla que, com déiem abans, actualment els interessos dels investigadors en aquest camp segueixen diversos corrents que aborden el tema des de perspectives diferents, com ara la vessant pragmaticotextual, que ha aportat proves concretes que contradiuen una de les característiques que tradicionalment s'atribuïa a les UFs, com és la fixació (pel fet que podem trobar diverses variants d'una mateixa UF, per exemple); o que ha prestat atenció a les funcions discursives i textuals de les UFs.

Així mateix, existeixen altres enfocaments que giren al voltant de la semàntica i la semiòtica, dels quals se n'ocupa sobretot l'escola alemanya, i que intenten establir les relacions existents entre les UFs, que donen lloc a camps semàntics fraseològics. Però també podem trobar un fructífer àmbit d'estudi fraseològic a través dels postulats de la lingüística cognitiva, basada en la metàfora com a recurs bàsic conceptual a partir del qual s'estructura una UF.

Arribats a aquest punt, cal destacar la importància que adquireix per a la nostra recerca la noció d'*equivalent fraseològic* pel que fa a la substitució d'una UF amb una base cognitiva pertanyent a un domini font concret, per una altra UF amb una base cognitiva

relacionada, però pròpia del domini meta. Aquest «joc múltiple de trasllats o traduccions, que s'inicia en les nostres experiències més quotidianes» (Lawick, 2001:2) es pot constatar sobretot a través de la fraseologia comparada, i per això hem tingut en consideració alguns aspectes d'aquest procediment d'anàlisi i hem dut a terme una revisió de les tècniques de traducció emprades pels traductors a l'hora d'introduir en el text meta una solució determinada a partir de les UFs originals, aspectes que tractem amb més detall als capítols tercer, en el qual hem provat de determinar diversos punts de connexió entre la fraseologia i la traductologia, i quart, on hem dut a terme una descripció detallada de la metodologia que hem fet servir, com a resultat de la reflexió teòrica, en l'anàlisi del nostre corpus.

Tradicionalment, els estudis fraseològics han intentat establir diverses classificacions de les UFs, tot basant-se en la pròpia naturalesa d'aquestes i en les seues propietats o característiques; però a nosaltres, més que crear una nova classificació de les UFs –com explicarem més endavant–, ens interessava sobretot establir un conjunt de tècniques de traducció aplicades al fenomen de la fraseologia, tot basant-nos en un corpus de textos literaris (novel·les) i audiovisuals (adaptacions cinematogràfiques de les novel·les escollides) produïts originàriament en anglés, i les seues corresponents traduccions al català i al castellà.

Però sobretot el que preteníem des d'un principi era observar empíricament quines tècniques fan servir els traductors per tal de resoldre el *problema* de la traducció d'un fenomen tan complex. La idea consistia a anar un poc més enllà de la ja clàssica escala gradual d'*equivalència* (nul·la, total o parcial)[5] per tal d'obrir tot un ventall de possibilitats traductològiques de la fraseologia, emprades en textos reals, i constatar així, mitjançant una anàlisi quantitativa, la freqüència d'ús d'aquestes.

Al llarg del treball d'investigació anterior, ja ens havíem adonat que el gènere textual en qüestió podia influir en la major o menor presència d'unitats fraseològiques tant en l'original com en la traducció; de la mateixa manera com el tipus de traducció (audiovisual o literària) o la llengua d'arribada de les traduccions (català o castellà) també podien repercutir no sols en la freqüència d'utilització de determinades tècniques, sinó també en la qualitat de les equivalències trobades a les traduccions. Per tant, i com explicarem

[5] Davant l'ambigüitat i controvèrsia que suscita la noció d'*equivalència* en traductologia, volem fer constar que en aquest cas concret parlem d'equivalència com a tècnica de traducció (Vinay i Dalbernet) o com a terme *descriptiu* o empíric subjecte a l'observació directa (Toury, 1980:39); no ens referim a l'accepció *teòrica* d'aquest terme, que seria de tipus més abstracte, i que alguns autors identifiquen amb el principi bàsic de la traducció (Nida, 1959:20; Catford, 1970:39).

posteriorment al capítol quart que, com ja hem assenyalat, fa referència a la metodologia d'anàlisi emprada, hem considerat factors com ara el tipus i la modalitat de traducció o la llengua d'arribada com a variables d'anàlisi qualitativa determinants a l'hora de justificar l'opció escollida pel traductor per traslladar aquesta UF de la LO a la LM.

Quant al corpus emprat en la nostra anàlisi, per a la part de traducció literària hem triat tres novel·les contemporànies de diversa índole, però totes cronològicament pròximes, amb una data de publicació que abasta des dels anys 80 del segle passat fins l'any 2006. Així mateix, totes tres novel·les, escrites per autors de renom, tenen una gran vàlua literària –algunes fins i tot han estat guardonades amb prestigiosos premis literaris– i han estat produïdes originalment en anglés. Pel que fa a les seues corresponents versions traduïdes al català i al castellà, hem de dir que han estat dutes a terme per traductors de reconeguda trajectòria. Així doncs, en total hem escollit 9 obres literàries:

- *Enduring Love*, d'Ian McEwan, novel·la original en anglés publicada l'any 1997.
    - *Amor perdurable,* traducció al català de Carme Geronès i Carles Urritz, de l'any 1998.
    - *Amor perdurable,* traducció al castellà de Benito Gómez Ibáñez, de l'any 1998.
- *The Road*, de Cormac McCarthy, novel·la original en anglés publicada l'any 2006.
    - *La carretera,* traducció al català de Rosa Borràs Montané, de l'any 2007.
    - *La carretera*, traducció al castellà de Luis Murillo Fort, de l'any 2007.
- *Midnight's Children*, de Salman Rushdie, novel·la original en anglés publicada l'any 1981.
    - *Els fills de la mitjanit*, traducció al català de Joan Sellent i Arús, edició de l'any 2002, publicada per primera vegada l'any 1987.
    - *Hijos de la medianoche*, traducció al castellà de Miguel Sáenz, edició de 1997, publicada per primera vegada l'any 1984.

Pel que fa a la justificació de la tria d'aquestes novel·les en concret com a part del corpus, cal destacar que aquesta té el seu origen sobretot en el nostre interés per estudiar obres contemporànies de gran qualitat literària, amb un llenguatge cronològicament semblant, la qual cosa es veu clarament reflectida en la fraseologia present en aquests textos; així mateix, era indispensable que les novel·les comptaren, en primer lloc, amb una traducció publicada tant al castellà com al català; i en segon lloc, calia que tingueren la seua corresponent adaptació per a la gran pantalla, la qual havia de tenir, al seu torn, versions doblades al castellà i al català.

Així doncs, aquestes adaptacions cinematogràfiques constituirien el nostre objecte d'anàlisi corresponent a la part audiovisual del nostre corpus; cal remarcar, com ja hem assenyalat abans, que no n'hi havia prou amb el fet de buscar les adaptacions cinematogràfiques de les novel·les anteriors, sinó que, a més, ens havíem de centrar en aquelles pel·lícules que comptaren específicament amb una versió doblada al castellà i al català. Per tant, podem dir que la tria de les novel·les també s'ha vist condicionada per les característiques de les seues corresponents pel·lícules (i de les versions traduïdes d'aquestes), i viceversa.

Les pel·lícules en qüestió (gairebé totes amb títols homònims als de les novel·les) estan inspirades en les novel·les (i no a l'inrevés), per la qual cosa, tant la realització d'aquestes com la seua data d'estrena en la gran pantalla han estat forçosament posteriors a la publicació de les novel·les. En concret, els 9 títols de les versions cimematogràfiques analitzades serien respectivament:

- *Enduring Love* (2004), versió original en anglés dirigida per Roger Michell.
    - *L'intrús* (títol de la versió doblada al català).
    - *El intruso* (títol de la versió doblada al castellà l'any 2006, a l'estudi Digit Sound; la versió al castellà ha estat traduïda per Ricard Sierra i ajustada per David Cortés).
- *The Road* (2009), versió original en anglés dirigida per John Hillcoat.
    - *The Road (La carretera)* (títol de la versió doblada al català).
    - *The Road (La carretera)* (títol de la versió doblada al castellà l'any 2010, a l'estudi Tatudec S.L.; la versió al castellà ha estat traduïda per Fabián Sierra i ajustada per Manuel Osto).

- *Midnight's Children* (2012), versió original en anglés dirigida per Deepa Mehta.
    - *Els fills de la mitjanit* (títol de la versió doblada al català).
    - *Hijos de la medianoche* (títol de la versió doblada al castellà).

Com que es tracta d'adaptacions cinematogràfiques de les novel·les esmentades anteriorment, el registre i dialectes geogràfic i temporal emprats en aquests films s'assemblen molt als dels textos literaris, per la qual cosa partim d'obres cronològicament comparables a nivell lingüístic i cultural.

Una vegada delimitat el corpus d'anàlisi, ja podíem començar a comparar-ne i analitzar-ne les corresponents traduccions al castellà i al català (capítols cinqué i sisé), tot tenint en compte els factors i les variables d'anàlisi que hem assenyalat i que veurem posteriorment amb més detall, per tal d'arribar finalment a les conclusions que exposarem al capítol seté.

Abans de començar, però, el nostre recorregut pels diferents capítols que tot just hem presentat, i recapitulant les consideracions prèvies a les quals ens acabem de referir, podem dir que en aquest estudi partirem de les següents hipòtesis:

- **H1**: **la tècnica de traducció emprada pels traductors de forma majoritària a l'hora de traduir una unitat fraseològica és la de l'equivalent fraseològic (UF→UF)** i quan no és possible aplicar-la, els professionals de la traducció intenten cercar altres solucions traductològiques, com ara la paràfrasi **(UF→No UF)**, o la compensació de la pèrdua fraseològica **(UF→recurs retòric, No UF→UF).**

- **H2**: **La modalitat i el tipus de traducció poden influir en la tria, per part del traductor, d'una tècnica de traducció determinada**, pel fet que l'aplicació d'algunes tècniques pot ser menys viable o menys freqüent en els textos audiovisuals que en els literaris o viceversa.

- **H3**: **La llengua d'arribada**, amb la situació sociolingüística en què es troba, **pot influir en les tècniques de traducció emprades o en el tipus d'UFs traduïdes**.

Pel que fa a l'última de les conclusions del nostre treball d'investigació previ –**l'època, tant del textos originals com dels textos traduïts, pot influir en el tipus d'UFs que hi**

apareixen–, cal dir que no serà aplicable com a hipòtesi en aquesta tesi, ja que hem eliminat la variable diacrònica del nostre estudi, amb l'objectiu d'arribar a uns resultats més acurats i esclaridors. Així doncs, com que les obres que conformen el nostre corpus d'anàlisi són totes actuals i cronològicament pròximes, no existeix aquesta variant diacrònica que sí s'apreciava entre les obres de Poe i de Swift, per exemple, estudiades en el treball d'investigació anterior.

En definitiva, i d'acord amb tot el que hem exposat en aquest apartat, podríem resumir el propòsit d'aquest estudi en els objectius següents:

- Aprofundir en els punts d'intersecció entre fraseologia i traducció, tot comprovant empíricament, i a partir d'una llista de tècniques aplicada específicament a la traducció de les unitats fraseològiques, quines solucions fan servir els traductors professionals per traduir la fraseologia.
- Dur a terme una anàlisi quantitativa i qualitativa dels exemples extrets del nostre corpus, per tal de determinar, en primer lloc, la freqüència d'ús, per part dels traductors, de cadascuna de les tècniques de traducció de la nostra proposta de classificació; i també per esbrinar, en segon lloc i a partir de les dades obtingudes en l'anàlisi quantitativa, els motius que han pogut impulsar els traductors a escollir unes tècniques o unes altres.
- Per aconseguir-ho, ens proposem d'indagar, així mateix, en aspectes que, a priori, podem considerar factors d'influència en l'ús de les tècniques de traducció, com ara: a) la funció estilística, el valor pragmàtic o el significat que adquireix cada UF en el context on apareix; b) les característiques, convencions i restriccions pròpies de cada modalitat i cada tipus de traducció; c) el gènere dels textos estudiats; d) la llengua d'arribada; o e) l'entorn**,** les condicions i la metodologia de treball, o l'estil del traductor.
- Crear una base de dades fraseològica i multilingüe, que reculla tots els exemples identificats i analitzats.

Val a dir que donar a llum una tesi doctoral no és una tasca fàcil i, per la nostra banda, el que hem intentat és endinsar-nos en aquest punt d'intersecció entre fraseologia i traducció per tal d'aportar la nostra humil contribució al panorama investigador actual.

2. FONAMENTS EPISTEMOLÒGICS

2.1. La traductologia: corrents i aplicacions de la investigació traductològica

Com déiem abans, la traducció és, sens dubte, una de les activitats humanes més antigues que existeixen, amb uns orígens que es remunten a les albors de la prehistòria i es troben íntimament lligats a les primeres manifestacions del llenguatge oral. De fet, els inicis de la traducció oral es perden en els primers intercanvis culturals i comercials dels éssers humans.

La traducció ja hi formava part de les nostres vides, als temps més remots, i amb el pas dels segles, ha anat consolidant la seua presència al si dels pobles i de les civilitzacions, cosa que no passava desapercebuda per a molts erudits. De fet, alguns autors, com ara Steiner, consideren que tot gest significatiu comporta una traducció i que els éssers humans traduïm des que començàrem a parlar, «començant per la verbalització de signes procedents del món no verbal», com afirma Lawick (2001:7), tot seguint Octavio Paz (1971).

Ja en l'Antiguitat sorgien les primeres reflexions entorn d'aquesta activitat, amb autors com ara Ciceró (46 a.C.), Horaci (13 a.C.) o posteriorment, Sant Jeroni (395 d.C.) i Sant Agustí (397 d.C.), que encetaven el debat sobre la *traducció literal* en contraposició a la *traducció lliure*. Tots quatre ja coincidien en alguns aspectes preceptius, com ara no traduir *verbum pro verbo*, com deia Ciceró en la seua obra *Libellus de optimus genere ortorum* (Hurtado, 2001:104; Lawick, 2001:7; Steiner, 1980:272). Aquestes reflexions es traslladarien posteriorment a l'Edat Mitjana, amb Maimònides (1199) o fins i tot Dante (1307), període durant el qual va nàixer la cèlebre Escola de Traductors de Toledo al nostre país, una època marcada per la dicotomia entre la *traducció religiosa* i la *traducció profana*. Una distinció que continuaria i s'accentuaria en el Renaixement (Luter, 1530; Du Bellay, 1549; Fra Luis de León, 1561), època en la qual es produiria una gran revolució de la traducció, amb la *multidimensionalitat* que adquiriria la noció traductològica de *fidelitat* (Hurtado, 2001:122).

Aquestes reflexions entorn de la traducció continuarien al segle XVII (amb l'adopció de l'anomenat *regust francés* i les seues *belles infidèles*; o amb l'aparició d'un nou concepte controvertit, *les regles de traducció*); al segle XVIII (el segle d'or de la traducció alemanya, durant el qual hi proliferarien també les reflexions entorn de les traduccions

bíbliques a Anglaterra); i al segle XIX (període marcat per una defensa del *literalisme* i de la *intraduïbilitat* en l'estètica romàntica, i caracteritzat per un regust històric i arcaïtzant).

Però és al segle XX quan es produeix el vertader auge de la traducció. El literalisme característic de principis de segle donaria pas a una concepció filosòfica de la traducció, amb l'aparició de l'anomenada *era de l'hermenèutica traductològica* o també la revolució soviètica de la traductologia (Hurtado, 2001:123)[6]. De fet, aquesta eclosió en el món de la traducció donaria lloc, durant la segona meitat del segle XX, a les teories traductològiques modernes, amb l'aparició d'una nova disciplina: la traductologia. En paraules d'Hurtado (2001:19):

> Aunque se traduce desde hace miles de años y las primeras reflexiones sobre la traducción se remontan a hace más de dos mil años, hasta los años sesenta no se inicia una reflexión de carácter más sistemático y sólo en las dos últimas décadas se consolida una disciplina específica que estudia la traducción en sus diversas manifestaciones: la Traductología. En los últimos diez años, el desarrollo de la Traductología ha sido enorme en sus tres vertientes: estudios teóricos, descriptivos y aplicados.

Com tot just hem vist, abans del segle XX, les reflexions teòriques al voltant de la traducció «es caracteritzaven per la repetició i per la falta de sistematicitat» (Lawick, 2001:14). Tanmateix, a mitjan segle XX, i en concret, cap als anys 50 i 60, naix el que alguns autors han denominat la *primera generació de traductòlegs* (Hurtado, 2001:123), els quals estableixen els fonaments de la teoria de la traducció moderna, mitjançant estudis teòrics que intenten dur a terme una anàlisi més descriptiva i sistemàtica de la pràctica traductora.

Així doncs, sorgeixen els primers estudis pioners que tracten nous enfocaments de la traducció, com ara els de Cary (*La traduction dans le monde moderne*, 1956) o Herbert (1952), que inicia les reflexions al voltant de la traducció oral; però sobretot, cal destacar diverses publicacions de caire reivindicatiu, que posen de manifest la necessitat d'una anàlisi més exhaustiva i sistemàtica de la traducció (Fedorov, 1953; Vinay i Dalbernet, 1958; Jakobson, 1959; Mounin, 1963). Aquestes reivindicacions, però, es basaven en un denominador comú: tractaven la pràctica traductològica des d'una òptica estrictament lingüística, per la qual cosa aquests plantejaments no van estar exempts de controvèrsia.

[6] Obres clau durant la **primera meitat del s. XX** (*apud* Hurtado, 2001:123): W. Benjamin (1923) *Die Aufgabe des Übersetzers*; J. Ortega i Gasset (1937) *Miseria y esplendor de la traducción*; F. Ayala (1943) *Breve teoría de la traducción*; V. Larbaud (1946) *Sous l'invocation de Saint Jerôme*.

De fet, com apunta Hurtado (2001:124), alguns autors van ser especialment crítics amb aquest enfocament lingüístic, com ara Cary (1957), que denunciava el fet que aquestes teories lingüístiques deixaven de costat altres *gèneres* que també formaven part de la traducció, com ara la interpretació de conferències o el doblatge cinematogràfic.

Aquesta concepció lingüística de la traducció, pròpia del que alguns autors han anomenat *primera etapa* dins el camp dels estudis sobre la traducció (Chaume, 2000:42), va rebre diversos tractaments, des del punt de vista de les diverses escoles lingüístiques existents aleshores, com ara, l'estructuralisme (Vinay i Dalbernet, 1958) o el generativisme (Nida, 1964).

En concret, al seu treball *Comparative Stylistics of French and English. A methodology for translation*, Vinay i Dalbernet (1958:7) qualificaven la traducció de «disciplina exacta», emmarcada al si de la lingüística:

> Even translators all too often claim that translation is an art. This assertion, though partly true, tends nevertheless to place an arbitrary limitation on the nature of our object of investigation. Translation is, in fact, an exact discipline, with its own methods and particular problems, and it is in this perspective that we want to study it in this book. We believe that it would be a great disservice to translation were we summarily to range it among the arts –perhaps as the eighth art. If we did that, we would deny translation one of its intrinsic properties, namely its place within the framework of lingüistics; (...).

Evidentment, aquests postulats tenen raó de ser si es considera la traducció com un simple transvasament de codis (Lawick, 2001:14), ja que els autors es limiten a donar correspondències entre l'anglés i el francés d'un seguit d'exemples descontextualitzats per tal de presentar una llarga llista del que ells anomenen *methods of translation*, és a dir, tècniques de traducció que intenten resoldre problemes concrets. La idea d'una llista d'aquest tipus és molt útil, però sols si es tenen en consideració altres aspectes, com ara el *context* o la noció de *presa de decisions* per part del traductor, amb tot el que això suposa. Un conjunt de tècniques d'aquest tipus no hauria de ser prescriptiu, sinó descriptiu, ja que, en la pràctica traductològica, el traductor sovint es troba amb el fet que un mateix problema de traducció no ha de tenir per força només una solució; i precisament en aquest sentit, pot disposar de diverses alternatives que li proporcionarien les diverses tècniques de traducció existents, a través de les quals pot arribar a la solució més adient en cada cas. La idea, doncs, que la traducció és una «disciplina exacta» cau pel seu propi pes, pel fet que

sovint no hi ha una solució *exacta* per a cada problema de traducció. De fet, els mateixos Vinay i Dalbernet (1958:7) es contradiuen en afirmar que:

> For a given text there would therefore not be a single translation, but a choice; translators weighing several alternatives before proposing their solutions. And if there is a stage of selection, it is the result of an artistic process, art involving essentially a free choice.

Aquesta contradicció posa de manifest la dicotomia que tradicionalment ha existit dins els estudis traductològics entre dos enfocaments erròniament considerats contraris: el lingüístic i el literari. En teoria, l'enfocament estrictament lingüístic, no es es faria extensible a textos «especials» (Marco, 2002:13), allunyats del llenguatge ordinari o quotidià, com ara els literaris, i menys encara, als audiovisuals (i això ho afegim nosaltres)[7], ja que els partidaris d'aquest enfocament lingüístic veurien aquest tipus de textos com a desviacions anòmales dels usos del llenguatge que podrien considerar-se d'entrada més ordinaris o «normals». Aquestes consideracions, però, poden trobar-se molt lluny d'osques si tenim en compte que aquesta distinció entre la llengua ordinària i quotidiana i els usos diguem-ne més «creatius» del llenguatge és només una qüestió de grau, com posen de manifest alguns autors, com ara Marco (2002:13-14), que es refereix precisament a aquesta qüestió, en concret aplicada als textos literaris:

> (...) la consideració del llenguatge literari i del llenguatge ordinari o quotidià com a realitats radicalment diferents. Afirme que això és un error perquè les diferències entre tots dos tipus de llenguatge semblen de grau més que no pas de qualitat: hi ha una base comuna als usos del llenguatge que fan tant els textos literaris com els no literaris, base que clava les arrels al sistema lingüístic, i alhora hi ha d'altres elements que –sense ser-ne privatius— són més característics dels textos literaris que dels no literaris.

De fet, molt sovint, els textos literaris reprodueixen aquests *usos quotidians* de la llengua, aspecte que s'accentua especialment als textos audiovisuals, i en concret, als pertanyents a la modalitat del doblatge, els quals persegueixen sobretot «la confecció

[7] En aquest sentit, els textos literaris i els audiovisuals compartirien molts trets definitoris, fins arribar al punt que la traducció anomenada *literària* abastaria tant els textos literaris escrits com alguns textos audiovisuals (sobretot textos de ficció, com ara pel·lícules, sèries o dibuixos animats); d'aquesta manera, la traducció audiovisual –i en concret, la traducció fílmica (*Film Translation*)– seria vista com un tipus de traducció literària, com defensen alguns autors (Bassnett, 1980; Snell-Hornby, 1988), al costat d'altres categories, com ara, la traducció bíblica (*Bible Translation*), la traducció teatral (*Stage Translation*), la traducció de poesia lírica (*Lyric Poetry*) o la traducció de literatura moderna (*Modern Literature*), (Chaume, 2003:58). Tot i que la idea de posar en el mateix sac la traducció bíblica i la fílmica, per exemple, pot resultar bastant discutible, almenys sí que ens pot semblar interessant la connexió subjacent entre la literatura i el cinema que, en part, podria haver inspirat aquesta classificació.

d'uns diàlegs versemblants, que acomplesquen les convencions orals del registre de la llengua d'arribada» (Chaume, 2003:214). Aleshores, on acaba el *llenguatge ordinari* i *quotidià*, i on comença el *llenguatge de ficció, artístic* o *literari*?

És evident que no n'hi ha prou amb el fet de situar la traducció al nivell de la *llengua* (tot deixant de costat la *parla*), ja que aquest punt de vista resultaria insuficient per tal de reflexionar sobre una activitat tan complexa i tan heterogènia com és la pràctica traductora. No es pot parlar de traducció sense tenir en consideració altres aspectes, més enllà de la llengua, com ara el gènere i tipus textual, el seu caràcter comunicatiu o el procés que comporta tota traducció.

Molts estudiosos se n'adonaren, d'aquest fet, i en conseqüència, durant els anys 70 es va produir l'anomenat *gir cultural* dels estudis traductològics, amb el qual començaren a plantejar-se nous temes i línies d'investigació d'importància cabdal, com ara el *procés traductor*, la rellevància del *context* en la traducció o la reivindicació del caràcter *textual* d'aquesta. A partir d'aquest moment, començaren a proliferar, durant els anys 80, diverses línies d'investigació que abastaven tots aquests nous aspectes que no havien estat tractats en aquestes primeres etapes dels estudis traductològics. D'aquesta manera es consolida la traductologia com una disciplina pròpia i independent (Hurtado, 2001:124).

Segons l'autora, podem classificar aquests estudis en cinc categories, tot depenent dels diversos enfocaments que li han donat, a la traducció:

- Enfocaments *lingüístics*. Cal destacar que si bé els enfocaments estrictament lingüístics resultaven insuficients per tal d'estudiar la pràctica traductològica, no per això s'han de deixar de banda; de fet, nombrosos estudis abasten, ensems, diverses d'aquestes categories, ja que, com afirma Hurtado (2001:126): «esta clasificación en cinco apartados no hay que contemplarla como compartimientos estancos, sino como prioridad a un elemento u otro». Aquest tipus d'enfocaments es basarien en l'aplicació, a l'estudi de la traducció, de diferents teories pròpies de la lingüística, com ara l'estilística comparada (Vinay i Dalbernet, 1958; Vázquez Ayora, 1977; Newmark, 1988), la gramàtica oracional (Chuquet i Paillard, 1989) o la semàntica (Larson, 1984; Nida, 1975), entre d'altres.

- Enfocaments *textuals*. Amb l'adveniment de la lingüística del text, durant els anys 80, la teoria de la traducció experimenta una transformació, ja que aleshores es passa de la concepció d'aquesta com una activitat entre llengües, a un

nou enfocament basat en el text com a unitat de traducció.[8] En paraules d'Hurtado (2001:127):

> Se introducen así nociones como: superestructura, macroestructura y microestructura, textualidad, textura, coherencia y cohesión textual, tipologías textuales, intertextualidad, etc. De la comparación entre lenguas se pasa, pues, a la comparación de textos; Hartmann es pionero en este sentido al proponer una Textología comparada (Hartmann, 1980).

Dins aquest enfocament textual, destaquen sobretot els treballs de Neubert (1985), Wilss (1977), Baker (1992), House (1977), Larose (1989), Hatim i Mason (1990), Reiss i Vermeer (1984) o Nord (1988).

- Enfocaments *cognitius*, que s'ocupen, a grans trets, de l'estudi dels processos mentals que experimenta el traductor durant l'exercici de la seua activitat. Entre els diversos corrents d'investigació que existeixen en aquest camp, podem destacar, sobretot, la revolucionària *teoria del sentit* (Seleskovitch, 1968, 1975; Lederer, 1981, 1994; Delisle, 1980), la *teoria de la pertinència*, aplicada a l'anàlisi dels comportaments mentals del traductor (Gutt, 1991) o els *models d'esforços* de Gile (1995).[9]

- Enfocaments *comunicatius i socioculturals*. Tot partint de la idea que la traducció constitueix un acte de comunicació i que el traductor passa a ser un mediador, no sols lingüístic, sinó també cultural, hi adquireixen una importància cabdal nocions com ara el context, els elements culturals i els factors de recepció, els quals condicionen, sens dubte, la traducció. Val a dir que nombrosos investigadors han trobat en aquest enfocament un fructífer àmbit d'estudi. Així doncs, podem destacar, per exemple, la concepció sociolingüística d'autors com ara Nida i Taber (1969), que introdueixen un terme clau en traductologia: la noció d'*equivalència cultural*. També mereixen una menció especial les teories basades en la *finalitat* o *skopos* de la traducció (Reiss i Vermeer, 1984), o les *teories polisistèmiques* de Toury (1980), que han donat lloc a l'anomenada escola de la manipulació (*Manipulation School*). Així mateix, cal destacar el tractament que

[8] Donat el caràcter heterogeni de la traducció, per la seua condició de ser, al mateix temps, un acte comunicatiu, una activitat cognitiva i una operació textual (Hurtado, 2001), tractarem amb més detall aquest, i els dos enfocaments següents, al subapartat 2.1.1

[9] Aquest punt de vista cognitiu de la traducció ens interessa especialment, sobretot per entendre millor els condicionaments que envolten la presa de decisions del traductor; per això, hem volgut dedicar l'apartat 3.5. a tractar aquestes teories amb major deteniment.

alguns autors, com ara Snell-Hornby (1988), donen a la noció de *referent cultural*, que es troba íntimament lligada al fenomen de la fraseologia, com veurem més endavant. Tampoc no podem deixar de destacar els treballs que incideixen en les *dimensions* del *context comunicatiu* de la traducció (Hatim i Mason, 1990, 1997) o en els factors que determinen l'activitat traductora (Lvóvskaya, 1997).

- Enfocaments *filosòfics i hermenèutics*. Per últim, des d'una òptica hermenèutica, sorgeixen les anomenades *reflexions postestructuralistes* entorn de la traducció (Hurtado, 2001:131), que sovint estudien les relacions existents entre aquesta activitat i els estudis culturals i filosòfics, o la literatura comparada (Venuti, 1986; Rose, 1997; Vidal Claramonte, 1995, 1998; etc.).

Només observant aquesta diversitat d'enfocaments i de teories aplicables al fenomen de la traducció, ens podem adonar de la seua complexitat i heterogeneïtat, al temps que podem extreure alguns dels trets essencials que caracteritzen la traducció i que ja hem esmentat abans: aquesta és una operació de tipus textual, és un acte de comunicació i és una activitat cognitiva.

2.1.1. La traducció com a acte de comunicació, activitat cognitiva i operació textual

Diu Hurtado (2001:41) que la traducció és un «proceso interpretativo y comunicativo consistente en la reformulación de un texto con los medios de otra lengua que se desarrolla en un contexto social y con una finalidad determinada».

Aquesta definició de la traducció és una prova de la tendència actual dels estudis traductològics a buscar un model integrador que abaste diversos dels enfocaments que hem vist anteriorment. I precisament d'aquesta manera volem presentar el nostre treball; no es tracta de seguir cap escola concreta, ni de centrar-nos en un enfocament específic –això seria gairebé impossible, donada la naturalesa del nostre objecte d'estudi–, sinó d'agafar aquelles eines teòriques que ens ajuden a entendre i explicar millor els mecanismes de la traducció de la fraseologia.

En primer lloc, cal destacar la **finalitat comunicativa** de la traducció. És evident que traduïm per tal de fer comprensible un text a un destinatari que desconeix la llengua en què està formulat aquest text. És a dir, traduïm per *comunicar*.

Segons Hatim i Mason (1990:4): «every reading of a text is a unique, unrepeatable act, and a text is bound to evoke differing responses in different receivers». Chaume (2003:95)

també es refereix precisament a aquesta qüestió en afirmar que «Qualsevol interacció entre un text i el seu receptor està orientada envers una resposta per part d'aquest. El receptor, des de l'horitzó dialògic, atorga sentit i significat a l'obra d'art». Segons això, un dels elements principals que cal tenir en consideració en tot procés traductor, entés com a acte de comunicació, és el destinatari. Hem de matisar, però, què entenem per *acte de comunicació*, i quins elements hi intervenen.

Sembla evident que tot text o enunciat lingüístic no té raó de ser si no és al si d'un context; així doncs, la noció de **context,** que tanta atenció ha rebut recentment per part d'alguns autors (com ara Dijk, 2011 i 2012), és central en qualsevol tipus de traducció. Aquest autor, per exemple, fa servir alguns plantejaments de la lingüística, la psicologia cognitiva o la sociolingüística per tal d'indagar en els aspectes cognitius i discursius de la seua teoria, i també es basa en la psicologia social, la sociologia i l'antropologia per abordar els aspectes més socioculturals inherents a la noció del context.

Aquesta noció, però, ha estat tractada així mateix per nombrosos estudiosos anteriorment, que l'han abordada des de punts de vista molt diversos.

Marco (2002:63), tot seguint els postulats de la lingüística funcional sistèmica, distingeix entre *context de cultura*, en el qual resideix el conjunt de significats d'una societat, i *context de situació*, o «context immediat en què té lloc l'intercanvi comunicatiu», el qual actua com a nexe d'unió entre el context de cultura i les realitzacions lingüístiques concretes que constitueixen el text pròpiament dit. Aquest context de situació estaria dividit, al seu torn, en un marc intern i un altre d'extern, que podrien definir-se de la manera següent (Marco, 2002:64):

> El marc extern és aquell en què s'estableix comunicació entre dos subjectes del món real, l'autor i el lector; el marc intern és aquell altre en què la comunicació s'estableix entre diversos participants que no pertanyen al món real, sinó que són ficticis. De vegades, el marc intern tendeix a coincidir amb l'extern, però la coincidència no és mai absoluta.

Donada aquesta doble articulació del context de situació, l'autor proposa dur a terme una anàlisi d'aquest a través de la teoria del registre, tot partint de la premissa que si el registre serveix per caracteritzar una situació comunicativa qualsevol pròpia del món real, també pot realitzar-hi la mateixa funció en la descripció de situacions fictícies (Marco, 2002:64):

> Així doncs, es pot afirmar que el registre servirà principalment per a caracteritzar el context intern d'un text literari. És a dir, l'espai contextual imaginari que ens permetrà, ulteriorment, de desenvolupar la interpretació global del text.

De fet, aquesta idea no ens pot semblar gens estranya si pensem que podem fer servir la llengua de formes mot diferents (dialectes i registres) en funció de la situació comunicativa en què ens trobem (context). Per això, i com han posat de manifest nombrosos estudiosos, la noció del context manté una estreta relació amb el fenomen de la variació lingüística, que tradicionalment ha estat dividida en dos tipus: variació lingüística segons l'ús i variació lingüística segons l'usuari. Aquesta distinció ha estat recollida per la majoria d'autors, però nosaltres no ens detindrem en cap revisió teòrica d'aquesta qüestió, ja que aquest no és l'objecte del nostre treball; tot i això, ens farem ressò breument de la proposta del model de context de Hatim i Mason (1990), ja que considerem que ens pot resultar útil per tal d'ubicar alguns aspectes que tractarem posteriorment en l'anàlisi del nostre corpus.

Aquests autors entenen la traducció com un procés comunicatiu que té lloc en un context social (extratextual)[10], el qual està format per tres dimensions que configuren el text i que ajuden a la interpretació d'aquest:

- la *dimensió comunicativa*, on s'inclouria el fenomen de la *variació lingüística*;
- la *dimensió pragmàtica*, que donaria lloc a la *intencionalitat* del discurs;
- la *dimensió semiòtica*, que estaria relacionada amb la *intertextualitat*.

Començarem referint-nos a la dimensió comunicativa, on s'insereix el fenomen de la variació lingüística, la qual conforma la trama del procés comunicatiu. Tot seguint la tendència propugnada per la majoria dels estudiosos, Hatim i Mason també entenen que la variació lingüística gira entorn de dues dimensions: la de l'ús i la de l'usuari. D'acord amb els autors, la *variació lingüística segons l'ús* donaria lloc als diferents *registres* en funció del *camp* (activitat professional o funció social), del *mode* (mitjà material, oral o escrit, amb totes les seues variants, com per exemple, l'audiovisual) i del *tenor* (relació existent entre receptor i emissor, és a dir, el grau de formalitat). Per la seua banda i com el seu nom indica, la *variació lingüística segons l'usuari* estaria relacionada amb la persona que fa servir una llengua, i donarà lloc als *dialectes geogràfics* (variació diatòpica), *dialectes*

[10] En realitat, els autors duen a terme una primera distinció entre *cotext*, referit a l'entorn textual d'una realitat lingüística, *context de situació* (al qual ja ens hem referit anteriorment), que ajuda a interpretar de forma immediata aquesta realitat lingüística, i el context que podríem denominar *extratextual*, que es podria definir com a l'entorn extratextual que determina el tipus de llenguatge emprat. (Hatim i Mason, 1990, 1997).

socials (variació diastràtica), *dialectes temporals* (variació diafàsica), *dialecte estàndard* i *idiolecte* (inherent a les peculiaritats de la parla d'un usuari concret).

En aquest sentit, i com veurem més endavant, la noció de variació lingüística aplicada a la fraseologia adquireix una gran importància des del punt de vista del nostre treball, ja que ens permet de constatar que existeix també una variació fraseològica que contradiu una de les propietats que tradicionalment s'ha atribuït a les unitats fraseològiques: la fixació, pel fet que una mateixa UF pot tenir variacions dialectals geogràfiques, temporals o fins i tot socials, per exemple.

Així mateix, la dimensió pragmàtica està estretament relacionada amb la intencionalitat, els actes de parla, les implicatures i les màximes conversacionals, aspectes que resulten de gran importància també des de l'òptica del nostre estudi, especialment pel fet que hi ha un tipus d'UFs que esdevenen actes de parla per si mateixes, i que tenen un alt valor pragmàtic dins del discurs. Aquestes UFs constitueixen unes rutines de parla o rutines conversacionals que, com afirmen alguns autors (Bladas, 2000:325), «presenten una forma fixada, un ús sovint idiomàtic i que s'associen recurrentment a un *marc d'ús*, entés –d'acord amb el concepte de *situational frame* (Coulmas, 1979)– com a microcontext de parla prototípic».

En tercer lloc, la dimensió semiòtica, centrada en la intertextualitat i la cultura, és essencial per emmarcar el nostre objecte d'estudi, ja que la fraseologia és el reflex de la visió del món que té una comunitat lingüística, en la qual entren en joc els factors socioculturals que influeixen en els usuaris d'una determinada llengua, i en la finalitat retòrica del discurs. Vegem-ne un diagrama representatiu, de les tres dimensions del context, segons Hatim i Mason (1990):

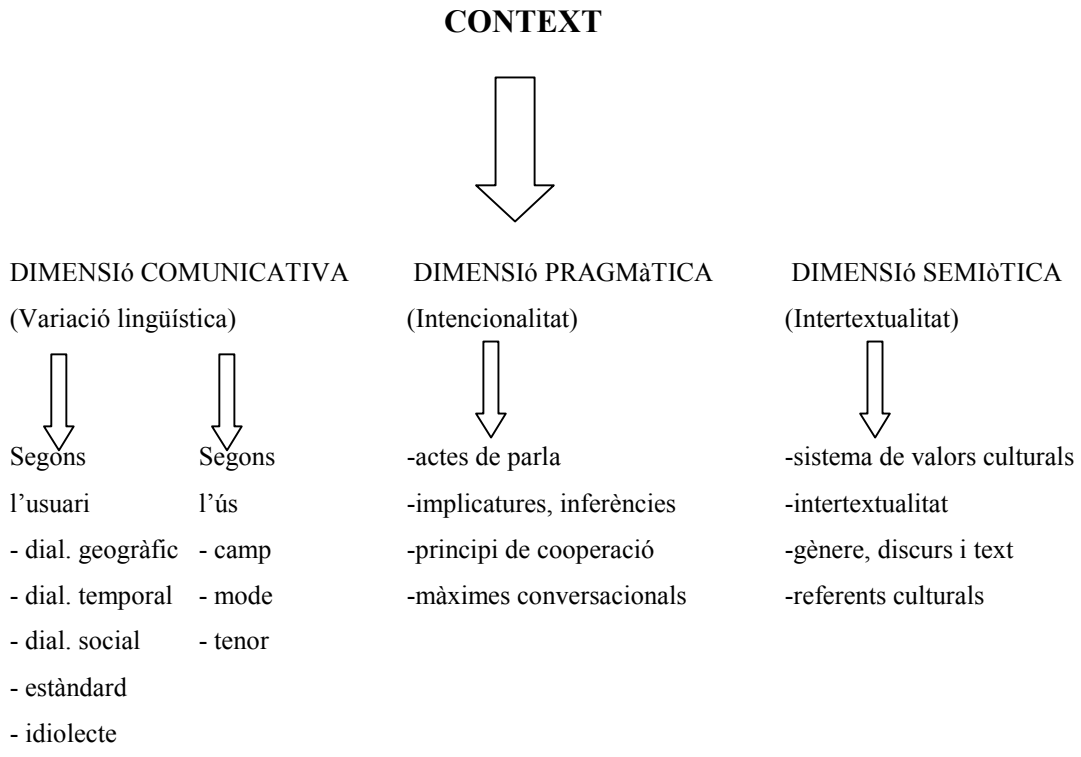


Fig. III: Diagrama representatiu del model de context proposat per Hatim i Mason (1990).

De la mateixa manera, hem volgut integrar a la nostra metodologia d'anàlisi les dues accepcions del *context* esmentades anteriorment, és a dir, pretenem analitzar la traducció de les UFs no solament des d'una perspectiva interlingüística, sinó també tot tenint en consideració els cotextos (que incloem a les fitxes de la nostra base de dades, com més tard explicarem) i els contextos (situacionals i extratextuals), tant dels originals com de les traduccions, per tal de poder, en primer lloc, interpretar correctament el significat conceptual de la UF original; i en segon lloc, per tal d'arribar a entendre millor els motius que han impulsat el traductor a optar per una solució determinada, en lloc d'una altra.

Tot continuant amb la idea de la traducció com a acte de comunicació, no podem deixar d'esmentar la resta d'elements que la conformen. Qualsevol esquema comunicatiu compta, com ja va estipular Jakobson (1963), tot seguint Shannon i Weaver (1949), amb cinc elements més, que serien: 1) la realitat que es pretén comunicar (el missatge), 2) l'emissor i 3) el destinatari (és a dir, els participants de l'acte comunicatiu), 4) el canal (a través del qual es trasmet el missatge) i, per últim, 5) el codi amb què està formulat el missatge.

A partir d'aquesta classificació tradicional, els diversos lingüistes i traductòlegs han dut a terme aportacions diferents, algunes de les quals amplien o matisen alguns aspectes

inherents a aquests elements. Així, Nida (1964), per exemple, que considera la traducció com un acte comunicatiu de caràcter dinàmic, parla de: 1) el tema tractat, 2) els participants de la comunicació, 3) els actes de parla (orals o escrits), 4) el codi o llengua emprada i 5) el missatge, o «mode específic amb què el tema tractat es codifica en uns signes i en un ordre determinats» (1964:120). Per la seua banda, Even-Zohar (1990:31) també ha adaptat aquest model de Jakobson a la pràctica traductora, i assenyala les diverses correspondències que existeixen entre el seu model i el de Jakobson, com recull Chaume (2003:82) en aquesta llista:

JAKOBSON	**EVEN-ZOHAR**
Emissor	Productor
Receptor	Consumidor
Context	Institució
Codi	Repertori
Canal	Mercat
Missatge	Producte

Fig. IV: Llistes comparatives dels models proposats per Jakobson (1960) i Even-Zohar (1990) respectivament, relatives als elements que conformen el acte comunicatiu (Chaume, 2003:82).

Autors com ara Chaume (2003:82) critiquen l'aplicació d'aquest model d'Even-Zohar a la traducció audiovisual, per considerar que els actants proposats per l'autor són insuficients i massa rígids per explicar un procés tan complex com és aquest tipus de traducció, i que estarien més enfocats a la traducció literària.

De fet, no podem ignorar una consideració preliminar: una cosa és la comunicació en sentit general i una altra, la comunicació traductora. En aquest sentit, ambdues llistes resultarien *insuficients*, pel fet que, com alguns autors han posat de manifest, caldria afegir-hi també altres actants, com ara el *traductor* (que en aquest sentit seria una mena de segon emissor), o el *client* o persona que duu a terme l'encàrrec de traducció (que pot coincidir o no amb el destinatari[11]). Així mateix, Reiss i Vermeer (1984) plantegen l'existència de dos emissors (l'autor del text original o emissor 1, i el traductor, o emissor 2) i dos receptors (els receptors del text original i els de la traducció). En la mateixa línia,

[11] Fins i tot alguns autors distingeixen entre l'*iniciador* de la traducció (persona que necessita la traducció) i el *client* que encarrega la traducció, que poden no ser la mateixa persona o entitat (Holz-Mänttäri, 1984; *apud* Hurtado, 2001:512).

Nord (1991) parla de dues situacions comunicatives diferents: la *situació comunicativa 1*, relativa a la producció i recepció del text original, i la *situació comunicativa 2*, referida a la producció i recepció de la traducció. Munday (2008) també tracta aquesta qüestió i es fa ressò de les propostes d'autors com ara Schiavi (1996, *apud* Munday 2008:12), tot identificant-hi dues línies narratològiques paral·leles que tenen un punt de connexió: la identificació del traductor real com a lector del TO, el qual interpreta les pressuposicions relacionades amb el lector implícit del TO. L'autor representa aquestes dues cadenes de la manera següent:

TO

autor—autor implícit—narrador—receptor de la narració—lector implícit—lector del TO

TM

lector del TO/ traductor real—traductor implícit—narrador del TM—receptor de la narració del TM—lector implícit del TM—lector del TM

Fig. V: Representació de les dues cadenes narratològiques paral·leles de la traducció, segons Munday (2008).

Al subapartat següent (2.1.2), indagarem un poc més en aquests elements que caracteritzen i relacionen la traducció amb la comunicació, sobretot pel que respecta a la idea que si un text ha estat produït en un context sociocultural d'origen, amb una finalitat comunicativa determinada, el traductor haurà d'adaptar-lo per tal de crear el text meta i, en certa manera, haurà de manipular el text origen.

Però retornant a la definició de la traducció proposada per Hurtado (2001) amb la qual encetàvem aquest subapartat, hem de dir que ens resta tractar l'últim dels tres elements característics[12] que defineixen la traducció: el procés traductor. Val a dir que fins ara hem tractat una definició de la traducció entesa com a **procés**, però no cal oblidar que el terme *traducció* pot referir-se tant a l'activitat traductora com al resultat que se'n deriva (**producte**), d'aquesta activitat. Molt sovint els estudis traductològics s'han situat a un o altre costat d'aquest binomi, però nosaltres, en aquest treball, hem intentat dur a terme una anàlisi integradora d'ambdues concepcions de la traducció, pel fet que, d'una banda, ens interessa estudiar la fraseologia present als textos de partença i d'arribada (*producte*), i d'altra banda, pretenem endinsar-nos en els factors (objectius i subjectius, lingüístics i extralingüístics) que condicionen el *procés* de traducció i, sobretot, la *tria motivada*, per

[12] Segons Hurtado (2001:40), «tres son los rasgos esenciales que caracterizan la traducción: ser un acto de comunicación, una operación entre textos (y no entre lenguas) y un proceso mental».

part del traductor, de determinades tècniques i estratègies per tal de resoldre diversos problemes traductològics derivats de la fraseologia. És a dir, el nostre objectiu és analitzar el resultat final, tot intentant deduir els passos previs que ha seguit el traductor per tal d'arribar a aquest resultat.

2.1.2. La teoria dels polisistemes i la lingüística sistèmica

Ja ens hem referit abans al *gir cultural* que experimentaren els estudis traductològics a finals dels anys 70 i principis dels 80 del segle XX, dins el qual van tenir un paper especialment rellevant les anomenades *teories dels polisistemes*, propugnades per diversos grups d'investigadors. Lawick (2001:17) distingeix entre dues tendències o escoles que seguirien aquests postulats, però des d'òptiques diferents:

> D'una banda hi ha l'escola belga-neerlandesa formada pels treballs de Holmes i Van den Broeck i els d'André Lefevere; d'altra banda, els israelians Even-Zohar i Gideon Toury elaboren la teoria dels polisistemes. L'alt grau de coincidència dels dos grups ha fet que fins i tot hagin rebut el mateix nom, *Manipulation School*.

Tot i això, l'autora remarca que no es tractaria d'una única escola en realitat, sinó que més bé serien dos grups d'estudiosos de la traducció que comparteixen interessos comuns (sobretot pel que respecta a la traducció literària)[13].

Marco (2002:25-33) assenyala quines són, a grans trets, les nocions centrals que comparteixen:

a) les traduccions formen part dels sistemes culturals;

b) les traduccions constitueixen fets propis de la cultura meta; per tant, el seu estudi s'iniciaria en la perspectiva de la cultura d'arribada;

c) si tradicionalment els traductòlegs han reivindicat un estatus més científic i sistemàtic de la disciplina, l'objectiu d'aquest estudiosos seria, en canvi, descriure les traduccions *tal com són*, tot evitant marcar pautes prescriptives o nocions utòpiques sobre el que aquestes *haurien de ser*;

d) totes les traduccions estan emmarcades dins un context històric, de manera que no es poden explicar fora de context;

[13] Tot i que no es tracta d'una escola en sentit estricte, farem servir el terme unitari *escola de la manipulació* per una qüestió consuetudinària (Marco, 2002:25), ja que senzillament els diversos estudiosos han fet servir aquesta denominació tradicionalment.

e) com qualsevol altre àmbit de la societat, la traducció entesa com a *producte* està subjecta a unes normes. Per tant, el darrer objectiu de la descripció traductològica hauria de ser desvetllar i formular quines són les normes subjacents en la producció d'una determinada traducció, emmarcada al si d'una cultura concreta, dins un període concret.

Des del punt de vista del nostre treball, nosaltres recolliríem alguns d'aquests postulats, com ara el fet que les traduccions formen part de sistemes culturals, la importància del context en el qual s'emmarquen o la utilitat dels estudis descriptius de la traducció (entesa com a producte), per a explicar les tendències reals que segueixen els traductors a l'hora de traslladar una UF del text original al text meta, la qual cosa ens pot ajudar a entendre després com s'ha dut a terme el procés traductor.

Tanmateix, cal considerar que les dures i desmesurades crítiques que tradicionalment han dut a terme alguns estudiosos de l'escola de la manipulació contra els estudis pertanyents a la vessant lingüística –la qual va nàixer en la primera etapa de la investigació traductològica (a la qual ens hem referit abans)– ignoren o menyspreen la important contribució de la lingüística als estudis traductològics, sobretot ens els camps de la pragmàtica, l'anàlisi del discurs o la lingüística del text. Ara bé, també cal reconéixer que no tots els investigadors d'aquesta escola han deixat totalment de banda l'enfocament lingüístic (Van den Broeck, 1985; Bassnett, 1991; Holmes, 1988; Lambert, 1985; etc.).

D'altra banda, el fet de centrar l'objecte de recerca només en el text traduït, en el producte i en la cultura meta, impossibilita inevitablement que es puga indagar en alguns aspectes, de tipus estratègic, del procés de traducció que influeixen en la presa de decisions del traductor. De la mateixa manera, aquest model d'anàlisi centrat exclusivament en un polisistema literari exclou, o almenys no resulta del tot efectiu, per explicar, en primer lloc, la totalitat de camps que abasta la traducció literària, i en segon lloc, el funcionament d'altres modalitats i tipus de traducció com, per exemple, la traducció audiovisual per al doblatge. Per aquest motiu, i com assenyala Marco (2002:34), alguns autors, com ara Toury (1984), distingeixen entre «traducció de textos literaris» –opció que abastaria tant els textos literaris com les seues traduccions– i «traduccions literàries», els primers orientats cap al text meta, i les segones, cap al text origen. Però aquestes dues postures no han de ser per força contràries, ja que per estudiar les traduccions, emmarcades al si d'una cultura meta en una època concreta, es pot tenir en consideració també, entre altres aspectes, el text origen. La clau rauria, en la nostra opinió,

en el fet de trobar un model d'anàlisi integrador que adaptés els elements descriptius propis d'aquesta tendència investigadora a totes les modalitats traductològiques, sense deixar de costat els elements lingüístics, que també hi estarien integrats, en l'anàlisi.

Per exemple, alguns investigadors (Cattrysse, 1992) han intentat aplicar el model dels polisistemes a la traducció fílmica[14], i en concret a l'adaptació d'obres literàries per al cinema, que seria el cas d'una part del nostre objecte d'estudi. D'aquesta manera, des del punt de vista de la teoria del polisistema, l'autor indagaria en quatre aspectes bàsics relatius a aquest tipus de traducció, com explica Chaume (2003:72-73): la política de selecció dels textos literaris escollits per a la seua adaptació cinematogràfica; la política i les normes d'adaptació dels textos seleccionats a la cultura meta; la manera com funcionen aquestes adaptacions en la cultura meta (recepció de l'audiència, per exemple); les relacions entre les polítiques de selecció i adaptació i la funció o posició del text adaptat en el context cinematogràfic. A partir d'aquestes consideracions, Chaume (2003, 74-75) extrau una llista d'elements que caldria tenir en compte a l'hora d'estudiar textos audiovisuals de forma descriptiva, tot aplicant-hi una base polisistèmica:

a) quina és la posició de la cultura receptora en el context internacional (si és una cultura preponderant o minoritària en termes socials, polítics, econòmics, etc.);

b) quin és el grau de distància entre la cultura origen i la cultura meta;

c) quines restriccions imposa la cultura meta al traductor (censura);

d) quines intencions té la cultura meta respecte al text traduït;

e) quina tradició té la cultura meta quant al reconeixement de les tipologies textuals de la cultura origen i les relacions d'intertextualitat del text original;

f) quin grau d'obertura hi ha en la cultura meta;

g) quina política lingüística impera en la cultura meta;

h) l'existència o no del gènere de la cultura origen en la cultura meta, amb tot el que això implica: argumentació retòrica, models lingüístics, estilístics, culturals, fílmics, etc.

Aquesta llista, que també es podria fer extensible a la traducció literària de la manera com l'hem expressada nosaltres, ens podria servir per determinar, d'entrada, alguns dels factors que influirien en la presa de decisions del traductor, pel fet que gran part de la seua

[14] Ara bé, en el cas concret d'aquest autor, tot deixant de costat altres gèneres audiovisuals.

tria (encara que no tota) es veurà condicionada per les restriccions que li imposarà la cultura meta a l'hora de dur a terme la seua traducció.

En aquest sentit, i pel que respecta a aquest treball, hem provat d'establir diferents punts d'intersecció entre alguns postulats de l'escola de la manipulació –perquè no podem deixar de banda la importància que aquesta línia d'investigació ha assolit en la disciplina de la traductologia– i la metodologia d'anàlisi que nosaltres hi hem aplicat, al nostre corpus. Per això volem reiterar que aquest és un estudi *obert* i *integrador*, que pretén establir diverses relacions dialèctiques entre diversos enfocaments i models d'anàlisi, alguns tradicionalment considerats contraris en aparença, però que en la pràctica resulten, segons el nostre parer, perfectament compatibles.

Molts estudiosos han coincidit a assenyalar la necessitat d'una anàlisi textual prèvia a la realització d'una traducció (Snell-Hornby, 1988; Hatim i Mason, 1990; Nord, 1991; Marco, 2002), i tradicionalment, s'han presentat diversos models d'anàlisi textual que atenen a criteris diferents, però que coincideixen a destacar la importància de disposar d'unes eines i d'unes pautes concretes que ajuden el traductor, en aquest cas, a comprendre millor el text de partida. I en cap model d'anàlisi aplicat a la traducció pot faltar una vessant lingüística, pel fet que la traducció, entesa com a pràctica, a banda de constituir un acte de comunicació i tenir un caràcter textual, és en general una activitat entre llengües.

Concretament Halliday va establir un model descriptiu del sistema lingüístic, el qual parteix d'una sèrie de funcions que estan relacionades amb els diferents papers que adopta la llengua en la vida social. Així doncs, l'autor distingeix entre la funció *ideacional* (que comprén la funció *experiencial* i la *lògica*), que serveix per «vehicular el contingut d'allò que es vol expressar» (Marco, 2002:51); la funció *interpersonal*, que fa referència als participants de l'acte de comunicació; i la funció *textual*, que permet d'establir les relacions entre el llenguatge i el context, amb mecanismes com ara la coherència i la cohesió. Aquestes tres funcions, a diferència del model de Jakobson, per exemple, no estan jerarquitzades, és a dir, no hi ha cap funció que per força haja de ser predominant respecte de les altres. Aquest model de Halliday ha demostrat la seua efectivitat en l'anàlisi lingüística (prèvia a la traducció) dels textos, per la qual cosa molts traductòlegs beuen de les fonts d'aquesta proposta de l'autor.

De fet, ja ens hem referit abans al model comunicatiu d'anàlisi de Hatim i Mason (1990), el qual també inclou una part d'anàlisi lingüística molt *hallidayana*, sobretot pel que fa a la dimensió comunicativa, on s'insereix el fenomen de la variació lingüística.

En la mateixa línia, Marco (2002) proposa un model d'anàlisi estilística, aplicada als textos literaris, basat en una concepció del llenguatge com una semiòtica social. Tot seguint els postulats de la lingüística funcional sistèmica, l'autor destaca la importància de dur a terme una anàlisi a partir de les tradicionals funcions de Halliday[15]. Així mateix, (Marco, 2002:58) destaca les influències d'aquest model de Halliday en propostes d'altres estudiosos, com ara Bell (1991), que presenta un model d'anàlisi basat en les tres metafuncions abans esmentades, o House (1977), que adopta també dues de les funcions de Halliday (la interpersonal i la ideacional) i les fa servir per comparar textos originals amb les seues traduccions.

En definitiva i en paraules de Marco (2002:58) sembla que:

> A tall de conclusió, es podria afirmar que els aspectes de la teoria funcional sistèmica que més ràpidament i també més sòlidament han estat incorporats a la teoria de la traducció són els que expliquen la variació lingüística (registres i dialectes) i els que tenen a veure amb la cohesió i els seus mecanismes.

2.1.3. La traducció com a procés i com a producte

Quan ens referim al concepte de traducció, cal parar una especial atenció a una de les distincions més esteses que han dut a terme els estudiosos tradicionalment al si de la traductologia: la traducció entesa com a *procés* o com a *producte*. Així, la primera es referiria, a grans trets, a l'acte mateix de traduir, al procés que implica tota traducció, i la segona, al resultat d'aquest procés, és a dir, al text traduït. Aquestes dues concepcions tan diferenciades han arribat a ser molt divergents i sovint han donat lloc a punts de vista molt enfrontats. D'una banda, l'estudi de la traducció com a procés estaria més relacionat amb els estudis cognitius, psicològics o lingüístics, mentre que d'altra banda, la traducció entesa com a producte estaria emmarcada al si dels estudis literaris o culturals, o la sociologia, entre d'altres.

Tot i així, aquestes dues concepcions no haurien d'estar, per força, enfrontades, ja que sovint una necessita l'altra per poder estudiar, en tota la seua dimensió, un fenomen tan complex com és la traducció. La clau rauria, a parer nostre, a trobar un equilibri entre els

[15] Posteriorment hi tornarem, sobre aquest tema, tot analitzant alguns aspectes d'aquest model d'anàlisi.

aspectes de totes dues que es complementen mútuament. De fet, com alguns autors han posat de manifest (Mayoral, 2001:51), sovint els estudis centrats en el producte no han tingut en compte els estudis del procés i viceversa, o si ho han fet, de vegades el resultat no ha estat el més adequat, però la traducció com a producte pot arribar a ser molt útil per entendre el procés traductor, per exemple:

> La cuestión es que los estudios del producto parecen necesitar poco de los estudios del proceso y que, cuando aquéllos intentan ejercer alguna proyección sobre éstos, el resultado se acerca al desastre (traducción políticamente correcta, feminista, manipulación, etc.), Mayoral 1999 a, 1997. Pero, de forma muy diferente, el estudio de la traducción como producto es reivindicado por algunos (Mason, 1994; Muñoz, en prensa,; Mayoral, 1999 a, 1997) como útil en el estudio de la traducción como proceso; es decir, el estudio del producto traducido puede arrojar luz sobre el proceso que se ha seguido o se debería seguir para traducirlo.

En aquesta línia, també hi ha autors que consideren que els estudis de la traducció com a producte cultural poden ser molt útils per entendre les motivacions que han impulsat els traductors a adoptar unes estratègies o unes tècniques de traducció concretes.

Nosaltres compartim aquesta opinió i, des del punt de vista del nostre treball, considerem que analitzar el producte traduït, és a dir, observar quines solucions adopten els traductors per traduir una unitat fraseològica, tot basant-nos en un corpus de textos reals originals i traduïts, i tot tenint en compte la modalitat i el tipus de traducció, el gènere i el tipus textual, o el significat i la funció que realitzen les unitats fraseològiques dins d'un context determinat, entre d'altres factors, ens pot ajudar a entendre millor aquesta *presa de decisions* que ha d'adoptar un traductor davant un problema de traducció.

2.1.4. Gèneres, modalitats i tipus de traducció

Amb l'objectiu de situar el nostre corpus d'anàlisi dins uns paràmetres concrets, per tal de determinar les característiques dels textos que en formen part, hem volgut dedicar aquest epígraf a distingir breument entre els diferents gèneres, modalitats i tipus de traducció que existeixen. Començarem per aclarir d'antuvi què entenem nosaltres per aquests conceptes, ja que aquests termes han estat emprats de forma distinta dins dels estudis traductològics, o bé els conceptes als quals fan referència han estat denominats de maneres diferents per diversos autors.

En primer lloc ens referirem al terme *tipus de traducció*, que ha estat definit per Hurtado (2001:642) de la manera següent:

> **Tipos de traducción:** Variedades de traducción según el ámbito socioprofesional (traducción técnica, científica, jurídica, literaria, publicitaria, etc.). En el caso de la traducción oral los tipos de traducción suelen agruparse en función de la situación de comunicación (interpretación de conferencias, interpretación de tribunales, interpretación social, etc.).

Segons això, com que els objectes d'anàlisi del nostre treball són, d'una banda, novel·les, i d'una altra, pel·lícules, nosaltres ens centrarem en dos tipus de traducció: la *traducció literària* i la *traducció audiovisual*, que es diferencien principalment pel fet que en la primera es treballa amb textos escrits mentre que la segona es basa en textos audiovisuals. Aquesta distinció ens condueix a un altre dels conceptes que hem esmentat: la *modalitat de traducció*, que també ha estat definida per Hurtado (2001:639):

> **Modalidades de traducción**: Variedades de traducción que se distinguen por las características del *modo traductor*. Las principales modalidades de traducción son: *traducción escrita, traducción a la vista, interpretación simultánea, interpretación consecutiva, interpretación de enlace, susurrado, voces superpuestas, doblaje, subtitulación, traducción de canciones, supratitulación musical, traducción de programas informáticos, traducción de productos informáticos multimedia, traducción icónico-gráfica* (Hurtado Albir, 1995a, 1996a).

Val a dir que per *mode traductor* cal entendre la variació en la traducció segons l'ús de la llengua (tant original com d'arribada) quant al mitjà material (escrit, oral, audiovisual) de difusió del text. Així doncs, donades les característiques del nostre corpus d'anàlisi, nosaltres ens centrarem en la *traducció escrita (literària)* i en el *doblatge*.

I en relació amb tots aquests conceptes trobem així mateix el *gènere*, noció que ha estat objecte d'estudi de nombrosos investigadors[16], els quals, des d'una perspectiva interdisciplinària, han enfocat el tema des d'àmbits molt diversos, com ara la teoria i la crítica literàries, la lingüística aplicada, la traductologia o els estudis audiovisuals. Monzó (2002:85) defineix aquest concepte com «una agrupació de textos que es distingeix pel propòsit que persegueixen els participants d'una *situació social* en l'ús dels textos». Per la seua banda, Hurtado (2001:637) en dóna una definició un tant més extensa en la qual inclou els conceptes de *subgènere* i *categoria supragenèrica*:

[16] Podem destacar els treballs d'autors com ara Genette (1977), Hatim i Mason (1990), Cabré i Castellví (1992), García Izquierdo (2000) o Monzó (2002), que tracten la qüestió del gènere amb detall.

> **Género**: Agrupaciones textuales que comparten la misma situación de uso, con emisores y receptores particulares, que pertenecen a un mismo campo y/o modo textual y que tienen características textuales convencionales, especialmente de superestructura y de formas lingüísticas fijas; generalmente comparten la(s) misma(s) *función*(es) y el *tono* textual. Pueden dividirse, a su vez, en subgéneros y agruparse en torno a categorías supragenéricas. Existen diversos géneros escritos (técnicos, científicos, literarios, etc.), audiovisuales y orales.

Monzó (2002:88) adverteix que cal no confondre el *gènere* amb el *mode* o el *registre*, confusió que s'ha donat sovint en el panorama investigador; segons autors com ara Genette (1977), citat en el treball de Monzó, el terme *mode* quedaria reservat per a la situació de l'enunciació i estaria inclòs, com afirmen Hatim i Mason (1990), dins el concepte de *registre*, que faria referència a les varietats funcionals d'un sistema lingüístic segons un context d'ús determinat. Nosaltres no ens detindrem més en aquests aclariments, ja que s'allunyen del nostre objecte d'estudi, però sí que hem volgut recollir els principals gèneres literaris i audiovisuals per tal d'ubicar el nostre corpus d'anàlisi en un punt concret.

Així doncs, tot seguint la classificació dels gèneres audiovisuals proposada per Agost (1999:31), en trobaríem els següents:

- Gèneres dramàtics (pel·lícules, sèries, dibuixos animats, videoclips, etc.)
- Gèneres publicitaris (anuncis, publirreportatges, propaganda electoral, etc.)
- Gèneres informatius (noticiaris, documentals, reportatges, entrevistes, debats, tertúlies, etc).
- Gèneres d'entreteniment (programes sobre la vida social, magazines, concursos, programes d'humor, musicals, etc.).

Altres estudiosos, com ara Chaume (2000), prefereixen no fer servir el terme *gènere* per tal de classificar els textos audiovisuals, donada l'heterogeneïtat d'aquests, els quals barregen nombroses funcions i comparteixen molts criteris. Per aquest motiu, Chaume es decanta per una classificació basada en el *mode*.

Tampoc no és el nostre objecte d'estudi, però, escatir aquesta qüestió. En qualsevol cas, des del punt de vista del nostre treball, preferim parlar de *gèneres audiovisuals*, per ser coherents amb la taxonomia que s'aplica tradicionalment també als textos literaris (com ara veurem). Així doncs, segons les categories proposades en el model d'Agost, podem dir

que els textos audiovisuals que formen part del nostre corpus estarien inclosos dins del gènere audiovisual dramàtic, pel fet de ser pel·lícules.

Quant als textos literaris, val a dir que també en podem trobar moltes, de classificacions, dins del panorama investigador, les quals es basen en criteris molt diversos. La tendència majoritària i tradicional, però, és la d'agrupar aquests textos en gèneres i subgèneres. De nou, també podem trobar-hi nombroses classificacions, dels gèneres literaris, però nosaltres ens basarem en la proposta de Marco, Verdegal i Hurtado (1999:168), que distingeix sis categories supragenèriques al voltant de les quals s'agruparien els principals gèneres:

- Narrativa (novel·la, conte, relat curt, còmics, etc.).
- Teatre (comèdia, tragèdia, drama, gèneres menors, etc.).
- Assaig (històric, filosòfic, literari, científic, polític, etc.).
- Literatura didàctica (adagis, dites, proverbis, refranys, etc.).
- Literatura periodística (reportatge, entrevista, crònica, editorial, etc.).
- Poesia (dramàtica, lírica, èpica).

Pel que respecta a la vessant literària del nostre corpus d'anàlisi, formada, com ja hem explicat, per diverses novel·les, hem de dir que s'emmarcaria dins la categoria supragenèrica de la narrativa. Si més no, resulta curiós observar que pel que fa a la categoria de la didàctica, aquests autors n'han donat com a exemples diversos tipus d'enunciats fraseològics, que constitueixen una de les tres categories de la classificació de les UFs (consulteu l'apartat 2.2.3.), juntament amb les col·locacions i les locucions i frases fetes. En aquest sentit, la didàctica estaria present no sols en el corpus que hem escollit, sinó també al llarg del nostre treball.

Tot recapitulant, observem doncs les característiques de les diverses obres que conformen el nostre corpus d'anàlisi en la taula següent:

TIPUS DE TR	MODALITAT DE TR	MODE	GÈNERE	SUBGÈNERE
literària	escrita	escrit	narrativa	novel·la
audiovisual	doblatge	audiovisual	dramàtic	pel·lícula

Fig. VI: Taula d'ubicació del corpus d'anàlisi segons el tipus i la modalitat de traducció, el mode traductor, el gènere i el subgènere.

Després d'ubicar el nostre corpus d'anàlisi dins uns paràmetres concrets, assenyalarem que ja en treballs anteriors ens adonàrem que el tipus de traducció (literària o audiovisual) o la modalitat de traducció (escrita o doblatge) podria constituir un factor condicionant en la tria d'una tècnica de traducció determinada per part del traductor, ja que, com observarem més endavant, hi haurà tècniques que es podran fer servir en textos escrits (com ara la introducció de notes explicatives o l'addició d'informació) però no en els audiovisuals (per les restriccions imposades per la imatge).

D'altra banda, el gènere i el subgènere introdueixen una sèrie de cànons que determinen un model concret de llengua i, per extensió, un tipus de discurs concret, el qual podrà influir també en l'elecció d'unes estratègies i tècniques de traducció determinades per part del traductor. En aquest sentit, cobraria especial importància la noció de *repertori*, a la qual ja ens hem referit abans, propugnada per diversos autors (Even-Zohar, 1997; Swidler, 1986), entesa com el conjunt de regles i materials que regulen un determinat producte. Com assenyala Swidler (1986:283-276), el *repertori cultural* d'una comunitat lingüística constituiria una mena de caixa d'eines d'hàbits, tècniques i estils amb els quals la gent construeix les seues *estratègies d'acció*, entre les quals destacaríem les estratègies conceptuals mitjançant les quals entenem el món. Aquest *repertori cultural* estaria, de fet, molt present en la fraseologia: ja hem comentat anteriorment que les UFs reflecteixen la identitat col·lectiva i cultural d'una comunitat lingüística i que constitueixen una mena de senya d'identitat i de cohesió grupal.

2.2. La fraseologia: corrents d'investigació fraseològica i reflexions entorn del concepte d'unitat fraseològica

Diu Salvador (1995:11-12) que històricament la fraseologia havia suscitat l'interés dels investigadors des d'un punt de vista merament superficial –plasmat sobretot en simples reculls de locucions, frases fetes, refranys o proverbis–, pel fet que aquesta disciplina havia estat tradicionalment marginada per alguns corrents de la teoria lingüística, com ara la gramàtica generativa transformacional, que durant bastant temps ha estat el paradigma dominant en la lingüística.

A poc a poc, però, la lingüística va experimentar un gir revolucionari amb l'adveniment d'un nou àmbit d'estudi: l'anàlisi de l'ús real de les llengües en el discurs, fet que així mateix va aconseguir despertar de la seua letargia els estudis fraseològics, que començaven a considerar les unitats fraseològiques com a unitats prefabricades del discurs.

L'interés dels investigadors per aquest camp ha anat en augment fins arribar a atorgar a la fraseologia l'estatus de disciplina independent, que ja ha començat a consolidar-se com a tal.

2.2.1. Principals corrents d'investigació fraseològica

Corpas (2003:40-43) duu a terme un recull molt detallat de les principals escoles europees que s'ocupen de l'estudi de la fraseologia, tot aportant-hi una llista de gairebé tots els congressos i altres activitats dedicades a aquesta disciplina que han tingut lloc a Europa en els darrers anys.

Segons l'autora, el centre neuràlgic de la disciplina residiria sobretot a les escoles eslaves i alemanyes, centrades en gran mesura a determinar les semblances i diferències entre els universos fraseològics de diferents llengües. Pel que fa a l'escola russa i eslava, Morienko (2000) i Kótova (1998) ofereixen una panoràmica de les principals aportacions a aquest camp, entre les quals podem destacar els treballs de: Arutjunova (1988), Čerdanceva (1988), Černyševa (1980), Iordanskaja (1973, 1990), Mel'čuk (1984, 1998) i sobretot Dobrovols'kij (1997).

Cal destacar els treballs de tipus cognitivista d'aquest darrer autor (Dobrovols'kij, 1997), que tracten amb profunditat la funció textual de les UFs, tot introduint la noció de *motivació* (*Motiviertheit*) enfront de la d'*opacitat* (*motiviert* contra *opak*). A grans trets

podríem dir que una UF *motivada* seria més *transparent* en el seu significat per als parlants, als quals els resultaria més fàcil deduir-ne el significat d'aquesta UF de forma intuïtiva a partir dels seus components; per contra, una UF *opaca* seria més difícil d'interpretar només a partir dels elements que la componen, precisament pel caràcter *arbitrari* d'aquests, el qual dificulta l'establiment d'una relació entre forma i significat. Ara bé, en tot cas no es tractaria d'una oposició clarament definida, sinó que més bé estaríem parlant d'una qüestió de grau, com veurem més endavant. Així mateix, Mel'čuk s'ha ocupat exhaustivament del fenomen de la fraseologia i, en alguns treballs posteriors (1998:23-53), ha dut a terme una acurada revisió de la categoria de les col·locacions, que l'autor anomena *phrasemes* o *set phrases*, terme que contraposa al de *free phrases*.

Quant a l'escola alemanya, cal destacar el grup de Westfalia, que organitza nombrosos congressos i simposis sobre fraseologia i que ha donat lloc a l'associació EUROPHRAS (*European Society of Phraseology*). Un dels enfocaments que caracteritza les línies investigadores alemanyes ha estat la vessant semanticosemiòtica i la fraseologia terminològica. En aquest sentit, mereixen una menció especial els treballs de Burger (1998, 2000), Piirainen (2000), Fleischer (1997), Eismann (1998), o Geeraerts (1993, 1995), entre altres investigadors de tot Europa que han anat incorporant-se al projecte– sense oblidar els treballs d'una de les seues impulsores (Greciano, 1993, 2000).

Concretament, Fleischer (1997) parla de *fraseologismes* (*Phraseologismen*), i posa en relleu també la funció d'aquests no sols a nivell de categoria gramatical, sinó també a nivell textual. Cal destacar així mateix la visió que dóna l'autor dels *problemes* d'interpretació que poden suscitar certes unitats fraseològiques, precisament per la seua polilexicalitat, ja que aquesta pot donar lloc al fenomen de variació fraseològica, o el que Fleischer anomena *Variation, Varianten und phraseologische Derivation*.

Cal recordar també les aportacions de l'escola francesa (Martins-Baltar, 1997; Fiala *et al,* 1997; Ducrot, 1980), que ha tractat la fraseologia des de diverses perspectives, com ara els aspectes semàntics, morfosintàctics o funcionals, els estudis pragmaticodiscursius o la lingüística de corpus. Així mateix, en la seua revisió dels principals corrents investigadors en matèria de fraseologia, Conca i Guia (2014) esmenten també les aportacions realitzades per algunes universitats franceses, com ara la Universitat de Lille III (podem destacar-hi els treballs centrats en la paremiologia, coordinats per Suard i Buridant, 1984), o la Universitat d'Orleans (amb el grup PROHEMIO, que ha organitzat col·loquis sobre

fraseologia des de l'any 1995 al 2007, i que ha dut a terme diverses aportacions publicades als seus *Cahiers du PROHEMIO*), entre altres.

D'altra banda, caldria destacar els congressos realitzats per l'*European Association for Lexicography* (EURALEX), creada el 1983, i que publica els treballs dels estudiosos de la fraseologia en llengua anglesa. Hem de fer esment sobretot dels treballs de Cowie (1998), Gläser (1986), Fillmore, Kay i O'Connor (1983) o Sinclair (2000). Això no obstant, pel que respecta a l'escola anglesa, alguns estudiosos consideren que es troba en certa manera aïllada de les teories russes i alemanyes. En paraules de Corpas (2003:42), «salvo excepciones como Gläser (1986), estamos ante una "escuela" tradicionalmente aislada, centrada en la idiomaticidad, y desconocedora de gran parte de la investigación que se realiza en el resto de Europa».

A l'Estat espanyol, tret del complet treball de Zuluaga (1980), que va inspirar molts dels estudis posteriors, l'interés per la fraseologia no es va despertar fins a mitjans dels anys noranta, amb l'aparició, per exemple, d'un número monogràfic especial de la revista *Caplletra* (1995), dedicat exclusivament a la fraseologia i coordinat per Vicent Salvador Liern, amb contribucions d'autors com Hilferty, Geeraerts, Cuenca, Conca, Piquer, Guia o Morvay, entre d'altres. Cal destacar que aquest monogràfic va constituir un avenç molt gran quant a l'estudi de la fraseologia del català, pel fet que aquest s'abordava des d'una perspectiva cognitivofuncional molt innovadora en aquell moment. Com diu el mateix Salvador (1995:2) en la presentació:

> Aquest monogràfic ha estat compost amb el desig de contribuir a posar al dia els estudis sobre fraseologia catalana, amb aportacions que provenen de camps teòrics i d'interessos pràctics força diversos, però amb una atenció especial a la problemàtica relacionada amb la teorització cognitivista, amb les aplicacions de la lingüística i amb la tipologia discursiva.

Poc després es publicava la tesi de Corpas, que serviria de base per al seu llibre *Manual de fraseología española* (1996), que ha tingut una gran repercussió al nostre país «pel seu caràcter divulgatiu i alhora rigorós en els plantejaments teòrics de la disciplina» (Conca i Guia, 2014:21). A partir d'aleshores l'activitat investigadora en el camp de la fraseologia va proliferar considerablement i començaren a succeir-se diversos congressos i jornades sobre fraseologia a tot l'Estat espanyol, entre els quals podríem destacar el *I Congreso Internacional de Paremiología* (Sevilla Muñoz, 1997: Madrid), les jornades *El Discurs*

Prefabricat, sobre fraseologia teòrica i aplicada (Salvador i Piquer, 2000: Castelló) o les *Jornadas de Literatura Popular/Fraseología* (Bilbao: 2000).

Simultàniament van anar apareixent tot un seguit de publicacions de tesis doctorals i monogràfics dedicats a la fraseologia, com és el cas, per exemple, dels treballs de Ruiz Gurillo (1997) –que realitza una exhaustiva revisió teòrica de l'estat de la investigació fraseològica a Europa–, Penadés (1999) –que reflexiona sobre aspectes didàctics de la fraseologia–, García-Page (1998) –que estudia la fraseologia de l'espanyol– o Sancho (1998, 1999) i Conca i Guia (1996) –que es dediquen a l'estudi de la fraseologia del català–, entre d'altres.

Dins aquesta creixent quantitat d'aportacions al panorama investigador de la fraseologia existeixen diverses línies d'investigació que aborden aquest camp des de perspectives diferents. Un dels temes principals tractats pels fraseòlegs i que sovint ha estat motiu de polèmica discussió és la delimitació del mateix camp d'estudi i, posteriorment, la sistematització i classificació dels diversos tipus d'unitat fraseològica, tot depenent, és clar, d'allò que hom entenga per «unitat fraseològica». En aquest sentit, resulta especialment interessant analitzar les dues concepcions oposades que enfoquen la fraseologia des d'una perspectiva àmplia i una altra de restringida (Corpas, 1995; Ruiz Gurillo, 1997). Donada la importància cabdal d'aquesta qüestió a l'hora de definir els criteris d'anàlisi en qualsevol tipus de recerca fraseològica, hem decidit tractar-la més a fons als dos subapartats següents.

Un cop delimitat el concepte en si, els estudiosos s'han decantat per diversos aspectes a l'hora de dur a terme la seua anàlisi, com ara la variació fraseològica, a la qual ja ens hem referit anteriorment i que pot ser de tipus morfològic o d'altres tipus, com la variació diafàsica, diatòpica o diastràtica. Cal destacar, sobre aquesta qüestió, els treballs de Piirainen (2000), dedicat a l'estudi de la dialectologia fraseològica, i Sancho (1999), que aplica la fraseologia al valencià col·loquial. Però tornant als aspectes morfopragmàtics, Corpas (2003:46) afirma que:

> El advenimiento de la lingüística de corpus ha proporcionado pruebas abundantes que contradicen la supuesta fijación de las UFs. Esta circunstancia ya había sido advertida por los fraseólogos en el pasado, al comprobar cómo una determinada UF contaba con varias formas canónicas en el plano de la lengua.[17]

Un altre aspecte molt significatiu i que s'ha pogut estudiar sobretot a través de la lingüística de corpus és el de les funcions discursives de les UFs. Mitjançant la Gramàtica de Construccions de Fillmore i Kay, que parteix del concepte denominat *construcció gramatical*, Salvador (2004) explica que si s'entén la gramàtica com «un repertorio de los recursos formales que permiten a los hablantes producir e interpretar cualquier expresión de su lengua», aleshores aquestes unitats gramaticals constituirien informacions de tipus sintàctic i semàntic amb una sèrie de connotacions que estarien directament relacionades amb la funció d'aquestes en el discurs o a la seua adequació a determinats registres.

Quant a la importància d'aquestes funcions discursives i les implicacions convencionals per a la traducció, cal destacar les reflexions de Marco (1998, 2002) sobre la necessitat d'una anàlisi textual i estilística prèvia a la traducció, aplicades sobretot a la traducció literària. Així mateix, l'autor destaca la importància de la rutinització pròpia de la fraseologia en el funcionament discursiu de les llengües (Marco, 2002:115):

> Ara bé, el que l'estudi de la fraseologia posa ràpidament de manifest és que aquest recurs de la rutinització, lluny de constituir una excepció en el funcionament discursiu de les llengües, com sovint s'ha volgut donar a entendre, és absolutament normal i obeeix al principi de l'economia expressiva.

D'altra banda, sobre la valoració de l'ús de determinades unitats fraseològiques en funció de les seues implicacions o funcions textuals, Corpas (2003) destaca els treballs de naturalesa feminista de Calero (1991, 1998) i l'anàlisi de qüestions ideològiques i de discriminació social de Zuluaga (2000).

En aquesta línia pragmaticotextual, Corpas fa menció dels estudis fraseològics dels llenguatges d'especialitat, pel fet de trobar-se íntimament relacionats amb els estudis discursius-textuals-funcionals. Segons l'autora (2003:48), «las locuciones terminológicas

---

[17] L'autora posa com a exemple de variació morfològica la frase feta *buscarle tres/cuatro/cinco pies al gato*; en català podríem trobar, per exemple, *estar fins als nassos/ als collons/ a la coroneta*. En el primer cas, trobaríem una variació en el quantificador que modifica al substantiu del CD, mentre que en el segon, s'evidencia una variació en els determinants i substantius del complement de règim verbal, que obeeix a la diversitat d'imatges conceptuals que posseeix aquesta UF.

y las colocaciones especializadas constituyen, junto con los términos propiamente dichos, los rasgos identificativos más característicos del discurso especializado en sus distintos niveles».

Per un altre costat, l'escola alemanya ha estat pionera en un altre vessant dins l'estudi de la fraseologia: l'enfocament semanticosemiòtic. En aquest sentit, s'han estudiat les relacions paradigmàtiques que s'estableixen dins l'univers fraseològic d'una llengua, les quals serveixen de base per agrupar per camps lèxics les UFs.

Lawick (2001, 2006), per exemple, parla del concepte cognitivista de *sistemes metafòrics* per referir-se a les relacions conceptuals que s'estableixen entre unitats fraseològiques amb una base metafòrica determinada (Lawick, 2001:95):

> Una altra noció important en el model cognitiu és la dels sistemes metafòrics. Les expressions metafòriques no es produeixen sense motivació, sinó que formen part d'uns sistemes coherents en la nostra estructura conceptual, que fins i tot es poden interrelacionar.

En aquest sentit, es poden dur a terme diverses classificacions de les UFs tot depenent del concepte al qual fan referència. Així doncs, podrem trobar unitats que contenen somatismes, és a dir, denominacions de parts del cos humà o animal, o al·lusions a colors, aliments, etc.

Aquesta classificació de les UFs[18] en funció del tema al qual fan referència ha estat, però, un mètode d'anàlisi clàssic en el panorama investigador fraseològic. La novetat, segons Corpas, residiria a intentar establir de forma conscient els matisos simbolicoculturals subjacents en aquestes denominacions, com han posat de manifest autors com ara Dobrovol'skij (1997) –que parla de *semantische Motiviertheit bei der Idiom-Verarbeitung*– i Piirainen (2000). En aquesta línia, cal destacar el treball del grup d'investigació COVALT del Departament de Traducció i Comunicació de la Universitat Jaume I de Castelló (*vid*. Bracho, 2013), que actualment desenvolupa un projecte sobre fraseologia, de tipus descriptiu i contrastiu, que analitza les UFs que contenen un constituent físic (somatisme), tot basant-se en un corpus multilingüe de literatura traduïda.

