



Universitat Jaume I de Castelló de la Plana

## TESI DOCTORAL

Traducció i construcció d'identitats nacionals:

Els musicals de Broadway viatgen a Europa

Autor: Joan Alfred Noll Obiol

Director: Josep Marco Borillo

Codirectora: Sidia Fiorato

Abril de 2022





Programa de doctorat en Llengües Aplicades, Literatura i Traducció

Escola de Doctorat de la Universitat Jaume I

Traducció i construcció d'identitats nacionals:

Els musicals de Broadway viatgen a Europa

Memòria presentada per Joan Alfred Noll Obiol per a optar al grau de doctor per la  
Universitat Jaume I

Joan Alfred Noll Obiol

Autor

Dr. Josep Marco Borillo

Director

Dra. Sidia Fiorato

Codirectora

Castelló de la Plana, abril de 2022



Llicència CC Reconeixement - Compartir igual (BY-SA).



A ma mare, Pilar, la lectora,  
que m'ha traspasat  
el seu amor pels llibres i la lectura.

A ma iaia Maria, la narradora,  
que m'ha impulsat  
a voler també contar històries.

(Pàgina deixada intencionalment en blanc)

## Resum

L'estudi de traduccions escenificables de texts enllaçats amb música permet descriure un fenomen de gran complexitat. El fet que els texts traduïts hagin de respectar la coordinació ritmicomusical afegeix uns condicionants formals estrictes als d'altres texts literaris o teatrals. A més, el traductor ha de ser expert no tan sols en el parell de llengües implicades i les seves cultures, sinó en el llenguatge musical i la intersecció d'ambdós mons. Aquestes particularitats limiten el nombre de professionals dedicats a aquest camp així com la quantitat de recerca que s'hi ha realitzat. En aquesta tesi s'empra el gènere musicoteatral anomenant musical, de gran importància en la identitat estatunidenca però també amb gran difusió mundial, per a revisar la participació d'aquest gènere en la construcció identitària de diverses cultures meta, prenent el cas del musical *Into the Woods*, escrit per creadors de rellevància com James Lapine i Stephen Sondheim. La descripció de les tècniques de traducció utilitzades en cada traducció (al català, italià, espanyol europeu i espanyol porto-riqueny) i la caracterització de l'acostament dels texts traduïts a la cultura meta respecte a la cultura origen —depenent de les prioritats afavorides pel traductor— ens ofereixen eines de comparació i indicacions sobre la posició dels texts en cada cultura. Dels valors obtinguts es pot inferir que, tot i els condicionants relacionats amb la complexitat formal del gènere, és possible situar cada traducció dins d'una escala d'acostament cultural i interpretar els valors gràcies a les afirmacions dels traductors. Malgrat que els canvis descrits poden ser deguts a raons diverses, des de preferències o aptituds dels traductors fins a normes del gènere en cada cultura, les eines d'anàlisi dissenyades obren un camí prometedor per a la sistematització en la comparació de resultats traductològics.

**Paraules clau:** musicals, traducció enllaçada amb música, tècniques de traducció, Sondheim, construcció identitària

(Pàgina deixada intencionalment en blanc)

## Abstract

The study of staged translations for music-related texts makes it possible to describe a highly complex phenomenon. The fact that the translated texts must respect rhythmic-musical coordination adds strict formal constraints to the problems inherent in other literary or theatrical texts. Besides, translators must be experts in the pair of languages and cultures involved, and also in the musical language and the intersection of both worlds. These particularities limit the number of professionals who are active in this field as well as the amount of research conducted. In this dissertation, the musical-theatrical genre of the *musical*, of great importance for the identity of the United States while having enormous worldwide diffusion, is studied to review its participation in the identity construction of various target cultures, taking the case of *Into the Woods*, written by prominent creators such as James Lapine and Stephen Sondheim. The description of translation techniques used in each target text (Catalan, Italian, European Spanish and Puerto Rican Spanish) and the characterisation of their approach to the target culture with respect to the source culture — depending on the priorities favoured by the translator — provide us with tools for comparison and indications about the position of the texts in each culture. The values obtained allow us to infer that despite the restrictions related to the formal complexity of the genre, it is possible to place each translation within a cultural ranking and interpret the results thanks to the translators' statements. The changes described may be due to various reasons, from translator preferences or skills to diverging social norms. However, the analysis tools designed open a promising path for systematisation in comparing translation results.

**Keywords:** musical, music-related translation, translation techniques, Sondheim, identity construction

(Pàgina deixada intencionalment en blanc)

## Índex

Índex de taules .....	v
Índex de figures .....	vii
1. Introducció .....	1
1.1. Justificació de la tesi .....	2
1.2. Marc teòric: la traducció enllaçada amb música .....	3
1.3. Objectius de la tesi .....	5
1.4. Preguntes de recerca.....	8
1.5. Estructura de la tesi .....	11
2. Construcció de la identitat nacional.....	13
2.1. El concepte d'identitat nacional i els factors en la seva construcció.....	15
2.2. Cultura canònica i de masses. De la literatura a la cançó popular .....	18
2.3. La figura del creador en la construcció identitària .....	24
2.4. Identitats i llengües rellevants per a aquesta tesi .....	27
2.4.1. L'anglès i la globalització de la cultura estatunidenca.....	27
2.4.2. Identitat i llengua catalana.....	31
2.4.3. Els viatges de la identitat espanyola .....	33
2.4.4. Llengua i cultura italiana i en italià .....	36
2.5. La traducció en la construcció identitària .....	39
3. El musical nord-americà, hereu i constructor d'identitats .....	41
3.1. Definició i components del musical.....	42
3.2. Musicals de Broadway. Orígens i geografia del musical.....	44
3.3. Composició dels musicals: temàtica i música.....	46
3.4. Tipus i evolució del musical.....	48
3.5. El musical com a constituent de la identitat estatunidenca .....	51
3.6. Els musicals més enllà de Broadway.....	55
3.6.1. Expansió del musical de Broadway .....	56
3.6.2. Llengües romàniques, musicals traduïts i identitat .....	57
3.7. Stephen Sondheim i el concepte d'art total .....	63
3.7.1. Panorama breu dels musicals de Sondheim .....	64
3.7.2. Sondheim i l'art total .....	65
3.7.3. Les motivacions creatives de Sondheim .....	66
3.8. <i>Into the Woods</i> .....	68
3.8.1. Estrena i recepció inicial.....	68
3.8.2. Trama i continguts de l'espectacle .....	69
3.8.3. Faules a <i>Into the Woods</i> .....	70
4. Traducció de texts enllaçats amb música (TEM).....	73
4.1. Aproximacions teòriques a la traducció enllaçada amb música (TEM).....	74
4.1.1. Nomenclatura en texts escènics: traducció i escenificabilitat.....	75
4.1.2. La cantabilitat en TEM.....	78
4.1.3. El mètode de Peter Low per a la traducció de cançons cantables .....	80

4.2.	Tipus de texts segons continguts de paraula i música .....	83
4.3.	Tipus de traduccions per propòsit i grau de sincronia .....	87
4.4.	Ritme de la parla i de la música .....	91
4.4.1.	El ritme de la música .....	92
4.4.2.	El ritme de la parla .....	94
4.4.3.	El <i>text-setting</i> . Acordant la correspondència entre lletra i música .....	98
5.	Una aproximació modular a l'anàlisi de traduccions de musicals .....	105
5.1.	Visió general de la metodologia d'anàlisi .....	107
5.2.	Subdividint el text de musical .....	110
5.2.1.	Distribució i continguts aurals del text .....	111
5.2.2.	Subtipus de text en el musical .....	112
5.2.3.	La representació tipogràfica dels subtipus .....	114
5.2.4.	Subdivisions transversals i longitudinals del text .....	116
5.3.	La funció del text de musical .....	119
5.3.1.	Funcions segons subtipus .....	121
5.3.2.	Restriccions en la traducció segons subtipus .....	124
5.3.3.	Restriccions en la traducció degudes als components ritmicomusicals... ..	127
5.4.	Conceptes traductològics rellevants per a la comparació de traduccions .....	128
5.4.1.	El mètode de traducció .....	129
5.4.2.	Unitats de traducció .....	133
5.4.3.	Diferències entre traduccions: tècniques emprades .....	137
5.4.4.	Tècniques de traducció a nivell semàntic aplicades en la tesi .....	140
5.4.5.	Tècniques de traducció a nivell musical aplicades en la tesi .....	144
5.5.	Aprofundiment en l'anàlisi de diferències i efectes de les traduccions .....	152
5.5.1.	L'anàlisi cultural de Molina .....	152
5.5.2.	L'anàlisi per prioritats en traducció .....	153
5.5.3.	El model de prioritats en la traducció de musicals .....	158
5.5.4.	Aplicació del model de prioritats a <i>Into the Woods</i> .....	163
5.5.5.	Estimació del compliment de prioritats .....	168
5.6.	Aplicació de tecnologies d'anàlisi informatitzada .....	173
5.6.1.	Recollida i anàlisi massiva de dades .....	173
5.6.2.	Formats de codificació aplicables .....	175
5.7.	Concreció de la proposta d'anàlisi. De micro a macro .....	176
5.7.1.	Passos generals de la metodologia .....	177
5.7.2.	Sistematització i codificació digital del contingut .....	179
5.7.3.	Alineació i implementació de la memòria de traducció .....	180
5.7.4.	Representació i anàlisi quantitativa .....	186
5.8.	Triangulació i complementació de l'anàlisi mitjançant entrevistes .....	188
5.8.1.	Informacions a extreure .....	188
5.8.2.	Implementació de les entrevistes .....	190
6.	Anàlisi dels texts traduïts .....	192



6.1.	Visió general dels texts meta.....	193
6.1.1.	Visió general en català.....	194
6.1.2.	Visió general en italià.....	197
6.1.3.	Visió general en espanyol (Espanya).....	200
6.1.4.	Visió general en espanyol (Puerto Rico).....	203
6.2.	Tècniques per parell de llengües i subtipus de text.....	205
6.2.1.	Anglès – català.....	207
6.2.2.	Anglès – italià.....	231
6.2.3.	Anglès – espanyol (Espanya).....	264
6.2.4.	Anglès – espanyol (Puerto Rico).....	302
6.3.	Tractament de les dades recollides mitjançant anàlisi textual.....	339
7.	Els traductors i les seves traduccions.....	340
7.1.	Bateria de preguntes per als traductors.....	340
7.1.1.	Primera fase - Experiència personal del traductor.....	341
7.1.2.	Segona fase – Sobre la traducció d' <i>Into the Woods</i> .....	341
7.1.3.	Tercera fase - Reflexions sobre l'experiència de traducció.....	344
7.2.	Primera Fase: El bagatge per traduir un musical.....	345
7.2.1.	Joan Vives.....	345
7.2.2.	Andrea Ascari.....	346
7.2.3.	Jorge Pérez-Renta.....	347
7.3.	Segona Fase - Part I: L'encàrrec per traduir <i>Into the Woods</i> .....	348
7.3.1.	Joan Vives.....	348
7.3.2.	Andrea Ascari.....	349
7.3.3.	Jorge Pérez-Renta.....	350
7.4.	Segona Fase – Part II: Prioritats i ordre de traducció en <i>Into the Woods</i> ..	351
7.4.1.	Joan Vives.....	351
7.4.2.	Andrea Ascari.....	353
7.4.3.	Jorge Pérez-Renta.....	355
7.5.	Tercera fase – Part I: Adaptació i llenguatge d'un text per a escena.....	357
7.5.1.	Joan Vives.....	357
7.5.2.	Andrea Ascari.....	360
7.5.3.	Jorge Pérez-Renta.....	363
7.6.	Tercera fase – Part II: Els musicals i el seu futur.....	366
7.6.1.	Joan Vives.....	366
7.6.2.	Andrea Ascari.....	368
7.6.3.	Jorge Pérez-Renta.....	371
7.7.	Tractament de les dades recollides mitjançant entrevistes.....	372
8.	Conclusions.....	373
8.1.	Conclusions metodològiques.....	374
8.1.1.	Caracterització del text segons les tècniques de traducció emprades.....	374
8.1.2.	Relació entre prioritats i tècniques emprades.....	376