No resulta gens estrany, doncs, que molts dels darrers estudis fraseològics incorporen aquesta vessant semanticocognitivista amb la finalitat d'establir la simbologia de les representacions mentals i les motivacions idiomàtiques que interactuen en l'univers

[18] Val a dir que tot seguit, en el subapartat 2.2.3. , tractarem el tema de la classificació de les UFs amb més detall.

lexicomental dels usuaris d'una llengua. Així mateix, la comparació interlingúística o la traductologia constitueixen vies d'anàlisi realment útils a l'hora de determinar la simbologia subjacent en els universos fraseològics de cada llengua. Segons Salvador (1995:13):

> La fraseologia, així, és sentida pels membres d'una comunitat lingüística com a l'encarnadura d'una llengua, com una mena de senya d'identitat col·lectiva que es palesa molt *native-like* i que configura una manera de parlar resistent sovint a la traducció[19] i a l'adquisició per part dels parlants d'altres llengües. En definitiva, les situacions de contacte interlingüístic activen aquesta consciència diferencial que fàcilment adquireix perfil simbòlic de cohesió grupal. Moltes locucions i dites proverbials assoleixen d'aquesta manera un valor de *castissisme* cultural clarament revelador.

Aquesta idea guarda relació amb un altre corrent d'investigació fraseològica de naturalesa psicolingüística que planteja una sèrie de reflexions que giren al voltant d'aspectes com ara els processos d'emmagatzemament mental de les UFs o el processament d'aquestes per part dels parlants. Sobre aquest tema cal destacar, per exemple, els treballs d'autors com ara Cacciari i Tabossi (1988) o Häcki-Buhofer (1989,1993, 1996).

És evident que, com apuntàvem anteriorment, els estudis fraseològics han adquirit un alt grau de desenvolupament en els darrers anys, fet que ha palesat la importància que adquireix aquest objecte d'estudi en aspectes com ara l'anàlisi del discurs, la didàctica, la lingüística cognitiva, la lingüística de corpus o la traductologia. Això demostra que el fenomen de la fraseologia abasta disciplines molt diferents que sovint es troben interrelacionades. Per aquest motiu, en el nostre treball tampoc no hem tractat de seguir cap escola concreta en el camp de la fraseologia, sinó que hem intentat aplicar diversos enfocaments, com ara els postulats cognitivistes, la comparació interlingüística o l'anàlisi discursiva i estilística per tal de dur a terme una anàlisi traductològica del fenomen de la fraseologia en un corpus concret, de tipus literari i audiovisual.

[19] Podem dir que, en aquest sentit, les unitats fraseològiques estarien íntimament relacionades amb el fenomen dels referents culturals propis d'una comunitat lingüística concreta, els quals presenten, en major o menor grau, una dificultat de traducció considerable, tot depenent del caràcter més o menys universal del referent en qüestió. Sobre aquest tema, es pot consultar autors com ara Mallafrè (1991), que parla de *llengua de tribu* i *llengua de polis*, Katan (1999), que estableix una classificació dels referents culturals o Marco (2002), que recull diverses classificacions de tècniques de traducció dels referents culturals.

I per tal d'abastar el nostre objectiu, però, caldrà determinar d'antuvi els criteris que seguirem quant a la delimitació de la mateixa noció d'unitat fraseològica, qüestions de les quals ens ocuparem a continuació.

2.2.2. Concepte d'unitat fraseològica

Com ja hem assenyalat anteriorment, existeix un debat obert sobre l'abast de l'objecte d'estudi en si mateix. Segons Corpas (2000:107), «denominamos *fraseología* la disciplina lingüística que estudia las unidades fraseológicas de las lenguas en todas sus vertientes». Salvador (1995:13), tot recollint les definicions dels diccionaris de lingüística, entén pel terme *fraseologia* «la referència a les expressions o construccions peculiars d'una llengua (o d'una varietat)». Lawick (2006:44), tot seguint Burger (2004:21), afirma que «la fraseologia, entesa com a àmbit d'estudi, examina les combinacions fixes de paraules en oposició a les seves combinacions lliures». Conca i Guia (2014:11) conceben la fraseologia com «la disciplina lingüística que s'ocupa de l'estudi del *fràsic* d'una llengua». Ara bé, què cal entendre per *unitat fraseològica*, *expressions peculiars, combinacions fixes* o *el fràsic d'una llengua*?

En primer lloc, quant a la taxonomia, cal remarcar que existeix una gran varietat de termes emprats pels diversos autors a l'hora de referir-se al concepte que en aquest treball denominarem *unitat fraseològica* (UF)[20], pel fet que aquest és un dels termes més utilitzats i acceptats entre els estudiosos.

Com ja hem dit abans, Corpas (2003:44) parla de «dos posturas encontradas que se reflejaron en una concepción amplia y una concepción restringida de la fraseología». Tot i que la delimitació d'aquest camp nocional resulta força problemàtica, els autors semblen coincidir en el fet que aquesta «concepció restringida» faria referència a la combinació fixa d'almenys dues paraules que constitueixen un sintagma dins d'una oració, però que no poden funcionar com a tal de forma aïllada. En canvi la «concepció àmplia» de la fraseologia consideraria com a *unitat fraseològica* qualsevol combinació de paraules que presente certa estabilitat, tant si constitueixen una oració per si mateixes com si només en formen part.

[20] Lawick (2006:43) en fa un recull, d'alguns d'aquests termes: *unitats fraseològiques* o *fraseologismes* (Lawick 2001, 2006), *combinacions fixes de paraules* (Thun, 1978), *fraseolexemes* (Fleischer, 1982, 1995; Larreta, 2001), *frasemes* (Palm, 1994), *expressions fixes* (Zuluaga, 1980), *expressions idiomàtiques* (Čermák, 1998), *idiomatismes* (Dobrovols'kij, 1995, 2000; Koller, 1977), etc. Així mateix, en alguns estudis recents, altres autors parlen d'*unitats fràsiques* (Conca i Guia, 2014). En definitiva, sovint l'ús d'una denominació determinada respon a la postura que s'adopta a l'hora de definir l'abast d'aquesta noció.

A partir d'aquesta dicotomia, els diversos estudiosos s'han decantat per una d'ambdues postures. Així doncs, en paraules de Salvador (1995:12), «podem tractar com a unitats fraseològiques des d'una interjecció o una locució fins a la frase feta, el proverbi, una forma de salutació o un aforisme autònom» (concepció àmplia). Així mateix, Sancho (1999:15) diu que «entenem la fraseologia en sentit ampli i considerem que la unitat fraseològica no es pot definir si no és al·ludint a les principals propietats que presenta». D'altra banda, Corpas (2000:108) entén per *unitat fraseològica* «la combinación estable formada al menos por dos palabras gráficas, cuyo límite superior se sitúa en la oración compuesta».[21] En la mateixa línia, Gläser (1998:1) defineix la unitat fraseològica de la forma següent:

> A 'phraseological unit' is a lexicalized, reproducible bilexemic or polylexemic word group in common use, which has relative syntactic and semantic stability, may be idiomatized, may carry connotations, and may have an emphatic or intensifying function in a text.

Per la seua part, Hockett (1958, parafrasejat per Salvador, 1995:12) prefereix incloure en el concepte d'UF «tota forma lingüística que tingui un significat o ús que no sigui predictible des de la seua estructura de constituents» (concepció àmplia).

D'altra banda, estudiosos com García-Page (2008) adopten una concepció restringida de la fraseologia, tot considerant-la –en el cas d'aquest autor– inherent, de forma exclusiva, a les locucions, i tot deixant de banda altres categories que, segons el seu punt de vista, serien més pròpies d'altres àmbits d'estudi, com ara la paremiologia. Com afirma el mateix García-Page (2008:8):

> Nosotros abogamos por una concepción estrecha de la Fraseología, si bien con un sentido particular.
>
> Creemos que el verdadero núcleo de la Fraseología, su auténtico objeto de estudio, son las locuciones, y que las clásicas paremias, proverbios o refranes deben ser asignados a la Paremiología, como ya proponía Casares a mediados del siglo XX, se conciba o no ésta como parte de la Fraseología.

Si ens fixem en el model de centre i perifèria de l'Escola de Praga, gràficament representat en una sèrie d'anells concèntrics que abasten diversos graus dins el concepte d'UF, podríem dir que en el cercle central residiria la concepció restringida de la fraseologia, és a dir, la noció d'UF en sentit estricte, el prototipus d'UF; des del punt de

[21] D'acord amb això, l'autora podria considerar com a UF una interjecció com ara «mare meua!», però no admetria com a tal la interjecció «redéu!», per exemple.

vista de Corpas (2003:45), es tractaria d'unitats fraseològiques idiomàtiques i fixes, o només idiomàtiques, amb funció oracional. D'altra banda, la concepció àmplia de la fraseologia, abastaria tant el centre com la perifèria, de manera que només des d'aquesta perspectiva àmplia podria considerar-se UFs les parèmies (que ocuparien la perifèria) i les col·locacions (que es relegarien a l'extrarradi).

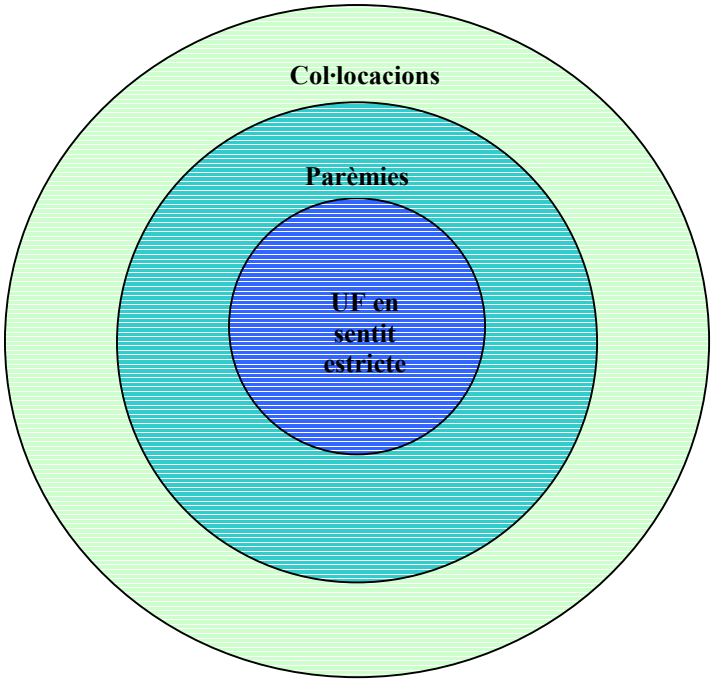


Fig. VII : Representació, a grans trets, de l'univers fraseològic segons l'Escola de Praga.

Aquesta representació de l'univers fraseològic d'una llengua, però, podria incórrer en una paradoxa aparent, ja que el fet de relegar a la perifèria les expressions amb més càrrega cultural i identificadora d'una comunitat lingüística significa marginar les manifestacions més representatives del plànol sociolingüístic d'una llengua, només pel fet de ser resistents a la sistematització i la regularitat productiva de la gramàtica. En paraules de Salvador (1995:13): «com és possible, doncs, que les expressions amb més càrrega simbòlica d'una llengua siguin reticents a la productivitat de les regles d'estructura sintagmàtica i restin marginades a la perifèria del sistema?» En la mateixa línia, Sancho (1999:15) argumenta que:

> La fraseologia, lluny de ser un element marginal i anecdòtic de la gramàtica, hi ocupa la posició central, ja que d'una banda, allò més idiosincràtic, més propi d'una llengua tot sovint pertany al domini de la fraseologia; d'una altra banda, l'acompliment de les funcions més bàsiques del llenguatge freqüentment requereix l'ús d'unitats fraseològiques.

Com s'ha pogut comprovar, donada la naturalesa *anòmala* d'aquest tipus de discurs repetit i prefabricat, existeix una evident diversitat d'opinions a l'hora d'ubicar el fenomen de la fraseologia en una o altra esfera del sistema lingüístic.

Lawick (2013:129) també es refereix precisament a aquesta dicotomia entre el sentit ampli i el restringit en l'estudi de les unitats fraseològiques:

> Alguns autors parlen d'unitats fraseològiques en un sentit ampli (que considera també elements situats en la perifèria, com col·locacions, parèmies o fórmules discursives) o en un sentit restrigit (limitat a les combinacions idiomàtiques amb un sentit figurat) (*vid*. Burger, 2003).

Aprofundim un poc més, doncs, en les propietats o trets definitoris de les UFs per tal d'entendre millor la dificultat que entranya la seua sistematització i classificació.

En el seu estudi de l'univers fraseològic de la llengua anglesa, Gläser (1998:127) assenyala les següents característiques definitòries de les unitats fraseològiques (*phraseological units*):

+ *lexicalization*
+ *common usage*
+ *reproducibility*
+ *syntactic and semantic stability*
± *idiomaticity*
± *connotations*
± *expressive, emphatic, or intensifying functions in a text.*

Segons l'autora, és indispensable que els quatre primers trets es donen en un grau elevat per poder parlar d'una UF, mentre que els altres tres poden donar-se en major o menor mesura.

Per la seua banda, Salvador (2000:19) destaca com a tret principal la idiomaticitat entesa com a no composicionalitat semàntica[22], al costat de:

- La fixació. Segons autors com ara Zuluaga (1980), aquesta propietat seria més bé arbitrària des d'un punt de vista funcional, ja que teòricament no existeix cap raó perquè una UF (com per exemple *muchas gracias*) tinga una forma determinada i no una altra (**mucha gracia*). Sembla evident que aquest

[22] Cal destacar que, tot i que per a alguns autors la idiomaticitat pot constituir un tret bàsic de les UFs, n'hi ha d'altres que solament la consideren com una característica opcional; ara bé, tots coincideixen, almenys, a esmentar-la com a propietat.

tipus d'expressions han adquirit un caràcter fixat a través del seu ús repetit (una altra de les propietats de les UFs), és a dir, a força d'haver estat usades repetidament per una comunitat lingüística concreta. Ara bé, aquesta arbitrarietat aparent podria posar-se en dubte si tenim en compte que la fixació d'una determinada UF comporta tot un procés gradual de gramaticalització, i pel camí, aquesta fixació pot haver-se adquirit per una motivació concreta[23]. Així mateix, i com ja hem esmentat anteriorment, una mateixa UF pot tenir variants diferents (*buscarle tres/cuatro/cinco pies al gato* o *forasters vingueren/vindran i de casa ens tragueren/trauran*).

- El caràcter repetitiu o prefabricat. Per tal d'aconseguir la fixació d'una determinada seqüència de paraules i que aquesta es transforme conseqüentment en UF, cal que haja estat usada repetidament pels parlants d'una llengua. En paraules de Sancho (1999:28), «la repetició és un factor fonamental en la transformació d'una seqüència en una unitat fraseològica». L'autor, tot seguint Coseriu, parla de la dicotomia entre la tècnica lliure del discurs i el discurs repetit (o prefabricat), idea que connecta també amb les nocions d'*open choice principle* i d'*idiom principle*, que proposa Sinclair; així doncs, la primera donaria lloc a l'ús creatiu del llenguatge, mentre que la segona al·ludiria als segments o unitats de significat (entre els quals se situaria el fenomen de la fraseologia) que constituirien discursos inserits en altres discursos.

- La irregularitat sintàctica. La idiomaticitat (propietat per la qual una unitat fraseològica té un significat global que no es podria deduir de cadascun dels elements que en formen part) sovint és conseqüència de la presència de certes irregularitats en els elements que conformen una UF, de manera que aquests poden arribar a usar-se exclusivament dins la UF i no tindrien cap sentit fora d'aquesta. És el cas d'expressions del tipus *a la babalà*, *xino-xano*, etc. Aquests tipus d'elements han estat anomenats també *mots diacrítics* (Zuluaga, 1980) o *mots isolats* (Veny, 1991).

- L'assumpció de certes funcions pragmàtiques i discursives. Precisament per les propietats que tot just acabem de veure, l'ús de les UFs és marcadament

[23] Per exemple, en la UF *qui paga, mana* (referida al poder dels diners), hi ha dues accions reflectides pels verbs "pagar" i "manar", els quals apareixen en un ordre concret perquè la frase tinga el sentit global que té; és a dir, primer s'ha de tenir diners, i després es gaudeix de poder. No tindria sentit, doncs, dir **qui mana, paga*, ja que en aquest cas, la primera acció no comportaria forçosament la segona.

pragmàtic i es troba íntimament lligat al context en el qual apareixen. Així doncs, i segons Salvador, podrem trobar UFs que actuen com a indicadors de les relacions textuals (com és el cas dels connectors), o bé de les relacions interpersonals (com ara expressions que marquen la subjectivitat o l'actitud de l'emissor envers l'enunciat).

Per a l'autor, tots aquests trets són graduables, és a dir, tots poden donar-se en major o menor grau, i fins i tot considera que «no constitueixen globalment una condició necessària de l'expressió fraseològica» (Salvador, 2000:19). Tot seguint aquesta idea, Sancho (1999) introdueix la noció de *prototipus*, que és bàsica en la gramàtica cognitiva, i considera que al centre de l'univers fraseològic es trobaria un nucli prototípic d'UF, és a dir, una imatge idealitzada del que hauria de ser una UF que contingués, en el seu grau màxim, totes les propietats abans esmentades, i a partir d'aquesta, segons el nombre de propietats que continga una UF determinada o el grau en què aquestes es donen, més a prop o més cap a la perifèria del nucli se situarà aquesta.[24]

Ruiz Gurillo (1998) comparteix, a grans línies, aquesta idea, ja que també considera que existeixen algunes unitats *més fraseològiques* que no pas d'altres; tot i això, l'autora considera la fixació com una propietat indispensable per constituir una UF, mentre que la idiomaticitat, com també argumenta Gläser, seria un tret opcional que podria donar-se en major o menor grau («parcial o total»).

Lawick (2013:129), també se'n fa ressò, d'aquesta noció de *prototipus*, tot seguint les nocions de *centre* i *perifèria* de l'Escola de Praga:

> Com més trets característics presente una unitat fraseològica, més prototípica es considera que és. Aquest enfocament està relacionat amb les nocions de *centre* i *perifèria* de l'Escola de Praga. Segons aquesta concepció, les combinacions fixes més idiomàtiques se situen al centre de la fraseologia, mentre que els elements ubicats a la perifèria no compleixen alguna o diverses de les condicions esmentades.

Fleischer (1997), per la seua banda, destaca tres característiques principals (totes graduables) a l'hora de distingir les unitats fraseològiques (*Phraseologismen*) de simples agrupacions aleatòries de paraules:

[24] L'autor utilitza l'exemple següent per argumentar el seu punt de vista: «(...) per exemple, el mot *arbre* es defineix per referència a una imatge idealitzada d'arbre –el prototipus– , a la qual els arbres de la realitat se semblen en major o menor grau. Així, una olivera és un arbre més prototípic que una palmera, ja que la primera posseeix més propietats del prototipus de l'arbre que no la segona». (Sancho, 1999:18, nota al peu)

- la idiomaticitat (*Idiomatizität*), la qual en ocasions pot plantejar un problema, segons l'autor, quant al fet que de vegades alguns components de certes UFs tenen un significat intern, és a dir, dins la UF, i un altre d'extern diferent fora d'aquesta, per la qual cosa, la fixació de determinades expressions fraseològiques podria dependre del grau de significació que tinguen els seus components fora de la UF en qüestió (Fleischer, 1997:33):

> Die Feststellung der Idiomatizität durch den Vergleich wendungsinterner und wendungsexterner Bedeutung der Komponenten ist keinwegs immer eindeutig und einleuchtend. Sie hängt zum Beispiel davon ab, welche Sememe man einem Wort im freien Gebrauch zuschreibt.

- L'estabilitat semanticosintàctica (*Semantisch-syntaktische Stabilität*), dins la qual es trobarien altres aspectes considerats per altres autors com a propietats en si mateixes, com és el cas de les anomalies sintàctiques i morfològiques (*syntaktische und morphologisch-flexivische Anomalien*) o l'estabilitat de certs components que ell considera *no idiomàtics* (*Stabilität nichtidiomatischer Komponenten*), com és el cas de l'expressió *Freud und Leid*, per exemple.[25]

- La lexicalització i la reproductivitat (*Lexicalisierung und Reproduzierbarkeit*). Pel que fa a aquest punt, l'autor parla del que anomena *okkasionelle Phraseologismen* o fraseologismes ocasionals, una noció que dependria del major o menor grau de lexicalització que presente una UF en un sistema lingüístic.

D'altra banda, Corpas (2000) destaca la polilexicalitat com un tret indispensable i bàsic per poder parlar d'unitat fraseològica, pel fet que l'autora no considera com a tal les expressions monolèxiques (com hem vist anteriorment). A banda d'aquesta propietat necessària, l'autora distingeix la freqüència, la institucionalització, la fixació, la variació i la idiomaticitat com altres trets definidors de les UFs[26], encara que, segons Salvador (2000:19), l'autora identifica aquesta darrera propietat amb un «pur mecanisme semàntic».

Així mateix, Lawick (2013) en destaca com a tret definitori sobretot la freqüència d'ús, que dóna lloc a l'estabilitat o fixació d'una UF, al costat d'altres propietats com ara la

[25] Això demostra que totes aquestes propietats estarien relacionades, ja que una comporta l'altra: el caràcter repetitiu de les UFs donaria lloc a la fixació, a través d'un procés de gramaticalització, el qual, al seu torn, podria provocar irregularitats sintàctiques, que poden ser l'origen de la idiomaticitat d'una UF.

[26] «Entendemos por *unidad fraseológica* (UF) una combinación estable de unidades léxicas formada por al menos dos palabras gráficas, cuyo límite superior se sitúa en el nivel de la oración compuesta. Presenta los siguientes rasgos distintivos: polilexicalidad, alta frecuencia de aparición y de coaparición, institucionalización, estabilidad (fijación y especialización semántica), idiomaticidad y variación potenciales» (Corpas, 1998: n.50)

idiomaticitat o la motivació. En concret, quant a la fixació, l'autora en distingeix diversos tipus, tot seguint Burger (2003): «Segons Burger (2003), poden establir-se tres tipus d'estabilitat o fixació: la fixació psicolingüística, la pragmàtica i l'estructural» (Lawick, 2013:131). A grans trets, segons l'autora, aquests tipus de fixació es podrien explicar de la manera següent:

- Fixació psicolingüística. Es tractaria d'un tipus d'estabilitat que considera una UF com una unitat emmagatzemada en el lèxic, recordada i reproduïda com un tot, com un conjunt. Hi ha autors, però, que consideren que no tots els fraseologismes han de constituir per força un conjunt en la memòria col·lectiva d'una comunitat lingüística (Häcki Buhofer, 2004), però aquesta fixació psicolingüística sí que tindria sentit referida al grau de lexicalització de combinacions de paraules i als mecanismes cognitius que fan possible per a un individu la comprensió d'una UF no emmagatzemada o desconeguda.

- Fixació pragmàtica. Aquesta noció es refereix a l'estabilitat segons les situacions comunicatives prototípiques (per exemple, orals o escrites). Així, aquesta categoria podria abastar: fórmules de salutació, fórmules o rutines de parla amb un baix grau de fixació o marcadors discursius que s'usen per estructurar un text.

- Fixació estructural. Aquest tipus de fixació estaria relacionada amb la irregularitat inherent a moltes unitats fraseològiques, segons la qual hi ha paraules que només s'empren en determinades expressions i no tenen sentit fora d'aquestes. De nou, aquesta categoria giraria entorn d'una qüestió de grau, és a dir, estaria lligada al concepte d'UFs més o menys prototípiques.

Conca i Guia (2014:11) també destaquen la fixació –al costat de la repetició– com a trets indispensables per poder parlar del que ells anomenen *unitats fràsiques*, que defineixen com «la combinació estable de dos o més mots que presenta les característiques de repetició i fixació, a més d'altres trets possibles i freqüents com idiomaticitat, anomalia i institucionalització».

En definitiva, tot depenent de l'opció (àmplia o restringida) en la qual se situen els autors respecte del concepte d'UF, cadascú donarà prioritat a una sèrie de característiques enfront d'unes altres, que podran ser relegades a un segon pla. Pel que fa al punt de vista en què se situarà aquest treball, cal destacar que nosaltres considerem perfectament lícites

ambdues postures, les quals estan més que justificades pels diversos autors que les defenen. Així mateix, compartim la noció de *prototipus* a la qual ens hem referit anteriorment, i també la idea que totes les propietats inherents a les UFs abans esmentades poden donar-se en major o menor grau, segons siguen més o menys prototípiques les UFs. Tot i així, en el nostre estudi, ens hem fixat més en algunes propietats específiques a l'hora d'identificar, classificar i analitzar les UFs, pel fet que hem constatat que hi ha alguns trets concrets que ajuden –potser més que d'altres– a identificar una UF dins d'un context, a distingir-la d'altres combinacions de paraules que no constitueixen UFs i a determinar-ne el seu significat i la seua funció dins del context on apareixen. Algunes d'aquestes propietats, que exposarem per parelles (perquè considerem que es troben íntimament relacionades) són:

- La repetició i la fixació –així, per exemple, el fet que una expressió concreta estiga recollida als diccionaris i altres fonts lexicogràfiques (encara que puga presentar variacions en la seua forma segons el context), o bé que haja estat utilitzada amb molta freqüència en diversos textos, pot ser un indicador per detectar que es tracta d'una UF. A més, considerem que aquestes dues característiques es troben força relacionades, ja que per tal que es done la fixació en una UF, cal que aquesta haja estat utilitzada repetidament pels usuaris de la llengua.

- La idiomaticitat i el sentit metafòric o figurat –pel fet que sovint una mateixa expressió pot tenir un sentit literal (i no constituir una UF) i un de figurat (i en aquest cas, el component metafòric li atorgaria l'estatus d'UF); així, per exemple, el fet que una expressió tinga un sentit figurat podria ser també un indici que es tracta d'una UF. De la mateixa manera, si una expressió presenta una anomalia estructural de manera que el seu significat no es pot deduir a partir dels seus components, també té un alt grau de probabilitats de constituir una UF.

- La funció estilística, discursiva i pragmàtica i la desautomatització –perquè sovint, en estudiar una expressió concreta en el seu context, es pot observar que aquesta pot actuar com a marcador de les relacions textuals, per exemple, o de les relacions interpersonals (per expressar la subjectivitat o l'actitud de l'emissor), aspectes que poden indicar que es tracta d'una UF. Així mateix, hi ha expressions que constitueixen actes de parla per si mateixes, i que tenen un

alt valor pragmàtic en el discurs, característica que també pot determinar si es tracta o no d'una UF. D'altra banda, quant a la funció estilística d'una UF, de vegades, en trobar-se inserida dins d'un context concret, aquesta pot presentar alteracions o manipulacions per part de l'autor del TO o del traductor. Fins i tot, una UF s'hi pot trobar relacionada amb altres recursos estilístics – com ara els jocs de paraules, els paral·lelismes, etc.–, de manera que pot manipular-se de forma creativa per aconseguir un efecte estilístic determinat.

A més a més, com demana qualsevol recerca, haurem de restringir el nostre objecte d'estudi a certs tipus d'unitats fraseològiques, ja que si no ho férem així, potser incorreríem en el defecte de resultar massa vagues o d'arribar a unes conclusions poc representatives del nostre estudi traductològic. Per tant, en el punt següent farem referència a algunes classificacions de les UFs proposades per diversos autors i especificarem els tipus d'UFs en què ens centrarem a l'hora de dur a terme la nostra anàlisi.

2.2.3. Classificació de les UFs. Criteris

Enllaçat amb la qüestió de l'abast de la noció d'unitats fraseològiques, trobem el tema de la seua classificació, que ha estat i continua sent un dels àmbits d'estudi més tractat dins el panorama investigador fraseològic. De classificacions, en podem trobar moltes, i cadascuna atén a criteris diferents, que poden ser de tipus semàntic, sintàctic, pragmàtic o denominatiu. El mateix ocorre –com déiem abans– amb la taxonomia o amb les diverses denominacions emprades pels autors a l'hora de designar determinats conceptes d'aquesta disciplina. Corpas (2003:126) es lamenta precisament d'aquesta disparitat i manca d'acord entre els investigadors pel que respecta a les classificacions i les nomenclatures:

> Ahora bien, este panorama tan brillante se ve ensombrecido por una de las deficiencias más acusadas de esta nueva disciplina: la falta de acuerdo en los criterios de inclusión y de clasificación que posibiliten un avance constante y un ambiente de cooperación en la investigación fraseológica.

Per la seua banda, i tot seguint criteris sintacticomorfològics, l'autora proposa una primera classificació bàsica de les UFs, tot tenint en consideració una de les propietats que al seu parer és d'importància cabdal per poder parlar d'UF: la polilexicalitat. Segons això, l'autora proposa una divisió en tres categories:

- *col·locacions* (també anomenades *concurrències*), que constituirien sintagmes o seqüències de paraules que no tenen el caràcter d'enunciat complet, és a dir, que no

constitueixen una oració per si mateixes, però que presenten certa estabilitat. L'autora posa com a exemple l'expressió *pay attention=prestar atención*. Segons Salvador (2000:21), aquests enunciats «a causa de restriccions combinatòries establertes per l'ús, han assolit una certa solidaritat fixada en la "norma" (aproximadament en el sentit de Coseriu)»;

- *locucions*, que tampoc no arriben a conformar enunciats complets però que es troben fixats, ja no en la norma, sinó en el sistema de la llengua.[27] (Ex. *to kick the bucket=estirar la pata*);

- *enunciats fraseològics*, que ja constituirien actes de parla complets, fixats en el discurs o a nivell de la parla. L'autora distingeix dos subgrups dins dels enunciats: les *parèmies* (que segons la taxonomia emprada per diversos autors podrien abastar tant els *proverbis* com els *refranys*: Ex. *All that glitters is not gold=No es oro todo lo que reluce*) i les *fórmules rutinàries*, que es trobarien en funció de la situació comunicativa en què es donaren (Ex. *Good morning=Buenos días*[28]).

Des del punt de vista del nostre treball, a nosaltres ens interessarien, sobretot, les locucions i els enunciats fraseològics, encara que caldrà incidir un poc més en la taxonomia per tal d'entendre millor a què ens referim exactament quan parlem d'aquests termes, ja que la distinció entre el que consideren uns i altres autors no està clarament establerta.

En la seua completa delimitació del camp nocional de les parèmies, Conca (1990:55) afirma que aquestes «han estat anomenades de diverses maneres, i aquests mots moltes vegades s'han pres com a sinònims, de manera que llur diferenciació, emprada genèricament, no ha estat bastant escatida». L'autora distingeix diverses categories, tot donant-ne una definició argumentada de cadascuna:

- *refrany*, que tal vegada és el mot que se sol emprar més popularment. Com explica Conca, aquest vocable prové etimològicament del llatí *refero* (="fer referència a la memòria") i el defineix com «un acte de parla sentenciós, d'ús comú, de vegades al·legòric, que relaciona generalment dues idees». Segons el

[27] Considerem oportú destacar que alguns autors equiparen la locució a la frase feta, tot considerant-les sinònimes; d'altres, però, considerarien aquesta darrera com a un tipus de locució. En qualsevol cas, existeixen certs matisos diferenciadors, com posen de manifest alguns autors, com ara Raspall, J. i Martí, J. en el seu *Diccionari de locucions i frases fetes*, (pàg. 9).
[28] Com es pot comprovar, l'autora, fidel al criteri base de la polilexicalitat, no inclou cap exemple que no continga, almenys, dues paraules.

diccionari de l'Enciclopèdia Catalana, es tracta d'una «frase sentenciosa divulgada», i en dóna com a sinònima el mot *proverbi*;

- *proverbi*, que en sentit estricte es referiria, segons l'autora, a la vida pràctica, i que «conté una sentència moral que completa sovint amb una advertència». Segons això, el proverbi s'utilitzaria sobretot en la llengua parlada i tindria un cert caire arcaïtzant, pel fet que necessita gaudir de certa antiguitat per tal de poder assentar-se en un sistema lingüístic. L'autora dóna com a exemple de proverbi: *No deixes les sendes velles per les novelles*;

- *adagi*, mot amb què Conca al·ludeix a «una sentència breu que estimula a seguir un camí d'ensenyament eficaç». Un exemple en seria: *Pagès pereós, pagès misteriós*;

- *sentència*, que en paraules de l'autora, «condueix a la reflexió, sol ser d'origen filosòfic i és sovint categòrica i dogmàtica». (Ex. *Jutge que no té consciència, mai farà bona sentència.*);

- *apotegma*. El diccionari de l'Enciclopèdia Catalana el defineix com a «sentència breu, instructiva, generalment atribuïda a un personatge il·lustre». Un dels exemples que cita l'autora és la frase cèlebre, atribuïda a Cèsar, *vini, vidi vinci*;

- *axioma*, referit a un principi o una veritat universal que no necessita cap demostració. El diccionari de l'Enciclopèdia defineix aquest vocable com una «proposició indiscutida, admesa per tothom». Així mateix, aquest diccionari fa al·lusió a aquest terme des del punt de vista de la gramàtica generativa, segons la qual aquest mot equivaldria a «terme primitiu» o «definició»;

- *aforisme*, definit per l'autora com un «acte de parla breu que resumeix en poques paraules un coneixement necessari». La RAE el defineix com «una sentència breu i doctrinal», i segons sembla, se sol trobar en contexts jurídics o mèdics, formulat molt sovint en llatí (Ex. *Excusatio non petita, accusatio manifesta*), encara que no sempre és així (Ex. *Més val sentència de metge que de jutge*);

- *dita*. Cal assenyalar que Conca no fa cap distinció entre aquesta categoria i el terme *frase feta*, i considera la dita com una locució general o fórmula breu que

«presenta menor autonomia que el refrany en la seua textualització». Per tant, podríem ben bé incloure aquesta categoria tant dins de les parèmies com dins la categoria de les locucions. (Ex. *caure la cara de vergonya*; *no ser ni carn ni peix*).[29]

Tot resumint, i en paraules de Conca (1990:58):

> En definitiva, refrany, proverbi, parèmia, adagi, sentència, apotegma, axioma, màxima, aforisme, dita, (...) són expressions populars on es troba condensada l'experiència d'un poble, la manera de veure el món, la lluita per la supervivència, el sotmetiment a unes lleis d'ordre social o moral, la riquesa de la llengua, l'enginy, l'humor; són la veu col·lectiva de generacions i generacions que volen comunicar als seus fills l'aprenentatge que han fet de la vida.

Quant a la segona categoria de la classificació proposada per Corpas, les *locucions*[30], hem de dir que Conca (1990:58-59) també fa la corresponent diferenciació taxonòmica entre els termes *locució* i *frase feta*. L'autora recull una sèrie de definicions d'aquests mots que donen diferents diccionaris, de les quals es pot extreure la conclusió que ambdues farien referència a una combinació estable de dos o més termes, però la diferència rauria en el fet que la locució, encara que constitueix un grup de paraules amb significat i valor gramatical equivalents a un sol mot, podria funcionar només com un component o sintagma de l'oració, mentre que la frase feta, pel fet de contenir un verb, funcionaria, doncs, a nivell oracional.

Tot i així, l'autora afirma que ni la locució, ni tampoc la frase feta (malgrat que inclou un verb), poden equiparar-se a les parèmies com a actes de parla. Segons el seu parer, les dues primeres formarien part de l'acte de parla, mentre que les darreres constituirien actes de parla per si mateixes (Conca, 1990:63):

> Nogensmenys, locució i frase feta, (...) no poden tenir el mateix estatus com a acte de parla que el refrany. Aquest darrer és l'acte de parla que pren el seu sentit del co-text i del context, i funciona sempre textualitzat, amb una remarcada autonomia dins el macro-acte de parla (...). Els primers, en canvi, són solament part d'un acte de parla; la diferència respecte dels refranys és fonamentalment semosintàctica: la funció dels proverbis i de les frases fetes és sintagmàtica i

[29] Tot i això, quan es refereix a aquesta categoria, Conca (1990:58) afirma que el terme dita «és el mot més usual entre el poble per denominar qualsevol tipus de parèmia».

[30] Cal destacar la divisió que fan alguns autors, com ara Lázaro Carreter o Casares, de les locucions en connexives i significants. Les primeres servirien només de nexe gramatical o connector, mentre que les segones, pel fet de ser unitats dotades de significació, poden dividir-se, segons Conca (1990:60) en substantives, singulars, infinitives, adjectives, verbals i adverbials.

connectiva, i pel que fa al contingut semàntic, són figures, com hem vist, amb un major grau de lexicalització.

De fet, altres autors (García-Page, 2008:8) fins i tot distingeixen entre disciplines o àmbits d'estudi diferents –fraseologia i paremiologia–, en funció del tipus d'unitats fraseològiques que en constitueixen l'objecte estudiat:

> Creemos que el verdadero núcleo de la Fraseología, su auténtico objeto de estudio, son las locuciones, y que las clásicas paremias y proverbios o refranes deben ser asignados a la Paremiología, como ya proponía Casares a mediados del siglo XX, se conciba o no ésta como parte de la Fraseología.

Si recapitulem en la revisió que tot just hem realitzat i tenim en consideració totes aquestes categories que acabem de veure, ens podria resultar l'arbre següent:

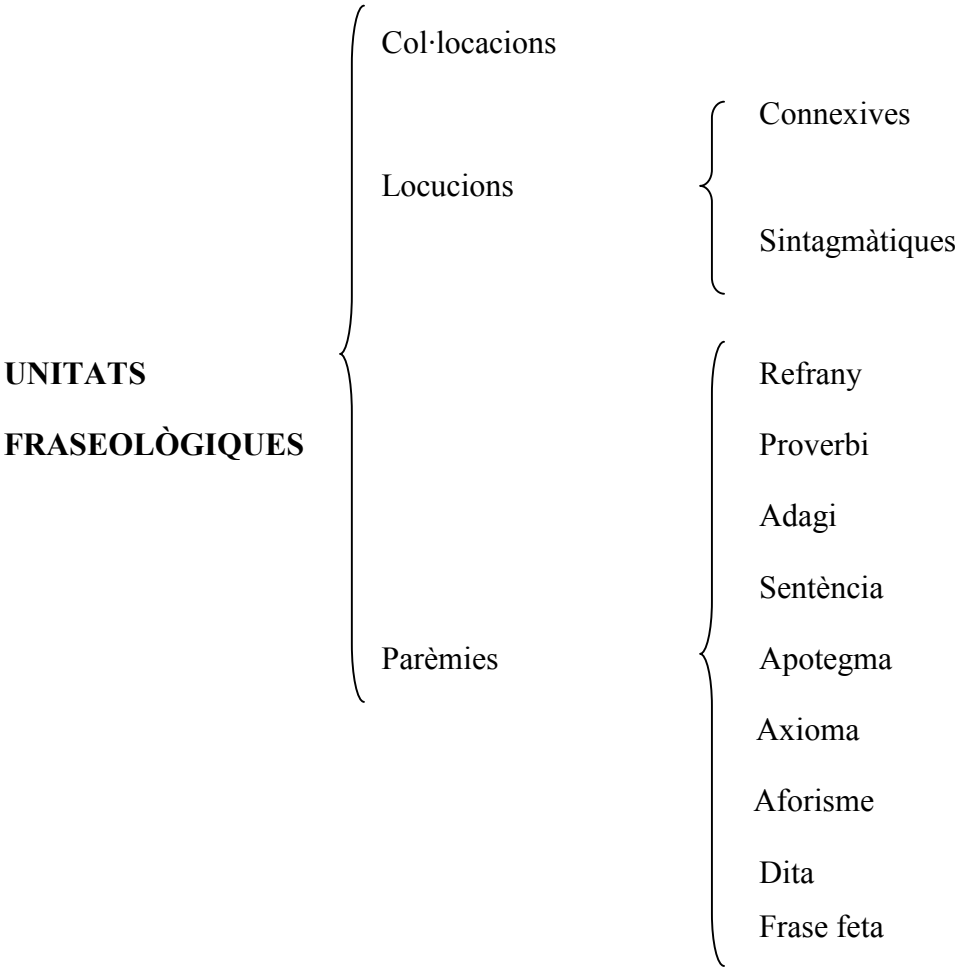


Fig. VIII : Representació de la taxonomia inherent a les parèmies i locucions emprada per Conca, combinada amb la classificació de les UFs proposada per Corpas.

Pel que respecta a aquest treball, hem de remarcar que no hem volgut entrar en l'anàlisi de la categoria de les *col·locacions*, sempre amb afany, com hem explicat anteriorment, de delimitar o restringir el nostre objecte d'estudi per tal d'arribar a unes conclusions com més acurades millor. Ens centrarem, per tant, en les *locucions* i les *parèmies*. El fet que preferim deixar de banda en el nostre estudi la categoria de les col·locacions no respon a cap prejudici envers aquest tipus d'expressions, ni tampoc significa que considerem que es troben fora de l'abast de la nostra concepció d'unitat fraseològica. Ben al contrari, com ja hem vist, es tracta d'un tipus d'expressions fixades en la norma que tenen un indiscutible valor al si d'una llengua i d'una comunitat lingüística. Així doncs, no es tracta de relegar les col·locacions a un segon pla, sinó que els motius d'aquesta decisió són més bé de tipus pràctic, pel fet que treballem amb un corpus ampli i ens interessa sobretot esbrinar si existeix o no correspondència fraseològica entre els textos originals i els traduïts, independentment del tipus d'UFs que hi trobem, en aquestes correspondències. Així, el fet d'incloure les col·locacions en la nostra anàlisi hauria multiplicat el nombre d'entrades de la nostra base de dades –que ja és considerablement extensa–, i ens hauria dificultat arribar a uns resultats acurats.

Una vegada delimitat l'abast del nostre objecte d'estudi, considerem interessant contrastar les classificacions de l'univers fraseològic que duen a terme diversos autors per tal de formar-nos així una idea de l'estat de la qüestió.

Així doncs, podríem destacar la minuciosa classificació proposada per Gläser (1998:126-129) de l'univers fraseològic o *frasicon*, que l'autora defineix com a «the whole inventory of idioms and phrases, both word-like and sentence-like set expressions». Gläser es basa també en el model del centre i perifèria, i de la seua classificació podem extreure que al centre tindríem el que ella anomena *nominations*, ço és, sintagmes nominals equivalents a una paraula; constituirien, doncs, parts de l'oració i farien la mateixa funció dins l'oració que els noms, adjectius, verbs i adverbis. Segons l'autora aquests sintagmes (col·locacions) poden ser *idioms* o *non-idioms*[31]. En la perifèria, Gläser col·loca les unitats fraseològiques que constitueixen una oració per si mateixes, és a dir, es tracta de proposicions (*propositions*), amb subjecte i predicat. Dins les proposicions, l'autora inclou les següents categories:

[31] Tot fent de nou al·lusió al concepte de *prototipus*, l'autora entén per *idiom* el prototipus d'unitat fraseològica; d'altra banda, els *non-idioms* farien referència a aquelles col·locacions restringides però no idiomàtiques, com ara alguns termes tècnics, clixés, alguns noms propis, etc. (Ex. *the benefit of the doubt*, *the Black Sea*)

- *proverbs*, que sempre són idiomàtics i que de vegades tenen una funció educativa. Ex. *One swallow does not make a summer*;

- *commonplaces*, considerats per norma com a no idiomàtics, segons l'autora, i que serveixen com un recurs conversacional que no té cap funció educativa. Ex. *Boys will be boys*;

- *routine formulae*, o fórmules rutinàries, que poden ser tant *idioms* (Ex. *Hold your horses*) com *non-idioms* (Ex. *Mind the step*);

- *slogans*, que no es poden considerar *idioms* perquè no gaudeixen de sentit ple, sinó que el seu significat és parcial. Ex. *Safety first*;

- *commandments and maxims*, com ara *Thou shalt not kill = No mataràs*;

- *quotations and winged words*, com per exemple *Where ignorance is bliss, 'tis folly to be wise*.

En un estrat intermedi entre la perifèria i el centre, Gläser situa el que anomena *transition area*, que correspondria a aquelles unitats fraseològiques que tenen un caràcter dual, a mig camí entre els sintagmes i les proposicions. Aquesta categoria comprendria, segons l'autora: els binomis irreversibles, les comparacions estereotipades, les dites proverbials, els fragments de proverbis i les al·lusions i fragments de cites.

Per la seua banda, Mel'čuk (1998:30) es basa en criteris pragmàtics i semàntics per tal de dur a terme la seua classificació. Aquest autor parla de *phrasemes* i els defineix com a expressions *no lliures*, motivades, i en fa la següent distinció:

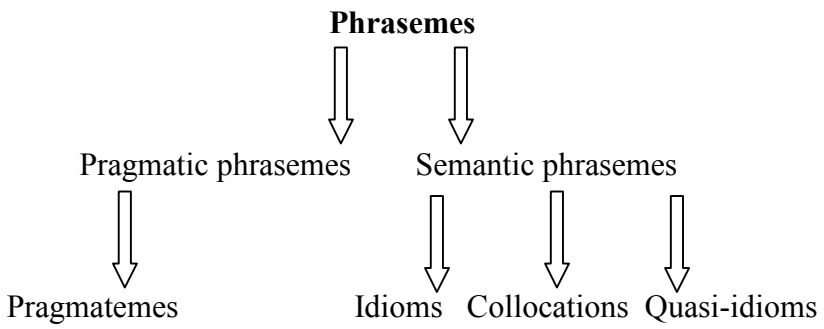


Fig. IX: Classificació general dels *frasemes* de Mel'čuk.

Per tal d'entendre millor el que l'autor anomena *pragmatic phrasemes* o *pragmatemes*, l'autor exposa un exemple bastant esclaridor. Posem per cas la següent frase en anglés, que podria aparèixer al menú de qualsevol restaurant[32]:

Caesar salad: All you can eat

Si aquesta frase, però, aparegués en un menú d'un restaurant francès o català, per exemple, ho faria de les formes següents:

Salade César à volonté
Amanida Cèsar a la gana

Perfectament s'hauria pogut traduir aquesta frase original anglesa per *tout ce que vous pouvez manger* en francès o *menja'n tanta com pugues* en català, però aleshores ja no seria una unitat fraseològica. Les frases resultants serien gramaticalment correctes però no es correspondrien pragmàticament a la forma com ho expressarien els parlants nadius francesos o catalans. Per tant, podríem relacionar el que l'autor anomena *pragmatemes* amb la noció d'equivalent pragmàtic. Així, les dues primeres traduccions serien pragmatemes o equivalents de l'original, mentre que les segones constituirien simples calcs que en la llengua d'arribada no serien frases fetes. Segons això, cabria la possibilitat de reflexionar sobre l'existència o no de cap criteri intern que determine la pertinença a aquesta categoria, ja que podria semblar que l'única forma d'esbrinar-ho és mitjançant el contrast entre llengües.

Quant a la segona categoria de la divisió de Mel'čuk, els *frasemes semàntics*, val a dir que es correspondria, a grans trets, amb la primera divisió general de Gläser o la de Corpas, com podem observar en aquest diagrama comparatiu:

Corpas	Gläser	Mel'čuk	
UFs	**Phraseological Units**	**Phrasemes**	
colocaciones	*nominations*	*collocations*	(3ª esfera)
locuciones	*transition area propositions*	*quasi-idioms*	(2ª esfera)
enunciados fraseológicos	*propositions*	*idioms*	(1ª esfera)

Fig. X: Resum de les classificacions generals de Corpas, Gläser i Mel'čuk respectivament.

[32] L'autor exposa un exemple en anglés i francés; nosaltres n'hem afegit la traducció també al català.

D'altra banda, tot atenent a criteris pragmaticodiscursius, Salvador (2004) adopta l'esquema proposat per Nattinger i DeCarrico (1992), aplicat al que ells anomenen *lexical phrases*, o «expresiones que tienden a especializarse en funciones pragmático-discursivas específicas». Segons aquests autors, aquests tipus d'UFs podrien agrupar-se al voltant de tres eixos:

a) marcadors d'interacció social que intervenen en el manteniment de la conversa (introducció, canvi de tòpic, conclusió, etc.) o en els propòsits de l'intercanvi verbal (marcadors de cortesia, gratitud, conformitat, negativa, etc.);

b) marcadors de tòpics habituals en la interacció quotidiana, com ara aquelles UF que introdueixen una autopresentació biogràfica, per exemple;

c) recursos discursius que connecten l'escriptura i el sentit del desenvolupament discursiu, és a dir, connectors lògics, temporals, espacials, recursos de fluïdesa, exemplificadors, etc.

Per últim, si ens fixem en la funció semiòtica de les unitats fraseològiques, caldria destacar la interpretació que duu a terme Lawick (2001:165-168) de la proposta sistematitzadora de Burger (1998), que divideix els fraseologismes en tres grans grups:

1. UFs referencials (*referentielle Phraseologismen*). En paraules de Lawick (2001:165), «es refereixen a objectes, processos o situacions de la realitat, que pot pertànyer a un univers fictici». Ex. *Morgenstund hat Gold im Mund=El bon dia comença per l'alba*.

2.UFs estructurals (*strukturelle Phraseologismen*). En definitiva, aquesta categoria correspondria als organitzadors textuals o marcadors discursius, com ara els connectors, que estableixen relacions gramaticals dins el discurs. Ex. *no solament...sinó*.

3. UFs comunicatives (*kommunicative Phraseologismen*). Lawick afirma que aquestes UFs «intervenen en l'establiment, la definició, la realització i la conclusió de contactes comunicatius». Segons això, equivaldrien a les fórmules fàtiques. Ex. *Bon dia*.

Si ens hi fixem, aquesta classificació es correspondria amb les tres funcions clàssiques del llenguatge. Des del punt de vista del nostre treball, la base de dades del nostre corpus abasta totes tres categories, com observarem més endavant.

3. FRASEOLOGIA I TRADUCCIÓ: EINES CONCEPTUALS D'ANÀLISI

L'auge que ha experimentat el camp de la fraseologia en els darrers anys, del qual ja hem donat compte en apartats anteriors, ha propiciat l'aparició de nous enfocaments i aportacions teòriques que aborden aquest tema des d'àmbits molt distints. I un d'aquests és la investigació fraseològica des del punt de vista de la traductologia, una combinació de recerca que, al seu torn, es pot tractar des de perspectives diferents, entre les quals destaca la fraseologia comparada o contrastiva. Ara bé, com diu Corpas (2003: 247), cal matisar que «la fraseología comparada, pionera en la extinta Unión Soviética, no ha profundizado en todos los campos por igual», i sovint s'ha limitat a la recopilació d'UFs o a estudis de caràcter descriptiu. Tanmateix, considerem que un estudi fraseològic de tipus traductològic ha de tenir en compte, a més de la comparació interlingüística, altres aspectes de tipus estilístic, discursiu o pragmaticotextual que resulten de vital importància per entendre el funcionament de les UFs. I juntament amb aquests factors, Corpas (2003:247) en destaca així mateix els següents: «los mecanismos psicolingüísticos que explican la realidad de tales unidades, su procesamiento por parte de los hablantes, la base metafórica y semiótico-cultural, así como las manipulaciones que sufren frecuentemente al ser actualizadas en el discurso».

Hem observat també anteriorment que l'univers fraseològic d'una llengua constitueix una mena de símbol identitari que reflecteix la idiosincràsia d'una comunitat lingüística i cultural. Per tant, com es pot esperar, aquesta circumstància dificulta considerablement la traducció de les unitats fraseològiques, i conseqüentment, aquest fet es veu reflectit en els estudis traductològics centrats en aquesta problemàtica. Però a més de la dificultat que suposa la interpretació del significat d'una UF en LO, i la seua posterior traducció a una altra llengua –la qual podria no tenir una tradició cultural compartida, per qüestions de llunyania històrica o geogràfica, o per qualsevol altre motiu, i ser així molt diferent quant a estructures gramaticals, lèxic o referents culturals–, existeix un problema afegit: una mateixa UF pot tenir diverses interpretacions o activar diferents associacions lèxiques, factor que tal vegada podria no donar-se en traslladar aquesta UFO a una altra llengua. En paraules de Marco (2002:117):

> Les UF, a més, presenten el problema afegit que poden activar associacions lèxiques en més d'un sentit, ja que hi poden confluir diversos camps del discurs, en una llengua, mentre que en una altra llengua les associacions d'un modisme relativament 'equivalent' poden ser distintes, amb la qual cosa es poden introduir significats que, a més de ser aliens al TO, interfereixen en els patrons de la cohesió lèxica, tot reduint-ne el nivell.

Per tant, tot tenint en compte aquesta qüestió, i des d'un punt de vista contrastiu, ens pot resultar molt útil, en primer lloc, la distinció que duu a terme Corpas (2003:247-253) entre diversos tipus d'UF, segons com siguen la seua forma, el seu contingut o el seu origen. Tot basant-nos en aquests criteris, trobarem les següents categories:

a) *Grups temàtics*. Tradicionalment s'han observat els fraseologismes a través del contingut dels seus components, tot agrupant-los segons inclogueren, per exemple, denominacions del cos humà o animal (somatismes), denominacions d'animals o noms de colors. Tanmateix, segons l'autora, aquest punt de vista podria tornar-se més interessant si l'enfoquem cap a criteris semàntics o pragmàtics. Corpas parla d'*arxisememes*, i posa com a exemple un camp lèxic relacionat amb l'arxisemema 'boig'/'loco'/'insane':

-estar como una cabra/regadera, faltar a uno un tornillo, írsele la olla a alguien, etc.[33]
-anar-se'n de l'olla, perdre l'oremus, estar guillat, anar-se'n del cap, etc.
-have bats in the belfry, as nutty as a fruitcake, soft/weak in the head, out of one's mind, etc.

Tot i això, hem de tenir en compte la dificultat que suposa determinar d'antuvi els criteris per esbrinar quins són els arxisememes de determinats grups d'UFs. Així mateix, aquest sistema d'arxisememes podria resultar confús a l'hora d'agrupar les UFs en general, i en deixaria moltes sense classificar.

b) *Universals fraseològics*. Es tracta d'un concepte que es pot extreure a partir de l'observació de certes regularitats entre UFs, tot tenint en consideració, és clar, l'estructura de les llengües implicades en el procés. D'aquesta qüestió s'han ocupat, a més de Corpas (2003:248), altres autors com ara Dobrovol'skij (1988) o Durčo (1993), i han arribat a la conclusió que com més analítica siga una llengua, més regularitat presentarà el seu sistema fraseològic: «existe una relación proporcional entre el grado de "analiticidad" de una lengua y la regularidad de su sistema fraseológico».

[33] Alguns dels exemples ací esmentats els dóna la mateixa autora , mentre que d'altres els hem afegit nosaltres.

Aquestes *regularitats* o coincidències entre UFs i amb altres unitats lèxiques o sintagmàtiques de la llengua s'anomenen *fràsics* i poden ser de diversos tipus: *lèxics* (és a dir, relacionats amb l'homonímia, polisèmia, sinonímia i antonímia), o *semànticoculturals* (relacionats amb la pragmàtica), entre d'altres.

c) *Préstecs interlingüístics*, també anomenats *europeismes*. Es tracta d'UFs que presenten coincidències quant a la seua forma i contingut en diverses llengües, perquè tenen un origen comú, que pot ser, segons Corpas (2003:249), «natural, cultural, o bien una mezcla de ambos». Els europeismes *naturals* farien referència a tot allò relacionat amb els éssers vius (per exemple, somatismes) o amb els fenòmens naturals (sobretot atmosfèrics); els *culturals*, però, procedirien de la tradició comuna de les cultures europees, expressada sobretot a través de la Bíblia i obres mestres de la literatura, que per descomptat, han estat traduïdes a moltes llengües; i els *naturals-culturals* serien una mescla dels dos anteriors.[34]

d) *Correspondències interlingüístiques*. Aquest constituiria un dels temes més discutits en el camp de la fraseologia i la traducció: els *equivalents fraseològics*. Tradicionalment molts autors han parlat de la més que debatuda *(in)traduïbilitat* de les UFs, tot adduint, segons Lawick (2001:12), «tant raonaments lingüístics com de literaris». Nosaltres, però, no ens detindrem a debatre aquesta qüestió, ja que és evident que les UFs *sí* que es tradueixen; la qüestió és, mitjançant quins procediments? Segons Salvador (1995:14), aquesta *dificultat* de traducció rau en el fet que les UFs constitueixen, com ocorre amb els topònims, senyes convencionalitzades de la identitat cultural d'una comunitat, les quals s'oposen a la regularitat de tot sistema lingüístic:

> De fet, d'alguna manera, els idiomatismes funcionen com a senya d'identitat cultural d'una comunitat lingüística, com a petja d'un procés històric, tal com ho fan els topònims. No ens estranyarà, doncs, si palesen així mateix una tendència a la immobilització formal, a la irregularitat arcaïtzant i a la intraductibilitat.

Per aquest motiu, davant la relativa dificultat de traducció que presenten les UFs, molts estudiosos han optat per seguir la tradicional escala gradual que oscil·la entre l'*equivalència nul·la* o *zero* i l'*equivalència total*, passant per diversos graus d'*equivalència parcial*. En teoria, l'equivalència nul·la implicaria una absència de correspondència lingüística per la UFO en LM, però això no significa que no es puga

[34] Corpas (2003:250) posa l'exemple de l'UF *Ull per ull, dent per dent* (*Ojo por ojo, diente por diente/ An eye for an eye, and a tooth for a tooth/ Oeil pour oeil, dent pour dent/ Occhio per occhio, dente per dente/ Auge um Auge, Zahn um Zahn*) que al mateix temps conté somatismes i una referència bíblica.

traduir. Aquesta escala d'equivalències, basada sobretot en paràmetres de la lingüística contrastiva, se centra sovint en les semblances interlingüístiques de les UFs, sobretot quant a l'estructura, el grau d'idiomaticitat, la imatge metafòrica que constitueix la base de la UF o les connotacions que té aquesta.

Independentment de totes aquestes consideracions, és evident que per tal de traduir una UF caldrà identificar-la primer i donar-li una interpretació dins el seu context. Segons Corpas (2003:215):

> El traductor debe valorar la carga potencial de la unidad, contrastándola con la aportación efectiva que ésta hace al hilo argumental del TO, es decir, sopesando la actualización semántica, discursiva y funcional que supone el empleo de dicha UF, y que puede variar grandemente con respecto a su uso en otros contextos o niveles.

Aquesta tesi ha estat propugnada per diversos autors també, com ara Baker (1992:63-78), que consideren la identificació de les UFs com el primer pas en el procés traductor. Aquesta tasca podrà ser més o menys costosa en funció del nivell de fixació que tinga en la llengua una UF. En qualsevol cas, i sobretot en els textos literaris i audiovisuals, on destaca la creativitat de l'autor, resultarà especialment dificultós esbrinar fins a quin punt estem parlant d'UFs fixes o de variacions d'UFs com a recurs estilístic puntual fruit de la invenció creativa de l'escriptor o guionista. En un article sobre la traducció de les UFs als textos teatrals, Guzman (2000:172) es refereix precisament a aquesta qüestió:

> En definitiva, en la traducció dels textos literaris, la dificultat és proporcional a l'estat de fixació de la UF; i a la creativitat de l'autor del text font (TF) i la seua capacitat per crear variacions d'una determinada UF.

De fet, ja ens hem referit abans a la qüestió que algunes UF tenen un caràcter polisèmic, i podran interpretar-se de formes diferents segons el context en què es troben. Per aquest motiu, hem volgut incloure el context original i el de les traduccions en les fitxes de la nostra base de dades, atés que aquest és un element determinant a l'hora de donar una interpretació i una definició correctes, segons el context, de cadascuna de les UFs que hi hem inclòs.[35]

[35] Consulteu el capítol 4, corresponent a la metodologia d'anàlisi, sobre el buidatge del corpus i la posterior sistematització de la informació obtinguda en una base de dades.

3.1. La fraseologia com a problema de traducció

Arribats a aquest punt, caldria plantejar-se una pregunta; ja hem constatat que, en funció de tot un conjunt de factors de tipus lingüístic o cultural, les UFs poden presentar certa resistència a ser traduïdes. Cabria la possibilitat, doncs, de considerar d'entrada les UFs com a *problemes de traducció*? Per esbrinar-ho, analitzem primer què entenen alguns autors per *problema de traducció*.

Segons Hurtado (2001:279), «La noción de problema de traducción está íntimamente ligada a la noción de error de traducción (cuando un problema no se resuelve adecuadamente) y a la de estrategia traductora (mecanismos de resolución de problemas)». Nosaltres afegiríem que també està lligada a la noció de *tècniques de traducció*, com a procediments concrets i visibles en el resultat que aporten solucions puntuals a determinats problemes de traducció.

En realitat, aquest concepte encara no ha estat clarament definit pels estudis traductològics, que no es posen d'acord quant a l'abast d'aquesta noció, tot identificant-la sovint amb una altra: *dificultat de traducció*. Hurtado (2001:282) recull les paraules de Nord (1988), que ha estat una dels pocs investigadors que n'ha fet una distinció al respecte. Segons aquesta autora, el *problema de traducció* tindria una connotació objectiva i es referiria a problemes puntuals que se li poden presentar al traductor en el transcurs d'un treball de traducció determinat. Per contra, la *dificultat de traducció* seria de tipus subjectiu i estaria relacionada amb les condicions de treball inherents a cada traductor de forma particular.

Tot seguint amb les teories de Nord (1991), recollides per Hurtado (2001:283), trobem una classificació dels problemes de traducció en quatre tipus: textuals, pragmàtics, culturals i lingüístics. Hurtado comenta aquestes categories i les defineix de la manera següent:

> Los problemas textuales surgen de características particulares del texto de partida (por ejemplo, los juegos de palabras). Los problemas pragmáticos surgen de la naturaleza de la propia práctica traductora (por ejemplo, la orientación de los receptores de un texto). Los problemas culturales surgen de las diferencias en las normas y convenciones entre la cultura de partida y de llegada (por ejemplo, convenciones del tipo de texto). Los problemas lingüísticos surgen de las diferencias estructurales entre la lengua de partida y de llegada (por ejemplo, la traducción del gerundio inglés al alemán).

Segons això, podríem ben bé afirmar que les UFs complirien els requisits de pertinença a totes quatre categories, ja que:

a) Constituirien un problema textual, pel fet que acompleixen una funció determinada dins el TO i sovint es converteixen en mecanismes de coherència i cohesió. És més, Hurtado comenta com a exemple d'aquesta categoria els jocs de paraules, un fenomen íntimament relacionat amb el de la fraseologia, fins al punt que una UF pot constituir la base d'un joc de paraules; o aquesta mateixa UF també pot basar-se en una metàfora, un símil etc. (Ex. *No és igual tenir un ull dins la busca, que una busca dins l'ull*).

b) Serien també un problema pragmaticocultural, ja que tenen una relació directa amb els receptors del text en qüestió: ja hem vist abans com nombrosos autors (Salvador, 1995, 2004; Sancho, 1999; etc.) consideren la fraseologia com un indicador d'identitat col·lectiva d'una comunitat lingüística determinada. (Per exemple, no tindrien les mateixes connotacions per als receptors catalans i anglesos respectivament les expressions *Què passa, Neng?* i *What's up, man?*). Aquest aspecte estaria així mateix íntimament relacionat amb la noció d'intertextualitat.

c) Encaixarien també com a problemes culturals, atés que, tot enllaçant amb la categoria anterior, sovint representen les realitats culturals i històriques d'una comunitat lingüística; a més a més, hem comentat anteriorment que el fenomen de la fraseologia es troba així mateix relacionat amb el dels referents culturals, pel fet que moltes UFs reflecteixen aspectes característics de la cultura origen i que poden no existir en la cultura d'arribada. (Ex. *Quan el mal ve d'Almança, a tots alcança/ Donar duros a quatre pessetes/ Ser más feo que El Fary comiendo limón/ Ver los toros desde la barrera*).

d) *And last but not least*, podrien considerar-se problemes lingüístics, donat que el sistema fraseològic de cada llengua presenta unes característiques lingüístiques concretes, i els mecanismes de lexicalització i posterior fixació en la llengua d'aquestes unitats prefabricades del discurs és diferent en cada sistema lingüístic.

No seria gaire agosarat, doncs, considerar les UFs com a problemes de traducció *per se* que podrien presentar major o menor grau de dificultat d'interpretació i posterior reexpressió en LM en funció de diferents factors, com ara l'especificitat de la realitat cultural a la qual fan referència o la competència lingüística del traductor, entre molts altres.

Una vegada escatida aquesta qüestió, i recapitulant el que hem vist fins ara, després d'identificar una UF, d'interpretar el seu significat dins un context determinat i de constatar que constitueix un problema de traducció, caldria buscar-ne una correspondència en LM mitjançant una tècnica de traducció determinada. I aquesta correspondència s'ha d'efectuar, segons autors com ara Corpas (2003:216), a dos nivells distints: lèxic i textual. En paraules de l'autora:

> Tras las fases de identificación y de posterior interpretación, el traductor procede al establecimiento de correspondencias, primero en el nivel lexicológico, el plano teórico, para, a continuación, bajar a los niveles textual y discursivo, en una palabra, al plano real.

Corpas (2003:216) defén que per tal de trobar primerament la correspondència lèxica d'una UF, cal localitzar-ne d'antuvi el «translema en el lexicón bilingüe». En aquest sentit, l'autora es lamenta de la poca eficàcia de les obres de referència (diccionaris, reculls fraseològics, etc.) quant al tractament de les UFs, ja que sovint aporten solucions massa generals que poc o gens ajuden el traductor. L'autora també parteix de la consideració que existeixen tres graus de correspondència lèxica («equivalencia plena», «equivalencia nula» i «equivalencia parcial»); tanmateix, com comentàvem abans, tal vegada, i atesa la complexitat del problema de traducció que suposa una UF, aquesta simplificació en tres graus podria resultar una mica generalitzadora. Analitzem, llavors, la definició que dóna Corpas (2003:217) d'«equivalencia plena»:

> Ésta se produce cuando a una UF de la LO le corresponde otra UF de la LM, la cual presenta el mismo significado denotativo y connotativo, la misma base metafórica, la misma distribución y frecuencia de uso, las mismas implicaturas conversacionales, la misma carga pragmática y similares restricciones diastráticas, diafásicas y diatópicas.

Segons aquesta idea, quantes UFs podrien reunir realment tots aquests requisits? I què hem d'entendre exactament per *mateixa* base metafòrica, per exemple? Posem per cas el refrany anglés *The devil finds work for idle hands*, que té una correspondència al castellà, segons el diccionari bilingüe Collins, que seria *Cuando el diablo no tiene que hacer, con el rabo mata moscas.* En aquest cas, tenim que un element de la base metafòrica (*devil/diablo*) efectivament coincideix, però si ens hi fixem bé, el conjunt de la imatge conceptual és diferent: en anglés s'introdueix el somatisme humà de les mans, mentre que en la UF en castellà trobem una al·lusió a un altre somatisme, en aquest cas del món animal, la cua. El significat denotatiu i connotatiu de totes dues sembla bastant similar; aleshores, estaríem davant d'una equivalència plena o per contra, es tractaria d'una equivalència parcial, atés que només coincideix un dels elements de la base metafòrica? I tot anant una mica més enllà, quin tipus d'equivalència seria, per exemple, el refrany, també equivalent, *La ociosidad es la madre de todos los vicios*?

De fet, la mateixa autora reconeix, quant a aquesta escala gradual, que «No se trata, sin embargo, de compartimientos estancos, claramente delimitados y definidos, sino de más bien una escala gradual de límites borrosos e imprecisos» (Corpas, 2003:217). Per tant, caldria plantejar-se fins a quin punt ens pot resultar útil aquesta distinció des del punt de vista del nostre treball, ja que la realitat és que, en la pràctica, un traductor pot fer servir una correspondència parcial, o qualsevol altre recurs[36], que pot resoldre perfectament el problema de traducció de la UFO. Si partim, doncs, d'aquesta idea, trobarem un ventall molt més ampli de solucions possibles que podríem plasmar en un conjunt de tècniques de traducció, el qual il·lustraria una realitat que podem constatar de forma empírica mitjançant la nostra anàlisi del corpus: en la pràctica quotidiana real, els traductors fan servir diverses tècniques de traducció, més enllà de l'equivalència entesa com un ideal, és a dir, com una correspondència plena a tots els nivells entre dues UFs de dues llengües

[36] En un apartat dedicat a la fraseologia i traducció, Marco (2002:115) ofereix tota una sèrie d'exemples reals de traduccions d'UFs que il·lustren aquest fet: els traductors fan servir tècniques de traducció diferents en cada cas.

diferents. La diferència entre ambdós punts de vista, quant a la traducció de les UFs, potser es trobaria en el nivell en què se situe l'anàlisi, que pot ser el dels sistemes lingüístics en contrast (fora de context) o el de l'ús (en context). En aquest sentit, la traducció tindria lloc sempre en el darrer.

De fet, si un traductor troba una solució a la traducció d'una UFO, que no és una UF en LM (sinó un recurs retòric relacionat, per exemple, com explicarem més endavant) però que en reprodueix el sentit referencial, no podríem dir, doncs, que aquest traductor, n'ha trobat una *equivalència* en LM? És evident que ens trobem de nou davant l'eterna ambigüitat del terme *equivalència*, considerada per alguns com la condició bàsica necessària perquè es puga parlar de traducció, i definida per altres com a tècnica de traducció. Per tant, com ja hem apuntat anteriorment, nosaltres no farem servir aquest terme concret en la nostra llista de tècniques[37] i partirem de la idea que una solució a un problema de traducció fraseològica podrà ser considerada com a *equivalència*, encara que aquesta solució en LM no constituïsca una UF.

Quant al pla textual de la correspondència, Corpas (2003:219) contempla tres possibilitats hipotètiques que podrien donar-se en el traductor dins d'aquesta fase del procés: a) que el traductor no identifique la UF com a tal; b) que la reconega, però que no siga capaç d'interpretar-la correctament dins el context donat; c) que la identifique i la interprete correctament, però que no siga capaç de donar-ne un equivalent adequat.

Aquestes dificultats inherents al traductor responen al que alguns autors (Salvador i Ferrer, 2005:2) anomenen *descodificació*, noció que defineixen com la «dificultat d'interpretació per part dels parlants insuficientment ensinistrats, cosa que comportarà òbviament una dificultat onomasiològica en el procés productiu». I aquesta dificultat pot ocasionar errades de traducció en el TM.

En definitiva, gairebé tots els estudiosos de la fraseologia coincideixen en un punt: caldria proporcionar una major preparació en aquest camp als futurs professionals de la traducció (Corpas:2003), tot aplicant les UFs a l'educació discursiva (Salvador i Ferrer, 2005), no sols pel que fa a la interpretació, sinó també a la producció de discursos. És evident, doncs, que la didàctica de la traducció (i, en definitiva, de la llengua en general) reclama una major atenció sobre la fraseologia com a vehicle d'adquisició de competència lingüística, tant en LO com en LM.

[37] Tot i que sí anomenarem *equivalent fraseològic* a una de les categories de la nostra llista, com explicarem a l'epígraf 3.2.1.

3.2. Tècniques i estratègies de traducció fraseològica

La noció de *tècnica de traducció* ha suscitat un important debat en el món de la traductologia, ja que sovint aquest terme ha estat motiu de confusió pel fet que en ocasions alguns autors l'han fet servir com a sinònim d'estratègia, mètode o procediment de traducció. D'altra banda, existeix una gran diversitat de propostes quant a la seua classificació, algunes de les quals repeteixen categories o fins i tot les confonen. En paraules d'Hurtado (2001:256), la primera confusió que genera el concepte de *tècnica de traducció* «tiene que ver en cuanto a su denominación, ya que algunos autores las han denominado procedimientos, otros estrategias, etc.».

Així mateix, l'autora (2001:256) posa en relleu el caràcter prescriptiu o instructiu que han arribat a assolir algunes d'aquestes classificacions, quan aquests tipus de llistes haurien de tenir, segons el nostre parer, un caire orientador o descriptiu:

> Su concepción también ha generado confusión, ya que generalmente se han considerado de modo prescriptivo y además, a veces, se han identificado con la noción de método o estrategia; por otro lado, se han propuesto diversas clasificaciones utilizando diferentes denominaciones con categorías que se solapan.

Per aquest motiu, hem volgut dedicar aquest apartat a definir què entenem nosaltres per *tècniques de traducció* i a donar-ne una classificació pràctica, aplicable als exemples que hem extret del nostre corpus, i que reflectisca les tendències que segueixen els traductors a l'hora de traduir les UFs.

Ja ens hem referit abans al fet que la traducció no es troba exempta de limitacions i de *problemes* als quals ha de fer front el traductor. I per tal de resoldre aquests problemes i limitacions que poden sorgir per diversos motius i factors, el traductor ha de saber dur a terme una *tria*, després de valorar totes les alternatives de què disposa; ha d'assumir que un problema de traducció no ha de tenir per força només una solució, sinó que el traductor podrà aplicar-hi diversos mètodes, estratègies i tècniques per tal de dur a terme la seua traducció (Vinay i Dalbernet, 1958:7):

> For a given text there would therefore not be a single translation, but a choice; translators weighing several alternatives before proposing their solutions. And if there is a stage of selection, it is the result of an artistic process, art involving essentially a free choice.

Vinay i Dalbernet consideren que per tal d'entendre aquesta idea, cal admetre d'antuvi que tota traducció implica una sèrie d'inevitables pèrdues i guanys, als quals arribarà el traductor mitjançant el que ells anomenen *methods/procedures of translation*, que poden ser considerats com el primer recull de tècniques de traducció que va sorgir en traductologia. Més endavant tractarem aquesta qüestió i analitzarem amb més detall cadascuna de les categories d'aquesta llista.

Abans, però, i com tot just hem assenyalat, per tal d'entendre el sentit que li donarem en aquest treball a la noció de *tècnica de traducció*, cal distingir aquest concepte de la resta de termes amb els quals es podria confondre: *mètode* o *estratègia* de traducció. Hurtado (2001:256-257) dóna una definició bastant esclaridora de tots tres conceptes. Segons l'autora, s'entén per *tècnica de traducció* el «procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras». D'altra banda, Hurtado (2001:257) defineix el terme *mètode de traducció* com «la opción global que recorre todo el texto y que afecta al proceso y al resultado (...)». Segons aquestes definicions, el concepte de mètode seria molt més ampli, mentre que el de tècnica, abastaria només unitats menors del text, és a dir, sintagmes concrets, i estaria orientat a l'obtenció de solucions concretes que ajuden el traductor en la seua presa de decisions; per tant, les tècniques de traducció es veurien reflectides en el resultat, no en el procés. En canvi, l'autora duu a terme també una distinció entre *tècnica* i *estratègia de traducció*, noció que sí estaria present en totes les fases del procés; en paraules d'Hurtado (2001:257):

> A diferencia de las estrategias, que pueden ser no verbales y que se utilizan en todas las fases del proceso traductor para resolver los problemas encontrados, las técnicas se manifiestan únicamente en la reformulación en una fase final de toma de decisiones.

Cal dir que en el nostre treball nosaltres emprarem el terme tècnica tal i com l'entén aquesta autora en el sentit que es tracta d'una noció aplicable a segments de text (en aquest cas, a sintagmes fraseològics); ara bé, pel que fa a la definició que dóna l'autora d'aquest terme, nosaltres no emprarem el mot *equivalència*, pel fet que aquesta noció ha estat motiu de discussió en el panorama investigador i es pot prestar a confusions. Marco (2004:130), que també recull la definició d'Hurtado, es refereix precisament a aquesta qüestió quan diu que «(...) introduir en la definició el mot "equivalència" pot crear inconvenients, atés que es tracta d'un terme qüestionat per alguns enfocaments traductològics contemporanis».

Així mateix, l'autor remet als treballs d'altres autors, com ara Vidal (1995, 1998), Godayol (2000) o Mason (1994) per justificar el seu punt de vista.

És evident, que Hurtado identifica les tècniques de traducció amb diferents tipus d'*equivalència*, per la qual cosa podríem dir que parteix de la idea que la traducció consistiria, a grans trets, en la recerca d'equivalències. Aquesta concepció podria resultar un tant contradictòria si tenim en consideració el tipus de classificació que hem aplicat en el nostre estudi i que veurem tot seguit.

A banda d'això, si considerem que es tracta només d'un «procedimiento verbal» podríem córrer el risc de ser inexactes, sobretot si tenim en compte modalitats com ara la traducció audiovisual, on els textos poden contenir missatges de tipus verbal o no verbal (posem per cas els anomenats *gestos*, que poden incloure onomatopeies o sorolls humans de tipus no verbal però que poden tenir una gran càrrega semàntica i pragmàtica i que poden ser traduïts de forma verbal).

Tot continuant amb l'abast de la noció de tècnica de traducció, caldria plantejar-se una altra qüestió, que ja ha estat introduïda per altres autors (Marco, 2004): hem de considerar-la en sentit genèric o hem d'aplicar-la a problemes de traducció específics? Després de dur a terme una revisió de les tipologies de tècniques de traducció proposades per diversos estudiosos, Marco (2004:135) defén la utilitat epistemològica que tindria l'aplicació d'una llista de tècniques a problemes concrets de traducció, pel fet que «cada problema de traducció té un(s) tret(s) definitori(s) concret(s), és a dir, un aspecte o aspectes que el caracteritzen com a problema de traducció», tesi que també propugnen altres autors. Ja hem argumentat anteriorment que nosaltres considerarem les UFs com un problema de traducció concret i, des d'aquest punt de vista, caldria aplicar-hi un conjunt específic de tècniques que tinga en consideració les característiques inherents a les UFs, a les quals ja hem fet esment anteriorment.

En definitiva, i una vegada realitzats tots aquests aclariments, partirem del concepte de tècnica de traducció com a procediment concret i visible en la traducció per tal d'esbossar-ne una classificació pròpia que ens ajude en la nostra anàlisi.

3.2.1. Proposta de classificació

En la seua proposta pionera en metodologia de la traducció, Vinay i Dalbernet (1958:30) descriuen els diversos passos que haurien de seguir els traductors des que llegeixen el missatge que han de traduir fins que es decanten per la solució idònia

depenent del context en qüestió. Segons els autors, «translators are thus faced with a fixed starting point, and as they read the message, they form in their minds an impression of the target they want to reach». Així doncs, per tal d'arribar a formar-se una idea inicial d'allò que arribarà a ser la solució final a un problema de traducció concret, el traductor hauria de dur a terme les següents tasques:

1. identificar les unitats de traducció[38];
2. examinar el TO, tot avaluant el contingut descriptiu, afectiu i intel·lectual de les unitats de traducció;
3. reconstruir la situació que va donar lloc al missatge original;
4. tenir en consideració els efectes estilístics.

Després de dur a terme aquestes quatre reflexions, el traductor procedeix a trobar una solució concreta, la qual de vegades podrà sorgir de forma quasi immediata, o bé haurà de ser producte de reflexions addicionals. En qualsevol cas, el traductor haurà aplicat algun dels procediments (*procedures*)[39] proposats pels autors i que tot seguit veurem. Vinay i Dalbernet distingeixen entre dos tipus o *mètodes* de traducció –traducció directa i traducció obliqua (*direct and oblique translation*)–, cadascun dels quals implicaria unes tècniques de traducció concretes. La traducció *directa* es correspondria bàsicament amb la traducció literal i es donaria, segons els autors, quan és possible traslladar una unitat de traducció del TO al TM paraula per paraula, bé perquè ambdues unitats de traducció es basen en categories paral·leles (paral·lelisme estructural) o bé perquè aquestes estiguen basades en conceptes paral·lels (com a resultat de paral·lelismes metalingüístics). En canvi, la traducció obliqua tindria lloc quan les diferències estructurals i metalingüístiques entre ambdós segments de traducció (original i traduït) són tan grans que alguns efectes estilístics de l'original no es poden transmetre al TM sense alterar-ne l'ordre sintàctic o el

[38] Vinay i Dalbernet (1958:352) defineixen el terme unitat de traducció («*unit of translation*», «*unité de traduction*») com a «The smallest segment of utterance in which the cohesion of signs is such that they must not be translated separately. Units of translation permit the **segmentation** of a text to be carried out». Precisament aquests autors donen com a exemples d'aquest concepte diverses unitats fraseològiques: «*prendre son élan, de demain en huit, battre à coups précipités*»; per tant, aquesta idea ens resulta especialment interessant des del punt de vista del nostre treball.

[39] Tot i que els autors els anomenen *procediments*, nosaltres deduïm que poden ser considerats en realitat tècniques de traducció, ja que, com hem explicat anteriorment, les tècniques abasten problemes concrets de traducció i ja hem vist que Vinay i Dalbernet apliquen aquests procediments sempre al que ells anomenen «units of translation», és a dir, a sintagmes o segments lingüístics; així mateix, la gran majoria d'exemples que aporten els autors a cadascuna de les categories del seu llistat, constitueixen unitats fraseològiques, per tant no es refereixen a estratègies globals de traducció sinó que parlen de solucions concretes a problemes específics.

vocabulari. A partir d'aquesta dicotomia, els autors elaboren una llista de set procediments de traducció, que es poden classificar en directes i oblics:

DIRECTES

a) *Préstec* (*borrowing*), també anomenat *transfer* o *transference*[40] per altres autors (Newmark, 1988; Marco, 2002), que constituiria el procediment més senzill de tots i que consistiria a emprar el mateix terme original en LM. Segons Vinay i Dalbernet, aquest mètode es pot fer servir per diversos motius: bé perquè el concepte original no existeix en la cultura meta –i per tant, el préstec s'utilitzaria per cobrir una mancança en LM, sovint provocada per la llunyania històrica d'ambdues cultures, encara que no sempre– o bé perquè el traductor decideix introduir certs efectes estilístics en la seua traducció –en aquest cas, mitjançant el préstec, el traductor aconseguiria contextualitzar millor la seua traducció, tot deixant entreveure en aquesta un cert regust de la cultura original. Alguns exemples en serien termes com ara *datxa*, *samurai* o *déjà-vu*. Val a dir que molt sovint, a força d'utilitzar els préstecs, aquests passen a formar part de la llengua meta, i fins i tot alguns arriben a experimentar-ne un procés d'adaptació fonètica i gràfica (aquest fenomen ha estat anomenat *naturalització* per alguns autors, i seria el cas dels dos primers exemples), encara que no sempre és així (*déjà-vu*).

b) *Calc* (*Calque*). Vinay i Dalbernet consideren aquesta categoria com un tipus de préstec, que consistiria a traduir literalment en LM cadascun dels elements del sintagma o segment de traducció original. Aquest seria el cas de mots com ara *superhome* o *superman* (traducció del terme original alemany *Übermensch*). Cal assenyalar que, amb l'aplicació d'aquesta tècnica, podem obtenir dos resultats:

- un calc lèxic que respecta l'estructura sintàctica de l'original;
- un calc estructural, que acaba introduint una nova construcció en la llengua d'arribada.

c) *Traducció literal* (*literal translation*), és a dir, la traducció paraula per paraula en LM d'un segment de traducció en LO; procediment que es donaria en major mesura, segons els autors, entre llengües de la mateixa família o amb una cultura i unes tradicions compartides (Vinay i Dalbernet, 1958:34):

[40] Cal destacar que tot i que aquest mot ha estat emprat per alguns autors com a sinònim de *préstec*, per a Vinay i Dalbernet aquest constituiria un terme genèric per designar qualsevol procediment de traducció: «Transfer: a generic term for methods of translation.» (1958:351).

> It is most common when translating between two languages of the same family (e.g. between French and Italian), and even more so when they also share the same culture. If literal translations arise between French and English, it is because common metalingüistic concepts also reveal physical coexistence (...).

D'acord amb aquests autors, si, després d'haver provat d'utilitzar qualsevol d'aquests tres procediments, el traductor considera que donen com a resultat una traducció inacceptable[41], aleshores aquest haurà de passar a emprar alguna de les tècniques *obliqües*.

OBLICS

d) *Transposició* (*transposition*), que consisteix a substituir una categoria gramatical per una altra sense alterar-ne el sentit del missatge original. Tot i que aquesta siga una tècnica de traducció, també es pot fer servir dins d'un mateix sistema lingüístic (*reexpressió* o *reformulació*). Els autors distingeixen entre dos tipus de transposició: obligatòria i opcional, i ho il·lustren amb els següents exemples entre l'anglés i el francés: *Dès son leve*r → *As soon as he gets/got up* (en aquest cas el traductor a l'anglés ha de dur a terme una transposició obligatòria, ja que no té cap altra opció en LM); en canvi, en la combinació lingüística inversa cap al francés, el traductor podria realitzar una transposició de tipus opcional, ja que existeixen dues possibles estructures igual de correctes gramaticalment: *As soon as he gets up* → *Dès son lever/ Dès qu'il se lève*.

e) *Modulació* (*modulation*). Procediment basat en un canvi del punt de vista, d'enfocament o de categoria de pensament. Com diu Hurtado (2001:258), consistiria a canviar, per exemple, «abstracto por concreto, causa por efecto, medio por resultado, la parte por el todo, etc.». Ex.: *It is not difficult to show* → *Il est facile de démontrer*. De la mateixa manera com ocorria en el cas del procediment anterior, la modulació també pot tenir un caràcter opcional i lliure, o bé fix i obligatori.[42]

f) *Equivalència* (*equivalence*), entesa com a tècnica o procediment de traducció i que Vinay i Dalbernet defineixen de la manera següent: «Equivalence: A translation procedure, the result of which replicates the same situation as in the

[41] Per «inacceptable» aquests autors entenen aquells missatges que, en ser traduïts de forma literal: a) tenen un altre significat, b) no tenen sentit, c) són estructuralment impossibles de construir en la LM, d) no tenen una correspondència en l'experiència metalingüística de la LM o e) en tenen, de correspondència, però aquesta pertany a un altre registre.

[42] Hurtado també remet als treballs de Chuquet i Paillard (1989), on es distingeixen diversos tipus de trasposicions i modulacions entre l'anglés i el francés.

original, whilst using completely different wording.» (1958:342). Curiosament, aquests autors posen com a exemples idonis d'equivalència la traducció dels proverbis i altres tipus d'*enunciats fraseològics*[43] (1958:38):

> As a result, most equivalences are fixed, and belong to a phraseological repertoire of idioms, clichés, proverbs, nominal or adjectival phrases, etc. In general, proverbs are perfect examples of equivalences (...). The method of creating equivalences is also frequently applied to idioms.

Ex.: *To rain cats and dogs; Pleuvoir à seaux/ des cordes*; *llover a cántaros*; *ploure a bots i barrals; piovere a catinelle*; *in Strömen regnen*.

Segons això, els autors afirmen que dins les unitats fraseològiques, els enunciats fraseològics son altament traduïbles mitjançant la tècnica de l'*equivalent* i que les locucions i frases fetes, tot i que no tenen un nivell tan alt de correspondència entre llengües com els enunciats fraseològics, també posseeixen un grau bastant elevat de traduïbilitat. Aleshores, si seguim aquest raonament, els traductors ho tindrien relativament fàcil a l'hora de traduir una UF aplicant-hi la tècnica de l'equivalent. Però, és així en realitat? Ho esbrinarem més endavant en la nostra anàlisi d'exemples concrets i reals de traducció d'unitats fraseològiques.

g) *Adaptació* (*adaptation*), que podria considerar-se com un cas especial d'equivalent i que, segons els autors, tocaria els llindars més extrems de la traducció. Com el seu nom indica, consistiria a substituir un element de la cultura original que no existeix o que es desconeix en la cultura meta, per un altre que resulte més o menys *equivalent* en LM. Com hem pogut comprovar en treballs anteriors (Oltra, 2005), aquest és un recurs que sovint es fa servir en traducció audiovisual i, en concret, en el doblatge, tot i que no sempre es tracta d'una decisió del traductor[44].

A aquests set procediments bàsics, els autors afegeixen una sèrie de parells de tècniques oposades (a excepció de la *compensació* i la *inversió*):

h) *Compensació* (*compensation*). Es tractaria d'una tècnica de traducció de tipus estilístic per la qual un element d'informació o un efecte estilístic concret es

[43] Ens referim a la tercera categoria de la classificació de les UFs proposada per Corpas. (Consulteu l'apartat 2.2.3.)
[44] De vegades és una decisió de qui realitza l'encàrrec de traducció, la qual obeeix a motius i interessos diversos: normalització lingüística, censura, destinataris de la traducció, etc.

traslladen a un altre lloc del text perquè no han pogut ser col·locats en el mateix lloc on apareixien al TO (Vinay i Dalbernet, 1958:341) :

> Compensation: The stylistic translation technique by which a nuance that cannot be put in the same place as in the original is put at another point of the phrase, thereby keeping the overall **tone**. Example: To compensate for the absence of gender in English, it may be desiderable to translate "mon amie" by "my friend" followed by the name to point to the fact that it is a woman, or otherwise specify the sex of the person referred to.

i) *Dissolució* vs *concentració* (*dilution* vs *concentration*). Amb la dissolució, un mateix significat s'expressaria amb més significants en la llengua d'arribada que en l'original. La concentració correspondria a l'efecte contrari, és a dir, es tractaria de reduir els significants a la mínima expressió. Aquesta darrera respondria al concepte d'economia expressiva. Ex.: *as* (En)→ *à mesure que* (Fr).

j) *Amplificació* vs *economia* (*amplification* vs *economy*). Es tractaria de dues tècniques molt similars a les anteriors. La diferència rauria bàsicament en què la dissolució i la concentració serien una qüestió de *llengua*, mentre que l'amplificació i l'economia es referirien a la *parla*.

k) *Ampliació* vs *condensació*. Aquestes serien dues modalitats de l'oposició anterior (*amplificació* vs *economia* respectivament), la qual respondria a certes característiques concretes del francés i de l'anglés.

l) *Explicitació* vs *implicitació* (*explicitation* vs *implicitation*). La primera consisteix a introduir informació explícita en la LM sobre un concepte que quedava implícit en el context original, perquè se sobreentenia. La segona suposaria l'efecte contrari: deixar implícit en LM un aspecte que en LO s'explicitava. Segons Vinay i Dalbernet, l'explicitació implicaria un *guany* (*gain*) en la traducció, mentre que la implicitació suposaria una *pèrdua* (*loss*). Ex.: Traduir *sortez* (Fr) per *come out* o *go out* (En) tot depenent del context.

m) *Generalització* vs *particularització* (*generalisation* vs *particularisation*). Aquesta tècnica permetria de traduir un terme específic o concret per un altre de més general o abstracte en LM (generalització) i viceversa (particularització). Ex.: *naranja* (Es) → *clementina, clemenvilla, satsuma, mandarina* (...) (Cat).

n) *Articulació* vs *juxtaposició* (*articulation* vs *juxtaposition*). Aquesta oposició indica la presència o absència de connectors per tal de relacionar sintagmes. Ex.:

Com que estàs cansat, aleshores no eixirem avui.(Cat)→ *¿Estás cansado? No saldremos hoy.* (Es)

o) *Gramaticalització* vs *lexicalització* (*grammaticalisation* vs *lexicalisation*). Aquesta tècnica es basa en la substitució de signes lèxics per gramaticals i a la inversa. Ex.: *The lady in red* (En) → *la mujer de rojo* o bé *la mujer vestida de rojo* (Es) (lexicalització).

p) *Inversió*, que es tractaria de traslladar una paraula o un sintagma a un altre lloc de la frase, per tal que l'estructura final resulte més natural o idiomàtica en llengua meta. Ex.: Canviar de lloc en espanyol els verbs que sovint apareixen al final de la frase en alemany.

En definitiva, com hem pogut comprovar, la proposta de Vinay i Dalbernet abasta un gran nombre de categories, les quals en ocasions poden resultar un tant repetitives (ja hem vist que algunes són un subtipus d'altres). Això no obstant, aquest primer recull ha constituït un punt de partida per a posteriors treballs, com ara els de Vázquez-Ayora (1977), García Yebra (1984) o Newmark (1988).

Aquest darrer en concret també ofereix una llista del que ell anomena *translation methods*, els quals es poden agrupar al voltant de la clàssica dicotomia entre traducció literal i traducció lliure. Així doncs, Newmark (1988:45) presenta un total de huit mètodes, que es podrien dividir en dos grups, tot depenent d'on se situe l'èmfasi: en el TO o en el TM:

ÈMFASI EN EL TO		**ÈMFASI EN EL TM**
Traducció paraula per paraula	⇔	Adaptació
Traducció literal	⇔	Traducció lliure
Traducció reconeguda	⇔	Traducció idiomàtica
Traducció semàntica	⇔	Traducció comunicativa

Fig. XI: Diagrama resum dels mètodes de traducció de Newmark (1988).

Com podem observar, a cadascuna de les categories de la primera columna li correspondria el seu parell oposat, de la segona columna, i viceversa. Segons l'autor, els mètodes de traducció es referirien a textos complets (en la mateixa línia de les definicions de mètode i estratègia que recollíem abans). En canvi, per tal de resoldre problemes

concrets de traducció, relatius a unitats o segments més reduïts (com ara frases, sintagmes o paraules), Newmark proposa diversos *translation procedures* o tècniques de traducció:

- *Literal translation*, o traducció literal, considerada per l'autor com la tècnica més important de totes, pel fet que comporta una sèrie de problemes i restriccions que el traductor ha de tenir en consideració.

- *Transference*, també anomenada *emprunt, loan word, transcription, transference* (Catford) o *transfer* (Vinay i Dalbernet), és a dir, el procés de transferir directament un terme del TO al TM. Newmark resumeix els avantatges i inconvenients d'emprar aquesta tècnica de la manera següent: «The argument in favour of transference is that it shows respect for the SL country's culture. The argument aganist it is that it is the translator's job to translate, to explain.» (Newmark, 1988:82).

- *Naturalisation*, que constituiria una mena de *préstec* (Vinay i Dalbernet) o transferència, però adaptada a la pronúncia i la grafia pròpies de la morfologia de la LM. Ex.: futbol, hoquei, voleibol, etc.

- *Cultural equivalent*, que es correspondria més o menys amb la tècnica de l'*equivalència* de Vinay i Dalbernet i que Newmark defineix així: «This is an approximate translation where a SL cultural word is translated by a TL cultural word[45]» (1988:82-83). Ex.: *baccalauréat* (Fr)/ *"A" level* (En)/ *Abitur* (De).

- *Functional equivalent*, una explicació (*neutralització* o *generalització*) d'un concepte del TO que no té equivalent cultural en LM (o bé en té, però el traductor decideix no utlitzar-lo per motius diversos). Ex.: Traduir *khan* per 'sobirà turc o mongol'.

- *Descriptive equivalent*. Es tracta d'una tècnica molt similar a l'anterior. Ex.: Traduir *samovar* per 'Atuell emprat pels russos per a preparar el te'. La diferència rauria, al nostre parer, en el fet que l'equivalent descriptiu donaria una definició més completa del concepte en qüestió mentre que l'equivalent funcional explicaria el concepte d'una manera més senzilla, amb poques paraules; per tant, el terme resultant seria més fàcil d'intercalar dins un text que no pas una definició.

[45] Si ens hi fixem, a partir d'aquesta definició, sembla que aquesta categoria haja estat pensada concretament per a la traducció dels referents culturals, aspecte que ens pot dur a reflexionar de nou sobre la necessitat de confeccionar llistes de tècniques per a problemes concrets de traducció.

- *Synonymy*, categoria que podria ser considerada com un tipus d'equivalència i que consistiria a traduir un terme original amb un terme de significat aproximat, bé perquè no existeix aquest concepte en LM o bé perquè aquesta llengua no en té un equivalent exacte. Newmark posa com a exemple traduir *personne gentille* (Fr) per *kind person* (En).

- *Through Translation*, que es correspondria amb el *calc* (Vinay i Dalbernet), i que, segons Newmark no s'hauria de fer servir més que per pal·liar mancances entre llengües pròximes, i sempre que es tracte de termes reconeguts per ambdues cultures.

- *Shifts* (Catford)/ *Transpositions* (Vinay i Dalbernet), categoria que concorda aproximadament amb la definició que en fan aquests darrers autors; el matís que aporta Newmark a la transposició rauria en el fet que, segons l'autor, Vinay i Dalbernet ofereixen una visió excessivament generalitzadora d'aquest concepte, tot deixant de banda altres possibilitats de traducció.

- *Modulation*. Newmark recull les explicacions de Vinay i Dalbernet al voltant d'aquesta categoria, tot i que discrepa de l'enfocament que aquests autors li han donat, ja que considera que han deixat de banda un tipus de modulació que, segons Newmark, és el més important: «the negated contrary», terme que ell prefereix anomenar «positive for double negative». Ex.: *Il n'est pas lâche* (Fr) → *He is extremely brave* (En).

- *Recognised Translation*, referida especialment a aquells termes que compten amb una traducció diguem-ne *oficial* o reconeguda (com ara termes institucionals).

- *Translation Label*, que consistiria en una traducció *provisional*, especialment indicada per als neologismes que encara no tenen una traducció encunyada. Més bé es tractaria d'una traducció literal del terme en qüestió que amb el temps es pot destriar, en favor d'un nou terme. Aquest seria el cas del terme en castellà *balompié*, una traducció literal de *football* (En), que ha donat lloc posteriorment en castellà al mot que tots fem servir actualment (*fútbol*), terme que ha desplaçat la primera traducció que se'n va fer, la qual ha caigut en desús.

- *Compensation*, tècnica que es correspondria amb l'homònima de Vinay i Dalbernet (*vid*. l'anterior llista d'aquests autors).

- *Componential analysis*, que consistiria, a grans trets, a traduir només alguna de les unitats de significat del terme original.

- *Reduction and expansion*. Newmark considera aquests procediments de traducció un tant imprecisos i que no són de tipus general, sinó que més bé el traductor els pot fer servir *ad hoc*, per tal de solucionar un problema concret. Ex.: *science linguistique* (Fr) → *linguistics* (En)

- *Paraphrase*, que suposaria una explicació en LM del terme original i que, segons la definició que en dóna Newmark, s'assemblaria molt a la categoria que ell anomena *equivalent funcional*, *generalització* o *neutralització*: «This is an amplification or explanation of the meaning of a segment of the text. It's used in an 'anonymous' text when it is poorly written, or has important implications and omissions». (1988:90); per tant, considerem que aquesta categoria potser no està clarament definida.

- *Couplets, Triplets, Quadruplets*, que no és més que la combinació de dues o més tècniques de traducció.

- *Notes, additions, glosses*, que poden aparéixer, segons Newmark, tant a peu de pàgina com a l'interior del text (en forma d'aposició, d'explicació entre comes o entre parèntesi). Aleshores, en què es diferenciaria aquesta tècnica de la paràfrasi?

En definitiva, com hem pogut comprovar, les propostes de Vinay i Dalbernet i de Newmark, tot i ser bastant extenses i oferir un gran ventall de possibilitats i d'exemples il·lustratius, poden resultar imprecises o redundants en algunes categories que inclouen, les quals sovint se solapen i constitueixen un subtipus dins d'una altra categoria.

Així mateix, sembla que algunes categories (posem per cas l'equivalent cultural) hagen estat expressament creades per resoldre problemes específics de traducció, com ara, els referents culturals, la metàfora, els jocs de paraules provocats per un mot polisèmic (per exemple) i, per descomptat, les unitats fraseològiques (recordem que molts dels exemples que aporten Vinay i Dalbernet en la seua llista constitueixen unitats fraseològiques). Aquesta reflexió ens pot conduir a plantejar-nos de nou una qüestió a la qual ja hem fet referència anteriorment: cal considerar les tècniques de traducció com a procediments generals, o caldria adaptar-les a problemes concrets de traducció, com aquests que tot just hem esmentat?

Alguns autors com ara Marco (2002) o Lawick (2001, 2006), se'n fan ressò, d'aquesta qüestió, i ofereixen llistes específiques per a problemes concrets de traducció, tot basant-se en les característiques que presenta cadascun d'aquests *problemes*. Així doncs, Marco (2001:125), tot seguint les teories de Toury (1995), determina un conjunt de factors que cal tenir en consideració a l'hora de traduir els jocs de paraules, com per exemple: el grau de parentiu històric entre llengües, l'especificitat cultural, el tipus de joc de paraules o el gènere textual. A partir d'aquestes reflexions, l'autor recull una llista de tècniques de traducció específiques per als jocs de paraules, proposada inicialment per Delabastita (1996:134), però adaptada als exemples que utilitza Marco per il·lustrar-ne cadascuna de les categories:

a) **joc de paraules → joc de paraules**, és a dir, traduir el joc de paraules del TO per un altre en LM que pot resultar més o menys similar a l'original pel que fa a l'estructura o el significat. Aquesta tècnica es correspondria en part amb el que altres autors han anomenat *equivalence* o *cultural equivalence*, però també podria englobar la traducció literal. L'autor distingeix dues opcions dins d'aquesta tècnica: **joc de paraules→ mateix joc de paraules** i **joc de paraules→joc de paraules diferent**.[46]

b) **Joc de paraules → no joc de paraules.** En aquest cas el JPO se substituiria per una expressió que no constituiria un JP en la llengua d'arribada, però que pot reproduir tots dos sentits de l'original o només un dels dos.

c) **Joc de paraules → recurs retòric relacionat**. Es tractaria d'una mena de tècnica compensatòria, mitjançant la qual s'intentaria substituir un JPO (que no s'ha pogut reproduir en LM per motius diversos) per un recurs retòric relacionat (rima, repetició, al·literació, etc.) en LM, que pretén mantenir l'efecte estilístic de l'original.

d) **Joc de paraules → zero**, ço és, s'omet el fragment on apareix el joc de paraules. Aquesta tècnica seria aplicable als textos escrits; i quant als textos audiovisuals, especialment pel que fa a la traducció per al doblatge, l'aplicació d'aquesta tècnica estaria molt subjecta a l'ajust –per la imbricació existent entre el

[46] Val a dir que aquesta distinció podria resultar productiva en alguns casos de correspondència exacta del joc de paraules en la LO i en la LM pel que fa a la morfologia (estructura), significat conceptual (sentit) o imatge conceptual (possibles metàfores o referents culturals subjacents en aquest recurs estilístic). Ara bé, si un JP traduït comparteix la mateixa base metafòrica i el mateix sentit, per exemple, però difereix de l'original en l'estructura, potser caldria plantejar-se si hauria de considerar-se un JP diferent.

text i la imatge, la qual revelaria a l'espectador una mancança, i per les restriccions que imposen les sincronies, com veurem més endavant.

e) **Joc de paraules del TO → joc de paraules del TM**. En aquest cas, el traductor reprodueix el mateix JPO en el text meta, com diu Marco, «sense traduir-lo». Estaríem parlant, per tant, del calc o còpia directa (Mateo, 1995).

f) **No joc de paraules → joc de paraules**. Aquesta podria ser una altra tècnica de compensació, amb la qual el traductor introduiria un JP quan en l'original no n'hi havia cap, tal vegada per pal·liar una pèrdua anterior o posterior.

g) **Zero → joc de paraules**. Ens trobem de nou davant una altra tècnica compensatòria per mitjà de la qual, el traductor afegiria un joc de paraules inserit en un material textual nou.

h) **Tècniques d'edició**, com ara notes explicatives a peu de pàgina, pròleg del traductor, glosses, etc., una tècnica que també recull Newmark en la seua llista.

Segons Marco (2002:127), «la llista de tècniques de Delabastita (...) respon a la realitat dels fets de traducció i té valor descriptiu i explicatiu».

L'autor duu a terme una anàlisi similar amb un altre *problema* de traducció: la metàfora. Tot seguint els postulats de Samaniego pel que fa a la traducció de la metàfora, Marco (2002:149) determina les variables que s'han de tenir en consideració a l'hora de traslladar una metàfora del TO al TM: els referents culturals que continguen, el propòsit comunicatiu de la metàfora en qüestió, el tipus de metàfora, les restriccions o acceptabilitat de la LM, entre altres. Així mateix, l'autor (Marco, 2002:147) confecciona una llista de tècniques de traducció de la metàfora semblant al del joc de paraules (que tot just hem comentat), tot basant-se aquesta vegada en la classificació que proposa Toury (1995):

a) **metàfora → mateixa metàfora**;
b) **metàfora → metàfora diferent**;
c) **metàfora → no metàfora**;
d) **metàfora → Ø**;
e) **no metàfora → metàfora**;
f) **Ø → metàfora**.

Si comparem ambdues llistes (joc de paraules i metàfora), observem que les dues primeres opcions d'aquest darrer conjunt de tècniques es correspondrien amb la categoria **joc de paraules → joc de paraules** (que ja hem vist que es podia desglossar en dos subtipus) de la primera proposta. La resta de categories són bastant similars en ambdues llistes.

Lawick (2001:145-146), que també recull aquesta llista de Toury sobre la traducció de la metàfora, ofereix una valoració d'aquesta proposta:

> El que es podria criticar (...) seria la seva limitació als textos literaris, que són els que interessen en el present treball, d'altra banda. Com que aquests solen caracteritzar-se per un ús formal particularment conscient i elaborat, la tendència general dels estudiosos és que la metàfora s'hauria de conservar d'alguna manera en la traducció. Si no és possible imitar-la en el text meta, molts teòrics recomanen «compensar-la» en un altre lloc del text.

En articles anteriors sobre la traducció dels referents culturals (Oltra, 2005) i altres treballs centrats en l'estudi de les unitats fraseològiques (Oltra, 2006 a i b), també hem observat aquesta tendència del traductor a intentar conservar el referent cultural, la unitat fraseològica, la metàfora o el joc de paraules originals en la seua traducció; i quan això no és possible, s'aprecia una voluntat d'aquest per compensar la mancança mitjançant alguna de les tècniques que hem vist anteriorment (tot utilitzant un recurs retòric relacionat o introduint la UF posteriorment en el text com a tècnica de compensació, per exemple). I com ja hem assenyalat en la nostra introducció, precisament aquesta és una de les hipòtesis de les quals partim en aquest estudi.

Pel que fa a la traducció dels referents culturals, Marco (2002:208-209) en recull així mateix una llista de tècniques, tot basant-se en aquest cas, en la tipologia de Newmark que hem comentat més amunt. Ara bé, l'autor només hi inclou aquelles tècniques que considera inherents a la traducció dels referents culturals, amb alguns matisos que no reproduirem ací per evitar ser redundants:

a) Transferència o manlleu.
b) Equivalent cultural.
c) Neutralització (o explicació).
d) Traducció literal.
e) Etiqueta (o equivalent provisional).
f) Naturalització (o transferència).

g) Anàlisi componencial (o explicitació).
h) Omissió.
i) Parella (o combinació de tècniques).
j) Traducció estàndard acceptada.
k) Paràfrasi, glossa, notes, etc.
l) Hiperònim (o *classifier*).

Com afirma Marco (2002:210), aquests tipus de llistes de tècniques de traducció resulten més fàcils d'entendre si ens basem en la idea de l'existència d'un *contínuum* o gradació pel que fa a la major o menor intervenció del traductor a l'hora de resoldre un problema de traducció:

> (...) cada tècnica (amb l'única excepció de l'omissió, que se situaria fora del continuum) representa un graó més que l'anterior en la manipulació activa a què el traductor pot sotmetre el text original a l'hora de solucionar els problemes d'arrel cultural. Paral·lelament, com major siga el grau d'intervenció, més gran haurà estat també l'esforç per acostar els elements culturals forans al lector meta.

Aquesta explicació podria representar-se com s'il·lustra en el següent gràfic, en el qual l'autor n'ha dut a terme un filtrat previ, de les tècniques anteriorment indicades, tot destriant-ne les més rellevants i deixant de banda aquelles en què s'observava certa redundància o excessiva generalització:

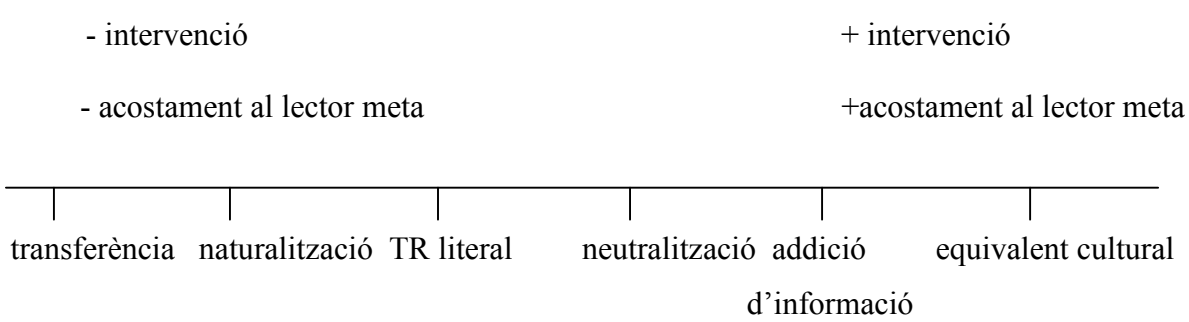


Fig. XII: Gràfic sobre la relació entre les tècniques de traducció dels referents culturals i el *contínuum* d'intervenció del traductor, proposat per Marco (2002: 210).

Chesterman (2004) també es refereix a aquest *contínuum* en la seua revisió dels procediments de Vinay i Dalbernet; en concret, l'autor parla d'una *distància relativa*, concepte que s'assembla bastant al grau d'acostament al TO, una de les dues formulacions proposades per Marco.

En un treball anterior sobre la traducció dels referents culturals, concretament en el cinema (Oltra, 2005), ens vam fer ressò també d'aquesta llista de Newmark i l'aplicàrem a exemples reals, extrets de la pel·lícula *Pretty Woman* (1990). Curiosament, observàrem que, a banda d'aquestes tècniques, el traductor n'afegia sistemàticament una de nova (Oltra, 2005:88):

> After carefully analysing the above examples, maybe we should add to this classification a new translation technique that is being used in at least four of these examples. We could call it *substitution by another cultural reference in the source culture*, and it would consist of changing the original cultural reference for another one, which also belongs to the original culture.

Així doncs, en nombroses ocasions, el traductor canviava un referent cultural original per un altre que pertanyia també a la cultura origen però que era més conegut en la cultura meta (en aquest cas, a l'Estat espanyol), com podem observar en els dos exemples següents:

1)

VIVIAN	**Do you think I look like <u>Carol Channing</u>?**
VIVIAN	¿Crees que parezco <u>Doris Day</u>?

2)

KIT	**Well, Vivian and me, we work Bob Hope, we work the <u>Ritz Brothers</u>, we work Fred Astaire, we work all the way down to Ella Fritzgerald! This is our turf. You've got to get off our corner.**
KIT	Pues Vivian y yo trabajamos en Bob Hope, seguimos en los <u>Hermanos Marx</u>, en Fred Astaire y llegamos hasta Ella Fritzgerald. Esta es nuestra zona, derecho de veteranía, así que lárgate.

En aquests casos, per tractar-se de traducció audiovisual per al doblatge, el traductor trobava també una restricció addicional: la imatge, a través de la qual l'espectador podia apreciar les característiques concretes del referent cultural; per tant, el traductor havia de fer l'esforç afegit de trobar un referent similar a l'original i que fos coherent amb el context.

Així doncs, els factors que influeixen en la traducció dels referents culturals són molts i variats. Tot seguint el treball de Florin (1993) sobre el que l'autora anomena *realia*, Marco també reflexiona, com ha fet abans amb els jocs de paraules i amb la metàfora, al voltant dels factors que influeixen a l'hora d'aplicar una tècnica o una altra en la traducció dels referents culturals. Nosaltres n'esmentarem alguns (2002: 211), com ara el caràcter del text[47], la rellevància funcional, el tipus de referent cultural o les característiques de la cultura origen i la cultura meta (proximitat o llunyania).

Arribats a aquest punt, creiem convenient dur a terme una matisació: tot i que el nostre objecte d'estudi és la fraseologia, hem considerat pertinent d'observar el fet que adaptar una llista concreta de tècniques a un problema de traducció específic (com ara els joc de paraules, la metàfora o els referents culturals) no solament és possible sinó que a més, és útil i recomanable per arribar a resultats més acurats. Així mateix, hem pogut observar que existeixen nombrosos punts d'intersecció entre els diversos reculls de tècniques i no resultaria gaire agosarat afirmar que també existeixen coincidències en els factors que influeixen en la traducció dels jocs de paraules, la metàfora, els referents culturals i, en última instància, les unitats fraseològiques, ja que molt sovint, aquestes darreres contenen algun dels tres primers recursos (i de vegades, més d'un). Aquest fet ha estat observat també per altres autors, com ara Marco (2002:119), quan afirma que «les diferents maneres de traduir les UF que s'han identificat presenten moltes coincidències amb les tècniques de traducció dels jocs de paraules i de les metàfores (...)». Per la seua part, Lawick (2001:150) també es refereix al punt d'intersecció, al *contínuum* que existeix entre la fraseologia i la metàfora, un plantejament propi de les teories modernes, com ara el cognitivisme o el funcionalisme sistèmic, i que ha estat recollit per diversos autors:

> D'una manera o d'una altra, molts dels estudiosos que hem comentat han equiparat la metàfora amb una expressió que representa algun grau de lexicalització. En el cas de Laureys, hem subratllat el fet que l'estudiós se centra en l'anàlisi d'unitats fraseològiques. És obvi, doncs, que hi ha alguna relació entre metàfora i fraseologia.

Per tant, en aquest treball hem volgut dur a terme una adaptació d'aquests conjunts de tècniques al problema específic de la traducció de les unitats fraseològiques, tot analitzant,

[47] Ens resulta especialment interessant des del punt de vista del nostre treball l'enfocament que dóna Florin a aquest factor, ja que, com explica Marco (2002: 211), «en les obres literàries, per exemple, la transcripció només és possible als textos narratius, on és compatible amb les notes a peu de pàgina, però no als teatrals ni als llibres infantils». En aquest sentit, la transcripció tampoc seria compatible amb la traducció audiovisual per al doblatge.

a més, els factors que poden determinar la tria d'una o d'una altra tècnica per part del traductor a l'hora de *transvasar* una UFO al text meta. Considerem pertinent, doncs, fer servir de nou una llista pròpia de tècniques de traducció de les UFs, la mateixa que vam establir en el treball d'investigació anterior (Oltra, 2006a), pel fet d'haver constatat –tant en el mateix treball d'investigació com també en treballs posteriors, en què hem provat d'aplicar aquesta llista de tècniques a l'estudi de la traducció d'UFs en textos audiovisuals (Oltra 2006b)– la seua eficàcia en l'anàlisi de la traducció de les UFs.

Anteriorment, alguns estudiosos, com ara Corpas (2003), havien recollit algunes tècniques aplicables a la traducció de les unitats fraseològiques, a través de l'anàlisi d'exemples específics. En concret, Corpas (2003: 265) defén que la tècnica de traducció per excel·lència de les UFs hauria de ser l'equivalència:

> (...)Y lo que es más, este es el procedimiento más recomendado para traducir adecuadamente la fraseología. (...) Quizá sea porque el uso de la *équivalence* es uno de los recursos más efectivos para conseguir la adaptación del TO al entorno comunicativo de la comunidad meta.

I quan l'equivalència no és possible, l'autora esmenta altres tècniques que s'hi podrien aplicar, tot il·lustrant les seues explicacions amb exemples:

- paràfrasi (o explicació del contingut semanticopragmàtic);
- omissió de la UF (quan aquesta presenta grans dificultats de traducció);
- compensació (per pal·liar una pèrdua resultant, per exemple, d'aplicar la tècnica anterior);
- calc (que de vegades donarà lloc a sense sentits en el TM però que per un altre costat pot donar lloc a la creació neològica).

En aquest sentit, l'autora fa referència a algunes de les tècniques que nosaltres també hi inclourem, en el nostre repertori, com veurem tot seguit.

En relació amb aquestes consideracions, Corpas (2003), tot seguint Gladrow (1993) i Dobrovol'skij (1997, 2000), parla d'una sèrie de paràmetres semàntics, sintàctics i pragmàtics que, segons l'autora, serveixen per dilucidar el grau d'(in)equivalència entre una UFO i una UF traduïda (UFT).

En primer lloc, els paràmetres semàntics farien referència al contingut de la UF i se centrarien en el significat unitari o global de la UF (el sentit diguem-ne referencial), la imatge base figurativa (metàfora) subjacent en la UF i el significat aïllat de cadascun dels

components de la UF. En segon lloc, els paràmetres morfosintàctics estarien relacionats amb els patrons de complementació sintàctica, la funció oracional de la UF i les possibles transformacions que puga experimentar (grau de fixació). Finalment, els paràmetres pragmàtics, permetrien esbrinar el component cultural de la UF (si conté referents culturals concrets), les restriccions diasistemàtiques i la freqüència d'ús, els aspectes discursius (tipus de text on apareix la UF, registre emprat, funció discursiva, etc.) i les connotacions o implicatures generades per les UFs en el discurs.

En definitiva, el traductor, com a mediador lingüisticocultural, haurà de tenir en consideració tots aquests condicionaments per tal de dur a terme la tria de la tècnica de traducció idònia per a cada cas concret.

A partir de totes les consideracions tractades al llarg d'aquest apartat, passarem a mostrar la proposta de classificació de les tècniques de traducció, aplicada al problema concret de la fraseologia, que vam crear expressament per al treball d'investigació previ, al qual ja ens hem referit abans. Cal recordar, com ja hem argumentat anteriorment, que partim de la noció de técnica de traducció com a concepte relacional, aplicable a segments concrets de text i, en aquest cas, plasmada en un conjunt específic de tècniques creat per estudiar la traducció de les unitats fraseològiques, sense desmeréixer, però, el valor de les llistes de tècniques de traducció més generals que es poden aplicar a qualsevol solució traductològica, les quals poden resultar molt útils en altres tipus d'estudis.

Així doncs, i tot basant-nos especialment en la classificació de les tècniques de traducció proposada per Delabastita (1996:134) per als jocs de paraules, n'hem fet una adaptació per a les UFs, en la qual en trobaríem les següents categories:

a) **UF→UF**: la UFO es tradueix per una altra UF en LM que pot ser més o menys diferent d'aquella pel que respecta a la seua estructura formal, estructura semàntica o funció textual. Aquest seria, doncs, el procediment corresponent, per un costat, a l'*equivalència o equivalència funcional,* però també a la traducció literal que dóna lloc a UFs que sí tenen sentit o estan lexicalitzades en la llengua d'arribada. Pel que respecta a aquest punt, destacarem la noció d'*universals fraseològics*, que depenen en major o menor grau de la universalitat del concepte o la imatge base subjacent en la UF. Així, com més coincidisquen dues UFs quant a la forma i el contingut, major serà el seu grau de traduïbilitat. Observem-ne alguns exemples, extrets de la nostra base de dades:

- *believing is seeing* (En) →*si no ho veig, no ho crec* (Cat); *ver para creer* (Es)
- *face to face* (En)→*tu per tu* (Cat); *frente a frente* (Es)
- *how are you?* (En)→ *com va això?* (Cat); *hola, ¿cómo estás?* (Es)
- *to piss someone off* (En)→*treure de polleguera* (algú) (Cat); *sacar de quicio* (a alguien) (Es)
- *for God's sake!* (En)→*per l'amor de Déu!* (Cat): *¡por el amor de Dios!* (Es)

b) **UF→No UF**: la UFO se substitueix per una altra expressió o un altre segment de text que no constitueix una UF en LM però que pot reproduir el significat de la UFO. Aquesta tècnica correspondria al procediment de la *paràfrasi*, o explicació del sentit de la UFO. En serien exemples, d'aquesta tècnica:

- *to puke out someone's guts* (En)→ *vomitar* (Cat); *vomitar* (Es)
- *to keep a lookout* (En) → *vigilar* (Cat); *vigilar* (Es)
- *odds and ends* (En)→ *trossos* (Cat); *ropa y accesorios* (Es)
- *to take a crap* (En) → *cagar* (Cat); *cagar* (Es)

c) **UF→ Recurs retòric relacionat**: es fa servir un recurs estilístic –per exemple, un joc de paraules, una metàfora (que pot reproduir la mateixa imatge conceptual de la UFO), una reduplicació, un símil, etc.– per traduir una UFO, tal vegada perquè no existeix en LM un equivalent fraseològic de l'expressió original, o per altres causes (com ara restriccions imposades per la modalitat i el tipus de traducció, convencions d'ús, motius estilístics, etc.). Seria, en certa manera, un tipus de *compensació*. Vegem-ne alguns exemples:

- *(How) sort of?* (En)→ *quant més que menys?* (Cat); *¿más más o más menos?* (Es)
- *to lose one's temper* (En)→ (ser alguien) *de genio vivo* (Es)
- *(to say) again and again* (En)→ *em vas dir i em vas repetir* (Cat)

- *(to be something) in the air* (En)→ *planejar* (una cosa) *al damunt* (d'algú) (Cat)

d) **UF→Zero**: (*omissió*). Com el seu nom indica, s'omet el fragment de text on apareix la UFO. De vegades es tracta d'una omissió en la traducció de la UF només; d'altres vegades, també s'elimina la frase o el paràgraf sencer on apareixia la UFO. Aquesta tècnica es pot fer servir per diversos motius, com per exemple, en casos en què la UFO no té gaire valor estilístic, discursiu o pragmàtic en el context i, per tant, la *pèrdua* gairebé no s'aprecia en la traducció; o també s'usa per evitar repeticions, o en casos en què la UF se sobreentén en el text traduït i no cal explicitar-la; però així mateix pot emprar-se per motius de censura, o per les restriccions imposades per les característiques dels textos meta, la modalitat o el tipus de traducció. Quan l'omissió es produeix de forma involuntària per part del traductor (per despistament, per exemple), ja no constituiria una tècnica, sinó un *error de traducció*[48], perquè no es tractaria d'una tria motivada per part del traductor. A continuació n'exposarem alguns exemples concrets, extrets del nostre corpus actual, tot incloent-hi la frase sencera en la qual apareixia la UFO, per tal de poder apreciar-hi millor l'omissió de les UFs:

- *TOBBY: Joe, Joe, cool it. Cool it. Cool it, man.* (En) → *TOBBY: Joe, Joe, tranquil.Ø Calma't, home.* (Cat)*; TOBBY: Joe, Joe, tranquilo.Ø Tranquilo.* (Es)

(Omissió d'una de les UFs originals per evitar la repetició i per restriccions imposades per l'ajust en el doblatge.)

- *JOE: We imagine that love is meaningful. But could it in fact be... meaningless?* (En) → *JOE: Pensem que l'amor té un sentit. Però no podria ser Ø que no en tingués cap?*(Cat); *JOE: Pensamos que el amor tiene sentido. Pero ¿no puede ser Ø algo sin sentido?* (Es)

(Omissió d'una UFO de poc valor discursiu en el context.)

[48] Molts estudiosos s'han referit a la noció d'*error de traducció* tot establint-ne diverses característiques i tipologies (Hurtado, 2001); alguns autors prefereixen emprar els termes *inadequació*, *falta* o *desviació* (Gile, 1992; Delisle, 1993; Spilka, 1984), i de vegades usen aquests conceptes els uns com a subtipus dels altres; però en general, aquest terme es podria definir com una equivalència inadequada per traduir un segment de text concret. En aquest sentit, sovint quan una tècnica de traducció no s'empra de forma adequada, passa a convertir-se en un error de traducció.

e) **UF→UFO en TM**: consistiria en una traducció literal, que mantindria el significat conceptual, la forma i l'estructura de la unitat fraseològica original. Per tant, no constituiria una UF lexicalitzada en la llengua meta. En aquest sentit, en traduir-se la UFO de forma literal, es crearia certa incoherència en la LM, ja que el producte resultant seria estrany per als parlants d'aquesta llengua. Tot i així, cal dir que, de vegades, en introduir en la cultura meta una UFO aliena, aquesta és assimilada pels membres de la comunitat lingüística de la cultura d'arribada, a força de repetir-la, i aleshores assoleix un alt grau de fixació i passa a lexicalitzar-se també en la LM amb el pas del temps. Aquest és el cas del que altres autors anomenen *còpia directa* o *calc*, com hem vist anteriorment, i no s'ha de confondre amb la traducció literal d'una UF que es pot donar en la tècnica a) UF→UF, la qual estaria relacionada amb la preservació de la UF original. Així mateix, com ocorre amb altres tècniques, sovint aquest procediment es converteix en un *error* o un defecte de traducció si no s'usa de forma adequada, sobretot quan existeixen altres expressions equivalents més genuïnes en la llengua d'arribada. Alguns exemples, d'aquesta tècnica, en serien:

- *in the fresh air* (En) → *en l'aire fresc* (Cat)

(UF genuïna en LM: *a l'aire lliure*)

- *to keep face* (En) → *mantenir la cara* (Cat)

(UF genuïna en LM: *aguantar el tipus*)

- *walking dead* (En) → *muertos andantes* (Es)

(UF genuïna en LM: *muertos vivientes*)

f) **No UF→UF**: el traductor introdueix una UF quan en el segment de text original no n'apareix cap, amb la finalitat de compensar, per exemple, una carència anterior o posterior, o bé perquè en la llengua d'arribada existeix una unitat fraseològica equivalent de l'expressió original i el traductor té la voluntat de donar riquesa estilística a la traducció tot introduint-hi fraseologismes. Vegem-ne alguns exemples:

- *He's about your age* → Té la teva edat, més o menys. (Cat); Más o menos como tú. (Es)

- *across* (En) → *de parte a parte* (Es)
- *aloud* (En) → *en veu alta* (Cat); *en voz alta* (Es)
- *to be carried (someone)* (En)→ *pujar a coll* (algú) (Cat); *llevar a cuestas* (a alguien) (Es)

g) **Zero→UF**: en aquest cas, el traductor crea una UF del no res, probablement també com a mètode de compensació d'una pèrdua anterior o posterior, o per introduir-hi riquesa estilística, o posar èmfasi en una idea. Observem-ne alguns exemples:

- *It was an apple.(...) Dry and almost tasteless. But an apple.* Ø (En) → *Era una manzana.(...) Seca y casi sin sabor. Pero manzana al fin y al cabo.* (Es)
- *MAN*: *Thank you, Ø people.* (En) → *HOME: Gràcies, moltes gràcies, gent.* (Cat)

h) **Tècniques d'edició** (notes a peu de pàg., pròleg del traductor, glosses, etc.).

Pel que respecta la tècnica h) el seu ús resulta materialment impossible en traducció audiovisual per al doblatge (a diferència de la literària), la qual no permet la introducció de notes a peu de pàgina, per exemple; per un altre costat, les fortes restriccions d'espai propiciades per les sincronies entre el text i la imatge, com apuntàvem anteriorment, també dificultarien la inserció de parèntesis explicatius dins el text. Així mateix, darrerament s'aprecia una tendència a no introduir-hi notes al peu, als textos literaris, per la qual cosa podem deduir que aquesta tècnica tindria en l'actualitat un percentatge d'ús molt baix. D'altra banda, les tècniques c), f) i g) constituirien sovint tècniques compensatòries, tot i que cadascuna té unes característiques concretes. Per un altre costat, podríem considerar a priori que l'aplicació de les tècniques d) i g) estaria molt subjecta a l'ajust en el doblatge: és bastant complex afegir o eliminar elements del text quan el personatge que intervé es veu en pantalla; ara bé, seria possible fer servir aquestes tècniques si la imatge està en (OFF), és a dir, si només se sent la veu del personatge però aquest no es veu en pantalla. També seria possible ometre el segment de text on apareix una UF sempre que el text eliminat siga reemplaçat per un altre segment textual per tal d'omplir l'espai buit, o sempre que l'omissió no s'aprecie en el text meta.

Aquesta llista de tècniques té molts punts en comú amb el conjunt de tècniques aplicat a l'anàlisi d'unitats fraseològiques de base somàtica en un subcorpus de textos literaris originals en anglés i les seues traduccions al català, realitzada per Marco (2013:169), en el marc del corpus COVALT (*vid*. Bracho, 2013). En concret, l'autor en destaca les següents categories:

a) UF→ UF semblant

b) UF→ UF diferent

c) UF→Col·locació

d) UF→No UF

e) UF→zero

f) Còpia directa

g) Col·locació→UF

h) No UF→UF

En aquest recull de tècniques, Marco hi inclou les categories UF→Col·locació i Col·locació→UF, en un intent de distingir entre les UFs més prototípiques (locucions, frases fetes i enunciats fraseològics) de les que no ho són tant (col·locacions), i també distingeix dos tipus d'equivalent fraseològic (UF→UF semblant; UF→UF diferent), en funció de les similituds o diferències que tinguen les UFs original i traduïda. Encara que aquestes distincions resulten força interessants sobretot per observar el grau de preservació fraseològica per part del traductor, des del punt de vista d'aquest estudi, però, nosaltres no necessitem les categories que distingeixen les col·locacions d'altres unitats fraseològiques, precisament perquè hem decidit deixar de banda aquest tipus d'expressions per centrar-nos en les més prototípiques, com ja hem argumentat anteriorment. I tampoc durem a terme la distinció entre els dos subtipus d'UF→UF, per la dificultat teòrica que suposa determinar exactament quin és el grau de semblança entre ambdues unitats fraseològiques. Com afirma el mateix Marco (2013:170): «La principal dificultat teòrica que presenta la classificació proposada ací rau en el fet que sovint és molt difícil determinar si la UF del text traduït és semblant a la del text original o, per contra, és diferent.»

Així mateix, quant a les categories zero→UF o UF→recurs retòric relacionat, que recollim en la nostra llista, cal dir que aquestes no es contemplen, o almenys no exactament de la mateixa manera, en aquest darrer conjunt de tècniques.

En altres estudis recents, autors com ara Conca i Guia (2014:182-183) també han aplicat un conjunt de tècniques de traducció adaptat al fenomen de la fraseologia. En concret, aquests autors distingeixen els següents «procediments de traducció d'UF en textos», com ells els anomenen:

I. Equivalència total: quan la UFT presenta, en relació amb la UFO, el mateix significat discursiu, la mateixa imatge conceptual, la mateixa tipificació i connotacions estilístiques semblants.

II. Equivalència parcial: quan la UFT manté el mateix significat discursiu de la UFO, però en modifica la imatge metafòrica, el tipus o les connotacions estilístiques.

III. Error: quan se substitueix la UFO per una expressió en LM, que pot estar codificada o no, però que no en manté el significat discursiu.

IV. Calc: quan la UFO es tradueix literalment, amb independència del fet que en la LM hi haja equivalent o no.

V. Creació fràsica: quan se substitueix la UFO per una expressió modificada, que en conserva el significat, configurada segons els recursos formals de les UFs.

VI. Paràfrasi: quan se substitueix la UFO per una frase lliure en LM que en manté el mateix significat discursiu.

VII. Omissió: quan la UFO no se substitueix per res en LM, bé perquè l'equivalència és nul·la, o bé perquè el traductor no ha pogut trobar una UF equivalent.

VIII. Compensació: quan el traductor, a fi de compensar l'omissió, afegeix una UF en LM, relacionada amb el TO, sense que hi haja una UF en en TO.

Com es pot comprovar, aquest recull de tècniques també presenta alguns punts en comú amb els anteriors. Per exemple, contempla així mateix la distinció entre UF→mateixa UF o UF→UF diferent de la llista de Marco («equivalència total», «equivalència parcial»), o les categories de la «paràfrasi» i de l'«omissió» (semblants a les tècniques UF→No UF i UF→zero, presents tant en la nostra llista com en la proposada per Marco). Tanmateix, aquest conjunt de tècniques de Conca i Guia recull la categoria d'«error» de traducció que, segons el nostre parer, seria el resultat de l'aplicació no adequada d'una tècnica de traducció i, per tant, com que es tractaria en realitat d'una equivalència inadequada, potser no s'hauria de considerar una tècnica per si mateixa, ja que no constitueix una solució que

el traductor haja triat voluntàriament. Així mateix, pel que fa a la categoria de la «compensació», considerem que no només es podria usar per compensar una omissió, sinó que també es podria fer servir per compensar una paràfrasi o un calc, per exemple.

En qualsevol cas i en definitiva, a la llum dels resultats de tots aquests treballs, sembla demostrada l'eficàcia que poden tenir aquests tipus de llistes de tècniques específiques, aplicades al problema concret de la traducció de la fraseologia, per estudiar empíricament quines són les solucions reals que fan servir els traductors a l'hora de traduir les UFs.

Així doncs, una vegada establert el nostre conjunt de tècniques, dedicarem els següents apartats a explicar les característiques de la modalitat i el tipus de traducció del nostre corpus, les quals imposen una sèrie de restriccions que constitueixen alguns dels factors que influeixen en la presa de decisions que ha de dur a terme un traductor quan s'ha d'enfrontar a la traducció de les UFs.

3.3. Modalitat i tipus de traducció. Gènere i tipus textual

Després d'haver situat el nostre objecte d'estudi dins d'un gènere, d'una modalitat i d'un tipus de traducció concrets[49], aprofundirem una mica més en les característiques d'aquests per tal d'anar identificant alguns dels factors que poden influir en l'aplicació de les tècniques de traducció fraseològica i que veurem en l'apartat següent (3.4.).

En primer lloc, pel que fa a la part literària del nostre corpus, ja hem apuntat que s'emmarcaria dins de la modalitat de traducció escrita, i del tipus de traducció literària (no marcada per cap camp d'especialitat concret). El mode traductor seria escrit i de tipus simple[50], ja que tant el text original com els textos traduïts són escrits, i s'inclouria dins el gènere literari de la narrativa, i en concret, en el subgènere de la novel·la.

D'entrada podem afirmar que la traducció escrita en general es troba ja subjecta a les convencions d'escriptura pròpies de les llengües i també a les dels gèneres textuals. Però si a més tenim en compte que es tracta de traducció escrita literària, hauríem d'afegir-hi també els condicionaments específics d'aquest tipus de traducció. És evident que un traductor no podrà enfrontar-se a un text literari de la mateixa manera com ho faria amb un

[49] Consulteu l'apartat 2.1.4 sobre la classificació dels gèneres, modalitats i tipus de traducció.
[50] Autors com Hurtado (2001) classifiquen les modalitats de traducció en funció del mode traductor, que pot ser: a) simple (si tant el TO com el TT presenten les mateixes característiques quant al mode), b) complex (si hi ha un canvi de mode en la traducció respecte de l'original), c) subordinat (que es donaria quan ja en el TO apareixen barrejats diversos modes), el qual es pot dividir, al seu torn, en: c.1.) subordinat simple (si es mantenen en la traducció les mateixes característiques del TO quant als modes) i c.2.) subordinat complex (si canvien els modes del TT respecte dels de l'original).

text de caràcter general, ja que els textos literaris reuneixen una sèrie de característiques que condicionen el treball del traductor.

No resulta estrany, doncs, que la traducció literària, un dels àmbits que més característiques pròpies conté, haja estat més estudiada en traductologia pels diversos autors al llarg del temps.

En general, allò que podríem destacar com a principal característica dels textos literaris és la seua sobrecàrrega estètica, la qual es reflecteix en la presència de nombrosos recursos estilístics o literaris (com ara, la metàfora, els jocs de paraules, els símils, les personificacions, etc.), que tenen com a finalitat la prevalença d'un ús estètic de la llengua que transmeta al lector tota la sensibilitat i emotivitat que siga possible evocar. Els textos literaris pretenen crear un món de ficció, independentment del tema que tracten. Tant les novel·les realistes, per exemple, com les de ciència ficció, no fan referència al món real, sinó a un univers fictici, propi i autònom, creat en la ment de l'escriptor. En paraules d'Hurtado (2001:63), «En efecto, en los textos literarios se da un predominio de las características lingüístico-formales (que produce la sobrecarga estética), existe una desviación respecto al lenguaje general y son creadores de ficción».

Una altra característica del text literari és la seua heterogeneïtat, ja que aquest pot abastar diversos tipus textuals (narratius, descriptius, conceptuals...), camps temàtics diferents o distints modes del discurs (no hem d'oblidar que les tres principals modalitats narratives d'una novel·la, per exemple, són la narració, la descripció i el diàleg). Així mateix, la intertextualitat present als textos literaris, juntament amb el seu context de cultura, dóna lloc a l'aparició de nombrosos referents culturals (Marco, Verdegal i Hurtado, 1999).

Per últim, i tot seguint amb el context dels textos literaris, trobem el fenomen de la *variació lingüística*, la qual dóna lloc a la presència, per un costat, dels dialectes (geogràfics, temporals, socials) i idiolectes (variació segons l'usuari), i per l'altre, dels diversos registres (variació segons l'ús), com ja hem comentat a capítols anteriors (Hatim i Mason, 1990). Evidentment, totes aquestes característiques dels textos literaris han d'incidir d'alguna manera en la seua traducció, de forma que el traductor sovint passa a convertir-se gairebé en un *creador*. En definitiva, i en paraules d'Hurtado (2001:64), «Esas características especiales, junto con el peso específico del idiolecto del autor, hacen que quizás [la traducción literaria] sea el tipo de traducción donde más se incide en la dimensión creativa».

D'altra banda, quant a la part audiovisual del nostre corpus, recordem que s'inclouria dins del tipus de traducció audiovisual, en la modalitat del doblatge, i el mode traductor seria subordinat simple (l'original estaria format sobretot per un text oral preparat i una imatge dinàmica que integra molts codis diferents). Així mateix, el nostre objecte d'estudi se centraria en el gènere dramàtic i el subgènere de la pel·lícula.

Pel que fa als textos audiovisuals, podríem començar afirmant que, amb el desenvolupament de les noves tecnologies i de les telecomunicacions, el text audiovisual s'ha convertit en una eina de transmissió d'informació amb un abast molt ampli i, per tant, constitueix un vehicle d'importància cabdal en la difusió cultural i ideològica. Per aquest motiu, i davant la necessitat imperant d'acostar cada vegada més les cultures, cal superar l'entrebanc de la llengua, i en aquest punt és on apareix la traducció audiovisual, que ha anat experimentant un gran auge en els darrers anys. D'aquesta manera, el traductor audiovisual passa de ser un simple transmissor d'informació a convertir-se en tot un mediador cultural, amb tots els condicionaments que això implica.

Des d'un punt de vista semiòtic, Chaume (2004:15) defineix el text audiovisual com «un texto que se transmite a través de dos canales de comunicación, el canal acústico y el canal visual, y cuyo significado se teje y construye a partir de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no sólo el código lingüístico».

En concret, i tot basant-se en Carmona (1996) i Casetti i di Chio (1991), l'autor distingeix quatre macrocodis dins dels textos audiovisuals (Chaume, 2004:18):

- Els *codis tecnològics*, que tal vegada no serien massa significatius per al traductor, però que cobrarien especial importància per als tècnics de so (en el cas del doblatge) i els tècnics de sincronització (en subtitulació). Abastarien els *codis de suport* (tipus de càmera, format, etc.), *de reproducció* (ritme dels fotogrames) i *d'espai de projecció* (tipus de pantalla, etc.).

- Els *codis sonors*, que sí tenen tots una gran importància per al traductor: el *codi lingüístic*, el *paralingüístic*, el *musical*, el *d'efectes especials* i el *codi de col·locació del so*.[51]

- Els *codis visuals*, entre els quals podem distingir el *codi iconogràfic*, el *de planificació*, el *fotogràfic*, el *de mobilitat* i els *codis gràfics*, tots molt rellevants per a la traducció també.

[51] Més endavant ens referirem amb més detall als codis que tinguen una major repercussió en la traducció.

- Els *codis sintàctics* o de muntatge, que farien referència a la manera d'encadenar les seqüències, i influirien directament en la forma de presentar l'argument o la trama d'una pel·lícula, per exemple.

Alguns d'aquests codis –sobretot els sonors, com ara el *codi lingüístic*, el *paralingüístic*, el *musical*, el *d'efectes especials* o el *codi de col·locació del so*– són més rellevants que d'altres des del punt de vista de la traducció, i els analitzarem amb més detall en el capítol 6.

Així mateix, el text audiovisual es caracteritza per ser un text escrit per ser dit oralment com si no hagués estat escrit, com si fos espontani. Per tant, hi trobarem un llenguatge específic caracteritzat per una oralitat *prefabricada*; en paraules de Chaume (2004:168):

> Desde el punto de vista del texto origen, hablamos de código lingüístico oral. Sin embargo, sus características lingüísticas no son del todo propias del lenguaje oral espontáneo, puesto que, en realidad, el discurso oral de los personajes de pantalla no es más que el recitado de un discurso escrito anterior. Sin embargo, tal recitado ha de parecer oral.

Els canals de televisió, per exemple, recullen les característiques d'aquest tipus de llenguatge als seus manuals d'estil; es tracta de propostes, dirigides sobretot als traductors audiovisuals i als guionistes, que contribueixen a la confecció de diàlegs versemblants, en els quals s'acomplisquen les convencions del registre oral de la llengua d'arribada. En aquest sentit, podem destacar el manual d'estil de RTVE (<http://manualdeestilo.rtve.es/>) per al castellà, o el portal lingüístic de la Corporació Catalana dels Mitjans Audiovisuals *Ésadir* (<http://esadir.cat/>), per al català.

Quant a les característiques concretes del doblatge, i tot seguint la definició d'Agost (1999:16), podríem afirmar que consisteix en «la sustitución de una banda sonora por otra», en la qual la imatge roman intacta, mentre que se substitueix el text oral original per un altre text oral en llengua d'arribada. Aquest text resultant, però, ha de mantenir una sèrie de convencions i restriccions, i sobretot ha de respectar allò que s'anomena *sincronisme* –que pot ser de diversos tipus, com veurem més endavant–, i que es troba condicionat per la fase més característica del doblatge, íntimament relacionada amb el sincronisme: el que hom anomena *ajust* o *pautat* del text audiovisual, que consisteix en l'adequació visual i temporal del text traduït als moviments bucals, gestos i durada temporal dels enunciats dels personatges que apareixen en pantalla (Hurtado, 2001:79).

Així doncs, en traducció audiovisual per al doblatge importa no sols el text sinó també la imatge (moviments i gesticulació dels personatges, tipus de pla, camp de visió), els sorolls no verbals que emeten els personatges (els anomenats *gestos*) o, fins i tot, les pauses, que s'han de respectar i marcar d'alguna manera en el guió de la traducció.

Tots aquests elements que conformen el text audiovisual, juntament amb les convencions del doblatge, poden constituir també factors d'influència en la presa de decisions del traductor, com veurem en l'apartat següent.

Per últim, pel que fa a la relació entre fraseologia i literatura o cinema, cal destacar l'ús creatiu de les UFs com a recurs expressiu que pot resultar especialment rellevant en la creació de l'oralitat pròpia dels diàlegs, o en la caracterització de personatges o situacions, tant en els textos literaris com en els audiovisuals. Així mateix, les UFs poden tenir una finalitat d'entreteniment o de comunicació de valors en aquest tipus de textos. Per tant, aspectes com ara el tipus d'UF (i les seues característiques) o la funció estilística i discursiva que tenen també poden condicionar les decisions del traductor.

3.4. Factors d'influència. Restriccions

Tot recapitulant les consideracions escatides als capítols i apartats anteriors, podem fer-nos una idea general dels factors principals, inherents a diversos aspectes del *procés de traducció* i del *producte traduït*, que poden influir en la tria del traductor d'una tècnica concreta per traduir una unitat fraseològica. A parer nostre, aquests factors podrien classificar-se en quatre grups:

1. factors inherents a les UFs:

    a. identificació de la UF en el context d'anàlisi

    b. tipus, estructura i característiques de la UF (graus de lexicalització i fixació, d'idiomaticitat, d'opacitat, d'especificitat cultural i de variació)

    c. funció estilística i discursiva de la UF (propòsit comunicatiu)

    d. interpretació del significat de la UFO

2. factors lingüístics i culturals:

    e. grau de parentiu històric entre les llengües de treball

    f. grau d'arrelament en la realitat extralingüística

    g. característiques del gènere i tipus textual

h. restriccions imposades per la llengua meta

i. grau d'anisomorfisme entre els sistemes lingüístics (problemes contrastius entre la LO i la LM)

3. factors relacionats amb la modalitat i el tipus de traducció:

j. característiques de la modalitat de traducció

k. característiques del tipus de traducció

l. les normes traductològiques

m. mètode de traducció escollit

n. adequació del registre entre la UFO i la UFT

o. destinatari de la traducció

p. client i condicions de l'encàrrec

4. factors relacionats amb l'entorn traductor:

q. factors subjectius (competència traductora, talent i experiència, voluntat, estatègies i preferències estilístiques individuals)

r. factors objectius (condicions de treball, temps, remuneració, materials disponibles)

Aquests factors estan interrelacionats, ja que en ocasions els uns depenen dels altres. A més, sovint introdueixen una sèrie de restriccions en la tasca traductora que limiten en certa manera les opcions de què pot disposar el traductor.

Així mateix, si tenim en consideració que qualsevol text es produeix dins d'un context, el qual pot assolir diversos nivells, segons ens situem en el pla extern, el pla intermedi o el pla intern de l'acte de comunicació, aquests factors també es podrien classificar en un o altre estrat, segons la seua naturalesa.

En aquest sentit, Marco (2002:63) distingeix tres nivells pel que fa al context dels textos literaris (*vid*. subapartat 2.1.1): un context de situació que tindria un caràcter immediat i en el qual s'inseriria l'intercanvi comunicatiu; un context més ampli, o context de cultura, on es troben els conjunts de significats d'una societat; i el mateix sistema lingüístic. Així, podríem dir que en el nivell més extern se situaria el context de cultura; en el més intern, el llenguatge; i en un nivell intermedi, el context de situació, que actuaria

com una mena de nexe d'unió entre els dos primers. Així mateix, al seu torn, el context de situació té una complexitat afegida, la seua doble articulació, ja que podríem dir que també posseeix un marc extern, «en què s'estableix comunicació entre dos subjectes del món real» i un marc intern «en què la comunicació s'estableix entre participants que no pertanyen al món real, sinó que són ficticis» (Marco, 2002: 64).

Segons això, alguns d'aquest factors que hem esmentat anteriorment s'inseririen en el context de cultura en el qual s'emmarquen els textos o també en el marc extern del context de situació (per exemple, els factors relacionats amb el món professional i l'entorn del traductor, els factors sociohistòrics, o els que tenen a veure amb les convencions dels gèneres i tipus textuals o els factors de recepció). I altres factors se situarien dins del marc intern del context de situació fins arribar al mateix sistema lingüístic (com ara, els relacionats amb els problemes lingüístics i contrastius, o els problemes comunicatius, pragmàtics i semiòtics). Així mateix, quant als factors relacionats amb la modalitat i el tipus de traducció, podríem afirmar que hi ha problemes que són compartits per ambdues modalitats –el doblatge i la traducció escrita literària–, com ara els lingüístics i contrastius, i d'altres factors específics, propis de cada varietat (el mitjà i el mode de l'original i de la traducció, o els condicionaments imposats per l'ajust, en el cas del doblatge, o les convencions d'escriptura, en el cas de la traducció escrita literària).

Per tots aquests motius, hem volgut tenir en consideració tots aquests condicionaments a l'hora de dur a terme la nostra anàlisi qualitativa del corpus, com veurem més endavant.

3.5. La traducció de la fraseologia com a comportament cognitiu de presa de decisions

En la nostra revisió teòrica, ja hem destacat que, amb els anys, ha cobrat una especial importància l'enfocament cognitivista al si dels estudis traductològics. Amb el pas del temps, els estudiosos s'han adonat que la traducció no és un procés mecànic de reproducció d'un text original en una altra llengua, és a dir, que no pot estudiar-se només com un procés lineal de descodificació i recodificació. Hurtado (2001) fa una revisió dels principals corrents d'investigació de tipus cognitivista en traductologia, com ara el "model interpretatiu" de l'ESIT de Seleskovitch i Lederer –que analitzen la tasca de l'intèrpret de conferències, tot posant èmfasi en la idea que aquest tradueix el sentit i no la llengua, i que el fet mateix de captar el sentit de l'original ja suposa una interpretació–, els models psicolingüístics de Bell –el qual, amb els tres postulats principals del seu estudi (*model,*

sentit i *memòria*), considera la traducció com a procés, com a producte i com a concepte abstracte que abasta i connecta totes dues concepcions– o Kiraly –que aborda la traducció escrita des d'un doble punt de vista: com a activitat comunicativa i social (externa) i com a activitat cognitiva (interna)–, o l'aplicació de la teoria de la pertinença de Gutt, a partir del model de Sperber i Wilson –segons la qual el traductor és un comunicador que es dirigeix a un receptor, i la traducció és una part integrant de la comunicació. Tot i així, tal vegada un dels enfocaments més interessants des del punt de vista del nostre estudi es el model d'anàlisi desenvolupat per Wilss (1996, 2004), que entén la traducció com un comportament cognitiu de presa de decisions.

Aquest enfocament atorga a la figura del traductor una major rellevància en el procés de traducció, ja que tradicionalment se l'havia deixat en un segon pla en altres tipus d'estudis; tanmateix, amb l'arribada de nous mètodes experimentals en traductologia, com ara els TAP (*Thinking Aloud Protocols*), s'ha posat de manifest en el panorama investigador la seua importància cabdal. En paraules de Wilss (2004:781):

> So far, the professional translator has been under-represented in our line of argumentation, be it as the object of study or as the person active in doing translation research. It is largely due to the emergence of TAP experiments (TAP = Thinking-Aloud Protocols) which started with the above-mentioned book by Krings (1986) that the importance of his role in his job has gained in relevance. It is much more widely recognized than previously that the translator as an object of TS, be he or she gendered or in some other way socially categorized, has to be attended to, if TS results are not to be unnecessarily restricted in their validity or made somewhat useless in their applicability (Wilss 1996).

Segons l'autor, existeixen dos pilars fonamentals en la traducció: el coneixement i l'experiència (o les destreses) del traductor, els quals són essencials en el processament de la informació i, en definitiva, en el procés de traducció. Com diu Hurtado (2001:346-347) en la seua anàlisi de les teories de Wilss:

> (...) la traducción es un comportamiento inteligente, que consiste en la capacidad de dirigir la actividad traductora según determinados principios y en interaccionar el saber qué (conocimiento declarativo) y el saber cómo (conocimiento operativo). La traducción es considerada, además, como una actividad de resolución de problemas, y como un proceso de toma de decisiones y de elección, en el que intervienen mecanismos como la creatividad y la intuición.

Així doncs, Wilss entén la traducció com una cadena d'operacions mentals, entre les quals s'hi troben els procediments d'anàlisi, d'interpretació, de comparació, de sospesament de possibilitats, de planificació o de resolució de problemes, entre d'altres, per arribar al producte final traduït.

Al llarg de tot aquest procés, el fet de saber prendre decisions, el fet de saber dur a terme una *tria*, és un element crucial, no només en la pràctica traductora, sinó també en la didáctica de la traducció[52]. Tot i així, Wilss es lamenta del fet que aquesta perspectiva de resolució de problemes i de presa de decisions no ha estat gaire estudiada tradicionalment en traductologia per part dels teòrics, tret del treball de Levy (1967), que s'acosta a aquest enfocament tot aplicant-hi l'anomenada *teoria de jocs*, que connectaria amb les teories indeterministes que defenen que hi ha diverses versions traduïdes alternatives d'un mateix original i que la traducció no ha de tenir per força la mateixa funció cultural de l'original –de fet, com ja hem argumentat anteriorment, hi ha modalitats de traducció, com ara el doblatge, que estan més condicionades per la forma de l'original a causa de l'ajust, per exemple–, sinó que aquesta funció de l'original podrà interpretar-se de manera diferent segons qui l'observe. Així doncs, els traductors efectuen la seua presa de decisions, però no només basant-se en l'original, sinó també en altres factors (com ja hem vist en l'apartat anterior).

D'aquesta manera, si concebem la traducció com un joc, potser el traductor està prenent les decisions sense conéixer-ne totes les regles, d'aquest joc, perquè potser mai podrà tenir la certesa de totes les conseqüències derivades de la seua *tria*. En qualsevol cas, en la pràctica traductora sovint hi podrà haver més d'una solucció acceptable, a banda de les inacceptables.

En definitiva, segons Wilss (1996), tot procés de presa de decisions ha de poder satisfer quatre necessitats bàsiques: la verificació, la verosimilitud, l'adequació situacional (contextual) i els sospesament dels factors que influeixen en la mateixa presa de decisions. Per tant, aquesta elecció del traductor està relacionada intrínsecament amb les activitats de

[52] En aquest sentit, nosaltres també hem aplicat tècniques de presa de decisions en les nostres classes de les assignatures (del Grau en Traducció i Interpretació de la Universitat Jaume I) de Traducció General Anglés-Espanyol i Traducció General Anglés-Català d'una banda, i de Traducció Literària Anglés-Espanyol i Anglès-Català, d'altra banda, amb l'objectiu d'entrenar els estudiants perquè siguen conscients del fet que poden tenir al seu abast tot un ventall de possibles solucions diferents davant un problema concret de traducció –com ara un joc de paraules, un referent cultural, una metàfora o una unitat fraseològica– i han de saber escollir la millor solució en cada cas, tot depenent sobretot del text i el context en qüestió on apareix el problema (però també tenint en compte d'altres factors). De fet, considerem de vital importància que els estudiants siguen capaços de sospesar i valorar totes les possibilitats, per tal de poder decidir per si mateixos, ja que més endavant, en eixir al món laboral real, no tindran la figura del professor perquè els hi puga guiar.

resolucions de problemes. Hurtado (2001:350) distingeix sis fases en el procés de presa de decisions de Wilss:

- 1ª fase: identificació del problema de traducció;
- 2ª fase: clarificació o descripció del problema;
- 3ª fase: recerca i recollida d'informació prèvia;
- 4ª fase: deliberació sobre el procediment que cal seguir (com a pas previ a la tria);
- 5ª fase: tria o elecció d'una solució;
- 6ª fase: avaluació posterior dels resultats de la seua tria en la traducció.

De vegades, aquestes fases poden sofrir, segons Wilss, alguns solapaments o entrebancs que obstaculitzen el procés de presa de decisions; per exemple en casos en què un traductor inexpert dispose d'una àmplia gamma d'alternatives que li dificulte decidir-se per una opció i el conduïsca a adoptar la primera solució que li vinga al cap. També pot ocórrer que un traductor no s'haja documentat suficientment sobre un problema concret, o que no estiga prou motivat per dur a terme la seua tasca (a causa d'unes condicions laborals poc satisfactòries, per exemple). Aquests condicionaments han estat definits com a *comportaments de no-elecció* per alguns autors (Corbin, 1980; Wilss, 1996, Hurtado, 2001), els quals s'oposarien a la idea hipotètica segons la qual partim de la concepció que un traductor sempre està motivat per acomplir de forma òptima la seua tasca.

Per això, en el nostre estudi, hem tingut en consideració també una sèrie d'entrevistes realitzades a alguns dels traductors de les obres que conformen el nostre corpus, a partir de les quals hem pogut indagar un poc més en alguns dels factors inherents al traductor que han influït en la presa de decisions davant el problema de traducció de la fraseologia, com explicarem en el capítol 4.

3.6. Un model d'anàlisi integrador

Després de dur a terme la nostra revisió teòrica i tot tenint en compte les eines conceptuals d'anàlisi que tot just hem explicat, hem intentat elaborar un model d'anàlisi integrador que reculla tots els elements que considerem necessaris per poder realitzar un estudi més acurat de la traducció de les unitats fraseològiques en el seu context. Així doncs, ens hem basat en el següents aspectes a l'hora de definir el nostre procediment d'estudi:

1. Contextualització cultural externa de les obres analitzades.

2. Anàlisi del context de situació intern de les novel·les i de les pel·lícules.

3. Anàlisi d'alguns factors de l'entorn del traductor.

4. Identificació de les UFs presents tant en els textos originals com en les seues traduccions.

5. Valoració del tipus d'UFs i de les seues característiques.

6. Valoració de la funció estilística, pragmàtica i discursiva de les UFs.

7. Interpretació del significat de les UFs a partir del context de situació.

8. Identificació de les tècniques de traducció aplicades en cada cas, a partir del conjunt de tècniques proposat (*vid*. apartat 3.2.).

9. Recollida i sistematització de la informació en una base de dades fraseològica.

10. Anàlisi quantitativa de la freqüència d'ús de cada tècnica de traducció.

11. Anàlisi qualitativa de les dades tenint en consideració els factors d'influència en la presa de decisions dels traductors, especialment:

    11.a pel que fa a la modalitat i el tipus de traducció;

    11.b. pel que respecta a la llengua d'arribada (comparació d'ambdues traduccions);

    11.c. quant a l'entorn del traductor.

Per tal de dur a terme aquesta recollida i sistematització de la informació necessària per a la nostra anàlisi, hem creat un model de fitxa amb el programa Filemaker Pro®, de la qual mostrem un exemple a continuació:

UF read between the lines

Font N-ELENG

Pàgs.Minut 151

Definició en context to pay attention to what is implied in writing or in speech. (DC)

Sinònims en LO

Traduccions 1. llegir entre les línies (N-APCAT, pàg. 174)
2. leer entre las líneas (N-APESP, pàg. 187)

Cotext 0. It needed the skill of a literary critic like Clarissa to read between the lines of protesting love, but I knew that she would not help me.

1. Em calia la professionalitat d'un crític literari com ara la Clarissa per llegir entre les línies de l'invectiu amor d'en Parry, però sabia prou bé que ell no m'ajudaria.

2. Se necesitaba la habilidad de un crítico literario como Clarissa para leer entre las líneas de las declaraciones amorosas, pero era consciente de que ella no me ayudaría.

Equivalències a altres llengües lire entre les lignes (Fr); leggere tra le righe (It)

Tècnica de traducció emprada 1. UF-->UF
2. UF-->UF

Observacions Unitat fraseològica prototípica de base metafòrica compartida am les llengües d'arribada, i amb un alt grau de traduïbilitat.

Fig. XIII: Model de fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica.

Com es pot observar, en el model de fitxa hem inclòs diversos camps que ens han servit per sistematizar el nostre procediment d'anàlisi, d'acord amb els paràmetres esmentats adés, com ara la identificació de la UF (camp *UF*), la interpretació del seu significat i el seu valor discursiu (camp *Definició en context*), sinònims apareguts dins el mateix text, si escau (camp *Sinònims*), solució adoptada pels traductors segons la llengua d'arribada (camp *Traduccions*), cotextos o fragments on apareixen les UFs originals i traduïdes (camp *Cotext*), equivalents a d'altres llengues, si escau (camp *Equivalències a altres llengües*), identificació de la tècnica emprada pels traductors en cada cas (camp *Tècnica de traducció emprada*) i valoració de qualsevol altre aspecte rellevant de l'anàlisi de cada exemple –quant a factors d'influència, context, restriccions imposades per la modalitat o el tipus de traducció, etc.– (camp *Observacions*).

A continuació, en el capítol següent, relatiu a la metodologia d'anàlisi del corpus, durem a terme una explicació detallada d'aquest procediment.

4. METODOLOGIA D'ANÀLISI DEL CORPUS

Com alguns fraseòlegs han posat de manifest (Conca i Guia, 2014:81), tradicionalment sovint s'ha abordat l'estudi de les UFs de forma aïllada o descontextualitzada; aquesta metodologia d'anàlisi, tot i que pot ser útil, per exemple, per «analitzar els trets morfològis i semàntics, establir-ne la forma canònica (enfront de possibles variants), els mots clau, la tipologia i els recursos lingüístics i retòrics que contenen», no està exempta de limitacions, pel fet que aquest tipus d'estudi no permet d'anar una mica més enllà, ni tenir en compte tota la complexitat significativa que tenen les UFs. Per aquest motiu, resulta indispensable analitzar-les en el seu context. En paraules dels mateixos autors (Conca i Guia, 2014: 82):

> Només així podrem donar-ne definicions correctes, analitzar-ne les modalitats d'inserció, copsar-ne les funcions o significats discursius i trobar equivalències fiables amb UF d'altres llengües. A més a més, pot ocórrer que la UF es trobe desautomatizada, és a dir, modificada creativament, cosa que augmenta la dificultat de detecció i, alhora, la capacitat de significació.

Ja ens hem referit en capítols anteriors al fet que, sobretot des de finals del segle XX fins a l'actualitat, la investigació en matèria de fraseologia ha experimentat, de fet, una evolució cap a noves metodologies d'anàlisi, de manera que l'interés dels investigadors en aquest camp ha passat a contemplar aspectes nous, que encara no s'havien tractat –o almenys no en profunditat– en estudis anteriors, com ara les característiques funcionals de les UFs en els sistemes lingüístics i en els textos. Aquest fet ha donat lloc al naixement de nous corrents d'investigació, els quals s'han basat, sobretot, en dos models: la lingüística de corpus i la semàntica cognitiva. Corpas (2003:44) es refereix a aquesta qüestió en afirmar que:

> En ese sentido, los últimos años de la década de los noventa han sido testigos de la aparición de nuevas corrientes de investigación, debido a la influencia que han ejercido dos nuevos paradigmas de investigación: la lingüística del corpus y la semántica cognitiva.

Aquests nous enfocaments han posat de manifest la necessitat d'adaptar les metodologies d'anàlisi de la fraseologia al nou panorama investigador, de manera que tot estudiós que vulga acostar-se a la disciplina puga emprar unes eines d'anàlisi bàsiques, independentment de la perspectiva des de la qual aborde el seu estudi.

Anteriorment, la lingüística s'havia centrat a establir models teòrics –propis de l'estructuralisme o el generativisme, per exemple– relacionats amb els sistemes lingüístics

i amb el llenguatge en general, sense parar especial atenció a estudiar l'ús real que en fan els parlants, d'una llengua. Com afirma Marco (2013:5):

> En comptes de recollir dades sobre la realitat que pretenia estudiar, (...) el lingüista es capbussava dins de si mateix i extreia tota la informació concreta que necessitava per introspecció. D'aquesta manera, el model de la realitat en què aspira a convertir-se tota teoria tenia com a única font, base i suport l'experiència lingüística de l'estudiós.

Així doncs, segons l'autor, es podria argumentar que la lingüística de corpus naix com a resposta empírica davant un model anterior que no permetia estudiar la llengua tal com la fan servir els seus parlants en un context determinat. De fet, amb el gir discursiu que va experimentar la lingüística a partir de les dècades 70 i 80 del segle XX, van començar a cobrar importància els estudis de tipus funcionalista centrats tant en l'ús de la llengua en el seu context com en el significat, els quals van tenir Firth (1968) com a precursor. Aquest estudiós, que concebia el significat com «el resultat de la funció acomplerta pel signe lingüístic en el seu context d'ús» (Marco, 2013:7), va tenir una gran influència en l'anomenat *contextualisme britànic* i ens els treballs dels seus seguidors, com ara Halliday –pare de la lingüística funcional sistèmica– i Sinclair –que va introduir una nova metodologia de descripció lingüística, aplicada sobretot a l'elaboració de diccionaris i obres de referència (COBUILD, de l'editorial Collins).

A partir d'aleshores, al si de la lingüística es van consolidar disciplines com ara la pragmàtica, l'anàlisi del discurs o la lingüística del text, que «prioritzen l'ús de la llengua sobre el sistema (la *performance* sobre la *competence*)» (Marco, 2013:6), de manera que, pel que fa a la clàssica distinció dual chomskiana en l'estudi de les llengües, que tradicionalment havia donat prioritat al pla més abstracte de la lingüística (*competence*), ara cobraven importància els estudis centrats en l'ús real de la llengua (*performance*) (Marco, 2013; Corpas 2008).

En definitiva, aquests nous enfocaments inspiraren el que avui dia coneixem com la *lingüística de corpus* o, més generalment, la *lingüística computacional*, que van experimentar un gran auge a finals del segle passat, de forma paral·lela al desenvolupament de les noves tecnologies, i que s'han convertit en metodologies d'anàlisi molt recurrents en el panorama investigador actual.

El nostre estudi, però, s'ha dut a terme des de la perspectiva de la traductologia, la qual, sens dubte, pot tenir punts d'intersecció amb altres disciplines, com la lingüística de

corpus, sobretot pel que fa a la voluntat d'estudiar l'ús real de la llengua en un context. Tanmateix, per les característiques del nostre objecte d'anàlisi, no podíem aplicar una metodologia pròpia de la linguística computacional, com ara explicarem.

No obstant això, per tal de dur a terme una anàlisi de la traducció de les UFs en el seu context, que és l'objectiu principal del nostre treball, també ens resultava imprescindible la creació d'un corpus d'estudi. En aquest sentit, el nostre corpus està format per textos autèntics (novel·les i pel·lícules originals i traduïdes, totes publicades), i hem seguit uns criteris concrets a l'hora d'escollir tant les obres estudiades com els exemples que n'hem extret per a la nostra base de dades, com detallarem en els subapartats següents.

Hi existeixen diverses tipologies de corpus, cadascuna amb característiques diferents, pel fet que els corpus se solen compilar en funció dels interessos i objectius d'un projecte de recerca determinat. No és la finalitat del present capítol, però, fer-ne una descripció exhaustiva, de les diverses metodologies de recerca basades en corpus, perquè, com ja hem avançat, la nostra metodologia d'anàlisi, tot i estar basada en un corpus concret, no s'emmarcaria dins de la lingüística computacional. No obstant això, ens farem ressò breument de la distinció realitzada per Marco (2013:12-13) de tres criteris possibles de classificació del corpus que resulten més rellevants des del punt de vista traductològic, que és la perspectiva des de la qual enfoquem la nostra investigació:

1. El nombre de llengües que abasta el corpus. Segons aquest criteri, els corpus poden ser monolingües, bilingües o multilingües. Així, com que el nostre corpus inclou obres originals en anglés i les seues traduccions al català i al castellà –a més d'equivalents fraseològics a d'altres llengües (com ara el francés, l'alemany o l'italià) en alguns casos–, estaríem treballant, doncs, amb un corpus multilingüe.

2. El nivell d'especialització del corpus. En aquest sentit, els corpus es poden classificar en *generals* –els quals, en paraules de Marco, «pretenen presentar una llengua en tota la diversitat dels seus usos en un període cronològic determinat» (Marco, 2013:12)– i *específics* –que poden atendre a criteris molt diversos, com ara textuals (segons el gènere o el tipus textual), dialectals (segons la variació lingüística), cronològics (segons un determinat període) o temàtics (segons un tema concret dins d'una disciplina específica)–. D'acord amb aquesta distinció, podem afirmar que el nostre corpus és específic, perquè es basa en diverses variables d'anàlisi concretes. Així, segons el gènere i el tipus textual, treballem

amb textos literaris narratius (novel·les) i amb textos audiovisuals dramàtics (pel·lícules). A més, hi tenim en compte també un altre criteri específic: la modalitat i el tipus de traducció, ja que ens centrem tant en la traducció escrita de novel·les com en la traducció audiovisual per al doblatge de pel·lícules. D'altra banda, en relació amb els criteris cronològics, partim d'obres actuals, cronològicament pròximes, pròpies de finals del segle XX i principis del segle actual.

3. El tipus de relació que s'estableix entre els textos que conformen el corpus. Segons aquest criteri, un corpus pot ser *paral·lel* –quan consta d'un seguit de textos en una o diverses llengües de partida i de les seues corresponents traduccions a una o diverses llengües d'arribada; per tant, els corpus paral·lels poden ser tant bilingües com multilingües, en funció del nombre de llengües involucrades–, o *comparable* –que constaria de conjunts de textos traduïts a una o diverses llengües d'arribada, i de conjunts de textos escrits originalment en les mateixes llengües emprades en els textos traduïts, els quals poden ser comparables entre si tot atenent a criteris diversos, com ara la seua pertinença a un mateix gènere o tipus textual, el fet que tracten el mateix tema, etc.; així, els corpus comparables poden ser tant monolingües com bilingües o multilingües, també en funció del nombre de llengües implicades. En aquest sentit, nosaltres treballem amb un corpus paral·lel i multilingüe, que consta de textos originals produïts en anglés i les seues corresponents traduccions al castellà i al català.

Com afirma Corpas (2013:351), amb l'anàlisi de les UFs mitjançant un corpus es poden estudiar molts aspectes del seu funcionament real, com ara el seu valor pragmàtic, el seu significat en context, les implicatures que poden tenir o les variacions que poden presentar, també segons el context, entre molts altres aspectes. I si, a més a més, l'estudi abasta més d'una llengua, ens situem en l'àmbit del que l'autora anomena *fraseologia contrastiva*, a través de la qual es poden determinar, sobretot, dues qüestions fonamentals: les semblances i diferències entre dos o més sistemes fraseològics i les relacions d'(in)equivalència fraseològica que s'estableixen entre sistemes i unitats[53]. Des del punt de vista del nostre estudi, a nosaltres ens interessa sobretot aquest darrer aspecte, ja que pretenem determinar quines tècniques de traducció de les UFs fan servir els traductors realment, tot i que el grau de semblança entre UFs de sistemes fraseològics diferents ens

[53] Qüestions que ja hem tractat amb més detall al capítol 3.

pot ajudar també sobretot en la nostra anàlisi qualitativa dels exemples estudiats. Per tant, com apuntàvem en capítols anteriors, hem situat el nostre estudi dins d'aquest punt d'intersecció que existeix entre l'àmbit de la fraseologia contrastiva i el de la traductologia, perquè en aquest cas, ambdues disciplines van, per força, de la mà. Com afirma Corpas (2013:351):

> Cuando el análisis abarca las unidades de dos o más lenguas, nos hallamos en el terreno de la *fraseología contrastiva*.(...) Cuando de los parámetros de comparación y sus resultados se pasa al estudio de las equivalencias textuales y los procedimientos y técnicas de traducción nos adentramos ya en el terreno de la traductología. Ambas disciplinas son necesarias a la hora de comparar unidades fraseológicas de lenguas diferentes mediante el nuevo paradigma de investigación que supone el PLN, dentro del cual tiene un lugar preferente la lingüística de corpus, tanto desde su vertiente gramático-léxica como desde la posición que ocupa dentro del inventario de recursos y técnicas del PLN.