8.1.3.	Determinació de decisions i prioritats dels traductors .....	377
8.1.4.	Eines digitals per al tractament i anàlisi de traduccions de musical .....	378
8.2.	Conclusions analítiques semàntiques i musicals .....	379
8.2.1.	Distribució de les tècniques semàntiques emprades .....	379
8.2.2.	Diferències en les tècniques musicals emprades segons cultura meta.....	382
8.2.3.	Prioritats segons traductor i cultura meta .....	383
8.2.4.	Grau d'acostament a la cultura meta.....	385
8.2.5.	Estimació del grau de preservació del mimetisme rítmic.....	388
8.2.6.	Nivell de musicocentrisme segons les tècniques musicals emprades.....	388
8.2.7.	Prioritats i construcció identitària.....	390
8.2.8.	Estratègies de traducció emprades per cada traductor .....	397
8.3.	Possibles ampliacions de la recerca.....	398
8.4.	Unes reflexions finals .....	400
8.5.	Un joc de paraules .....	402
8.	Conclusions (in English).....	403
8.1.	Methodological conclusions.....	403
8.1.1.	Description of the text according to the translation techniques used....	404
8.1.2.	Relationship between priorities and employed techniques.....	406
8.1.3.	Determination of decisions and priorities of the translators .....	407
8.1.4.	Digital tools for processing and analysis of translations of musicals.....	408
8.2.	Semantic and musical analytic conclusions.....	409
8.2.1.	Distribution of the employed semantic techniques .....	409
8.2.2.	Differences in musical techniques employed for each target culture.....	412
8.2.3.	Priorities according to translator and target culture.....	413
8.2.4.	Degree of approach to the target culture.....	415
8.2.5.	Degree of preservation of the rhythmic mimicry .....	417
8.2.6.	Level of musicocentrism according to the musical techniques used.....	418
8.2.7.	Priorities and identity construction.....	420
8.2.8.	Translation strategies employed by each translator .....	427
8.3.	Possibilities of further research.....	428
8.4.	Some final thoughts.....	429
8.5.	A game on words.....	431
9.	Referències bibliogràfiques.....	433

## ÍNDIX DE TAULES

Taula 4.1. Classificació de texts enllaçats amb música .....	86
Taula 4.2. Classificació de traduccions de texts amb música escenificables .....	88
Taula 4.3. Traducció de cançó d'art o popular per a escena.....	90
Taula 4.4. Traducció d'obres de teatre musical per a escena .....	91
Taula 5.1. Tipus de seccions d'un musical segons contingut semàntic/musical .....	118
Taula 5.2. Tipologies textuais trobades en un musical .....	119
Taula 5.3. Tècniques de traducció segons Hurtado i Molina .....	141
Taula 5.4. Tècniques de traducció musicals bàsiques.....	149
Taula 5.5. Tècniques de traducció musicals revisades.....	151
Taula 5.6. Pes numèric i subcategoria qualitativa per a tècniques semàntiques .....	171
Taula 5.7. Pes numèric i subcategoria qualitativa per a tècniques musicals .....	172
Taula 5.8. Subdivisió de la informació en un llibret de musical per subtipus.....	180
Taula 5.9. Codificació i valors per als paràmetres del principi hexatló .....	181
Taula 5.10. Mostra d'etiquetat de memòria de traducció (anglès/català) .....	183
Taula 5.11. Mostra de l'estructura per a full de càlcul .....	184
Taula 6.1. Distribució d'unitats per subtipus i totals .....	193
Taula 6.2. Text meta en català. Subtipus escenogràfic .....	208
Taula 6.3. Text meta en català. Subtipus parlat .....	212
Taula 6.4. Text meta en català. Subtipus cantat.....	217
Taula 6.5. Text meta en català. Tècniques musicals.....	225
Taula 6.6. Text meta en italià. Subtipus escenogràfic .....	232
Taula 6.7. Text meta en italià. Subtipus parlat.....	238
Taula 6.8. Text meta en italià. Subtipus cantat .....	244
Taula 6.9. Text meta en italià. Tècniques musicals .....	255
Taula 6.10. Text meta en espanyol (E.). Subtipus escenogràfic.....	265
Taula 6.11. Text meta en espanyol (E.). Subtipus parlat .....	271
Taula 6.12. Text meta en espanyol (E.). Subtipus cantat.....	277
Taula 6.13. Text meta en espanyol (E.). Tècniques musicals.....	292
Taula 6.14. Text meta en espanyol. Subtipus escenogràfic .....	304
Taula 6.15. Text meta en espanyol (P.R.). Subtipus parlat.....	308
Taula 6.16. Text meta en espanyol (P.R.). Subtipus cantat .....	314
Taula 6.17. Text meta en espanyol (P.R.). Tècniques musicals .....	327
Taula 8.1. Restriccions en la traducció de musicals.....	377
Taula 8.2. Prioritats principals per subtipus textual.....	377
Taula 8.3. Síntesi de les tècniques semàntiques més usades en tots els texts.....	380
Taula 8.4. Síntesi de tècniques musicals per al subtext cantat. ....	382
Taula 8.5. Expressions de prioritats dels traductors entrevistats .....	384
Taula 8.6. Generalització de prioritats en la traducció d' <i>Into the Woods</i> .....	385
Taula 8.7. Grau d'acostament a la cultura meta. Tots els texts meta.....	386
Taula 8.8. Grau de preservació ritmicomusical. Tots els texts.....	389

Table 8.1. Constraints in the translation of musicals.....	407
Table 8.2. Main priorities by textual subtype.....	407
Table 8.3. Synthesis of the most used semantic techniques in all texts .....	410
Table 8.4. Synthesis of musical techniques for the sung subtext .....	412
Table 8.5. Expressions of priorities of the interviewed translators.....	414
Table 8.6. Generalisation of priorities in the translation of <i>Into the Woods</i> .....	415
Table 8.7. Degree of approach to the target culture. All meta texts .....	416
Table 8.8. Degree of rhythmic-musical preservation. All texts .....	419

## ÍNDIX DE FIGURES

Figura 4.1. Texts musicotextuals cantables .....	84
Figura 4.2. Tipus de traducció segons la sincronització música/parla.....	89
Figura 4.3. Mostra de compassos simples i compostos .....	93
Figura 4.4. Exemple de rítmica segons Hayes.....	95
Figura 4.5. Mostra d'anàlisi rítmica d'Into the Woods.....	96
Figura 4.6. Fragment d'Into the Woods analitzat .....	96
Figura 4.7. Representació del ritme integrat música/lletra .....	96
Figura 4.8. Anàlisi rítmica d'un fragment a <i>Boscós Endins</i> . .....	97
Figura 4.9. Ritme integrat música/lletra a <i>Boscós Endins</i> . .....	98
Figura 4.10. Anàlisi d'un fragment de lletra segons Engel .....	101
Figura 4.11. El <i>text-setting</i> segons Sondheim. ....	102
Figura 5.1. Esquema dels documents utilitzats per escenificar un musical.....	112
Figura 5.2. Fragment de partitura vocal.....	113
Figura 5.3. Mostra de llibret incloent els tres subtipus de text .....	115
Figura 5.4. Mostra de partitura vocal amb acompanyament de piano .....	115
Figura 5.5. Fragment del <i>libretto</i> ( <i>Pirates of Penzance</i> , p.34) .....	116
Figura 5.6. Mostra de partitura vocal ( <i>Sweeney Todd</i> , p.25).....	117
Figura 5.7. Subdivisió d'una partitura vocal en sistema musical i semàntic.....	117
Figura 5.8. Funcions per subtipus textuals del musical .....	123
Figura 5.9. Esquema del procés traductor segons Nord.....	124
Figura 5.10. Adaptació del diagrama del procés de traducció als musicals .....	125
Figura 5.11. Increment en les restriccions de traducció segons subtipus textual ....	127
Figura 5.12. Exemple d'unitats de traducció bitextuals .....	135
Figura 5.13. Unitats de traducció en el context d'una partitura musical. ....	135
Figura 5.14. Tècniques en un <i>continuum</i> d'acostament al lector.....	143
Figura 5.15. Exemple de condicionants en un procés de traducció.....	155
Figura 5.16. Aplicació de prioritats entre els condicionants de la tasca .....	156
Figura 5.17. Ordre jeràrquic d'importància entre prioritats aplicades al procés.....	156
Figura 5.18. Detecció de les tècniques de traducció aplicades. ....	157
Figura 5.19. Detecció de prioritats en els segments del text.....	158
Figura 5.20. Prioritats locals segons subtipus i globals per al text complet .....	159
Figura 5.21. Esquematzació del procés de traducció d'un musical.....	167
Figura 5.22. Estimació del grau d'acostament.....	171
Figura 5.23. Estimació del grau de preservació ritmicomusical .....	172
Figura 5.24. Passos del procés de traducció.....	177
Figura 5.25. Exemple de memòria de traducció en format XML TMX.....	185
Figura 5.26. Mostra de gràfica generada amb Python.....	187
Figura 6.1. Percentatges de tècniques semàntiques anglès-català. Text complet ....	194
Figura 6.2. Tècniques semàntiques anglès-català. Subtext escenogràfic .....	195
Figura 6.3. Tècniques semàntiques anglès-català. Subtext parlat.....	195

Figura 6.4. Tècniques semàntiques anglès-català. Subtext cantat .....	196
Figura 6.5. Tècniques musicals anglès-català sil·làbiques .....	196
Figura 6.6. Tècniques musicals anglès-català de l'accentuació.....	196
Figura 6.7. Tècniques musicals anglès-català de la rima .....	197
Figura 6.8. Tècniques semàntiques anglès-italià. Text complet .....	197
Figura 6.9. Tècniques semàntiques anglès-italià. Subtext escenogràfic.....	198
Figura 6.10. Tècniques semàntiques anglès-italià. Subtext parlat .....	198
Figura 6.11. Tècniques semàntiques. Subtext cantat.....	199
Figura 6.12. Tècniques musicals anglès-italià sil·làbiques .....	199
Figura 6.13. Tècniques musicals anglès-italià de l'accentuació .....	199
Figura 6.14. Tècniques musicals anglès-italià de la rima.....	200
Figura 6.15. Tècniques semàntiques anglès-espanyol (E.). Text complet.....	200
Figura 6.16. Tècniques semàntiques anglès-espanyol (E.). Subtext escenogràfic .....	201
Figura 6.17. Tècniques semàntiques anglès-espanyol (E.). Subtext parlat .....	201
Figura 6.18. Tècniques semàntiques anglès-espanyol (E.). Subtext cantat .....	201
Figura 6.19. Tècniques musicals anglès-espanyol (E.) sil·làbiques .....	202
Figura 6.20. Tècniques musicals anglès-espanyol (E.) de l'accentuació .....	202
Figura 6.21. Tècniques musicals anglès-espanyol (E.) de la rima .....	202
Figura 6.22. Tècniques semàntiques anglès-espanyol (P.R.). Text complet .....	203
Figura 6.23. Tècniques semàntiques anglès-espanyol (P.R.). Subtext escenogràfic..	203
Figura 6.24. Tècniques semàntiques anglès-espanyol (P.R.). Subtext parlat .....	204
Figura 6.25. Tècniques semàntiques anglès-espanyol (P.R.). Subtext cantat.....	204
Figura 6.26. Tècniques musicals anglès-espanyol (P.R.) sil·làbiques.....	205
Figura 6.27. Tècniques musicals anglès-espanyol (P.R.) de l'accentuació .....	205
Figura 6.28. Tècniques musicals anglès-espanyol (P.R.) de la rima.....	205

## 1. INTRODUCCIÓ

Aquesta tesi neix a partir d'un interès previ per la traducció de musicals<sup>1</sup> i particularment per l'obra de l'escriptor i compositor estatunidenc Stephen Sondheim; i es concreta gràcies a la descoberta fortuïta d'una traducció en català del seu musical *Into the Woods*. Aquesta obra es pot adquirir fàcilment en el seu original anglès però també en aquesta traducció anomenada *Boscós Endins*, publicada el 2008 sota els auspicis de la companyia teatral Dagoll Dagom i traduïda per Joan Vives. En relació a les llengües —a més de l'anglès— en què s'ha representat aquest musical, l'acadèmic Peter Low ens indica que

Sondheim's *Into the Woods* has been performed in Spanish and Catalan. *Fiddler on the Roof* has been performed in Hebrew. The rock opera *Evita*, originally in English, has been performed in Spanish and Portuguese (2016:7).