Les diverses metodologies d'anàlisi emprades en la fraseologia contrastiva se solen basar en l'ús d'unes eines i d'uns programes informàtics que serveixen per al preprocessament i la posterior anàlisi automàtica dels textos estudiats. Podem destacar-hi, per exemple, les eines emprades per digitalitzar textos (si aquests es trobaven en format imprés prèviament), a més de programes de reconeixement de caràcters òptics (OCR) per editar-los. Posteriorment, es poden fer servir programes per a l'etiquetatge o l'alineament, per passar després ja a l'ús de paquets informàtics més sofisticats per a l'anàlisi del corpus pròpiament dita, entre els quals destaquen, sobretot, Wordsmith Tools, AntConc, Compleat Lexical Tutor o Sketch Engine, entre altres (Corpas, 2013).

Tanmateix, com ja hem assenyalat, nosaltres no farem servir una metodologia d'anàlisi pròpia de la fraseologia contrastiva (ni de la lingüística de corpus en general), ja que per les característiques i l'heterogeneïtat del nostre objecte d'estudi, i també per les variables d'anàlisi considerades, la nostra anàlisi ha hagut de ser, per força, manual i semiautomàtica, com explicarem al subapartat 4.2., per la qual cosa no necessitàvem unes eines informàtiques excessivament sofisticades.

En resum podríem dir que el nostre estudi es nodreix d'un corpus de textos escrits i audiovisuals, a partir del qual hem localitzat i extret, de forma manual i tant dels textos originals com dels textos traduïts, els fragments en els quals apareixien UFs dels tipus que hem determinat d'antuvi (locucions i enunciats fraseològics); en aquest sentit, no només hem identificat les UFs –i altres segments de text–, sinó que també hi hem inclòs el cotext

on apareixien. Així mateix, hem tingut en compte totes les possibilitats contemplades en la nostra llista de tècniques de traducció, incloent-hi els casos en què en l'original es partia de zero o d'un segment de text que no constituïa UF (si en alguna de les traduccions del mateix segment sí que n'hi havia una, d'UF, per exemple). A continuació, hem etiquetat i emmagatzemat tots els exemples recollits en una base de dades fraseològica, amb el programa Filemaker Pro, per classificar-los després segons la tècnica de traducció emprada. Per últim, a partir d'aquesta base de dades, que hem configurat a mode de font de consulta lexicogràfica, organitzada alfabèticament, hem pogut dur a terme posteriorment la nostra anàlisi quantitativa (de forma semiautomàtica) i qualitativa (tenint en compte les variables d'anàlisi exposades), per arribar finalment als resultats que exposarem en el capítol 7.

4.1. Descripció del corpus

En aquest epígraf presentarem algunes de les característiques més rellevants de les obres que conformen el nostre corpus, tot centrant-nos especialment en aquells trets més significatius per a la nostra anàlisi. També proporcionarem informació relativa als contextos de cultura i de situació de les obres estudiades –tant des de la perspectiva del marc extern com des del punt de vista del marc intern fictici, propi de l'argument de cada obra– que resulta d'interés per al nostre estudi[54]. Així mateix, explicarem quins han estat els criteris de selecció dels textos escollits.

Com ja hem apuntat prèviament, les obres estudiades han estat les següents:

- *Enduring Love*, d'Ian McEwan, novel·la original en anglés publicada l'any 1997.
    - *Amor perdurable,* traducció al català de Carme Geronès i Carles Urritz, de l'any 1998.
    - *Amor perdurable,* traducció al castellà de Benito Gómez Ibáñez, de l'any 1998.
- *The Road*, de Cormac McCarthy, novel·la original en anglés publicada l'any 2006.
    - *La carretera,* traducció al català de Rosa Borràs Montané, de l'any 2007.

[54] Consulteu l'epígraf 2.1.1., en el qual duem a terme una revisió de la noció de *context*.

- *La carretera*, traducció al castellà de Luis Murillo Fort, de l'any 2007.

- *Midnight's Children*, de Salman Rushdie, novel·la original en anglés publicada l'any 1981.
    - *Els fills de la mitjanit*, traducció al català de Joan Sellent i Arús, edició de l'any 2002, publicada per primera vegada l'any 1987.
    - *Hijos de la medianoche*, traducció al castellà de Miguel Sáenz, edició de 1997, publicada per primera vegada l'any 1984.

- *Enduring Love* (2004), versió original de la pel·lícula en anglés dirigida per Roger Mitchell.
    - *L'intrús* (títol de la versió doblada al català).
    - *El intruso* (títol de la versió doblada al castellà l'any 2006, a l'estudi Digit Sound; la versió al castellà ha estat traduïda per Ricard Sierra i ajustada per David Cortés).

- *The Road* (2009), versió original de la pel·lícula en anglés dirigida per John Hillcoat.
    - *The Road (La carretera)* (títol de la versió doblada al català).
    - *The Road (La carretera)* (títol de la versió doblada al castellà l'any 2010, a l'estudi Tatudec S.L.; la versió al castellà ha estat traduïda per Fabián Sierra i ajustada per Manuel Osto).

- *Midnight's Children* (2012), versió original de la pel·lícula en anglés dirigida per Deepa Mehta.
    - *Els fills de la mitjanit* (títol de la versió doblada al català).
    - *Hijos de la medianoche* (títol de la versió doblada al castellà).

Pel que fa als criteris de selecció de les obres que formen part del corpus, cal destacar que la nostra tria es basa sobretot en les característiques del nostre objecte d'estudi –les tècniques de traducció de les UFs (en concret, les locucions i els enunciats fraseològics)– i en les variables d'anàlisi que volíem tenir en compte a priori: a) els gèneres i tipus textuals (novel·les i pel·lícules); b) el tipus i la modalitat de traducció (traducció literària escrita i

traducció audiovisual per al doblatge); i c) les llengües de partida i d'arribada (anglés→català/espanyol).

Quant a la tria dels textos literaris, val a dir que té el seu origen en el nostre interés per estudiar obres contemporànies de gran qualitat literària, escrites originalment en anglés i que comptaren amb un llenguatge cronològicament semblant, perquè aquest fet es veuria clarament reflectit en la fraseologia present en aquests textos. A més a més, com ja hem avançat en la introducció del capítol 1 i tot tenint en compte les variables que tot just acabem de recordar, era indispensable, en primer lloc, que les novel·les tingueren una traducció publicada tant al castellà com al català; i en segon lloc, calia que disposaren així mateix de la seua corresponent adaptació per a la gran pantalla, la qual havia de tenir, al seu torn, versions doblades al castellà i al català.

Així doncs, les adaptacions cinematogràfiques de les novel·les constituirien el nostre objecte d'anàlisi corresponent a la part audiovisual del corpus; cal destacar, com ja hem assenyalat anteriorment, que no n'hi havia prou amb el fet de buscar les adaptacions cinematogràfiques de les novel·les anteriors, sinó que, a més, ens havíem de centrar en aquelles pel·lícules que tingueren específicament una versió doblada al castellà i al català, aspecte que ha dificultat especialment la compilació dels textos, sobretot pel que fa a les versions doblades al català, que no són tan habituals com les doblades a l'espanyol. Per tant, podem dir que la tria de les novel·les també s'ha vist condicionada per les característiques de les seues corresponents pel·lícules (i de les versions traduïdes d'aquestes), i viceversa.

Les pel·lícules en qüestió (gairebé totes amb títols homònims als de les novel·les) estan inspirades en les novel·les (i no al contrari), per la qual cosa, tant la realització d'aquestes com la seua data d'estrena en la gran pantalla han estat forçosament posteriors a la publicació de les novel·les. Així mateix, com que es tracta d'adaptacions cinematogràfiques de les novel·les escollides, el registre i dialectes geogràfic i temporal emprats en aquests films s'assemblen molt als dels textos literaris, per la qual cosa partim d'obres cronològicament comparables a nivell lingüístic i cultural.

A grans trets, podem dir que la selecció dels textos ha estat força costosa, sobretot per la dificultat que hem trobat a l'hora d'aconseguir obres originals en anglés que estigueren traduïdes al català (tant en el cas de les novel·les, com especialment en el de les pel·lícules). Així mateix, quant a les pel·lícules, hem hagut de basar-nos en aquelles que estigueren disponibles en totes tres llengües i en DVD, és a dir, a l'abast del públic en

general, perquè ha estat impossible aconseguir pel·lícules doblades al català a través dels canals de televisió que les podien haver emeses en aquesta llengua, o a través dels estudis que n'han dut a terme el doblatge, pel fet que tots segueixen una estricta política de confidencialitat i drets d'autor, i no solen facilitar textos (ni originals ni traduïts) que no siguen de producció pròpia.

Tot tenint en consideració tots aquests condicionaments, passarem a descriure altres característiques del context de cultura i del context de situació de les obres analitzades i dels seus autors[55], i en farem la descripció tot dividint el corpus en tres parts.

	PRIMERA PART DEL CORPUS. *Enduring Love* (EL)					
	NOVEL·LES			PEL·LÍCULES		
	TO en anglés	TT al català	TT a l'espanyol	VO en anglés	TT al català	TT a l'espanyol
TÍTOL	*Enduring Love*	*Amor perdurable*	*Amor perdurable*	*Enduring Love*	*L'intrús*	*El intruso*
ANY	1997 (1998)	1998	1998	2004	Desconegut Primera emissió doblada a TV3: 8 de juliol de 2010	2006 Estrena: 1 de setembre de 2006
AUTOR/ TRADUCTOR	Ian McEwan	Carme Geronès i Carles Urritz	Benito Gómez Ibáñez	Director: Roger Mitchell Guionista: Joe Penhall	Traductor: Desconegut Ajustador: Desconegut Servei Català de Doblatge	Traductor: Ricard Sierra Ajustador: David Cortés Estudi: Digit Sound (Barcelona)
EDITORIAL/ DISTRIBUÏDORA	Vintage, Londres	Destino, Barcelona	Anagrama, Barcelona	Paramount Home Entertainment País: Regne Unit	Paramount Home Entertainment	Paramount Home Entertainment
EXTENSIÓ	247 pàg.	279 pàg.	301 pàg.	101 min	101 min	101 min

Fig. XIV: Taula descriptiva de la primera part del corpus (*Enduring Love*, EL)

[55] Per *autor* hem d'entendre ací tant l'autor del text original (escriptor en el cas de les novel·les o guionista i altres participants en l'elaboració del film, en el cas de les pel·lícules) com l'autor de cada traducció (és a dir, el traductor i, si escau, també l'ajustador per al doblatge en el cas dels textos audiovisuals).

Pel que fa als textos literaris d'aquesta primera part del corpus, destacarem que ens hem basat en l'edició de Vintage (Londres), de l'any 1998, de la novel·la original *Enduring Love*, escrita per Ian McEwan i publicada per primera vegada l'any 1997. Aquesta edició escollida comprén un total de 247 pàgines. Quant a les traduccions, val a dir que la versió al català de la novel·la (*Amor perdurable*) ha estat traduïda per Carme Geronès i Carles Urritz, ambdós traductors experimentats i amb una extensa trajectòria. Aquesta edició analitzada ha estat publicada l'any 1998 per l'editorial Destino (Barcelona) i té una extensió de 279 pàgines. Per últim, la traducció al castellà (*Amor perdurable*), publicada l'any 1998 per l'editorial Anagrama (Barcelona), ha estat a càrrec de Benito Gómez Ibáñez, qui també compta amb una llarga i reconeguda trajectòria com a traductor. L'edició al castellà té un total de 301 pàgines. Cal destacar que en ambdues versions traduïdes, a més de la informació relativa a cada publicació, hi apareixen tant el nom dels traductors com la informació sobre els drets de la traducció. Així mateix, si ho hem de jutjar pels anys de publicació de l'original i les traduccions, podem intuir que els traductors van comptar amb menys d'un any per dur a terme les seues respectives traduccions.

L'argument de la novel·la gira entorn d'una parella d'enamorats, Joe i Clarissa, joves i intel·lectuals (ell, divulgador científic i ella, professora universitària), els quals es troben de pícnic en la campinya anglesa quan, de sobte, es veuen involucrats en un estrany succés: un globus aerostàtic, tripulat per un avi i el seu nét, sembla fora de control. Diverses persones que es troben pels voltants (entre elles, Joe) corren a ajudar l'avi, el qual no pot sostenir ell sol el globus, que està sent empentat per la força del vent i corre el risc d'enlairar-se amb el xiquet a dins. Finalment, l'incident acaba amb la mort d'un dels homes que hi havia acudit al rescat, el qual, havent quedat agafat d'una corda i suspés en l'aire quan el globus s'envola, al final no pot resistir-hi més i cau al buit. Aquest esdeveniment marca el principi de la història, ja que a partir d'aquesta coincidència fortuïta de personatges, Joe entra en contacte amb Jed Parry, un fanàtic religiós i erotòman, que sofreix la síndrome de Clérambault, el qual s'enamora de Joe, s'obsessiona amb ell i comença a assetjar-lo, fins arribar al punt de posar en perill tant l'estabilitat emocional com la integritat física de la parella formada per Joe i Clarissa.

A partir d'aquest fil argumental, McEwan aborda el tema de la naturalesa de l'amor en si mateixa, tot plantejant la qüestió de si pot considerar-se un sentiment perdurable, sobretot pel fet que un encontre casual pot arribar a destruir una relació en aparença

consolidada. Així mateix, es contraposen idees com ara la ciència i la fe, o la raó i la bogeria, encarnades en els personatges antagònics de Joe i Jed respectivament.

McEwan és un dels autors més brillants de la narrativa britànica actual, amb un estil caracteritzat per l'elegància i la precisió en les seues documentades reflexions. En aquesta novel·la, fa servir una prosa impecable i solemne, plena de referents culturals, i malgrat descriure fets en aparença seriosos, en ocasions recorre a la comicitat, especialment en els diàlegs. Malgrat tot, i segons les crítiques literàries, podríem dir que les reflexions existencials que duu a terme l'autor en aquesta novel·la no resulten tan convincents com les idees desenvolupades en altres obres de la seua excel·lent trajectòria, entre les quals podem destacar, per exemple, *The Innocent* (1990), *Black Dogs* (1992), *Amsterdam* (1998) –guanyadora del Booker Prize–, *Atonement* (2001), *Saturday* (2005) o *Solar* (2010), entre altres.

Pel que fa a l'adaptació cinematogràfica d'aquesta novel·la, cal dir que es va dur a terme l'any 2004, sota la direcció de Roger Mitchell i amb un guió de Joe Penhall, basat en la novel·la homònima. Segons les mateixes declaracions de la productora (Karma Films), el llargmetratge original, d'origen britànic, intenta ser fidel a la història original de McEwan, tot i que introdueix inevitablement certs canvis en la trama, pel fet que hi ha situacions descrites en la novel·la que hauria estat impossible de reproduir de la mateixa manera en la pel·lícula, especialment les relacionades amb les introspeccions del personatge de Joe –que sovint s'han de plasmar en la pel·lícula en converses del protagonista amb personatges nous, que no hi eren, en la novel·la–, o amb la manera de presentar la bogeria del personatge de Jed –que és molt més gradual en la pel·lícula que en la novel·la, segurament en un intent de mantenir-ne el suspens, a mode de *thriller*. Tot i així, el guió i el film en conjunt compten amb el suport i el vistiplau del mateix McEwan. En definitiva i, tot seguint la taxonomia emprada per alguns investigadors de l'adaptació cinematogràfica, podríem dir que se n'ha dut a terme una *transformació fidel* (Zecchi, 2012:34; Andrew, 1984), del text literari original.

Malgrat que la crítica de la pel·lícula no ha sigut especialment bona, el trio de protagonistes d'aquest film de 101 minuts de durada, Daniel Craig (en el paper de Joe), Samantha Morton (que encarna la seua parella, Clarissa, anomenada Claire en la pel·lícula) i Rhys Ifans (que interpreta el personatge de Jed), duu a terme una esplèndida actuació.

Quant a les dades de les traduccions per al doblatge al castellà i al català, ens hem basat en la informació recollida en el portal de la Corporació Catalana dels Mitjans Audiovisuals *Ésadir* (<http://esadir.cat/>), en la base de dades sobre el doblatge a Espanya *Eldoblaje.com* (<http://www.eldoblaje.com/>) –i la seua versió específica sobre el doblatge en català (<http://www.eldoblatge.com/>)–, en la base de dades cinematogràfica Internet Movie Database (<http://imdb.com/>) i en la informació que apareix tant en els títols de crèdit de la pel·lícula com en el format de presentació del mateix DVD.

Així doncs, d'entrada observem una clara diferència pel que fa a l'estatus del traductor en comparació amb el que tenen els traductors de les respectives novel·les. Per exemple, els noms dels traductors i ajustadors per al doblatge no apareixen enlloc en el DVD ni tampoc en els títols de crèdit de la pel·lícula. Cal fer una recerca a *Eldoblaje.com*, per esbrinar que la traducció per al doblatge al castellà ha estat a càrrec del traductor Ricard Sierra, el qual no es va encarregar de l'ajust per al doblatge, sinó que aquest va ser dut a terme per una altra persona (David Cortés). Podem deduir, però, que ambdós són professionals amb experiència, ja que han intervingut en el doblatge de nombroses pel·lícules (almenys des de l'any 2006 fins a l'actualitat). La gravació de la versió doblada al castellà va tenir lloc a l'estudi Digit Sound de Barcelona, l'any 2006. Així mateix, la pel·lícula es va estrenar doblada al castellà l'1 de setembre del mateix any. Tot i que no tenim dades concretes sobre el mes en què es iniciar l'encàrrec de traducció, podem intuir que el traductor va comptar amb un temps relativament curt per dur a terme la seua tasca. Així mateix, el fet que no s'encarregara ell mateix d'ajustar la traducció és un indicador de la possibilitat que es produïren diversos canvis entre la versió del traductor i el producte final.

La *invisibilitat professional* del traductor és encara més accentuada en la versió doblada al català, ja que en aquest cas només podem deduir que el doblatge al català ha estat a càrrec del Servei Català de Doblatge de la TV3, o de la Generalitat de Catalunya, pel fet que el títol en català apareix recollit a la base de dades de l'*Ésadir* –que inclou els títols de totes les pel·lícules emeses per TV3 o doblades/subtitulades per la Generalitat de Catalunya o el Servei Català de Doblatge– i també pel fet que aquestes són les entitats que se solen encarregar de tots els doblatges de les pel·lícules que s'estrenen en català a les sales d'aquesta comunitat autònoma. El nom del traductor al català no apareix enlloc (i menys encara, el de l'ajustador). Podríem concloure, doncs, que aquest traductor

desconegut no ha dut a terme la seua tasca en les condicions laborals més òptimes, almenys pel que respecta al reconeixement de la seua tasca.

	SEGONA PART DEL CORPUS. *The Road* (TR)					
	NOVEL·LES			PEL·LÍCULES		
	TO en anglés	TT al català	TT a l'espanyol	VO en anglés	TT al català	TT a l'espanyol
TÍTOL	*The Road*	*La carretera*	*La carretera*	*The Road*	*The Road (La carretera)*	*The Road (La carretera)*
ANY	2006	2007	2007	2009	Desconegut Primera emissió doblada a TV3: 12 d'octubre de 2012	2010 Estrena: 5 de febrer de 2010
AUTOR/ TRADUCTOR	Cormac McCarthy	Rosa Borràs	Luis Murillo Fort	Director: John Hillcoat Guionista: Joe Penhall	Traductor: Desconegut Ajustador: Desconegut Servei Català de Doblatge	Traductor: Fabián Sierra Ajustador: Manuel Osto Estudi: Tratudec S.L. (Barcelona)
EDITORIAL/ DISTRIBUÏDORA	Picador, Londres	Edicions 62, Barcelona	Random House Mondadori, Barcelona	Dimension Films País: EUA	Wide Pictures	Wide Pictures
EXTENSIÓ	307 pàg.	236 pàg.	210 pàg.	111 min	111 min	111 min

Fig. XV: Taula descriptiva de la segona part del corpus (*The Road*, TR)

En la vessant literària de la segona part del nostre corpus, hem analitzat la novel·la *The Road*, escrita originalment en anglés per l'autor nord-americà Cormac McCarthy, un dels novel·listes més destacats de la literatura nord-americana contemporània, creador així mateix d'altres obres rellevants, com ara *Child of God* (1974), *Sutree* (1979), *Blood Meridian* (1985) –considerada una de les obres més influents del segle XX–, *All The Pretty Horses* (1992) –el primer volum de la seua anomenada Trilogia de la frontera, premiat amb el National Book Award dels EUA– o *No Country For Old Men* (2005), entre altres, moltes de les quals han estat adaptades també al cinema.

The Road (2006) és una novel·la post-apocalíptica de ciència-ficció, considerada per molts crítics com l'obra mestra de l'autor, la qual va ser guardonada amb prestigiosos

premis literaris, com el Pulitzer (l'any 2007) en la categoria de ficció o el James Tait Black Memorial Prize (l'any 2006); així mateix, va ser finalista en el National Book Critics Circle Award (també l'any 2006). L'edició original escollida ha estat publicada concretament per l'editorial Picador (Londres), i té un total de 307 pàgines. Pel que fa a les respectives traduccions, destacarem que en ambdues, a més de la informació relativa a cada publicació, hi apareixen també tant el nom dels traductors com la informació sobre els drets de la traducció. En concret, la traducció al català, duta a terme per la traductora Rosa Borràs l'any 2007, va ser publicada per Edicions 62 (Barcelona) i té una extensió de 236 pàgines. Quant a la traducció al castellà, de l'any 2007, la va realitzar Luis Murillo Fort –de reconeguda trajectòria, especialment com a traductor habitual al castellà de les novel·les de Cormac McCarthy– per a l'editorial Random House Mondadori (Barcelona), i compta amb una extensió de 210 pàgines. D'acord amb la informació publicada en una entrevista realitzada a aquest traductor (Doyle, 2010)[56], la traducció al castellà va ser anterior a la catalana. Segons explica el mateix Murillo, en comparar la traducció al català amb la seua, que era anterior, es va adonar d'algunes diferències entre totes dues, sobretot pel que fa a l'estil i a l'ús dels signes de puntuació, en comparació amb l'estil de l'autor original. Així, segons el parer de Murillo, la seua traducció és més fidel que la catalana a l'estil de McCarthy, caracteritzat per l'ús de poques comes i per la utilització, en el seu lloc, de connectors de coordinació (com ara *and*) o de frases juxtaposades, trets que ell va intentar mantenir en la seua traducció. En paraules de Murillo (Doyle, 2010:186):

> Un día entré en una librería de Barcelona y vi que estaba *La carretera* traducida en catalán, y eché un vistazo a la primera página, a ver en qué se parecía o en qué no se parecía a mi traducción, que se había publicado antes. Entonces me fijé en que la traducción catalana había utilizado bastantes comas. Ya sabéis que McCarthy escribe prácticamente sin comas, va acumulando frases separadas por un *and*: hizo esto *and* hizo lo otro *and* hizo lo otro. Yo siempre he procurado respetar ese ritmo un poco hipnótico, que es tan característico de este autor. Lo que ocurre es que, volviendo a lo de antes, como en español las frases son más largas, cuando uno lee mentalmente una parrafada de McCarthy en versión española, necesita inventarse de vez en cuando una coma porque si no, se asfixia, se queda sin aire. Y tampoco se trata de ir matando lectores, claro, porque hay pocos. Así que yo no intenté dulcificar el texto a base de ponerle comas, sino que quise mantener esa manera de puntuar, para mí tan rara, de

[56] En l'epígraf 4.4.1 analitzarem alguns dels factors d'influència inherents als traductors d'algunes de les obres estudiades, tot basant-nos en entrevistes publicades en diverses fonts, com ara revistes de traductologia o materials divulgats per associacions de traductors.

> McCarthy. Y, de vez en cuando, sólo muy de vez en cuando, introducía una coma si como lector me parecía que era necesario añadir algo, para tomar un respiro.

De fet, en aquesta novel·la McCarthy fa servir una prosa despullada d'artificis, austera i concisa, però alhora molt rica en expressivitat, que alguns crítics han arribat a comparar a la dels inicis de Hemingway, a la de Faulkner o a la dels darrers anys de Beckett, la qual es troba perfectament en consonància amb la història narrada. L'argument gira entorn d'un pare i un fill que emprenen un viatge de supervivència pels Estats Units i en direcció a la costa, a través de terres àrides i devastades a causa d'un cataclisme mundial (d'origen desconegut) ocorregut anys enrere, que ha destruït tant la civilització (tal com la coneixem actualment) com la major part de la vida sobre la faç de la terra. Al llarg del seu recorregut, hauran de fer front a moltes dificultats i molts perills, sobretot causats per les inclemències meteorològiques, per la manca d'aliment i pels mateixos éssers humans, alguns dels quals han involucionat per tornar-se tan salvatges que són capaços de cometre canibalisme i altres atrocitats amb els seus semblants, com a conseqüència de la implacable existència que han de suportar. Enmig d'aquest panorama tan descoratjador, destaca la bellesa de la relació entre el pare i el fill, ja que l'amor que senten l'un per l'altre és capaç de fer front a tota la barbàrie que els envolta. Després del suïcidi de la seua mare (que no és capaç de sobreposar-se al desastre), i malgrat els horrors que ha hagut de presenciar, el xiquet no ha perdut la seua innocència, la seua bondat i la seua empatia envers els altres, fins al punt que sovint és ell qui anima son pare a seguir endavant. McCarthy és capaç de mostrar, a través d'uns diàlegs amb frases curtes i lèxic minimalista, la desesperació, la tristesa i l'esgotament dels personatges d'una forma sublim i aclaparadora. Al llarg de tota la novel·la, es duen a terme reflexions transcendentals sobre la pròpia naturalesa de l'ésser humà, la solidaritat, l'amor entre un pare i un fill front a l'odi i l'horror, l'esperança de les persones que s'aferren a la vida o la mateixa existència de Déu.

Segons la crítica cinematogràfica, l'adaptació d'aquesta novel·la per a la gran pantalla és la més fidel de totes les que se n'han dut a terme, d'altres obres de McCarthy, i sembla que també té el vistiplau del mateix autor. Dirigida per John Hillcoat, i amb un guió de Joe Penhall –que també és el guionista del film anteriorment comentat, *Enduring Love*–, la pel·lícula *The Road*, de l'any 2009, destaca per la fidelitat a la novel·la –de fet, només es modifiquen, o més ben dit, es redueixen o se suprimeixen per qüestions d'espai (ja que s'ha de condensar tota la trama en 111 minuts de durada que té el film), algunes situacions

concretes i secundàries, amb menys transcendència en el fil argumental− i per la interpretació dels protagonistes, en especial la de Viggo Mortensen (en el paper del pare), que encarna de forma molt versemblant tota la complexitat del personatge literari original. El repartiment es completa amb la breu interpretació de Charlize Theron (en el paper de la mare), amb Kodi Smith-McPhee (que interpreta el paper protagonista del fill) i amb Robert Duvall (en el paper secundari del vell amb qui es troben pel camí). En definitiva, també podem afirmar en aquest cas que es tracta d'una *transformació fidel* per al cinema del text literari original.

Quant a les versions doblades, de nou, no hi ha gaires dades publicades sobre el doblatge de la pel·lícula al català, titulada *The Road (La carretera)*, però podem deduir que aquest també va córrer a càrrec del Servei Català de Doblatge, perquè el títol de la pel·lícula apareix recollit en la base de dades publicada per l'*Ésadir*. En resum, es desconeix el nom del traductor (i ajustador, si escau) per al doblatge al català, així com l'any de realització de la traducció. Sí hem pogut esbrinar, però, que la pel·lícula es va emetre doblada al català per primera vegada a través del canal TV3 de la Televisió de Catalunya el 12 d'octubre de l'any 2012, per la qual cosa és probable que el doblatge al català també es realitzara el mateix any.

En canvi, la versió doblada a l'espanyol és anterior, segons les dades publicades per *Eldoblaje.com*, que indiquen que el doblatge es va gravar l'any 2010 a l'estudi Tratudec S.L. de Barcelona. De fet, les dades oficials mostren també que l'estrena de la pel·lícula en castellà al nostre país va tenir lloc el 5 de febrer del mateix any 2010. El traductor que es va encarregar d'aquesta versió va ser Fabián Sierra i, com ocorre amb la pel·lícula *Amor perdurable*, a la qual ens hem referit anteriorment, l'ajust no el va dur a terme el mateix traductor, sinó que va córrer a càrrec d'una altra persona, Manuel Osto, en aquest cas. Ambdós –traductor i ajustador– han participat també en el doblatge de nombroses pel·lícules i, per tant, són professionals del sector experimentats. Deduïm, doncs, que han treballat en condicions semblants a les dels professionals encarregats del doblatge de la pel·lícula *Amor perdurable*. Cal destacar el fet que, en aquest cas, sí s'ha inserit, al final dels títols de crèdit de la pel·lícula i mitjançant un subtítol, el nom del traductor al castellà (Ricard Sierra), però no coincideix amb el nom que apareix en la base de dades *Eldoblaje.com* (Fabián Sierra). Per tant, o bé hi ha una errata en una de les dues fonts, o bé cada traductor es va encarregar de traduir-ne una versió diferent (una per a l'estrena en el cinema de la pel·lícula i una altra per a la versió d'aquesta en DVD).

	TERCERA PART DEL CORPUS. *Midnight's Children* (MC)					
	NOVEL·LES			PEL·LÍCULES		
	TO en anglés	TT al català	TT a l'espanyol	VO en anglés	TT al català	TT a l'espanyol
TÍTOL	*Midnight's Children*	*Els fills de la mitjanit*	*Hijos de la medianoche*	*Midnight's Children*	*Els fills de la mitjanit*	*Hijos de la medianoche*
ANY	1981 (1995)	1987 (2002)	1984 (1997)	2012	Desconegut (Probablement 2013) Estrena: 2013	Desconegut (Probablement 2013) *Estrena:* 5 de juliol de 2013
AUTOR/ TRADUCTOR	Salman Rushdie	Joan Sellent i Arús	Miguel Sáenz	Director: Deepa Mehta Guionista: Salman Rushdie i Deepa Mehta	Traductor: Desconegut Ajustador: Desconegut Servei Català de Doblatge	Traductor: Desconegut Ajustador: Desconegut Estudi: Desconegut
EDITORIAL/ DISTRIBUÏDORA	Vintage, Londres	Empúries, Barcelona	Plaza & Janés, Barcelona	DeAPlaneta Home Entertainment País: Canadà i Regne Unit	Emon-Savor Ediciones, Barcelona	Emon-Savor Ediciones, Barcelona
EXTENSIÓ	463 pàg. (120 pàg.)	636 pàg. (160 pàg.)	796 pàg. (201 pàg.)	146 min	146 min	146 min

Fig. XVI: Taula descriptiva de la tercera part del corpus (*Midnight's Children*, MC)

Pel que fa a la tercera part del corpus, cal dir que aquesta comprén, en primer lloc, la novel·la *Midnight's Children*, del cèlebre escriptor i assagista britànic d'origen indi Salman Rushdie, l'estil del qual es compara sovint en la crítica contemporània amb el realisme màgic de García Márquez (present en *Cien años de soledad*), tot emmarcant-lo en la literatura postcolonial. Rushdie també és autor d'altres obres com ara *The Satanic Verses* (1988) –que va provocar una gran controvèrsia en el món islàmic per la suposada blasfèmia i manca de respecte amb la qual es tracta la figura de Mahoma, i que li va valdre una condemna a mort per part dels integristes islàmics–, *Haroun and the Sea of Stories* (1990)*, The Moor's Last Sigh* (1995) –novel·la amb la qual va guanyar el premi Aristeion– , *The Ground Beneath Her Feet* (1999)*, Shalimar the Clown* (2005) o, més recentment, *Two Years, Eight Months and Twenty-Eight Nights* (2014), entre altres. En concret, la novel·la *Midnight's Children*, publicada per primera vegada l'any 1981, va suposar una fita literària en la narrativa índia en llengua anglesa, fins al punt d'arribar a ser guardonada

amb el prestigiós Booker Prize el 1981 i, posteriorment, amb el Booker of Bookers, l'any 1993.

En concret, ens hem basat en l'edició de l'any 1995, publicada per Vintage (Londres) després que la novel·la guanyara el premi Booker of Bookers, la qual té un total de 463 pàgines. Val a dir que aquesta novel·la, en realitat, es divideix en tres llibres, i és molt més extensa que les altres dues novel·les que formen part del nostre corpus. Per això, en un intent d'equilibrar les característiques de les tres novel·les originals, d'aquesta darrera n'hem analitzat només el llibre primer (equivalent a les 120 primeres pàgines del TO, les 160 primeres pàgines del TT al català i les 201 pàgines inicials del TT a l'espanyol).

Midnight's Children narra la història de Saleem Sinai, que naix la nit del 15 d'agost de 1947, justament en el moment en què l'Índia s'independitza de la Gran Bretanya. Al moment de nàixer a una clínica de Bombai, la comare l'intercanvia amb un altre nadó, Shiva, que en realitat és el fill d'una família pobra, així que Saleem, que pertany realment a una família acomodada, és criat al si d'aquesta família sense recursos, per uns pares que no són els seus. D'aquesta manera, Saleem i Shiva intercanvien els seus destins, i queden vinculats per sempre en una mena de lligam màgic que se'ls ha atorgat pel fet d'haver nascut ambdós en una nit tan especial: tots dos tenen poders sobrenaturals, com el de la telepatia, que es manifesta també a través d'un agut sentit de l'olfacte, en el cas de Saleem. Aquesta història de màgia, poders sobrenaturals, secrets de família i amors prohibits transcorre paral·lela a la convulsa història de l'Índia moderna, des de la seua independència fins als anys 80 del segle passat, emmarcada en un rerefons d'incertesa política, de persecució de les minories o de guerres i cops d'estat.

L'estil emprat per Rushdie en aquesta novel·la és molt viu, amb una puntuació molt peculiar i diàlegs harmoniosos, que es complementen amb l'ús de nombrosos recursos propis de l'oralitat. L'autor juga amb el llenguatge de forma magistral: modifica de forma creativa moltes expressions i unitats fraseològiques, hi introdueix freqüents jocs de paraules, símils i metàfores, uneix mots, o fa servir una gran varietat de referents culturals –fins i tot usa una gran quantitat de lèxic original hindi i urdú, que apareix sovint intercalat en el discurs, el qual està escrit en un anglés que algunes crítiques han qualificat d'irreverent i allunyat intencionadament de l'estàndard britànic– que ajuden el lector a submergir-se completament en els ambients descrits, propis de l'Índia de l'època.

Per la seua banda, les brillants traduccions de la novel·la al català i a l'espanyol no es queden enrere. La primera (*Els fills de la mitjanit*) va ser realitzada l'any 1987 (tot i que

per a la nostra anàlisi emprarem l'edició de l'any 2002) per Joan Sellent i Arús, professor de traducció i traductor literari i audiovisual amb una llarga experiència, especialment en la traducció teatral de les obres de Shakespeare. Aquesta traducció al català va ser publicada per l'editorial Empúries (Barcelona) i té una extensió de 636 pàgines (de les quals n'hem analitzat les primeres 160, com hem apuntat anteriorment). En una entrevista publicada a la revista de traducció *Quaderns* (Udina, 2002:133-143), Sellent declara que la traducció d'aquesta novel·la li va resultar especialment grata, sobretot pel fet que el joc entre l'escriptura i l'oralitat de Rushdie el va fer submergir-se fàcilment en el ritme de la narració de l'original. Sellent descriu així l'estil de la novel·la:

> Un llibre que recordo amb molta simpatia és *Els fills de la mitjanit*, de Salman Rushdie. El realisme màgic no és el tipus de literatura que com a lector m'agrada, però és un estil molt viu, que té un ritme molt picat. També utilitza molts recursos de la llengua parlada compartits amb la literatura que comporten jugar amb la puntuació i enganxar paraules o prescindir de la puntuació per fer aquesta mena de joc entre el que és l'escriptura i l'oralitat. Vaig notar que m'hi deixava portar bastant, que havia entrat fàcilment al ritme de la narració i el corrent narratiu m'arrossegava.

Quant a la traducció a l'espanyol (*Hijos de la medianoche*), cal dir que és anterior a la catalana –en concret, de l'any 1984 (tot i que nosaltres ens basarem en una edició posterior, de l'any 1997)–, i la va realitzar el cèlebre Miguel Sáenz, acadèmic de la RAE i guanyador del Premi Nacional a l'Obra d'un Traductor (l'any 1991), entre molts altres guardons i distincions relacionats amb la seua dilatada i excel·lent trajectòria com a traductor. Famós per les seues traduccions –de l'alemany i l'anglés a l'espanyol– d'obres d'autors de la talla de Thomas Bernhard, Bertolt Brecht, Franz Kafka, Günter Grass, William Faulkner o Salman Rushdie, Sáenz explica en una entrevista publicada en la revista *Vasos Comunicantes* (Fortea, 2003:35) que traduir les obres de Salman Rushdie suposa tot un desafiament per a la imaginació del traductor:

> En cuanto a Salman Rushdie, en contra de lo que mucha gente cree, es uno de los escritores actuales con mayor dominio del inglés. Los escritores de la India, en general, han puesto el listón muy alto, pero Rushdie los supera a todos, ya desde el punto de vista puramente lingüístico. Traducir a Rushdie es un desafío para la imaginación del traductor.

L'edició traduïda al castellà de Sáenz que hem escollit en concret va ser publicada per Plaza & Janés (Barcelona) i té una extensió total de 796 pàgines (de les quals n'hem analitzat les 201 primeres, com ja hem comentat).

Pel que fa a l'adaptació cinematogràfica de la novel·la de Rushdie, podem afirmar que si les anteriors adaptacions comentades es podien considerar *transformacions fidels* del text literari original –que comptaven amb el recolzament i el vistiplau dels escriptors de les novel·les–, aquesta encara ho seria més, si cap, sobretot tenint en compte que ha estat el propi Rushdie qui n'ha escrit el guió, juntament amb la directora del film, Deepa Mehta. El mateix Rushdie explica com va iniciar el projecte cinematogràfic amb Mehta en el *making of* difós per la productora de la pel·lícula:

> Deepa Mehta and I agreed to work together to make a film of Midnight's Children on June 9th, 2008. I was passing through Toronto on the North American publication tour for *The Enchantress of Florence* and had dinner with Deepa on my one free evening. She asked me who had the rights to *Midnight's Children*; I replied that I did; she asked me if she could film it; I said yes. It was as simple as that. Four and a quarter years later, the film of the "book that was impossible to film" is finally finished, and I've had quite an education in what it actually takes to get a film made.

Anteriorment ja s'havia intentat, en diverses ocasions i sense èxit, dur a terme l'adaptació cinematogràfica d'aquesta novel·la, però els projectes no prosperaren a causa d'entrebancs de diversa índole. Finalment, la pel·lícula de Mehta es va dur a la gran pantalla recentment, l'any 2012, i es va estenar al nostre país el 5 de juliol del 2013, segons les informacions publicades en les fonts sobre mitjans de comunicació, cinema i doblatge citades anteriorment.

Segurament pel fet de ser un film més recent, les dades sobre el doblatge d'aquesta pel·lícula no apareixen en *Eldoblaje.com*. Tampoc no es fa enlloc cap referència al traductor, l'ajustador o l'estudi que n'han dut a terme el doblatge, ni en el cas del doblatge al castellà ni en el de la versió al català. Només apareix recollit el títol de la pel·lícula en la

base de dades de l'*Ésadir*, per la qual cosa podem intuir, de nou, que la traducció al català va ser realitzada també pel Servei Català de Doblatge. La pel·lícula (amb les seues versions doblades al castellà i al català, titulades així mateix *Hijos de la medianoche* i *Els fills de la mitjanit* respectivament) ha estat distribuïda en el nostre país per Emon-Savor Ediciones S.A. (Barcelona), i compta amb una durada de 146 minuts. Com ocorre amb la novel·la original, la pel·lícula és, així mateix, considerablement més extensa que la resta de films que formen part del corpus, de manera que també n'hem analitzat només una mostra representativa; en concret, el fragment corresponent a l'argument del primer llibre de la novel·la original, equivalent a uns 60 minuts de filmació.

Una vegada descrit el corpus i les característiques de cadascuna de les obres que el conformen, passarem a explicar el procediment que hem seguit per tal de dur-ne a terme l'anàlisi.

4.2. Procediment d'anàlisi

Ja ens hem referit anteriorment a la importància que adquireix, en un estudi de fraseologia comparada, el fet d'analitzar les UFs dins d'un context, per poder-ne interpretar bé el significat i el valor discursiu, amb l'objectiu de determinar així mateix com han estat traslladades d'un TO a un o diversos TM. En aquest sentit, diversos estudiosos han provat d'establir procediments que resulten efectius per a l'anàlisi contrastiva de les UFs.

Nosaltres ens farem ressò, per exemple, de la proposta recent de Conca i Guia (2014:86-89), els quals descriuen un model d'anàlisi estàndard que, segons els autors, permet dur a terme diverses accions: localitzar les UFs en un text, identificar-les, fer-ne l'inventari o *corpus fràsic*, validar-les mitjançant recurrències concordants i estudiar-les des de diversos enfocaments, com ara:

a. Des d'un punt de vista intrínsec, centrat, per exemple, a descriure l'estructura o la forma canònica de les UFs, així com altres aspectes sobre la seua naturalesa, com ara la seua definició o la seua classificació.

b. Des d'un enfocament contextual, basat en l'estudi de les funcions discursives de les UFs i en els seus contextos d'ús.

c. Des d'una òptica contrastiva, focalitzada en la recerca d'equivalents fraseològics entre llengües, en les tècniques de traducció de la fraseologia, o també en aspectes

relacionats amb la fraseologia i la variació lingüística (estudis diacrònics o sincrònics, per exemple).

d. Des d'una perspectiva estilística, que permeta l'anàlisi quantitativa i qualitativa de les UFs com a elements caracteritzadors de l'estil d'un text.

e. Des d'un angle cultural, tot tenint en compte la base metafòrica de les UFs, o les referències a fets i situacions que continguen aquestes.

Així, segons els autors, «en l'estudi de les UF hom deu seguir un mètode rigorós i procedir pas a pas, no deixant-se dur per impressions subjectives ni per plantejaments intuïtius, generalistes o globalitzadors» (Conca i Guia, 2014:88). I per aconseguir-ho, proposen l'aplicació, pas per pas, d'un mètode que estructuren en cinc fases:

1. Localització. Fase consistent a llegir un text (les vegades que calga) amb l'objectiu de localitzar on es troben les UFs que continga, les quals poden aparéixer en la seua forma canònica o desautomatitzades.

2. Identificació. Pas en el qual es procedeix a establir la forma canònica de les UFs, tot donant-ne una definició a partir d'un context lingüístic o cotext, el qual, segons els autors, «s'ha de tenir molt en compte per a la interpretació correcta del significat» (Conca i Guia, 2014:89).

3. Validació. Etapa del procés que implica la recerca, en diccionaris i fonts de consulta lexicogràfiques, de les UFs identificades en les fases anteriors. Així mateix, la recerca de les UFs es pot dur a terme en altres llocs del mateix text, o bé en altres textos.

4. Classificació. Fase que suposa tipificar les UFs d'acord amb la seua forma canònica i la funció que realitzen en el cotext.

5. Interpretació. Pas relacionat amb l'anàlisi qualitativa de cada UF, tot estudiant-ne diversos aspectes, com ara si hi ha modificacions sintàctiques i semàntiques respecte de la forma i el significat canònics de la UF en qüestió, quines imatges metafòriques s'hi troben subjacents, quin és el significat discursiu i la funció estilística de la UF, etc.

En aquest sentit i sobretot des d'una òptica contrastiva i traductològica, nosaltres hem inclòs totes aquestes fases en la nostra metodologia d'anàlisi, tot i que les hem agrupades en tres etapes. En una primera etapa, hem dut a terme la *identificació de les UFs* en els

textos estudiats; per fer-ho, és clar, hem hagut de localitzar-les primer, tot realitzant una lectura comparada i paral·lela dels textos (originals i traduccions). En segon lloc, hem creat una *base de dades fraseològica i traductològica* en la qual hem introduït cada exemple localitzat i identificat en la fase anterior, tot establint-hi la forma canònica de cada UF, així com el seu significat. Així mateix, hem fet una recerca de cada UF en diversos diccionaris, bases de dades i fonts de consulta lexicogràfiques i altres textos paral·lels, amb l'objectiu de comprovar-ne el seu grau de lexicalització, a més d'establir-ne el seu significat o definició. A més a més, en cada entrada de la base de dades, hi hem inclòs els cotextos (originals i dels textos meta) on apareixen les UFs identificades i, de vegades, també sinònims i equivalents a d'altres llengües (com ara el francés, l'alemany o l'italià). A banda d'això, en cada entrada hem comparat les solucions adoptades per cada traductor envers el segment textual original amb l'objectiu de classificar cada exemple d'acord amb la llista de tècniques de traducció proposada. Per últim, també hi hem inclòs, en un apartat d'observacions, qualsevol informació rellevant sobre la funció discursiva, pragmàtica i estilística de cada UF, sobre el context de situació, sobre les restriccions específiques derivades de la modalitat i el tipus de traducció, etc., a fi de tenir aquesta informació classificada i emmagatzemada per emprar-la en la darrera fase: *l'anàlisi quantitativa i qualitativa* de les dades. En aquesta darrera etapa, en primer lloc, hem procedit a dur a terme, de forma semiautomàtica, un recompte de les vegades que ha estat utilitzada cadascuna de les tècniques de traducció en els exemples estudiats, amb l'objectiu de determinar-ne la freqüència d'ús, amb percentatges; i en segon lloc, hem realitzat una anàlisi qualitativa de les dades, tot centrant-nos en exemples concrets de cada tècnica i tenint en compte els factors que poden condicionar la tria d'una tècnica de traducció determinada.

4.2.1. Identificació de les UFs

Cal dir que la fase de localització i identificació de les UFs en els textos estudiats ha resultat força costosa en molts sentits. En un primer moment contemplàrem la possibilitat de fer servir un *software* d'anàlisi automàtica per tal de detectar les UFs presents en el corpus escollit, però donades les limitacions i carències que comporta aquest procediment, a més de l'heterogeneïtat dels textos en qüestió (escrits i audiovisuals), ens adonàrem que l'anàlisi manual constituïa un procés indefugible, si el que preteníem era, d'una banda, destriar satisfactòriament els sintagmes que constitueixen veritables unitats fraseològiques d'aquells que no poden considerar-se com a tal; i d'altra banda, identificar les tècniques de

traducció aplicades en cada cas. De fet, autors com ara Corpas (2013:342) s'han referit precisament a la dificultat que suposa la identificació de les UFs en la fraseologia computacional:

> La identificación de unidades fraseológicas en los corpus constituye una de las dificultades por antonomasia de la fraseología computacional. Sin embargo, apenas ha habido contacto entre la Lingüística Computacional y la Fraseología: mientras los primeros han seguido un planteamiento estadístico inspirado en la lingüística de corpus, los segundos se han centrado en unidades menos frecuentes, fuertemente idiomáticas, las cuales identifican a través de la intuición (Tschichold 2008:364).

Per això, com apunta l'autora, sovint aquest tipus d'estudis fraseològics basats completament en programes informàtics d'anàlisi solen tractar tipus heterogenis d'expressions multiverbals que siguen significatives a nivell estadístic. En aquest sentit, se centrarien en una mena d'unitats de mesura concretes, conformades a partir de determinades seqüències de paraules, com explica l'autora: «La unidad de medida, como si dijéramos, es el n-grama, esto es, una secuencia de n palabras (como mínimo dos), entendiendo por palabra una secuencia de caracteres separada por espacios.» (Corpas, 2013:342).

És evident, doncs, que aquest tipus d'anàlisi no hauria resultat efectiu per al nostre estudi, pel fet que no ens hauria permés de dur a terme la múltiple destria que hem realitzat de forma manual. Com ja hem explicat anteriorment, en el nostre estudi ens hem centrat en les locucions i els enunciats fraseològics, de manera que inevitablement calia dur a terme, en primer lloc, un doble garbellament, que únicament era possible amb aquest mètode d'anàlisi manual: per un costat, havíem de localitzar les UFs i, per l'altre, de les UFs detectades i identificades, era necessari destriar-ne les col·locacions, per centrar-nos en els altres dos tipus d'UFs estudiats. D'altra banda, havíem de tenir en compte un altre criteri de selecció: les tècniques de traducció emprades. En aquest sentit, cal assenyalar que en algunes categories de la nostra llista de tècniques no es parteix sempre de la presència de material fraseològic (per dir-ho així) en el TO –recordem que en algunes tècniques, com ara No UF→UF o Zero→UF, es parteix o bé d'un segment de text que no constitueix una UF en el TO, o bé fins i tot de zero. De la mateixa manera, en les correspondències a les llengües meta, tampoc no trobarem sempre UFs –com en el cas de les tècniques UF→No UF, UF→Recurs retòric o UF→Zero–, per la qual cosa l'extracció dels exemples s'havia de dur a terme forçosament mitjançant una lectura comparada (de

l'original i d'ambdues traduccions en cada obra estudiada), paral·lela i simultània (de totes tres versions a la vegada).

Si bé és cert que aquest procediment ha resultat força ardu i dificultós, també cal dir que ha estat molt efectiu pel que fa a la tipificació, interpretació i sistematització dels exemples extrets, així com per determinar amb exactitud quina tècnica de traducció s'ha emprat en cada cas.

Així mateix cal posar l'accent en la dificultat teòrica afegida que suposa el fet mateix d'identificar una UF, i més encara, de determinar-ne el seu tipus. De vegades, hem trobat casos dubtosos d'expressions que podien presentar diversos trets propis de les UFs, però que només podien considerar-se com a tal en funció del context on apareixien, per exemple; o en el cas de les expressions amb més d'un significat, sovint només es podien considerar UFs si tenien un sentit figurat (i no literal), entre altres supòsits. Aquest fet ha estat també observat per molts altres estudiosos, com ara Marco (2013:165-166), que explica, així mateix, les dificultats teòriques i metodològiques amb les quals es troba l'investigador a l'hora d'extreure i classificar exemples d'un corpus d'estudi d'UFs de base somàtica; com afirma l'autor, «(...) en aquesta fase del procés sorgeixen molts problemes de caire teòric i metodològic, ja que els límits del concepte d'unitat fraseològica disten molt de ser nítids i precisos (...)».

De fet, com ja hem avançat en l'epígraf 2.2.2, per a la fase de localització i identificació de les UFs, ens hem basat en diversos criteris, inherents a les propietats atribuïbles a una UF, que hem aplicat a cada segment de text localitzat, per comprovar si realment es podia considerar una veritable UF:

- La repetició i la fixació. Així, el fet que una expressió concreta aparegués recollida als diccionaris, bases de dades i altres fonts lexicogràfiques (encara que pogués presentar deformacions o variacions en la seua forma canònica segons el context), o bé que hagués estat utilitzada amb molta freqüència en diversos textos paral·lels, ha estat un dels indicadors per detectar que es tracta d'una UF.
- La idiomaticitat i el sentit metafòric o figurat. En aquest sentit, sovint una mateixa expressió pot tenir un sentit literal (i no constituir una UF) i un de figurat (i en aquest cas, el component metafòric li atorgaria l'estatus d'UF); així, el fet que una expressió determinada tingués un sentit figurat ha constituït també un indici per determinar si es tractava d'una UF. Així mateix, si una expressió presentava una

anomalia estructural de manera que el seu significat no es podia deduir a partir dels seus components, aquest tret també podria implicar un alt grau de probabilitats de constituir una UF.

- La funció estilística, discursiva i pragmàtica, i la desautomatització. Pel que fa a aquestes propietats, en estudiar algunes expressions concretes en el seu context, hem observat que aquestes actuaven com marcadors de les relacions textuals, o també de les relacions interpersonals (per expressar la subjectivitat o l'actitud de l'emissor), aspectes que podien indicar que es tractava d'UFs. D'altra banda, hi havia d'altres expressions que constituïen actes de parla per si mateixes, i que tenien un alt valor pragmàtic en el discurs, característiques que també podien determinar-ne l'estatus d'UF. Per un altre costat, quant a la funció estilística de determinades UFs, de vegades, en trobar-se inserides dins d'un context concret, aquestes podien presentar alteracions o manipulacions per part de l'autor del TO o del traductor. I fins i tot, hem observat també que algunes UFs s'hi podien trobar relacionades amb altres recursos estilístics –com ara els jocs de paraules, els paral·lelismes, les antítesis, les reduplicacions, etc.–, de manera que podien manipular-se de forma creativa per aconseguir un efecte estilístic determinat.

A més a més, a la complexitat que suposa determinar si un segment de text constitueix una UF o no, cal afegir-hi un altre entrebanc: la seua tipificació. Com ja hem assenyalat en la nostra revisió teòrica, no existeix un consens entre els diversos estudiosos a l'hora de classificar les UFs en categories concretes. A banda d'això, ja ens hem referit també al fet que sovint els llindars entre una o una altra categoria no estan sempre clars, per la qual cosa hem hagut de fer un esforç addicional per analitzar els casos dubtosos o fronterers que hem detectat.

Per últim, una altra dificultat d'aquesta fase, en aquest cas de tipus pràctic, ha estat la digitalització dels textos estudiats. Pel que fa a les novel·les, partíem de les obres publicades impreses en paper, per la qual cosa vam haver de digitalitzar-ne tots els cotextos recollits en les fitxes de la base de dades. Quant a les pel·lícules, vam haver de fer una transcripció dels diàlegs a partir de les imatges, tant de la versió original com de les versions doblades al català i al castellà. Cal remarcar també que, en el cas de la pel·lícula *Midnight's Children*, la variant dialectal geogràfica de l'anglés emprada en els diàlegs –anglés de l'Índia– era molt diferent de la de les altres dues pel·lícules –anglés britànic en el cas *d'Enduring Love* i anglés americà a *The Road–,* i fins i tot, de vegades, en la pel·lícula

s'intercalen fragments de diàleg en llengües hindi i urdú, aspecte que ha exigit un major esforç en la transcripció.

4.2.2. Base de dades fraseològica i traductològica

La segona fase de la nostra metodologia d'anàlisi, la creació d'una base de dades fraseològica i traductològica, s'ha desenvolupat gairebé de forma paral·lela a la primera fase. Per tal d'emmagatzemar, classificar i definir els exemples que anàvem obtenint com a resultat de la primera fase, optàrem per crear una base de dades mitjançant el programa Filemaker Pro. Així, amb aquest programa, hem dissenyat un model d'entrada, a mode de fitxa, aplicable a cada exemple extret del corpus, en la qual hem definit una sèrie de camps –cadascun dels quals relacionat amb cada variable d'anàlisi que hem tingut en compte en el nostre estudi–, que ara comentarem amb més detall, a partir de l'exemple de fitxa següent:

UF	bitch-in-the-manger
Font	N-MCENG
Pàgs.Minut	24
Definició en context	n. One who prevents others from enjoying what one has no use for oneself. (TAHDOI)
Sinònims en LO	dog-in-the-manger
Traduccions	1. més puta que les gallines (N-FMCAT, pàg. 29) 2. el perro del hortelano (N-HMESP, pàg. 37)
Cotext	0. Padma-our plump Padma-is sulking magnificently. (She can't read and, like all fish-lovers, dislikes other people knowing anything she doesn't. Padma: strong, jolly, a consolation for my last days. But definitely a bitch-in-the-manger.) 1. Padma -la nostra rodanxona Padma- fa morros amb magnificència. (No sap llegir i, com a tots els amants del peix, li desagrada que l'altra gent sàpiga coses que ella no sap. Padma: forta, jovial, consol dels meus darrers dies. Però, decididament, més puta que les gallines.) 2. Padma -nuestra regordeta Padma- está espléndidamente enfurruñada. (No sabe leer y, como a todos los aficionados al pescado, no le gusta que otros sepan nada que ella no sabe. Padma: fuerte, divertida, un consuelo en mis últimos días. Pero, indudablemente, el perro del hortelano.)
Equivalències a altres llengües	empêcheur/empêcheuse de tourner en rond (Fr); il cane dell'ortolano (It); Neidhammel (De)
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->UF 2. UF-->UF
Observacions	*L'original és una deformació de la UF "dog-in-the-manger", que té el mateix sentit que la UF que s'ha usat en castellà (el perro del hortelano). En afegir el terme "bitch", el sentit de la UFO queda una mica distorsionat, o emfasitzat. En català, s'ha optat per mantenir el terme introduït en l'original ("puta-bitch") i s'ha fet servir una altra UF diferent, que funciona bé en el context.

Fig. XVII: Model II de fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica.

Com es pot observar a partir d'aquest exemple, hem definit un total de deu camps en cada fitxa. En primer lloc, hem col·locat al principi de cada entrada el camp *UF*, on hem especificat la forma genèrica o canònica en anglés de l'expressió identificada en els textos originals analitzats:

UF bitch-in-the-manger

Fig. XVIII: Detall ampliat del camp *UF* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica.

Val a dir que en els casos en què en l'original es parteix d'un segment de text que no constitueix UF, hi hem afegit l'etiqueta (No UFO) al costat de l'expressió, i en els exemples en què es partia de zero, ho hem assenyalat amb una línia discontínua (---), com es mostra a continuació:

UF	aloud (No UFO)
Font	N-ELENC
Pàgs.Minut	55
Definició en context	With the normal tone and volume of the speaking voice, as distinguished from whisperingly; vocally, as distinguished from
Sinònims en LO	
Traduccions	1. en veu alta (N-APCAT, pàg. 68) 2. en voz alta (N-APESP, pàg. 74)
Cotext	0. And who was this first person? Not me. Not me, I even said the words aloud. 1. I qui havia estat aquesta primera persona? Jo no. Jo no. Fins i tot vaig pronunciar aquelles paraules en veu alta. 2. ¿Y quién había sido esa primera persona? Yo no. Yo no. Y lo dije en voz alta.
Equivalències a altres llengües	a voce alta, ad alta voce, a gran voce, a squarciagola (It); à voix haute, tout haut (Fr)
Tècnica de traducció emprada	1. No UF--> UF 2. No UF--> UF
Observacions	

Fig. XIX: Exemple I de variants en el camp *UF* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica.

UF	-------
Font	N-ELENG
Pàgs.Minut	210-211
Definició en context	-------
Sinònims en LO	-------
Traduccions	1. ------- (N-APCAT, pàg. 241) 2. en absoluto (N-APESP, pàg. 261)
Cotext	0. He paused, looking across his shoulder for his next thought. I suffered no failure of attention, but my anxiety about his closeness to Clarissa continued to grow. 1. Va fer una pausa, mirant-se el muscle, a la recerca de la pròxima idea. Jo no perdia el fil, però la inquietud que em produïa veure'l tan a prop de la Clarissa anava en augment. 2. Se interrumpió, mirándose el hombro en busca de la siguiente idea. Mi atención no decayó en absoluto, pero mi ansiedad por su cercanía a Clarissa continuaba creciendo.
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	1. zero-->zero 2. zero-->UF*
Observacions	*En aquest cas el traductor al castellà introdueix una UF ("en absoluto") del no res per intensificar la idea anterior.

Fig. XX: Exemple II de variants en el camp *UF* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica.

Aquest primer camp és, doncs, el principal, a partir del qual s'han numerat i ordenat totes les entrades alfabèticament, amb l'objectiu de facilitar-ne la recerca.

Tot seguit, trobem el camp *Font*, en què s'especifica quin ha estat el text original on s'ha trobat l'exemple indicat en el camp anterior. Així, a cada text original (i també a cada text meta) li correspon una etiqueta amb un codi, com es pot observar en aquesta ampliació:

Fig. XXI: Detall ampliat del camp *Font* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica.

A continuació, mostrem una taula que conté les correspondències dels codis que hem fet servir per a l'etiquetatge de les obres del corpus:

CODIS D'IDENTIFICACIÓ DE LES OBRES DEL CORPUS D'ANÀLISI	
NOVEL·LES	**PEL·LÍCULES**
Enduring Love → N-ELENG	*Enduring Love* → P-ELENG
Amor perdurable→N-APCAT	*L'intrús*→ P-LICAT
Amor perdurable→N-APESP	*El intruso*→ P-EIESP
The Road→N-TRENG	*The Road*→ P-TRENG
La carretera→N-LCCAT	*The Road (La carretera)*→ P-TRCAT
La carretera→N-LCESP	*The Road (La carretera)*→ P-TRESP
Midnight's Children→N-MDENG	*Midnight's Children*→P-MDENG
Els fills de la mitjanit→N-FMCAT	*Els fills de la mitjanit*→P-FMCAT
Hijos de la medianoche→N-HMESP	*Hijos de la medianoche*→P-HMESP

Fig. XXII: Taula de correspondències entre els codis d'etiquetatge i les obres del corpus a les quals fan referència.

Cada codi conté la informació relativa a la modalitat i el tipus de traducció –novel·la (N) i pel·lícula (P)–, el títol de l'obra –amb les inicials de cada títol– i la llengua en què està codificat el text –anglés (ENG), català (CAT) o espanyol (ESP). Aquest codis s'usen també en altres camps, com veurem tot seguit.

En tercer lloc, trobem el camp denominat *Pàg./Minut*, que serveix per a localitzar els fragments recollits en cada entrada, ja que inclou el número de la pàgina o les pàgines (en el cas de les novel·les) i codi de temps exacte[57] en què s'inicia el fragment analitzat (en el cas de les pel·lícules) de l'obra original on s'ha trobat cada exemple, com es pot observar en la següent ampliació:

[57] El codi de temps o TCR (*Time Code Record*) s'expressa en els textos audiovisuals normalment amb tres xifres, corresponents a les hores, els minuts i els segons.

Fig. XXIII: Detall ampliat del camp *Pàg./Minut* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica.

El quart camp que apareix en la fitxa és el de la *Definició en context* de l'expressió original. Així, a partir de la recerca en diccionaris i altres fonts lexicogràfiques, i tot basant-nos en la informació dels cotextos que s'hi inclouen també, en cada entrada, hem determinat la definició (en anglés) de l'expressió original segons la funció i el significat que té en el context específic en el qual apareix. En els casos en què en l'original es partia de zero, òbviament aquest camp s'ha deixat buit (i marcat amb una línia discontínua també, *vid*. Fig. XX).

Així mateix, s'hi ha inclòs, entre parèntesi, un codi d'identificació de l'obra de consulta on s'ha trobat la definició (*vid*. índex d'abreviatures de les fonts de consulta de la base de dades, en el primer annex de l'apartat 11.1):

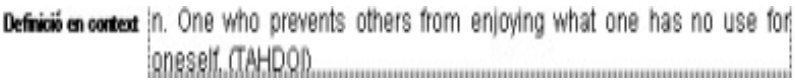


Fig. XXIV: Detall ampliat del camp *Definició en context* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica.

A continuació, en la fitxa es recull el camp denominat *Sinònims en LO*, que s'ha emplenat en els casos en què s'ha trobat expressions sinònimes (sobretot si constitueixen també UFs en la llengua original) en el mateix text original o bé en diccionaris i altres fonts de consulta. D'aquesta manera, es poden establir correspondències entre les fitxes de la base de dades que contenen expressions sinònimes:

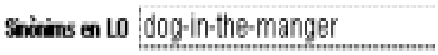


Fig. XXV: Detall ampliat del camp *Sinònims en LO* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica.

Tot seguit, trobem el camp *Traduccions* que, com el seu nom indica, recull la forma genèrica de les expressions que s'han fet servir en els textos meta com a equivalents del segment de text original. Així mateix, al costat de cada expressió, s'ha especificat entre parèntesi el codi del text meta on s'ha trobat l'exemple, així com la referència a la pàgina o el minut en què aquest es localitza:

Traduccions	1. més puta que les gallines (N-FMCAT, pàg. 29) 2. el perro del hortelano (N-HMESP, pàg. 37)

Fig. XXVI: Detall ampliat del camp *Traduccions* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica.

El camp següent és un dels més importants, ja que recull el *Cotext* on apareix cada exemple identificat, el qual resulta indispensable per poder copsar el sentit concret que adquireix l'expressió estudiada. Com es pot observar en el següent detall ampliat del camp, s'hi inclouen els tres cotextos: l'original, el del TT al català i el del TT a l'espanyol:

Cotext	0. Padma-our plump Padma-is sulking magnificently. (She can't read and, like all fish-lovers, dislikes other people knowing anything she doesn't. Padma: strong, jolly, a consolation for my last days. But definitely a bitch-in-the-manger.) 1. Padma -la nostra rodanxona Padma- fa morros amb magnificència. (No sap llegir i, com a tots els amants del peix, li desagrada que l'altra gent sàpiga coses que ella no sap. Padma: forta, jovial, consol dels meus darrers dies. Però, decididament, més puta que les gallines.) 2. Padma -nuestra regordeta Padma- está espléndidamente enfurruñada. (No sabe leer y, como a todos los aficionados al pescado, no le gusta que otros sepan nada que ella no sabe. Padma: fuerte, divertida, un consuelo en mis últimos días. Pero, indudablemente, el perro del hortelano.)

Fig. XXVII: Detall ampliat del camp *Cotext* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica.

Val a dir que a l'hora de compilar els fragments dels cotextos, s'ha intentat incloure-hi una quantitat de text suficient per poder entendre completament quin és el context de situació en què s'insereix l'expressió. Així mateix, per facilitar-ne la localització, del segment textual objecte d'anàlisi, aquest s'ha subratllat en cadascun dels cotextos.

Posteriorment trobem el camp *Equivalències a altres llengües*, en el qual s'han especificat, en els casos en què s'han trobat documentades als diccionaris, expressions equivalents (sobretot quan constitueixen UFs) en altres llengües, com ara el francés, l'italià o l'alemany. Aquesta informació resulta d'utilitat per a la posterior anàlisi qualitativa dels exemples, ja que el fet que una UF tinga correspondència directa en altres llengües (a més del castellà i del català) pot ajudar a determinar-ne el seu grau de fixació, per exemple, en compració amb altres sistemes lingüístics que posseeixen un patrimoni cultural comú.

Equivalències a altres llengües	empêcheur/empêcheuse de tourner en rond (Fr); il cane dell'ortolano (It); Neidhammel (De)

Fig. XXVIII: Detall ampliat del camp *Equivalències a altres llengües* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica.

Després hi trobem un altre dels camps més importants de la fitxa, ja que recull la *Tècnica de traducció emprada* en cadascun dels textos meta (la traducció al català i la traducció al castellà), segons les categories definides en la llista específica de tècniques de traducció de les UFs que hem presentat en l'epígraf 3.2.1.

Tècnica de traducció emprada	1. UF-->UF 2. UF-->UF

Fig. XXIX: Detall ampliat del camp *Tècnica de traducció emprada* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica.

A partir de la informació especificada en aquest camp, s'ha pogut dur a terme l'anàlisi quantitativa de la freqüència d'ús de cada tècnica de traducció. Així mateix, aquest camp permet classificar també els exemples per tècniques, aspecte que resulta indispensable per al posterior comentari d'exemples de l'anàlisi qualitativa.

I, per últim, trobem el camp corresponent a les *Observacions*. La informació recollida en aquest darrer apartat de la fitxa està relacionada, com ja hem assenyalat anteriorment, amb qualsevol aspecte que resulte d'importància per a la nostra anàlisi, classificació o interpretació de les UFs dels exemples. Així doncs, pot contenir aclariments sobre el sentit de les UF en context, sobre la forma o possibles variants de les UFs localitzades en l'exemple, sobre les tècniques de traducció emprades, etc.

Observacions	*L'original és una deformació de la UF "dog-in-the-manger", que té el mateix sentit que la UF que s'ha usat en castellà (el perro del hortelano). En afegir el terme "bitch", el sentit de la UFO queda una mica distorsionat, o emfasitzat. En català, s'ha optat per mantenir el terme introduït en l'original ("puta-bitch") i s'ha fet servir una altra UF diferent, que funciona bé en el context.

Fig. XXX: Detall ampliat del camp *Observacions* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica.

A tall de conclusió, podem dir que hem intentat seguir una metodologia rigorosa a l'hora de confeccionar la base de dades, tot intentant aportar-hi, amb detall, la informació necessària per poder dur a terme una anàlisi acurada de les dades, d'acord amb les variables que preteníem estudiar, si bé aquesta tasca ha resultat la més àrdua i costosa de la nostra investigació.

Així doncs, finalitzada la segona fase de recollida i sistematització d'exemples, hem passat a la tercera fase del nostre estudi: l'anàlisi quantitativa i qualitativa de les dades, que explicarem tot seguit.

4.2.3. Anàlisi quantitativa i qualitativa

A partir de la informació recollida i emmagatzemada en la base de dades, hem obtingut un total de 3.351 fitxes amb exemples, i cada entrada recull normalment una doble aplicació de tècniques de traducció (pel fet que cada fitxa reflecteix la solució emprada pel traductor tant en el TT al català com en el TT al castellà). Per tant, això implica que, en conjunt, partim de gairebé el doble d'exemples d'aplicacions de tècniques de traducció (en concret, 6.240 exemples en total). Val a dir que de vegades hem detectat possibilitats que no es contemplen en la nostra llista de tècniques, perquè no responen a l'aplicació de cap tècnica de traducció concreta. Es tracta de combinacions com ara No UF→No UF (quan ni en l'original ni en una de les traduccions hi ha material fraseològic), Zero→Zero (quan ni en l'original ni en la traducció a una de les llengües meta hi ha cap segment de text), o No UF→Zero (quan en l'original es parteix d'un segment de text que no constitueix UF i en una de les traduccions es duu a terme una omissió, del segment textual original), entre altres supòsits; evidentment, aquests casos només s'han contemplat sempre que en el fragment equivalent a l'altre text meta sí que s'havia introduït una UF (amb les tècniques No UF→UF o Zero→UF). Per tant, el nombre total d'aplicacions de tècniques no serà exactament el doble del nombre de fitxes recollides a la base de dades, perquè en alguns casos, la correspondència a una de les dues llengües meta podria no respondre a cap de les categories especificades en la nostra llista de tècniques. A continuació mostrem un exemple d'un d'aquests supòsits:

UF -------

Font N-ELENG

Pàgs.Minut 210-211

Definició en context -------

Sinònims en LO -------

Traduccions 1. ------- (N-APCAT, pàg. 241)
2. en absoluto (N-APESP, pàg. 261)

Cotext 0. He paused, looking across his shoulder for his next thought. I suffered no failure of attention, but my anxiety about his closeness to Clarissa continued to grow.

1. Va fer una pausa, mirant-se el muscle, a la recerca de la pròxima idea. Jo no perdia el fil, però la inquietud que em produïa veure'l tan a prop de la Clarissa anava en augment.

2. Se interrumpió, mirándose el hombro en busca de la siguiente idea. Mi atención no decayó en absoluto, pero mi ansiedad por su cercanía a Clarissa continuaba creciendo.

Equivalències a altres llengües

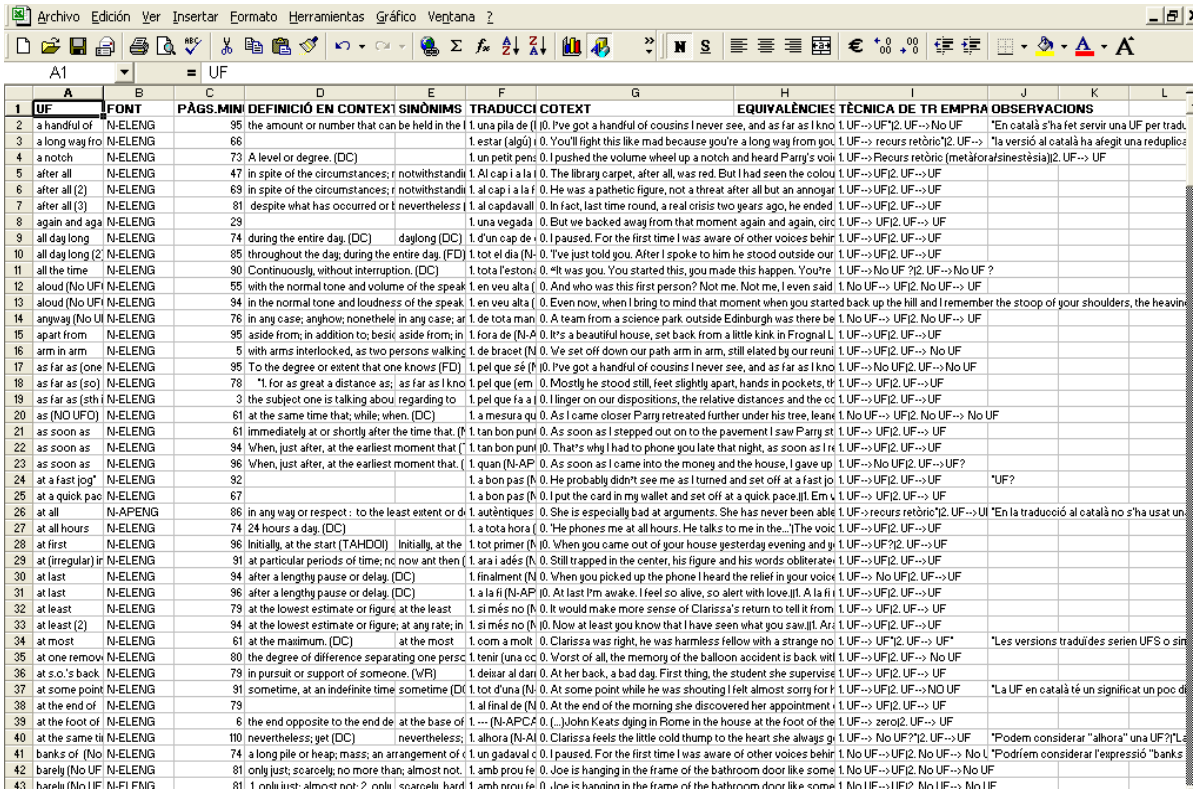
Tècnica de traducció emprada 1. zero-->zero
2. zero-->UF*

Observacions *En aquest cas el traductor al castellà introdueix una UF ("en absoluto") del no res per intensificar la idea anterior.

Fig. XXXI: Exemple d'una fitxa que recull una correspondència entre TO i TT que no es contempla en la llista de tècniques, perquè no constitueix una tècnica de traducció en si mateixa.

Com es pot observar en aquest exemple, el traductor al castellà decideix introduir en el seu TM una UF («en absoluto») quan en l'original no hi havia cap segment de text equivalent, segurament per reforçar la idea que es pretenia expressar en aquest passatge. Així, en aquest cas, ha fet servir la tècnica zero→UF per introduir més expressivitat en la seua traducció, a parer nostre; en canvi, en la traducció al català, els traductors no han emprat cap segment textual en aquest lloc, perquè en l'original no n'hi havia cap tampoc (per això, ací no hi ha cap exemple de tècnica de traducció emprada: zero→zero). Per tant, en aquesta fitxa, només hi trobem un cas d'aplicació de tècnica de traducció (i no dos, com és habitual).

Quant al recompte i posterior extracció dels percentatges de la freqüència d'ús de cada tècnica de traducció, hem de dir que el programa Filemaker permet la conversió de les dades a un format Excel, la qual cosa ens ha facilitat aquesta tasca. A continuació incloem una mostra del resultat d'aquesta conversió:



UF	FONT	PÀGS.MIN	DEFINICIÓ EN CONTEX	SINÒNIMS	TRADUCCI	COTEXT	EQUIVALÈNCIES	TÈCNICA DE TR EMPRA	OBSERVACIONS
a handful of	N-ELENG	95	the amount or number that can be held in the (		1. una pila de (I	0. I've got a handful of cousins I never see, and as far as I kno	1. UF--> UF"\2. UF--> No UF		"En català s'ha fet servir una UF per tradu
a long way fro	N-ELENG	66			1. estar (algú)	0. You'll fight this like mad because you're a long way from you	1. UF--> recurs retòric"\2. UF-->		"la versió al català ha afegit una reduplica
a notch	N-ELENG	73	A level or degree. (DC)		1. un petit pens	0. I pushed the volume wheel up a notch and heard Parry's voic	1. UF--> Recurs retòric (metàfora/sinestèsia)\2. UF--> UF		
after all	N-ELENG	47	in spite of the circumstances; r	notwithstandi	1. Al cap i a la f	0. The library carpet, after all, was red. But I had seen the colou	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
after all (2)	N-ELENG	69	in spite of the circumstances; r	notwithstandi	1. al cap i a la f	0. He was a pathetic figure, not a threat after all but an annoyar	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
after all (3)	N-ELENG	81	despite what has occurred or t	nevertheless (	1. al capdavall	0. In fact, last time round, a real crisis two years ago, he ended	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
again and aga	N-ELENG	29			1. una vegada	0. But we backed away from that moment again and again, circ	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
all day long	N-ELENG	74	during the entire day. (DC)	daylong (DC)	1. d'un cap de	0. I paused. For the first time I was aware of other voices behir	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
all day long (2	N-ELENG	85	throughout the day; during the entire day. (FD)		1. tot el dia (N-	0. "I've just told you. After I spoke to him he stood outside our	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
all the time	N-ELENG	90	Continuously, without interruption. (DC)		1. tota l'estona	0. "It was you. You started this, you made this happen. You're	1. UF--> No UF ?\2. UF--> No UF ?		
aloud (No UF	N-ELENG	55	with the normal tone and volume of the speak		1. en veu alta (	0. And who was this first person? Not me. Not me, I even said	1. No UF--> UF\2. No UF--> UF		
aloud (No UF	N-ELENG	94	in the normal tone and loudness of the speak		1. en veu alta (	0. Even now, when I bring to mind that moment when you started back up the hill and I remember the stoop of your shoulders, the heavin			
anyway (No UI	N-ELENG	76	in any case; anyhow; nonethele	in any case; ar	1. de tota man	0. A team from a science park outside Edinburgh was there be	1. No UF--> UF\2. No UF--> UF		
apart from	N-ELENG	95	aside from; in addition to; besid	aside from; in	1. fora de (N-A	0. It's a beautiful house, set back from a little kink in Frognal L	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
arm in arm	N-ELENG	5	with arms interlocked, as two persons walking		1. de bracet (N	0. We set off down our path arm in arm, still elated by our reuni	1. UF--> UF\2. UF--> No UF		
as far as (one	N-ELENG	95	To the degree or extent that one knows (FD)		1. pel que sé (N	0. I've got a handful of cousins I never see, and as far as I kno	1. UF--> No UF\2. UF--> No UF		
as far as (so)	N-ELENG	78	"1. for as great a distance as;	as far as I kno	1. pel que (em	0. Mostly he stood still, feet slightly apart, hands in pockets, th	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
as far as (sth i	N-ELENG	3	the subject one is talking abou	regarding to	1. pel que fa a	0. I linger on our dispositions, the relative distances and the co	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
as (NO UFO)	N-ELENG	61	at the same time that; while; when. (DC)		1. a mesura qu	0. As I came closer Parry retreated further under his tree, leane	1. No UF--> UF\2. No UF--> No UF		
as soon as	N-ELENG	61	immediately at or shortly after the time that. (F		1. tan bon punl	0. As soon as I stepped out on to the pavement I saw Parry st	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
as soon as	N-ELENG	94	When, just after, at the earliest moment that (		1. tan bon punl	0. That's why I had to phone you late that night, as soon as I re	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
as soon as	N-ELENG	96	When, just after, at the earliest moment that. (		1. quan (N-AP	0. As soon as I came into the money and the house, I gave up	1. UF--> No UF\2. UF--> UF?		
at a fast jog"	N-ELENG	92			1. a bon pas (N	0. He probably didn't see me as I turned and set off at a fast jo	1. UF--> UF\2. UF--> UF	"UF?	
at a quick pac	N-ELENG	67			1. a bon pas (N	0. I put the card in my wallet and set off at a quick pace.\\1. Em	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
at all	N-APENG	86	in any way or respect : to the least extent or d		1. autèntiques	0. She is especially bad at arguments. She has never been able	1. UF-> recurs retòric"\2. UF--> UI	"En la traducció al català no s'ha usat un	
at all hours	N-ELENG	74	24 hours a day. (DC)		1. a tota hora (	0. "He phones me at all hours. He talks to me in the...'\The voic	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
at first	N-ELENG	96	Initially, at the start (TAHDOI)	Initially, at the	1. tot primer (N	0. When you came out of your house yesterday evening and y	1. UF--> UF?\2. UF--> UF		
at (irregular) ir	N-ELENG	91	at particular periods of time; nc	now ant then (	1. ara i adés (N	0. Still trapped in the center, his figure and his words obliterate	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
at last	N-ELENG	94	after a lengthy pause or delay. (DC)		1. finalment (N	0. When you picked up the phone I heard the relief in your voice	1. UF--> No UF\2. UF--> UF		
at last	N-ELENG	96	after a lengthy pause or delay. (DC)		1. a la fi (N-AP	0. At last I'm awake. I feel so alive, so alert with love.\\1. A la fi i	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
at least	N-ELENG	79	at the lowest estimate or figure	at the least	1. si més no (N	0. It would make more sense of Clarissa's return to tell it from	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
at least (2)	N-ELENG	94	at the lowest estimate or figure; at any rate; in		1. si més no (N	0. Now at least you know that I have seen what you saw.\\1. Ara	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
at most	N-ELENG	61	at the maximum. (DC)	at the most	1. com a molt	0. Clarissa was right, he was harmless fellow with a strange no	1. UF--> UF"\2. UF--> UF"	"Les versions traduïdes serien UFS o sin	
at one remov	N-ELENG	80	the degree of difference separating one persc		1. tenir (una co	0. Worst of all, the memory of the balloon accident is back wit	1. UF--> UF\2. UF--> No UF		
at s.o.'s back	N-ELENG	79	in pursuit or support of someone. (WR)		1. deixar al dar	0. At her back, a bad day. First thing, the student she supervise	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
at some point	N-ELENG	91	sometime, at an indefinite time	sometime (DC	1. tot d'una (N-	0. At some point while he was shouting I felt almost sorry for h	1. UF--> UF\2. UF--> NO UF	"La UF en català té un significat un poc di	
at the end of	N-ELENG	79			1. al final de (N	0. At the end of the morning she discovered her appointment	1. UF--> UF\2. UF--> UF		
at the foot of	N-ELENG	6	the end opposite to the end de	at the base of	1. --- (N-APC/	0. (...)John Keats dying in Rome in the house at the foot of the	1. UF--> zero\2. UF--> UF		
at the same ti	N-ELENG	110	nevertheless; yet (DC)	nevertheless;	1. alhora (N-Al	0. Clarissa feels the little cold thump to the heart she always g	1. UF--> No UF?"\2. UF--> UF	"Podem considerar "alhora" una UF?"\"La	
banks of (No	N-ELENG	74	a long pile or heap; mass; an arrangement of		1. un gadaval (	0. I paused. For the first time I was aware of other voices behir	1. No UF--> UF\2. No UF--> No U	"Podríem considerar l'expressió "banks	
barely (No UF	N-ELENG	81	only just; scarcely; no more than; almost not.		1. amb prou fe	0. Joe is hanging in the frame of the bathroom door like some	1. No UF--> UF\2. No UF--> No UF		
barely (No UF	N-ELENG	81	1. only just; almost not; 2. only	scarcely; hard	1. amb prou fe	0. Joe is hanging in the frame of the bathroom door like some	1. No UF--> UF\2. No UF--> No UF		

Fig. XXXII: Mostra de la conversió de la base de dades de Filemaker a format Excel.

Així, a partir de les dades abocades en els llibres d'Excel, s'ha procedit al recompte de les tècniques emprades i la posterior extracció de percentatges, amb els corresponents gràfics i taules, dades que exposarem en els capítols 5 i 6.

Quant a l'anàlisi qualitativa, en aquests dos capítols 5 i 6 comentarem també diversos exemples d'aplicacions de tècniques de cada categoria de la nostra llista, tot tenint en compte tant les variables d'anàlisi empírica indicades a continuació, en l'epígraf 4.3., com alguns dels factors d'influència en la presa de decisions del traductor (epígraf 4.4.1).

4.3. Variables d'anàlisi empírica

Per a l'anàlisi de les dades, ens hem fixat sobretot en una sèrie de variables i paràmetres concrets que considerem indispensables per poder assolir els objectius del nostre estudi i arribar a unes conclusions acurades.

Així, en l'anàlisi qualitativa, ens centrarem en les característiques de les UFs estudiades i la seua funció en el context en el qual apareixen, per tal de determinar de quin tipus són i quin nivell d'espressivitat tenen en el discurs. A més a més, compararem les solucions adoptades des de paràmetres de tipus semàntic, sintàctic i pragmàtic (Corpas, 2003).

D'altra banda, en l'anàlisi quantitativa, estudiarem quina és la freqüència d'ús de les tècniques de traducció en funció de la modalitat i el tipus de traducció, per comprovar quines diferències o variacions s'hi poden donar i de quina manera influeixen les característiques de cada varietat de traducció en la tria del traductor. Així mateix, analitzarem les dades des del punt de vista de la llengua d'arribada (en comparació amb la de partida), per tal de comprovar si les característiques de cadascuna tenen alguna influència en el tipus de tècniques escollides pels traductors. Per últim, durem a terme una valoració global dels resultats obtinguts segons les tècniques de traducció emprades, intentant indagar en altres factors d'influència que poden condicionar la presa de decisions per part del traductor.

4.3.1. Segons les característiques de la UF i la seua funció en context

Al llarg de la fase de compilació i preanàlisi del corpus, ens hem adonat que les UFs que hem anat recollint en la base de dades es podrien agrupar en tres grans tipus, tot basant-nos en criteris diferents, com ara semàntics, pragmàtics o discursius[58]:

1. UFs amb major grau d'opacitat. En aquest sentit, hem observat que hi havia unitats fraseològiques molt més opaques i amb un sentit figurat difícil de deduir a partir dels seus components, front a d'altres de més transparents i motivades, el significat de les quals era molt més predictible i fàcil d'interpretar. Aquestes UFs més opaques, en concret, resulten molt interessants des del punt de vista de qualsevol anàlisi, ja que permeten d'indagar en aspectes com ara la metaforicitat subjacent en aquest tipus d'UFs, el grau de variació que presenten respecte de la seua forma canònica (tant en la llengua original com en les respectives llengües meta), els referents culturals que poden contenir o la seua funció estilística i expressiva en el discurs, entre altres qüestions. Alguns exemples d'aquest tipus d'UFs que hi hem trobat són: *as silly as an owl*, *be (s.o./sth.) at one's elbow*, *bite one's tongue*, *catch one's ears*, *dig in one's heels*, *extend the olive branch (to s.o.)*, etc.

2. UFs estructurals, que tenen bàsicament la funció d'organitzadors del discurs, com per exemple: *in short, for example, for instance, in the first place, which is to say*, etc.

3. UFs amb un alt valor pragmàtic, en la línia del concepte de *pragmatema* proposat per alguns autors (Mel'čuk, 1998), que solen ser fórmules rutinàries que sovint constitueixen

[58] Sense comptar, és clar, la distinció que ja hem dut a terme, d'acord amb la proposta de classificació de Corpas (2003) basada en criteris de tipus sintàctic i morfològic, dels tres grans grups d'UFs (col·locacions, locucions i enunciats fraseològics). Cal recordar, en aquest punt, que en la nostra base de dades s'inclouen només locucions i enunciats fraseològics.

actes de parla complexos. En serien exemples, d'aquesta categoria: *All right, I'm sorry, Excuse me, God knows (what), In the name of God, Oh, my God!, Oh, yes!, Okay*, etc.

Així, tot basant-nos en aquesta distinció, comentarem exemples de totes tres categories en la nostra anàlisi qualitativa dels capítols 5 i 6.

4.3.2 Segons la modalitat i el tipus de traducció

Segons Hurtado (2001:69), les modalitats de traducció es diferencien principalment per la variació que es produeix en la traducció segons siguen les característiques del *mode* del TO i del TT. Aquest *mode traductor* imposa inevitablement uns condicionaments específics, propis de cada modalitat, a més d'unes situacions d'ús determinades, per la qual cosa i com apunta Hurtado (2001:70) «cada modalidad (...) exige unas destrezas específicas del traductor».

Així, en la modalitat de la *traducció escrita* en general –independentment del tipus i del gènere en què s'inscriga–, però sobretot en la traducció escrita de textos literaris, es treballa amb textos escrits (tant el TO com el TT), de manera que les principals destreses que necessita el traductor són la comprensió lectora en la LO i l'expressió escrita en la LM.

Hurtado (2001:74) distingeix alguns dels condicionaments que esmentàvem adés, propis de la traducció escrita, com ara les convencions d'escriptura, el funcionament dels textos escrits (quant a la seua planificació o els mecanismes de coherència i cohesió), la seua fixació (que pot ocasionar un envelliment del TO i del TT) o les convencions pròpies de cada gènere textual.

A més d'aquests factors, caldria afegir-hi també les característiques pròpies del text literari i, sobretot, del discurs narratiu, la construcció del qual «comporta una certa complexitat, tant des de la perspectiva de l'estructura, la temporalitat, l'espai o la polifonia, com des de la tria lingüística que cal fer, a fi que el que es conta siga versemblant, coherent i acceptable per l'interlocutor» (Conca i Guia, 2014:135).

En aquest sentit, la fraseologia pot adquirir un alt valor expressiu en els textos literaris, com han posat de manifest diversos autors (Piquer, 2005; Marco, 2013; Conca i Guia, 2014), tot arribant a assolir una gran rellevància en el discurs. En paraules de Conca i Guia (2014:136):

> Efectivament, les UF tenen un paper rellevant en cadascun dels plans del discurs, és a dir, ajuden a configurar aspectes d'adequació, de coherència i de cohesió, alhora que poden connotar una època determinada, un espai geogràfic, l'estatus i la manera de ser dels personatges, etc. I, sobretot, transmetre les metàfores a través de les quals, gairebé sense notar-ho, comprenem el món i ens sentim arrelats a una comunitat lingüística.

D'altra banda, pel que respecta a la traducció audiovisual, i en especial al doblatge, estaríem parlant del que Hurtado anomena modalitat de traducció *subordinada*, perquè encara que en aquesta modalitat se centre en la traducció del codi lingüístic del text audiovisual, el text original també compta amb altres tipus de codis que en condicionen la traducció, com ja hem avançat en capítols anteriors i com veurem amb més detall en l'apartat 6.1. Hurtado (2001:77-78) defineix així el mode traductor d'aquesta modalitat:

> En lo que se refiere al código lingüístico tiene un modo característico, ya que es un modo oral, que puede ser espontáneo o no espontáneo (en este caso procedente de un escrito para ser dicho como si no hubiera sido escrito: el guión), por lo que la traducción audiovisual está marcada por la dominante de modo.

Aleshores, com que generalment el codi lingüístic del text audiovisual intenta recrear un tipus de discurs marcat per una oralitat prefabricada, no resulta gens estrany considerar que la fraseologia també hi tindrà un paper fonamental, sobretot a l'hora de construir i definir la forma de parlar dels personatges, per emmarcar l'acció o per configurar els mecanismes de coherència i cohesió del discurs, entre molts altres aspectes.

Tot i així, la traducció de la fraseologia present en aquest tipus de textos pot veure's condicionada per la imbricació existent entre el text escrit i la imatge, és a dir, entre el codi lingüístic i la resta de codis que completen el text. Aquests condicionaments es deriven sobretot de la fase més característica del doblatge: l'ajust, que consisteix bàsicament a adequar la traducció als moviments de la boca dels personatges, als gestos o a la durada temporal dels enunciats dels personatges originals en pantalla. Així, com veurem més endavant en l'anàlisi del capítol 6, sovint el traductor es pot veure obligat a sintetitzar la seua traducció per qüestions d'espai (i per tant, podria recórrer a tècniques com ara l'omissió) o a triar unes solucions concretes que continguen fonemes concordants amb el moviment de la boca dels personatges.

Així doncs, en la nostra anàlisi qualitativa, comentarem així mateix exemples concrets en què s'haja observat aquest tipus de condicionaments en la traducció provocats per l'ajust.

4.3.3. Segons la llengua d'arribada

La llengua d'arribada constitueix un factor important en la traducció de les UFs, pel fet que cada sistema lingüístic i, com hem vist abans, cada gènere o subgènere (tant audiovisual com literari), té unes convencions pròpies que varien segons la llengua en qüestió; si bé és cert que el català i l'espanyol són dues llengües molt pròximes culturalment, amb una tradició compartida, no resulta gaire agosarat pensar, d'entrada, que hi poden existir divergències, no sols pel que fa a qüestions purament lingüístiques (gramàtica, tipografia, etc.) sinó també, i sobretot, des del punt de vista sociolingüístic, que en aquest cas vindria donat pel *propòsit de la traducció*. És a dir, no sols cal tenir en consideració la *norma* d'una llengua, sinó també les directrius, imposicions o restriccions que estableix qui encomana l'encàrrec de traducció (que pot ser una entitat, un organisme o també un particular), amb una ideologia política concreta que sovint pot influir en la traducció d'un text (per exemple, a través de la censura). No hem d'oblidar la situació de llengua minoritzada que ha sofert el català enfront de l'espanyol durant anys i l'afany de normalització lingüística que persegueix la majoria de les traduccions al català.

En el seu estudi de la traducció de la fraseologia entre el català i l'espanyol, García de Toro (2000:228) es refereix precisament a aquesta qüestió quan diu:

> En aquest treball ens proposem d'acostar-nos a l'estudi de la traducció dels fraseologismes entre dues llengües en què aquests signes d'identitat col·lectiva adquireixen especial rellevància. Ens referim a l'espanyol i al català, dues llengües que, per la seua situació de convivència, són especialment permeables als fenòmens d'interferència. I més concretament en el cas del català, per la seua condició de llengua minoritzada enfront de l'espanyol.

Així mateix, quan parlem d'una obra traduïda tant al castellà com al català, sovint ens hem de plantejar una qüestió: normalment quan es tracta de traduir una obra estrangera a l'Estat espanyol, la primera traducció que se'n fa gairebé sempre és al castellà, mentre que la traducció al català sol ser posterior. Aquest fet podria condicionar també la traducció catalana, que sovint podria recolzar-se en aquesta primera versió castellana (o fins i tot dur-se a terme a partir de la versió castellana i no a partir de l'original[59]), la qual cosa

[59] Aquest seria el cas de l'anomenada *traducció indirecta*.

podria veure's reflectida en l'aparició de calcs o manlleus en la versió catalana, per exemple. De fet, si bé sembla que aquesta tendència continua mantenint-se pel que fa a la traducció audiovisual, d'altra banda, pel que respecta a la traducció literària, les versions catalana i castellana tendeixen a realitzar-se de forma simultània, o fins i tot, de vegades la traducció al català podria dur-se a terme abans. En qualsevol cas, a la llum de les dades exposades en l'epígraf 4.1., corresponent a la descripció del corpus, podem afirmar que les traduccions al català, i en concret de les pel·lícules, no compten amb el mateix estatus que les traduccions al castellà.

Segons han suggerit algunes investigacions, donada la situació en què es troba el català actualment, una debilitació en l'ús de les UFs podria derivar en una minva de la cohesió sociolingüística de la llengua i, en conseqüència, en un afebliment o empobriment de les estructures lingüístiques d'aquesta. No resulta estrany, doncs, que alguns autors defenguen la preservació de l'ús de la fraseologia com a vehicle de transmissió i conservació dels signes d'identitat col·lectiva de la llengua.

En un treball recent sobre l'anàlisi de dues traduccions diferents realitzades per Josep Carner de l'obra *El malalt imaginari*, de Molière, Ortín (2015:141) es refereix precisament a la importància de les eleccions lingüístiques per part del traductor, relacionades amb la noció de *norma*:

> En una traducció les eleccions lingüístiques no són independents de l'orientació traductora amb què va ser feta, ni de la norma que la sosté: representen també opcions culturalment significatives, preses de posició (més o menys conscients) justificables dins la lògica del moment històric en què s'emmarca aquella traducció.

En resum, també tindrem en consideració la llengua d'arribada, i durem a terme una comparació entre ambdues traduccions per tal de valorar quins aspectes inherents a l'espanyol i al català respectivament han condicionat la presa de decisions dels traductors.

Quant a la comparació interlingüística entre les expressions originals i les de les solucions adoptades pels traductors en català i en castellà, en la nostra anàlisi tindrem en compte la proposta de Corpas (2003:254-263), que estableix uns paràmetres de comparació fraseològica entre llengües basats en criteris de tipus semàntic, sintàctic o pragmàtic.

Així, segons els paràmetres semàntics, considerarem aspectes com ara el significat fraseològic de les UFs, la seua imatge metafòrica o la composició lèxica que tenen.

D'aquesta manera, com apunta Corpas (2003:255), «la comparación fraseológica opera a partir de UFS que presentan cierta similitud conceptual». Algunes UFs recollides en la nostra base de dades que podrien ser comparables des d'aquest punt de vista, pel fet de tenir bases metafòriques i significats molt similars, serien:

- *lose face* (En) ≈ *caure-li (a algú) la cara de vergonya* (Cat) ≈ *caérsele (a alguien) la cara de vergüenza*
- *pass one's waters* (En) ≈ *fer un riu* (Cat) ≈ *hacer aguas menores* (Esp)
- *roll one's eyes* (En) ≈ *posar (algú) els ulls en blanc* (Cat) ≈ *poner (alguien) los ojos en blanco* (Esp)

D'altra banda, quant als paràmetres de tipus morfosintàctic, ens fixarem en característiques com ara la complementació que poden dur les UFs, la seua funció oracional o les transformacions que poden experimentar en funció del context. Segons Corpas (2003:258), les diferències relacionades amb aquests aspectes poden ser la causa de les possibles equivalències parcials entre les solucions adoptades pels traductors i la UFO. A aquest nivell, podríem comparar, per exemple, UFs que permeten variacions (com ara en la conjugació del verb) en les llengües d'arribada, però no en l'original:

- *where there's a will there's a way* (En) ≈ *voler és poder* (Cat) ≈ *querer es poder* (Es)

I en tercer lloc, quant als paràmetres pragmàtics, prestarem atenció als components culturals, els aspectes discursius o les implicatures presents en les UFs analitzades. En aquest sentit, podem comparar exemples d'UFs que contenen referents culturals, que poden ser compartits o específics, com ara:

- *sing for one's supper* (En) ≈ *guanyar-se a pols (algú una cosa)* (Cat) ≈ *ganarse el pan (alguien)* (Es)

En aquest cas, la UFO té el seu origen en el segle XVII, i faria referència als trobadors errants que actuaven per les tavernes a canvi de menjar.

En definitiva, l'anàlisi de tots aquests paràmetres pot contribuir a entendre millor les tècniques de traducció aplicades a les diverses solucions adoptades pels traductors segons la llengua d'arribada, tot establint-se semblances i diferències entre totes dues.

4.3.4. Segons la tècnica de traducció emprada

Com ja hem avançat en la nostra revisió teòrica, el concepte de *tècnica de traducció* constitueix l'eina d'anàlisi principal del nostre estudi. Així, com ja hem apuntat també en l'epígraf 4.2.3., des del punt de vista de l'anàlisi quantitativa del nostre corpus, hem estudiat un total de 6.240 exemples d'aplicacions de tècniques de la nostra llista i n'hem extret els percentatges d'ús de cada tècnica tant a nivell global com també tenint en compte les altres variables d'anàlisi considerades: la modalitat i el tipus de traducció (5.316 exemples extrets de les novel·les i 924, de les pel·lícules) i la llengua d'arribada (3.120 exemples en català i 3.120 exemples en espanyol). A continuació mostrem una taula que recull aquestes dades globals, les quals constitueixen el punt de referència per calcular després els percentatges d'ús de cada tècnica de traducció, d'acord amb cada variable d'anàlisi:

TOTAL D'EXEMPLES ESTUDIATS: 6.240			
SEGONS LA MODALITAT I EL TIPUS DE TRADUCCIÓ		**SEGONS LA LLENGUA D'ARRIBADA**	
NOVEL·LES	PEL·LÍCULES	CATALÀ	ESPANYOL
5.316 exemples	924 exemples	3.120 exemples	3.120 exemples

Fig. XXXIII: Taula comparativa del total d'exemples estudiats, tant a nivell global com segons la modalitat i el tipus de traducció i segons la llengua d'arribada.

D'aquesta manera, les dades concretes que anirem exposant en la part corresponent a l'anàlisi quantitativa dels capítols 5 i 6 s'han calculat a partir dels totals que tot just acabem de presentar.

Per últim, quant a l'anàlisi qualitativa, comentarem, també en els capítols 5 i 6, diversos exemples d'aplicació de cada tècnica de traducció, tot tenint en compte les variables i els condicionaments als quals ja ens hem referit.

4.4. Altres variables considerades

En l'epígraf següent indagarem en alguns aspectes que poden tenir certa rellevància per a la interpretació de les dades de la nostra anàlisi i la posterior extracció de les conclusions: alguns factors d'influència vinculats al traductor i al seu entorn laboral.

4.4.1 Factors d'influència inherents al traductor

Arribats a aquest punt, exposarem algunes dades a les quals hem tingut accés, relacionades amb diversos aspectes inherents als traductors i al seu entorn, que considerem que poden tenir certa influència en la tria de les tècniques de traducció emprades en els seus textos traduïts.

En concret, hem pogut disposar d'informació sobre els traductors Luis Murillo Fort, traductor al castellà de la novel·la *The Road* –a través d'una entrevista al traductor publicada en el núm. 14 de *Trans. Revista de Traductología* (Doyle, 2010:175-186)–, Joan Sellent i Arús, traductor al català de la novel·la *Midnight's Children* –mitjançant una entrevista al traductor publicada en el vol. 8 de *Quaderns. Revista de traducció* (Udina, 2002:133-143) i altres articles publicats pel mateix Sellent (2001, 2007)–, i Miguel Sáenz Sagaseta, traductor al castellà de la novel·la *Midnight's Children* –a través de diverses entrevistes al traductor publicades en el núm. 3 de *Trans. Revista de Traductología* (Duro, 1999:121-128), el núm. 25 de la revista *Vasos Comunicantes* (Fortea, 2003:33-37) o en el núm. 18 la revista *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos* (Rodríguez Marcos, 2009), a més d'altres articles escrits pel mateix Sáenz (2003:27-31).

A més a més, com ja hem assenyalat en els apartats anteriors, també hem recollit informació de les fonts: el portal de la Corporació Catalana dels Mitjans Audiovisuals *Ésadir* (<http://esadir.cat/>), la base de dades sobre el doblatge a Espanya *Eldoblaje.com* (<http://www.eldoblaje.com/>) –i la seua versió específica sobre el doblatge en català (<http://www.eldoblatge.com/>)–, la base de dades cinematogràfica Internet Movie Database (<http://imdb.com/>) i els títols de crèdit de la pel·lícula i el format de presentació del DVD (en el cas de les pel·lícules) i de l'edició publicada de cadascuna de les novel·les.

A partir de les dades recopilades, hem pogut conéixer alguns factors que han condicionat la tasca dels tres traductors abans esmentats, com ara:

1. La vocació, la motivació i la competència del traductor.

2. El model de llengua i l'estil.
3. Les tècniques i estratègies per a la resolució de problemes específics (Ex.: vocabulari, col·loquialitat, fraseologia) que fan servir els traductors.
4. L'entorn laboral del traductor:
    a. Aspectes instrumentals i ambientals (horaris, espais de treball, materials emprats, etc.).
    b. Remuneració.
    c. Metodologia de treball.
    d. Temps aproximat per realizar l'encàrrec.
    e. Visibilitat del traductor i reconeixement de la seua tasca.

Quant al primer punt de la llista anterior, podem afirmar que tots tres traductors senten una gran passió per la seua tasca, gaudeixen de la seua professió i, més que traductors, se senten *creadors*. Així mateix, a través de la seua formació i de la seua excel·lent trajectòria en la professió han assolit indiscutiblement una elevada competència traductora. Aquestes característiques ens poden fer deduir que, a priori, tots tenen un afany de dur a terme la seua tasca de la millor manera possible, tot cuidant-ne els detalls i sobretot tenint en compte, com a creadors, l'expressivitat dels textos literaris. En concret, podem destacar les següents declaracions, realitzades pels traductors:

> **Quan vas decidir dedicar-te a la traducció?**
>
> Dedicar-m'hi professionalment ho vaig decidir fa cosa d'uns vint anys, però m'agradava des de feia molt temps. Ja feia anys que estudiava anglès, que havia viscut a Anglaterra, estava en contacte amb la llengua anglesa. M'interessava la cultura anglòfona i el fet de traduir sempre m'havia fet gràcia, el repte d'una cosa que l'has entesa, reformular-la, fer-la entendre a algú altre que no pot accedir-hi amb la llengua que utilitza. Sempre m'havia fet gràcia com a exercici de recreació, potser perquè de l'escriptura, del fet d'escriure, m'interessen més els aspectes formals que no pas el contingut, és a dir, és la part de l'escriptura per la qual em sembla que tinc més aptituds, el fet —que suposo que ens passa a tots els traductors— que no t'hagis de molestar de què dic o què no dic, sinó que allò que has de dir ja ho ha dit un altre i pots centrar-te a treballar la forma externa del text.
>
> Sellent (Udina, 2002:135)

M.D.M. ¿Traducir es producir?

MIGUEL SÁENZ Traducir es crear. Crear algo nuevo en tu propio idioma. Crear obras literarias que se incorporan a la literatura de tu país.

Sáenz (Duro,1999:125)

El planteamiento es el siguiente: mi máxima prioridad, no como traductor sino como lector, es en el fondo pasármelo lo mejor posible. Si estoy en este negocio, por así decir, de los libros, es fundamentalmente porque me gusta leer. Y en segundo término, porque el azar, el destino, las casualidades me llevaron de rebote a convertirme en traductor, o sea que lo mío no es vocacional, sino que fue el resultado de una serie de circunstancias de la vida. Mi postura como traductor es sobre todo la de un lector que quiere disfrutar con su lectura, naturalmente en función del libro. A veces lo consigo, a veces no. A veces es muy aburrido, un trabajo como cualquier otro. Y a veces es un trabajo apasionante porque se suman las dos cosas: el interés que tiene el libro para mí como lector y el interés que tiene el texto en sí como un reto para el traductor.

Murillo (Doyle, 2010:179)

En concret, Sellent i Sáenz recorden la grata experiencia que els va suposar la traducció d'una de les novel·les del nostre corpus, *Midnight's Children*:

Un llibre que recordo amb molta simpatia és *Els fills de la mitjanit*, de Salman Rushdie. (...) Vaig notar que m'hi deixava portar bastant, que havia entrat fàcilment al ritme de la narració i el corrent narratiu m'arrossegava.

Sellent (Udina, 2002:137)

Traducir a Rushdie es un desafío para la imaginación del traductor.

Sáenz (Fortea, 2003:35)

Pel que fa al model de llengua i l'estil de cada traductor a l'hora de traduir, en el cas de Sellent, sol fer servir un estil senzill, i el català escrit que utilitza pren com a base la llengua parlada, tot evitant els usos lingüístics que s'allunyen dels usos habituals dels parlants d'una llengua (Udina, 2002:133):

Una de les característiques principals de les teves traduccions és la senzillesa del català que fas servir. Com definiries el teu model de llengua?

En termes generals, el meu model de llengua escrita té com a base i com a referent prioritari la llengua parlada. Parteixo del convenciment que qualsevol text escrit, sigui quin sigui el seu grau de complexitat, de formalitat o d'elaboració estilística, ha d'ajustar-se als mecanismes i als ritmes de l'oralitat.

> No dono aquests requisits. Em resisteixo a utilitzar materials lingüístics que em semblen arcaics o afectats, o que pertanyen a unes variants dialectals que no són la meva. No sé treballar de cap altra manera: si com a material bàsic fes servir arcaismes i formes allunyades del meu ús habitual com a parlant, o barregés recursos pertanyents a codis dialectals diversos, no únicament tindria la sensació d'impostar la veu —amb el risc conseqüent de desafinar—, sinó que em trobaria massa limitat a l'hora de, posem per cas, caracteritzar un personatge que parla d'una manera «marcada» en una novel·la o en una obra de teatre.

Per la seua banda, Sáenz opina que tots els traductors tenen un estil propi, que naix de la seua pròpia experiència com a usuaris d'una llengua, el qual sovint s'ha d'adaptar a les necessitats i condicionaments de cada obra que tradueixen (Sáenz. Fortea, 2003:35-36):

> *Debates eternos: ¿crees que tienes un estilo propio? ¿Lo fomentas, incluso? En otras palabras: ¿te sientes más próximo al intérprete de música o al muñeco de ventrílocuo?*
>
> Todo el mundo tiene un estilo propio. Somos lo que leemos y oímos, de niños, de mayores, y cada día trae adiciones y modificaciones. Cuando traducimos, lo queramos o no, nuestro estilo se nota, y es que la escritura de una persona, como se ha dicho a veces, es tan característica como las huellas dactilares, como la córnea del ojo, como el ADN. Otra cosa es que, por necesidades del guión, el estilo cambie y se adapte al traducir. Sin embargo, de muñeco de ventrílocuo, nada. En cambio, el símil de la interpretación musical me ha gustado siempre, porque (con algunas precauciones) resulta bastante exacto. De paso, explica también la evolución de las formas al traducir, el problema del envejecimiento de las traducciones, etc.

Quant a les tècniques o estratègies de traducció que fan servir els traductors a l'hora d'enfrontar-se a problemes específics del TO, com ara els recursos estilístics, la fraseologia o la col·loquialitat –aspectes que ens interessen especialment des del punt de vista del nostre estudi–, en general es pot deduir per les declaracions dels traductors que intenten fer servir solucions en el TM que causen el mateix efecte en el destinatari que el provocat per les expressions originals en els destinataris del TO. Per tant, podríem intuir, pel que fa a la traducció de la fraseologia, una voluntat de preservació fraseològica en el TM per part dels traductors. En paraules de Murillo (Doyle, 2010:181):

> *Cuando traduces palabrotas o groserías, que tanto abundan en* Suttree*, ¿te diviertes o te repugnan?*
>
> [Riéndose] Bueno, yo diría que ni una cosa ni otra, ¿entiendes? No me afecta porque en el fondo el traductor tiene una parte de autor, no habrá ninguna otra

> persona que haya escrito lo que yo escribo, lo que pasa es que no me lo he inventado yo. Estoy traspasando una cosa que ha escrito otra persona, ¿no? Pero, por otra parte, soy un intermediario, o sea que mi tarea consiste en hacer es que la persona que va a leer ese libro traducido por mí tenga, hasta donde yo sea capaz, el máximo de las sensaciones que yo mismo puedo tener al leer el texto original.
>
> *¿Cuál es tu estrategia para traducir los diálogos, los chistes, los dichos populares?*
>
> Estrategia, ninguna. Lo único que intento es que si sale algo (un chiste, un dicho o un refrán) que pertenece al lenguaje popular o coloquial, entonces trato de que el efecto que pueda causarle al lector de mi traducción sea lo mas aproximado al que yo he tenido al leer el original.

Així mateix, Sellent advoca per l'ús dels recursos propis de l'oralitat (com la fraseologia, i això ho afegim nosaltres), aspecte derivat en gran mesura de la seua experiència també com a traductor de textos audiovisuals per al doblatge i de textos teatrals (Udina, 2002:136):

> **El fet d'haver traduït moltes pel·lícules al llarg de la teva vida ha marcat el teu estil literari com a traductor?**
>
> Sí, és clar, aquesta meva inclinació per l'oralitat com a punt de partida deriva, en bona part, de l'experiència d'haver traduït molts textos destinats al doblatge — amb la necessitat que això comporta d'abordar frontalment els problemes relacionats amb l'expressió oral—, i m'ha proporcionat molts recursos a l'hora de traduir textos teatrals amb eficàcia, però també per traduir qualsevol tipus de text, perquè m'ha acostumat a sotmetre tot allò que escric a la prova de l'oralitat.

Per últim, pel que respecta a l'entorn laboral dels traductors, podem destacar que, en general, no solen tenir un horari concret per dur a terme la seua tasca, ni tampoc segueixen un ritme determinat amb un nombre concret de pàgines per dia. En algun cas, fan esment dels terminis que solen donar-los en els encàrrecs de traducció, els quals oscil·len entre els tres o quatre mesos. Quant a la remuneració rebuda per la seua feina, en general tots tres traductors coincideixen a destacar que la professió del traductor literari no està tan ben remunerada com deuria i sovint aquest l'ha de compaginar amb altres tasques. En general, a tots se'ls aplica una tarifa estàndard en aquesta modalitat de traducció, que sol calcular-se segons una quantitat econòmica concreta per pàgina traduïda; d'altra banda, els traductors reben un percentatge corresponent als drets de la traducció, que sol situar-se entre l'1% i el 3% de les vendes de l'obra traduïda, d'acord amb els termes acordats en el

contracte. Fins i tot, alguns traductors afirmen que realment es dediquen a aquesta professió "per amor a l'art", per dir-ho així, i no per les retribucions econòmiques. En paraules dels mateixos traductors:

> *¿Cuánto tiempo tuviste para traducir una novela tan larga como* Suttree*?*
>
> No lo recuerdo bien, creo que más de tres meses, pero no estoy seguro.
>
> *Si hubieras tenido más tiempo, ¿crees que habrías cambiado tu traducción?*
>
> Es posible, pero, mira, ahora me viene a la cabeza una cosa. Soy muy malo para las citas, quiero decir *quotes*, no *dates*. Estoy leyendo un libro de un autor español que se llama Enrique Vila-Matas, que os recomiendo. Cita una frase de Oscar Wilde que decía algo así como "Estuve todo el día corrigiendo un texto y sólo quité una coma. Al día siguiente, la volví a poner". Con McCarthy me pasa que, como en general me gusta tanto, estaría cambiando cosas constantemente porque en cuanto leo algo que he traducido y —¡ay!, no sé si me acaba de gustar—, a veces lo dejo ahí en reposo como se pone el té a reposar y me voy a dar una vuelta.
>
> Murillo (Doyle, 2010:184)
>
> M. S. Ahí tengo unas actas de la Comisión de Derecho Internacional, que es más fácil de traducir que una novela. Por cada página me pagan seis veces más. Si en un mes puedo ganar lo que en un año... Cuando te viene un encargo así y lo rechazas para traducir a Günter Grass es que estás loco.
>
> Sáenz (Rodríguez Marcos, 2009)
>
> *M.D.M. ¿Con qué porcentajes te manejas como traductor en las editoriales? Me refiero a los derechos de autor.*
>
> MIGUEL SÁENZ Normalmente, cobro lo mismo que cualquier otro traductor. Hay gente que cree que soy el traductor mejor pagado de España, pero, desde luego, no es así: mis tarifas son tan miserables como las de cualquiera. Si tuviera un poco de sensatez, me dedicaría a traducir sólo para las Naciones Unidas, en donde me pagan por página cinco o seis veces más que en cualquier editorial.
>
> Sáenz (Duro, 1999:124)

En relació amb la seua metodologia de treball, en general tots els traductors afirmen que no segueixen unes pautes concretes. Alguns actuen segons la seua intuïció, altres en realitat no consideren que estan aplicant-hi una metodologia, en la tasca que fan, perquè aquesta els apassiona i la veuen més com una afició que com un treball, com comenta Sáenz (Duro, 1999:127):

M.D.M. ¿Eres metódico en tu trabajo?

MIGUEL SÁENZ Trabajo mucho y la cuestión del método no se me plantea: mi único método es hacer lo que sea más urgente en cada momento. No sé si soy *workoholic* o no, pero, si lo soy, lo soy de la peor especie: la del que cree que en realidad no trabaja, porque disfruta de lo que está haciendo.

Quant al reconeixement de la seua feina, podríem dir que en el cas dels traductors literaris, tot i que tenen més visibilitat professional que els traductors audiovisuals –ja hem fet esment en apartats anteriors al fet que el nom dels traductors de les pel·lícules, i especialment en el cas del doblatge al català, ni tan sols sol aparéixer recollit en cap lloc– dista molt d'estar al nivell que mereixeria. I aquest fet encara s'agreuja més, com hem assenyalat, en el cas dels traductors audiovisuals. Sellent es refereix precisament a aquesta qüestió tot posant de manifest el poc prestigi professional que té encara la traducció en general, i la traducció per al doblatge en particular (Sellent, 2001:119):

> Hi ha activitats humanes que tenen un prestigi social indiscutit, de vegades fins i tot superior al que mereixerien objectivament, i d'altres en què passa tot el contrari. La traducció, com sap perfectament tothom que s'hi dedica o s'hi ha dedicat, pertany a la segona categoria. I constato aquest fet no pas amb la intenció de proposar cap exercici col·lectiu de victimisme ni de masoquisme professional, sinó per sospesar la incidència que pot tenir en la qualitat dels productes que genera la traducció en totes les seves variants. La falta de prestigi social d'una determinada activitat sol derivar d'un d'aquests dos factors: la mala reputació (...), o bé la indiferència dels profans respecte a les dificultats que comporta i els mèrits que exigeix per obtenir uns resultats satisfactoris. També hi ha casos en què poden confluir totes dues causes, i un d'aquests casos és, al meu entendre, la traducció audiovisual en la modalitat del doblatge.

Per la seua banda, Sáenz destaca també que les condicions laborals idònies per als traductors haurien de passar, per començar, perquè les editorials respectaren la llei i els contractes signats amb els traductors. D'altra banda, també es lamenta del poc prestigi professional que té el traductor encara avui dia (Rodríguez Marcos, 2009):

M. S. En España hace 40 años nadie sabía quién había hecho una película. Hasta que llegaron los franceses con el cine de autor. Ahora el espectador sabe que los directores tienen nombre. Puede que un día pase eso con los traductores.

En resum, podem dir que els traductors literaris i audiovisuals no treballen en les millors condicions laborals i no sempre tenen el reconeixement que mereixerien. Això podria repercutir d'alguna manera en el producte final, com afirma Sellent. D'altra banda,

però, sovint els traductors entrevistats afirmen que s'hi dediquen, a la traducció, per amor a aquesta professió, perquè els agrada. I aquest fet podria equilibrar una mica la balança front a la desil·lusió que suposa la manca de reconeixement a una tasca tan àrdua i alhora fascinant com és la traducció.

5. FRASEOLOGIA, TRADUCCIÓ ESCRITA I LITERATURA: ANÀLISI TRADUCTOLÒGICA DE LES UFS DE LES NOVEL·LES

En aquest capítol, durem a terme, per començar, una revisió d'algunes característiques estilístiques dels textos literaris del nostre corpus, tot centrant-nos en certs trets que es poden veure plasmats en l'ús de determinades UFs en els textos analitzats i que tenen gran importància per al nostre estudi. Tot seguit, realitzarem primer una anàlisi quantitativa de les dades tot basant-nos en dues de les variables detallades en el capítol anterior: en primer lloc, segons el gènere, la modalitat i el tipus de traducció, durem a terme un recompte de la freqüència d'ús de cadascuna de les tècniques de traducció en els textos literaris del nostre corpus; i en segon lloc, en desglossarem el còmput total segons la variable de la llengua d'arribada (català o espanyol). A continuació, realitzarem una anàlisi qualitativa, en la qual observarem l'aplicació de les tècniques de traducció de la nostra llista en exemples concrets que hem extret de la nostra base de dades, tot tenint en compte les variables relacionades amb el tipus d'UFs i la seua funció discursiva i estilística, i considerant així mateix alguns factors d'influència en la presa de decisions dels traductors.

5.1. Característiques del corpus literari

Ja ens hem referit anteriorment al fet que un traductor no aborda de la mateixa manera la traducció d'un text literari que la d'un text de qualsevol altre tipus, pel fet que els textos literaris tenen unes característiques concretes que condicionen la tasca del traductor.

Com déiem abans també, un text literari –i sobretot un text narratiu novel·lístic– presenta una gran complexitat en molts aspectes. Per començar, el context de situació d'aquest tipus de textos és força intricat, ja que té una doble articulació, amb un marc intern i un d'extern, com ja hem vist (*vid*. epígrafs 2.1.1 i 3.4.); així mateix, presenta una sobrecàrrega estètica, com ja hem assenyalat també (*vid*. epígraf 2.1.1; Hurtado, 2001:63), la qual es manifesta sobretot en la presència de recursos estilístics que tenen com a finalitat principal la prevalença d'un ús estètic de la llengua. A més a més, i sobretot en les novel·les, els textos literaris pretenen crear un món de ficció, un món autònom imaginat per l'escriptor, i destaquen per la seua heterogeneïtat. En aquest sentit, la forma de narrar els fets es troba íntimament relacionada amb el tipus d'història que es pretén contar, i això es veu reflectit en l'estil dels autors i en els diversos recursos que fan servir, entre els quals es troba la fraseologia.

Així doncs, després de dur a terme la nostra revisió teòrica en capítols anteriors, hem pogut constatar la importància que adquireix l'estil del TO per al traductor literari, de manera que, a mode d'introducció, hem volgut encetar aquest capítol d'anàlisi del corpus literari indagant en el paper que assoleix la fraseologia a l'hora de definir l'estil de cadascuna de les obres analitzades, per tal d'entendre millor quin tipus d'UFs fan servir els autors originals i quina finalitat tenen en el discurs, amb l'objectiu de comprovar després com traslladen els traductors aquestes UFs originals als textos meta. I per fer-ho, analitzarem primer alguns exemples, extrets de cada novel·la, que contenen determinats tipus d'UFs que tenen un alt valor expressiu i estilístic.

5.1.1. Fraseologia i estil

En primer lloc, observarem alguns trets de l'estil de McEwan en l'obra *Enduring Love* i veurem com es reflecteixen en l'ús de la fraseologia. Com ja hem comentat abans, en la descripció de les obres que conformen el nostre corpus (*vid*. epígraf 4.1.), l'estil d'aquest autor es caracteritza per l'elegància i la precisió, sobretot en les seues reflexions, sovint molt documentades. En aquesta novel·la en concret, McEwan fa servir una prosa impecable i solemne, plena de referents culturals, i malgrat descriure fets en aparença seriosos, en ocasions recorre a la comicitat, especialment en els diàlegs, als quals intenta atorgar molta versemblança i quotidianitat, sobretot entre personatges que tenen un alt grau de familiaritat.

Aquesta fluïdesa i col·loquialitat del llenguatge dels diàlegs es veu reflectida sobretot en la fraseologia emprada per l'autor en passatges com els que presentem a continuació, en els quals podem apreciar la presència d'UFs que constitueixen fórmules rutinàries del discurs, que tenen un valor comunicatiu o pragmàtic, les quals contribueixen a donar naturalitat als diàlegs.

(N-ELENG/ N-APCAT/ N-APESP)
N-ELENG
0. "I'm sorry," I started to say, but she cut me off. "I simply have to find her. I have to talk to her. She must have seen the whole thing. Then she would have run off. Distressed, demented. Who knows?"
N-APCAT
1. −Em sap greu −vaig començar, però ella em va tallar. −L'haig de trobar i prou. Hi haig de parlar. Ella ho devia veure tot. i després devia fugir. Alterada, enfollida. Qui sap...
N-APESP
2. − Lo siento −empecé a decir, pero ella me interrumpió. −Tengo que encontrarla, sencillamente. He de hablar con ella. Debió de verlo todo. Y escaparse después. Angustiada, enloquecida. ¿Quién sabe?

En aquest primer exemple, observem que l'autor original fa servir UFs que constitueixen rutines de parla i que tenen sobretot un valor comunicatiu o pragmàtic que contribueix a donar naturalitat a les intervencions dels personatges. Es tracta bàsicament d'expressions que s'usen en la interacció social quotidiana o que transmeten les emocions de l'emissor. Així, en primer lloc, trobem l'expressió anglesa *I'm sorry*, que en aquest context s'usa per expressar una disculpa com a fórmula de cortesia; aquesta es tradueix al català i a l'espanyol per la seua expressió equivalent en les llengües d'arribada, mitjançant la tècnica UF→UF (*em sap greu*/ *lo siento*). En aquests casos, l'aplicació de l'equivalent fraseològic és altament factible, pel fet que aquestes fórmules discursives solen tenir sempre correspondències fixes en les llengües d'arribada, i solen comptar amb el mateix valor i les mateixes connotacions que les expressions originals.

D'altra banda, en aquest exemple observem també la presència de la UFO *who knows?*, que es fa servir per expressar la incertesa del personatge que hi intervé. De nou, aquesta expressió té una correspondència fixa i amb el mateix tipus d'estructura en les llegües d'arribada (*qui sap.../ ¿quién sabe?*), per la qual cosa en aquest cas els traductors també hi poden aplicar la tècnica UF→UF amb relativa facilitat.

(N-ELENG/ N-APCAT/ N-APESP)
N-ELENG
0. In his very latest letter he wrote, apropos of nothing, “I went to the Mile End Road yesterday—you know, where the real villains live. Looking for more decorators!”
N-APCAT
1. En l'última carta deia, sense que vingués al cas: "Vaig anar a Mile End Road, ja m'entens, on viu la gent més menyspreable. A buscar més gent per a la decoració!".
N-APESP
2. En su última carta escribió sin que viniese a cuento: "Ayer fui a Mile End Row, ya sabes, donde viven los verdaderos maleantes. ¡En busca de más pintores!"

En aquest segon exemple, trobem una altra fórmula fàtica molt característica que se sol intercalar molt sovint en les converses com a *conversational filler*: la UFO *you know*. Aquesta es fa servir de vegades també com a part de l’idiolecte d’un personatge, quan aquest l’empra repetidament en el seu discurs. De nou, aquesta expressió té les seues correspondències en les llengües meta i també es pot traduir fàcilment pel seu equivalent funcional: *ja m’entens/ ya sabes*.

La col·loquialitat també es manifesta en els diàlegs a través de l’ús de renecs i vulgarismes, propis de la parla de la gent del carrer. Observem-ne algun en el següent exemple:

(N-ELENG/ N-APCAT/ N-APESP)
N-ELENG
0. “Well, fuck off, then,” Joe shouts to her departing back.
N-APCAT
1. −Doncs a prendre pel sac! −li crida ell a l'esquena.
N-APESP
2. −¡Pues a tomar por culo, entonces! −grita Joe a su espalda.

En aquest cas, trobem una expressió vulgar, pròpia de l’*slang* anglés (*fuck off*), que té una estructura de *phrasal verb* (vb+prep) i que en aquest context s’utilitza per expressar l’enuig de l’emissor envers un altre personatge. De nou, aquesta expressió té una correspondència directa en les llengües meta i els traductors poden aplicar-hi sense dificultats la tècnica UF→UF per traduir-la (*a prendre pel sac*/ *a tomar por culo*).

Abans hem comentat també que, en aquesta novel·la, McEwan aborda el tema de la naturalesa de l’amor en si mateixa, i contraposa idees com ara la ciència i la fe, o la raó i la bogeria, encarnades en els personatges antagònics de Joe i Jed respectivament. Aquests trets es veuen reflectits en algunes UFs relacionades amb els camps semàntics de la religió o la fe, per exemple. De fet, l’idiolecte del personatge de Jed Parry es caracteritza per l’ús abundant de fraseologia que té com a referent de base la figura de Déu, com es pot comprovar en aquests exemples:

(N-ELENG/ N-APCAT/ N-APESP)
N-ELENG
0. Oh God,' he wailed. 'You say that, and then you make that face. What is it you really want me to do?'
N-APCAT
1. –Ai, Déu meu –va fer ell en un gemec–. Ara em dius això i després hi poses aquesta cara. Què vols que faci en realitat?
N-APESP
2. –¡Santo dios! –lloriqueó–. Dices eso y luego pones otra cara. ¿Qué quieres que haga en realidad?
(N-ELENG/ N-APCAT/ N-APESP)
N-ELENG
0. I wanted to hurt you. Perhaps even more than that. Something more, and God will forgive me, I thought.
N-APCAT
1. Tenia ganes de fer-te mal. Potser més que això i tot. Més que això, i que déu em perdoni, pensava.
N-APESP
2. Quería hacerte daño. Más que eso, quizá. Algo más, y que Dios me perdone, he pensado.
(N-ELENG/ N-APCAT/ N-APESP)
N-ELENG
0. I could have lost us what we have. Joe, in the name of God, please forgive me.
N-APCAT
1. Podia haver ben espatllat això nostre. Per l'amor de Déu, Joe, perdona'm
N-APESP
2. Podría haber echado a perder todo lo que tenemos. Te lo pido por Dios, Joe, perdóname, por favor.

En tots aquests exemples trobem UFs relacionades amb Déu (*Oh, God; God will forgive me, in the name of God*) que de nou tenen totes la seua correspondència directa a les llengües meta mitjançant la tècnica UF→UF (*Ai, déu meu!; ¡Santo dios!; que Déu em perdoni; que Dios me perdone; per l'amor de Déu; (te lo pido) por Dios*) i sovint apareixen al costat d'altres UFs que transmeten l'emotivitat del personatge de Jed, com ara expressions del tipus *please forgive me*, que trobem en el darrer exemple. Tot plegat contribueix a accentuar la bogeria i la desesperació del personatge.

Quant a la novel·la *The Road*, ja hem assenyalat anteriorment també que, en aquesta obra, McCarthy fa servir una prosa despullada d'artificis, austera i concisa, però alhora molt rica en expressivitat, la qual es troba en consonància amb la història narrada. Així, es pot apreciar, en primer lloc, la presència d'UFs que serveixen per situar la història en l'espai i el temps, però cal remarcar que l'autor fa servir repetidament i de forma sistemàtica determinades UFs que ajuden a emmarcar les descripcions dels paisatges erms i arrasats, o la narració de les penúries que han de passar el pare i el fill. Una d'aquestes UFOs utilitzades de forma recurrent en aquesta novel·la seria, per exemple *in the dark/ in the darkness*, expressió que accentua la idea del món fosc i desolador en què es troben els personatges. Aquestes UFs també contribueixen a intensificar la sensació de pànic que tenen els personatges, especialment quan arriba la nit, moment en què són especialment vulnerables als perills, com es pot observar en aquests exemples, que també solen traduir-se pel mateix tipus d'expressions en les llengües meta (*en/enmig de la foscor, en/en medio de la ocuridad,* etc.):

(N-TRENG/ N-TRCAT/ N-TRESP)
N-TRENG
0. Lying there <u>in the dark</u> with the uncanny taste of a peach from some phantom orchard fading in his mouth. He thought if he lived long enough the world at last would all be lost.
N-TRCAT
1. Allà, ajagut <u>enmig de la foscor</u>, amb l'extraordinari gust d'un préssec d'algun hort fantasmagòric que se li desfeia a la boca. Va pensar que si vivia prou, al final, el món es perdria del tot.
N-TRESP
2. Tumbado <u>en la oscuridad</u> con un leve y extraño sabor a melocotón de un huerto fantasma en la boca.

Pensó que si vivía lo suficiente el mundo se perdería por fin del todo.
(N-TRENG/ N-TRCAT/ N-TRESP)
N-TRENG
0. In the darkness and the silence he could see bits of light that appeared random on the night grid. The higher floors of the buildings were all dark.
N-TRCAT
1. Enmig de la foscor i el silenci veia llumetes que apareixien a l'atzar. Les plantes més altes dels edificis eren fosques.
N-TRESP
2. En medio de la oscuridad y en silencio vio lucecitas que aparecían al azar en el retículo de la noche. Las plantas superiores de los edificios estaban a oscuras.
(N-TRENG/ N-TRCAT/ N-TRESP)
N-TRENG
0. He woke in the dark of the woods in the leaves shivering violently. He sat up and felt about for the boy. He held his hand to the thin ribs. Warmth and movement. Heartbeat.
N-TRCAT
1. Es va despertar en la foscor del bosc, tremolant violentament entre les fulles. Va seure i va palpar el seu voltant per trobar el nen. Li va tocar les costelles amb la mà. Estava calent i es movia. Li bategava el cor.
N-TRESP
2. Despertó temblando violentamente en el lecho de hojas en la oscuridad del bosque. Se incorporó al tiempo que palpaba a tientas al chico. Dejó la mano apoyada en sus flacas costillas. Calor y movimiento. Latidos de corazón.

Així mateix, crida l'atenció el fet que en la novel·la no se solen fer referències temporals concretes, sinó que sembla que els personatges només poden viure el present, segons el que els ocorre a cada moment; aquests no poden fer plans futurs, perquè no saben si sobreviuran fins l'endemà. Per això, una altra de les UFs més utlitzades per marcar el temps és *after a while*, la qual accentua aquesta idea de viure per moments, i

també la sensació de fatiga i exhauriment dels personatges, que avancen arrossegats per les dificultats, a poc a poc. Observem aquest efecte en l'exemple següent:

(N-TRENG/ N-TRCAT/ N-TRESP)
N-TRENG
0. He slept and woke and the rain slackened and after a while it stopped. He wondered if it was even midnight. He was coughing and it got worse and it woke the child. The dawn was a long time coming. He raised up from time to time to look to the east and after a while it was day.
N-TRCAT
1. Es va adormir, i quan es va despertar, la pluja havia amainat i al cap d'un moment va cessar. Es preguntava si ja devia ser mitjanit. Tossia cada cop més i va despertar el nen. Encara quedava molta estona per a l'alba. S'anava aixecant de tant en tant per mirar a l'est i al final es va fer de dia.
N-TRESP
2. Se durmió y volvió a despertarse y la lluvia había amainado y al cabo de un rato dejó de llover. Pensó que probablemente no era ni medianoche. Estaba tosiendo y la cosa empeoró y la tos despertó al niño. El alba tardaba mucho en llegar. Se incorporó de vez en cuando para mirar hacia el este y al cabo de un rato ya era de día.

Una altra característica de l'estil de l'obra és l'austeritat i la sobrietat dels diàlegs, els quals, a més, s'insereixen en el text sense cap signe tipogràfic. En la novel·la, els personatges són parcs en paraules, només diuen allò que és necessari i en el moment que cal fer-ho. Aquesta característica intensifica també la sensació de cansament dels personatges, ja que en un món en què no n'hi ha de res, sembla que volgueren estalviar fins i tot les paraules, de manera que sovint un sol mot pot arribar a adquirir molt de significat. Per aconseguir aquest efecte estilístic, l'autor recorre molt sovint a les UFOs *okay* i *all right* (i expressions derivades, com ara *it's okay/all right*, *are you okay/all right?*, etc.), que poden tenir múltiples significats, en funció del context en què apareixen:

(N-TRENG/ N-TRCAT/ N-TRESP)
N-TRENG
0. Can I ask you something? he said. Yes. Of course. Are we going to die? Sometime. Not now. And we're still going south. Yes. So we'll be warm. Yes. Okay. Okay what? Nothing. Just okay. Go to sleep. Okay. I'm going to blow out the lamp. Is that okay? Yes. That's okay.
N-TRCAT
1. Et puc preguntar una cosa?, va dir. Sí, és clar. Et moriràs? Algun dia. Ara no. I encara anem al sud? Sí. O sigui que estarem calentons? Sí. D'acord. D'acord, què? No res. Només d'acord. Dorm. D'acord. Apagaré el llum. D'acord? Sí. D'acord.
N-TRESP

2. ¿Puedo preguntarte una cosa?, dijo.

Naturalmente.

¿Nos vamos a morir?

Algún día. Pero no ahora.

Y todavía vamos hacia el sur.

Sí.

Para no pasar frío.

Así es.

Vale.

¿Vale qué?

Nada. Solo vale.

Duérmete.

Vale.

Voy a apagar la luz. ¿De acuerdo?

De acuerdo.

Com es pot comprovar, en aquests casos un *okay* en l'original (i un *d'acord* o un *vale* en les traduccions) pot esdevenir molt més que una simple fórmula per expressar conformitat. En realitat, en aquest passatge per exemple, a més a més, adquireix un matís de resignació que li atorga molta més expressivitat. En definitiva, aquest tipus d'UFs constitueix un tret característic del discurs de pare i fill i es repeteixen en innumerables ocasions.

D'altra banda, al llarg de tota la novel·la, es duen a terme reflexions transcendentals sobre la pròpia naturalesa de l'ésser humà, la solidaritat, l'amor entre un pare i un fill front a l'odi i l'horror, l'esperança de les persones que s'aferren a la vida o la mateixa existència de Déu. De fet, el personatge del pare es troba immers en una dicotomia existencial: ha perdut la fe en els homes i en Déu, però continua endavant pel seu fill; així el fill es converteix, en certa manera, en el seu déu. Tot i així, en els moments de clímax, davant un perill molt gran o davant un esdeveniment molt positiu, el pare no pot evitar encomanar-se a Déu, i per fer-ho, usa UFs que contenen aquest referent, com podem observar en aquest exemple, en què els personatges troben un refugi subterrani ple de queviures que els salven la vida en un moment en què estan a punt de morir d'inanició:

(N-TRENG/ N-TRCAT/ N-TRESP)
N-TRENG
0. Oh my God, he whispered. Oh my God. What is it Papa? Come down. Oh my God. Come down.
N-TRCAT
1. Ai, Déu meu, va xiuxiuejar. Ai, Déu meu. Què passa, pare? Baixa. Ai, Déu meu. Baixa.
N-TRESP
2. Dios mío, susurró. Dios mío. ¿Qué pasa, papá? Baja. Dios mío. Baja.

Es tracta d'UFs com ara *Oh my God, God, for the love of God, for God's sake,* etc., que també solen tenir equivalents semblants en les llengües d'arribada: *Déu meu, per l'amor de Déu, mare de Déu, Dios mío, por el amor de Dios, Oh Dios,* etc. Totes aquestes UFs aporten molta expressivitat i emotivitat als diàlegs.

Per últim, quant a l'estil de la novel·la *Midnight's Children*, podem destacar la forma com l'autor juga amb el llenguatge, tot modificant de forma creativa moltes expressions i unitats fraseològiques, i tot introduint-hi freqüents jocs de paraules, símils i metàfores. Rushdie també recorre a una puntuació molt peculiar, uneix mots o fa servir una gran varietat de referents culturals que ajuden el lector a submergir-se en els ambients descrits. Fixem-nos, en aquest cas, en un exemple en què apareix una UF que dóna lloc a un joc de paraules:

(N-MCENG/ N-FMCAT/ N-HMESP)
N-MCENG
0.This friendship had plunged Aadam into hot water with great regularity. (Boiling water. Literally. While his mother said, 'We'll kill that boatman's bugs if it kills you.')
N-FMCAT
1. Aquesta amistat havia ficat Aadam en bullits molt freqüents. (En aigua bullent. Literalment. Mentre la seva mare deia: "Matarem les xinxes d'aquest barquer mal que hi deixis la pell.")
N-HMESP
2. Aquella amistad había zambullido a Aadam en aguas procelosas, con gran regularidad. (En agua hirviendo. Literalmente. Mientras su madre le decía: "Acabaré con los bichos de ese barquero aunque tenga que acabar contigo.")

En aquest exemple, observem una UFO que dóna peu a un joc de paraules: *plunge into hot water*. Aquesta expressió, que també té la variant *plunge into boiling water*, s'usa ací en dos sentits, el literal ("submergir-se en aigua bullent") i el figurat ("ficar-se algú en embolics"). La clau per interpretar el joc de paraules ens la dóna el context: el personatge d'Aadam sovint es fica en embolics per alternar amb un barquer anomenat Tai, cosa que no aprova la mare d'Aadam perquè el barquer sempre va molt brut i ompli el seu fill de paràsits i brutícia. Com a conseqüència, cada cop que Aadam torna a casa després d'haver estat en la companyia de Tai, sa mare li fa una forta reprensió i el porta a banyar-se en aigua bullent, per desinfectar-lo i llevar-li els paràsits.

En la traducció al català es fa servir un joc de paraules equivalent i molt aconseguit, mitjançant l'expressió *ficar-se en bullits*, que també té ambdós sentits de l'expressió original, ja que es basa en la mateixa base metafòrica (l'aigua bullent) i en el mateix sentit figurat ("buscar-se problemes algú"). En la traducció a l'espanyol no s'ha mantingut el joc de paraules exactament, però s'ha fet servir l'expressió *en aguas procelosas* que també té un sentit figurat semblant al de l'original.

Un altre exemple d'aquesta modificació creativa de la fraseologia, tan característica de l'estil de Rushdie en aquesta novel·la, el trobem en el següent passatge, en el qual l'autor crea una sola paraula a partir d'una UF polilèxica, tot substantivant-la:

(N-MCENG/ N-FMCAT/ N-HMESP)
N-MCENG
0.The betel-chewers at the paan-shop had begun to talk about omens; calming themselves with their game of hit-the-spittoon, they speculated upon the numberless nameless Godknowswhats that might now issue from the fissuring earth.
N-FMCAT
1. Els mastegadors de bètel de la tenda de paan havien començat a parlar de presagis; tot calmant-se amb el seu joc de tir-a-l'escopidora, especulaven sobre els innombrables Déu-sap-què sense nom que ara podrien brollar de la terra fissurada.
N-HMESP
2. Los masticadores de betel de la tienda de paan habían comenzado a hablar de presagios; tranquilizándose con su tiro-a-la-escupidera, especulaban acerca de los infinitos e innominados diossabequés que podían surgir ahora de la tierra que se agrietaba.

En aquest exemple, tot escrivint-la com un sol mot, l'autor substantivitza la UFO *God knows what*, que constitueix una expressió usada per emfasitzar la incertesa de l'emissor sobre alguna cosa. Com es pot comprovar, també en les traduccions s'observa un esforç no sols per mantenir la mateixa UF de l'original (mitjançant la tècnica UF→UF), sinó que, a més, els traductors han intentat reproduir el mateix recurs en les llengües d'arribada, tot adaptant-lo, però, a les convencions d'escriptura pròpies de cada sistema lingüístic. Així, per exemple, en català aquesta condensació de l'expressió en un sol mot s'ha dut a terme mitjançant l'ús del guionet, tal com se solen formar algunes paraules compostes en català.

De vegades, l'autor també fa servir UFs que serveixen per organitzar el discurs, però sovint les usa de forma paral·lelística, tot repetint-les diverses vegades dins d'un mateix paràgraf per atorgar-los una major expressivitat i també per intensificar l'efecte de les idees que vénen introduïdes per aquestes expressions. Observem-ne un exemple en aquest passatge, en el qual es repeteix la UFO *in those days*, per conferir-li un major èmfasi:

(N-MCENG/ N-FMCAT/ N-HMESP)
N-MCENG
0.What is known about the Ravana gang? That it posed as a fanatical anti-Muslim movement, which, in those days before the Partition riots, in those days when pigs' heads coud be left with impunity in the courtyards on Friday mosques, was nothing unusual.
N-FMCAT
1. Què se'n sap, de la banda Ravana? Que es feia passar per un fanàtic moviment antimusulmà, cosa que, en aquells dies anteriors a les revoltes de la Partició, aquells dies en què es podien deixar impunement caps de porc als patis de les mesquites del divendres, no era gens insòlita.
N-HMESP
2. ¿Qué se sabe de la cuadrilla del Ravana? Que se las daba de movimiento fanático antimusulmán, lo que, en aquellos días anteriores a los disturbios de la Partición, en aquellos días en que se podía dejar impunemente cabezas de cerdo en los patios de las mezquitas del viernes, no era nada insólito.

Com es pot observar, en aquest cas els traductors també han volgut mantenir el mateix recurs estilístic tot introduint-hi UFs semblants en les seues traduccions: (*en aquells dies, en aquellos días*).

En definitiva, amb aquesta introducció a l'anàlisi de les UFs presents en la part literària del nostre corpus, hem volgut mostrar, per anar fent boca, com la fraseologia pot contribuir a definir l'estil de cada obra, tot convertint-se de vegades en un recurs que atorga una gran expressivitat en els textos. Tot seguit, en l'apartat 5.2., analitzarem aquests i d'altres tipus d'UFs amb més detall, tot incidint-hi en les tècniques de traducció emprades pels traductors a l'hora de traslladar aquests fraseologismes als respectius textos meta.

5.2. La traducció de la fraseologia al corpus literari: anàlisi d'exemples i tècniques de traducció emprades

5.2.1. Anàlisi quantitativa

Com s'ha explicat en el capítol anterior, el nombre total d'exemples de l'aplicació de tècniques de traducció que hem analitzat és de 6.240, dels quals 5.316 pertanyen a la part literària del corpus i, per tant, han estat extrets de les novel·les. Al seu torn, en funció de l'obra analitzada o de la llengua d'arribada, aquests 5.316 exemples es distribueixen com es mostra en la següent taula de valors absoluts:

OBRES ⇨	**N-ELENG**		**N-TRENG**		**N-MCENG**		
TÈCNICA TR ⇩	**N-APCAT**	**N-APESP**	**N-LCCAT**	**N-LCESP**	**N-FMCAT**	**N-HMESP**	
UF→UF	561	582	488	518	553	496	**3.198**
UF→ No UF	307	299	167	135	93	140	**1.141**
UF→ Recurs retòric	14	4	1	1	1	1	**22**
UF→ Ø	13	11	6	4	2	7	**43**
UF→ UFO en TM	6	5	1	5	3	8	**28**
No UF→ UF	192	154	109	200	132	89	**876**
Ø→ UF	1	3	1	1	2	0	**8**
Tècniques d'edició	0	0	0	0	0	0	**0**
TOTAL EXEMPLES	**1.094**	**1.058**	**773**	**864**	**786**	**741**	**5.316**
	2.152		**1.637**		**1.527**		

Fig. XXXIV: Taula de distribució dels exemples estudiats en el corpus literari (en valor absoluts), per tècnica, per obra i per llengua d'arribada.

A partir d'aquestes dades, durem a terme, en primer lloc, un càlcul global, en valors percentuals, de la freqüència d'ús de cada tècnica en el conjunt de les tres novel·les analitzades. Així doncs, aquests valors es distribuirien com es mostra a continuació:

TÈCNICA TR	VALORS ABSOLUTS	VALORS PERCENTUALS
UF→UF	**3.198**	**60,15%**
UF→ No UF	**1.141**	**21,46%**
UF→ Recurs retòric	**22**	**0,41%**
UF→ Ø	**43**	**0,80%**
UF→ UFO en TM	**28**	**0,52%**
No UF→ UF	**876**	**16,47%**
Ø→ UF	**8**	**0,15%**
Tècniques d'edició	**0**	**0,00%**
TOTAL	**5.316**	**100%**

Fig. XXXV: Taula de distribució global dels exemples estudiats en el corpus literari (en valor absoluts i percentuals), per tècnica.

A partir d'aquests valors percentuals, podem observar de forma més clara quines són les tendències que segueixen, en general, els traductors de les novel·les a l'hora de traduir les UFs presents en els textos originals.

En primer lloc, podem constatar que la tècnica emprada majoritàriament, amb diferència (en un 60,15% dels casos), es la tècnica UF→UF. La segona tècnica més utilitzada és UF→No UF, amb un percentatge del 21,46%; i en tercer lloc, trobem la tècnica No UF→UF, amb un 16,47%. Amb aquestes primeres dades, ens podem fer ja una idea general de les solucions principals que adopten els traductors de les novel·les enfront del problema de traducció de la fraseologia. Així, sembla evident una voluntat de preservació fraseològica en el TM en els casos en què en el TO hi havia una UF. I es pot deduir que, quan no els resulta possible als traductors fer servir una UF en la traducció,

recorren a la segona tècnica més emprada, consistent a explicar o parafrasejar el significat de la UFO. Com que l'ús d'aquesta tècnica (UF→No UF) comporta una pèrdua fraseològica en el TM, intenten compensar-la amb la tercera tècnica més usada, que és precisament la contrària de l'anterior (No UF→UF), i que suposa un guany fraseològic, ja que implica introduir una UF en el TM a partir d'un segment de text original en què no n'hi havia cap. El fet que hi haja tan poca diferència entre els percentatges d'aquestes dues tècniques contràries (21,46% i 16,47%) és un indicador que, en la majoria dels casos de pèrdua fraseològica, aquesta queda compensada mitjançant la introducció d'UFs en altres parts del text en què es partia d'un segment que no contenia una UF originalment.

Si ens hi fixem, aquestes tres tècniques principals gairebé suposen la totalitat dels exemples estudiats (amb un percentatge del 98,08% entre totes tres). I el percentatge restant (1,92%) queda repartit entre les altres tècniques, segons aquest ordre de major a menor representativitat: UF→Zero (0,80%), UF→UFO en TM (0,52%), UF→recurs retòric (0,41%) i Zero→UF (0,15%). Aquestes dades corroboren les nostres primeres impressions. Les dues primeres tècniques implicarien una pèrdua fraseològica (en el primer cas, per una omissió; i en el segon, a causa d'un calc); les dues darreres, en canvi, serien tècniques de compensació (la penúltima no implicaria la introducció d'un fraseologisme pròpiament dit, però almenys mantindria l'efecte estilístic de la UFO mitjançant un altre recurs; i la darrera suposaria un guany fraseològic en introduir una UF del no res). Cal destacar també que, com ja prevéiem en la nostra revisió teòrica, la darrera categoria corresponent a les tècniques d'edició no ha tingut cap representativitat, per la tendència actual a introduir-hi poques notes del traductor en els textos traduïts.

Podem plasmar aquests resultats en el gràfic següent, en el qual es pot apreciar, de forma més evident encara, aquest grau elevat de preservació fraseològica en les traduccions de les novel·les:

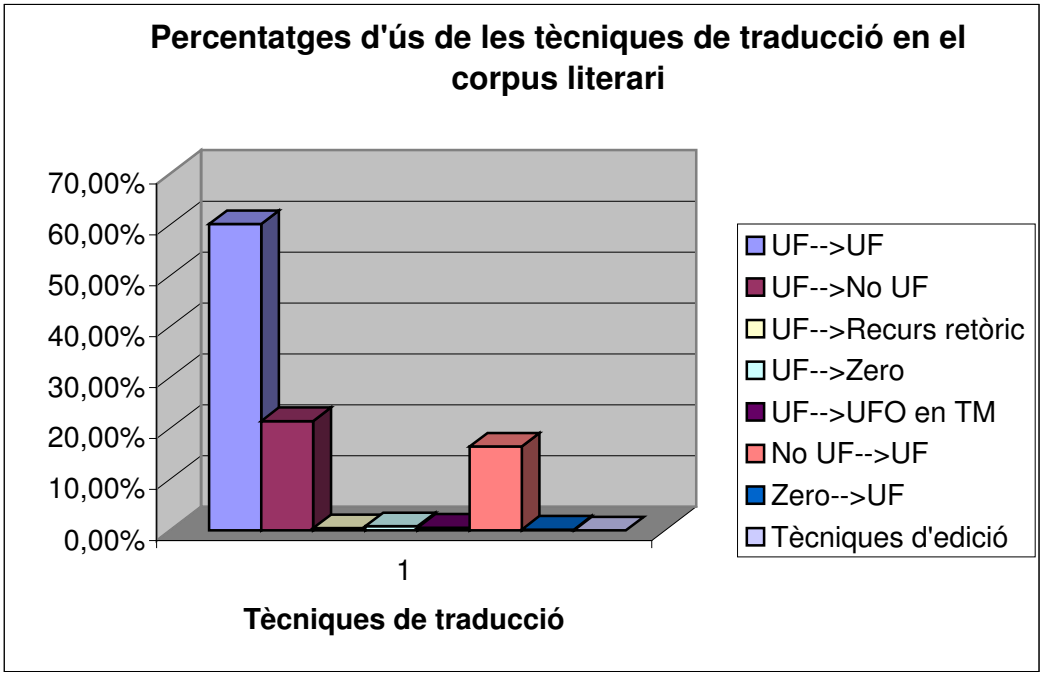


Fig. XXXVI: Gràfic de distribució global de l'ús de les tècniques de traducció en el corpus literari (en valor percentuals).

Hem de tenir en compte que la tècnica UF→UF és un indicador de preservació fraseòlogica, mentre que les altres tècniques s'alineen a un costat i a l'altre de l'espectre, en funció de si suposen una pèrdua (UF→No UF, UF→UFO en TM, UF→Zero, UF→recurs retòric) o un guany fraseològic (No UF→UF, Zero→UF). Així doncs, si comparem conjuntament els valors de totes les tècniques que impliquen un guany fraseològic (16,62%) amb els de les tècniques que en suposen una pèrdua (23,19%), trobem que el percentatge global de les primeres és més baix que el de les segones. Això indica que, malgrat que l'índex de preservació fraseològica és relativament elevat en les traduccions literàries (60,15%), els textos originals presenten un contingut fraseològic superior al de les traduccions.

Arribats a aquest punt, resultaria interessant també desglossar-ne els resultats globals segons l'obra traduïda (i per tant, segons la llengua d'arribada també), amb l'objectiu de determinar primer quines traduccions tenen un índex de preservació fraseològica més elevat i, en segon lloc, quines presenten un major índex d'activitat fraseològica en general i, per conseqüent, quins traductors han introduït més UFs en les seues traduccions de forma global. D'aquesta manera, les dades que ara exposarem ens poden ajudar també a extraure algunes deduccions quant a l'estil, el talent o la voluntat de preservació fraseològica per part de cada traductor a l'hora d'enfrontar-se al problema de traducció de

la fraseologia en les obres literàries. Per tal de determinar el grau de preservació fraseològica, agafarem com a indicador el percentatge global d'ús de la tècnica UF→UF; d'altra banda, per calcular l'índex d'activitat fraseològica global de cada obra, prendrem com a referència la suma dels valors de totes les tècniques que impliquen la introducció d'UFs en la traducció (UF→UF, No UF→UF i Zero→UF), és a dir, sumarem els valors de la tècnica de preservació fraseològica i de les tècniques que n'impliquen un guany.

Així doncs, a partir de les dades exposades en la primera taula (Fig. XXXIV), podem extraure primer els següents valors absoluts i percentuals[60]:

[60] Val a dir que, com que les tècniques d'edició no han obtingut cap representativitat en els exemples analitzats, no inclourem aquesta categoria en els gràfics posteriors.

OBRES ⇨	N-ELENG		N-TRENG		N-MCENG	
TÈCNICA TR ⇩	**N-APCAT**	**N-APESP**	**N-LCCAT**	**N-LCESP**	**N-FMCAT**	**N-HMESP**
UF→UF	561	582	488	518	553	496
	51,27%	55,00%	63,13%	59,95%	70,35%	66,93%
UF→ No UF	307	299	167	135	93	140
	28,06%	28,26%	21,60%	15,62%	11,83%	18,89%
UF→ Recurs retòric	14	4	1	1	1	1
	1,27%	0,37%	0,12%	0,11%	0,12%	0,13%
UF→ Ø	13	11	6	4	2	7
	1,18%	1,03%	0,77%	0,46%	0,25%	0,94%
UF→ UFO en TM	6	5	1	5	3	8
	0,54%	0,47%	0,12%	0,57%	0,38%	1,07%
No UF→ UF	192	154	109	200	132	89
	17,55%	14,55%	14,10%	23,14%	16,79%	12,01
Ø→ UF	1	3	1	1	2	0
	0,09%	0,28%	0,12%	0,11%	0,25%	0%
TOTAL	**1.094**	**1.058**	**773**	**864**	**786**	**741**
	100%	**100%**	**100%**	**100%**	**100%**	**100%**

Fig. XXXVII: Taula de distribució de l'ús de les tècniques de traducció en el corpus literari (en valors absoluts i percentuals), segons l'obra traduïda i segons la llengua d'arribada.

Si ens fixem en els valors corresponents la tècnica que ha obtingut un major percentatge global en la primera part de l'anàlisi (UF→UF), la qual determina el grau de preservació fraseològica en les traduccions, podem observar d'entrada que aquesta, tot i ser majoritària també en totes les obres traduïdes –i partint, doncs, de la premissa que tots els traductors han mostrat un grau considerablement elevat de voluntat de preservació fraseològica–, presenta un percentatge d'ús major en la traducció al català de la novel·la *Midnight's Children* (*Els fills de la mitjanit*), amb un 70,35%, seguida per la traducció al castellà de la mateixa novel·la original (*Hijos de la medianoche*), amb un 66,93%. En tercer i quart lloc, trobem les traduccions al català i al castellà de la novel·la *The Road* (*La carretera*), amb un 63,13% i un 59,95% cadascuna. I finalment, les traduccions de la novel·la *Enduring Lov*e (*Amor perdurable*) al castellà i al català ocuparien el cinqué i l'últim lloc, amb els percentatges del 55% i del 51,27% respectivament.

Segons aquesta primera observació, podríem deduir que els traductors al castellà i al català de la novel·la *Midnight's Children* –Joan Sellent i Miguel Sáenz respectivament– han atorgat més importància a la fraseologia com a element estilístic i textual en les seues traduccions, fet que, d'altra banda, no resulta gens estrany, donat el talent i el prestigi que tenen com a traductors i com a *creadors*. Això no obstant, són aquestes les traduccions que més activitat fraseològica tenen, en conjunt?

Per tal de corroborar aquesta hipòtesi, observarem en la taula següent els valors corresponents a l'índex d'activitat fraseològica, és a dir, la suma de la tècnica UF→UF i de les tècniques que impliquen un guany fraseològic en cada obra (UF→UF + No UF→UF + Zero→UF):

ÍNDEX D'ACTIVITAT FRASEOLÒGICA GLOBAL EN CADA OBRA **UF→UF + No UF→UF + Zero→UF**					
N-APCAT	**N-APESP**	**N-LCCAT**	**N-LCESP**	**N-FMCAT**	**N-HMESP**
68,91%	69,83%	77,35%	83,20%	87,39%	78,94%

Fig. XXXVIII: Taula de resultats de l'índex d'activitat fraseològica (suma dels percentatges de les tècniques de traducció que impliquen preservació i guany fraseològic), per obra del corpus literari.

I, a continuació, classificarem aquests resultats en un gràfic, ordenats per obres que presenten de menor a major percentatge:

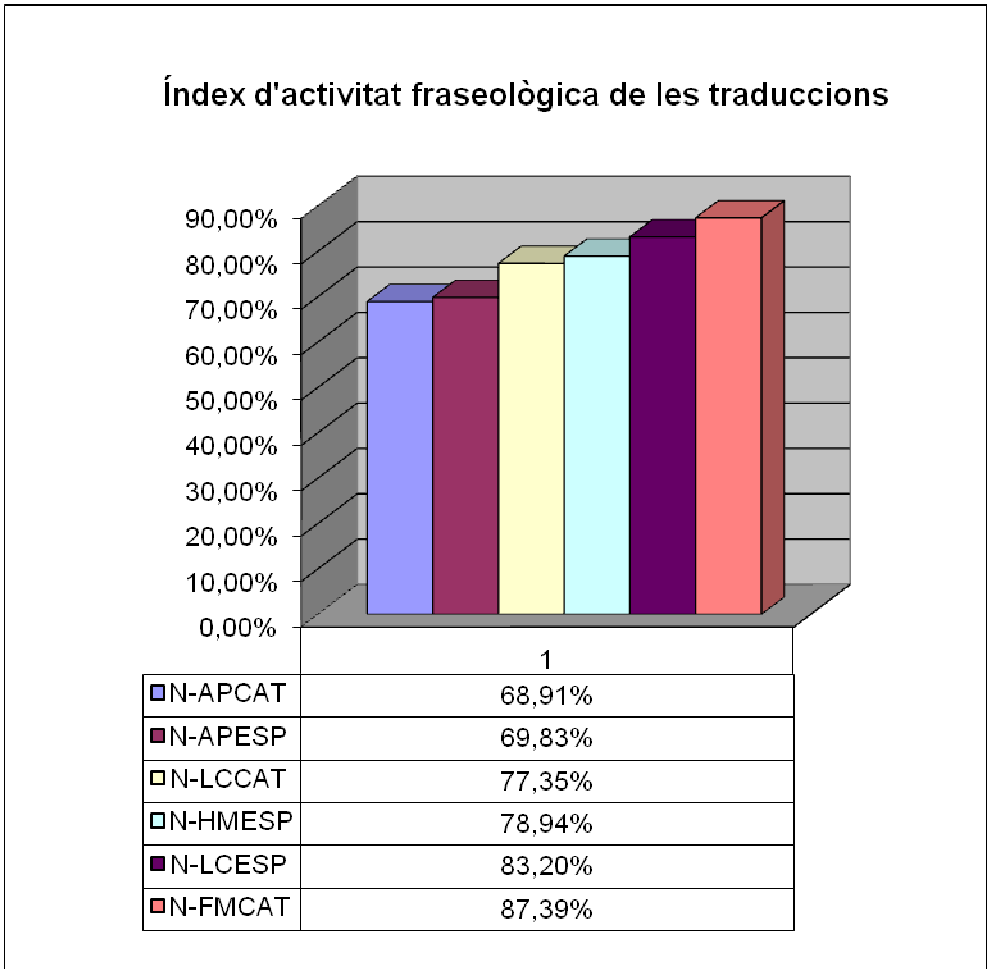


Fig. XXXIX: Gràfic comparatiu de l'índex d'activitat fraseològica per obra traduïda del corpus literari, de menor a major percentatge.

Segons aquestes dades, sembla que gairebé no hauria canviat res pel que fa al primer i a l'últim lloc del nostre rànquing, ja que la traducció al català de Sellent (*Els fills de la mitjanit*) continua al capdavant de la llista, amb un 87,39% i la traducció al català de Carme Geronès i Carles Urritz (*Amor perdurable*) segueix tancant la classificació en l'últim lloc, amb un 68,91%. Això indica que, efectivament, Sellent és el traductor que més UFs ha introduït en la seua traducció. En aquest sentit, tot recordant alguns dels factors d'influència inherents als traductors i que hem comentat amb més detall a l'epígraf 4.4.1., hem de dir que, en principi, tots han treballat en condicions semblants tret d'un cas, el de la traducció classificada en l'últim lloc, que ha estat duta a terme per dos traductors, a diferència de les altres, que han estat realitzades per una sola persona. Tal volta el fet de tractar-se d'una traducció conjunta ha influït en certa manera en l'estil global de la traducció i també en la tria de les tècniques, per la dificultat de coordinació afegida, que podria explicar aquest índex més baix d'introducció fraseològica en la traducció. Quant a la traducció que obté el percentatge més alt d'activitat fraseològica, podem refermar,

doncs, les nostres impressions d'abans, i podem deduir que, en aquest cas, hi han influït especialment el talent i la motivació del traductor, ja que, segons les pròpies declaracions d'aquest (Udina, 2002:137), Sellent va gaudir especialment de la traducció d'aquesta obra. Així mateix, considerem que un altre factor rellevant en la tria de tècniques per part d'aquest traductor rau en les seues preferències pels recursos propis de l'oralitat quant al seu model de llengua, com ell mateix també ha declarat.

Curiosament, però, i de forma no del tot esperada, s'han produït certs canvis en els percentatges globals d'algunes de les altres obres. Per exemple, hem pogut comprovar que la segona obra amb major percentatge d'activitat fraseològica no és la traducció de Sáenz, que és la segona amb un major grau de preservació fraseològica, sinó que aquest lloc l'ocupa la traducció al castellà de *La carretera*, de Luis Murillo (amb un percentatge del 83,20%), mentre que la de Sáenz passa a ocupar el tercer lloc del rànquing d'activitat fraseològica (amb un 78,94%). En aquests casos, també es dóna per descomptat el gran talent d'ambdós traductors i hem de tenir en compte que la diferència entre ambdues obres no és especialment notable. Tanmateix, potser podem trobar de nou la clau per a la interpretació d'aquesta tendència en les declaracions dels mateixos traductors que hem recollit anteriorment. En concret, Murillo explicava que quan es troba amb un recurs pertanyent al llenguatge popular o col·loquial (com ara una UF) intenta aportar-hi una solució que cause el mateix efecte en el destinatari del TM que el que ell havia rebut en llegir el TO (Doyle, 2010:181), de la qual cosa es pot deduir que sempre intentarà preservar el contingut fraseològic del TO en la mesura que li resulte possible i, si no pot conservar-lo, el compensarà introduint-hi UFs en altres parts del text. Així mateix, a la llum de les dades anteriors (Fig. XXXVII), resulta evident que Murillo ha usat més les tècniques de la compensació (en cas de pèrdua fraseològica) que no pas Sáenz, mentre que aquest darrer mostra una tendència major a la paràfrasi, en comparació amb Murillo. Per tant, podem deduir així mateix que l'estil del traductor i el seu gust personal a l'hora d'escriure també han estat alguns dels factors d'influència en la tria de tècniques per part dels traductors.

Per últim, quant a la variable d'anàlisi relativa a la llengua d'arribada, podem observar-ne els resultats següents, en valors absoluts i percentuals, i amb el càlcul afegit de l'índex d'activitat fraseològica:

LM ⇨	CATALÀ		ESPANYOL		ÍNDEX D'ACTIVITAT FRASEOLÒGICA UF→UF+ No UF→ UF+ Ø→ UF	
TÈCNICA TR ⇩	VALORS ABSOLUTS	%	VALORS ABSOLUTS	%	CATALÀ	ESPANYOL
UF→UF	1.602	60,38%	1.596	59,93%	60,38%	59,93%
UF→ No UF	567	21,37%	574	21,55%		
UF→ Recurs retòric	16	0,60%	6	0,22%		
UF→ Ø	21	0,79%	22	0,82%		
UF→ UFO en TM	10	0,37%	18	0,67%		
No UF→ UF	433	16,32%	443	16,63%	16,32%	16,63%
Ø→ UF	4	0,15%	4	0,15%	0,15%	0,15%
TOTAL	**2.653**	**100%**	**2.663**	**100%**	**76,85%**	**76,71%**

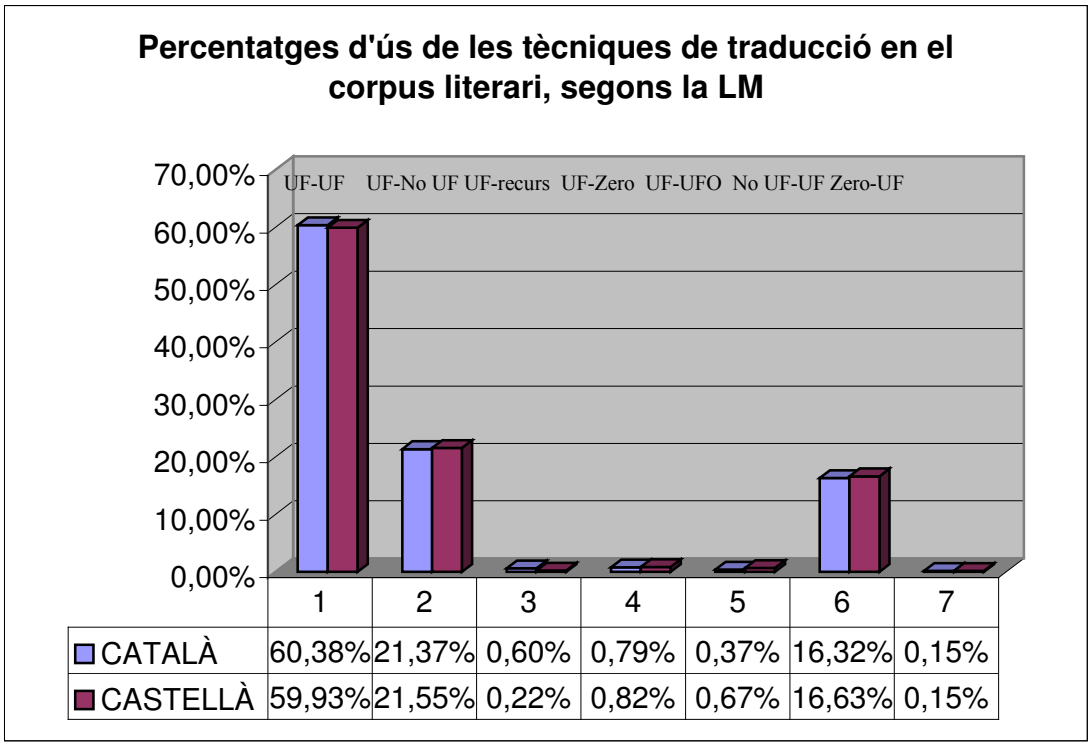
Fig. XL: Taula de distribució global dels exemples estudiats en el corpus literari (en valors absoluts i percentuals), per tècnica i per llengua meta, juntament amb el càlcul de l'índex d'activitat fraseològica segons la LM.

A partir de les dades d'aquesta taula, podem afirmar que la diferència quant al grau de preservació fraseològica entre les obres traduïdes al català (60,38%) i a l'espanyol (59,93%) és mínima, si bé resulta lleugerament superior en català. Si entrem en els detalls, podem dir que s'aprecia un lleu increment, pel que fa al català, en l'índex d'activitat fraseològica respecte del castellà (amb uns percentatges del 76,85% i del 76,71% respectivament).

La resta de tècniques presenta uns percentatges d'ús molt similars en totes dues llengües, encara que podem destacar algunes petites diferències en el cas de la tècnica UF→recurs retòric i en el de la tècnica UF→UFO en TM. Així, tot partint de la base que globalment aquestes tècniques resulten molt poc significatives quant al seu percentatge

d'ús en comparació amb els percentatges de les tècniques majoritàries, pel que fa a la tècnica del recurs retòric, podem veure que es fa servir un poc més sovint en les traduccions catalanes (amb un 0,60%) que no pas en les castellanes (amb un 0,22%). Aquest fet evidencia una voluntat de compensació de pèrdua fraseològica anterior en les traduccions catalanes tot afegint-hi recursos estilístics, per mantenir-ne almenys l'expressivitat front a aquesta pèrdua fraseològica. Quant a la tècnica del calc (UF→UFO en TM), aquesta es fa servir més en les traduccions a l'espanyol (amb un 0,67%) que en les traduccions al català (amb un 0,37%). Això indica que en les traduccions catalanes s'ha fet un esforç lleugerament superior per usar més expressions genuïnes, tot evitant els calcs d'estructures foranes, encara que cal remarcar que el fet que aquesta tècnica tinga un percentatge d'ús tan baix en totes dues llengües indica que aquest esforç és extensible a totes les traduccions; és a dir, tots els traductors, tant al castellà com al català, malden per evitar l'ús d'expressions que no són pròpies de la llengua d'arribada.