De fet, a més de les traduccions d'*Into the Woods* recollides per Low, n'hi ha d'altres, com una traducció a l'italià o fins i tot una a la llengua de signes (Hetrick 2019), que es poden trobar si es posa prou interès en la tasca. Així, la intenció empresa inicialment, que se centraria a revisar les diferències entre les traduccions de Vives al català (2008) i d'Ascari a l'italià (2015), una llengua que ha estat considerada la més important en el teatre musical per les seves arrels operístiques, va portar a la cerca i obtenció de no només la traducció en italià sinó també de dos versions en espanyol.

Durant la realització d'entrevistes als traductors<sup>2</sup> per tal de complementar la recerca, el traductor al català, Joan Vives, va indicar que havia també realitzat una traducció a l'espanyol mai representada en un escenari (2008) però que havia servit de base per a una versió realitzada a Puerto Rico, adaptada a la seva vegada a la

---

<sup>1</sup> Acrònims traductològics utilitzats en la tesi. LO: Llengua origen, LD: Llengua destí, CO: Cultura origen, CD: Cultura destí, TO: Text origen, TD: Text destí, UT: Unitat de traducció.

<sup>2</sup> La utilització del terme masculí genèric «traductors» s'utilitzarà de forma general per a referir-se tant a traductors masculins com femenins.

idiosincràsia del país per Pérez-Renta (Sondheim et al. 2013). L'obtenció d'aquestes versions diverses es va presentar com una oportunitat única d'ampliar l'àmbit de la recerca i de comparar versions destinades a cultures amb característiques tan diverses, però lligades en qualsevol cas per l'amor pels musicals.

### 1.1. Justificació de la tesi

Malgrat que la mirada eurocèntrica de la cultura i del món hagi estat fins a cert punt superada, i que hagin aparegut i crescut múltiples visions tan vàlides com aquesta, això no implica que no es pugui seguir estudiant la influència de la cultura europea (amb totes les seves ramificacions i variants) sobre la resta del món i viceversa. D'altra banda, mentre durant segles els diversos països europeus van exercir la seva influència arreu del món, conquerint, colonitzant i fagocitant les llengües i cultures que trobaven, els segles XX i XXI han portat l'hegemonia d'un nou poder mundial, els Estats Units d'Amèrica, que, tot i haver nascut amb una immensa varietat cultural i fins i tot lingüística, ha estat capaç d'exportar a la resta del món els productes de la seva indústria d'entreteniment, des de pel·lícules i música popular fins a literatura i teatre musical. El cas que tractarem en aquest treball és el dels musicals nord-americans, en el seu viatge des de l'Avinguda de Broadway a capitals europees que els han vist representats en traducció o versió original.

El musical, havent existit durant un lapse de temps relativament curt, no ha representat una tendència majoritària en la recerca traductològica, malgrat la popularitat mundial del gènere i la seva influència tant en la cultura origen com en les cultures meta, representades per tots aquells entorns en què els musicals s'han escenificat. Tot i existir alguns estudis que tenen en compte aquest tipus de texts, la recerca de traducció enllaçada amb la música s'ha centrat majoritàriament en gèneres canònics com l'òpera, en particular en la descripció de les dificultats que comporta aquest tipus de traducció, sense anar més enllà del nivell textual en l'anàlisi. Crida



l'atenció que no hi hagi un nombre major de textos de recerca que estudiïn aquest tipus de traducció. En qualsevol cas, els musicals, com a gènere situable en un punt intermedi entre la cultura anomenada d'elit i la popular, obren un vast camp d'estudi que abordar.

L'existència de diverses traduccions *d'Into the Woods* a llengües romàniques ens permet caracteritzar-les individualment de forma que puguem realitzar-ne una comparació, tant a nivell de superfície com de possibles motivacions ulteriors dels traductors. Tractant-se d'un creador que es considera ja canònic en el gènere i part fonamental en la construcció de la cultura dels Estats Units, el treball d'Stephen Sondheim, juntament amb James Lapine en la creació *d'Into the Woods*, dona la possibilitat d'analitzar una obra amb moltes capes de significació i les seves traduccions.

## 1.2. Marc teòric: la traducció enllaçada amb música

Assistir com a espectadors a la representació d'un musical és una experiència completa. Els musicals han inclòs tradicionalment muntatges elaborats, vestits, balls, cançons i teatre que, vistos en la llengua pròpia, habitualment percebem com a un espectacle *nostre*, malgrat haver estat generalment traduïts d'un altre idioma, generalment l'anglès. Tot i tractar-se d'un gènere amb profundes arrels en el passat, que arriben fins a les primeres obres dramàtiques que inclouen parts cantades, és alhora un tipus d'espectacle que beu de l'actualitat en cada nova producció escènica. Es considera que el gènere que anomenem musical, tot i derivar de formes canòniques anteriors relacionades amb el teatre musical clàssic europeu (òpera, sarsuela, opereta i altres), es pot considerar com «purely American as a stage form», tot i ser «an outgrowth of vaudeville's basic song and dance» (Gottfried 1979:7) amb un fort component popular. Així, el musical comparteix nombroses característiques amb altres gèneres que al seu torn inclouen text declamat i textos enllaçats amb música, com l'òpera lírica, però el

seu enfocament, que en molts casos posa l'entreteniment per davant d'altres aspectes, l'ha convertit en un gènere global.

Una particularitat que caracteritza els gèneres de teatre musical i que n'incrementa la complexitat respecte a altres gèneres teatrals és el fet que la música juga un rol important en el procés, donat que gran part del text està destinat a ser cantat en sincronia amb la música origen. En conseqüència, el traductor, a diferència d'altres tipus de text, serà aquell que «modifies the verbal rendering, by approximating more loosely, by paraphrasing or by deleting from and adding to the content of the source lyrics» (Franzon 2008:386).

L'expressió «traducció enllaçada amb música» és un terme encunyat per Golomb (2005) per referir-se a la recerca en texts que inclouen paraula i música fortament unides. Permet expressar de forma sintètica tant els continguts del tipus de text analitzat com insinuar els problemes que es donen en traduir texts d'aquestes característiques. Tot i que existeixen diferents tipus de traduccions, depenent del grau de sincronia entre paraula i música, el tipus concret que s'estudia en aquesta tesi es pot designar com «traducció escenificable» o «traducció per a l'escena». La traducció escenificable de teatre ha estat recercada tradicionalment sota el paraigua de les teories funcionalistes (Reiss i Vermeer 1984), que ofereixen tant eines prescriptives per a la realització de traduccions com per a l'avaluació de traduccions segons el grau d'assoliment dels objectius imposats per l'encàrrec.

En el cas que ens ocupa, una traducció escenificable ha de servir per a la mateixa funció en la cultura origen i meta (traducció equifuncional), en aquest cas assolir un text escenificable però també incorporant altres funcions relacionades amb la societat a què pertany, amb la seva identitat i la forma en què veu el món. Aquesta tasca plena de complexitats demana el grau més elevat de sincronia entre paraula i música en els fragments cantats —sense deixar de ser una traducció— i per tant s'ha de mantenir el text meta tan proper al text origen com sigui possible, sempre que aquesta sigui la indicació de l'encàrrec de traducció. En un article de referència en el camp, Apter

analitza les seves pròpies traduccions d'òperes en diverses llengües a l'anglès, i ja fa notar que es tracta d'una tasca que «presents all the problems of prosody posed by translating a verse drama, plus a number of problems peculiar to itself» (1985:309), relacionats en gran part amb les limitacions formals que implica l'enllaç de la paraula amb la música. Malgrat que, com ens recorda Susam-Sarajeva, en l'estudi traductològic de la intersecció entre música i traducció, «the emphasis remains on classical music», el camp pot portar la traducció a un context més ampli, «undermining the more limiting conception of translation as meaning transfer which has been the mainstay of the discipline since its inception» (2015:7).

La caracterització d'una cultura inclou tant els textos científics com els artístics en tots els camps del coneixement humà, siguin aquests originals o traduccions, però en aquesta tesi parlarem d'un tipus de traducció que apunta directament als gustos de les persones, a l'art per l'art, als espectacles i el plaer d'assistir-hi. Així, i parlant d'un hipotètic valor d'aquest tipus de traducció, ens podríem preguntar: és estrictament necessària? Visions centrades en l'ús que se'n pot fer podrien considerar que sí. La traducció d'un musical no té la mateixa utilitat que el manual d'un aspirador o un llibre de botànica, però es troba entre les més fonamentals si una cultura vol florir per si mateixa, si vol relacionar-se amb la resta de cultures del món com una altra en què es pot crear, per petita que sigui la seva mida.

### 1.3. Objectius de la tesi

Amb l'arribada a la recerca traductològica de l'anomenat *cultural turn* (gir cultural), els factors extratextuals van passar a considerar-se valuosos, més enllà del text pròpiament dit. El fet que la manera d'abordar un text no se centri necessàriament tant en els seus aspectes lingüístics ha afavorit l'estudi d'altres tipus d'art i manifestacions del geni humà, desdibuixant així la importància de distingir entre cultura canònica i popular. En aquest context, s'han realitzat estudis sobre aquest

tema per part d'alguns estudiosos com Bosseaux (2011), que fa un repàs exhaustiu de l'escassa literatura sobre la traducció lligada a la música, en el sentit més ampli, que inclou subtitulació, traducció de cançons populars, etc.

El musical, formant part del sistema teatral d'una cultura, ho és també de les forces que mouen una societat endavant, des del punt de privilegi que comporta trobar-se aparentment als marges però en molts aspectes ser un aspecte central de la cultura. S'ha considerat la seva importància en el teatre clàssic, però també en el teatre actual, imbricat en la societat de consum de masses.

Every culture has its own theatrical traditions, and the political role of theatre varies widely from one space to another. What is universal about theatre is its inherently social character, its ability to push its audiences to expand their imaginations, and its ability to simulate on stage what is all too real in society, and to make real on stage what is not quite real in society—and which can thus serve as a spur or an inspiration (Morgan 2013).

En el cas que ens ocupa, el musical s'ha convertit en un important representant de la cultura nord-americana arreu del món, tant en versió original com en nombroses traduccions. Harnick remarca la importància del gènere per a la identitat dels Estats Units, en considerar el musical de Broadway com un recurs inestimable per reconstruir-ne la història, amb capacitat per «tell us about ourselves and our culture», des d'un punt de vista estatunidenc (Harnick 2003:ix-x).