En resum i com ja hem assenyalat, no s'aprecien diferències significatives en l'ús de les tècniques de traducció segons la variable d'anàlisi de la llengua d'arribada, com s'il·lustra en el gràfic següent:



	1	2	3	4	5	6	7
CATALÀ	60,38%	21,37%	0,60%	0,79%	0,37%	16,32%	0,15%
CASTELLÀ	59,93%	21,55%	0,22%	0,82%	0,67%	16,63%	0,15%

Fig. XLI: Gràfic comparatiu de distribució global dels exemples estudiats en el corpus literari (en valors percentuals), per tècnica i per llengua meta.

Així doncs, a la llum d'aquests resultats, podem concloure que, almenys de forma quantitativa i pel que respecta a la part literària del nostre corpus, la variable de la llengua d'arribada no ha influït pràcticament en les tendències que segueixen els traductors a l'hora d'emprar una tècnica de traducció determinada.

5.2.2. Anàlisi qualitativa

En l'anàlisi qualitativa de les obres literàries del nostre corpus, exposarem i comentarem diversos exemples d'aplicació de cadascuna de les tècniques de traducció de la nostra llista.

TÈCNICA UF→UF

EXEMPLE 1: *Enduring Love*

UF	crap in one's pants
Font	N-ELENG
Pàgs.Minut	236
Definició en context	To defecate into one's pants or other clothing.(DC)
Sinònims en LO	crap one's pants, shit one's pants (DC)
Traduccions	1. cagar-se (algú) a les calces (N-APCAT, pàg. 236) 2. cagarse (alguien) en los pantalones (N-APESP, pàg. 255)
Cotext	0. "This'll do right here," I said. If I had walked another step, I might have crapped in my pants. 1. --Aquí anirà bé --vaig dir. Si arribo a fer un pas més, em cago a les calces. 2. -Aquí mismo valdrá -dije. Otro paso más y me habría cagado en los pantalones.
Equivalències a altres llengües	sich in die Hose machen (De); cagarsi addosso/in pantaloni (It); chier dans le froc (Fr)
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->UF 2. UF-->UF
Observacions	

En aquest exemple, trobem la UFO (*crap in one's pants*) que, des del punt de vista semàntic, es basa en la imatge metafòrica de fer-se algú les necessitats al damunt per arribar al significat figurat de "tenir molta por". Com es pot comprovar, les expressions emprades pels traductors a les dues llengües d'arribada (*cagar-se algú a les calces* i *cagarse alguien en los pantalones*) tenen una similitud conceptual amb l'original i també comparteixen ambdues el mateix significat, per la qual cosa podem considerar que s'hi ha aplicat la tècnica de l'equivalent fraseològic (UF→UF) en tots dos casos. Morfològicament es tracta d'un tipus d'UF que admet variacions en la conjugació verbal, per exemple (*I <u>might have crapped</u> in my pants→ <u>em cago</u> a les calces→<u>me habría cagado</u> en los pantalones*) i té un alt valor pragmàtic i expressiu en el discurs. En aquest cas, la UF realitza una doble funció: d'una banda, serveix de vehicle per expressar la col·loquialitat del diàleg i, d'altra banda, atorga expressivitat a la idea que pretén transmetre el personatge.

Aquesta UF es troba bastant lexicalitzada en totes tres llengües (original i llengües meta), apareix recollida als diccionaris i fonts lexicogràfiques, i comparteix la mateixa imatge metafòrica amb altres llengües amb una tradició cultural pròxima, com ara l'alemany, l'italià o el francés –*sich in die Hose machen* (De); *cagarsi addosso/in pantaloni* (It); *chier dans le froc* (Fr), aspectes que li atorguen un alt grau de traduïbilitat mitjançant la tècnica de l'equivalent, perquè resultarà més factible trobar una solució fraseològica en les LM si n'existeix una correspondència directa entre els sistemes lingüístics.

EXEMPLE 2: *The Road*

UF	as the crow flies
Font	N-TRENG
Pàgs.Minut	54
Definició en context	In a straight line, by the shortest route. (This idiom is based on the fact that crows, very intelligent birds, fly straight to the nearest food
Sinònims en LO	in a straight line (FD)
Traduccions	1. tal com volen els ocells (N-LCCAT, pàg. 130) 2. a vuelo de cuervo (N-LCESP, pàg. 117-118)
Cotext	0. Well. I think we're about two hundred miles from the coast. As the crow flies. As the crow flies? Yes. It means going in a straight line. Are we going to get there soon? Not real soon. Pretty soon. We're not going as the crow flies. Because crows don't have to follow roads? Yes. 1. Home, em sembla que som a uns tres-cents quilòmetres de la costa. Tal com volen els ocells. Tal com volen els ocells? Sí. Vol dir en línia recta. Hi arribarem aviat? Molt aviat, no. Força aviat. No farem com els ocells. Perquè els ocells no han de seguir les carreteres, oi? Això mateix. 2. Verás, creo que estamos a unos trescientos kilómetros de la costa. A vuelo de cuervo. ¿A vuelo de cuervo? Es una manera de hablar. Quiero decir en línea recta. ¿Y llegaremos pronto? No mucho. Bastante. Nosotros no vamos como los cuervos. ¿Porque los cuervos no han de seguir la carretera? Por eso mismo.
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	
Observacions	

En aquest exemple extret de la novel·la *The Road*, observem la presència d'una UF amb un alt grau d'opacitat, ja que resulta més difícil deduir-ne el significat a partir dels seus components. Es tracta de la UFO *as the crow flies*, la qual, semànticament, té com a base conceptual el comportament real dels corbs, que constitueixen aus molt intel·ligents, capaces de volar directament, en línia recta i pel camí més curt, fins on es troba la seua font d'aliment. Per tant, per extensió, aquest *idiom* ha passat a adquirir en anglés el significat "en línia recta, pel camí més curt" i, segons aquest sentit, és una expressió sinònima d'una altra UF anglesa: *in a straight line*. Val a dir que aquesta expressió no admetria variacions morfològiques, ja que no se sol emprar en plural (**as the crows fly*), i

presenta una notable fixació en anglés, pel fet que apareix recollida als diccionaris. No ocorre el mateix, però, en el cas del català i del castellà. Tot i que les fonts lexicogràfiques sí que recullen en les llengües meta algunes UFs relacionades semànticament amb l'expressió original, com ara *en línia recta* o *en línea recta* (que en constituirien equivalents funcionals, de la UFO), no n'hi apareix documentada cap, però, que continga la mateixa base metafòrica del corb que té l'expressió original. Per tant, aquesta UFO resulta menys traductible des d'aquest punt de vista. En la traducció al castellà, s'ha optat per fer servir una traducció literal de la UFO (*a vuelo de cuervo*), la qual, tot i que no presenta un alt grau de fixació en castellà ni apareix recollida als diccionaris, sí que apareix documentada en alguns textos paral·lels en espanyol, i podem intuir que segurament ha passat a aquesta llengua directament de l'anglés. Tot i tractar-se d'una traducció literal de la UFO, en aquest cas s'observa un cert grau d'idiomaticitat en l'expressió, per la qual cosa es pot considerar UF en la llengua meta també (i no un calc). Així doncs, podem afirmar que el traductor al castellà ha aplicat la tècnica UF→UF en aquest exemple.

Tanmateix, en la traducció al català no s'observa el mateix comportament. L'expressió utilitzada, *tal com volen els ocells*, no constituiria una UF en català, sinó que seria més bé una paràfrasi del significat de la UFO; tanmateix, potser en aquesta solució no acaba de quedar clar el significat "en línia recta" que té l'original i, per tant, podem concloure que ací la traductora ha usat la tècnica UF→No UF, perquè el resultat n'és una expressió que no constitueix UF en llengua meta, ni reprodueix totalment la imatge conceptual o el significat complet de l'expressió original.

EXEMPLE 3: *Midnight's Children*

UF	bitch-in-the-manger
Font	N-MCENG
Pàgs.Minut	24
Definició en context	n. One who prevents others from enjoying what one has no use for oneself. (TAHDOI)
Sinònims en LO	dog-in-the-manger
Traduccions	1. més puta que les gallines (N-FMCAT, pàg. 29) 2. el perro del hortelano (N-HMESP, pàg. 37)
Cotext	0. Padma-our plump Padma-is sulking magnificently. (She can't read and, like all fish-lovers, dislikes other people knowing anything she doesn't. Padma: strong, jolly, a consolation for my last days. But definitely a bitch-in-the-manger.) 1. Padma -la nostra rodanxona Padma- fa morros amb magnificència. (No sap llegir i, com a tots els amants del peix, li desagrada que l'altra gent sàpiga coses que ella no sap. Padma: forta, jovial, consol dels meus darrers dies. Però, decididament, més puta que les gallines.) 2. Padma -nuestra regordeta Padma- está espléndidamente enfurruñada. (No sabe leer y, como a todos los aficionados al pescado, no le gusta que otros sepan nada que ella no sabe. Padma: fuerte, divertida, un consuelo en mis últimos días. Pero, indudablemente, el perro del hortelano.)
Equivalències a altres llengües	empêcheur/empêcheuse de tourner en rond (Fr); il cane dell'ortolano (It); Neidhammel (De)
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->UF 2. UF-->UF
Observacions	*L'original és una deformació de la UF "dog-in-the-manger", que té el mateix sentit que la UF que s'ha usat en castellà (el perro del hortelano). En afegir el terme "bitch", el sentit de la UFO queda una mica distorsionat, o emfasitzat. En català, s'ha optat per mantenir el

Aquest és un cas de modificació creativa per part de l'autor original de la UFO *dog in the manger*, que presenta un component intertextual pel fet que té el seu origen en una faula d'Isop sobre el gos i els bous, en la qual s'explica la història d'un gos tan ben alimentat i tan bon guardià de les terres del seu amo que ni al bou de la casa deixa menjar el seu farratge, malgrat que aquest menjar no té cap valor per al gos. A partir d'aquesta història, l'expressió s'ha lexicalitzat en moltes llengües i, des del punt de vista semàntic, s'usa per fer referència a aquelles persones que no saben fer bon ús de les seues possibilitats ni permeten que altres se'n puguen aprofitar.

Aquesta UFO té correspondències directes equivalents a les llengües meta –i també a d'altres llengües amb una tradició cultural comuna, com ara l'italià: *il cane dell'ortolano*–, les quals comparteixen el mateix referent cultural. Així, en català, per exemple, podem trobar la parèmia equivalent *com el gos de l'hortolà, que ni rosega l'os ni el deixa rosegar*, la qual s'usa sovint en la seua variant més reduïda, *com el gos de l'hortolà* (com ocorre amb l'expressió original en anglés, *dog in the manger*). Val a dir que aquesta UF té diverses expressions sinònimes en català, com ara:

- *Ca envejós, ni rosega ni deixa rosegar l'os*
- *Com el gos capat, que no pot ni vol deixar fer*
- *Com el gos de l'hortolà, que no menja ni deixa menjar*
- *El gos de l'hortolà, no lladra ni deixa lladrar*

En castellà, aquesta UF es recull també en una obra de Lope de Vega que duu precisament el mateix títol *El perro del hortelano* (1618), que està inspirada en aquest adagi popular, i que presenta la història d'una dama que no dóna el seu amor a l'home que estima, ni permet que aquest estime cap altra dona. Posteriorment també s'ha fet servir en innumerables obres literàries i adaptacions teatrals i cinematogràfiques de les faules isòpiques o de l'obra de Lope de Vega, per exemple. L'expressió també presenta variants en espanyol, com ara:

- *Como el perro del hortelano, que ni come ni deja comer (al amo)*
- *El perro del hortelano, ni come las berzas ni las deja comer al extraño* (o *al amo*)

Tanmateix, com apuntàvem abans, l'autor del TO duu a terme en aquest fragment una modificació creativa de la UFO, tot canviant el terme *dog* ("gos") per la paraula *bitch* ("puta"), per adaptar l'expressió a les característiques del personatge que pretén descriure, que és una dona molt manifassera i manefla. Aquesta modificació creativa intensifica d'alguna manera el significat de l'expressió canònica i, per tant, afegeix un plus d'expressivitat al discurs.

El traductor al català ha optat, doncs, per seguir un criteri pragmàtic, tot centrant-se més en la modificació introduïda en la UFO per la paraula *bitch*. Així doncs, tot fent servir la tècnica UF→UF, tradueix la UFO per una altra UF en català, relacionada conceptualment amb el terme "puta": *ser més puta que les gallines*, que al·ludiria al caràcter manifasser i entremaliat del personatge, però que deixaria de banda la referència intertextual de l'original. En qualsevol cas, en la solució catalana s'observa un esforç per

introduir-hi material fraseològic i la UF resultant, tot i no ser semblant a l'original, té una funció equivalent en el context.

El traductor al castellà també ha fet servir la tècnica UF→UF i, en aquest cas, ha introduït l'expressió castellana equivalent a la forma canònica de la UFO: *el perro del hortelano*. Per tant, podem afirmar que s'ha conservat la referència intertextual en la traducció, però s'ha perdut la connotació addicional introduïda per Rushdie mitjançant la paraula *bitch*. Siga com siga, però, el traductor també ha introduït una UF en el TM.

Com es pot comprovar, aquesta UFO, que a priori podria considerar-se altament traductible, pel fet de basar-se en un referent cultural comú i compartit per moltes llengües, en realitat presenta una gran dificultat de traducció precisament per la modificació creativa que en fa l'autor original del text, que atorga a la UFO una doble connotació; per això, davant la dificultat de reproduir de la mateixa manera aquesta modificació creativa, finalment els traductors han optat per buscar solucions fraseològiques genuïnes en les llengües d'arribada que reprodueixen almenys un dels dos significats de la UFO modificada creativament.

EXEMPLE 4: *Enduring Love*

UF	(be) in love
Font	N-ELENG
Pàgs.Minut	123
Definició en context	To be infused with or feeling deep affection or passion. (DC)
Sinònims en LO	
Traduccions	1. estar enamorat/da (N-APCAT, pàg. 144) 2. estar enamorado/a (N-APESP, pàg. 155)
Cotext	0. She had traveled to England on a number of occasions and wanted nothing more than to stand outside the palace gates in the hope of catching sight of the king, with whom she was in love. 1. Havia viatjat a Anglaterra una colla de vegades i només demanava poder-se estar a les portes del palau a l'espera d'entrellucar el rei, de qui estava enamorada. 2. Había viajado a Inglaterra en varias ocasiones con la sola intención de apostarse ante las verjas de palacio con la esperanza de vislumbrar al rey, de quien estaba enamorada.
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->No UF 2. UF-->No UF
Observacions	

Encetem la nostra il·lustració de la tècnica de la paràfrasi (UF→No UF) amb un exemple extret de la novel·la *Enduring Love*, en el qual s'usa aquesta tècnica sobretot a causa de l'anisomorfisme entre l'anglés i les llengües d'arribada pel que fa a la UFO *(be) in love*. L'expressió original és una locució formada per una preposició i un substantiu (*in+love*), que sol anar acompanyada del verb *to be* ("ser, estar"), encara que no sempre, ja que també pot aparéixer la construcció de forma aïllada com a modificador d'un substantiu, per exemple (Ex: *A young couple in love*, "una parella d'enamorats"), o també es pot donar dins d'altres UFs relacionades, com ara *fall in love with s.o.* ("enamorar-se d'algú"). En aquest cas, com que no existeix una expressió equivalent en les llengües meta

que presente la mateixa estructura sintàctica en català o espanyol, els traductors opten per fer servir construccions que reprodueixen el sentit de la UFO, però que no constitueixen UF en les llengües d'arribada: *estar enamorat* i *estar enamorado* respectivament. Si observem, però, els components d'aquests verbs pronominals en català i espanyol, ens podem adonar que porten integrades estructures similars (*en-amor-ar-se*), però aquestes han passat a formar part d'una sola paraula que no es pot considerar UF en aquestes llengües perquè la construcció ha perdut l'anomalia gramatical.

EXEMPLE 5: *The Road*

UF	be okay (34)
Font	N-TRENG
Pàgs.Minut	65
Definició en context	To be all right; to be safe and sound; proceeding normally; satisfactory or under control. (DC)
Sinònims en LO	it's all right
Traduccions	1. d'acord (N-LCCAT, pàg. 158) 2. no pasa nada (N-LCESP, pàg. 142)
Cotext	0. I dont think you should see this. What you put in your head is there forever? Yes. It's okay Papa. It's okay? 1. No crec que hagis de veure això. El que t'entra al cap s'hi queda per sempre, oi? Sí. D'acord, pare. D'acord? 2. No creo que debas ver esto. ¿Porque lo que se te mete en la cabeza es para siempre? Sí. No pasa nada, papá. ¿No pasa nada?
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->UF 2. UF-->No UF
Observacions	

Hem escollit aquest exemple, extret de la novel·la *The Road*, per tal d'il·lustrar l'ús de la UFO *okay* en diverses construccions (en aquest cas, amb el verb *to be*) i les possibles solucions que poden adoptar els traductors per traslladar-la al TM. Aquesta UF pertany a un dels tres grans grups fraseològics identificats en el nostre corpus d'anàlisi: és una

fórmula rutinària que s'usa en la interacció social i serveix per expressar els sentiments de l'emissor. L'expressió original d'aquest exemple (*It's okay*) s'usa per transmetre la idea que tot va bé, que no hi ha cap problema i la situació està controlada o que s'hi està d'acord, amb alguna cosa. En la traducció al castellà, s'ha fet servir la tècnica UF→No UF, perquè la construcció resultant (*no pasa nada*), tot i tenir molta fixació en la llengua i un cert valor pragmàtic en el discurs, no reuniria les propietats suficients com per poder considerar-la fraseològica.

En canvi, en la traducció al català, s'hi ha introduït una expressió que constitueix un acte de parla en si mateixa (*d'acord*) i, per tant, sí que podria ser considerada UF, al mateix nivell que les parèmies, per exemple. En aquest cas, doncs, s'hauria aplicat la tècnica UF→UF.

Val a dir que, com ja havíem avançat en la introducció a la nostra anàlisi, aquests tipus d'expressions s'usen de forma molt recurrent, sobretot en la novel·la *The Road*, on sovint adquireixen molta expressivitat, segons el context. D'aquesta manera, a partir d'una mateixa construcció original, com pot ser *it's okay* o *it's all right*, que constituirien UFs en el TO, els traductors fan servir diverses solucions per traslladar-les als respectius textos meta. Així, en funció de les característiques i propietats fraseològiques que reunisquen aquestes expressions de les traduccions, hi ha alguns casos en què hem determinat que sí constitueixen UFs en les llengües meta i, per tant, s'ha aplicat la tècnica UF→UF, i d'altres casos en què hem constatat que no es pot parlar de fraseologisme en la llengua d'arribada, per la qual cosa hem classificat aquestes solucions dins la tècnica UF→No UF. Observem alguns d'aquests supòsits en aquesta llista:

UFO: (*it's) okay /(it's) all right*

a) *no passa res/ no pasa nada* (UF→No UF)

b) *d'acord /de acuerdo* (UF→UF)

c) *estic bé/ estoy bien* (UF→No UF)

d) *entesos/ molt bé/ bueno/vale* (UF→UF)

Sovint en molts d'aquests casos el valor pragmàtic de l'expressió en el discurs o el fet de constituir un acte de parla en si mateixa són els aspectes que han marcat la diferència a l'hora de considerar aquestes expressions com UFs en les llengües d'arribada.

EXEMPLE 6: *Midnight's Children*

UF	clear one's throat (2)
Font	N-MCENG
Pàgs.Minut	19
Definició en context	To relieve (the throat) of some obstruction, as phlegm, by forcing air through the larynx, usually producing a rasping sound. (DC)
Sinònims en LO	
Traduccions	1. aclarir-se (algú) la gola (N-FMCAT, pàg. 20) 2. carraspear (alguien) (N-HMESP, pàg. 26)
Cotext	0.Tai clears his throat and mutters angrily, 'A fine business. A wet-head nakkoo child goes away before he's learned one damn thing and he comes back a big doctor sahib with a big bag full of foreign machines, and he's still as silly as an owl. I swear: a too bad business.' 1.Tai s'aclareix la gola i murmura indignat: "Gran cosa. un marrec *nakkoo* i cap de trons se'n va sense haver après ni un fotut borrall de res i torna fet tot un doctor *sahib* amb una maletassa plena de màquines estrangeres, i continua sent més ruc que una sabata. No anem pas bé, t'ho juro." 2. Tai carraspea y rezonga airado. -Muy bonito. un niño *nakkoo* de cabeza de chorlito se marcha antes de haber aprendido un pepino y vuelve convertido en un gran doctor sahib con una gran cartera llena de chismes extranjeros, pero sigue siendo
Equivalències a altres llengües	s'éclaircir la voix (Fr); schiarirsi la gola (It); sich räuspern (De)
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->UF 2. UF-->No UF
Observacions	

Ací trobem un altre cas d'aplicacions de tècniques diferents per traslladar la UFO a cada TM. Mitjançant la base somàtica de la gola, semànticament l'expressió original (*clear one's throat*) introdueix la idea d'eliminar una obstrucció de la gola mitjançant l'expulsió d'aire a través de la larinx.

Com podem observar, en la traducció al castellà, trobem un exemple d'aplicació de la tècnica UF→No UF, ja que en introduir el verb *carraspear*, el traductor ha traslladat el significat de la UFO al TM, però el resultat no constitueix una UF en si mateixa en espanyol, tot i que el verb escollit és una veu onomatopeica que atorga també molta expressivitat al text. En canvi, en la traducció al català, sí s'ha fet servir una UF, perquè l'expressió utilitzada (*aclarir-se la gola*) adquireix un component fraseològic i idiomàtic semblant al de la UFO, el qual no està present en la solució en espanyol. En aquest cas,

doncs, s'hauria fer servir la tècnica UF→UF. Podríem haver parlat de l'aplicació de la mateixa tècnica si en espanyol s'hagués utilitzat l'expressió *aclararse la garganta*, que seria similar a la UFO i la UFT catalana.

TÈCNICA UF→RECURS RETÒRIC

EXEMPLE 7: *Enduring Love*

UF	in and out (2)
Font	N-ELENG
Pàgs.Minut	159
Definició en context	In or participating in a particular job, investment, situation, etc., for a short time and then out, especially after realizing a quick profit. (DC)
Sinònims en LO	
Traduccions	1. submergir-se i traure el cap (N-APCAT, pàg. 183) 2. (no hacer más que) dar vueltas (a algo) (N-APESP, pàg. 197)
Cotext	0. Repeat fifty thousand times over the millennia, and the complex set of genes controlling for groundless conviction could get a strong distribution. I floated in and out of these preoccupations. 1. Es repeteix això cinquanta mil vegades al llarg del mil·leni i el complex conjunt de gens que controlen la infundada convicció es distribueix de manera sòlida. Anava flotant, submergint-me i traient el cap en aquestes preocupacions. 2. Con eso repetido cincuenta mil veces a los largo de milenios, la compleja serie de genes que controlan la convicción infundada podría haber tenido una enorme propagación. No hacía más que darle vueltas a ese tema.
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->recurs retòric (metàfora)* 2. UF-->UF
Observacions	*La metàfora està relacionada amb el fet de capbussar-se i eixir de l'aigua, tot continuant amb el sentit figurat del verb "float" en aquest context.

En aquesta ocasió, tenim al davant un passatge de la novel·la *Enduring Love* en el qual es duu a terme una de les nombroses reflexions que realitza en monòleg interior el personatge de Joe al voltant de temes relacionats amb la ciència (recordem que aquesta

constitueix una característica del protagonista, el qual és un home de ciència, reflexiu i ateu, aspectes que contrasten amb la bogeria i el fanatisme religiós del personatge antagònic de Jed). Com hem avançat en la introducció d'aquest capítol, McEwan recorre sovint a la fraseologia per atorgar major expressivitat a les documentades reflexions realitzades per aquest personatge, i ací en trobem un exemple que ve donat per la UFO *in and out*, la qual adquireix, juntament amb el verb que l'acompanya (*float*), un component metafòric relacionat amb la idea de sumir-se de forma intermitent en els pensaments d'un mateix, com qui se submergeix en l'aigua i en treu el cap. Des del punt de vista morfològic, aquesta UFO no admetria variacions quant a la seua estructura sintàctica, formada per dues preposicions unides per la conjunció *and* (prep.+conj.+prep.).

En la traducció al català, no s'ha fet servir una UF pròpiament dita (*submergir-se i traure el cap*), però s'aprecia un esforç, per part dels traductors, de preservar part de l'expressivitat de la UFO tot mantenint-ne almenys la metàfora o imatge conceptual subjacent en l'expressió original. Per tant, podem considerar que en aquest cas s'ha aplicat la tècnica UF→Recurs retòric (metàfora). No obstant això, cal assenyalar que en l'expressió resultant, tal i com s'utilitza en el TM, es crea certa incoherència gramatical que ve donada pel règim dels verbs *submergir-se* i *traure (el cap)*; el primer regeix la preposició *en* davant del complement que l'acompanya ("en aquestes preocupacions"), però el segon, en canvi, duu associada la preposició *de* ("traure el cap d'aquestes preocupacions").

D'altra banda, en la traducció a l'espanyol, s'ha optat per buscar una altra UF en LM que manté el mateix significat, però es basa en una metàfora diferent (*dar vueltas a un tema*). Així, en introduir-hi aquesta UF en el text, intensificada a més a més per l'expressió *no hacer más que*, s'hauria aplicat la tècnica UF→UF, tot mantenint-ne l'expressivitat original.

EXEMPLE 8: *The Road*

UF	sort of (2)
Font	N-TRENG
Pàgs.Minut	54
Definició en context	Informal. in a way; somewhat; rather. (DC)
Sinònims en LO	
Traduccions	1. quant més que menys? (N-LCCAT, pàg. 130) 2. ¿más más o más menos? (N-LCESP, pàg. 117)
Cotext	0. Sitting back to back and watching the road. Do you know where we are Papa? the boy said. Sort of. How sort of? 1. Van seure esquena amb esquena per vigilar ambdós sentits de la carretera. Saps on som, pare?, va dir el nen. Més o menys. Quant més que menys? 2. Sentados espalda contra espalda y vigilando la carretera. ¿Tú sabes dónde estamos, papá?, dijo el chico. Más o menos. ¿Más más o más menos?
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->recurs retòric (joc de paraules) 2. UF-->recurs retòric (joc de paraules)
Observacions	

La UFO *sort of* que apareix dues vegades en aquest exemple extret de la novel·la *The Road* dóna peu a la introducció d'un recurs retòric (en aquest cas, un joc de paraules), en ambdós textos meta. En concret, aquest passatge recull un fragment d'un diàleg entre els personatges del pare i el fill en un moment en què estan intentant determinar la seua posició geogràfica durant el viatge. Així doncs, el fill pregunta a son pare si sap on es troben exactament, i el pare li respon amb la UFO *sort of*, que en aquest context tindria un valor semàntic d'incertesa. Aquesta UFO es tradueix primerament en els textos meta mitjançant la tècnica UF→UF, ja que s'hi introdueixen dues expressions equivalents i semblants entre si que constitueixen fraseologismes tant en català com en espanyol (*més o menys, más o menos*).

A continuació, el personatge del fill, que no ha quedat satisfet amb la resposta de son pare, torna a preguntar-li (*How sort of?*), tot introduint-hi de nou la mateixa UFO d'abans, però amb la partícula interrogativa afegida (*how*), ja que el personatge vol aconseguir una resposta més exacta. En ambdues traduccions s'ha optat per introduir-hi un joc de paraules construït a partir la UF en qüestió (*més o menys* i *más o menos*), el qual confereix una gran expressivitat a la pregunta del nen: *Quant més que menys?/ Más más o más menos?*

En aquest passatge apareix, a més, una altra UFO de base somàtica (*back to back*), que es tradueix mitjançant la tècnica UF→UF en ambdós textos meta (*esquena amb esquena/ espalda contra espalda*), tot mantenint-ne la mateixa imatge metafòrica i la mateixa estructura paral·lelística.

EXEMPLE 9: *Midnight's Children*

UF	brush (sth.) aside
Font	N-MCENG
Pàgs.Minut	21
Definició en context	To disregard; ignore. (DC)
Sinònims en LO	
Traduccions	1. escombrar (una cosa) (N-FMCAT, pàg. 24) 2. apartar (algo) (N-HMESP, pàg. 31)
Cotext	0.They are approaching Ghani's house. A bearer awaits the shikara, standing with clasped hands on a little wooden jetty. Aziz fixes his mind on the job in hand. … 'Has your usual doctor agreed to my visit, Ghani Sahib?'… Again, a hesitant question is brushed lightly aside. The landowner says, 'Oh, she will agree. Now follow me, please.' 1. S'acosten a la casa de Ghani. Un criat espera la *shikara*, a peu dret i amb les mans juntes en un petit desembarcador de fusta. Aziz centra el pensament en la feina immediata. ..."I el seu metge habitual hi ha estat d'acord amb la meva visita, Ghani *sahib*?"...Un cop més, una pregunta vacil·lant és alegrement escombrada. El terratinent diu: "Oh, ella rai. Ara segueixi'm, sisplau." 2. Se acercan a la casa de Ghani. Un criado aguarda a la *shikara*, de pie y con las manos juntas, en un pequeño espigón de madera. Aziz dirige su atención a la tarea que tiene entre manos.
Equivalències a altres llengües	-¿Está de acuerdo con mi visita su médico habitual, Ghani Sahib?-...Otra vez es apartada despreocupadamente la pregunta vacilante. El terrateniente dice-: Oh, ella estará de acuerdo. Sígame, por favor.
Tècnica de traducció emprada	2. UF-->No UF
Observacions	A l'hora de classificar-ne la tècnica, podríem dir que en català s'ha usat un recurs retòric per conservar la metàfora del verb original.

Observem ara la frase feta original d'aquest fragment (*brush something aside*), que pot tenir un doble sentit: un de literal ("apartar una cosa d'enmig") i un de figurat ("deslliurar-

se d'un problema, ignorar quelcom"). Cal afegir-hi que aquesta expressió també es pot aplicar a una persona, no només a una cosa. En el context d'aquest fragment, l'expressió original s'usa en sentit figurat, la qual cosa encara li atorga un major grau d'idiomaticitat. Des del punt de vista morfològic, aquesta UFO podria admetre variacions en la conjugació del verb respecte de la seua forma canònica, ja que com es pot comprovar en aquest exemple, ací s'utilitza la forma passiva del verb; així mateix, també admet complements com ara l'adverbi *lightly* que l'acompanya (*a hesitant question is brushed lightly aside*).

El traductor al català no ha usat en aquest cas una UF en la seua traducció, però ha conservat la metàfora subjacent en la UFO mitjançant la tècnica UF→Recurs retòric (metàfora), pel fet que el verb que s'introdueix en la traducció (*escombrar*) s'usa en sentit metafòric o figurat.

En la traducció al castellà, en canvi, s'ha aplicat la tècnica de la paràfrasi (UF→No UF), ja que el verb *apartar* només reprodueix el significat de l'expressió, però no la metàfora.

En aquest fragment s'observen altres exemples d'UFs i d'aplicacions de diferents tècniques de traducció, com ara:

a) *standing→ a peu dret/ de pie* (No UF→UF)

b) *(she will) agree → (ella) rai* (No UF→UF)/ *estar de acuerdo* (No UF→No UF)

c) *please → sisplau/ por favor* (UF→UF)

EXEMPLE 10: *Enduring Love*

UF	from memory
Font	N-ELENG
Pàgs.Minut	169
Definició en context	If you say something, such as a poem, or sing a song from memory, you speak or sing without looking at any words or music.(DC)
Sinònims en LO	by heart
Traduccions	1. ---- (N-APCAT, pàg. 194) 2. -----(N-APESP, pàg. 210)
Cotext	0. Years ago, at a party, I had gone down on drunken knees to get her to recite from memory *La Belle Dame sans Merci.* 1. Anys enrera, en una festa, em vaig agenollar, borratxo, per demanar-li que recités *La Belle Dame sans Merci.* 2. Hace años, borracho en una fiesta, tuve que ponerme de rodillas para que recitara *La belle dame sans merci.*
Equivalències a altres llengües	aus dem Gedächtnis, aus dem Kopf; par cœur, de mémoire (Fr); a memoria (It)
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->zero 2. UF-->zero
Observacions	

Recordem que aquesta tècnica (UF→Zero) implicaria una pèrdua fraseològica per omissió, la qual es veu reflectida en aquest exemple en la supressió que s'ha dut a terme en ambdues traduccions de la UFO *from memory*. Cal dir, però, que aquesta locució anglesa és bastant transparent i no aporta gaire expressivitat al text –a diferència d'altres expressions sinònimes en la LO, com ara *by heart*, que tenen un grau molt més elevat d'opacitat–; d'altra banda, és altament traductible en les llengües d'arribada, així que es pot deduir que, en aquest cas, els traductors opten per fer-ne una omissió no perquè hagen tingut dificultats per trobar-hi una expressió equivalent (com ara *de memòria/ de memoria*), sinó perquè podríem dir que el significat de la UFO ja se sobreentén en el context i, per tant, no calia traduir-la.

En aquest exemple es pot observar, a més a més, una altra UFO (*get on one's knees*), que s'ha traduït al català mitjançant la tècnica UF→No UF (*agenollar-se algú*) i a l'espanyol, amb la tècnica UF→UF (*ponerse alguien de rodillas*).

EXEMPLE 11: *The Road*

UF	from time to time (4)
Font	N-TRENG
Pàgs.Minut	61
Definició en context	On occasion; occasionally; at intervals. (DC)
Sinònims en LO	
Traduccions	1. ---------- (N-LCCAT, pàg. 150) 2. algún que otro (N-LCESP, pàg. 134)
Cotext	0. Can we go, Papa? Yes. Of course we can. They began to come upon <u>from time to time</u> small cairns of rock by the roadside 1. Podem marxar, pare? Sí. És clar que podem. Van començar a trobar petites monjoies a la vora de la carretera. 2. ¿Podemos irnos, papá? Sí. Claro que podemos. Empezaron a encontrar junto a la carretera <u>algún que otro</u> pequeño mojón de piedras.
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->zero 2. UF-->UF
Observacions	

La UFO destacada en aquest exemple (*from time to time*) podria incloure's en un dels tres grans grups d'UFs identificats en el nostre corpus: els fraseologismes que s'usen com marcadors discursius, en aquest cas, per situar l'acció en el temps. Es tracta d'un *idiom* en anglés que té una estructura fixa, és a dir, no admet variacions quant a la seua morfologia. En aquest context, aquesta UFO serveix per intensificar la monotonia del viatge dels protagonistes, ja que introdueix un matís d'acció durativa que s'esdevé a intervals en el temps.

En la traducció al català, tot i haver-hi en aquesta llengua UFs equivalents (com ara *de tant en tant*), s'ha eliminat, aquest matís, amb la tècnica de l'omissió (UF→zero), i amb la

conseqüent pèrdua d'expressivitat en el TM, segurament perquè la traductora va considerar que aquesta acció durativa ja estava implícita en la perífrasi verbal "van començar a trobar". En canvi, en la traducció al castellà s'ha buscat una UF equivalent que conserva l'efecte estilístic de l'original (*algún que otro*); per tant, en aquest cas, s'ha aplicat la tècnica UF→UF.

En aquest fragment hi apareix, a més a més, una altra UFO del grup corresponent als marcadors d'interacció social (*of course*) que s'ha traduït, tant en català com en castellà, pel seu equivalent funcional en LM mitjançant l'aplicació de la tècnica UF→UF: *és clar/ claro*.

EXEMPLE 12: *Midnight's Children*

UF	for once
Font	N-MCENG
Pàgs.Minut	26
Definició en context	This time, if (or but) at no other time. (CD)
Sinònims en LO	
Traduccions	1. d'una vegada (N-FMCAT, pàg. 32) 2. ---------- (N-HMESP, pàg. 40)
Cotext	0. Listen, my boy: see the nose on your face for once: that Ghani thinks you are a good catch for her. Foreign-educated and all. 1. Escolta, fill: vejam si hi veus més enllà del nas, d'una vegada: aquest Ghani pensa que ets un bon partit per a ella. Educat a l'estranger, i tot això. 2.Escucha, hijo mío, que no ves más allá de tus narices: ese Ghani piensa que eres un buen partido para ella. Educado en el extranjero y demás.
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->UF 2. UF-->zero
Observacions	*En la traducció al castellà s'ha dut a terme una omissió de la UF perquè s'ha construït la frase en forma negativa i la UF no encaixaria en aquesta construcció.

L'omissió que s'aprecia en la traducció al castellà d'aquest exemple ve donada, en canvi, pel fet que el traductor ha aplicat prèviament a la frase una modulació que dificulta la introducció d'una UF en l'estructura resultant. La UFO en qüestió és *for once*, i en aquest context té un alt valor pragmàtic, perquè expressa l'emotivitat de l'emissor, tot aportant al discurs un matís d'atipament per part de qui parla. Així mateix, serveix per intensificar l'exhortació que s'introdueix en la frase on apareix mitjançant el verb imperatiu *see* ("veure").

Com déiem, doncs, en la versió al castellà, el traductor ha optat per canviar el punt de vista de la frase, la qual passa de ser una oració imperativa originalment a convertir-se en una proposició negativa amb valor de retret: *see the nose on your face for once→ que no ves más allá de tus narices*. Per tant, en aquesta contrucció resultant no té cabuda una UF equivalent en espanyol, com ara *de una vez*, i el traductor l'ha suprimida mitjançant la tècnica UF→zero.

En la traducció al català, però, el tipus d'estructura utilitzada sí que permetia la introducció de la UF equivalent *d'una vegada*, de manera que el traductor ha pogut aplicar la tècnica UF→UF sense problemes, pel fet que la UFO no presentava un alt grau d'opacitat que en dificultara la traducció al català.

Tot i que ens hem centrat en la UFO *for once* per donar compte de la tècnica de l'omissió, cal destacar que en aquest fragment podem trobar més exemples de l'aplicació de la tècnica UF→UF en altres segments del text, com ara:

a) *see the nose on one's face→veure-hi (algú) més enllà del nas/ ver (alguien) más allá de sus narices* (UF→UF)

b) *(be) a good catch →ser (algú) un bon partit/ ser (alguien) un buen partido* (UF→UF)

EXEMPLE 13: *Enduring Love*

UF	believing is seeing (2)
Font	N-ELENG
Pàgs.Minut	181
Definició en context	you need to see something before you can accept that it really exists or occurs. (proverb) (OD)
Sinònims en LO	
Traduccions	1. si no ho veig, no ho crec (N-APCAT, pàg. 208) 2. creer es ver (N-APESP, pàg. 224)
Cotext	0. Over generations success had winnowed us out, and with success came our defect, carved deep in the genes like ruts in a cart track: when it didn't suit us, we couldn't agree on what was in front of us. Believing is seeing. 1. Al llarg de les generacions, l'èxit ens ha passat pel sedàs, i amb l'èxit va sorgir un defecte, que duem gravat profundament en els gens igual com les roderes en un camí de carros: quan no ens convenia, no estàvem d'acord en el que teníem al davant. Si no ho veig, no ho crec. 2. El éxito nos había seleccionado a lo largo de generaciones, y con el éxito vino nuestro defecto, bien marcado en los genes como surcos en un camino de carretas: cuando no nos convenía era imposible ponerse de acuerdo sobre lo que teníamos enfrente de nosotros. Creer es ver.
Equivalències a altres llengües	il faut le voir pour y/le croire (Fr); vedere per credere (It)
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->UF 2. UF-->UFO en TM*
Observacions	*Potser en castellà s'ha usat un calc per traduir la UFO. Hi ha formes més genuïnes en castellà de traduir aquesta expressió, com ara: "ver para creer" o "si no lo veo, no lo creo".

En aquest cas, de nou la UFO *believing is seeing* contribueix estilísticament a definir la personalitat científica, analítica i metòdica del personatge de Joe. Aquest *idiom* té una altra forma canònica en llengua anglesa (*seeing is believing*) i té un origen religiós, relacionat amb una pregària de Sant Tomàs a Jesucrist, en la qual es fa referència a aquells que no veuen però hi creuen. Aquest referent, doncs, és compartit per moltes cultures i, per això, no resulta gens estrany trobar-hi UFs equivalents, amb la mateixa base metafòrica i el mateix referent cultural, en francés, italià, català o castellà, per exemple (*il faut le voir pour y/le croire; vedere per credere; si no ho veig, no ho crec; si lo no veo, no lo creo*).

El fet que l'estructura de la UFO aparega invertida respecte de la seua forma canònica ens condueix a pensar que ha estat manipulada creativament per part de l'autor, per tal de posar èmfasi en la idea que hi ha persones que creuen el que volen creure, independentment de l'evidència que tenen al davant.

En la traducció al català, s'ha introduït la UF equivalent de la forma canònica de la UFO (*si no ho veig, no ho crec*), mitjançant la tècnica UF→UF, però s'ha perdut l'expressivitat introduïda per la modificació creativa de la UFO. En castellà, en canvi, sí s'ha intentat conservar aquesta modificació, però en lloc de realitzar-la partint d'un dels equivalents genuïns en aquesta llengua (*si no lo veo, no lo creo* o *ver para creer*), el traductor ha calcat exactament la mateixa estructura de la UFO, de manera que l'expressió resultant no és idiomàtica en LM (*creer es ver*). Per tant, en aquest cas s'ha aplicat la tècnica UF→UFO en TM, perquè el resultat introdueix una incoherència en la LM, pel fet que la UF de la qual es parteix no resulta reconeixible. En aquest sentit, s'hauria pogut jugar amb les expressions genuïnes del castellà, tot modificant-les com ho fa l'autor original: *si no lo creo no lo veo*, o *creer para ver.*

El fet que en aquest exemple –i en els que veurem a continuació– la tècnica del calc només s'haja aplicat en les traduccions al castellà recolza els resultats anteriors de l'anàlisi quantitativa, en què s'apreciava un ús lleugerament més elevat d'aquesta tècnica en espanyol que en català.

EXEMPLE 14: *The Road*

UF	lie in wait
Font	N-TRENG
Pàgs.Minut	39
Definició en context	to wait in ambush. (DC)
Sinònims en LO	
Traduccions	1. estirar-se (algú) a vigilar (N-LCCAT, pàg. 97) 2. tumbarse (alguien) a la espera (N-LCESP, pàg. 88)
Cotext	0. He realized it was where they lay watching the road. Lying in wait and ringing the bell in the house for their companions to come. 1. Es va adonar que era des d'allà des d'on els dolents vigilaven la carretera. S'hi estiraven a vigilar i tocaven la campana perquè els companys de la casa els anessin a ajudar. 2. Comprendió que era allí donde ellos estaban vigilando la carretera. Tumbados a la espera y tocando el timbre de la casa para que salieran sus compañeros.
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->No UF 2. UF-->UFO en TM
Observacions	*En ambdues traduccions s'ha interpretat el verb "lying" en sentit literal, però no necessàriament ha de ser així. Aquest verb forma part de la UF original i tot plegat té el sentit de "to wait in ambush". Es pot considerar que en castellà hi ha un calc de la UF original, tot i que "a la espera" sí

En aquest fragment de la novel·la *The Road*, trobem la UFO *lie in wait*, que té el significat "esperar amagat i a l'aguait per parar una emboscada a algú". En ambdues traduccions, però, els traductors han interpretat el significat del verb *lying* en sentit literal ("estar gitat"), però aquest no ha de tenir, per força, aquest significat. De fet, el verb forma part del conjunt de la UFO i tot plegat dóna lloc al sentit que acabem d'explicar. Per tant, podem considerar que en espanyol s'ha dut a terme un calc de l'expressió original (*tumbados a la espera*) mitjançant la tècnica UF→UFO en TM. No obstant això, el segment *a la espera*, de forma aïllada, sí podria ser considerat com a fraseologisme, però tindria un caràcter més general, i en aquest context, com que es troba inserit dins d'un segment de text més gran que no constitueix una UF en conjunt, perdria el seu valor idiomàtic.

En català, com ja hem comentat, també s'ha interpretat el verb de la UFO de forma literal i, en aquest cas, mitjançant la tècnica UF→No UF, s'hi ha introduït un segment de text que no constitueix una UF en el TM (*estirar-s'hi algú a vigilar*).

EXEMPLE 15: *Midnight's Children*

UF	as silly as an owl
Font	N-MCENG
Pàgs.Minut	19
Definició en context	A very stupid person, featherbrained.
Sinònims en LO	as stupid as an owl, as stupid as owls (EAPAPP)
Traduccions	1. més ruc que una sabata (N-FMCAT, pàg. 22) 2. tan tonto como una lechuza (N-HMESP, pàg. 29)
Cotext	0.Tai clears his throat and mutters angrily, 'A fine business. A wet-head nakkoo child goes away before he's learned one damn thing and he comes back a big doctor sahib with a big bag full of foreign machines, and he's still as silly as an owl. I swear: a too bad business.' 1.Tai s'aclareix la gola i murmura indignat: "Gran cosa. un marrec *nakkoo* i cap de trons se'n va sense haver après ni un fotut borrall de res i torna fet tot un doctor *sahib* amb una maletassa plena de màquines estrangeres, i continua sent més ruc que una sabata. No anem pas bé, t'ho juro." 2. Tai carraspea y rezonga airado. -Muy bonito. un niño *nakkoo* de cabeza de chorlito se marcha antes de haber aprendido un pepino y vuelve convertido en un gran doctor sahib con una gran cartera llena de chismes extranjeros, pero sigue siendo tan tonto como una lechuza. Palabra que es mala cosa.
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->UF 2. UF-->UFO en TM
Observacions	Hi 'existeixen dues versions contràries de l'expressió, associades a un mateix culturema, o base metafòrica (owl): "as stupid/silly as an owl" (que ens apareix al text) i "as wise as an owl". Sembla més comuna la segona, perquè tradicionalment en moltes cultures sempre s'ha

En aquest exemple trobem una UFO que té com a base metafòrica el culturema de l'òliba o el mussol (*as silly as an owl*). En anglés, hi existeixen dues versions contràries d'aquesta UF, associades a dos conceptes antagònics: la saviesa (*as wise as an owl*) i l'estupidesa, que és aquesta que ens apareix en l'exemple. Podríem dir que aquest referent té un alt grau d'universalitat, pel fet que tradicionalment aquest animal ha estat associat a la saviesa en moltes cultures, però la vessant que connecta aquest culturema amb l'estupidesa no sembla tan comuna. No obstant això, la UFO apareix documentada en diversos textos literaris i en reculls fraseològics. Així mateix, alguns fraseòlegs (Pamies, 2007) recullen altres simbologies associades a aquest animal en diverses llengües a través

de la fraseologia. Així, l'òliba no sols representaria la saviesa, sinó també conceptes com l'estupidesa (en aquesta UF en anglés: *silly/stupid as an owl*), la mala sort (en expressions del portugués o de l'italià: *canto de coruja em cima ou perto da casa -morte do dono, Il canto della civetta è foriero di morte*), l'atracció eròtica (en UFs franceses com ara *avoir la chouette pour qqn*) o l'amor matern (en UFs de l'alemany o de l'anglés: *Es ist keine Eule die nicht schwüre, sie hätte die schönsten Junge; to be an old mother owl*), entre altres possibles significats.

El traductor al català ha optat per fer servir una UF equivalent en la llengua meta mitjançant la tècnica UF→UF, i ha usat l'expressió *ser més ruc que una sabata*, en la qual s'introdueix la imatge metafòrica d'un altre animal, l'ase o ruc, que en la cultura meta s'associa amb el concepte d'estupidesa.

En la versió a l'espanyol, però, el traductor n'ha fet una traducció literal, de l'expressió original (*tan tonto como una lechuza*), la qual conserva tant la mateixa estructura sintàctica com el mateix sentit figurat de la UFO. Com que aquesta expressió resultant no existeix en la llengua meta de forma genuïna, es crea una certa incoherència pel fet que, en principi, aquesta resultarà estranya al destinatari de la traducció, el qual no associarà el símbol d'aquest animal amb l'estupidesa, sinó amb el concepte contrari. Per tant, podem dir que en aquest cas s'ha aplicat la tècnica UF→UFO en TM.

EXEMPLE 16: *Enduring Love*

UF barely (No UFO) (6)
Font N-ELENG
Pàgs.Minut 182
Definició en context Only just; scarcely; no more than; almost not. (DC)

Sinònims en LO
Traduccions 1. amb prou feines (N-APCAT, pàg. 209)
2. ------ (N-APESP, pàg. 225)

Cotext 0. Neuroscientists report that subjects asked to recall a scene while under a magnetic resonance imaging scanner show intense activity in the visual cortex, but what a sorry picture memory offers, barely a shadow, barely in the realm of sight, the echo of a whisper.
1. Els experts en neurologia afirmen que les persones a qui es demana que recordin una escena mentre estan sota els efectes d'un escànner d'imatges de ressonància magnètica presenten una intensa activitat en l'escorça visual, ara bé, quina imatge més llastimosa no ofereix la memòria, amb prou feines una ombra, amb prou feines se situa dins del domini de la visió, l'eco d'un murmuri.
2. Según los neurólogos, cuando se les pide que recuerden una escena, los pacientes examinados con escáner de resonancia magnética muestran una intensa actividad en el córtex visual, pero la

Equivalències a altres llengües

Tècnica de traducció emprada 1. No UF-->UF
2. No UF-->zero

Observacions

Passem a comentar ara un exemple de la tècnica compensatòria No UF→UF, la tercera en importància de la nostra llista, segons la classificació per percentatges que hem mostrat en l'anàlisi quantitativa anterior. En aquest cas, els traductors al català han introduït en el TM la UF *amb prou feines* quan el segment de text original només contenia un adverbi (*barely*), el qual té el mateix significat de la UF catalana, però no constitueix una UF en la LO. En la traducció al castellà no s'ha introduït cap mena de text; de fet, fins i tot s'ha suprimit la traducció de l'adverbi que apareix al segment de text original. Aquest és un cas, com comentàvem en el capítol corresponent a la metodologia d'anàlisi, d'aplicació

d'una tècnica de traducció només en una de les correspondències a les llengües meta, mentre que en l'altra no s'aplica cap tècnica de traducció.

EXEMPLE 17: *The Road*

UF	just (No UFO)
Font	N-TRENG
Pàgs.Minut	12
Definició en context	actually; really; positively. (DC)
Sinònims en LO	
Traduccions	1. ---------- (N-LCCAT, pàg. 33) 2. y punto (N-LCESP, pàg. 32)
Cotext	0. There was a sharp crack from somewhere on the mountain. Then another. It's just a tree falling, he said. It's okay. The boy was looking at the dead roadside trees. It's okay, the man said. All the trees in the world are going to fall sooner or later. But not on us. How do you know? I just know. 1. Es va sentir un cruixit sec a la muntanya. Després un altre. Només és un arbre que cau, va dir l'home. No passa res. El nen mirava els arbres morts de la carretera. No passa res, va dir l'home. Tots els arbres del món cauran tard o d'hora. Però no damunt nostre. Com ho saps? Ho sé. 2. Hubo un chasquido fuerte en algún punto de la montaña. Luego otro. Es solo un árbol que cae, dijo. No pasa nada. El chico estaba mirando los árboles muertos de la cuneta. Tranquilo, dijo el hombre. Tarde o temprano todos los árboles del mundo tienen que caer. Pero no encima de nosotros. ¿Cómo lo sabes? Lo sé y punto.
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	
Observacions	1. No UF-->zero 2. No UF-->UF

En aquest passatge de *The Road*, trobem un petit diàleg entre el pare i el fill, el qual té lloc després d'un moment intens que han viscut, a causa d'un perill provocat per la caiguda de diversos arbres morts, que han estat a punt de precipitar-se al seu damunt. Una vegada passat el perill, el pare intenta tranquil·litzar el fill, tot transmetent-li la idea implícita que la sort els acompanyarà i no els caurà mai cap arbre al damunt. El nen, que no s'ho acaba de creure, pregunta a son pare que com ho sap, això, a la qual cosa l'home respon *I just know*. Aquesta és una mostra més de la sobrietat en els diàlegs d'aquesta obra de McCarthy, els quals no perden, però, gens d'expressivitat. En aquest cas, tot i que la

resposta del pare és tan senzilla i escarida, l'adverbi *just* actua ací com a intensificador, tot conferint a la frase del pare una expressivitat afegida.

Aquesta expressivitat s'ha aconseguit també en la traducció al castellà gràcies a la introducció, mitjançant la tècnica compensatòria No UF→UF, d'una UF molt prototípica i pròpia del discurs d'interacció social: *y punto*.

En català, però, s'ha omés l'adverbi i no s'ha aplicat cap tècnica de traducció a aquest segment. Així mateix, s'ha perdut el matís expressiu que introdueix la UFT a l'espanyol.

EXEMPLE 18: *Midnight's Children*

UF	roughly (No UFO)
Font	N-MCENG
Pàgs.Minut	10
Definició en context	without being exact or fully authenticated; approximately. (DC)
Sinònims en LO	
Traduccions	1. més o menys (N-FMCAT, pàg. 10) 2. ---------- (N-HMESP, pàg. 12)
Cotext	0. Consumed multitudes are jostling and shoving inside me; and guided only by the memory of a large white bedsheet with a roughly circular hole some seven inches in diameter cut into the centre, clutching at the dream of that holey, mutilated square of linen, which is my talisman, my open-sesame (...). 1. Multituds consumides empenyen i espentegen a dintre meu; i guiat només pel record d'un gran llençol blanc amb un forat al mig més o menys circular i d'unes set polzades de diàmetre, aferrat al somni d'aquell tros de roba quadrat, mutilat i foradat, que és el meu talismà, el meu obre-sèsam (...). 2. Multitudes engullidas se empujan y apretujan dentro de mí; y guiado sólo por el recuerdo de una gran sábana blanca con un agujero circular de unas siete pulgadas de diámetro, aferrándome al sueño de aquel rectángulo de tela blanca agujereado y mutilado, que es mi talismán y mi ábrete-sésamo (...).
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	1. No UF-->UF 2. No UF-->zero
Observacions	

En aquest exemple, observem de nou, i en aquest cas en la traducció al català, la introducció d'una UF quan en el segment original només hi havia un adverbi (*roughly*) que no constitueix una UFO.

Com ocorria en els exemples anteriors, de nou la UFT introduïda en català mitjançant la tècnica No UF→UF (*més o menys*), afegeix un plus d'expressivitat al TM, tot intensificant el significat de l'adverbi en context ("aproximadament").

En la traducció al castellà no sols s'ha perdut aquest matís intensificador, sinó que a més s'ha dut a terme una omissió de l'adverbi original, de manera que s'ha produït també, en certa manera, una pèrdua de part del sentit de la frase original, si bé també cal reconéixer que en aquest cas la pèrdua és tan lleu que gairebé no afecta el significat global del missatge.

EXEMPLE 19: *Enduring Love*

UF ------

Font N-ELENG

Pàgs.Minut 103

Definició en context -------

Sinònims en LO

Traduccions 1. ------ (N-APCAT, pàg. 121)
2. una de dos (N-APESP, pàg. 131)

Cotext 0. I simply looked at her. Either I've always spoken to her from the heart in times like this, or I never have and I don't know what it means.

1. Em vaig limitar a mirar-la. O sempre li havia parlat amb el cor a la mà en moments com aquell o bé no ho havia fet mai i no sabia què volia dir allò.

2. Me limité a mirarla. Una de dos, o en momentos como aquél siempre le había hablado con el corazón en la mano, o no lo había hecho jamás y no sabía ni lo que significaba eso.

Equivalències a altres llengües

Tècnica de traducció emprada 1. zero-->zero
2. zero-->UF*

Observacions *En la traducció al castellà, s'afegeix la UF "una de dos" per reforçar la dualitat que marca la conjunció "either" ("o").

Aquesta tècnica (Zero→UF) és molt similar a l'anterior (No UF→UF): ambdues són tècniques de compensació per una pèrdua anterior i ambdues impliquen la introducció de material fraseològic en la LM. La diferència només rau en el segment del qual es parteix en l'original: d'un segment de text que no constitueix UF o de zero, segons el cas.

En aquest exemple extret de la novel·la *Enduring Love*, trobem que en la traducció a l'espanyol s'ha introduït del no-res una UF (*una de dos*), per tal de reforçar la dualitat que introdueix la conjunció *either* que apareix a continuació.

Cal dir que, en aquest passatge, hi apareix una UFO també bastant prototípica i de base somàtica (*speak from the heart*), que s'ha traduït per UFs equivalents, amb la mateixa base

metafòrica, tant al català (*parlar amb el cor a la mà*) com al castellà (*hablar con el corazón en la mano*), mitjançant la tècnica UF→UF.

6. FRASEOLOGIA, DOBLATGE I CINEMA: ANÀLISI TRADUCTOLÒGICA DE LES UFS DE LES PEL·LÍCULES

Començarem el nostre recorregut per aquest capítol amb una revisió d'algunes característiques dels textos audiovisuals, tot centrant-nos en aspectes concrets de la modalitat de la traducció audiovisual per al doblatge que resulten rellevants per a la nostra anàlisi. Així mateix, exposarem una breu introducció sobre l'adaptació cinematogràfica que ens ajudarà a entendre millor quins han estat els mecanismes de transició del text literari a l'audiovisual. Tot seguit, realitzarem primerament una anàlisi quantitativa de les dades, en la qual ens basarem, com hem fet al capítol anterior, en dues variables: en primer lloc, segons el gènere, la modalitat i el tipus de traducció, realitzarem un recompte de la freqüència d'ús de cadascuna de les tècniques de traducció en els textos audiovisuals del nostre corpus; i en segon lloc, en desglossarem el total segons la variable de la llengua d'arribada (català o espanyol). Per acabar, en l'anàlisi qualitativa d'aquesta part del corpus, comentarem exemples concrets d'aplicació de cadascuna de les tècniques de traducció de la nostra llista, tot tenint en compte les variables relacionades amb el tipus d'UFs i la seua funció discursiva i estilística, i tot tenint en consideració així mateix diversos factors d'influència en la presa de decisions dels traductors.

6.1. Característiques del corpus audiovisual

Ja ens hem referit anteriorment al fet que el text audiovisual constitueix una eina de transmissió d'informació amb un abast molt ampli i, per tant, adquireix una gran importància en la difusió cultural i ideològica. En aquest sentit, el traductor audiovisual es transforma en un mediador cultural i, a més a més, si tenim en compte que una pel·lícula és una obra artística, a l'igual de la novel·la, el traductor audiovisual per al doblatge es converteix, així mateix, en *creador*, el qual veurà condicionada la seua tasca sobretot per la imbricació existent entre el text i la imatge, tan característica dels textos audiovisuals.

6.1.1. L'oralitat i la imbricació entre el text i la imatge: sincronies i sincronismes

També hem vist abans que el text audiovisual es caracteritza per la diversitat de codis que conté (Chaume, 2004:15-18): tecnològics, sonors, visuals o sintàctics (*vid*. epígraf 3.3.).

Chaume (2004:19-27) duu a terme un repàs dels principals codis presents en els textos audiovisuals i n'esmenta les seues característiques, un per un. Nosaltres, en farem un

resum, d'aquests trets, però només dels codis que poden condicionar més la tasca del traductor: els codis sonors –el *codi lingüístic*, el *paralingüístic*, el *musical*, el *d'efectes especials* i el *codi de col·locació del so*– i els visuals –el *codi iconogràfic*, el *de planificació*, el *fotogràfic*, el *de mobilitat* i els *codis gràfics*.

Pel que fa al *codi lingüístic* es pot pensar d'entrada que no constitueix un element específic del text audiovisual, ja que qualsevol tipus de text susceptible de ser traduït conté un codi lingüístic; ara bé, la importància del codi lingüístic en el text audiovisual rau en el fet que es tracta d'un tipus de discurs escrit per a ser dit oralment com si es tractés d'un text oral espontani. Per tant, trobarem tota una sèrie de característiques (a tots els nivells de la llengua) pròpies del llenguatge audiovisual que el traductor haurà de tenir en consideració.

El *codi paralingüístic* també cobra especial importància per a la traducció, sobretot pel que fa a l'ajust o adaptació del text a les intervencions dels personatges en pantalla. Pensem, per exemple, en un crit, una rialla o un plor; que són allò que en traducció audiovisual s'anomena *gestos*, sons orals no verbals que emet un personatge amb les cordes vocals. Aquests gestos també s'han de traduir en un text audiovisual i per això existeixen símbols específics que serveixen al traductor per marcar la presència d'un gest[61]. Així mateix, les pauses que un personatge duu a terme en la seua intervenció hauran de tenir-se en compte i s'hauran de marcar, sobretot per indicar a l'actor de doblatge on s'haurà de detenir. De vegades, els gestos es poden traduir per segments de text, si resulta pertinent; tot dependrà del context i de la imatge. Per tant, el traductor podrà triar una tècnica o una altra en funció del que li permeta fer la imatge. Observem un cas de verbalització d'un gest en el següent exemple, extret de la pel·lícula *The Road*:

[61] Així, el traductor audiovisual per al doblatge indica la presència dels gestos intercalant en el guió escrit símbols com ara: (G) [gest] o (R) [riure].

EXEMPLE 1 (P-TRENG/ P-TRCAT/ P-TRESP)
P-TRENG
0. MAN: Two left. One for you, one for me. Put it in your mouth, you pull it up. Just like I showed you. (G) BOY: Okay. MAN: Like this. BOY: No... (G→) MAN: And just pull the trigger. You got it? It's okay. BOY: Okay.
P-TRCAT
1. PARE: En queden dues: una per a tu, una per a mi. Posa-te-la a la boca, apunta cap amunt. Com t'he ensenyat. D'acord? FILL: Entesos. PARE: Així... FILL: No... (G→) PARE: I després prems el gallet. D'acord? D'acord? FILL: D'acord.
N-TRESP
2. PADRE: Quedan dos: una para ti y otra para mí. Te la pones en la boca y apuntas hacia arriba. Como te he enseñado. (G) HIJO: Vale. PADRE: Así... HIJO: No... (G→) PADRE: Y aprietas el gatillo. ¿Vale? ¿Lo entiendes? HIJO: Sí.

En l'original, el personatge del pare fa gestos (sorolls no verbals) al final de la seua primera intervenció; en la traducció al català, el traductor els ha verbalitzat tot introduint-hi la UF *d'acord?*, la qual aporta coherència al discurs, ja que està directament relacionada

amb la resposta del personatge del fill (*Entesos*). En la versió doblada al castellà, s'ha optat per conservar els gestos, com en la versió original.

El *codi musical* i el *codi d'efectes especials* constitueixen també elements importants per a la traducció. Pel que fa al *codi musical*, en primer lloc, direm que la música d'una pel·lícula, per exemple, sovint constitueix un element narratiu més dins el text audiovisual. Pot marcar un punt en la narració, amb un conseqüent tall de *take*[62]; així mateix, una cançó pot estar íntimament relacionada amb l'argument de la pel·lícula i amb la imatge que es veu en pantalla. En paraules de Chaume (2004:21):

> Las canciones que aparecen en los filmes suelen exigir una adecuación de la traducción a los ritmos de la música según los cuatro ritmos de la retórica clásica (ritmo de cantidad, ritmo de intensidad, ritmo de tono y ritmo de timbre). El análisis de la letra de una canción no se puede efectuar al margen de los pentragramas que la acompañan. Asimismo, en el terreno de la adaptación, y también en el de la subtitulación, las canciones funcionan como signo de puntuación narrativo y suelen ir acompañadas de un corte de take (...) o de un cambio de subtítulo.

A més a més, el traductor haurà de parar atenció als efectes especials que no estiguen inclosos en la banda sonora del document audiovisual. Aquest tipus d'efectes també influeixen en la traducció: aquesta ha de ser coherent amb l'efecte especial en qüestió.

Pel que fa al *codi de col·locació del so*, direm que pot ser de diversos tipus:

- *diegètic*: quan pertany a la mateixa història;
- *no diegètic*: quan prové dels narradors en OFF, per exemple;
- *de camp*: quan el personatge que produeix el so apareix en el camp de visió de la pantalla;
- *fora de camp*: quan l'emissor del so no apareix en l'enquadrament o el pla en qüestió, tot i estar present en l'escena.

[62] Un *take*, *toma* en castellà o *presa* en català, constitueix la unitat de traducció atudiovisual; es tractaria de cadascun dels segments o parts en què es divideix un guió audiovisual. Cada *take* abasta un fragment de text que oscil·la entre les 5 o 10 línies normalment i, tot salvant les diferències, podria ser considerat com a l'equivalent d'un paràgraf en un text escrit convencional. Ha estat anomenat també *dubbing unit* o *unitat de doblatge* per altres autors (Whitman, 1992), i entre les convencions que s'han de donar en qualsevol *take*, Chaume (2004:95) en destaca les següents: a) un mateix actor no pot intervenir en més de cinc línies dins la mateixa *presa*; b) la quantitat màxima de línies d'un *take* no pot ser superior a deu; c) quan es done una pausa superior a 15 segons, s'ha de canviar de *take*; d) si existeix un canvi d'escena significatiu, cal tallar el *take*.

En el primer i tercer cas, el traductor audiovisual haurà de col·locar, si escau, el símbol (ON) per tal d'indicar que l'emissor del missatge es veu en pantalla; en canvi, en els casos segon i quart, el símbol emprat serà (OFF), el qual indicarà precisament la situació contrària: que l'emissor del so no apareix en pantalla. Aquests aspectes són molt importants, ja que el traductor ha d'adaptar la seua traducció a la *longitud* o durada de la intervenció dels personatges originals. Segons això, una intervenció en OFF, per exemple, pot donar un marge més gran al traductor, ja que l'espectador no veurà el moviment de la boca del personatge en la pantalla.

El *codi iconogràfic*, que es transmet pel canal visual, constitueix tot un repte per al traductor, sobretot quan hi apareixen rètols, símbols culturals, icones, etc. Normalment no es tradueixen (si no són crucials per a la comprensió del text); ara bé, quan hi existeix una referència directa a aquests símbols o quan aquests apareixen representats lingüísticament, el traductor haurà de fer l'esforç de traslladar-ne el significat al text meta d'alguna manera –bé mitjançant una referència directa a aquest símbol en els diàlegs, bé introduint un subtítol en la imatge (si el client de la traducció ho estima oportú), etc. En paraules de Chaume (2004:22), el *codi iconogràfic* «es uno de los códigos de significación más apasionantes desde el punto de vista de la traducción, por su carácter eminentemente cultural».

El *codi fotogràfic* no té gaire repercussió en la traducció; pot resultar-hi significatiu quan es produeix un canvi en la il·luminació, per exemple, i el traductor ha de col·locar el símbols (ON)/(OFF) depenent de si l'escena està il·luminada o està a les fosques (i no es poden veure els personatges en pantalla).

Quant als *codis de planificació* i *de mobilitat*, hem de dir que adquireixen una gran importància en el doblatge, ja que en trobar-se amb primers o primeríssims plans, el traductor haurà de posar una cura especial en l'*ajust* de la seua traducció al moviment articulatori de la boca dels personatges (*sincronia fonètica* o *labial*); així mateix, ha d'aconseguir que la seua traducció tinga una durada exacta a la dels enunciats originals (*isocronia*): l'efecte que es pretén aconseguir és que el producte resultant siga com més versemblant millor, és a dir, que no es *note* que es tracta d'una traducció.

Per la seua banda, els *codis gràfics* abastarien el llenguatge escrit que apareix en pantalla, bé en forma de subtítols, rètols, cartes, cartells, etc. El traductor haurà d'optar en aquest cas per la tècnica de traducció que li encomane el client: per exemple, subtitular el

text que apareix a l'original, o traduir-lo per tal que un narrador en faça una lectura amb veu en OFF, o fins i tot, no traduir-lo (si el client ho estima oportú).

Finalment, els *codis sintàctics* serveixen, a grans trets i des del punt de vista de la traducció, perquè el traductor siga conscient de la relació existent entre les diverses escenes; un canvi d'escena significatiu pot significar un tall de *take* en la traducció.

Després de fer un repàs d'alguns dels codis que conformen un text audiovisual i que tenen més rellevància des del punt de vista de la traducció per al doblatge, resulta pertinent també explicar breument com s'expressa l'*oralitat* en el text audiovisual i com influeix l'*ajust* en la traducció per al doblatge.

Com ja hem dit abans, el text audiovisual es caracteritza per ser un text escrit per ser dit oralment com si no hagués estat escrit, com si fos espontani. I per aconseguir tal efecte, en el doblatge el traductor pot fer servir diversos recursos relacionats amb els quatre nivells tradicionals de la llengua: prosòdic, morfològic, sintàctic o lexicosemàntic. En aquest sentit, cal dir que tot i que s'intenta fer servir elements propis de la parla col·loquial (com ara les frases curtes, juxtaposicions, elisions, oracions preferentment actives enfront de les passives, clixés i frases fetes, etc.), el mode del discurs és clarament no espontani, ja que no admet digressions ni redundàncies. A més, existeix una tendència molt estricta a ajustar-se a la normativa lingüística, sobretot en català, la qual respon a un afany normalitzador que es dóna en unes llengües més que en altres. En definitiva, el que es pretén aconseguir és difondre un estàndard com més sòlid millor, tot evitant les incorreccions. Tanmateix, com a contrapartida a aquestes restriccions, i per tal de conservar al text audiovisual el regust propi de la parla oral, es procura sobretot introduir-hi molts enunciats juxtaposats o coordinats, a més d'expressions col·loquials amb un alt valor pragmàtic, juntament amb l'ús abundant d'interjeccions i vocatius. En definitiva, es tracta d'evitar alguns trets específics del llenguatge col·loquial que poden distreure o confondre l'espectador, tot fomentant, per contra, la creació lèxica o l'ús de la intertextualitat, la fraseologia o els recursos estilístics.

En poques paraules, l'oralitat dels textos audiovisuals no és més que una oralitat pretesa, o *prefabricada* (Salvador, 1990), és a dir, el traductor mai podrà reproduir fidelment la parla oral del carrer en els seus guions, ja que haurà de respectar la norma de la llengua; com afirma Chaume (2004:185), «En la representación de la lengua de llegada se observa reiteradamente la misma tendencia: fingir un discurso oral pero con unas limitaciones muy concretas que lo separan del verdadero registro oral espontáneo».

Tanmateix, allò que realment ens interessa des del punt de vista del nostre estudi és el fet que gràcies a aquest afany per intentar *oralitzar* un text oral artificial es fan servir, sobretot, les unitats fraseològiques, que intenten reproduir la parla quotidiana del carrer; de fet, aquesta és una de les raons per les quals hem inclòs textos audiovisuals com a part del nostre corpus, com hem explicat anteriorment. Observem-ne alguns exemples, d'UFs que serveixen per definir l'oralitat dels diàlegs en les pel·lícules del nostre corpus audiovisual. En concret, mostrarem alguns fragments en què s'introdueixen vulgarismes, renecs i fórmules rutinàries en els diàlegs, tots característics de la parla col·loquial:

EXEMPLE 2 (P-ELENG/ P-LICAT/ P-EIESP)
P-ELENG
0. JOE Where are you? Where are you? Where are you? Come here! I'm ready! You fuck! You fuck! Come here now!
P-LICAT
1. JOE On ets? On ets? On ets? Vine aquí! T'espero! Cabró! Cabró! Vine, collons!
P-EIESP
0. JOE ¿Dónde estás? ¿Dónde estás? ¿Dónde estás? ¡Ven aquí! ¡Estoy listo! ¡Cabrón! ¡Cabrón! ¡Ven aquí! (G→)

EXEMPLE 3 (P-ELENG/ P-LICAT/ P-EIESP)
P-ELENG
0. JOE I've cracked it! I've fucking cracked it! I've fucking cracked it! I can't believe it. I've fucking cracked it! Oh, my God. Fuck, he's there.
P-LICAT
1. JOE Per fi ho he descobert! Ho he descobert, no m'ho puc creure! Ho he descobert Ho he descobert! La puta! Merda, és allà.
P-EIESP
0. JOE ¡Por fin lo he resuelto! ¡Joder, por fin lo he resuelto! ¡Es increíble que lo haya resuelto! ¡Dios mío! Joder, está ahí.
EXEMPLE 4 (P-ELENG/ P-LICAT/ P-EIESP)
P-ELENG
0. CLAIRE Bye-bye. ROB Thank you.
P-LICAT
1. CLAIRE Adéu. ROB Gràcies.
P-EIESP
2. CLAIRE Adiós. ROB Gracias.

Com ja hem apuntat en capítols anteriors, el doblatge consisteix en la substitució d'una banda sonora per una altra, en la qual la imatge roman intacta, mentre que se substitueix el text oral original per un altre text oral en llengua d'arribada (Agost, 1999:16). Això no obstant, aquest text resultant ha de respectar una sèrie de convencions i restriccions –més

amunt ja n'hem vist algunes–; i sobretot està subjecte a allò que s'anomena *sincronisme*, que pot ser de tres tipus (Agost, 1999:16):

1. *sincronisme de caracterització*, que s'ocupa de l'harmonia entre la veu de l'actor de doblatge i l'aspecte i la forma de moure's de l'actor que apareix en pantalla;
2. *sincronisme de contingut*, que regula la congruència de la nova versió del text amb l'argument de la pel·lícula;
3. *sincronisme visual*, que es refereix a la concordança entre els moviments articulatoris dels personatges en pantalla i els sons que s'escolten.

La fase més característica del doblatge, i que es troba íntimament relacionada amb el sincronisme és el que hom anomena *ajust* o *pautat* del text audiovisual, que consisteix en l'adequació visual i temporal del text traduït als moviments bucals, gestos i durada temporal dels enunciats dels personatges que apareixen en pantalla (Hurtado, 2001:79). Hi existeixen diversos tipus d'ajust, cadascun dels quals comporta tot un repte per al traductor, que en el seu esforç per adequar el text a la imatge, pot trobar-se amb nombrosos entrebancs, com afirma Whitman (1992:17):

> Perhaps the best argument for the enormous challenge placed on everyone involved in the translation process for dubbing films would be to describe the different types of synchrony that are demanded when a film is rendered into another language. (...) Recreating a script in a foreign language demands that each visible sign of speech activity must be accounted for, bodily gestures must be justified in conjunction with meaning and emphasis of the text, pragmatic appropriateness to context must be retained, connotations must be transposed and dramatic requirements must be respected.

Agost, Chaume i Hurtado (1999:184) distingeixen tres tipus d'*ajust* o *sincronia*, i cadascun s'ocupa d'algun d'aquests *entrebancs* que tot just acabem de comentar:

a) *sincronia fonètica*, és a dir, l'adequació de la traducció als moviments de la boca del personatge de pantalla;
b) *sincronia quinèsica*, o l'adequació de la traducció als moviments corporals de l'actor que apareix en la pantalla;
c) *isocronia*, ço és, l'adequació, en major o menor mesura, de la traducció a la durada temporal dels enunciats de l'actor que intervé en escena. De fet, «cada frase, cada pausa, cada enunciado completo ha de coincidir en su duración con el tiempo

empleado por el actor de pantalla para pronunciar su texto» (Agost, Chaume, Hurtado, 1999:184).

Com ja hem comentat, resulta evident que la imatge influeix directament en la tècnica de traducció que emprarà el traductor. Posem per cas que un personatge intervé en pantalla i en el seu enunciat apareixen diverses frases fetes; tot depenent de si aquest personatge apareix dins o fora del camp de visió de l'espectador, el traductor disposarà de major o menor llibertat per trobar una solució adequada. Comprovem-ho en el següent exemple, extret del nostre corpus:

EXEMPLE 5 (P-ELENG/ P-LICAT/ P-EIESP)
P-ELENG
0. JOE Where are you? Where are you? Where are you? Come here! I'm ready! You fuck! You fuck! Come here now!
P-LICAT
1. JOE On ets? On ets? On ets? Vine aquí! T'espero! Cabró! Cabró! Vine, collons!
P-EIESP
2. JOE ¿Dónde estás? ¿Dónde estás? ¿Dónde estás? ¡Ven aquí! ¡Estoy listo! ¡Cabrón! ¡Cabrón! ¡Ven aquí! (G→)

En aquesta escena de la pel·lícula *Enduring Love*, el personatge de Joe es troba en un primer pla, en el qual resulten molt visibles la seua expressió i els moviments bucals que realitza. Així mateix, es tracta d'un moment en què el personatge expressa tota la seua ràbia continguda, provocada per la situació d'assetjament que està patint per part del personatge de Jed. En la frase que diu trobem, en primer lloc, una UF que es repeteix dues vegades (*You fuck*) i que implica una vocal oberta en la pronúncia de la paraula *fuck*, /fʌk/. Aquesta vocal es trasllada a les versions catalana i castellana amb la lletra *o* que contenen les paraules *cabró* i *cabrón* respectivament. Així mateix, la frase final en anglés finalitza amb la paraula *now*, que inclou també una *o* oberta, /naʊ/. En la traducció al català, s'ha optat per escollir la paraula *collons*, que també conté la *o* i s'ajusta molt bé al moviment de la boca del personatge. I en la traducció al castellà, en canvi, s'ha optat per substituir la paraula original per gestos (crits i exclamacions) en la llengua d'arribada que contenen també el mateix fonema. D'aquesta manera, els traductors han respectat la sincronia

fonètica (perquè han adoptat solucions que s'acoblen de forma adequada al moviment dels llavis del personatge), la sincronia quinèsica (perquè les seues traduccions són congruents amb els sentiments d'enuig que expressa el personatge) i la isocronia (pel fet que totes dues traduccions s'ajusten a la durada de la intervenció del personatge en pantalla).

Com es pot comprovar en aquest exemple, l'ajust ha condicionat la tria dels traductors, que han hagut d'adaptar les solucions adoptades segons les restriccions imposades per la imatge.

6.1.2. De la literatura al cinema: alguns recursos de l'adaptació

En aquest epígraf durem a terme una breu introducció a la teoria de l'adaptació cinematogràfica, per tal d'esbossar alguns plantejaments que ens resultaran d'utilitat per entendre millor els condicionaments als quals es troba subjecte aquest procés, i també per determinar alguns recursos de l'adaptació que poden ser més evidents en alguns dels exemples estudiats i que, per tant, poden tenir rellevància per a la nostra anàlisi. Així mateix, aquest apartat servirà com a nexe d'unió entre les dues parts del nostre corpus –les novel·les per un costat i les seues adaptacions cinematogràfiques, per l'altre–, el qual ens ajudarà a interpretar millor quins han estat els mecanismes de transició del text literari a l'audiovisual.

Tot basant-se en la definició d'*adaptació* del glossari fílmic de Santiago i Orte (2002), autors com ara Zecchi (2012:20) entenen aquest concepte com un transvasament d'un mitjà a un altre; en concret, aquesta autora recull la definició del terme de la manera següent:

> La voz "adaptar", en el glosario fílmico de Pablo de Santiago y Jesús Orte (2002), explica este trasvase de medios como un cambio lingüístico: "procedimiento que consiste en trasladar un texto original de fuentes literarias (novelas, relatos, obras teatrales...) al ámbito cinematogràfico, mediante la elaboración de un guión adecuado al lenguaje de la pantalla" (153, énfasis mío).

Segons han posat de manifest diversos autors (Zecchi, 2012; Aragay, 2005), quan es realitza una adaptació cinematogràfica a partir d'una obra literària, la relació que s'estableix entre el text literari i l'audiovisual sol ser binària i jeràrquica, de manera que l'adaptació cinematogràfica sovint es considera una mera còpia del text literari original, inferior i amb menys valor que aquest. De fet, com apunta Zecchi (2012:20), les

adaptacions cinematogràfiques a partir de novel·les solen publicitar-se com a tal, amb l'objectiu d'atorgar-los, en certa manera, part del prestigi que té l'obra literària original.[63]

Aquestes idees preconcebudes sobre les adaptacions tenen el seu origen, segons alguns autors, en els plantejaments desenvolupats per l'anomenat *fidelity criticism*, inaugurat per Bluestone en la seua obra *Novels into Film* (1957). Sense menysprear l'enorme vàlua que va tenir aquest intent pioner d'establir una teoria sobre l'adaptació, molts estudiosos han evidenciat posteriorment que aquesta teoria té nombroses limitacions, pel fet d'estar basada, en paraules de Zecchi (2012:20), «en la tautología de que la novela y su "cinematización" son diferentes porque la literatura y el cine son diferentes». De fet, la teoria de Bluestone defenia que la principal diferència entre la novel·la i la seua adaptació per al cinema es trobava en el fet que cadascuna abordava la història des de punts de vista diferents: així, mentre la pel·lícula desenvoluparia la història davant els ulls de l'espectador, la novel·la obligaria el lector a imaginar-la. Dit d'una altra manera, «el argumento de Bluestone se basa en la cuestionable yuxtaposición entre lo que él define como dos diferentes miradas: ver por medio de los ojos o ver por medio de la mente» (Zecchi, 2012:24-25).

D'ací sorgeix, doncs, el prejudici que solem tenir, en general, sobre el fet que la novel·la sempre és "millor" que la pel·lícula, perquè la imaginació del lector del text literari no té límits i sempre serà superior a qualsevol tècnica cinematogràfica que s'aplique en la pel·lícula, la qual pot tenir limitacions pel que fa al seu llenguatge visual (a l'hora de tractar, per exemple, els diferents punts de vista, la intimitat, els monòlegs interiors dels personatges, o fins i tot el temps passat i el futur). De fet, Bluestone argumentava que, a banda d'aquestes limitacions tècniques del cinema, les pel·lícules també estan condicionades per una sèrie de restriccions i imposicions relacionades amb el mercat, la demanda del públic o fins i tot la censura.

Segons Bluestone, el cinema no seria capaç de reproduir diferents punts de vista de la mateixa manera com ho pot fer una novel·la; així mateix, tampoc no podria penetrar en l'interior de la psicologia dels personatges igual com es fa en el text literari; d'altra banda, el llenguatge fílmic només podria articular esdeveniments del present, mentre que el llenguatge escrit contempla tres temps verbals: present, passat i futur; i per últim, el

[63] En aquest sentit, podríem interpretar que hi ha un paral·lisme entre l'estatus de les adaptacions cinematogràfiques i el de les seues traduccions per al doblatge, que tampoc no tindrien el mateix prestigi que les corresponents traduccions literàries de les novel·les.

cinema no seria capaç de fer servir un llenguatge figurat de la forma com s'utilitza en un text literari.

Les principals crítiques que ha rebut la teoria de Bluestone posteriorment per part dels estudiosos giren entorn del fet que l'autor concebia l'espectador de la pel·lícula com un subjecte passiu, tot negant-li la capacitat d'imaginació que se li atorga al lector de la novel·la, com si les imatges visuals de la pel·lícula no permeteren despertar en l'espectador el mateix tipus d'impressions que rep un lector d'una novel·la en imaginar-se la història. D'altra banda, Bluestone atribuïa limitacions extratextuals només al cinema, quan la literatura també es pot trobar subjecta a imperatius de la mateixa índole (Zecchi, 2012:25). Per això, a partir d'aquesta teoria, tradicionalment molts estudis posteriors han partit de la consideració que una adaptació està més ben aconseguida com major siga el seu grau de *fidelitat* al text literari original, tot basant-se en paràmetres de comparació entre els elements del text literari que es preserven o s'ometen en el fílmic.

Val a dir, però, que la teoria de Bluestone es va desenvolupar en un moment en què el cinema tenia moltes limitacions que no té en l'actualitat. Per tant, les idees d'aquella època constitueixen un anacronisme avui dia, perquè és evident que una pel·lícula, ara per ara, sí que pot reproduir diferents punts de vista (a través de la tècnica del *flashback*, per exemple), i compta amb una gran varietat de recursos tècnics que no existien en els anys 50 i 60 del segle passat.

Per això, autors com Zecchi (2012:20-21) proposen abordar l'adaptació cinematogràfica a partir d'un dialogisme i un entramat d'intertextualitats entre tots dos textos, el literari i l'audiovisual, sense jerarquies de superioritat o inferioritat, centrats en els valors i les funcions que comparteixen ambdós textos. En paraules de l'autora:

> Si, como se ha dicho, la relación entre literatura y cine ha sufrido un proceso de desilusión, propongo con estas páginas un reencantamiento de la adaptación, visto como un fascinante entretejido de intertextualidades y dialogismos, sin implicaciones jerárquicas, más allá de las simples correspondencias entre texto fílmico y su anunciado referente literario.

Zecchi, però, evidencia que l'adaptació al cinema de tota obra literària comporta un seguit de canvis inevitables, derivats de la diferència que existeix entre ambdós mitjans pel que fa diversos aspectes, com ara:

a) El pas d'un mitjà escrit i verbal a un altre de visual, sinestèsic i acústic, que inclou una gran diversitat de codis, com ja hem apuntat anteriorment, plasmats en paraules, sons, música, imatges, efectes especials, etc.

b) Les diferències en el cost econòmic que suposa la realització de cada tipus de text. Així, mentre que el text literari no implica una inversió econòmica en el moment de dur-se a terme, l'audiovisual està subjecte a un pressupost concret.

c) El tipus d'infraestructures materials necessàries. En aquest sentit, el text literari només les necessitaria en la seua fase de distribució, mentre que en el text fílmic resultarien imprescindibles des de la mateixa fase de preproducció.

d) L'autoria del text. Segons aquest criteri, un text literari sol ser obra d'un sol autor, mentre que el fílmic implica un treball en equip en el qual intervenen molts actants.

Per aquests motius, l'autora defén que més enllà de la controvertida noció de *fidelitat* aplicada a l'adaptació, caldria indagar també en les raons que impulsen l'elecció del text literari original, per exemple, o el sentit que tenen els canvis d'un codi semiòtic a un altre, entre la pel·lícula i el seu referent literari, en aquest cas, tot parant atenció als condicionaments ideològics i el context sociohistòric i polític en què es produeix el que Zecchi anomena la *cinematització* (2012:24) [64].

De fet, també altres autors, com ara Catrysse (1992), es basen en les teories traductològiques dels polisistemes per estudiar l'adaptació cinematogràfica, tot considerant-la una transformació intertextual.

Nosaltres no ens detindrem més en aquestes consideracions pel fet que s'allunyen del nostre objecte d'estudi, però sí que ens farem ressò breument de la proposta de tipus semiòtic realitzada per Andrew (1984), i recollida en el treball de Zecchi (2012), en la qual s'identifiquen tres formes diferents d'adaptació: la *transformació fidel*, la *intersecció* i el *préstec*, conceptes que ens ajudaran a entendre quin tipus d'adaptació cinematogràfica s'ha dut a terme en les pel·lícules que formen part del nostre corpus. Així doncs, com explica Zecchi (2012:34):

[64] Aquests nous enfocaments es basen en part en les teories de Jakobson (1959) sobre la traducció intersemiòtica entre el text literari i l'audiovisual, les quals s'apliquen a l'estudi de l'adaptació entesa com un procés de transformació des d'un sistema semiòtic a un altre, en la línia dels postulats de Toury (1995) entorn del concepte de *traducció*.

> La primera corresponde al intento de reproducir algunos aspectos centrales del texto originario; la *intersección* intenta llevar al cine un texto poco adaptable que se resiste, o que, para usar las palabras de Andrew, rehúsa ser adaptado (por ejemplo, el *Evangelio* de Mateo con el cual se atreve Pasolini); y el *préstamo* cinematiza una obra literaria sin ninguna intención de replicarla. En este caso, el texto en el cual se inspira la película tiende a ser un arquetipo que, como ocurre con Tristán e Isolda, se convierte en mito por su tendencia a ser adaptado de numerosas maneras.

Tenint en compte totes aquestes consideracions, podem afirmar que les pel·lícules del nostre corpus són, totes tres, *transformacions fidels* de les obres literàries originals, les quals, a més a més, han estat realitzades amb el vistiplau i la col·laboració dels mateixos escriptors de les novel·les en les quals es basen. Recordem que, en el cas de *Midnight's Children*, el mateix Salman Rushdie es va encarregar del guió per a la pel·lícula. Així mateix, quant a *Enduring Love*, val a dir que l'escriptor Ian McEwan hi va participar, com a productor associat, en la realització del film. I pel que fa a *The Road*, fins i tot s'hi inclou, en els títols de crèdit de la pel·lícula, l'agraïment a l'escriptor del text literari original, Cormac McCarthy, per la seua col·laboració.

En resum, podríem argumentar, doncs, que els motius que han suscitat la realització de les adaptacions cinematogràfiques de totes tres novel·les rauen sobretot en una mena de voluntat d'homenatge envers les obres originals i els seus autors –tenint en compte que algunes de les pel·lícules s'han realitzat després que les respectives novel·les foren guardonades amb prestigiosos premis literaris– i en l'èxit i l'interés despertat en el mercat per les novel·les. En definitiva, a parer nostre, més enllà de les consideracions purament comercials que subjauen en el fet que un productor tinga la voluntat de dur una novel·la a la gran pantalla, un director adapta una obra literària per fer-la seua, tot transportant-la al seu mitjà d'expressió. En el fons, es tracta d'un tipus d'apropiació semblant al que es produeix en la traducció literària, en el qual el traductor tradueix una novel·la per fer-la seua, deixant de banda els interessos comercials que puga tindre l'editorial que la publique.

D'altra banda, pel que fa als mecanismes propis de l'adaptació que possibiliten la transició intersemiòtica del text literari a l'audiovisual, ens sembla interessant, des del punt de vista del nostre estudi, recollir breument la proposta realitzada per García Luque (2005), que duu a terme una aplicació del concepte de *tècnica de traducció* (tal com

l'entén Hurtado, 2001) al procés d'adaptació cinematogràfica d'una obra literària. Com explica la mateixa autora (García Luque, 2005:21):

> La flexibilidad a la hora de interpretar este concepto clave para la Traductología nos permitirá convertirlo en un instrumento de análisis para comprender mejor la naturaleza de las transformaciones que se producen entre una obra literaria y su adaptación cinematográfica y nos mostrará igualmente que la distancia entre la traducción interlingüística y la traducción intersemiótica es menor de lo que a veces puede parecer.

A partir del concepte de traducció intersemiòtica proposat per Jakobson, i tot recollint algunes propostes d'altres autors, com ara Cattrysse (1992), Hurtado (2001) o Chaume (2004), García Luque presenta, en primer lloc, una revisió del procés d'adaptació cinematogràfica, per tal de centrar-se després en l'aplicació del concepte de *tècnica de traducció* a l'adaptació cinematogràfica, tot comentant-ne exemples concrets de l'adaptació de l'obra *El nombre de la rosa*, d'Umberto Eco. Així, l'estudiosa distingeix diverses tècniques de traducció aplicades a l'adaptació, i nosaltres intentarem relacionar-ne algunes amb exemples de les pel·lícules que formen part del nostre corpus. Algunes de les tècniques que esmenta Garcia Luque serien:

a. L'amplificació. Aquesta tècnica de traducció, extrapolada a l'adaptació cinematogràfica, podria donar compte de les escenes explicatives que de vegades es poden afegir en el text audiovisual per explicitar situacions o idees que en el literari es donen per suposades, per exemple. En el cas d'*Enduring Love*, en ocasions s'afegeixen personatges i escenes que no hi eren, en la novel·la, –com ara dinars o sopars amb amics–, amb l'objectiu que aquests personatges conversen amb el protagonista, Joe, a través d'escenes noves, per explicar d'alguna manera alguns comportaments que té aquest en la novel·la.

b. La compensació. De vegades, per qüestions pràctiques o de condensació d'informació, el text cinematogràfic pot prescindir de determinades situacions o fins i tot d'alguns personatges. Mitjançant la tècnica de la compensació, es pot atribuir, per exemple, algunes de les característiques dels personatges "eliminats" a d'altres personatges que sí apareixen en el film.

c. La compressió lingüística. Aquesta tècnica suposa una síntesi de la informació que apareixia en el text original. Així, aplicada a l'adaptació, podria veure's reflectida, per exemple, en els casos en què en una pel·lícula es reprodueix una determinada

situació de l'original, però de forma abreujada, tot eliminant-ne els detalls secundaris. En podríem trobar exemples en totes les pel·lícules del nostre corpus, però en destacarem un de la pel·lícula *The Road*; cap al final de la novel·la, quan el pare i el fill arriben a la costa, troben un vaixell abandonat prop de la vora de la mar. Després d'acampar durant molts dies seguits en la platja, el pare realitza nombrosos viatges al vaixell per tal de recollir tots els estris que hi puga haver i que els puguen servir d'utilitat. En la pel·lícula, però, hi va menys vegades.

d. La substitució d'elements lingüístics per elements paralingüístics o viceversa. Aquesta seria una tècnica molt recurrent en l'adaptació, segons l'autora, ja que sovint en el text fílmic una imatge o un petit gest pot bastar per demostrar allò que en la novel·la s'explica al llarg de diverses pàgines. Aquest seria el cas de les descripcions de llocs, per exemple, que es poden observar directament amb un cop d'ull en la pel·lícula.

e. La creació discursiva, relacionada amb la introducció d'una equivalència efímera, imprevisible fora de context, que suposaria canviar elements del TO per altres que poden tenir un efecte similar en el destinatari, però que són completament diferents dels elements originals. En podem trobar un exemple en el cas d'*Enduring Love* també. Així, mentre que en la novel·la Clarissa és una professora de literatura en la universitat, en la pel·lícula es converteix en escultora. Aquestes dues professions no hi tenen res a veure, en aparença, però serveixen per caracteritzar aquesta faceta artística del personatge (que en la novel·la es manifesta a través de la literatura, i en la pel·lícula a través d'un altre art més plàstic, com és l'escultura).

f. L'elisió, tècnica consistent a eliminar en el TT elements d'informació presents en el TO. Cal destacar que aquesta tècnica també estaria molt present sempre en l'adaptació, pel fet que molt sovint el text fílmic ha de prescindir d'informació per poder donar cabuda, en un temps limitat, als elements més rellevants de la trama de la novel·la, per exemple.

g. La traducció literal, la qual, aplicada a l'adaptació es podria reinterpretar plasmada en les escenes en què es reprodueix fidelment i de forma molt precisa el passatge d'una novel·la. Solen ser escenes de molta transcendència per al fil argumental. Aquest seria el cas, per exemple, de l'escena en què el pare i el fill descobreixen un refugi subterrani ple de queviures en la pel·lícula *The Road*, en un moment en què estan a punt de morir d'inanició. En aquesta escena, les imatges reflecteixen

fidelment les descripcions de la novel·la. També podríem considerar un altre tipus d'aplicació d'aquesta tècnica quan en la pel·lícula es reprodueixen textualment passatges de la novel·la. Per exemple, el film *Midnight's Children* comença amb una introducció del protagonista que narra amb una veu en OFF fragments textuals de passatges que apareixen també al principi de la novel·la original. I en aquest sentit, alguns d'aquests passatges de la novel·la original contenen UFs que també es traslladen, de forma exacta, al text fílmic, com veurem a l'epígraf següent, en alguns exemples de la nostra anàlisi qualitativa.

En definitiva, en aquest apartat hem intentat contribuir modestament a un millor coneixement de les relacions que s'estableixen entre la literatura i el cinema, des de l'òptica de la traductologia, les quals ens poden ajudar en la interpretació dels exemples en l'anàlisi del corpus audiovisual, que ara mateix abordarem.

6.2. La traducció de la fraseologia al corpus audiovisual: anàlisi d'exemples i tècniques de traducció emprades

6.2.1. Anàlisi quantitativa

Tot tenint en compte que el nombre total d'exemples de tècniques de traducció aplicades que hem analitzat és de 6.240, destacarem que, d'aquesta quantitat global, 924 pertanyen a la part audiovisual del corpus i, per tant, han estat extrets de les pel·lícules. Val a dir en aquest punt que la notable diferència en el nombre d'exemples identificats en les pel·lícules en comparació amb el total d'exemples observats a les novel·les (5.316) es deu al fet que les pel·lícules contenen molt menys volum de text que les novel·les. Tot i així, aquesta diferència no n'afecta els resultats percentuals, perquè òbviament aquests s'han calculat en proporció al total d'exemples estudiats.

Al seu torn, en funció de l'obra analitzada o de la llengua d'arribada, aquests 924 exemples es distribueixen com es mostra en la següent taula de valors absoluts:

OBRES ⇨	P-ELENG		P-TRENG		P-MCENG		
TÈCNICA TR ⇩	P-LICAT	P-EIESP	P-TRCAT	P-TRESP	P-FMCAT	P-HMESP	
UF→UF	143	155	119	123	55	49	**644**
UF→ No UF	50	41	34	29	5	10	**169**
UF→ Recurs retòric	0	0	0	0	0	0	**0**
UF→ Ø	12	8	3	4	2	3	**32**
UF→ UFO en TM	0	1	0	0	0	0	**1**
No UF→ UF	16	15	12	6	14	13	**76**
Ø→ UF	1	0	1	0	0	0	**2**
Tècniques d'edició	0	0	0	0	0	0	**0**
TOTAL EXEMPLES	**222**	**220**	**169**	**162**	**76**	**75**	**924**
	442		**331**		**151**		

Fig. XLII: Taula de distribució dels exemples estudiats en el corpus audiovisual (en valors absoluts), per tècnica, per obra i per llengua d'arribada.

Segons aquestes dades i, com hem fet amb la part literària del corpus, durem a terme, en primer lloc, un càlcul global, en valors percentuals, de la freqüència d'ús de cada tècnica en el conjunt de les tres pel·lícules analitzades. Així doncs, aquests valors es distribuirien d'aquesta manera:

TÈCNICA TR	VALORS ABSOLUTS	VALORS PERCENTUALS
UF→UF	**644**	**69,69%**
UF→ No UF	**169**	**18,29%**
UF→ Recurs retòric	**0**	**0,00%**
UF→ Ø	**32**	**3,4%**
UF→ UFO en TM	**1**	**0,10%**
No UF→ UF	**76**	**8,2%**
Ø→ UF	**2**	**0,21%**
Tècniques d'edició	**0**	**0,00%**
TOTAL	**924**	**100%**

Fig. XLIII: Taula de distribució global dels exemples estudiats en el corpus audiovisual (en valors absoluts i percentuals), per tècnica.

De nou, a partir d'aquests valors percentuals, es poden extreure algunes conclusions preliminars de forma més clara. Així, com ocorria en la part literària del nostre corpus d'anàlisi, en les traduccions per al doblatge dels textos audiovisuals la tècnica que destaca per haver estat emprada de forma majoritària és UF→UF, amb un percentatge d'ús del 69,69% respecte del de les altres tècniques, seguida per la tècnica UF→No UF (que ocupa el segon lloc, amb un 18,29%) i la tècnica compensatòria No UF→UF (en tercer lloc, amb un 8,2%). Totes tres juntes donen compte del 96,18% quant a les tendències més habituals que segueixen els traductors, per la qual cosa la resta de tècniques, de nou, té un grau de representativitat considerablement més baix.

Segons aquestes dades, a priori sembla que els traductors audiovisuals segueixen les mateixes pautes que els literaris: intenten preservar en les seues traduccions les UFs originals en la mesura que poden (amb la tècnica UF→UF) i, quan això no és possible, recorren a la tècnica de la paràfrasi (UF→No UF), per tal d'explicar-ne el significat. Així mateix, com que la paràfrasi implica una pèrdua fraseològica, intenten compensar-la amb la tècnica contrària (No UF→UF), que suposa un guany fraseològic. Tanmateix, a

diferència de la tendència observada en els textos literaris, segons la qual l'ús d'aquestes dues tècniques contràries estava bastant equilibrat o compensat quant als percentatges, en els doblatges, en canvi, la tècnica compensatòria No UF→UF té un percentatge d'ús notablement més baix que la seua contrària, UF→No UF (amb uns valors del 8,2% i el 18,29% respectivament). Això ens podria fer pensar d'entrada que l'índex d'activitat fraseològica en els textos audiovisuals traduïts podria ser més baix que en les traduccions literàries, perquè pel que sembla, en els doblatges no es compensen sempre les pèrdues fraseològiques; però és així en realitat? Avancem una mica més en la nostra anàlisi per esbrinar-ho.

Quant a les altres tècniques que, com hem assenyalat, tenen un grau de rellevància més baix, es classifiquen de la forma següent, ordenades de major a menor representativitat: UF→Zero (amb un 3,4%), Zero→UF (amb un 0,21%), UF→UFO en TM (amb un 0,10%) i UF→recurs retòric (que no ha tingut gens de representativitat en els exemples estudiats, 0,00%). Les tècniques d'edició tampoc no hi són presents, en aquesta part del corpus, perquè la seua aplicació no és possible en els textos audiovisuals.

A la llum d'aquest resultats, es pot apreciar un augment del 2,6% en el percentatge d'ús de la tècnica de l'omissió (UF→Zero) en les traduccions per al doblatge, a diferència del que ocorria en els textos literaris (en què l'ús de l'omissió era menys freqüent, amb un 0,80%). Podem interpretar, doncs, que aquest fet es deu a les restriccions imposades per la modalitat de traducció per al doblatge, que sovint constrenyen el traductor a fer un esforç de síntesi en la seua traducció a causa de l'ajust. D'altra banda, també observem que l'ús de les tècniques Zero→UF i UF→recurs retòric, que impliquen un guany fraseològic i un manteniment d'efectes estilístics en el TM respectivament, és molt baix o nul en els textos audiovisuals traduïts. De nou, podem deduir que, en el primer cas, l'ajust dificulta molt poder introduir material textual fraseològic a partir d'un segment original en què no hi havia res. De fet, això només es podria fer, per exemple, en casos en què un personatge no aparegués directament en pantalla i sempre que ho permetés la durada de la seua intervenció. I hem de tenir en compte també que el fet d'introduir una UF del no-res implica sovint haver usat prèviament l'omissió en un altre lloc de la mateixa intervenció d'un personatge, és a dir, en el doblatge sol ser difícil introduir-hi text nou sense haver-ne eliminat prèviament d'un altre lloc, ja que les sincronies entre el text i la imatge s'han de respectar en tot moment.

Així mateix, pel que fa a la tècnica de la introducció d'un recurs retòric, interpretem també que no s'ha fet servir en absolut precisament per l'economia lingüística que usen els traductors audivisuals. Com a contrapartida, però, hem de dir que s'observa un increment en l'ús de la tècnica emprada majoritàriament (UF→UF) respecte del percentatge que aquesta tenia en els textos literaris (un 69,69% front a un 60,15% respectivament). Això ens fa pensar que els traductors audiovisuals usen relativament més la correspondència fraseològica, per dir-ho així, perquè intenten replicar els mateixos recursos de l'original exactament on aquests apareixien en el text, ja que les imatges en condicionen la traducció. Així mateix, es pot concloure que, com que usen més la tècnica de l'equivalent fraseològic i, per tant, el grau de preservació fraseològica en les seues traduccions és major, no els cal recórrer tant a les tècniques compensatòries.

Per últim, quant a la tècnica UF→UFO en TM, gairebé tampoc no té representativitat en els textos audivisuals traduïts, perquè hem de recordar que aquesta tècnica no només implica una pèrdua fraseològica, sinó que a més suposa la introducció de calcs de l'anglés en el TT, precisament una característica que es pretén evitar (sobretot en l'actualitat) en el llenguatge audiovisual, que té un afany de normalització lingüística.

Observem aquestes dades generals en el següent gràfic il·lustratiu, en què podrem apreciar més clarament els percentatges d'ús de cada tècnica en el corpus audiovisual:

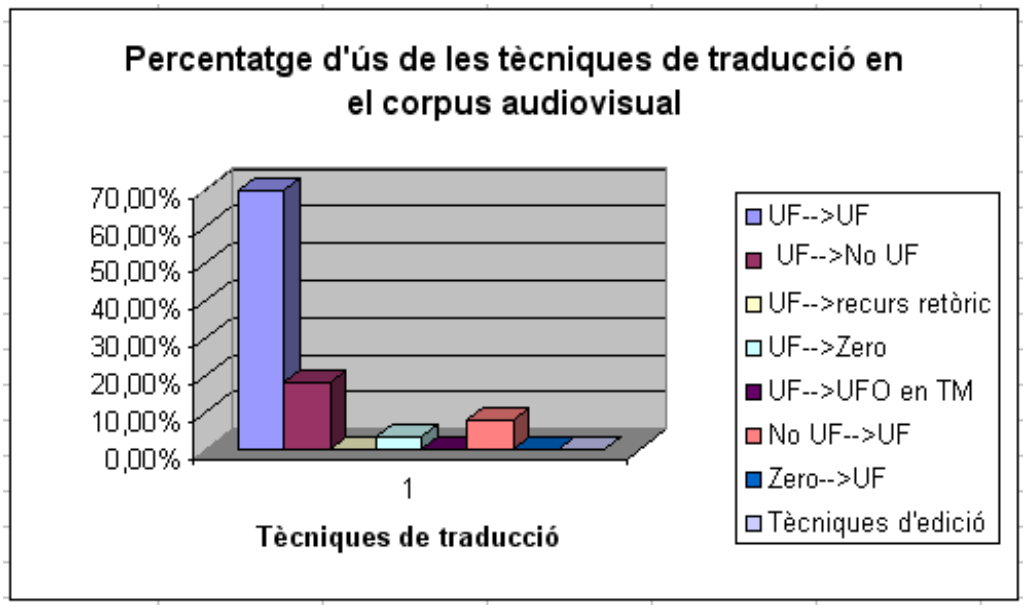


Fig. XLIV: Gràfic de distribució global de l'ús de les tècniques de traducció en el corpus audiovisual (en valors percentuals).

Com podem veure, deixant de banda la tècnica de preservació fraseològica (UF→UF), que no implica ni pèrdua ni guany d'UFs en la traducció, si observem els valors de les tècniques que se situen a un i altre costat de la balança, podem comprovar que aquesta es decanta clarament per la pèrdua, amb un percentatge del 21,79%, front al 8,41% de guany fraseològic. Aquestes dades indiquen, de nou, que en les traduccions audiovisuals per al doblatge (com ocorria també en les novel·les traduïdes) hi ha menys contingut fraseològic que en els textos originals. A més a més, podem afegir-hi que aquest desequilibri està molt més accentuat en els doblatges que en les novel·les traduïdes.

Donat que hem pogut recollir molt poques dades sobre els traductors de les pel·lícules, potser en aquest cas no és tan rellevant desglossar aquests resultats per obra traduïda, com havíem fet en la part literària del corpus, perquè no tenim informació suficient sobre l'entorn dels traductors com per poder arribar a conclusions concretes pel que fa als factors inherents al traductor que han pogut influir en la seua tria. Sí que ens sembla pertinent, però, calcular l'índex d'activitat fraseològica en el conjunt dels textos audiovisuals traduïts i comparar-lo amb el de les traduccions literàries. Així doncs, si sumem els valors de les tres tècniques que impliquen una presència fraseològica en el TM, és a dir, la tècnica de preservació i les tècniques que suposen un guany fraseològic (UF→UF + No UF→UF + Zero→UF), obtenim un percentatge del 78,1% en els textos audiovisuals traduïts. Comparem-ne, doncs, els resultats globals amb els extrets del corpus literari. En la taula que es mostra a continuació podrem observar aquests resultats globals, en valors absoluts i en percentatges, de la freqüència d'ús de cada tècnica en funció de la modalitat i el tipus de traducció. Així mateix, la taula inclou l'índex d'activitat fraseològica en cada part del corpus.

MODALITAT I TIPUS DE TR ⇨	TR ESCRITA LITERÀRIA		TR AUDIOVISUAL PER AL DOBLATGE	
TÈCNICA TR ⇩	VALORS GLOBALS ABSOLUTS	% GLOBAL	VALORS GLOBALS ABSOLUTS	% GLOBAL
UF→UF	3.198	60,15%	644	69,69%
UF→ No UF	1.141	21,46%	169	18,29%
UF→ Recurs retòric	22	0,41%	0	0,00%
UF→ Ø	43	0,80%	32	3,4%
UF→ UFO en TM	28	0,52%	1	0,10%
No UF→ UF	876	16,47%	76	8,2%
Ø→ UF	8	0,15%	2	0,21%
TOTAL	**5.316**	**100%**	**924**	**100%**
ÍNDEX D'ACTIVITAT FRASEOLÒGICA	**76,77 %**		**78,1%**	

Fig. XLV: Taula comparativa de distribució global de l'ús de les tècniques de traducció segons la modalitat i el tipus de traducció (en valors absoluts i percentuals), juntament amb el càlcul de l'índex d'activitat fraseològica en els textos traduïts literaris i audiovisuals respectivament.

En primer lloc, aquestes dades reflecteixen un índex d'activitat fraseològica un poc més elevat en els textos audiovisuals que en els literaris, amb uns percentatges del 78,1% i del 76,77% respectivament. Encara que en aquest sentit la diferència entre totes dues modalitats no és molt elevada, aquesta tendència podria estar relacionada amb la idea que expressàvem adés sobre el fet que els traductors audiovisuals acostumen a fer servir més la correspondència fraseològica, amb l'objectiu de reproduir els mateixos recursos de l'original exactament en el mateix lloc on aquests apareixen al TO. Un altre motiu subjacent en aquesta tendència podria raure també en l'*oralitat prefabricada* dels textos audiovisuals, a la qual ens referíem més amunt, que sovint es manifesta en l'ús de la

fraseologia com a instrument "oralitzador" dels textos. A més a més, podem confirmar també que, com que els traductors audiovisuals usen més la tècnica de l'equivalent fraseològic (amb un 69,69% front al 60,15% en els textos literaris), no els cal recórrer tant a les tècniques compensatòries No UF→UF i UF→recurs retòric. Per aquest motiu, en els textos literaris el percentatge d'aquestes tècniques és sempre superior que en els textos audiovisuals. D'altra banda, s'aprecia també un major ús de la tècnica de l'omissió (UF→Zero) en els textos audiovisuals (3,4%) que en els textos literaris (0,80%), fet que, a parer nostre i com apuntàvem abans, es deu a les restriccions imposades per l'ajust, que sovint obliguen el traductor audiovisual a prescindir d'alguns elements textuals.

També podem refermar les nostres impressions d'abans quant a la tècnica del calc (UF→UFO en TM), que s'usa més en els textos literaris (amb un 0,52%) que en els audiovisuals (0,10%), si bé el percentatge en ambdós casos és molt poc significatiu en comparació amb el de les tècniques majoritàries. Això indica, doncs, que en totes dues modalitats s'aprecia un esforç i una voluntat, per part de tots els traductors, de fer servir expressions més genuïnes en cada LM, si bé aquest esforç s'accentua encara més en els doblatges.

Per últim, advertim també un lleuger increment de l'ús de la tècnica Zero→UF en el cas de les traduccions audiovisuals (amb un 0,21% front al 0,15% de les literàries), segurament com a compensació per la utilització més freqüent de la tècnica contrària (UF→Zero) en aquests textos. Observem aquestes tendències, en valors percentuals, en el següent gràfic comparatiu:

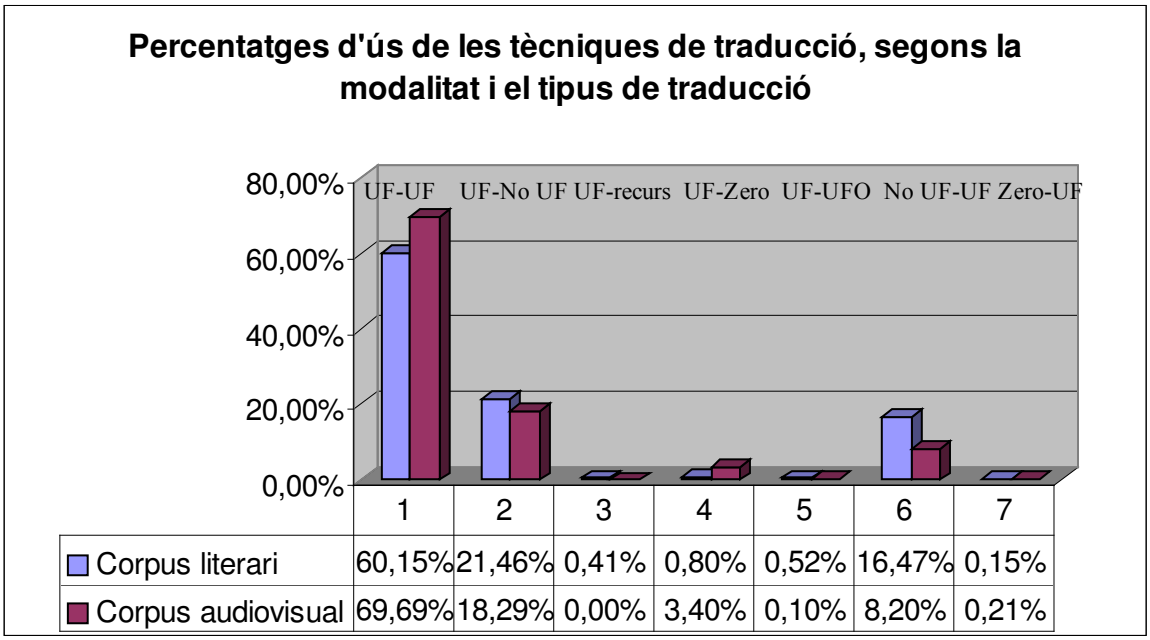


Fig. XLVI: Gràfic comparatiu de distribució global de l'ús de les tècniques de traducció segons la modalitat i el tipus de traducció (en valors percentuals).

Arribats a aquest punt, ens restaria solament analitzar les dades extretes del corpus audiovisual des del punt de vista de la llengua d'arribada. Així, en la taula que mostrem a continuació, inclourem els valors absoluts i els percentatges de la freqüència d'ús de cada tècnica en el corpus audiovisual segons la LM. Així mateix, mostrarem les dades relatives a l'índex d'activitat fraseològica en cada llengua.

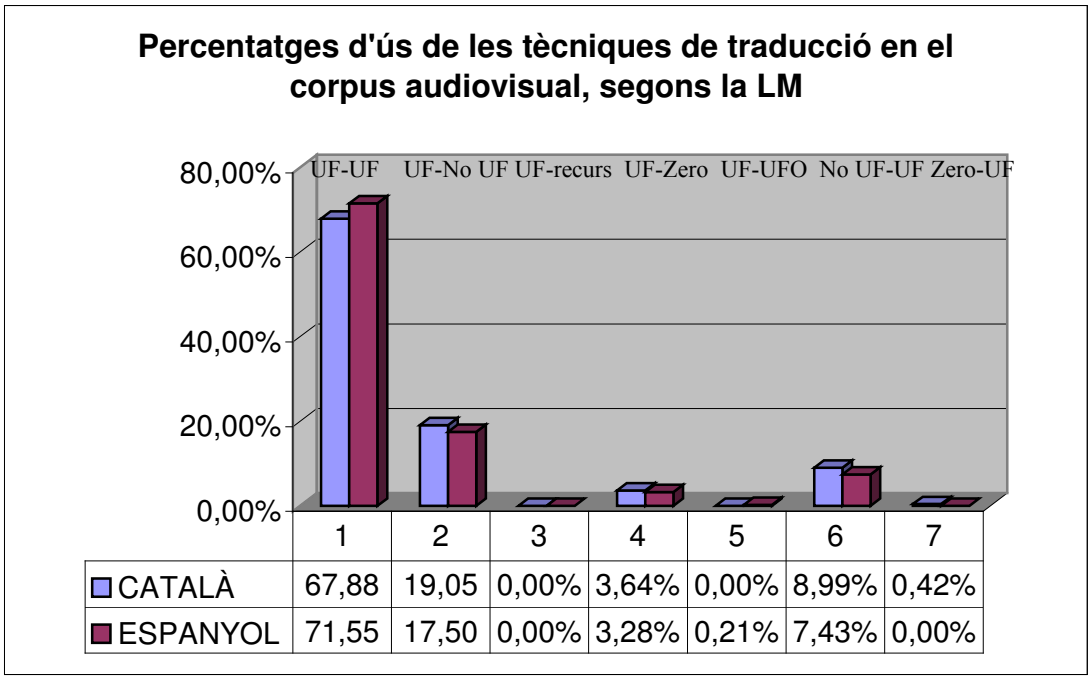
LM ⇨	CATALÀ		ESPANYOL		ÍNDEX D'ACTIVITAT FRASEOLÒGICA UF→UF+ No UF→ UF+ Ø→ UF	
TÈCNICA TR ⇩	VALORS ABSOLUTS	%	VALORS ABSOLUTS	%	CATALÀ	ESPANYOL
UF→UF	317	67,88%	327	71,55%	67,88%	71,55%
UF→ No UF	89	19,05%	80	17,50%		
UF→ Recurs retòric	0	0,00%	0	0,00%		
UF→ Ø	17	3,64%	15	3,28%		
UF→ UFO en TM	0	0,00%	1	0,21%		
No UF→ UF	42	8,99%	34	7,43%	8,99%	7,43
Ø→ UF	2	0,42%	0	0,00%	0,42%	0,00%
TOTAL	**467**	**100%**	**457**	**100%**	**77,29%**	**78,98%**

Fig. XLVII: Taula de distribució global dels exemples estudiats en el corpus audiovisual (en valors absoluts i percentuals), per tècnica i per llengua meta, juntament amb el càlcul de l'índex d'activitat fraseològica segons la LM.

La primera evidència que constatem a partir d'aquestes dades és que, en general, totes les xifres estan molt igualades entre una llengua i l'altra, com ocorria en la part corresponent al corpus literari, tot i que l'índex d'activitat fraseològica és una mica superior en els doblatges al castellà (amb un 78,98%) que en els doblatges al català (amb un 77,29%). Aquesta diferència de l'1,69% entre totes dues no és molt significativa, tot i que es pot derivar, sobretot, del fet que els traductors al castellà han fer servir més la tècnica de preservació fraseològica UF→UF (amb un percentatge d'ús del 71,55%) que els traductors al català (que l'han usada en un 67,88%). Els valors de la resta de tècniques es troben en consonància amb aquesta primera tendència, és a dir, els traductors en ambdues llengües d'arribada s'esforcen per mantenir les UFs sempre que poden fent servir la

tècnica UF→UF i, quan això no és possible, en segon lloc recorren a la paràfrasi (UF→No UF), i després, a la tècnica de compensació No UF→UF. Els valors en totes aquestes categories són molt similars en ambdues llengües; només es podria destacar, per exemple, que s'aprecia un lleuger increment en l'ús de les tècniques compensatòries en català, perquè en aquests doblatges la pèrdua fraseològica també ha estat una mica més elevada que en els doblatges a l'espanyol.

Si traslladem aquests resultats a un gràfic, n'obtindrem la representació següent, en la qual, de nou, podrem veure més clarament aquesta paritat entre llengües meta quant a l'ús de les tècniques de traducció:



	1	2	3	4	5	6	7
CATALÀ	67,88	19,05	0,00%	3,64%	0,00%	8,99%	0,42%
ESPANYOL	71,55	17,50	0,00%	3,28%	0,21%	7,43%	0,00%

Fig. XLVIII: Gràfic comparatiu de distribució global dels exemples estudiats en el corpus audiovisual (en valors percentuals), per tècnica i per llengua meta.

De nou, tot tenint en compte aquests resultats, no observem diferències especialment significatives entre les dues llengües d'arribada en el corpus de textos audiovisuals, tot i que podríem argumentar que el lleuger increment en l'índex de preservació fraseològica en les pel·lícules doblades al castellà podria estar relacionat amb el fet que el doblatge al castellà té molta més visibilitat i més repercussió que no pas el doblatge al català. No obstant això, com ja hem assenyalat, no hem pogut disposar de gaires dades concretes sobre les condicions en què s'han efectuat els doblatges al català com per poder arribar a unes conclusions més acurades en aquest sentit.

6.2.2. Anàlisi qualitativa

Després de dur a terme l'anàlisi quantitativa de la vessant audiovisual del corpus, passarem a comentar diversos exemples concrets d'aplicació de les tècniques de traducció de la nostra llista. Cal recordar, però, a la llum dels resultats anteriors, que hi ha una tècnica de traducció (a banda de les tècniques d'edició) que no ha tingut cap representativitat en el nostre corpus audiovisual, la tècnica UF→recurs retòric i, per tant, no podrem il·lustrar-la amb cap exemple extret del corpus. D'altra banda, hi ha dues tècniques més (UF→UFO en TM i Zero→UF) que han obtingut un índex de representativitat molt baix i tampoc serà possible aportar-hi molts exemples diferents de l'aplicació d'aquestes tècniques.

TÈCNICA UF→UF

EXEMPLE 1: *Enduring Love*

UF	drive s.o. mad
Font	P-ELENG
Pàgs.Minut	00.30.14
Definició en context	To greatly exasperate someone, annoy to distraction. (FD)
Sinònims en LO	drive s.o. crazy, or bananas or bonkers or nuts or up the wall ; drive
Traduccions	1. fer parar boig (a algú) (P-LICAT) 2. volver loco (a alguien) (P-EIESP)
Cotext	0. JOE Look, go away. Please. JED Come on, Joe. Jo-Jo. JOE Look, stop calling me that, please. JED Just listen. JOE No, no, I am not listening. Look... Please, just piss off. This is driving me fucking mad. 1. JOE Mira, per què no te'n vas, si us plau? JED Vinga, Joe. Jo-Jo. JOE Vols fer el favor de no dir-me així? JED Escolta'm un moment... JOE No, no et penso escoltar, entesos? Mira, fot el camp, perquè m'estàs fent parar boig! 2. JOE Oye, vete de aquí, por favor. JED Vamos, Joe. Jo-Jo. JOE No me llames así, por favor. JED Tienes que escucharme... JOE No, no, no te voy a escuchar. Te lo pido por favor: desaparece de mi vida. ¡Esto me está volviendo loco!
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	
Observacions	1. UF-->UF 2. UF-->UF

Encetem la nostra anàlisi qualitativa de la tècnica UF→UF comentant un exemple de la pel·lícula *Enduring Love* en el qual queda patent l'assetjament que pateix el protagonista, Joe, per part del seu antagonista, Jed. En aquest diàleg s'introdueixen nombroses UFs en forma de vulgarismes, renecs o fórmules rutinàries amb un alt valor pragmàtic –com ara *please*, *come on* o *piss off*– que tenen una doble funció: constitueixen marques de l'oralitat prefabricada del text i, d'altra banda, confereixen a l'escena una major intensitat i expressivitat. Aquestes UFOs s'han traduït, en quasi tots els casos, per expressions equivalents en les llengües d'arribada, mitjançant la tècnica UF→UF (*sisplau, por favor, fotre el camp*).

En concret, però, ens hem fixat en la UFO *drive someone mad* que apareix subratllada en el fragment. Aquesta expressió hiperbòlica i col·loquial s'usa en anglés amb el sentit d'"exasperar enormement algú" i té moltes variants i UFs sinònimes en la llengua original, com ara *drive someone crazy/bananas/bonkers/nuts/up the wall,* o *drive someone to drink*, entre altres. El verb de la UFO (*drive*) també pot presentar variants de conjugació, segons el context, i en aquesta expressió adquireix un sentit metafòric ("conduir o portar algú fins al límit"), el qual queda reforçat per la segona part de l'expressió (*mad*), que completa el significat de la UFO ("...fins al límit de la bogeria"). A tot plegat, cal afegir-hi, a més, l'intensificador *fucking*, que accentua encara més, si cap, l'exasperació de l'emissor.

En la traducció al català s'ha usat una UF equivalent en la LM (*fer parar boig algú*), que manté la mateixa imatge metafòrica de la bogeria i també té un matís hiperbòlic com la UFO. Per tant, en aquest cas, el traductor ha aplicat la tècnica UF→UF, a l'igual del traductor a l'espanyol, que també ha introduït una UF en la seua traducció (*volver loco a alguien*), que té la mateixa funció i el mateix significat que les altres dues.

Això no obstant, cal destacar que, tant en català com en castellà, els traductors disposaven d'altres UFs genuïnes que haurien pogut emprar, com ara *tornar boig algú*, *treure (algú) de polleguera*, *poner de los nervios (a alguien)*, *sacar (a alguien) de sus casillas*, etc. Aleshores, per què han triat concretament les expressions que hem esmentat abans i no unes altres? La clau deu trobar-se en l'ajust fonètic del text.[65]

En aquesta escena, ambdós personatges es troben en un primer pla, de manera que es pot apreciar clarament en la imatge el moviment dels seus llavis. Si ens hi fixem, en la

[65] Si és així, segurament la decisió no ha estat del mateix traductor, sinó de l'ajustador (ja hem vist en el capítol 4 quee en algunes de les pel·lícules, la traducció i l'ajust per al doblatge han estat realitzats per persones diferents).

frase original on apareix la UFO hi destaca, sobretot, la paraula *fucking*, la qual, a més, és pronunciada amb especial intensitat per part del personatge:

This is driving me fucking mad.

Les UFs de les traduccions, tot i que constitueixen correspondències de la UFO *drive someone mad* i no recullen, de fet, el significat de la paraula *fucking* –perquè la isocronia (o durada de la intervenció del personatge) no permet introduir cap paraula més per posar-hi èmfasi a la UFT–, contenen fonemes que en ser pronunciats tenen una representació gestual similar a la corresponent al fonema /f/ en anglés. Comprovem aquestes correspondències comparant els fonemes en negreta de totes tres frases (original i traduccions):

*This is dri**v**ing me **f**ucking mad.*
*M'estàs **f**ent parar boig!*
*¡Esto me está **v**ol**v**iendo loco!*

Com es pot constatar, les traduccions de les UFs inclouen fonemes labiodentals similars als de la frase original, els quals contribueixen a assolir l'efecte òptic necessari per a l'ajust fonètic de les traduccions d'acord amb les restriccions imposades per la imatge.

EXEMPLE 2: *The Road*

UF	as the crow flies
Font	P-TRENG
Pàgs.Minut	01.08.54
Definició en context	In a straight line, by the shortest route. (This idiom is based on the fact that crows, very intelligent birds, fly straight to the nearest food
Sinònims en LO	
Traduccions	1. anar (algú) de dret com els corbs (P-TRCAT) 2. a vuelo de cuervo (P-TRESP)
Cotext	0. BOY: Do you know where we are? MAN: About a hundred miles from the coast. As the crow flies. BOY: "As the crow flies"? MAN: It means going in a straight line, which we can't. BOY: There aren't any crows, are there? Just in books. MAN: Yeah. Just in books. 1. FILL: Saps on som? PARE: A uns 150 km de la costa, si vas de dret com els corbs. FILL: "De dret com els corbs"? PARE: Vol dir si vas tot recte. I no hi podem anar tot recte. FILL: Aquí ja no hi ha corbs, oi? Només als llibres. PARE: Sí, només als llibres. 2. HIJO: ¿Sabes dónde estamos? PADRE: A unos 150 km de la costa, a vuelo de cuervo. HIJO: ¿"A vuelo de cuervo"? PADRE: Quiero decir si fuéramos en línea recta, cosa que no podemos hacer. HIJO: Ya no quedan cuervos, ¿verdad? Sólo en los libros. PADRE: Sí, sólo en los libros.
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	
Observacions	*L'expressió en castellà no apareix a la RAE, però sí es recull a pàgines en castellà relacionades amb el muntanyisme, per exemple, o en documentals, per referir-se a les distàncies (en línia recta). Podria ser un calc de l'anglès, però sembla que en alguns textos en castellà sí

En aquest exemple trobem una mostra de la tècnica d'adaptació cinematogràfica basada en la traducció literal, que comentàvem al final de l'epígraf 6.1.2., ja que aquest passatge recull amb una notable fidelitat els diàlegs originals de la novel·la. De fet, fins i tot s'hi manté la UFO *as the crow flies*, que ja ens havia aparegut en el corpus literari i que hem comentat anteriorment (*vid*. Exemple 2, epígraf 5.2.1). Com es pot observar, el traductor al castellà ha fet servir també la mateixa UF que el traductor de la novel·la, la qual cosa ens fa pensar que, o bé ha consultat la traducció de la novel·la per dur a terme la traducció per al doblatge de la pel·lícula, o bé ha considerat així mateix que es tracta d'una expressió suficientment idiomàtica també en espanyol (recordem que aquesta expressió suposava un cas fronterer i dubtós entre una UF idiomàtica en castellà i un calc de l'anglés). En

qualsevol cas, considerarem que ací el traductor al castellà també ha aplicat la tècnica UF→UF.

Per la seua banda, el traductor al català també hi ha introduït material fraseològic, però d'una altra manera. Ha conservat la base metafòrica del corb en un complement a banda (*com els corbs*) que s'afegeix a la UF (*anar de dret*), la qual recull el sentit de la UFO ("desplaçar-se en línia recta, pel camí més curt"). En aquest cas, també hauria aplicat la tècnica UF→UF.

EXEMPLE 3: *Midnight's Children*

UF	once upon a time
Font	P-MCENG
Pàgs.Minut	00.00.01
Definició en context	(used as an opening phrase to give the setting for a fairy tale or similar story in the distant, imaginary past) at some unspecified past time, esp.
Sinònims en LO	
Traduccions	1. fa molt de temps (P-FMCAT) 2. hace mucho tiempo (P-HMESP)
Cotext	0. I was born in the city of Bombay once upon a time. At the precise instant of India's arrival at independence. On the stroke of midnight, I tumbled forth into the world. 1. Vaig néixer a Bombai fa molt de temps. En el mateix moment que l'India aconseguia la independència . Al punt de la mitjanit, jo arribava a aquest món. 2. Nací en la ciudad de Bombay hace mucho tiempo. En el instante preciso en que la India alcanzaba la independencia. Al dar la medianoche, yo entré dando tumbos en el mundo.
Equivalències a altres llengües	il était une fois (Fr); c'era una volta (It); es war einmal (De)
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->UF 2. UF-->UF
Observacions	En aquest fragment del narrador, es reprodueixen frases literals de la novel·la, les quals contenen UFs que també es mantenen en la pel·lícula.

Aquesta escena de la pel·lícula *Midnight's Children* també seria el resultat de l'aplicació de la tècnica de l'adaptació literal, a la qual ens referíem també en l'exemple

anterior, pel fet que es reprodueixen literalment alguns passatges de la novel·la original, narrats pel protagonista amb veu en OFF.

En concret, ens hem fixat en la UFO *once upon a time*, que és una fórmula característica que s'usa per començar un conte, tot emmarcant la narració en un món imaginari ubicat en un temps passat i llunyà. Val a dir que, tot i que no l'hem comentada anteriorment en l'anàlisi qualitativa del nostre corpus literari, aquesta UFO també apareix en la novel·la original. Aquesta expressió podria incloure's dins de la categoria d'UFs amb funció d'organitzadors del discurs i no presenta variacions morfològiques. Es tracta d'una expressió amb un alt grau de fixació que té correspondència directa no només a les llengües d'arribada (català i espanyol), sinó també a d'altres llengües, com ara el francés, l'italià o l'alemany (*il était une fois; c'era una volta; es war einmal*). Així doncs, podem suposar que ha estat relativament senzill per als traductors aplicar-hi la tècnica UF→UF en aquest cas, per tal d'introduir-hi expressions equivalents: *fa molt de temps* i *hace mucho tiempo*.

Val a dir també que en aquest cas l'ajust no ha exercit una influència tan marcada en la tria del traductor, a diferència del que ocorria en el primer exemple, pel fet que la intervenció del personatge està en OFF i aquest no es veu en pantalla. Així doncs, no calia que els traductors pararen una atenció especial a l'ajust fonètic, tot i que sí havien de tenir en compte la isocronia.

EXEMPLE 4: *Enduring Love*

UF	fuck!
Font	P-ELENG
Pàgs.Minut	00.02.13
Definició en context	Interjection. Slang. (used to express anger, disgust, peremptory rejection, etc.)(DC)
Sinònims en LO	
Traduccions	1. (G) (P-LICAT) 2. ¡Joder! (P-EIESP)
Cotext	0. JOE (...)(R)I didn't thik it was going to be like this, but... CLAIRE Fuck. 1. JOE (...)(R)No esperava que anés així, però... CLAIRE (G) 2. JOE (...)(R)Uno no piensa que va a ser así, pero... CLAIRE ¡Joder!
Equivalències a altres llengües	merde, merde alors, putain, putain de merde! (Fr); cazzo, merda! (It); Scheiße! , Fuck! (De)
Tècnica de traducció emprada	1. UF--> No UF 2. UF-->UF
Observacions	*En la versió al català, s'ha substituït la UFO per un gest (un so no verbal), per qüestions d'ajust fonètic (vocal oberta de 'fuck'). En realitat s'ha canviat el "fuck" per un so, per una exclamació no verbal. Podríem considerar-ho com a UF-->No UF

Passem a revisar ara alguns exemples de l'aplicació de la tècnica de la paràfrasi a les traduccions per al doblatge. En aquesta escena de la pel·lícula *Enduring Love*, es reprodueix un petit fragment de diàleg entre la parella protagonista, Joe i Claire. Es tracta d'un moment de l'inici del film en què ambdós estan en la campinya anglesa, de pícnic, i Joe té la intenció de declarar-se a Claire. En el moment just en què està a punt de donar-li l'anell, s'inicia l'incident del globus aerostàtic que marca el principi de la història. Precisament en l'instant en què veu el globus, el personatge de Claire deixa anar una exclamació (*fuck*), que constitueix una UFO del tipus marcador discursiu d'interacció social.

En la versió doblada al castellà, s'ha aplicat la tècnica UF→UF, perquè s'hi ha introduït un equivalent funcional de la UFO (*joder*). En canvi, en el doblatge al català, la UFO s'ha substituït per gestos, és a dir, per sorolls no verbals. Per tant, podem considerar que, en aquest cas, el traductor ha aplicat la tècnica UF→No UF, perquè ha introduït en la traducció material textual[66] que no constitueix una UF en el TM.

Cal destacar també, quant a l'ajust, que en aquest cas el personatge també té visible la boca en pantalla, i en la traducció al castellà, tot i que s'han respectat la isocronia i la sincronia quinèsica a la perfecció, la sincronia fonètica, en canvi, no està tan ben aconseguida, ja que la solució triada pel traductor, tot i tenir el mateix valor de l'original, no acaba de quadrar amb els fonemes de la paraula original (*fuck→joder*). Segurament aquesta dificultat imposada per l'ajust ha esta la causa subjacent en la decisió del traductor o de l'ajustador al català de substituir la UFO per gestos en la traducció, ja que en aquest cas, l'actor de doblatge pot adaptar els crits o els sorolls no verbals als moviments de la boca del personatge.

[66] Convé recordar en aquest punt que en un text audiovisual el material textual pot ser de tipus verbal o no verbal.

EXEMPLE 5: *The Road*

UF	come on (15)
Font	P-TRENG
Pàgs.Minut	00.44.57
Definició en context	Exclamation used to encourage someone, or cheer s.o. up.(DC)
Sinònims en LO	
Traduccions	1. no ploris (P-TRCAT) 2. vamos (P-TRESP)
Cotext	0. MAN: Come on... (G) BOY: He's... He's right there! (G-->) MAN: (X) I understand. I understand... It's okay. It's going to be all right. 1. PARE: No ploris... (G) FILL: No! És allà... (G) PARE: (X)D'acord. D'acord. D'acord... Molt bé. Tranquil. Tranquil. No passa res. 2. PADRE: Vamos... (G) HIJO: ¡Está...! ¡Está allí mismo! (G-->) PADRE: (X) Entiendo, entiendo... No pasa nada. Todo irá bien.
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->No UF 2. UF-->UF
Observacions	

D'aquest fragment, hem triat la UFO *come on* per exemplificar una aplicació de la tècnica de la paràfrasi (UF→No UF) front a la de l'equivalent (UF→UF). Aquesta expressió original constitueix una interjecció que es fa servir com a fórmula discursiva o rutina de parla per consolar, animar o encoratjar algú perquè continue endavant.

En la versió al castellà, s'ha fet servir una UF equivalent (*vamos*) mitjançant la tècnica UF→UF, que constitueix un acte de parla per si mateixa i que té un sentit figurat (perquè en aquest cas la forma verbal *vamos* no denota moviment o desplaçament, sinó que adquireix un valor pragmàtic en el discurs).

En la traducció al català, en canvi, s'ha aplicat la tècnica UF→No UF, perquè el traductor ha usat una solució completament transparent i explícita (*no ploris*), que no tindria, doncs, cap component idiomàtic com per poder ser considerada UF en la LM.

Cal remarcar també que en aquesta escena hi apareixen altres UFs (sobretot relacionades amb la UFO *okay* i expressions derivades) que constitueixen rutines de parla i que de vegades s'han traduït mitjançant la tècnica UF→UF i en altres casos, amb UF→No UF (en funció del tipus d'expressió que continga la traducció), com ara:

UFOs: *it's okay/ it's (going to be) all right*

a) molt bé (UF→UF)/ no pasa nada (UF→No UF)

b) tranquil (UF→UF)/ todo irá bien (UF→No UF)

EXEMPLE 6: *Midnight Children*

UF take (sth.) upon oneself
Font P-MCENG
Pàgs.Minut 00.12.51
Definició en context To assume the right to do or responsibility for (something). (FD)

Sinònims en LO
Traduccions 1. atribuir-se (una deure algú) (P-FMCAT)
2. atribuirse (un deber alguien) (P-HMESP)

Cotext 0. Mumtaz Aziz, destined to be my mother, took upon herself the duties of caring for the needs of Nadir Khan.

1. Mumtaz Aziz, destinada a ser la meva mare, es va atribuir el deure de fer-se càrrec de satisfer les necessitats d'en Nadir Khan.

2. Mumtaz Aziz, destinada a ser mi madre, se atribuyó el deber de ayudar en todo lo posible a Nadir Khan.

Equivalències a altres llengües

Tècnica de traducció emprada 1. UF-->No UF
2. UF-->No UF

Observacions

En aquest exemple trobem una doble aplicació de la tècnica UF→No UF (és a dir, aquesta s'utilitza en els dos textos meta). L'expressió original (*take something upon*

*onesel*f) és una UF amb el significat figurat d'"assumir algú una responsabilitat sobre alguna cosa", i agafa com a base metafòrica el concepte de portar una càrrega al damunt. Aquesta expressió admet possibles variants morfològiques quant a la conjugació del verb *take*, per exemple, o també pot presentar canvis en l'ús del reflexiu *oneself* (*yourself, herself...*).

Pel que fa a l'ajust d'aquest exemple, com que de nou es tracta d'una narració en OFF del protagonista, la sincronia fonètica no és gaire rellevant per a la traducció per al doblatge, si bé sí que ho és la isocronia.

En totes dues traduccions, s'ha aplicat la tècnica de la paràfrasi (UF→No UF) pel fet que les construccions que s'hi introdueixen (*atribuir-se un deure/ atribuirse el deber*), tot i que podrien considerar-se col·locacions, no consitueixen UFs des del punt de vista del nostre estudi (no oblidem tampoc en aquest punt que hem deixat fora del nostre estudi la categoria de les col·locacions per al d'arribar a conclusions més concretes).

EXEMPLE 7: *Enduring Love*

UF	in fact
Font	P-ELENG
Pàgs.Minut	00.12.20
Definició en context	Actually; really; indeed. (DC)
Sinònims en LO	
Traduccions	1. ---- (P-LICAT) 2. ---- (P-EIESP)
Cotext	0. JOE We imagine that love is meaningful. But could it in fact be... meaningless? 1. JOE Pensem que l'amor té un sentit. Però no podria ser que no en tingués cap? 2. Pensamos que el amor tiene sentido. Pero ¿no puede ser algo sin sentido?
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	1. UF--> zero* 2. UF--> zero*
Observacions	*Omissions per qüestions d'ajust.

Aquest exemple il·lustra un cas d'aplicació de la tècnica de l'omissió en el doblatge davant les restriccions imposades per l'ajust, i més concretament en aquesta ocasió, per la isocronia.

Com podem observar, en la versió original apareix la UFO *in fact* que fa la funció d'organitzador del discurs i té un valor emfàtic en aquest context, ja que reforça l'argument que defén el personatge. En aquesta escena, el personatge de Joe està fent una dissertació sobre la naturalesa de l'amor (un dels temes tractats en la pel·lícula i també en la novel·la original) i introdueix la UFO en el seu discurs per marcar una pausa retòrica.

En ambdues traduccions s'ha eliminat la UFO per economia lingüística, ja que calia suprimir elements secundaris d'informació per ajustar la frase a la durada de la intervenció del personatge.

EXEMPLE 8: *The Road*

UF	please (6)
Font	P-TRENG
Pàgs.Minut	00.50.27
Definició en context	used as a polite addition to requests, commands, etc.) if you would be so obliging; kindly (DC)
Sinònims en LO	
Traduccions	1. ---------- (P-TRCAT) 2. por favor (P-TRESP)
Cotext	0. BOY: Please... MAN: (X) It's okay. (G-->) BOY: (X) Please, papa... Please. MAN: It's okay. 1. FILL: ---------- PARE: Ja està. (G-->) FILL: (X) Sisplau, pare... Sisplau. PARE: No passa res. 2. HIJO: Por favor... PADRE: (X) No pasa nada. (G-->)
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	1. UF-->zero 2. UF-->UF
Observacions	*En la versió al català, s'ha fet una omissió del primer "please", perquè el personatge del xiquet diu la paraula de forma gairebé imperceptible i pràcticament sense moure els llavis. No s'ha substituït per res; per tant, considerem que la combinació seria (UF-->zero).

En aquest exemple de la pel·lícula *The Road*, l'omissió (UF→Zero) ve donada en la versió al català perquè el segment de text original gairebé resulta imperceptible a l'oïda, ja que el personatge el pronuncia en veu molt baixa i pràcticament sense moure els llavis. La UFO (*please*) pertany al grup d'UFs que tenen la funció de marcar la interacció social en el discurs i respon a una fórmula de cortesia per demanar alguna cosa. En la versió

doblada a l'espanyol, en canvi, sí s'ha explicitat aquesta UF mitjançant la tècnica UF→UF.

TÈCNICA UF→UFO EN TM

EXEMPLE 9: *Enduring Love*

UF cross a bridge when one comes to it

Font P-ELENG

Pàgs.Minut 00.20.23

Definició en context To deal with a problem or situation only when it arises. (DC)

Sinònims en LO

Traduccions
1. quan arribi l'hora, (ja en parlarem.)(P-LICAT)
2. ya cruzaremos ese puente cuando nos toque. (P-EIESP)

Cotext
0. CLAIRE I don't want to leave it too late, Joe.
   JOE Ah!
   CLAIRE Procreation and all that stuff.
   JOE Well, you know, we'll cross that bridge when we come to it.
1. CLAIRE No vull esperar gaire, saps?
   JOE (G)
   CLAIRE A tenir fills i això...
   JOE Va, dona, quan arribi l'hora ja en parlarem.
2. CLAIRE No quiero esperar demasiado.
   JOE (G)
   CLAIRE Para tener hijos y todo eso.
   JOE Bueno, ya cruzaremos ese puente cuando nos toque.

Equivalències a altres llengües

Tècnica de traducció emprada
1. UF-->UF
2. UF--> UFO en TM*

Observacions *Seria UFO en TM o un recurs retòric (metàfora)?
La trad al cat podria ser UF: "arribar l'hora". Quant a la trad al castellà, segur que no, perquè aquesta expressió en castellà no es diu. La trad literal preserva la metàfora, això sí. S'acosta molt a la còpia directa.

Cal destacar que aquest és l'únic exemple d'aplicació de la tècnica UF→UFO en TM que hem trobat en el corpus audiovisual –ja hem constatat en l'anàlisi quantitativa d'aquesta part del corpus la baixa representativitat que tenia aquesta tècnica en els percentatges– i, tot i així, no resulta senzill ubicar la solució de la traducció al castellà dins d'una categoria concreta.

En aquest fragment del film *Enduring Love*, trobem la UFO *cross a bridge when one comes to it*, que es basa en la metàfora de creuar un pont per construir el sentit figurat de l'expressió, el qual faria referència al fet d'"abordar un problema quan aquest es presente i no abans". Podem considerar que en la versió al català s'ha fet servir un equivalent funcional de l'expressió original (*quan arribi l'hora, ja en parlarem*), el qual reprodueix el mateix sentit de la UFO i té una forma genuïna i idiomàtica en català, però en la versió doblada al castellà s'aprecia una certa incoherència perquè l'expressió s'ha traduït de forma literal. Aquesta solució s'assembla molt, a parer nostre, a la còpia directa, tot i que reprodueix la metàfora de la UFO, però no activa les mateixes connotacions en la LM. Per tant, podem concloure que, en aquest cas, s'ha aplicat la tècnica UF→UFO en TM.

EXEMPLE 10 : *The Road*

UF	slowly (No UFO)
Font	P-TRENG
Pàgs.Minut	00.03.38
Definició en context	In a slow manner ; not quickly, fast, early, rashly, or readily. (MW) With little or less than usual speed or velocity. (DC)
Sinònims en LO	
Traduccions	1. a poc a poc (P-TRCAT) 2. poco a poco (P-TRESP)
Cotext	0. MAN: Each day is more grey than the one before. It's cold. And growing cold, as the world slowly dies. 1. PARE: Cada dia és més gris que l'anterior. Fa fred. Cada vegada més. I el món es mor a poc a poc. 2. PADRE: Cada día es más gris que el anterior. Hace frío, cada vez más, y el mundo se muere poco a poco.
Equivalències a altres llengües	
Tècnica de traducció emprada	1. No UF-->UF 2. No UF-->UF
Observacions	

L'escena escollida presenta un exemple d'aplicació de la tècnica compensatòria No UF→UF tant en la versió al català com en el doblatge a l'espanyol. Es parteix, doncs, del segment de text original *slowly*, que és un adverbi, però no constitueix una UF. Com ocorria sovint en les descripcions de la novel·la *The Road*, en el film també s'usa la fraseologia o d'altres recursos estilístics per tal de marcar la monotonia i l'esgotament dels personatges i, en aquest sentit, ambdós traductors introdueixen sengles UFs respectivament (*a poc a poc* i *poco a poco*) que intensifiquen el significat de l'adverbi original ("lentament"), tot conferint al discurs una nota d'expressivitat.

En aquesta ocasió, l'ajust tampoc no suposava un entrebanc per poder introduir-hi les UFs en les versions traduïdes, ja que es tracta d'una intervenció del personatge del pare amb veu en OFF. Així mateix, cal destacar que aquest seria un altre exemple de l'aplicació de la tècnica de l'adaptació literal, quant a la relació que s'estableix entre el text literari i la seua adaptació cinematogràfica, pel fet que es reprodueixen fidelment alguns passatges del text de la novel·la en la qual es basa la pel·lícula.

TÈCNICA ZERO→UF

EXEMPLE 11: *Enduring Love*

UF ------

Font P-ELENG

Pàgs.Minut 00.07.41

Definició en context -------

Sinònims en LO

Traduccions 1. de cop (P-LICAT)
2. ---------- (P-EIESP)

Cotext 0. JOE But in a funny way I knew what he meant, because I kept on expecting him... to... to get up... Walk away. I...

1. És curiós, però vaig entendre per què ho deia, perquè era com si jo també esperés... que s'aixequés de cop i se n'anés. Era...

2. En cierto modo entendía lo que me decía, porque yo... esperaba... que se levantara y... caminara, no sé...

Equivalències a altres llengües

Tècnica de traducció emprada 1. zero--> UF
2. zero--> zero

Observacions

Finalment, en aquest darrer exemple es dóna l'aplicació de la tècnica de compensació Zero→UF només en la traducció al català, en la qual s'introdueix una UF (*de cop*) quan en l'original no hi havia res. Segons la nostra opinió, aquesta decisió (del traductor o de l'ajustador) respon bàsicament a dos motius. D'una banda, es pretén introduir més expressivitat en la traducció segurament per compensar una pèrdua fraseològica anterior. I d'altra banda, en introduir la UF *de cop* en el TM, es crea una correspondència fonètica directa entre una expressió que hi ha en la frase original (***get up***) i la UFT (*de* ***cop***), aspecte que resulta de gran importància a l'hora de respectar la sincronia labial del doblatge al català.

7. CONCLUSIONS

Com deia Joan Solà (1990), «el sol fet que la llengua és un organisme viu ja en justifica la tasca contínua d'estudi i de vigilància» i, amb aquest treball, hem volgut fer la nostra modesta contribució a l'estudi de dues de les manifestacions més simbòliques i fascinadores d'aquest organisme viu: la traducció –que ha acompanyat l'ésser humà des de les albors de la humanitat– i la fraseologia –que constitueix la senya d'identitat cultural d'una comunitat lingüística.

En aquest sentit, l'empresa de tot estudiós que gose acostar-se als punts d'intersecció entre totes dues no està exempta de dificultats i d'entrebancs, per la qual cosa aquesta esdevé sovint una tasca àrdua i complexa, però l'aprenentatge que l'investigador n'obté, d'un objecte d'estudi tan bell i tan ric, paga la pena de tot l'esforç realitzat.

Al llarg del nostre recorregut pels diversos capítols d'aquest treball, hem pogut reflexionar sobre alguns d'aquests aspectes que interconnecten la traducció amb la fraseologia, i hem provat de bastir un pont entre totes dues. El plantejament d'aquesta investigació suposava, doncs, una complexitat múltiple des d'un principi, perquè el fet d'abordar l'estudi de la fraseologia des de l'òptica de la traductologia implicava necessàriament l'aplicació d'una combinació oberta i integradora de models teòrics diferents provinents de totes dues vessants.

A més a més, el fet d'establir-hi dues variables d'anàlisi distintes –la modalitat i el tipus de traducció (la traducció escrita literària de novel·les i la traducció audiovisual per al doblatge de pel·lícules) i la llengua d'arribada (català i espanyol)– suposava una dificultat teòrica i pràctica afegida.

Per començar, en el capítol primer, hem determinat els objectius principals del nostre estudi i hem establert les hipòtesis de les quals partíem de bell antuvi. Així doncs, quant als objectius del nostre treball, ens havíem proposat, des d'un principi, aprofundir en aquesta imbricació entre fraseologia i traducció, per tal de comprovar empíricament, i a partir d'una llista de tècniques creada expressament per donar compte de la traducció de les unitats fraseològiques, quines solucions fan servir els traductors professionals a l'hora d'enfrontar-se al fenomen de la fraseologia.

Així mateix, un altre dels objectius que ens havíem marcat era compilar un corpus d'estudi, extreure'n exemples d'aplicacions de tècniques de traducció de les UFs, i dur-ne a terme una anàlisi quantitativa i qualitativa per tal de determinar, en primer lloc, la

freqüència d'ús, per part dels traductors, de cadascuna de les tècniques de traducció de la nostra proposta de classificació; i en segon lloc, per indagar, a partir de les dades obtingudes en l'anàlisi quantitativa, en els motius subjacents en la presa de decisions dels traductors, tot tenint en consideració, així mateix, alguns aspectes que a priori hem considerat com factors d'influència en l'ús de les tècniques de traducció de la fraseologia, com ara: a) la funció estilística, el valor pragmàtic o el significat que adquireix cada UF en el context on apareix; b) les característiques, convencions i restriccions pròpies de cada modalitat i cada tipus de traducció; c) el gènere dels textos estudiats; d) la llengua d'arribada; o e) l'entorn**,** les condicions i la metodologia de treball, o l'estil del traductor.

I per emmagatzemar i classificar tota la informació sobre els exemples identificats i analitzats, volíem crear una base de dades fraseològica i multilingüe, que ens resultaria l'eina indispensable per poder dur a terme la nostra anàlisi quantitativa i qualitativa dels exemples.

Tot i que assolir els objectius autoimposats pot arribar a ser una tasca fins i tot heroica, com deia Ernie Larsen, d'una manera més modesta, pensem que hem aconseguit acomplir, si més no, els propòsits que ens havíem marcat de bon principi. Per començar, mitjançant la revisió teòrica que hem dut a terme en el segon i el tercer capítol, hem establert diversos punts en comú entre fraseologia i traducció i hem confeccionat una llista específica de tècniques aplicades a la traducció de la fraseologia, la qual ens ha servit com a eina d'anàlisi en la nostra recerca. Així mateix, com hem explicat en el capítol quart, hem compilat un corpus d'estudi i hem dissenyat una metodologia de recerca que ens ha permés de dur a terme una anàlisi quantitativa i qualitativa de l'aplicació, per part dels traductors, de les tècniques de traducció en els textos estudiats, tot tenint en compte les variables d'anàlisi que hem determinat a priori: el tipus i la modalitat de traducció o la llengua d'arribada. I per aconseguir-ho, hem creat així mateix una base de dades fraseològica i traductològica, en la qual hem recollit i classificat tots els exemples identificats i analitzats.

D'altra banda, en la nostra introducció del capítol primer, havíem assenyalat també tres hipòtesis principals que hem sotmés a prova mitjançant el nostre estudi empíric. Eren les següents:

- **H1**: **la tècnica de traducció emprada pels traductors de forma majoritària a l'hora de traduir una unitat fraseològica és la de l'equivalent fraseològic (UF→UF)** i quan no és possible aplicar-la, els professionals de la traducció intenten cercar altres solucions traductològiques, com ara la paràfrasi **(UF→No UF)**, o la compensació de la pèrdua fraseològica **(UF→recurs retòric, No UF→UF).**

- **H2**: **La modalitat i el tipus de traducció poden influir en la tria, per part del traductor, d'una tècnica de traducció determinada**, pel fet que l'aplicació d'algunes tècniques pot ser menys viable o menys freqüent en els textos audiovisuals que en els literaris o viceversa.

- **H3**: **La llengua d'arribada**, amb la situació sociolingüística en què es troba, **pot influir en les tècniques de traducció emprades o en el tipus d'UFs traduïdes**.

Després de recordar-les, al llarg d'aquest capítol anirem revisant-les, una per una, amb l'objectiu de determinar si es poden verificar o si, per contra, caldrà refutar-les a la llum dels resultats de la nostra anàlisi.

En definitiva, i partint de tota la revisió teòrica realitzada al llarg dels tres primers capítols del nostre treball, hem establert un model d'anàlisi integrador, en el qual hem intentat recollir tots els elements que considerem necessaris per poder realitzar un estudi més acurat de la traducció de les unitats fraseològiques en el seu context, i que podem resumir en els següents punts:

1. Contextualització cultural externa de les obres analitzades.
2. Anàlisi del context de situació intern de les novel·les i de les pel·lícules.
3. Anàlisi d'alguns factors de l'entorn del traductor.
4. Identificació de les UFs presents tant en els textos originals com en les seues traduccions.
5. Valoració del tipus d'UFs i de les seues característiques.
6. Valoració de la funció estilística, pragmàtica i discursiva de les UFs.
7. Interpretació del significat de les UFs a partir del context de situació.

8. Identificació de les tècniques de traducció aplicades en cada cas, a partir del conjunt de tècniques proposat.
9. Recollida i sistematització de la informació en una base de dades fraseològica.
10. Anàlisi quantitativa de la freqüència d'ús de cada tècnica de traducció.
11. Anàlisi qualitativa de les dades tenint en consideració els factors d'influència en la presa de decisions dels traductors, especialment:

    11.a pel que fa a la modalitat i el tipus de traducció;

    11.b. pel que respecta a la llengua d'arribada (comparació d'ambdues traduccions);

    11.c. quant a l'entorn del traductor.

Una vegada compilat el nostre corpus i emmagatzemats i classificats els exemples extrets en la nostra base de dades fraseològica i traductològica, hem procedit a dur-ne a terme l'anàlisi quantitativa i qualitativa de cada part del corpus (és a dir, tant dels textos literaris com dels audiovisuals), que hem exposat als capítols cinqué i sisé.

Així, en primer lloc, per tal de determinar quantitativament la freqüència d'ús de cada tècnica de traducció en els textos estudiats, amb l'objectiu de verificar la primera de les hipòtesis plantejades, hem realitzat un recompte de les tècniques emprades i n'hem extret posteriorment els percentatges d'ús, de cadascuna, tot tenint en consideració les variables d'anàlisi contemplades; és a dir, n'hem efectuat el recompte a tres nivells: a nivell global, segons la modalitat de traducció i segons la llengua d'arribada. D'aquesta forma, hem pogut estudiar també quina és la freqüència d'ús de les tècniques de traducció en funció de la modalitat i el tipus de traducció, per comprovar si es donen diferències o variacions entre totes dues i de quina manera influeixen les característiques de cada varietat de traducció en la tria del traductor, la segona de les hipòtesis de les quals partíem des d'un principi. Així mateix, com hem apuntat, n'hem analitzat les dades també des del punt de vista de la llengua d'arribada (en comparació amb la de partida), per tal de determinar si les característiques de cadascuna de les llengües meta tenien alguna influència en el tipus de tècniques escollides pels traductors, tot posant a prova així la darrera de les hipòtesis plantejades d'antuvi.

Pel que fa a l'anàlisi qualitativa, hem analitzat diversos exemples d'aplicacions de tècniques de cada categoria de la nostra llista, tot tenint en compte tant les variables

d'anàlisi empírica indicades en l'epígraf 4.3., com alguns dels factors d'influència en la presa de decisions del traductor (escatits en l'epígraf 4.4.1). D'aquesta manera, hem indagat en les característiques de les UFs estudiades i en la seua funció en el context en el qual apareixen, per tal d'avaluar el nivell d'expressivitat que assolien en el discurs. A més a més, hem comparat les solucions adoptades des de paràmetres de tipus semàntic, sintàctic i pragmàtic (Corpas, 2003).

Al llarg de la fase de compilació i preanàlisi del corpus, ens hem adonat que les UFs que hem anat recollint en la base de dades es podrien agrupar en tres categories generals, tot basant-nos en criteris diferents, com ara semàntics, pragmàtics o discursius:

1. UFs amb un major grau d'opacitat. En aquest sentit, hem observat que hi havia unitats fraseològiques molt més opaques i amb un sentit figurat difícil de deduir a partir dels seus components, front a d'altres de més transparents i motivades, el significat de les quals era molt més predictible i fàcil d'interpretar. Aquestes UFs més opaques ens han permés d'investigar aspectes com ara la metaforicitat subjacent en aquest tipus d'UFs, el grau de variació que presenten respecte de la seua forma canònica (tant en la llengua original com en les respectives llengües meta), els referents culturals que poden contenir o la seua funció estilística i expressiva en el discurs, entre altres qüestions. Alguns exemples d'aquest tipus d'UFs que hi hem trobat són: *as silly as an owl*, *be (s.o./sth.) at one's elbow*, *bite one's tongue*, *catch one's ears*, *dig in one's heels*, *extend the olive branch (to s.o.)*, etc.

2. UFs estructurals, que tenen bàsicament la funció d'organitzadors del discurs, com per exemple: *in short, for example, for instance, in the first place, which is to say*, etc.

3. UFs amb un alt valor pragmàtic, que solen ser fórmules rutinàries que sovint constitueixen actes de parla complexos i que serveixen per expressar el punt de vista o els sentiments de l'emissor. En serien exemples, d'aquesta categoria: *All right, I'm sorry, Excuse me, God knows (what), In the name of God, Oh, my God!, Oh, yes!, Okay*, etc.

Per un altre costat, per tal de determinar alguns dels factors inherents al traductor i al seu entorn que hem considerat que poden tenir influència en la seua presa de decisions, ens hem basat sobretot en entrevistes de tipus traductològic realitzades a alguns dels

traductors de les obres estudiades, les quals han estat publicades en diverses fonts, com ara revistes de traductologia o materials divulgats per associacions de traductors (*vid*. epígraf 4.4.1). Així, gràcies a la informació recollida d'aquestes entrevistes, hem pogut conéixer millor aspectes com ara:

1. La vocació, la motivació i la competència del traductor.
2. El model de llengua i l'estil.
3. Les preferències dels traductors quant a l'ús de tècniques i estratègies per a la resolució de problemes específics, com ara la col·loquialitat o la fraseologia.
4. L'entorn laboral del traductor:
    a. Aspectes instrumentals i ambientals (horaris, espais de treball, materials emprats, etc.).
    b. Remuneració.
    c. Metodologia de treball.
    d. Temps aproximat per realitzar l'encàrrec.
    e. Visibilitat professional del traductor i reconeixement de la seua tasca.

Així, a grans trets, hem pogut esbrinar que els tres traductors entrevistats (Joan Sellent, Miguel Sáenz i Luis Murillo, tots tres traductors d'alguna de les obres literàries del nostre corpus) senten una gran passió per la seua tasca, gaudeixen de la seua professió i, més que traductors, se senten *creadors*. Així mateix, a través de la seua formació i de la seua excel·lent trajectòria en la professió han assolit indiscutiblement una elevada competència traductora. Aquestes característiques, juntament amb els resultats de l'anàlisi, ens han fet concloure que, a priori, tots tenen un afany de dur a terme la seua tasca de la millor manera possible, tot cuidant-ne els detalls i sobretot tenint en compte, com a creadors, l'expressivitat dels textos literaris.

Així mateix, quant a les tècniques o estratègies de traducció que prefereixen fer servir els traductors d'entrada, a l'hora d'enfrontar-se a problemes específics del TO, com ara els recursos estilístics, la fraseologia o la col·loquialitat –aspectes que ens interessen especialment des del punt de vista del nostre estudi–, en general hem pogut deduir per les

declaracions dels traductors que aquests intenten introduir solucions en el TM que causen el mateix efecte en el destinatari que les expressions originals han provocat en els destinataris del TO. Aquest fet, associat de nou als resultats de la nostra anàlisi empírica als quals ens referirem tot seguit, demostra una voluntat de preservació fraseològica en el TM per part dels traductors.

Pel que respecta a l'entorn laboral dels traductors, podem destacar que, en general, no solen tenir un horari concret per dur a terme la seua tasca, ni tampoc segueixen un ritme de treball determinat. En algun cas, fan esment dels terminis amb què solen comptar a l'hora de dur a terme els encàrrecs de traducció, els quals oscil·len entre els tres o quatre mesos en els casos de la traducció literària. Quant a la remuneració rebuda per la seua feina, en general tots tres traductors coincideixen a destacar que la professió del traductor literari no està tan ben remunerada com deuria i sovint aquest l'ha de compaginar amb altres tasques. Fins i tot, alguns traductors afirmen que realment es dediquen a aquesta professió "per amor a l'art" i no per les retribucions econòmiques.

Per últim, pel que fa al reconeixement de la seua feina, hem constatat que en el cas dels traductors literaris, tot i que tenen més visibilitat professional que els traductors audiovisuals –per exemple, el nom dels traductors de les pel·lícules, i especialment en el cas del doblatge al català, ni tan sols sol aparéixer recollit enlloc, mentre que els traductors literaris sí que compten almenys amb uns drets sobre la seua traducció– dista molt d'estar al nivell que mereixeria. I aquest fet encara s'agreuja més, com hem assenyalat, en el cas dels traductors audiovisuals. Un dels traductors (Sellent, 2001) es refereix precisament a aquesta qüestió tot posant de manifest el poc prestigi professional que té encara la traducció en general, i la traducció per al doblatge en particular.

Una vegada determinades totes aquestes consideracions teòriques i metodològiques, si entrem en els detalls dels resultats de la nostra anàlisi, podrem verificar o refutar les tres hipòtesis plantejades en un primer moment, i que arribats a aquest punt, ens replantegem en forma de preguntes concretes:

1. La tècnica de traducció emprada majoritàriament pels traductors és realment la de l'equivalent fraseològic (UF→UF)?
2. La modalitat i el tipus de traducció influeixen en la tria de tècniques de traducció de les UFs per part dels traductors?

3. La llengua d'arribada en constitueix, així mateix, un factor d'influència, en la presa de decisions dels traductors?

La primera conclusió d'abast més general que es pot extreure directament dels resultats de l'anàlisi quantitativa de la part literària del nostre corpus (*vid*. epígraf 5.2.) és que els traductors de les novel·les empren de forma majoritària la tècnica de l'equivalent fraseològic UF→UF (en un 60,15% dels casos). La segona tècnica més utilitzada és la paràfrasi (UF→No UF), amb un percentatge del 21,46%; i en tercer lloc, trobem la tècnica compensatòria No UF→UF, amb un 16,47%. Aquestes tres tècniques principals gairebé donen compte de la totalitat dels exemples estudiats en el corpus literari (amb un percentatge del 98,08% entre totes tres). A la llum d'aquestes dades, s'aprecia una voluntat de preservació fraseològica en el TM per part dels traductors literaris en els casos en què en el TO hi havia una UF. Així mateix, es pot deduir que, quan no els resulta possible als traductors fer servir una UF en la traducció, recorren a la segona tècnica més emprada, consistent a explicar o parafrasejar el significat de la UFO. Com que l'ús d'aquesta tècnica (UF→No UF) comporta una pèrdua fraseològica en el TM, intenten compensar-la amb la tercera tècnica més usada, que és precisament la contrària de l'anterior (No UF→UF), i que suposa un guany fraseològic, ja que implica introduir una UF en el TM a partir d'un segment de text original en què no n'hi havia cap. Així mateix, l'escassa diferència entre els percentatges d'aquestes dues tècniques contràries (21,46% i 16,47% respectivament) és un indicador que, en la majoria dels casos de pèrdua fraseològica, aquesta queda compensada mitjançant la introducció d'UFs en altres parts del text en què es partia d'un segment que no contenia una UF originalment.

La resta de tècniques aplicades en les novel·les traduïdes ha tingut en conjunt un percentatge de representativitat molt baix (en concret, un 1,92%) el qual es distribueix de la manera següent entre les tècniques restants, segons un ordre de major a menor representativitat: UF→Zero (0,80%), UF→UFO en TM (0,52%), UF→recurs retòric (0,41%) i Zero→UF (0,15%). Així mateix, com ja prevéiem en la nostra revisió teòrica, la darrera categoria corresponent a les tècniques d'edició no hi ha tingut cap representativitat, per la tendència actual a introduir-hi poques notes del traductor en els textos traduïts.

Hem de tenir en compte que la tècnica UF→UF és un indicador de preservació fraseòlogica, i si pensem en la llista de tècniques com un contínuum, aquesta primera tècnica se situaria en el punt central, mentre que les altres tècniques s'alinearien a un costat i a l'altre de l'espectre, en funció de si suposen una pèrdua (UF→No UF, UF→UFO

en TM, UF→Zero, UF→recurs retòric) o un guany fraseològic (No UF→UF, Zero→UF). Així doncs, si comparem conjuntament els valors de totes les tècniques que impliquen un guany fraseològic (16,62%) amb els de les tècniques que en suposen una pèrdua (23,19%), trobem que el percentatge global de les primeres és més baix que el de les segones. Això indica que, malgrat que l'índex de preservació fraseològica és relativament elevat en les traduccions literàries (60,15%), els textos originals presenten un contingut fraseològic superior al de les traduccions.

Quant al recompte corresponent a l'anàlisi quantitativa de la vessant audiovisual del nostre corpus (*vid*. epígraf 6.2.1), hem pogut constatar que, com ocorria en la part literària del nostre corpus d'anàlisi, en les traduccions per al doblatge dels textos audiovisuals la tècnica que ha destacat per haver estat emprada de forma majoritària és UF→UF, amb un percentatge d'ús del 69,69%, seguida per la tècnica UF→No UF (que ocupa el segon lloc, amb un 18,29%) i la tècnica No UF→UF (en tercer lloc, amb un 8,2%). Totes tres juntes suposen el 96,18% de la totalitat de les tècniques emprades els traductors, per la qual cosa la resta de tècniques, de nou, ha tingut un índex de representativitat considerablement més baix.

Segons aquestes dades, sembla que els traductors audiovisuals segueixen les mateixes pautes que els literaris: intenten preservar en les seues traduccions les UFs en la mesura que els resulta possible (amb la tècnica UF→UF) i, quan no poden aplicar-hi aquesta tècnica, recorren a la paràfrasi (UF→No UF), per tal d'explicar-ne el significat. Així mateix, com que la paràfrasi implica una pèrdua fraseològica, intenten compensar-la amb la tècnica contrària (No UF→UF), que en suposa un guany. Tanmateix, a diferència de la tendència observada en els textos literaris, segons la qual l'ús d'aquestes dues tècniques contràries estava bastant equilibrat o compensat quant als percentatges, en els doblatges, en canvi, la tècnica compensatòria No UF→UF ha tingut un percentatge d'ús notablement més baix que la seua contrària, UF→No UF (amb uns valors del 8,2% i el 18,29% respectivament). Això ens podia fer pensar d'entrada que l'índex d'activitat fraseològica en els textos audiovisuals traduïts podria ser més baix que en les traduccions literàries, perquè pel que semblava, en els doblatges no es compensaven sempre les pèrdues fraseològiques. Tanmateix, aprofundint una mica en l'anàlisi quantitativa de les dades, ens hem adonat que això no és així realment, com ara explicarem.