Així mateix, per mitjà de l'estudi d'aquestes traduccions a llengües diferents de l'anglès d'un gènere tant característic, trobem la possibilitat d'observar com les idees viatgen d'un costat a l'altre de l'oceà Atlàntic per tornar un altre cop al seu punt d'origen, potser adaptades al pensament europeu i contribuïnt a la disseminació de l'*American way of life*, com ja succeeix amb la resta de cultura popular que s'origina als Estats Units.

L'objectiu final de la definició del marc de treball al voltant de les traduccions d'*Into the Woods* pretén millorar el nostre coneixement sobre com es construeix la identitat en el món i la societat que ens rodeja i com els creadors i traductors contribueixen a aquesta construcció, tal com les tendències en estudis culturals i de

traducció han demostrat valuós en els darrers anys. Amb aquesta finalitat trobem a continuació els objectius desglossats a perseguir en aquesta tesi:

### **Objectius teòrics**

- Revisar la definició i característiques del gènere musicoteatral anomenat musical.
- Revisar el concepte d'identitat i els factors que la defineixen.
- Revisar la recerca al voltant de la traducció enllaçada amb música i els enfocaments existents en estudiar-la.

### **Objectius metodològics**

- Detallar els subtipus de text existents en el text de musical segons els seus continguts semàntics i musicals.
- Adaptar/construir un marc d'anàlisi de tècniques de traducció semàntiques per als components semàntics del text .
- Adaptar/construir un marc d'anàlisi de tècniques de traducció musicals per als components musicals del text.
- Dissenyar un marc tecnològic adequat per a l'anàlisi de texts de musical, incloent-ne els diversos subtipus textuals.
- Dissenyar un esquema d'entrevista per als traductors del text analitzat que permeti aprofundir en els seus mètodes i motivacions.

### **Objectius analítics (traductològics i musicològics)**

- Determinar la distribució de tècniques de traducció semàntiques i musicals en el text com un tot i en les seves subdivisions escèniques.
- Determinar el pes relatiu de cada tècnica de traducció semàntica i musical segons la subtipologia textual.
- Analitzar els motius que es poden trobar al darrera de les eleccions del traductor a partir de les tècniques de traducció emprades.

- Posar en relació les afirmacions realitzades pels traductors en les entrevistes amb l'anàlisi textual realitzada per a cada traducció.
- Posar en relació les tècniques predominantment usades amb una possible voluntat del traductor d'apropar el text a la cultura meta.
- Relacionar les eleccions del traductor amb el context social i identitari en què es troba.
- Posar en relació les tècniques predominantment usades amb la construcció identitària de la cultura meta.
- Esbrinar el mètode i estratègies de traducció emprades pels traductors per afrontar el text de musical.
- Avaluar el músicocentrisme del gènere del musical a través de l'estudi de les traduccions.

#### 1.4. Preguntes de recerca

En aquest apartat s'inclouen les preguntes de recerca que han guiat la consecució dels objectius perseguits en aquesta tesi, i que permeten conèixer els assumptes que es volen respondre o almenys estudiar al llarg de la recerca.

- Com es caracteritza la traducció d'un musical segons les tècniques emprades?
- Com es poden inferir prioritats de les tècniques de traducció predominants per als musicals?
- Quines tècniques predominen en la traducció d'un musical per a cada subtipus textual que el compon?
- Com es poden esbrinar les prioritats emprades pels traductors en prendre decisions de traducció per als musicals?
- Quines eines digitals són més apropiades per al tractament i descripció de les traduccions de musical?

- Es poden trobar diferències en les tècniques emprades per a la traducció de musicals a llengües diverses?
- Es poden trobar diferències en les tècniques emprades per a la traducció dels diversos subtipus de text que componen els musicals?
- Quina relació existeix entre les tècniques predominants en la traducció de musicals i les prioritats tingudes en compte a nivell global per un traductor en traduir un musical?
- Quines prioritats predominen en traduir els subtipus de text d'un musical per a traductors i cultures diverses?
- Quina relació existeix entre les tècniques predominants en la traducció de musicals i la construcció identitària d'una cultura meta?
- Quines estratègies de traducció han emprat els traductors per traduir un text complex formalment com el dels musicals?
- Es pot caracteritzar el nivell de musicocentrisme d'una traducció a partir de les tècniques musicals emprades en la traducció?

Així doncs, en aquesta recerca es pretén aprofundir en les interessants diferències entre les traduccions d'un mateix text escenificable, per estudiar-ne les conseqüències relacionades, com poden ser les diverses tècniques de traducció emprades, l'ampli conjunt de motivacions i restriccions del traductor per a prendre les seves decisions, o les conseqüències socials que les decisions de la traducció poden suposar per a la societat on viu. Al cap i a la fi, el coneixement i l'experiència humana no funcionen com a compartiments estancs que no afecten l'un a l'altre sinó que «we need to reimagine the human world as a synthesized whole, where theory and practice, and art and politics, are not only equally valued, but also seen as two sides of the same coin» (Morgan 2013:3).

Tenint en compte els mètodes que s'han emprat tradicionalment per analitzar texts enllaçats amb la música provinents de l'estudi de gèneres canònics, cal tenir en

compte fins a quin punt la visió musicocèntrica, que dona major importància a la música enfront del text narratiu —preponderant en la traducció d'òperes— s'aplica també als musicals, tot i poder-se considerar que la música té menor complexitat en aquest segon cas. A partir de l'anàlisi de les traduccions es preveu poder també donar una resposta a aquesta pregunta. Així, el fet d'haver de definir o adaptar eines d'altres camps de recerca, per la seva banda, sembla una bona oportunitat per dissenyar una sèrie d'eines, siguin d'anàlisi o tecnològiques, que es puguin aportar per al seu ús en altres recerques de l'àmbit.

L'ús d'un enfocament de l'anàlisi de naturalesa majoritàriament qualitativa i desenvolupat majoritàriament en el camp de les ciències socials ha de permetre sistematitzar les observacions de la investigació per obtenir-ne resultats significatius en la recerca de respostes a una pregunta concreta, com els efectes en la identitat de les traduccions, però pot ser també aplicable a l'anàlisi de dades a la recerca de tendències inicialment desconegudes. Glaser i Strauss (1967) formulen la seva *Grounded Theory* (teoria fonamentada) a partir de la no-definició d'hipòtesis inicials, tot i que això no impedeix que aquestes hipòtesis fonamentades en les dades puguin sorgir de l'anàlisi, sense necessitat d'especificar hipòtesis prèvies.

La metodologia emprada constarà a grans trets dels següents passos. En primer lloc, la comparació de les traduccions a partir de la descripció de tècniques de traducció semàntiques i musicals emprades per cada traductor. A continuació i per mitjà de la ponderació de les tècniques en un eix d'acostament a la cultura meta s'estimarà la prioritat tinguda en compte pels traductors en la seva tasca i es posarà en relació aquesta estimació amb les respostes donades per aquests en les seves entrevistes, extreient-ne possibles relacions d'aquestes prioritats amb el context cultural i identitari on s'hagin desenvolupat les traduccions, tant a nivell semàntic com musical.



## 1.5. Estructura de la tesi

La presentació de la investigació realitzada per a aquesta tesi consta de 8 capítols, que detallen la recerca realitzada des de la revisió inicial del context teòric i cultural en el camp dels musicals i la traducció enllaçada amb música fins a l'anàlisi i discussió de resultats, passant per la presentació de la metodologia emprada.

En el capítol 2 es posen en relació els conceptes d'identitat nacional, llengua i traducció i s'argumenta com la traducció, particularment dels musicals, ha format part dels processos de construcció identitària nacional en les cultures origen i meta que entren en joc en aquesta recerca.

El capítol 3 contextualitza el gènere particular que s'analitza, els musicals angloamericans, fent-ne una descripció detallada dels orígens i característiques que el defineixen, incloent els components semàntics i musicals que l'integren, així com la influència del gènere en la seva cultura origen i arreu on han estat representats.

El capítol 4 ofereix l'estat de la qüestió en el camp de la recerca traductològica sobre la traducció enllaçada amb música. Aquesta inclou els musicals però també altres gèneres similars formalment com l'òpera o menys complexos com la cançó, siguin considerats canònics o populars.

En el capítol 5 s'explica en detall la metodologia d'investigació emprada per recollir i analitzar informació a partir del musical *Into the Woods* i les seves traduccions, partint de diverses bases metodològiques que permeten analitzar el text, així com realitzar entrevistes als traductors corresponents a cada parell de llengües.

El capítol 6 consta d'una anàlisi de les traduccions segons la metodologia descrita en el capítol anterior. L'anàlisi mostra la descripció de tècniques de traducció detectades en les diverses traduccions per a tots els parells de llengües analitzats i subtipus de text definits, l'estimació de prioritats en la traducció de cada text i els seus subtipus, així com exemples de les tècniques més emprades en cada cas.

Quant al capítol 7, hi podem trobar l'extracció comentada de les declaracions ofertes pels traductors a partir de les qüestions realitzades sota l'estructura d'una entrevista semiestructurada. El capítol s'ordena segons els apartats rellevants per a la tesi, de manera que ens permet complementar l'anàlisi textual del capítol previ.

Per últim, el capítol 8 (el qual s'inclou en versió en català i versió en anglès) detalla les conclusions de la tesi. En aquesta discussió i comentari dels resultats obtinguts s'inclou la recapitulació de resultats analítics i metodològics obtinguts, posant en comú les dades —extretes dels musicals i de les entrevistes— amb la construcció identitària de les cultures meta.

Els documents treball utilitzats en la tesi, que inclouen les memòries de traducció codificades per a totes les llengües de treball, així com les transcripcions completes de les entrevistes als traductors d'*Into the Woods* i les preguntes traduïdes a la llengua de treball de cada traductor, es poden consultar en la pàgina següent: <https://sondheimthesis.wordpress.com/>

Les dades indicades són accessibles i descarregables mitjançant l'ús de la contrasenya «Into the W00ds».

## 2. CONSTRUCCIÓ DE LA IDENTITAT NACIONAL

La identitat, un concepte abstracte i multifacètic, es forma a partir de les semblances i les diferències, del coneixement profund d'un mateix que permet expressar les pròpies creences, certes i adhesions des d'una base sòlida. Inclou un component d'autoadhesió, de vegades arbitrària, i nombrosos nivells de significat que van des de l'individu, passant per la família, les atribucions geogràfiques, religioses, ètniques o tribals, o fins i tot la tribu urbana a què es pertany, arribant a la nacionalitat, de naixement o adopció. Entre aquests factors que defineixen la identitat de cada persona, la identitat nacional juga un rol crucial en el sentiment de pertinença dels individus a comunitats o grups socials. La forma en què aquestes identitats nacionals s'estructuren i es proporcionen el seu propi *scaffolding* nacional, així com els efectes que l'art, la literatura i el teatre tenen en el procés, són part rellevant de la recerca realitzada en aquesta tesi.

Es pot afirmar que les comunitats humanes es construeixen a si mateixes a partir de l'auto-reconeixement. Des de les agrupacions d'individus basades en l'ètnia, fins a aquelles basades en conceptes culturals com la llengua o les tradicions que es comparteixen, les diverses cultures s'han autoproveït d'eines per reconèixer-se enfront a altres. Aquesta diferència, que molts cops s'ha utilitzat per enfrontar-se amb altres grups humans en una lluita pel poder, també ha pogut servir per a l'afirmació positiva envers la millora de les condicions de vida dels habitants en un àmbit cultural. Aquestes cultures i subcultures en contínua interacció s'han definit utilitzant diversos termes. Un dels conceptes més utilitzats per referir-se a aquests grups humans seria el de nacionalitat, que per a Anderson, també referint-se a nacionalismes, es caracteritzen per ésser construïts, en tractar-se d'«artefactes culturals d'un tipus particular» (Anderson 2006:4). Al voltant d'aquest concepte de nacionalisme el món acadèmic s'ha interessat per analitzar «the discourses and practices that constituted the nation and made it salient for a relatively large public» (Patriarca i Riall 2011:3).

L'estudi de la traducció literària i teatral, tant per a obres considerades canòniques com les que s'han gestat en el si de la cultura popular, ens ofereix l'oportunitat de revisar còm gèneres diversos i aparentment inconnexos poden aportar a la consciència col·lectiva, a la manera en què una societat es veu o es vol veure a si mateixa. Per tal de caracteritzar aquest sistema complex d'obres i gèneres diversos, volem trobar ordre en un conjunt d'elements que «no se organizan como un edificio progresivamente deductivo, ni como un libro desmesurado que se fuera escribiendo poco a poco a lo largo del tiempo, ni como la obra de un sujeto colectivo» (Foucault 1969/2002:62). Amb aquesta finalitat, els discursos de creació identitària es veuran en relació amb l'estudi de la traducció literària i teatral, on cada nova traducció d'un espectacle, com a nova encarnació del text original, pot comportar canvis provinents de diverses posicions, siguin ideològiques o tècniques.

Aquesta recerca es pot produir en casos diferents, tant en les obres literàries destinades a perdurar en la seva primera versió, com en les obres dramàtiques que, tot i estar destinades a representar-se produint un espectacle efímer, es tradueixen a diversos idiomes i cultures, i cada cop que es representen produeixen una nova encarnació del text original. Per tant, cadascuna d'aquestes representacions pot representar la realització des de diverses posicions, potser ideològiques, potser tècniques, potser inconscients.

Al cap i a la fi, la literatura, el teatre i la seva matèria primera, la llengua, es relacionen amb els drets humans, la propietat intel·lectual i el poder, en un món on les migracions econòmiques provoquen diàspores culturals i lingüístiques. Per a Bermann, comprendre millor aquestes relacions en el món contemporani, juntament amb una millor comprensió «of their relationship to the national as well as to the “post-national”, and “subnational”, can begin to parse the painful dialectics of local and global, past and present» (Bermann 2005:2). Potser el fet que l'autora consideri «doloroses» les relacions es deu més al fet de les problemàtiques que es troben a la

societat actual que a la pròpia relació entre llengua, societat i cultura, que en tot cas és indestruïble i inevitable.

### **2.1. El concepte d'identitat nacional i els factors en la seva construcció**

Per a concretar a què ens referim amb construcció d'identitats en el context nacional, resulta necessari establir prèviament el concepte de nació i/o nacionalitat i com es relaciona amb la idea de nació apareguda a finals del segle XVIII. A l'hora d'establir aquesta visió contemporània de la identitat com un concepte modular i flexible, Anderson defineix la nació nascuda amb la Il·lustració com una «imagined political community», apareguda en contraposició al «divinely-ordained, hierarchical dynastic realm» (Anderson 2006:6-7), concepte que seria desenvolupat per altres teòrics com Eric Hobsbawm o Rogers Brubaker. Malgrat el concepte previ de nació, on «the two relevant cultural systems are the religious community and the dynastic realm» (ibíd.:12), la versió actualitzada s'enfocaria a un concepte de nació a la recerca de la llibertat. Aquesta comunitat política imaginada, amb uns límits definits i un sentit de sobirania, es veuria a si mateixa precisament com una «comunitat», malgrat les diferències internes, ja que la nació vindria marcada per «a deep, horizontal comradeship» (ibíd.:7). L'actualització del terme nació permet aplicar-lo tant a cultures petites que intenten afirmar la seva sobirania, com a cultures més poderoses, construïdes des de la juxtaposició o la dominació d'altres.

Anderson considera que la creació d'aquests «artefactes» es produiria a causa de l'encreuament de diverses forces històriques, que un cop combinades crearien unes identitats «'modular,' capable of being transplanted, with varying degrees of self-consciousness, to a great variety of social terrains», així com «political and ideological constellations» (ibíd.:4).

Els desacords sobre la posició fronterera entre dues nacions o la lluita pel poder econòmic es troben al nucli de moltes de les disputes i guerres que han afectat Europa

durant la major part de la seva història. Un concepte com el de nació, que podria tenir un impacte aglutinador positiu en la societat, no sempre funciona d'aquesta manera. Quan dos comunitats imaginades se superposen, ideològicament o geogràficament, els conflictes apareixen i no sempre es resolen de forma senzilla i pacífica. A més, el fet que una societat es vegi a si mateixa com genuïna no implica, en tot cas, que això sigui acceptat per les altres i no tan sols depèn de factors econòmics. Com Joseph observa, en portar-la als extrems «national identity always becomes oppressive, but kept within bounds it is generally reckoned to be a positive force, helping to give people a sense of who they are, anchoring their lives, and helping them avoid feelings of alienation» (Joseph 2006:24).

La construcció identitària de les comunitats imaginàries al voltant d'un conjunt de factors identitaris que arribin a ser considerats propis per una majoria de la població no és un camí senzill ni curt i involucra des de protagonistes polítics i institucionals fins al sistema literari i teatral de la comunitat.

La rellevància de la llengua en la definició de la identitat es relaciona amb la importància de la comunicació en les relacions humanes. La comunicació construeix qui som i com som, i el fet de compartir un llenguatge és un punt central d'aquesta autodefinició. Quant a la relació entre llenguatge i identitat nacional, Anderson considera que la necessitat d'arribar a un nombre major de lectors va empènyer els editors del segle XVI a publicar els seus llibres en llengües més accessibles per al gran públic, com les llengües vernaculars de cada àrea, deixant de banda el llatí (2006:38). El creixement en importància d'aquestes llengües vernaculars guanyaria rellevància gradualment respecte a la comunitat imaginada basada en la religió, permetent a la vegada que els habitants de cada comunitat s'entenguessin amb un codi comú i esdevenint així «the embryo of the nationally imagined community» (ibíd.:44).

Cal notar que durant el segle XIX un nacionalisme creixent va construir la major part de les nacions-estat europees tal com les coneixem avui, i cada país va haver de caracteritzar què significava ser francès, italià o alemany, per tal que les seves

poblacions poguessin identificar-se adequadament amb aquests trets particulars. Per exemple, segons Lajosi, Alemanya durant aquest període seria un exemple d'aquesta construcció identitària centrada en la llengua, ja que

«[t]he theory that language is the most authentic expression of a nation's soul became a touchstone of the German arts and it rapidly radiated to the neighbouring cultures, too. It became the basic nation-building idea for both Hungarian and Romanian nationalism» (Lajosi 2008:51).

Tot i això, la llengua concreta que una nacionalitat escull com a representativa «rarely depend on purely 'functional' criteria, such as what language will be most widely understood» sinó que «[t]he symbolic and emotional dimensions of national identity are crucial» (Joseph 2006) i poden existir diverses societats que comparteixen una sola llengua. Per a Stockhorst, ni tan sols la creença comuna sobre els orígens independents de les nacions europees sembla sostenible, donat que en molts casos «what is alleged to be a genuine part of the 'own' culture, on closer inspection often turns out to be imported, and *vice versa*» (Stockhorst 2010:19).

Malgrat que la llengua o varietat característica d'un país o regió no sempre sigui un factor determinant en la creació d'una identitat, donada la existència de múltiples nacions i països que comparteixen una llengua, sí que hi juguen habitualment un paper determinant. Per exemple, en casos com els Estats Units i el Regne Unit, que comparteixen l'anglès com a llengua pròpia, les variacions causades per l'evolució separada de les modalitats d'anglès representen una senya d'identitat que no es pot menysprear. En el cas de la cultura catalana i la italiana es pot afirmar, tal com s'argumentarà a continuació, que la llengua ha format un paper central en la construcció de les identitats nacionals.

La construcció d'una mitologia de personatges considerats com a herois nacionals i creadors materials d'una nova nació és un altre dels paràmetres que portarien a la definició d'aquestes comunitats imaginades. Elevant a la categoria de mites personatges amb què la població es pogués identificar al llarg de tot el territori (Banti 2011:129), la nació disposaria d'un altre element que li donaria cos. Juntament

amb la gradual pèrdua d'importància de la comunitat identitària basada en la religió o en les cadenes dinàstiques i l'aparició de les llengües vernaculars, els nous mites *civils* vindrien a substituir o almenys a complementar els personatges religiosos que fins a aquest punt es trobaven al centre de la identitat per a aquests pobles.

Per fi, els sistemes literaris i teatrals formen part de la creació discursiva de la identitat, de la mateixa manera que ho fa la resta de la producció artística en cada societat. Els components d'aquests sistemes, sobretot els pertanyents al món creatiu, poden formar part d'aquest procés de construcció, sigui premeditadament o no, i és possible trobar signes que contribueixen a la construcció identitària en el treball d'autors diversos i en múltiples gèneres.

Per tant, l'anàlisi del discurs subjacent en una obra o un conjunt d'obres hauria de revelar la intencionalitat amagada sota l'objectiu declarat d'una obra d'art, si és que aquesta el té. Una obra pot tenir un objectiu polític o social però també pot estar destinada a l'entreteniment, o «l'art per l'art», com ho definiria Theophile Gautier. Entre els conceptes que es poden estudiar mitjançant l'anàlisi de texts contextualitzats, és possible revisar en quina mesura s'han utilitzat per contribuir a la construcció identitària, particularment en aquest cas, a la construcció de la identitat nacional. Wodak argumenta com «[t]hrough discourses, social actors constitute objects of knowledge», els quals es podrien trobar inclosos en les obres d'art i en la seva opinió els actes discursius són constitutius socialment i «largely responsible for the genesis, production and construction of particular social conditions» (Wodak et al. 2009:8).

## **2.2. Cultura canònica i de masses. De la literatura a la cançó popular**

En parlar dels trets culturals que es refereixen a una nacionalitat, el propi terme cultura s'utilitza en un sentit ampli que inclou tot el fenomen cultural i els dos blocs que sovint s'anomenen cultura d'elit, canònica o alta i cultura de masses o popular. Williams va tractar la temàtica ja el 1957, en analitzar termes fonamentals com indústria,



democràcia, classe, art i cultura. Particularment, Williams considerava la cultura com l'art destinat a la part culta de la societat, enfrontant-la així a les masses analfabetes, i definint així tot un subsistema de pensament amb el qual estructurar les societats com un tot (Williams 1960).

La major part de canvis en l'ús modern d'aquest termes ja es pot localitzar durant l'arribada de la revolució industrial, responsable a la seva vegada de l'aparició de la indústria cultural. Aquest concepte d'indústria cultural, que per a alguns teòrics com Theodor W. Adorno desafiaria l'art «vertader», sembla rellevant «from the perspective of its relation to the possibilities for social transformation» que impregnaria les societats als països industrialitzats (Adorno 2001). Adorno, com a precursor del postmodernisme, considerava la indústria cultural com un art inferior, una traïció a l'expressió artística genuïna de l'art únic (1991). Per tant, el fet que art, literatura i música arribessin a sectors majors de la població podria afectar la transmissió del pensament dels autors, tant d'aquells considerats com «artistes» com els que produeixen llibres o cançons per a l'entreteniment de masses.