El conjunt de la resta de tècniques aplicades en el corpus audiovisual també ha tingut un percentatge molt baix de representativitat (3,71% en total) i aquest es distribueix de la

manera següent, de major a menor rellevància: UF→Zero (amb un 3,4%), Zero→UF (amb un 0,21%), UF→UFO en TM (amb un 0,10%) i UF→recurs retòric (que no ha tingut gens de representativitat en els exemples estudiats, 0,00%). Les tècniques d'edició tampoc no hi són presents, en aquesta part del corpus, perquè la seua aplicació no és possible en els textos audiovisuals.

D'aquests darrers resultats es pot concloure que hi ha un augment del 2,6% en el percentatge d'ús de la tècnica de l'omissió (UF→Zero) en les traduccions per al doblatge, a diferència del que ocorria en les traduccions dels textos literaris (en què l'ús de l'omissió era menys freqüent, amb un 0,80%). A partir d'aquesta informació, podem interpretar, doncs, que aquest fet es deu a les restriccions imposades per la modalitat de traducció per al doblatge, que sovint obliguen el traductor a fer un esforç de síntesi en la seua traducció a causa de l'ajust. Per un altre costat, també hem pogut observar que l'ús de les tècniques Zero→UF i UF→recurs retòric, que impliquen un guany fraseològic i un manteniment d'efectes estilístics en el TM respectivament, és molt baix o nul en els textos audiovisuals traduïts (0,21% i 0,00% respectivament). De nou, podem interpretar que, en el primer cas, l'ajust dificulta la introducció de material textual fraseològic a partir d'un segment original en què no hi havia res. De fet, això sols seria possible, per exemple, en casos en què un personatge no aparegués directament en pantalla i sempre que ho permetés la durada de la seua intervenció. A més a més, cal considerar que el fet d'introduir una UF del no-res implica sovint haver usat prèviament l'omissió en un altre lloc de la mateixa intervenció d'un personatge, ja que en el doblatge sol ser difícil introduir-hi text nou sense haver-ne eliminat prèviament d'un altre lloc, perquè les sincronies entre el text i la imatge s'han de respectar en tot moment.

Així mateix, pel que fa a la tècnica de la introducció d'un recurs retòric, podem deduir que no s'ha fet servir en absolut precisament per l'economia lingüística emprada pels traductors audivisuals. Com a contrapartida, però, hem de destacar l'increment observat en l'ús de la tècnica majoritària (UF→UF) respecte del percentatge que aquesta tenia en els textos literaris (un 69,69% front a un 60,15% respectivament). Això ens fa pensar que els traductors audiovisuals usen més la correspondència fraseològica, perquè intenten replicar els mateixos recursos de l'original exactament on aquests apareixien en el text, ja que les imatges en condicionen la traducció. Així mateix, es pot concloure que, com que usen més la tècnica de l'equivalent fraseològic i, per tant, el grau de preservació fraseològica en les seues traduccions és major, no els cal recórrer tant a les tècniques compensatòries.

Per últim, quant a la tècnica UF→UFO en TM, gairebé tampoc no té representativitat en els textos audivisuals traduïts, perquè hem de recordar que aquesta tècnica no només implica una pèrdua fraseològica, sinó que a més suposa la introducció de calcs de l'anglés en el TT, precisament una característica que es pretén evitar (sobretot en l'actualitat) en el llenguatge audiovisual, que té un afany de normalització lingüística.

Deixant de banda la tècnica de preservació fraseològica (UF→UF), que no implica ni pèrdua ni guany d'UFs en la traducció, si observem els valors de les tècniques que se situen a un i altre costat de la balança en la part audiovisual del corpus, podem comprovar que aquesta es decanta clarament per la pèrdua, amb un percentatge del 21,79%, front al 8,41% de guany fraseològic. Aquestes dades indiquen, de nou, que en les traduccions audiovisuals per al doblatge (com ocorria també en les novel·les traduïdes) hi ha menys contingut fraseològic que en els textos originals. A més a més, podem afegir-hi que aquest desequilibri està molt més accentuat en els doblatges que en les novel·les traduïdes.

Així mateix, hem calculat l'índex d'activitat fraseològica en el conjunt dels textos audiovisuals traduïts i l'hem comparat amb el de les traduccions literàries. Després de sumar els valors de les tres tècniques que impliquen una activitat fraseològica en el TM (UF→UF + No UF→UF + Zero→UF), hem obtingut un percentatge del 78,1% en els doblatges i, si el comparem amb l'índex d'activitat fraseològica que havíem recollit en la part literària del corpus (76,77%), podem concloure que aquest és un poc més elevat en els textos audiovisuals que en els literaris. Encara que la diferència entre totes dues modalitats no és molt significativa, aquesta evidència recolza la conclusió preliminar que expressàvem adés sobre el fet que els traductors audiovisuals tendeixen a fer servir més la correspondència fraseològica, amb l'objectiu de reproduir els mateixos recursos de l'original exactament en el mateix lloc on aquests apareixen al TO. Un altre motiu subjacent en aquesta tendència podria raure també en l'*oralitat prefabricada* dels textos audiovisuals, que sovint es manifesta en l'ús de la fraseologia, com hem pogut comprovar després en l'anàlisi qualitativa.

A més a més, hem confirmat també que, com que els traductors audiovisuals usen un poc més sovint la tècnica de l'equivalent fraseològic (amb un 69,69% front al 60,15% en els textos literaris), no els cal recórrer tant a les tècniques de compensació No UF→UF i UF→recurs retòric Per aquest motiu, en els textos literaris el percentatge d'aquestes tècniques és sempre superior que en els textos audiovisuals. D'altra banda, hem observat un major ús de la tècnica de l'omissió (UF→Zero) en els textos audiovisuals (3,4%) que

en els textos literaris (0,80%), tendència que, a parer nostre i com apuntàvem abans, es deu a les restriccions imposades per l'ajust, que sovint obliguen el traductor audiovisual a prescindir d'alguns elements textuals.

Quant a la tècnica del calc (UF→UFO en TM), s'usa més en els textos literaris (amb un 0,52%) que en els audiovisuals (0,10%), si bé el percentatge en ambdós casos és molt poc significatiu en comparació amb el de les tècniques majoritàries. Això indica, doncs, que en totes dues modalitats s'aprecia un esforç i una voluntat, per part de tots els traductors, de fer servir expressions més genuïnes en les llengües meta, si bé aquest esforç s'accentua encara més en els doblatges.

Per últim, hem apreciat també un lleuger increment de l'ús de la tècnica Zero→UF en el cas de les traduccions audiovisuals (amb un 0,21% front al 0,15% de les literàries), segurament com a compensació per la utilització més freqüent de la tècnica contrària (UF→Zero) en aquests textos.

Aquestes conclusions ens permeten de validar la primera de les hipòtesis que ens havíem plantejat de bell antuvi:

H1: **la tècnica de traducció emprada pels traductors de forma majoritària a l'hora de traduir una unitat fraseològica és la de l'equivalent fraseològic (UF→UF)** i quan no és possible aplicar-la, els professionals de la traducció intenten cercar altres solucions traductològiques, com ara la paràfrasi **(UF→No UF)**, o la compensació de la pèrdua fraseològica **(UF→recurs retòric, No UF→UF).**

Així doncs, hem comprovat empíricament, amb una anàlisi quantitativa que, en efecte, aquesta és la tèndencia que segueixen tots els traductors tant globalment com en cada modalitat de traducció per separat: en trobar-se una UFO, la tradueixen per una altra UF en el TM sempre que poden, i quan no ho aconsegueixen, recorren a la tècnica de la paràfrasi; després, per compensar la pèrdua fraseològica derivada de l'aplicació d'aquesta tècnica, opten per introduir UFs en altres segments de text en què no es partia d'una UFO, mitjançant la tècnica contrària (No UF→UF).

D'altra banda, podríem considerar que la segona hipòtesi ha quedat relativament verificada:

H2: **La modalitat i el tipus de traducció poden influir en la tria, per part del traductor, d'una tècnica de traducció determinada**, pel fet que l'aplicació d'algunes

tècniques pot ser menys viable o menys freqüent en els textos audiovisuals que en els literaris o viceversa.

Partint de la base que els resultats anteriors no han estat del tot concloents, podem dir que hi ha indicis que mostren diferències determinades per la variable de la modalitat de traducció, si bé aquestes diferències són relatives i no influeixen de forma decisiva en les tendències globals seguides pels traductors quant a la tria de les tres tècniques més utilitzades (UF→UF, UF→No UF i No UF→UF), però sí que són més evidents si filem més prim quant als valors percentuals concrets de cada tècnica en una modalitat i en l'altra. Així, hem comprovat que els traductors audiovisuals usen un poc més que els literaris la tècnica UF→UF, en un afany d'introduir UFs exactament en el mateix lloc on apareixien en el TO, perquè han de mantenir les sincronies pròpies del doblatge. D'altra banda, fan servir més també la tècnica de l'omissió, per motius d'economia lingüística, a la qual han de recórrer de vegades a causa de les restriccions imposades per l'ajust. Així mateix, tot i que en les tendències que segueixen tots els traductors en general (literaris i audiovisuals) s'aprecia un esforç per evitar la tècnica del calc (UF→UFO en TM) i per introduir, doncs, expressions més genuïnes de la llengua d'arribada en el TM, aquesta tendència s'accentua un poc més en les traduccions per al doblatge, que es troben molt subjectes al model lingüístic imposat per les entitats que n'encarreguen la traducció.

Pel que fa a la segona de les variables considerades, la llengua d'arribada de les traduccions (català o espanyol), val a dir que els resultats han demostrat que les diferències entre les tècniques emprades en cada llengua són mínimes. De fet, quant a l'índex d'activitat fraseològica segons la llengua d'arribada de les obres literàries traduïdes, calculat a partir de la suma dels valors de les tècniques que impliquen preservació i guany fraseològic, hem constatat que aquest és del 76,85% en el cas del català i del 76,71% quant a l'espanyol. Com es pot comprovar, la diferència entre totes dues llengües és ínfima, si bé resulta lleugerament superior en català. Així mateix, podem concloure que hem apreciat un lleu increment, pel que fa al català, en l'índex de preservació fraseològica mitjançant l'ús de la tècnica UF→UF respecte del castellà (amb uns percentatges del 60,38% i del 59,93% respectivament).

La resta de tècniques ha presentat uns percentatges d'ús molt similars en totes dues llengües, encara que podem destacar algunes petites diferències en el cas de la tècnica UF→recurs retòric i en el de la tècnica UF→UFO en TM. Així, tot partint de la base que globalment aquestes tècniques resulten molt poc significatives quant al seu percentatge

d'ús en comparació amb els percentatges de les tècniques majoritàries, pel que fa a la tècnica del recurs retòric, podem veure que es fa servir un poc més sovint en les traduccions catalanes (amb un 0,60%) que no pas en les castellanes (amb un 0,22%). Aquest fet evidencia una voluntat de compensació de pèrdua fraseològica anterior en les traduccions catalanes tot afegint-hi recursos estilístics, per mantenir-ne almenys l'expressivitat front a aquesta pèrdua fraseològica. Quant a la tècnica del calc (UF→UFO en TM), aquesta es fa servir més en les traduccions a l'espanyol (amb un 0,67%) que en les traduccions al català (amb un 0,37%). Això indica que en les traduccions catalanes s'ha fet un esforç per usar més expressions genuïnes, tot evitant els calcs d'estructures foranes, encara que cal remarcar que el fet que aquesta tècnica tinga un percentatge d'ús tan baix en totes dues llengües indica que aquest esforç és extensible a totes les traduccions; és a dir, tots els traductors, tant al castellà com al català, malden per evitar l'ús d'expressions que no són pròpies de la llengua d'arribada.

En les traduccions per al doblatge hem pogut constatar exactament el mateix patró: no hem apreciat diferències notables en l'ús de les tècniques de traducció segons la llengua d'arribada. En tot cas, podríem destacar un lleuger increment en l'índex d'activitat fraseològica que s'aprecia en les pel·lícules doblades al castellà (78,98%) front al de les doblades al català (77,29%).

Segons aquests resultats, podem refutar la tercera hipòtesi plantejada:

H3: **La llengua d'arribada**, amb la situació sociolingüística en què es troba, **pot influir en les tècniques de traducció emprades o en el tipus d'UFs traduïdes**.

En aquest cas, concloem que les dades obtingudes no mostren diferències suficientment significatives com per poder considerar que la variable de la llengua d'arribada ha influït en les tècniques de traducció emprades o en el tipus d'UFs presents en les traduccions.

En la nostra anàlisi del corpus literari hem pogut quantificar, tanmateix, una altra variable que no contemplàvem des d'un principi, però que ha resultat molt esclaridora per arribar a certes conclusions pel que fa als factors d'influència inherents als traductors: en desglossar per obra traduïda els percentatges globals que havíem obtingut en la part literària del corpus, hem pogut determinar primer quines traduccions tenen un índex de preservació fraseològica més elevat i, en segon lloc, quines presenten un major índex d'activitat fraseològica en general i, per consegüent, quins traductors han introduït més UFs en les seues traduccions de forma global. D'aquesta manera, hem pogut relacionar

aquestes tendències amb la informació recollida a partir de les entrevistes realitzades als mateixos traductors, la qual ens ha donat les claus per interpretar-ne les dades.

Recordem que per tal de determinar el grau de preservació fraseològica, hem agafat com a indicador el percentatge global d'ús de la tècnica UF→UF; d'altra banda, per calcular l'índex d'activitat fraseològica global de cada obra, hem pres com a referència la suma dels valors de totes les tècniques que impliquen la introducció d'UFs en la traducció (UF→UF, No UF→UF i Zero→UF), és a dir, hem sumat els valors de la tècnica de preservació fraseològica i de les técniques que n'impliquen un guany.

Així, doncs, i tot partint de l'evidència que en totes les traduccions literàries hi havia una voluntat clara per part dels traductors de preservar les UFs en el TM en la mesura que els havia estat possible, l'índex de preservació fraseològica era més elevat en la traducció al català de la novel·la *Midnight's Children* (*Els fills de la mitjanit*), amb un 70,35%, seguida per la traducció al castellà de la mateixa novel·la original (*Hijos de la medianoche*), amb un 66,93%. En tercer i quart lloc, s'han situat les traduccions al català i al castellà de la novel·la *The Road* (*La carretera*), amb un 63,13% i un 59,95% cadascuna. I finalment, les traduccions de la novel·la *Enduring Lov*e (*Amor perdurable*) al castellà i al català ocuparien el cinqué i l'últim lloc, amb els percentatges del 55% i del 51,27% respectivament.

Segons aquestes primeres dades, podríem haver deduït que els traductors al castellà i al català de la novel·la *Midnight's Children* –Joan Sellent i Miguel Sáenz respectivament– han atorgat més importància a la fraseologia com a element estilístic i textual en les seues traduccions, fet que, d'altra banda, no resulta gens estrany, donat el talent i el prestigi que tenen com a traductors i com a *creadors*. Això no obstant, arribats a aquest punt, ens hem plantejat una altra hipòtesi: són aquestes també les traduccions que més activitat fraseològica tenen, en conjunt?

Per tal de corroborar aquesta hipòtesi, hem analitzat els valors corresponents a l'índex d'activitat fraseològica en cada obra (UF→UF + No UF→UF + Zero→UF) i els resultats d'aquesta anàlisi ens han indicat que la traducció al català de Sellent (*Els fills de la mitjanit*) se situa al capdavant de la llista, amb un percentatge del 87,39% i la traducció al català de Carme Geronès i Carles Urritz (*Amor perdurable*) tancaria la classificació en l'últim lloc, amb un 68,91%. En aquest sentit, tot recordant alguns dels factors d'influència inherents als traductors que hem comentat anteriorment i amb més detall també a l'epígraf 4.4.1., hem de dir que, en principi, tots els traductors havien treballat en

condicions semblants tret d'un cas, el de la traducció classificada en l'últim lloc, que havia estat duta a terme per dos traductors, a diferència de les altres, que havien estat realitzades per una sola persona. Tal volta el fet de tractar-se d'una traducció conjunta ha influït en certa manera en l'estil global de la traducció i també en la tria de les tècniques, per la dificultat de coordinació afegida entre ambdós traductors. Quant a la traducció que obté el percentatge més alt d'activitat fraseològica, podem arribar a la conclusió que, en aquest cas, hi han influït especialment el talent i la motivació del traductor, ja que, segons les pròpies declaracions d'aquest (Udina, 2002:137), Sellent va gaudir especialment de la traducció d'aquesta obra. Així mateix, considerem que un altre factor rellevant en la tria de tècniques per part d'aquest traductor rau en les seues preferències pels recursos propis de l'oralitat quant al seu model de llengua, com ell mateix també ha declarat, en el qual hi adquireix un paper molt important la fraseologia.

La segona obra amb un major índex d'activitat fraseològica ha estat la traducció al castellà de Luis Murillo (*La carretera*), amb un percentatge del 83,20%, i el tercer lloc de la classificació l'ocuparia la traducció de Miguel Sáenz (*Hijos de la medianoche*), amb un 78,94%. En aquests casos, també es dóna per descomptat el gran talent d'ambdós traductors i hem de tenir en compte que la diferència entre ambdues obres no és especialment notable. Tanmateix, potser podem trobar de nou la clau per a la interpretació d'aquesta tendència en les declaracions dels mateixos traductors que hem recollit anteriorment. En concret, Murillo explicava en una de les entrevistes que normalment, quan es troba amb un recurs pertanyent al llenguatge popular o col·loquial (com ara una UF), intenta aportar-hi una solució que cause el mateix efecte en el destinatari del TM que el que ell havia rebut en llegir el TO (Doyle, 2010:181), de la qual cosa es pot deduir que, durant l'exercici de la seua tasca, sempre intentarà preservar el contingut fraseològic del TO en la mesura que li resulte possible i, si no pot conservar-lo, el compensarà introduint-hi UFs en altres parts del text. Així mateix, en comparar les dades d'aquesta traducció amb les de la traducció de Sáenz, la tercera en la classificació, hem comprovat que Murillo ha usat més les tècniques de compensació en cas de pèrdua fraseològica anterior que no pas Sáenz, mentre que aquest darrer mostrava una tendència major a la paràfrasi, en comparació amb Murillo. Per tant, podem arribar a la conclusió així mateix que l'estil del traductor i el seu gust personal a l'hora d'escriure també han estat alguns dels factors d'influència en la tria de tècniques per part dels traductors.

D'altra banda, l'anàlisi qualitativa d'ambdues parts del corpus ens ha ajudat a refermar les conclusions extretes de l'anàlisi quantitativa, i ha fet molta més llum sobre alguns dels aspectes més interessants de la traducció de la fraseologia, els quals hem pogut relacionar també amb els factors d'influència relatius a cada modalitat de traducció.

En primer lloc, quant a la part literària del corpus, hem observat que la fraseologia ha constituït un recurs per definir l'estil de cada obra, per atorgar major expressivitat al discurs o per caracteritzar l'idiolecte d'alguns personatges, entre altres aspectes. No ens resulta gens estrany, doncs, que els traductors malden per conservar un recurs tan ric en les seues traduccions.

Així, per exemple, hem comprovat que en la novel·la original *Enduring Love*, McEwan fa servir la fraseologia per donar més naturalitat als diàlegs i per marcar-hi la col·loquialitat, tot introduint-hi fórmules rutinàries pròpies de la interacció social, com ara: *I'm sorry* (*em sap greu/ lo siento*), *who knows?* (*qui sap.../ ¿quién sabe?*), *you know* (*ja m'entens/ ya sabes*), *fuck off* (*a prendre pel sac/ a tomar por culo*), etc., les quals se solen traduir en la majoria dels casos mitjançant la tècnica UF→UF, perquè es tracta de rutines de parla que solen tenir sempre un equivalent funcional en totes les llengües.

D'altra banda, hem observat que McEwan usa també la fraseologia per caracteritzar l'idiolecte alguns personatges, com ara el de Jed Parry, que com que és un fanàtic religiós, destaca per l'ús abundant de fraseologia que té com a referent la figura de Déu, com es pot comprovar en aquests exemples: *Oh, God; God will forgive me, in the name of God*, expressions que tenen també correspondències directes a les llengües d'arribada i que, per tant, han estat traduïdes sobretot amb la tècnica UF→UF (*Ai, déu meu!; ¡Santo dios!; que Déu em perdoni; que Dios me perdone; per l'amor de Déu; te lo pido por Dios*).

Pel que fa a la novel·la *The Road*, hem pogut constatar que l'autor original, Cormac McCarthy, fa servir una prosa despullada d'artificis, però alhora molt rica en expressivitat, la qual es troba en consonància amb la història narrada. Així doncs, en primer lloc, hem pogut apreciar en aquesta novel·la la presència d'UFs que serveixen per situar la història en l'espai i el temps, però amb una peculiaritat: l'autor fa servir de forma sistemàtica determinades UFs que contribueixen a emmarcar les descripcions dels paisatges erms i arrasats, o la narració de les penúries que han de passar el pare i el fill. Una d'aquestes UFOs utilitzades de forma recurrent en aquesta novel·la ha estat, per exemple *in the dark/ in the darkness*, expressió que accentua la idea del món fosc i desolador en què es troben els personatges, o la sensació de pànic que tenen en alguns moments; així mateix, hem

observat que aquestes UFs també se solen traduir mitjançant altres UFs equivalents en les llengües d'arribada (*en/enmig de la foscor, en/en medio de la ocuridad,* etc.).

Una altra característica que hem pogut identificar quant a l'estil d'aquesta obra és, per exemple, l'austeritat i la sobrietat dels diàlegs; els personatges són parcs en paraules, només diuen allò que és necessari i en el moment que cal fer-ho, de manera que sovint un sol mot pot arribar a adquirir molt de significat. Així doncs, hem observat que, per tal d'aconseguir aquest efecte estilístic, l'autor recorre molt sovint a les UFOs *okay* i *all right* (i expressions derivades, com ara *it's okay/all right*, *are you okay/all right?*, etc.), que poden tenir múltiples significats, en funció del context en què apareixen i que, una vegada més, se solen traduir per UFs equivalents en les llengües d'arribada.

Per últim, en la novel·la *Midnight's Children*, hem pogut constatar la forma com l'autor juga amb el llenguatge, tot modificant de forma creativa moltes UFs, i tot introduint-hi freqüents jocs de paraules, símils i metàfores a través de la fraseologia (*vid*. epígraf 5.1.1).

L'anàlisi qualitativa ens ha permés també d'estudiar la traducció de les UFs tot comparant-ne les UFOs amb les corresponents UFTs (en el cas de l'aplicació de la tècnica UF→UF), a través de paràmetres semàntics, morfosintàctics i pragmàtics. Així, hem pogut constatar que fins i tot en els casos d'UFOs més opaques i que, en principi, es resistien més a ser traduïdes –pel fet de contenir, per exemple, un culturema no compartit per les llengües meta, o per presentar grans diferències morfosintàctiques a causa de l'anisomorfisme entre l'anglés i el català o l'espanyol– molt sovint els traductors han sigut capaços d'introduir-hi UFs en les seues traduccions, potser no sempre tan fraseològiques com la UFO, però idiomàtiques al capdavall.

Així mateix, hem pogut analitzar casos de modificació creativa d'UFs que presentaven una dificultat afegida per a la traducció. I, en general, hem pogut apreciar la tendència dels traductors a intentar conservar-ne sempre l'expressivitat, bé amb la tècnica UF→UF, o bé amb altres recursos, aspectes que també il·lustren les tendències recollides en l'anàlisi quantitativa.

D'altra banda, en l'anàlisi qualitativa de les pel·lícules, a més de tots els aspectes anteriors, hem pogut observar també el paper cabdal que adopta la fraseologia a l'hora de definir l'oralitat prefabricada d'aquests tipus de textos. Així, hem vist que elements com ara vulgarismes, renecs i d'altres rutines de la parla quotidiana servien per donar una

major expressivitat al discurs: *You fuck! You fuck!* (*Cabró! Cabró!/ ¡Cabrón! ¡Cabrón!*), *Oh, my God. Fuck* (*La puta! Merda/¡Dios mío! Joder*), etc.

Així mateix, hem pogut comprovar, amb exemples concrets, com afecta l'ajust a la traducció de la fraseologia, i així hem pogut il·lustrar algunes de les restriccions imposades per la imatge als traductors, les quals li exigeixen un doble esforç, sobretot a l'hora d'emprar la tècnica UF→UF: per un costat, el traductor ha d'intentar preservar el contingut fraseològic en la seua traducció i, per l'altre, a més, ha de parar atenció al moviment de la boca dels personatges, a la durada de la intervenció d'aquests en pantalla i a la congruència del segment traduït amb allò que apareix representat en la imatge. En aquest sentit, hem examinat exemples en què els traductors escollien unes UFs i no altres pel fet de contenir determinats fonemes que eren congruents amb el moviment labial dels personatges en pantalla. També hem vist altres casos en què, mitjançant UFs, s'han verbalitzat en les traduccions gestos no verbals del TO, per conferir una major expressivitat al diàleg (amb la tècnica No UF→UF). Així mateix, hem pogut analitzar altres fragments en els quals els traductors havien d'ometre UFs per motius d'economia lingüística requerida per la isocronia.

En definitiva, amb aquestes aportacions, considerem que hem assentat les bases per a futures línies d'investigació, entre les quals podríem destacar, per exemple, l'aprofundiment en l'anàlisi empírica, quantitativa i qualitativa, dels factors d'influència en la traducció de la fraseologia relacionats amb la modalitat de traducció i amb l'entorn dels traductors, pel fet que no hem tingut l'oportunitat en aquest treball de poder indagar en profunditat en les condicions en què aquests han dut a terme la seua tasca. A tal fi, resultarien eines d'anàlisi molt valuoses la creació de qüestionaris específics, o l'aplicació de protocols de pensament en veu alta a traductors literaris i audiovisuals de diversos nivells (per exemple, professionals experimentats, traductors novells i estudiants de traducció), per tal d'observar les estratègies adoptades en cada cas a l'hora de traduir la fraseologia. Així mateix, resultaria interessant poder quantificar el grau d'incidència que tenen aquests factors d'influència en l'ús de determinades tècniques de traducció fraseològica.

Per un altre costat, podríem trobar un fructífer àmbit de recerca en estudis similars que contemplen altres variables d'anàlisi, com ara el grau d'opacitat o transparència de les UFs, o les diferències contrastives entre la LO i la LM. Així, en un estudi del primer tipus, es podria relacionar els graus d'opacitat o transparència de les UFs amb els graus de

preservació fraseològica en els textos estudiats. D'altra banda, amb un estudi empíric de l'ús de les tècniques de traducció fraseològica en funció dels paràmetres de comparació fraseològica entre llengües (semàntics, morfosintàctics i pragmàtics) que hem fet servir per a la nostra anàlisi qualitativa, es podria quantificar també el grau de traduïbilitat de les UFs estudiades.

A més a més, aquest tipus d'investigació es podria fer extensible a d'altres modalitats, com ara la subtitulació, o fins i tot la interpretació simultània o consecutiva, amb l'objectiu d'estudiar com afecten, a la traducció de la fraseologia, altres tipus de restriccions imposades per les característiques del mode traductor. De la mateixa manera, es podria dur a terme una recerca de característiques similars agafant com a base altres tipus de traducció emmarcats al si d'àmbits socioprofessionals més marcats pel camp, com ara la traducció jurídica, econòmica i administrativa, o la traducció tècnica i científica, a fi d'establir correspondències entre les llengües originals i les llengües meta quant a la traducció de la fraseologia pròpia de cada camp d'especialitat.

Així mateix, amb l'ampliació i el perfeccionament de la base de dades fraseològica i traductològica que hem creat en aquest treball podríem obrir un camí per a futures aplicacions pràctiques d'aquesta eina com a font de consulta, com a repertori de tècniques de traducció fraseològica per als traductors, o com a recurs didàctic aplicat a les assignatures de Traducció General, de Traducció Audiovisual i de Traducció Literària (Anglés-Català i Anglés-Espanyol) del Grau en Traducció i Interpretació.

8. BIBLIOGRAFIA

8.1. Obres analitzades

8.1.1. Novel·les

MCCARTHY, C. (2006). *The Road*. Londres: Picador.

MCCARTHY, C. (2007 [2006]). *La carretera*. Traducció de Rosa Borràs Montané. Barcelona: Edicions 62.

MCCARTHY, C. (2007 [2006]). *La carretera*. Traducció de Luis Murillo Fort. Barcelona: Random House Mondadori.

MCEWAN, I. (1997). *Enduring Love*. Londres: Vintage.

MCEWAN, I. (1998 [1997]). *Amor perdurable*. Traducció de Carme Geronès i Carles Urritz. Barcelona: Destino.

MCEWAN, I. (1998 [1997]). *Amor perdurable*. Traducció de Benito Gómez Ibáñez. Barcelona: Anagrama.

POE, E A. (1982 [1938]). *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*. Londres: Penguin.

POE, E A. (1983 [1980]). *Contes, volum III*. Traducció de Carles Riba. Barcelona: Quaderns Crema.

POE, E A. (1992). *El gat negre i altres relats*. Traducció de Josep Vallverdú. Barcelona: Barcanova.

POE, E A. (1994). *El gato negro (y otros relatos)*. Traducció d'Enrique Campbell. Barcelona: Edicomunicación.

RUSHDIE, S. (1981). *Midnight's Children*. Londres: Vintage.

RUSHDIE, S. (2002 [1987, 1981]). *Els fills de la mitjanit*. Traducció de Joan Sellent i Arús. Barcelona: Empúries.

RUSHDIE, S. (1997 [1984, 1981]). *Hijos de la medianoche*. Traducció de Miguel Sáenz. Barcelona: Plaza & Janés.

SWIFT, G. (1996). *Last Orders*. Londres: Picador.

SWIFT, G (1997). *Últimos tragos*. Traducció de Jesús Zulaika. Barcelona: Editorial Anagrama.

SWIFT, G (1999). *Les últimes voluntats*. Traducció de Carme Geronès i Carles Urritz. Barcelona: Ediciones Destino S.A.

8.1.2. Pel·lícules

HILLCOAT, J. (2009). *The Road*. EUA: Dimension Films. [Enregistrament en DVD. Versió original en anglés i doblada al català i al castellà *(The Road. La carretera*).]

MEHTA, D. (2012). *Midnight's Children*. Regne Unit, Canadà: Filmnation. [Enregistrament en DVD. Versió original en anglés i doblada al català (*Els fills de la mitjanit*) i al castellà (*Hijos de la medianoche*).]

MITCHELL, R. (2004). *Enduring Love*. Regne Unit: Paramount Pictures. [Enregistrament en DVD. Versió original en anglés i doblada al català (*L'intrús*) i al castellà (*El intruso*).]

MARSHALL, G. (1990). *Pretty Woman*. EUA: Touchtone Pictures. [Enregistrament en DVD. Versió original en anglés i doblada al castellà (*Pretty Woman*).]

JONES, T. (1979). Monty Python's *Life of Brian*. Regne Unit: Sherlock Media. [Enregistrament en DVD. Versió original en anglés i doblada al català i al castellà (*La vida de Brian*). Barcelona: Manga Films.]

8.2. Fonts lexicogràfiques

AMMER, C. (1997). *The American Heritage dictionary of idioms*. Boston: Houghton Mifflin.

CALVO, C. i GIORDANO, A. (1995). *Diccionario Italiano-Español; Español-Italiano*. Barcelona: Herder.

CAMBRIDGE UNIVERSITY PRESS (2015). *Cambridge Dictionaries Online*. [En línia. Disponible en <http://dictionary.cambridge.org/>. Última consulta: agost 2015]

CASTELLANOS, C. i CASTELLANOS, R. (1996 [1979]). *Diccionari català-francés; francés català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

CENTRE COLLÉGIAL DE DÉVELOPPEMENT DE MATÉRIEL DIDACTIQUE (2009). *Repertorio trilingüe de expresiones de significado equivalente*. Quebec: CCDMD. [En línia. Disponible en <http://expressions.ccdmd.qc.ca/>. Última consulta: agost 2015]

COLLINS (2015). *The Collins English Dictionary*. Londres: Harper Collins. [En línia. Disponible en <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english>. Última consulta: agost 2015]

COLLINS (2015). *The Collins English-Spanish Dictionary*. Londres: Harper Collins. [En línia. Disponible en <http://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-spanish>. Última consulta: agost 2015]

CORPORACIÓN DE RADIO Y TELEVISIÓN ESPAÑOLA (2015). *Manual de estilo de RTVE*. [En línia. Disponible en <http://manualdeestilo.rtve.es/>. Última consulta: agost 2015]

DICTIONARY.COM (2015). [En línia. Disponible en <http://dictionary.reference.com/>. Última consulta: agost 2015]

DUDEN (©1997). *PC-Bibliotek. Duden Deutsches Universalwörterbuch* [cd-rom]. Versió 2.0f. Manheim: Bibliographisches Institut & F.A. Brockhaus AG.

ENCICLOPÈDIA CATALANA (©1994). *Diccionari de la llengua catalana* [cd-rom]. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

ENCICLOPÈDIA CATALANA. *Gran diccionari de la llengua catalana*. [En línia. Disponible en <http://www.enciclopedia.cat/diccionaris/gran-diccionari-de-la-llengua-catalana>. Última consulta: octubre 2015]

ENCICLOPÈDIA CATALANA (1997/2015). *Diccionari de la llengua catalana multilingüe*. [En línia. Disponible en <http://www.grec.net/cgibin/mlt00.pgm>. Última consulta: agost 2015]

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA, INC. (©1994). *Encyclopaedia Britannica*. [cd.-rom]

GARCÍA-PELAYO, R. i TESTAS, J. (Eds.) (1992). *Gran diccionario Larousse Español-Francés; Français-Espagnol*. Barcelona: Larousse Planeta.

GENERALITAT DE CATALUNYA, CORPORACIÓ CATALANA DELS MITJANS AUDIOVISUALS. *És a dir. El portal lingüístic de la Corporació Catalana dels Mitjans Audiovisuals.* [En línia. Disponible en <http://esadir.cat/>. Última consulta: novembre 2015]

GENERALITAT DE CATALUNYA, INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS I CENTRE DE TERMINOLOGIA TERMCAT. *Optimot. Consultes lingüístiques.* [En línia. Disponible en <http://optimot.gencat.cat>. Última consulta: novembre 2015]

GÓMEZ TORREGO, L. (1996). *Manual de español correcto*. (Vols. I i II) Madrid: Arco.

HAENSCH, G. (Ed.) (1995). *Diccionario Alemán-Español; Español-Alemán*. Barcelona: Herder.

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS (1995). *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana i Ed. 62.

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS (2007). *Diccionari de la llengua catalana*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana i Ed. 62. [En línia. Disponible en <http://dlc.iec.cat/>. Última consulta: novembre 2015].

INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS I EDITORIAL MOLL (2002). *Diccionari català-valencià-balear*. Barcelona: IEC i Editorial Moll. [En línia. Disponible en <http://dcvb.iecat.net/default.asp>. Última consulta: setembre 2015].

LONGMAN (2015). *Longman Dictionary of Contemporary English*. [En línia. Disponible en <http://www.ldoceonline.com/>. Última consulta: setembre 2015].

MACMILLAN PUBLISHERS LIMITED (2009/2015). *McMillan Dictionary*. [En línia. Disponible en <http://www.macmillandictionary.com/>. Última consulta: octubre 2015].

MERRIAM-WEBSTER (2015). *Merriam-Webster Online Dictionary*. [En línia. Disponible en <http://www.merriam-webster.com/>. Última consulta: setembre 2015].

OLIVA, S. i BUXTON, A. (1993 [1983]). *Diccionari català-anglés; anglés-català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

OXFORD UNIVERSITY PRESS (2015). *Oxford Dictionaries*. [En línia. Disponible en <http://www.oxforddictionaries.com/>. Última consulta: octubre 2015].

RADER, W. (1996/2015). *The Online Slang Dictionary*. [En línia. Disponible en <http://onlineslangdictionary.com/>. Última consulta: octubre 2015].

RASPALL, J. i MARTÍ, J. (1984). *Diccionari de locucions i frases fetes*. Barcelona; Ed.62.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992). *Diccionario de la lengua española*. (Vigésima primera edición). Madrid: Espasa Calpe.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001). *Diccionario de la lengua española* (22.a ed.). [En línia. Disponible en <http://www.rae.es/rae.html>. Última consulta: octubre 2015].

REVERSO (2015). *Diccionario inglés-español*. [En línia. Disponible en <http://diccionario.reverso.net/>. Última consulta: setembre 2015].

SINCLAIR, J. (Ed.) (1995). *Collins Cobuild English Dictionary*. London: Harper Collins.

SMITH, C. (Ed.) (1994). *Diccionario Collins Español-Inglés; Inglés-Español*. London: Harper Collins; Barcelona: Grijalbo.

TELEVISIÓ DE CATALUNYA (1997). *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge*. Barcelona: Edicions 62.

TERMCAT, CENTRE DE TERMINOLOGIA (2015). *Cercaterm*. [En línia. Disponible en <http://www.termcat.cat/es/Cercaterm/Fitxes/>. Última consulta: agost 2015]

THE FREE DICTIONARY BY FARLEX (2015). *Dictionary of idioms*. [En línia. Disponible en <http://idioms.thefreedictionary.com/>. Última consulta: agost 2015]

TORRAS, J. i SAGRISTÀ, M. (Eds.) (1995 [1987]). *Diccionari català-castellà; castellà-català*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana.

WHITING, B. J. (1977). *Early American Proverbs and Proverbial Phrases*. Cambridge, Mass: Belknap Press of Harvard University Press.

WORDREFERENCE (2015). *Online Language Dictionaries*. [En línia. Disponible en <http://www.wordreference.com/>. Última consulta: octubre 2015]

8.3. Obres de consulta i referències bibliogràfiques

AGOST, R. (1999). *Traducción y doblaje: voces, palabras e imágenes*. Barcelona: Ariel.

AGOST, R.. i CHAUME, F. (2001). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

AGOST, R., CHAUME, F. i HURTADO, A. (1999). «La enseñanza de la traducción audiovisual.», a HURTADO, A. (Dir.). *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid: Edelsa (p. 182-195).

AGOST, R. i GARCÍA IZQUIERDO, I. (1997). «El registre col·loquial i el doblatge», *Actes del Segon Congrés Internacional sobre Traducció*. Barcelona: UAB.

ANDREW, D. (2000 [1984]). «Adaptation.», a NAREMORE, J (Ed.). *Film Adaptation.*. New Brunswick: James Naremore.Ed.Rutgers.

ARAGAY, M. (2005). *Books in motion: adaptation, intertextuality, authorship.*. Amsterdam/Nova York: Rodopi.

ARUTJUNOVA, N. (1988). «Obraz (opyt konceptual'nogo analiza)», a *Referencija i problemy tekstoobrazovanija*. Moscú: Nauka (p. 117-129).

BAKER, M. (1992). *In other words. A coursebook on translation*, Londres: Routledge.

BELL, R. (1991). *Translation and Translating: Theory and Practice*, Londres: Longman.

BEYLARD-OZEROFF, A.; KRÁLOVÁ, J. i MOSER-MERCER, B. (Eds.) (1995). *Translators' Strategies and Creativity*. Amsterdam: John Benjamins.

BLADAS, O. (2000). «Les rutines de parla en el català col·loquial», a SALVADOR, V. i PIQUER, A. (Eds.). *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*. Col·lecció «Estudis Filològics», 4. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I (p. 325-331).

BLADAS, O. (2006). «Com dir el que no sona. Les rutines de parla en discurs directe periodístic i col·loquial», a SALVADOR, V. i CLIMENT, L. (Eds.). *El discurs prefabricat II. Fraseologia i comunicació social.* Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I (p. 267-317).

BLUESTONE, G. (2003 [1957]). *Novels into Film*. Baltimore: The John Hopkins University Press.

BRACHO LAPIEDRA, L.(Ed.) (2013). *El corpus COVALT: un observatori de fraseologia traduïda*, Aquisgrà: Shaker Verlag.

BROECK, R. VAN DEN (1981). «The limits of translatability exemplified by metaphor translation». *Poetics Today*, 2:4 (p.73-87).

BURGER, H. (1998). *Phraseologie: Eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. Berlín: Erich Schmidt.

BURGER, H. (2000). «Konzepte von Veriation in der Phraseologie», a HÄCKI BUHOFER (Ed.). *Vom Umgang mit spachlicher Variation, Festchrift für Heinrich Löffler*. Tübingen: Basel (p. 35-51).

BURGER, H. (2003). *Phraseologie: eine Einführung am Beispiel des Deutschen*. Berlín: Erich Schmidt.

CABRÉ, T. (1992). *La terminologia. La teoria, els mètodes, les aplicacions*. Barcelona: Editorial Empúries.

CACCIARI, C. i TABOSSI, P. (1988). «The comprehension of idioms», a *Journal of Memory and Language,* 27 (p. 668-683).

CACCIARI, C. i TABOSSI, P. (Eds.) (1993). *Idioms: processing, structure and interpretation*. Hillsdale/Hove/Londres: Lawrence Erlbaum.

CALERO, M.A. (1991). *La imagen de la mujer a través de la tradición paremiológica española (lengua y cultura)*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona.

CALERO, M.A. (1998). «Sobre los oficios femeninos en el refranero español: la mujer y la costura», a *Paremia*, 7 (p. 43-52).

CARMONA, R. (1990). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.

CASARES, J. (1992 [1950]). *Introducción a la lexicografía moderna*. Madrid: CSIC.

CASETTI, F. i DI CHIO, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.

CASTRO, X. (2001). «El traductor de películas», a DURO, M. (Coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra (p. 267-298).

CATFORD, J.C. (1965). *A linguistic Theory of Translation: An Essay in Applied Linguistics*. Londres: Oxford University Press (*Una teoría lingüística de la traducción: ensayo de lingüística aplicada*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1970).

CATTRYSSE, P. (1992). «Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals.» a *TARGET International Journal of Translation Studies*, 4:1 (p. 53-70). Amsterdam: John Benjamins Publishing.

ČERNYŠEVA, I. (1980). *Feste Wortkomplexe des Deutschen in Spracheund Rede*. Moscú: Vysšaja škola.

CHAUME, F. (2001). «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», a AGOST, R. i CHAUME, F. (Eds.) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló: Publicacions de la Universitat Jaume I (p. 77-88).

CHAUME, F. (2003). *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo.

CHAUME, F. (2004a). «Synchronization in dubbing: a translational approach», a ORERO, P. (Ed.) *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins, (p.35-52).

CHAUME, F (2004b). «Film Studies and Translation Studies: two disciplines at stake in Audiovisual Translation», *Meta*, 49:1 (p. 12-24).

CHAUME, F. (2004c). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

CHESTERMAN, A. 2004. «Hypotheses About Translation Universals», a GILE, D., HANSEN, G., MALMKJÆR, K. (Eds.). *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies: Selected Contributions from the EST Congress, Copenhagen 2001*, 1-13. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.

CHUQUET, H. i PAILLARD, M. (1989). *Aproche linguistique des problèmes de traduction*. París: Ophris.

CONCA, M. (1990). *Paremiologia*. Biblioteca Lingüística Catalana. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.

CONCA, M. (2000). «Característiques lingüístiques comparades entre locucions i parèmies», a SALVADOR, V. i PIQUER, A. (Eds.). *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*. Col·lecció «Estudis Filològics», 4. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I (p. 49-62).

CONCA, M. i GUIA, J. (1995). «D'un complex d'inferioritat proverbial», a SALVADOR, V. (Ed.). *Caplletra*, 18. Revista internacional de filologia. (Monogràfic sobre fraseologia), (p. 177-210).

CONCA, M. i GUIA, J. (2014). *La fraseologia. Principis, mètode i aplicacions*. Alzira: Bromera.

CORBIN, R. M. (1980). «Decisions that Might not get Made», a WALLSTEN, T.E. (Ed.). *Cognitive Processes in Choice and Decision Behaviour*. Hillsdale: Erlbaum (p. 47-67).

CORPAS, G. (1996). *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.

CORPAS, G. (1998). «Criterios generales de clasificación del universo fraseológico de las lenguas, con ejemplos tomados del español y del inglés», a ALVAR EZQUERRA, M. i CORPAS, G. (Eds.). *Diccionarios, frases, palabras*. Màlaga: Servicio de publicaciones de la Universidad de Málaga (p. 483-522).

CORPAS, G. (2000). «Fraseología y traducción», a SALVADOR, V. i PIQUER, A. (Eds.). *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*. Col·lecció «Estudis Filològics», 4. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I (p. 49-62).

CORPAS, G. (2003). *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*. Madrid: Lingüística Iberoamericana.

CORPAS, G. (2013). «Detección, descripción y contraste de unidades fraseológicas mediante tecnologías lingüísticas.», en OLZA, I. I MANERO, E. (Eds), *Fraseopragmática*. Berlín: Frank and Timme (p. 335-373).

COWIE, A.P. (Ed.). (1998). *Phraseology. Theory, Analysis and Applications*. Oxford Studies in Lexicography and Lexicology. Oxford: Clarendon Press.

CUENCA, M.J. I CASTELLÀ, J.M. (1995). «*Una caracterització cognitiva de les preguntes confirmatòries (question tags)*», a SALVADOR, V. (Ed.). *Caplletra*, 18. Revista internacional de filologia. (Monogràfic sobre fraseologia), (p. 65-84).

DELABASTITA, D. (1989). «Translation and Mass Communication: Film and T.V. Translation as Evidence of Cultural Dynamics», a *Babel*, 35.4 (p. 193-217).

DELABASTITA, D. (Ed.) (1996a). *Wordplay and Translation*. Número especial de *The Translator*, 2:2. Manchester: St. Jerome Publishing; Namur: Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix.

DELABASTITA, D. (1996b). «Introduction». *The Translator*, 2:2. Manchester: St. Jerome Publishing: Namur: Facultés Universitaires Notre-Dame de la Paix (p. 127-139).

DELABASTITA, D. (Ed.) (1997). *Essays on Punning and Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.

DI GIOVANNI, E.; ORERO, P.; AGOST R. (Eds.) (2012). *MONOGRAFIAS DE TRADUCCION E INTERPRETACION. Multidisciplinarity in AudiovisualTranslation.* Num. 4.. Alacant: Universitat Jaume I de Castelló / Universitat d'Alacant / Universitat de València (p. 9-22).

DIJK, T.A. VAN. (2011). *Sociedad y discurso*. Barcelona: Gedisa.

DIJK, T.A. VAN. (2012). *Discurso y contexto*. Barcelona: Gedisa.

DOBROVOLS'KIJ, D. (1988): *Phraseologie als Objekt der Universalienlinguistik*. Leipzig: Enzyklopädie.

DOBROVOLS'KIJ, D. (1997): *Idiome im mentalen Lexicon. Ziele und Methoden der kognitivbasierten Phraseologieforchung*. Linguistisch-Philologische Studien, Band 18. Trier: Fokus.

DOYLE, M.S. (2010). «Una entrevista con Luis Murillo Fort, traductor de Cormac McCarthy», a *TRANS*. Revista de Traductología, 14. (p.175-186) Disponible en: <http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_14/t14_175-186_MSDoyle.pdf>

DUCROT, O. (1980). *Les échelles argumentatives*. París: Minuit.

ĎURČO, P. (1993). «Für eine vergleichende Enzyklopädie der Phraseme», a KROŠLÁKOVÁ, E. i ĎURČO, P. (Eds.). *Phraseology in Education, Science and Culture.* Nitra: VSPN (p. 80-84).

DURO, M. (1999). «Miguel Sáenz. Treinta preguntas y un café», a *TRANS*. Revista de Traductología, 3 (p.121-128) Disponible en: <http://www.trans.uma.es/pdf/Trans_3/t3_121-128_MMoreno.pdf>

EGUÍLUZ, F. *et al.* (Eds.) (1994). *Transvases culturales: literatura, cine y traducción*, Vitòria: Departamento de Filología Inglesa y Alemana, Universidad del País Vasco.

EISMANN, W (Ed.) (1998). EUROPHRAS '95: *Europäische Phraseologie im Vergleich: Gemeinsames Erbe und kulturelle Vielfalt*. Bochum: Universitätsverlag Brockmeyer.

EVEN-ZOHAR, I. (1997). «Factors and Dependencies in Culture: A Revised Outline for Polisystem Culture Research», a *Canadian Review of Comparative Literature/Révue Canadienne de Littérature Comparée* (p.15-34).

FIALA, P.; LAFON, P. i PIGUET, M.F. (Eds.) (1997). *La locution: entre lexique, syntaxe et pragmatique.* (Collection Saint-Cloud). París: Klincksiek.

FILLMORE, C.J.; KAY, P. i O'CONNOR, M.C. (1983). *Regularity and idiomacity in grammatical constructions: the case of «let alone»*. Berkeley: Institute of Cognitive Studies.

FLEISCHER, W. (1997). *Phraseologie der deutschen Gegenwartssprache*. (Studienbuch). Tübingen: Max Niemeyer.

FLORIN, S. (1993). «Realia in Translation», a ZLATEVA, P. (Ed.). *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*. Londres: Routledge (p. 122-128).

FORTEA. (2003). «Traducir es un placer de dioses, entrevista con Miguel Sáenz», a *Vasos comunicantes*. Revista de ACE Traductores, 25 (p. 33-37).

GARCÍA DE TORO, C. (2000). «Traduir els fraseologismes entre català i espanyol», a SALVADOR, V. i PIQUER, A. (Eds.). *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i*

aplicada. Col·lecció «Estudis Filològics», 4. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I (p. 227-239).

GARCÍA IZQUIERDO, I. (2000). «Reflexions a l'entorn de la traducció (al català i a l'espanyol) d'algunes unitats fraseològiques de *Three men in a boat*», a SALVADOR, V. i PIQUER, A. (Eds.). *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*. Col·lecció «Estudis Filològics», 4. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I (p. 153-167).

GARCÍA LUQUE, F. (2005). «Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica: nuevos horizontes para la traductología», a *TRANS*. Revista de Traductología, 9 (p.21-35). Disponible en: <http://www.trans.uma.es/Trans_9/t9_21-35_FGarcia.pdf>

GARCÍA-PAGE, M. (2008). *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones.* Barcelona: Anthropos.

GARCÍA YEBRA, V. (1984). *Teoría y práctica de la traducción*. Madrid: Gredos.

GEERAERTS, D. (1995). «Especialització i reinterpretació en les expressions idiomàtiques», a SALVADOR, V. (Ed.). *Caplletra*, 18. Revista internacional de filologia. (Monogràfic sobre fraseologia), (p. 45-64).

GENETTE, G. (1977). «Genres, "types", modes», *Poétique,* 32 (p. 389-421).

GILABERT, A., LEDESMA, I. i TRIFOL, A. (2001). «La sincronización y la adaptación de guiones cinematográficos», a DURO, M. (Ed.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra (325-330).

GINEBRA, J. (2000). «Sintaxi i fraseologia: els límits de les unitats fraseològiques verbals», a SALVADOR, V. i PIQUER, A. (Eds.). *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*. Col·lecció «Estudis Filològics», 4. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I (p.65-80).

GINEBRA, J. (2005). «Fraseologia, lingüística de corpus i ensenyament de la gramàtica», a *ARTICLES de Didàctica de la Llengua i de la Literatura*, 36, abril de 2005.

GLADROW, W. (1993). «Faktoren der zwischensprachlichen Äquivalenz in der Phraseologie», a KROŠLÁKOVÁ, E. i ĎURČO, P. (Eds.). *Phraseology in Education, Science and Culture.* Nitra: VSPN (p. 110-121).

GLÄSER, R. (1986). *Phraseologie der englischen Sprache*. Tübingen: Max Niemeyer.

GLÄSER, R. (1998). «The Stylistic Potential of Phraseological Units in the Light of Genre Analysis», a COWIE, A.P. (Ed.). *Phraseology. Theory, Analysis and Applications*. Oxford Studies in Lexicography and Lexicology. Oxford: Clarendon Press (p. 125-143).

GODAYOL, P. (2000). *Espais de frontera. Gènere i traducció*. Vic: Eumo Editorial.

GUIA, J. (1998). *Fraseologia i estil. Enigmes literaris a la València del segle XV*. Barcelona: Tres i Quatre.

GUZMÁN, J.R. (2000). «Unitats fraseològiques i traducció en els textos teatrals: *El càntir trencat*», a SALVADOR, V. i PIQUER, A. (Eds.). *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*. Col·lecció «Estudis Filològics», 4. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I (p.169-186).

HÄCKI-BUHOFER, A. (1989). «Psycholinguistische Aspekte in der Bildhaftigkeit von Phraseologismen», a GRECIANO, G. (Ed.). *EUROPHRAS 88: Phraséologie Contrastive: Actes du Colloque International Klingenthal-Strasbourg, 12-16 mai 1988* (Collection Recherches Germaniques, 2). Estrasburg: Université des Sciences Humaines, Département d'Etudes Allemandes.

HÄCKI-BUHOFER, A. (1993). «Psycholonguistik der Phraseologie. Zum Stand der Forchung», a KROŠLÁKOVÁ, E. i ĎURČO, P. (Eds.). *Phraseology in Education, Science and Culture.* Nitra: VSPN (p. 148-160).

HÄCKI-BUHOFER, A. (1996). «Theorie und Metodologie der psycholinguistisch basierten Bedeutungsbeschreibung: Zur Bandbreite phraseologischer Bedeutungen», a WEIGAND, E. i HUNDSNURCHER, F. (Eds.). *Lexical Structures and Language in Use*. Tübingen: Max Niemeyer (p. 387-389).

HÄCKI-BUHOFER, A. (2004). «Spielräume des Sprachverstehens. Psycholinguistische Zugämge zum individuellen Umgang mit Phraseologismen», a STEYER, K. (Ed). *Wortverbindungen –mehr oder weniger fest*. Berlín: Walter de Gruyter (p. 144-164).

HALLIDAY, M. A. K. (1973). *Explorations in the Functions of Language*. Londres: Edward Arnold.

HATIM, B. i MASON, I. (1990). *Discourse and the Translator*. Harlow: Longman.

HATIM, B. i MASON, I . (1997). *The Translator as Communicator*. Londres: Routledge.

HEINE, B.; CLAUDI, U i HÜNNEMEYER, F. (1991). *Grammaticalisation. A conceptual framework*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.

HILFERTY, J. (1995). «Metonímia i metàfora des d'una perspectiva cognitiva», a SALVADOR, V. (Ed.): *Caplletra*, 18. Revista internacional de filologia. (Monogràfic sobre fraseologia), (p.31-44).

HOCKETT, CH. F. (1958). *A course in modern linguistics*. Nova York: The McMillan Company.

HOUSE, J. (1981/1977). *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen: Narr.

HURTADO, A. (2001). *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.

HURTADO, A. (Dir.) (1999). *Enseñar a traducir*. Madrid: EDELSA Grupo Didascalia S.A.

IORDANSKAJA, L. (1973). «Tentative lexicographic definitions for a group of Russian words denoting emotions», a KIEFER, F.: *Trends in Soviet theoretical linguistics*. Dordrecht: Reidel (p. 389-410).

IORDANSKAJA, L. i MEL'ČUK, I. (1990). «Semantics of two emotion verbs in Russian: *bojat'sja* 'to be afraid' & *nadejat'sja* 'to hope'», a *Australian journal of linguistics*, 10 (p. 307-357).

IZARD, N. (1992). *La traducció cinematográfica*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació.

JAKOBSON, R. (1963). *Essais de linguistique générale.* Trad. franc. et introduction de N. Ruwet. París: Editions de Minuit (Points, 17). Trad. cast. de J.M. Pujol i J. Cabanes: *Ensayos de lingüística general.* Barcelona: Seix Barral (Biblioteca Breve, Ciencias Humanas, 381), 1975, 2a edició 1981; Barcelona: Ariel (Letras e Ideas, Studia, 24), 1984; Barcelona: Planeta-Agostini (Obras maestras del pensamiento contemporáneo 44), 1985.

KAHANE, E. (1991). «Los doblajes cinematográficos: trucaje lingüístico y verosimilitud», a *Paralleles, Cahiers de l'Ecole de Traduction et d'Interpretation*. Ginebra: Université de Genève.

KATAN, D. (1999). *Translating Cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome.

KÓTOVA, M. (1998). «As aportacións russas ós estudios fraseolóxicos», a FERRO RUIBAL, X. (Coord.): *Actas do I Colloquio Galego de Fraseoloxía*, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro: Xunta de Galicia (p. 247-256).

LAWICK BROZIO, H. VAN (2000). «La traducció de fraseologismes: uns exemples de Bertolt Brecht», a SALVADOR, V. i PIQUER, A. (Eds.). *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*. Col·lecció «Estudis Filològics», 4. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I (pp. 203-216).

LAWICK BROZIO, H. VAN (2001). *Metaforicitat i traductologia: Anàlisi d'un corpus de traduccions de l'alemany (L-origen) a diverses llengües romàniques (L-meta).* (Tesi doctoral). Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

LAWICK BROZIO, H. VAN (2006). *Metàfora, fraseologia i traducció. Aplicació als somatismes en una obra de Bertolt Brecht.* Biblioteca Catalànica Germànica, Vol. 4. Aquisgrà: Shaker Verlag.

LAWICK BROZIO, H. VAN (2013). «Apunts sobre fraseologia i per a l'anàlisi traductològica d'unitats fraseològiques», a BRACHO LAPIEDRA, L.(ED.). *El corpus COVALT: un observatori de fraseologia traduïda*. Biblioteca Catalànica Germànica, Vol. 11. Aquisgrà: Shaker Verlag (p. 129-161).

LECUONA, L. (1994). «Entre el doblaje y la subtitulación: la interpretación simultánea en el cine», a EGUÍLUZ, F. *et al*. (Eds.) *Transvases culturales: literatura, cine, traducción.* Vitòria: Universidad del País Vasco (p. 279-285).

MAHADI, T. S. T., VAEZIAN, H., i AKBARI, M. (2010). *Corpora in translation: a practical guide*. Berna: Peter Lang.

MALLAFRÈ, J. (1991). *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literària*. Barcelona: Quaderns Crema.

MARCO, J. (Ed.) (1995). *La traducció literària*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

MARCO, J (1998). «El paper de l'anàlisi estilística en la pràctica i l'ensenyament de la traducció literària», a ORERO, P. (Ed.). *Actes del III Congrés Internacional sobre Traducció*, Març 1996. Bellaterra: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (p. 427-443).

MARCO, J (2000a). «La traducció de la metàfora lexicalitzada als textos literaris: problemes i mètodes», a SALVADOR, V. i PIQUER, A. (Eds.). *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*. Col·lecció «Estudis Filològics», 4. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I (p. 139-151).

MARCO, J. (2000b). «Funció de les traduccions i models estilístics: el cas de la traducció al català al segle XX.», a *Quaderns. Revista de traducció*, 5. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (p. 29-44).

MARCO, J (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.

MARCO, J. (2004). «Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi.». A: *Quaderns. Revista de traducció*, 11. Barcelona: Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona (p. 129-149).

MARCO, J. (2013a). «Els estudis de traducció basats en corpus», a BRACHO LAPIEDRA, L.(ED.). *El corpus COVALT: un observatori de fraseologia traduïda*. Biblioteca Catalànica Germànica, Vol. 11. Aquisgrà: Shaker Verlag (p. 5-48).

MARCO, J. (2013b). «La traducció de les unitats fraseològiques de base somàtica en el subcorpus anglès-català», a BRACHO LAPIEDRA, L.(ED.). *El corpus COVALT: un observatori de fraseologia traduïda*. Biblioteca Catalànica Germànica, Vol. 11. Aquisgrà: Shaker Verlag (p. 163-215).

MARCO, J.; VERDEGAL, J. i HURTADO, A. (1999). «La traducción literaria», a HURTADO, A. (Dir.): *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid: Edelsa (p. 167-181).

MARTÍN, L. (1994). «Estudio de las diferentes fases del proceso de doblaje», a EGUÍLUZ, F. *et al*. (Eds.) *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitòria: Universidad del País Vasco (p. 323-330).

MARTINS-BALTAR, M. (1997). *La locution, entre langues et usages* (Collection Signes). París: ENS Editions Fontenay/ Saint Cloud, diff. Ophrys.

MATEO, M. (1995). *La traducción del humor: las comedias inglesas en español*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.

MAYORAL, R. *et al*. (1988). «Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation», a *Meta* XXX, III (p. 356-367).

MAYORAL, R. (2001): *Aspectos espistemológicos de la traducción*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.

MEL'ČUK, I. (1998): «Collocations and Lexical Functions», a COWIE, A.P. (Ed.). *Phraseology. Theory, Analysis and Applications*. Oxford Studies in Lexicography and Lexicology. Oxford: Clarendon Press (p. 23-53).

MONZÓ, E (2000). «Estudi fraseològic de fórmules jurídiques dins de l'àmbit legislatiu», a SALVADOR, V. i PIQUER, A. (Eds.). *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*. Col·lecció «Estudis Filològics», 4. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I (p. 343-354).

MONZÓ, E. (2002). *La professió del traductor jurídic i jurat. Descripció sociològica de la professió i anàlisi discursiva del transgènere* [tesi doctoral], Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.

MOON, R. (1998). «Frequencies and Forms of Phrasal Lexemes in English», a COWIE, A.P. (Ed.). *Phraseology. Theory, Analysis and Applications*. Oxford Studies in Lexicography and Lexicology. Oxford: Clarendon Press (p. 79-100).

MORIENKO, V. (2000). *Fraseoloxía eslava. Manual universitario para a especialidade de lingua e literatura rusas*. Santiago de Compostel·la: Centro Ramón Piñeiro, Xunta de Galicia.

MORVAY, K. (1995). «Problemes de fraseologia i fraseografia catalanes», a SALVADOR, V. (Ed.). *Caplletra*, 18. Revista internacional de filologia. (Monogràfic sobre fraseologia), (p. 211-220).

MUNDAY, J. (2008). *Style and Ideology in Translation*. Londres/Nova York: Routledge.

NATTINGER J.R. i DECARRICO, J.S. (1992). *Lexical phrases and language teaching*. Oxford/Nova York/Toronto: Oxford University Press.

NEWMARK, P. (1988). *A Text Book of Translation*. Londres: Prentice Hall.

NIDA, E.A. (1959). «Principles of Translation as exemplified by Bible Translating», a BROWER R.A. (Ed). *On Translation*, Harvard University Press (p. 11-13).

NIDA, E.A. (1964). *Toward a Science of Translating, with especial reference to principles and procedures involved in Bible translating*. Leiden: E.J. Brill.

NORD, C. (1991). *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi.

OLTRA, M.D. (2005). «The translation of cultural references in the cinema», a BRANCHADELL, A. i WEST M. (Eds.). *Less Translated Languages*. Amsterdam: John Benjamins (pp. 75-91).

OLTRA, M.D. (2006a). *La traducció de les unitats fraseològiques en el cinema i la literatura: estudi descriptiu*. (Treball d'investigació de 3r cicle) Universitat Jaume I.

OLTRA, M.D. (2006b). «La fraseologia en el cinema: anàlisi d'exemples extrets de pel·lícules doblades de l'anglés al català i al castellà.», a SALVADOR, V. i CLIMENT, L. (Eds.). *El discurs prefabricat II. Fraseologia i comunicació social.* Castelló: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.

ORTÍN, M. (2015). «Dos llenguatges de traducció diferents: les dues versions de Josep Carner d'*El malalt imaginari* (1905/1909 i 1021)», a GUZMAN, J. i MARCO, J. (Coord.). *Caplletra*, 58. Revista internacional de filologia. (Monogràfic sobre «Traducció i models lingüístics»), (p. 123-157).

PAMIES, A. (2007). «Metáforas libres y metáforas lexicalizadas». Conferencia plenaria en el *II Congreso Internacional de Léxico Español Actual* (20-03-2007). Venècia: Università Ca Foscari di Venezia.

PENADÈS, I. (1999). *La enseñanza de las unidades fraseológicas*. Madrid: Arco/Libro.

PIIRAINEN, E. (2000). *Phraseologie der westmünsterländischen Mundart. Teil 1: Semantische, kulturelle und pragmatische Aspekte dialektaler Phraseologismen* (Phräseologie und Parömiologie 2). Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren.

PIQUER, A. (1995). «Fraseologia i discurs narratiu: anàlisi d'alguns casos en la novel·lística contemporània», a SALVADOR, V. (Ed.). *Caplletra*, 18. Revista internacional de filologia. (Monogràfic sobre fraseologia), (p. 121-132).

PUJOL, D. (2015). «Models de traducció literària i audiovisual en català col·loquial: el cas de *Jackie Brown* de Quentin Tarantino», a GUZMAN, J. i MARCO, J. (Coord.). *Caplletra*, 58. Revista internacional de filologia. (Monogràfic sobre «Traducció i models lingüístics»), (p. 235-264).

QUINTEROS DE CREUS, S. (Ed.) (2004). «*Estudos em torno da fraseologia»*, a *Letras de Hoje*. Porto Alegre: PUCRS.

REISS, K. I VERMEER, H. (1984). *Towards a General Theory of Translational Action. Skopos Theory Explained*. Londres/ Nova York: Routledge.

RODRÍGUEZ, J. (2009). «Los traductores levantan la voz», a *Tonos*. Revista electrónica de estudios filológicos, 18. Recortes. Disponible en: <https://www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/recortes-3-traductores.htm>

RUIZ GURILLO, L. (1998). *La fraseología del español coloquial*. Barcelona: Ariel.

RUIZ GURILLO, L. (2000). «¿Puede la fraseología ser relevante en cualquier situación?», a SALVADOR, V. i PIQUER, A. (Eds.). *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*. Col·lecció «Estudis Filològics», 4. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I (p. 81-103).

SÁENZ, M. (2003). «La soledad del traductor», a *Vasos Comunicantes*. Revista de ACE Traductores, 25. (p. 27-31).

SALVADOR, V. (1990). «L'anàlisi del discurs, entre l'oralitat i l'escriptura», a *Caplletra*. 7. Revista internacional de filologia (p. 9-31).

SALVADOR, V. (Ed.) (1995). *Caplletra*, 18. Revista internacional de filologia. (Monogràfic sobre fraseologia).

SALVADOR, V. (2000). «Idiomaticitat i discurs prefabricat », a SALVADOR, V. i PIQUER, A. (Eds.): *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*. Col·lecció «Estudis Filològics», 4. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I (p. 19-30).

SALVADOR, V. (2004). «Fraseología y educación discursiva», a QUINTEROS DE CREUS, S. (Ed.). «*Estudos em torno da fraseologia»*, a *Letras de Hoje*. Porto Alegre: PUCRS (p. 45-63).

SALVADOR, V. (2006). «"Engegueu el ventilador amb les mans ben netes": Fraseologia, metàfora i interdiscurs en la comunicació política», a SALVADOR, V. i CLIMENT, L. (Eds.). *El discurs prefabricat II. Fraseologia i comunicació social.* Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I (p. 23-51).

SALVADOR, V. (2011): «Metaphor and style in Catalan», en PAYRATÓ, L. i COTS, J.M. (Eds.). *The Pragmatics of Catalan*, Berlin/Boston: Walter De Gruyter (p. 309-329).

SALVADOR, V. i CLIMENT, L. (Eds.) (2006). *El discurs prefabricat II. Fraseologia i comunicació social.* Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.

SALVADOR, V. i FERRER, M. (2005). «Fraseologia i educació discursiva», a *ARTICLES de Didàctica de la Llengua i de la Literatura*, 36, abril de 2005.

SALVADOR, V. i PIQUER, A. (Eds.) (2000). *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*. Col·lecció «Estudis Filològics», 4. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.

SAMANIEGO, E. (1996). *La traducción de la metáfora*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid.

SANCHO, P (1999). *Introducció a la fraseologia. Aplicació al valencià col·loquial*. València: Denes.

SANCHO, P. (2000). «Aspectes de la fraseologia del valencià col·loquial», a SALVADOR, V. i PIQUER, A. (Eds.) (2000). *El discurs prefabricat. Estudis de fraseologia teòrica i aplicada*. Col·lecció «Estudis Filològics», 4. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I (p. 307-324).

SANCHO, P. (2006). «L'ús de la fraseologia en el discurs publicitari i en el discurs informatiu», a SALVADOR, V. i CLIMENT, L. (Eds.): *El discurs prefabricat II. Fraseologia i comunicació social.* Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I (p. 139-170).

SANTIAGO, P i ORTE, J. (2002). *El cine en siete películas*. Madrid: Cie Inversiones Editoriales Dossat.

SELLENT, J. (2001). «Qualitat i recepció en la traducció per al doblatge», a AGOST, R.. i CHAUME, F. *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I (p. 119-122).

SELLENT, J. (2015). «Jocs de llenguatge en escena», a GUZMAN, J. i MARCO, J. (Coord.). *Caplletra*, 58. Revista internacional de filologia. (Monogràfic sobre «Traducció i models lingüístics»), (p. 225-234).

SEVILLA, J. (Ed.) (1997). *Actas del I Congreso Internacional de Paremiología*, (Nº especial de *Paremia 6*).

SINCLAIR, J. (2000). «The search for units of meaning», a CORPAS, G. (Ed.). *Las lenguas de Europa: Estudios de fraseología, fraseografía y traducción*. Granada: Comares (p. 7-37).

SNELL-HORNBY, M. (1988). *Translation Studies.An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins.

SWIDLER, A. (1986). «Culture in Action: Symbols and Strategies», a *American Sociological Review*, Vol. 51, No. 2. (p.. 273-286).

TOURY, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv: Porter Institute for Poetics and Semiotics.

TOURY, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam; Filadèlfia: John Benjamins.

TOURY, G. (1997). «What Is It that Renders a Spoonerism (Un)translatable?», a DELABASTITA, D. (Ed.). *Traductio: Essays on Punning and Translation.* Manchester: St. Jerome; Namur: Presses Universitaires de Namur (p. 271-291).

UDINA, D. (2002). «Conversa amb Joan Sellent. Traduir sense impostar la veu», a *Quaderns. Revista de traducció.* 8 (p. 133-143). Disponible en: <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsTraduccio/article/view/25331>

VÁZQUEZ-AYORA, G. (1977). *Introducción a la fraseología: Curso Básico de Traducción*. Washington: Georgetown University Press.

VENY, J. (1991). *Mots d'ahir i mots d'avui*. Barcelona: Empúries.

VIDAL M.C.A. (1995). *Traducción, manipulación, desconstrucción*. Salamanca: Colegio de España.

VIDAL M.C.A. (1998). *El futuro de la traducción. Últimas teorías, nuevas aplicaciones*. València: Institució Alfons el Magnànim.

VINAY, J.P. i DALBERNET, J. (1958). *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Amsterdam: John Benjamins.

WHITMAN, C. (1992). *Through the Dubbing Glass*. Frankfurt: Peter Lang.

WILSS, W. (1996). *Knowledge and Skills in Translator Behavior*. Amsterdam: John Benjamins.

WILSS, W. (2004). «Translation Studies. The State of the Art», a *Meta: Translators' Journal*. Vol. 49, nº 4 (p. 777-785).

ZECCHI, B. (Ed.) (2012). *Teoría y práctica de la adaptación fílmica*. Madrid: Editorial Complutense.

ZLATEVA, P. (Ed.) (1993). *Translation as Social Action. Russian and Bulgarian Perspectives*. Londres: Routledge.

ZULUAGA, A. (1980). *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt-Berna-Cirencester: Peter Lang.

ZULUAGA, A. (2000-2001). «Análisis y traducción de unidades fraseológicas desautomatizadas», a *PhiN*, 16 (p. 67-83) . Disponible en: <http://www.phin.de>

9. ÍNDEX DE GRÀFICS, TAULES I ALTRES FIGURES

Fig. I: Taula comparativa de la quantitat mitjana d'UFs presents en el corpus literari i en l'audiovisual del treball d'investigació (Oltra, 2006a). (p. 10)

Fig. II: Taula comparativa de la freqüència d'ús de la tècnica UF→UF en el corpus literari i audiovisual del treball d'investigació (Oltra, 2006a). (p.12)

Fig. III: Diagrama representatiu del model de context proposat per Hatim i Mason (1990). (p.31)

Fig. IV: Llistes comparatives dels models proposats per Jakobson (1960) i Even-Zohar (1990) respectivament, relatives als elements que conformen el acte comunicatiu (Chaume, 2003: 82). (p. 32)

Fig. V: Representació de les dues cadenes narratològiques paral·leles de la traducció, segons Munday (2008). (p. 33)

Fig. VI: Taula d'ubicació del corpus d'anàlisi segons el tipus i la modalitat de traducció, el mode traductor, el gènere i el subgènere. (p. 43)

Fig. VII: Representació, a grans trets, de l'univers fraseològic segons l'Escola de Praga. (p. 53)

Fig. VIII: Representació de la taxonomia inherent a les parèmies i locucions emprada per Conca, combinada amb la classificació de les Ufs proposada per Corpas. (p. 64)

Fig. IX: Classificació general dels *frasemes* de Mel'čuk. (p.66)

Fig. X: Resum de les classificacions generals de Corpas, Gläser i Mel'čuk respectivament. (p. 67)

Fig. XI: Diagrama resum dels mètodes de traducció de Newmark (1988). (p. 86)

Fig. XII: Gràfic sobre la relació entre les tècniques de traducció dels referents culturals i el *contínuum* d'intervenció del traductor, proposat per Marco (2002:210). (p. 93)

Fig. XIII: Model de fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica. (p. 115)

Fig. XIV: Taula descriptiva de la primera part del corpus (*Enduring Love*, EL) (p. 124)

Fig. XV: Taula descriptiva de la segona part del corpus (*The Road*, TR) (p. 128)

Fig. XVI: Taula descriptiva de la tercera part del corpus (*Midnight's Choldren*, MC) (p. 132)

Fig. XVII: Model II de fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica. (p. 142)

Fig. XVIII: Detall ampliat del camp *UF* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica. (p. 143)

Fig. XIX: Exemple I de variants en el camp *UF* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica. (p. 143)

Fig. XX: Exemple II de variants en el camp *UF* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica. (p. 144)

Fig. XXI: Detall ampliat del camp *Font* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica. (p. 144)

Fig. XXII: Taula de correspondències entre els codis d'etiquetatge i les obres del corpus a les quals fan referència. (p. 145)

Fig. XXIII: Detall ampliat del camp *Pàg./Minut* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica. (p. 146)

Fig. XXIV: Detall ampliat del camp *Definició en context* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica. (p. 146)
Fig. XXV: Detall ampliat del camp *Sinònims en LO* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica. (p. 146)
Fig. XXVI: Detall ampliat del camp *Traduccions* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica. (p. 147)
Fig. XXVII: Detall ampliat del camp *Cotext* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica. (p. 147)
Fig. XXVIII: Detall ampliat del camp *Equivalències a altres llengües* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica. (p. 147)
Fig. XXIX: Detall ampliat del camp *Tècnica de traducció emprada* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica. (p. 148)
Fig. XXX: Detall ampliat del camp *Observacions* de la fitxa de recollida i sistematització d'informació per a la base de dades fraseològica. (p. 148)
Fig. XXXI: Exemple d'una fitxa que recull una correspondència entre TO i TT que no es contempla en la llista de tècniques, perquè no constitueix una tècnica de traducció en si mateixa. (p. 150)
Fig. XXXII: Mostra de la conversió de la base de dades de Filemaker a format Excel. (p. 151)
Fig. XXXIII: Taula comparativa del total d'exemples estudiats, tant a nivell global com segons la modalitat i el tipus de traducció i segons la llengua d'arribada. (p. 158)
Fig. XXXIV: Taula de distribució dels exemples estudiats en el corpus literari (en valors absoluts), per tècnica, per obra i per llengua d'arribada. (p. 182)
Fig. XXXV: Taula de distribució global dels exemples estudiats en el corpus literari (en valors absoluts i percentuals), per tècnica. (p. 183)
Fig. XXXVI: Gràfic de distribució global de l'ús de les tècniques de traducció en el corpus literari (en valors percentuals). (p. 185)
Fig. XXXVII: Taula de distribució de l'ús de les tècniques de traducció en el corpus literari (en valors absoluts i percentuals), segons l'obra traduïda i segons la llengua d'arribada. (p. 187)
Fig. XXXVIII: Taula de resultats de l'índex d'activitat fraseològica (suma dels percentatges de les tècniques de traducció que impliquen preservació i guany fraseològic), per obra del corpus literari. (p. 188)
Fig. XXXIX: Gràfic comparatiu de l'índex d'activitat fraseològica per obra traduïda del corpus literari, de menor a major percentatge. (p. 189)

Fig. XL: Taula de distribució global dels exemples estudiats en el corpus literari (en valors absoluts i percentuals), per tècnica i per llengua meta, juntament amb el càlcul de l'índex d'activitat fraseològica segons la LM. (p. 191)

Fig. XLI: Gràfic comparatiu de distribució global dels exemples estudiats en el corpus literari (en valors percentuals), per tècnica i per llengua meta. (p. 192)
Fig. XLII: Taula de distribució dels exemples estudiats en el corpus audiovisual (en valors absoluts), per tècnica, per obra i per llengua d'arribada. (p. 242)

Fig. XLIII: Taula de distribució global dels exemples estudiats en el corpus audiovisual (en valors absoluts i percentuals), per tècnica. (p. 243)

Fig. XLIV: Gràfic de distribució global de l'ús de les tècniques de traducció en el corpus audiovisual (en valors percentuals). (p. 245)

Fig. XLV: Taula comparativa de distribució global de l'ús de les tècniques de traducció segons la modalitat i el tipus de traducció (en valors absoluts i percentuals), juntament amb el càlcul de l'índex d'activitat fraseològica en els textos traduïts literaris i audiovisuals respectivament. (p. 247)

Fig. XLVI: Gràfic comparatiu de distribució global de l'ús de les tècniques de traducció segons la modalitat i el tipus de traducció (en valors percentuals). (p. 249)

Fig. XLVII: Taula de distribució global dels exemples estudiats en el corpus audiovisual (en valors absoluts i percentuals), per tècnica i per llengua meta, juntament amb el càlcul de l'índex d'activitat fraseològica segons la LM. (p. 250)

Fig. XLVIII: Gràfic comparatiu de distribució global dels exemples estudiats en el corpus audiovisual (en valors percentuals), per tècnica i per llengua meta. (p. 251)

10. LLISTA D'ABREVIATURES

ADJ: adjectiu

ADV: adverbi

CD: complement directe

CI: complement indirecte

JP: joc de paraules

JPO: joc de paraules original

JPT: joc de paraules traduït

LM: llengua meta

LO: llengua original

SN: sintagma nominal

SUBS: substantiu

SV: sintagma verbal

TAP: *Thinking Aloud Protocols*

TCR: *Time Code Record*

TRAV: traducció audiovisual

TL: traducció literària

TM: text meta

TO: text original

TT: text traduït

PU: *Phraseological Unit*

PUs: *Phraseological Units*

UF: unitat fraseològica

UFs: unitats fraseològiques

UFO: unitat fraseològica original

UFT: unitat fraseològica traduïda

11. ANNEXOS

11.1. Llista d'abreviatures de la base de dades

CC: *Collins Cobuild*

CCDMD: *Centre collégial de développement de matériel didactique*

CD: *Cambridge Dictionaries*

DC: *Dictionary.com*

EAPAPP: *Early American Proverbs and Proverbial Phrases*

FD: *The Free Dictionary*

LG: *Longman Dictionaries*

MAC: *Macmillan Dictionary*

MW: *Merriam-Webster Dictionary*

N-APCAT: *Amor perdurable* (novel·la traduïda al català)

N-APESP: *Amor perdurable* (novel·la traduïda a l'espanyol)

N-ELENG: *Enduring Love* (novel·la original en anglés)

N-FMCAT: *Els fills de la mitjanit* (novel·la traduïda al català)

N-HMESP: *Hijos de la medianoche* (novel·la traduïda a l'espanyol)

N-LCCAT: *La carretera* (novel·la traduïda al català)

N-LCESP: *La carretera* (novel·la traduïda a l'espanyol)

N-MDENG: *Midnight's Children* (novel·la original en anglés)

N-TRENG: *The Road* (novel·la original en anglés)

OD: *Oxford Dictionaries*

P-EIESP: *El intruso* (pel·lícula doblada a l'espanyol)

P-ELENG: *Enduring Love* (pel·lícula original en anglés)

P-FMCAT: *Els fills de la mitjanit* (pel·lícula doblada al català)

P-HMESP: *Hijos de la medianoche* (pel·lícula doblada a l'espanyol)

P-LICAT: *L'intrús* (pel·lícula doblada al català)

P-MDENG: *Midnight's Children* (pel·lícula original en anglés)

P-TRCAT: *The Road (La carretera)* (pel·lícula doblada al català)

P-TRENG: *The Road* (pel·lícula original en anglés)

P-TRESP: *The Road (La carretera)* (pel·lícula doblada a l'espanyol)

RV: *Reverso Dictionaries*

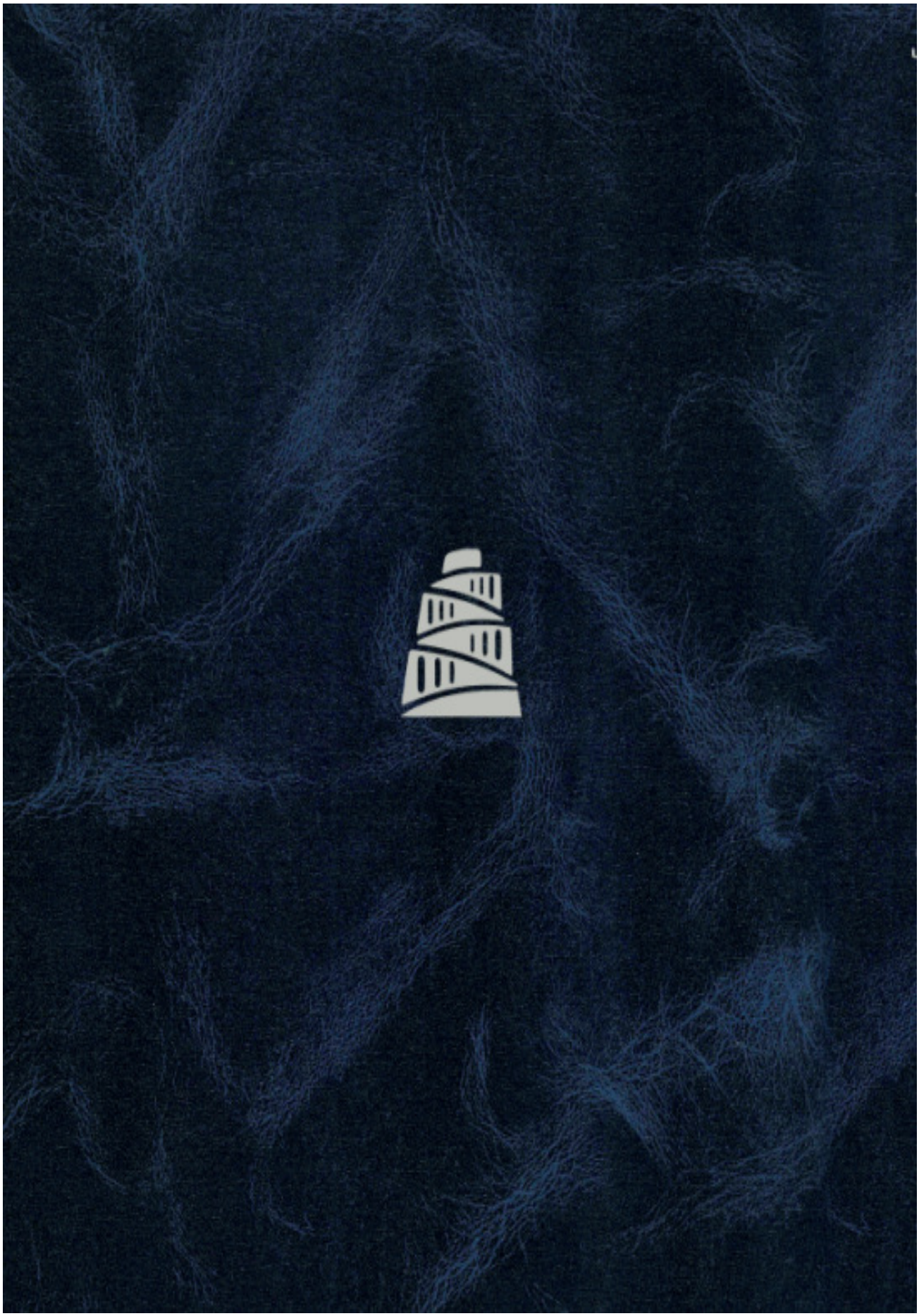
TAHDOI: *The American Heritage Dictionary of Idioms*

TC: *Thesaurus.com*

TOSD: *The Online Slang Dictionary*

TPF: *The Phrase Finder*

UD: *Urban Dictionary*

WR: *WordReference Dictionaries*

11.2. Base de dades