En tot cas, què és cultura popular i què no ho és? La resposta no s'infereix directament d'una definició fixada sinó que depèn de molts factors no sempre relacionats amb el contingut de l'obra sinó més enllaçats amb el context històric, social i cultural. Storey fa un recull detallat de les definicions del terme cultura popular, categoritzant-les en quatre aproximacions. Una visió inicial del concepte ens permet afirmar que «popular culture is simply culture that is widely favoured or well liked by many people» (Storey 2018:5), una definició que considera sobretot l'aspecte numèric de l'èxit d'una obra. En contrapartida, es pot definir també el concepte com «the culture that is left over after we have decided what is high culture» (ibíd.:6), veient-la com una cultura inferior i allunyada de l'elit intel·lectual. En tercer lloc, quan la cultura popular s'anomena amb el terme «cultura de masses» es vol remarcar que «is a hopelessly commercial culture» (ibíd.:8), donant menys importància a la qualitat en front a l'aspecte econòmic i comercial. Per últim, Storey recull la visió que considera

cultura popular com «the culture that originates from ‘the people’» (ibíd.:9), relacionada en gran part amb el folklore, i on «la gent» és un concepte ampli i també difícil de definir que es relaciona amb una mirada romàntica sobre les classes populars i treballadores.

En tot cas, la divisió del fenomen cultural en aquests dos grans blocs que correspondrien a grans trets a la cultura popular i la considerada canònica ha donat lloc a debats encesos sobre la importància d'un fenomen i de l'altre, sobre les seves diferències i punts de trobada, que també ha servit com a punt de partida a l'hora d'analitzar els canvis en la societat del segle XX.

En una discussió relativa a l'àmbit literari recollida per Brottman en una entrevista, Macherey i Balibar reflexionarien sobre la diferència entre texts literaris i no literaris, on consideren que «a text is literary because it is recognized as such, at a certain moment, under certain conditions». El mateix tipus de reposta, lligada a la convenció i a l'acord, es pot aplicar a la definició de cultura canònica i popular, un constructe històric que cada generació sembla considerar com un tòpic a revisar (Balibar i Macherey 1982:50). Es pot considerar, exemplificant en el camp musical, que termes com popular, clàssic o folklòric «are discursive in character, and changing products of historical, social, political and cultural forces rather than terms that designate easily distinguishable musics» (Shepherd 2003:viii).

L'anomenada cultura canònica pot considerar-se el camp més estudiat en entorns acadèmics, pel que fa a la literatura, el teatre, la música i per extensió la traducció d'aquests gèneres. No obstant, en anys recents l'estudi de la cultura popular ha pres un major protagonisme en l'acadèmia, originat en els estudis culturals, que s'ha estès a camps com la traductologia, i que posa el focus en l'efecte d'aquests gèneres en els sistemes literaris i socials. Malgrat la fluïdesa en la definició del terme, es considera que la literatura de gènere, la cançó popular i la infinitat de productes multimèdia (films, sèries, videojocs, etc.) així com les seves traduccions, formen part dels texts susceptibles de ser analitzats, en la seva estructura i els seus efectes. Com

Brottman fa notar, és molt més comú per als acadèmics d'avui «to come across articles on post-structural linguistics side-by-side with thoughtful essays on soap opera, rock music, and Hollywood movies» (Brottman 2005:XI) . Per tant, els gèneres de teatre musical popular es poden també adscriure a aquest tractament.

No obstant, l'estudi de la cultura popular, que, com totes les formes de cultura a finals del segle XX i principis del XXI, es veu cada cop més afectada «by the increasing interconnection of world societies and systems» a causa de la popularització de mitjans de comunicació «such as television, digital recordings, mobile phones and perhaps most of all the Internet» (MacDonald i Sebesta 2017:339), es pot abordar des d'enfocaments diversos que ofereixen una visió multifacètica del món en què ens movem. Així, trobem recerca on s'estudia l'acollida dels texts i les seves traduccions a diferents cultures meta, mitjançant estadístiques del nombre de representacions, la recepció dels crítics i la premsa o altres paràmetres, independentment del gènere estudiat. En tot cas, les idees d'identitat i construcció identitària que s'han pogut originar de l'estudi de texts literaris, musicals o de d'altres tipus, es poden traçar juntament amb la història de les dos branques de la cultura citades, la canònica i la popular.

Mentre que l'òpera és un gènere acceptat de forma general com a pertanyent a l'àmbit canònic, n'hi ha d'altres com els musicals que, malgrat la similitud de forma i continguts semàntics, es poden encabir entre els gèneres populars. En paraules de Sondheim (citades per Font Mir), «[q]uan es fa a l'Opera House és òpera i quan es fa a Broadway és teatre musical. És el mateix» (Font Mir 2016). Aquesta afirmació ens dona una idea del fet que un musical i una òpera tenen molt en comú quant a factors com temàtica utilitzada, grau de comicitat que els caracteritza o inclusió de números musicals, encara que els musicals habitualment donen major importància als fragments declamats. Per la seva banda, la inclusió de números de dansa i acrobàcies en els musicals requereix el domini d'un major nombre d'habilitats escèniques per part dels intèrprets, tot i que generalment es considera que la dificultat per interpretar la música és major en el cas de l'òpera per la seva major complexitat i enfocament al virtuosisme.

Malgrat l'afirmació anterior, aquesta assignació diversa d'importància a cada gènere, havent estat l'òpera el gènere culte de les elits dirigents, és un exemple del constructe canviant al llarg del temps que en defineix el valor. Beales i Biagini expliquen com en l'aparició de l'òpera com a gènere a Itàlia, «until around 1800 an aristocratic, courtly form (opera seria) dominated», però anys després, amb les obres de compositors com Rossini, Bellini o Donizetti, «a more accessible style replaced it» (Beales i Biagini 2013:73). Es pot afirmar que en el context de la Itàlia del segle XIX l'òpera era l'entreteniment més popular de les masses. De fet, «there were literally hundreds of opera houses, and the genre was appreciated by all classes» (ibíd.:74), de manera que el valor assignat a cada gènere, en lloc de ser una constant en el temps, «[t]here will always be a cultural context in which the marginal is the mainstream, and vice versa» (Brottman 2005:XII). A més, es tractava d'un gènere popular en què compositors com Rossini o Giuseppe Verdi van tractar abundantment temes relacionats amb el desig «for nationality and collective liberty», i que va esdevenir molt proper al procés de construcció de la Itàlia unida, amb òperes que celebraven «the love of one's country, irrespective of nationality» (Beales i Biagini 2013:74).

Encara actualment podem trobar restes de la diferenciació entre art «bo» i «dolent», basades en el gènere a què pertany un gènere analitzat. En un estudi de Mateo, es parla de «the divergent artistic and musical quality, as well as the social functions, assigned to each genre in the musical theatre world» (Mateo 2008:2) a l'hora de classificar una obra. La diferència de funcions que s'assignen a l'òpera i el musical avui dia no semblen justificar l'assignació d'un valor artístic major per defecte a les obres pertanyents a un gènere com l'òpera, només perquè són una òpera. Bassnett explica aquesta tendència en afirmar que la noció de valor, «whether aesthetic value or material value», depèn de factors culturals (Bassnett 1998b:133). Aquesta pertinença (o no) al cànon segons un valor assignat —fins a un cert punt arbitràriament— donaria als texts canònics «some kind of intrinsic universal value of

their own that helped them to survive down the ages», i podem trobar aquesta visió aplicada a tot tipus d'art, sigui literatura, música o teatre.

De tota manera, a l'hora de classificar l'efecte d'una obra o gènere, i obrint el focus a tot tipus de gèneres com els musicals, un dels indicadors, més enllà de la popularitat que comporta ser obres conegudes per un nombre elevat d'espectadors, pot ser també la seva influència en altres gèneres culturals. Així, per exemple, el musical *Into the Woods* ha estat convertit fins i tot en un film d'èxit,<sup>3</sup> sota el paraigua de la poderosa indústria del cinema nord-americà. Per als objectius d'aquesta anàlisi, llavors, la importància de classificar el material d'estudi en alta cultura o cultura de masses no és tant el fet dels destinataris a què sigui destinada la peça, de l'acollida real que hagi tingut, o de l'efecte percebut en la societat on es trobi inscrit, sinó de les eines que utilitzarem a l'hora d'analitzar aquest text de forma sistemàtica.

Els texts de musicals es poden estudiar des de diverses perspectives depenent de les preguntes que vulguem contestar mitjançant el seu estudi. Es poden abordar des de la perspectiva dels estudis teatrals, comprovant la seva interpretabilitat en la cultura destí. També es poden fer estudis centrant-nos exclusivament en la seva acollida en diferents societats, comprovant el nombre de representacions d'un espectacle, la seva acollida per la crítica i la premsa general, etc. D'altra banda, les idees de nacionalitat i construcció identitària que s'han pogut crear i transmetre des de gèneres tan diversos com la literatura, la cançó o els espectacles teatrals, es poden rastrejar al llarg de la història de les dos rames culturals, tant la canònica com la popular.

En qualsevol cas, em sembla correcte argumentar que en el cas d'aquest gènere, sigui considerat més o menys popular, veurem de seguida que els components fonamentals —la paraula escrita, per ser recitada o cantada, les indicacions d'escena i la música que enllaça tot el text destinat a ser representat— són comuns a peces de

---

<sup>3</sup> *Into the Woods* [Film] (2014), dirigida per Rob Marshall.

l'anomenada alta cultura com l'òpera. Sembla lògic, seguint aquesta perspectiva, analitzar inicialment la composició i estructura dels texts de musical, així com els seus diversos continguts textuais, mitjançant eines que poden ser adaptades amb un nombre limitat de canvis d'aquelles considerades tradicionalment adequades per a extreure informació de les traduccions d'òperes o altres tipus de teatre musical generalment de tipus canònic.

### **2.3. La figura del creador en la construcció identitària**

Els creadors, en el seu procés creatiu, de vegades escriuran la seva obra amb una intenció política, amb una ideologia i potser la voluntat de transmetre-la als receptors d'aquella. El traductor, com a recreador d'una obra, es troba en una posició similar tot i treballar a partir d'un material base. Malgrat que la peça o la seva traducció pugui tenir un rerefons ideològic, no es pot donar per descomptat que aquestes idees s'impregnin automàticament en la cultura destí. Però existeix la possibilitat que no es perdin i tinguin alguna influència en aquella societat que les pugui rebre.

D'altra banda, tot i que la cultura de masses arribi a un nombre més elevat de gent, també es pot considerar si la seva influència o el substrat que deixa en una cultura és menor que el d'aquelles obres que foren abraçades per una elit cultural. Per tant, podem mesurar quina influència ha exercit una peça, un autor, un llibre o un personatge sobre una cultura concreta? Segurament «mesurar» és una paraula massa ambiciosa, però sí que podem cercar senyals, indicacions que una idea s'ha conservat, que altres autors l'han fet seva o que ha passat a formar part de la cultura popular, fins i tot de la forma de parlar.

Said, en la seua anàlisi del paper de l'escriptor en la societat, ens recorda que «it is sobering and almost terryfing to contrast the worlds of academic intellectual discourse in its generally hermetic, jargon-ridden, unthreatening combativeness, with what the public realm all around has been doing» (Said 2005:18). Està Said dient amb

això que les paraules d'un intel·lectual o un escriptor no tenen efecte sobre la societat de masses amb què es relacionen? De fet m'inclino a pensar que, al contrari, encara que el món canònic i el popular s'hagin mogut per camins aparentment separats, aquests s'entrecreuen, s'influencien i es comuniquen al llarg del camí, i de la mateixa manera que l'opinió majoritària influeix un autor, les idees d'aquests poden decantar-se en la societat de què forma part, i ajudar a donar-hi forma. Said també explica com la figura de l'intel·lectual i de l'escriptor es troben actualment molt properes, i «insofar as they both act in the new public sphere dominated by globalisation (...) their public role as writers and intellectuals can be discussed and analyzed together» (ibíd.:20). Afegint a aquesta dupla la figura del traductor, ens trobem amb tres creadors, que es poden diferenciar pels diferents enfocaments cap a la creativitat o la descripció, però que en definitiva es poden analitzar de forma similar. El traductor, com el creador, es pot veure així com un protagonista actiu en la construcció de l'univers literari i teatral col·lectiu, amb les seves connexions directes amb la societat.

En un exemple de la importància dels creadors centrat en la cultura en català i amb una descripció certament d'esperit romàntic, Prat de la Riba, considerat un dels creadors del nacionalisme català modern, juntament amb altres com Valentí Almirall o Bonaventura Carles Aribau, considera que

[à]nimes escullides varen conservar tot temps el recort del passat y mantenir la protesta passiva contra'l present, pero passaven silencioses, isolades, y, al capdevall, fins en aquets esperits clarividents, va esborrarse la consciencia reflexiva de la colectivitat, restant no més, ab accentuació especial, el mateix sentir inconscient de la massa (*sic.*) (Prat de la Riba 1906:14).

Amb aquestes paraules Prat de la Riba valoritza les veus individuals, aquells autors que des de posicions aïllades opinen i intenten influir en la societat. A la vegada considera que la massa, o la societat en general, té una opinió inconscient que es pot modificar i de fet es modifica al llarg del temps.

Sota aquesta perspectiva, resulta revelador l'estudi de Venuti sobre dos casos també lligats a la construcció de la cultura catalana, concretament la producció

literària de Josep Carner (1884-1970) i Joan Sales (1912-1983). Venuti considera que les «agendes nacionalistes» no busquen només comunicar els significats de texts estrangers, sinó que els utilitzen per a la construcció de les identitats nacionals, tot i que tenint en compte «the linguistic forms, cultural values, and social groups that are arrayed, always hierarchically, in their historical moment». De manera que ens trobem amb decisions que conformen la traducció per al seu torn donar forma a la identitat nacional que «that the translator aims to establish» (Venuti 2005:192). Per a Venuti, els dos autors són un bon exemple de dos visions gairebé oposades de la identitat catalana hereves de la de Prat de la Riba i de com desenvolupar-la. Tant les traduccions de Carner com de Sales es poden veure com «a means of protecting and developing a language that was not simply marginal in relation to the dominant Spanish culture, but threatened with suppression» (ibíd.:199).

Malgrat que ni Carner ni Sales aconseguissin conscienciar substancialment la societat sobre les seves visions de la norma literària, resulta igualment possible que la traducció de musicals produeixi efectes en la societat. Seria necessari comprovar si els autors de productes literaris com els musicals es poden mostrar com a participants en una construcció de la cultura, deliberada o no. A priori, podem afirmar que la seva capacitat d'arribar a un nombre elevat de gent i convertir-se en part de les seves vides els fa candidats adequats per a jugar un paper important en aquesta empresa.

En el proper subapartat es parlarà sobre diverses llengües a què s'ha traduït el text analitzat en aquesta tesi, el català, l'italià i l'espanyol. En cultures majoritàries com les enllaçades amb l'italià o l'espanyol no hi trobarem el component de militància que pot aparèixer en cultures minoritàries com la catalana, tot i que la major part d'aspectes sobre la intenció del creador i els seus efectes accidentals o intencionals sobre la cultura a què es dirigeix segueixen sent vàlids. En el cas italià, les traduccions que es realitzen en el país no prenen en consideració l'existència de llengües regionals i utilitzen en la pràctica exclusivament la llengua nacional, l'italià. Quant a les traduccions en espanyol, com a llengua majoritària (i deixant de banda el cas particular de Puerto



Rico, amb una gran presència de l'anglès), podem considerar que és un cas similar, tot i que en regions bilingües com aquelles on existeix el català, l'elecció d'aquesta llengua per a produir un espectacle pot ser deguda a causes ideològiques i no només comercials.

## **2.4. Identitats i llengües rellevants per a aquesta tesi**

Els productes culturals estudiats comparativament en aquesta tesi pertanyen a entorns culturals desiguals, mostrant-nos les traduccions de musicals al català i a l'italià o a l'espanyol europeu i al porto-riqueny d'un text originat en anglès als Estats Units. Aquestes cultures meta diverses però amb innumerables punts en comú en l'escala de comunitats imaginades —començant per tractar-se en tots els casos de llengües romàniques— presenten casos on la llengua meta pertany a la cultura dominant (italià, espanyol peninsular) i altres en què es dona precisament el cas contrari (català, espanyol porto-riqueny). Resulta interessant remarcar com en el cas del català, aquest es troba en interacció amb «Spanish as a majority language», mentre que el propi espanyol s'ha d'enfrontar a una llengua tan prestigiosa com l'anglès als Estats Units, on pel contrari «Spanish is the largest minority language» (Hidalgo 2008:333).

Els següents apunts sobre cadascun d'aquests casos no pretenen explicar-los en detall sinó precisament donar una visió general sobre la complexitat que envolta la definició identitària, tant per a casos de cultures majoritàries com minoritàries. L'ordre en què es presenten les cultures ve donat per l'ordre en què s'han aconseguit els materials traduïts en les versions diverses d'*Into the Woods*, tal com es detalla en el capítol d'introducció a la tesi.

### **2.4.1. L'anglès i la globalització de la cultura estatunidenca**

Malgrat el fet evident que la llengua anglesa utilitzada als Estats Units d'Amèrica s'origina en la seva contrapart europea i fou portada al continent en temps de la

colonització pels colons anglesos i d'altre parts de les illes britàniques, la llengua anglesa és pot considerar fonamental als Estats Units a l'hora de definir la seva identitat nacional. De les estadístiques obtingudes pel Pew Research Center, podem extreure la següent conclusió:

Fully 70% of the public says that to be truly American it is very important to be able to speak English, and an additional 22% believe proficiency is somewhat important. Just 8% assert that English is not very or not at all important (Stokes 2017:9).

La Declaració d'Independència dels Estats Units d'Amèrica va ser ratificada pel Segon Congrés Continental dels Estats Units el 4 de juliol de 1776. Es considera generalment aquesta data com el naixement de la nació *americana*, tal com es coneix internament als Estats Units, establint-los com un país comparativament jove respecte a altres entitats sobiranes com les nacions-estat europees, però amb una innegable influència com a potència econòmica i cultural mundial al primer quart del segle XXI.

Com en qualsevol cultura o grup nacional, el seu establiment com a entitat política no es produeix necessàriament en paral·lel amb el procés de construcció de la seva identitat, sinó que es produeix per una suma contínua i desigual de les aportacions de tota la societat. Prenent l'expressió de David Cullen, «[o]ver the course of human history, peoples have used any number of means to identify themselves: blood, religion, language, geography, a shared history, or some combination of these» (Cullen 2003:6). La identitat *americana*, però, va més enllà d'aquesta visió i es veu a si mateixa com «a creation of the collective imagination» (ibíd.). Per als nouvinguts al país, esdevenir estatunidenc seria un acte voluntari, d'una voluntat de pertinença d'aquells que en arribar-hi decidien conscientment que aquella era la seva nació; una nació en què «[e]xplicit allegiance, not involuntary inheritance, is the theoretical basis of American identity» (ibíd.).

La globalització de la cultura nord-americana és un dels esdeveniments culturals més importants que s'han donat des de la meitat del segle XX, lligat amb l'increment

del seu domini econòmic que els converteix en un poder global. Actualment, els Estats Units dels anys 20 del segle XXI són considerats la major potència econòmica mundial:

The economy of the United States is the largest in the world followed by China in nominal method. Japan is at 3rd place followed by three European countries Germany, United Kingdom and France.» (...) «India closely follows United Kingdom and France. Italy, Brazil and Canada complete the top 10 list. (Statistics Times 2020).

La preponderància econòmica dels Estats Units comporta a la vegada un domini polític sobre les diverses organitzacions que han intentat posar ordre en el món després d'una primera meitat del segle XX tan castigada per les guerres. Malgrat que l'ésser humà no ha estat capaç d'eradicar-les completament, els conflictes armats que perviuen durant el segle XXI són d'índole sobretot local.<sup>4</sup>

Conjuntament amb el domini econòmic i polític s'ha donat un auge de la cultura dels Estats Units a nivell global que ha portat paral·lelament a l'assumpció de la llengua anglesa com a *lingua franca* mundial, inicialment per a les transaccions econòmiques però també per a la divulgació científica i cada cop més per al consum de cultura popular. Aquest paper de llengua d'intercanvi internacional, que en altres èpoques històriques ha estat representat pel llatí o el francès en les civilitzacions occidentals o pel xinès en gran part del món asiàtic, es pot considerar que actualment se centra en la llengua anglesa.

En conseqüència, sembla lògic considerar que l'exportació de la indústria cultural nord-americana podria portar enllaçada l'exportació en l'ús de la pròpia llengua anglesa. Aquesta importància de l'anglès i la influència econòmica i política dels Estats Units i les seves potències aliades, però, no implica automàticament que també tingui un domini cultural. I no obstant això, els Estats Units han reeixit a convertir-se també en una espècie d'imperi cultural, que ven els seus productes a la

---

<sup>4</sup> La invasió d'Ucraïna per part de la Federació de Rússia, que es va produir el 24/2/2022, va començar com un conflicte local però amb possibilitats d'extendre's a països propers de l'Europa de l'Est.

- «Russia attacks Ukraine»:

<https://edition.cnn.com/europe/live-news/ukraine-russia-news-02-23-22/>

resta del món, amb una gran capacitat d'adaptació per modificar-los suficientment perquè siguin més exitosos en els països d'exportació, però sense deixar mai d'esser representants dels valors *americans*. De la mateixa manera que a tot arreu es beu Coca-cola i Pepsi, també es veuen els *blockbusters* de Hollywood, s'escolta la música pop que s'hi produeix, o en temps més recents es consumeixen els continguts multimèdia en *streaming* de les grans empreses nord-americanes multimèdia com Netflix, HBO o Disney (Crothers 2018:141-86). Tot i que aquestes companyies han començat un procés de canvi que seria també digne d'estudi, en afegir als seus catàlegs productes audiovisuals d'altres països,<sup>5</sup> convertint-se així en la seva porta d'entrada a la resta del món, els catàlegs segueixen constant majoritàriament de productes produïts als Estats Units. Deixant de banda el fenomen de la música popular, que es consumeix arreu en anglès, les pel·lícules i altres productes multimèdia com sèries o videojocs s'exporten des dels inicis del cinema sonor majoritàriament en versions traduïdes, cosa que n'implica el doblatge en alguns països (com Itàlia, Espanya, etc.) o el subtitulat en països amb altres tradicions (com els països nòrdics o Portugal) (Rupérez Micola et al. 2019).

Els Estats Units es van constituir inicialment per poblacions procedents d'Àfrica (inicialment com esclaus) i Europa, eliminant la major part de població nativa en el procés. Els immigrants europeus van portar amb ells l'apreciació pels espectacles de teatre musical populars al vell continent però el fenomen dels musicals va aparèixer per ser apropiat per la jove societat fins al punt d'esdevenir un pilar de la construcció identitària del nou país. Harnick en remarca la importància en afirmar que els musicals aconseguiren «address contemporary social and political issues without sacrificing entertainment value» (2003:11).

---

<sup>5</sup> Produccions com «La casa de papel» (2017) des d'Espanya o «Ojingeo Geim» [El joc del calamar] (2021), des de Corea del Sud, són mostres de sèries audiovisuals produïdes en llengües diferents de l'anglès i que han gaudit d'un èxit internacional en plataformes d'*streaming*.

### 2.4.2. Identitat i llengua catalana

La llengua catalana, sota les seves denominacions diverses, com valencià, mallorquí, etc. ha format part des de l'Edat Mitjana dels components identitaris que defineixen la comunitat canviant que l'ha utilitzat (des de la Corona d'Aragó fins als territoris diversos on actualment es parla, incloent comunitats autònomes, regions o un país com Andorra). Lledó-Guillem ens explica que ja a l'Edat Mitjana la *Crònica* de Ramon Muntaner (1265-1336) «is considered to be one of the best examples of linguistic patriotism in the Middle Age, particularly with regard to Catalan language and identity» (Lledó-Guillem 2018:45) per com representa les terres de parla catalana com a diferenciades de la resta de la Corona d'Aragó i posseïdores d'una «single political identity in the West and in the Mediterranean» (ibíd.:46).

Smith, interessat-se en els nacionalismes-regió a més del nacionalisme relatiu a les nacions-estat, argumenta que durant el període anomenat Romanticisme, entre els anys 1770 i 1840, els autors «were content to rework that heritage into a 'provincialist' and 'regionalist' discourse», mentre que «from the 1850s onwards, sections of the cultural elite began to take a much more assertive stance, questioning just about every aspect of Spanish nationalist discourse» (Smith 2014:7). Així, mentre que a meitat del segle XIX, la primera generació de romàntics catalans consideraven la literatura castellana com a pròpia i tenien com a referència nacional la pàtria espanyola (ibíd.:57-58), la segona generació va començar a referir-se a la «pàtria» i a la «gent catalanes» i a donar major importància a la llengua pròpia. Aquesta voluntat de recuperar-ne l'ús i l'ensenyança no implicava deslligar-se de la nació espanyola, malgrat no compartir-ne la llengua com en la resta de cercles nacionalistes europeus (ibíd.:88).

Les bases ideològiques de la «nació catalana», particularment en el cas del Principat i recollides en la visió de Prat de la Riba, s'emmarquen en el despertar del regionalisme a Europa, en aquest cas per a la cultura en català. Les seves idees, ancorades en l'adhesió a la terra pròpia, basen aquesta identitat en «l'amor a la llengua

catalana, l'estudi de la història pròpia, la adhesió al dret civil» (*sic*), però també en estructures socials o representacions folklòriques com «[l]es costums patriarcals de la família catalana, la mil·lenària barretina, tot lo típic y especial de la nostra terra» (*sic*) (Prat de la Riba 1906:26).

Després d'un període complex del segle XX a Europa que va incloure dos dictadures i la prohibició de les cultures perifèriques a Espanya, l'arribada de la democràcia a finals de segle es pot veure com una tornada inicial de les llibertats socials amb l'intent conseqüent de treure la llengua catalana de l'àmbit particular per portar-la a adquirir prestigi d'ús enfront a altres llengües dominants. Les estadístiques de la pàgina web Ethnologue, incloent tots els territoris de parla catalana, indiquen que en els territoris situats a l'estat espanyol, 60% de parlants la utilitzen com a L1, en front a un 96% com a L2. Més particularment, per al territori amb més coneixement de la llengua, l'Institut d'Estadística de Catalunya indica que al 2013 el català era conegut pel 95,12% d'habitants del Principat, però només l'utilitzaven com a llengua habitual el 36,29%, amb valors menors en altres parts de l'àmbit lingüístic.

Malgrat aquests valors discrets d'ús de la llengua, la societat dels territoris on es parla la llengua catalana hauria acceptat en bona part una discriminació positiva del català com a eina de cohesió de la població, evitant així la creació de comunitats lingüístiques i per tant d'identitats separades per la llengua, tot i que el principi del segle XXI ha vist un increment de la tensió social i política entre les comunitats imaginades de l'àmbit geogràfic. Així, l'adveniment de la democràcia ha portat esforços per tornar l'idioma català al primer pla de la societat, com a eina de comunicació i cultura però també de consum i entreteniment en un procés anomenat generalment de «normalització del català». Lleis com la «Llei de Normalització lingüística de Catalunya» (1983), la «Llei d'ús i ensenyament del Valencià» (1983) o la «Llei de normalització lingüística de les Illes Balears» van posar els primers maons per construir un entorn lingüístic «normalitzat». En el cas de la llei catalana, els legisladors es van

proposar «superar l'actual desigualtat lingüística impulsant la normalització de l'ús de la llengua catalana» (Generalitat de Catalunya 1983:4).

Dins d'aquesta voluntat més o menys generalitzada per recuperar la llengua, els musicals, així com les companyies de teatre privades, han format part del procés reconstructiu de la cultura al voltant de la llengua catalana. Els musicals provinents particularment de Broadway, juntament amb la resta de productes culturals de la cultura estatunidenca, s'han produït i representat en versió original o subtitulada, majoritàriament a Barcelona, però també en altres ciutats del territori.

### **2.4.3. Els viatges de la identitat espanyola**

Quant a les identitats al voltant de la llengua espanyola, en tot els casos tenen components provinents de l'origen de la llengua a la península ibèrica, ja que els països on s'utilitza o s'ha utilitzat l'espanyol han format part de les colònies espanyoles en algun moment de la història i és per aquesta raó que s'hi va introduir. El cas de Puerto Rico és un d'aquests països o regions situats al continent americà, com la major part dels altres.

La visió d'aquesta importància de la llengua espanyola per a la construcció identitària, coneguda com a «hispanisme», s'estén a la consideració de totes les nacions on l'espanyol és llengua oficial o central de la cultura, com una sola comunitat, en una característica comuna a tot l'espectre polític a Espanya, on s'hauria considerat com «an essential element in the discourse of Spanish politicians since the late nineteenth century», tant per a la dreta com per a l'esquerra, que compartien «the idea of a transatlantic spiritual community as an external projection of the Spanish nation» (Balfour i Quiroga 2007). Aquesta idea reivindica la conservació de part de la grandesa colonial perduda amb les darreres colònies, Cuba i Puerto Rico, i remarca la creença en una superioritat de la llengua castellana respecte a les altres de la península, ja que «it had been the language of Spanish American colonization» (ibíd.:33).

Les bases de creació de l'estat espanyol es poden rastrejar a la resolució d'una sèrie de conflictes entre els regnes cristians de la península que acabarien en la unificació d'aquests «in a single Hispanic imperial monarchy» (De Riquer i Ucelay-Da Cal 1994:278) al segle XVI. La unió dinàstica dels reis catòlics, amb un fort component religiós enfront a les que prèviament havien estat «basically flexible societies» (ibíd.:282), portaria a la unió progressiva dels regnes de Castella i Aragó. Per una banda, el naixement de la idea d'Espanya com a nació es pot relacionar amb aquesta unió, però altres relats la situen més tardanament (durant el segle XVIII), amb l'accés al tron dels Borbons provinents de França. Els Borbons, vencedors de la Guerra de Successió enfront dels Àustries, promulgarien els decrets de Nova Planta dels regnes de València, Aragó, Mallorca i el principat de Catalunya, que n'abolirien les lleis i institucions. Amb aquesta «fusion of power with authority and administration», van voler construir «a sense of unity and common symbolic identity» (ibíd.:285). Però la definició moderna de la nació es pot cercar en el nou despertar dels nacionalismes que el segle XIX va portar a Europa, contribuint a la definició del sentiment nacionalista per a aquesta cultura, amb voluntat de «construcción de una comunidad nacional, históricamente sedimentada, que se pretende territorialmente uniforme, culturalmente integrada e identificada en el tiempo» de la qual es poden veure indicis en la definició que en fa la Constitució de Cadis de 1812 definint-la com a «sobirana» (Morales Moya 2000:241).

Aquesta reformulació identitària basada parcialment en la recuperació de figures mítiques medievals es troba, però, fragmentada durant la primera part de segle «either by class, place or region». Seguint la idea de nació com una unió de les institucions civils i les de la corona, «in which State and civil society were to be forever one» (De Riquer i Ucelay-Da Cal 1994:288), es pot observar la relació d'aquest procés amb la cerca d'eficiència en l'administració de l'estat, que buscava «the legitimation of the renovated relation between power, authority and administration», justificant així una sèrie de pràctiques com «changing customs, laws, centralizing administrative practices,



unifying and simplifying bureaucracy by imposing a single State language, all in name of relative (seigneurial) equality before State» (ibíd.:285).

Quant al cas particular de Puerto Rico, una de les últimes colònies americanes perdudes per Espanya, hi trobem «una fuerte presencia de culturas africanas, a la que se suman las inmigraciones de corsos, franceses, catalanes e ingleses del siglo XIX, y, a partir de 1898, la dominación norteamericana», que el fan esdevenir «un lugar de complejas construcciones de identidades» i on cal preguntar-se: «¿Puede construirse una identidad nacional en una nación sin Estado?» (Sancholuz 1997:1). En aquest sentit, la identitat de Puerto Rico no és la d'una cultura que ha esdevingut un estat, sinó la d'un territori que ha passat del domini colonial espanyol a la dependència dels Estats Units, com a Estat Lliure Associat (ELA), aspecte que comportaria una comunicació cultural i humana contínua entre la illa i el continent, principalment a Nova York, relacionada amb la «consolidación de la doble ciudadanía, las dos lenguas y las dos banderas». (ibíd.). Aquesta construcció d'una nova identitat a partir de principis del segle XX, lligada al concepte d'*insularisme* com a particularitat, es basa fonamentalment en «sistematizar y preservar la continuidad entre un pasado ligado a las tradiciones hispánicas —que en ningún momento son cuestionadas como legados coloniales— frente a la fragmentación y dispersión que presupone el nuevo colonialismo norteamericano» (ibíd.:5).

En el cas de la identitat espanyola peninsular actual, podem trobar-ne dos visions fonamentals, si ens centrem en la posició que ocupen a grans trets la llengua i cultura espanyola en el constructe identitari de la nació. Una visió veuria la identitat espanyola inextricablement lligada a la llengua espanyola (o castellana), mentre que l'altra visió, acceptant la coexistència de més d'una identitat dins d'una identitat comuna, consideraria també com a llengües espanyoles les altres existents a la península, com per exemple el català i l'euskera, i per tant les inclouria en la construcció d'una identitat comuna pluricultural.

The new formulations argue very different configurations of the relationship between nation and state. Eschewing the traditional formula of a nation of regions, Spain is now claimed by many to be a nation of nations, or a nation of nations and regions, or a post-traditional nation state, or a post-national state (Balfour i Quiroga 2007).

Pel que fa a Puerto Rico, el procés de construcció identitària es troba encara en la oscil·lació entre una insularitat lligada al passat colonial espanyol i la recuperació del valor dels indígenes boríques, enfront al domini cultural i econòmic dels Estats Units, com a metròpoli i destí majoritari de l'emigració, a què Puerto Rico es troba associat però en un estatus polític a mig camí entre formar-ne part i no fer-ho. La llengua anglesa, per causa de la potència de la cultura nord-americana, ha incrementat la seva importància enfront a la llengua espanyola. En síntesi, «la emigración y la diáspora son temas centrales en la historia moderna de Puerto Rico, y por consiguiente, igualmente esenciales en la formación de la identidad puertorriqueña» (Gordon 2016:108).

#### **2.4.4. Llengua i cultura italiana i en italià**

Tot i que la visió popular de la identitat italiana situa la llengua com un component fonamental d'aquesta cultura, juntament amb aspectes culturals com la riquesa gastronòmica, l'arquitectura clàssica preservada o la prevalència de gèneres com l'òpera o la cançó lírica, és generalment acceptat en àmbits acadèmics que la Itàlia actual i la seva cultura comuna es fonamenta en el període del *Risorgimento*. Aquest període es caracteritza per la unificació dels diversos regnes que coexistien fins al segle XIX a la península itàlica i les illes adjacents, en un període en què la llengua italiana no era un dels components fonamentals en aquesta identitat, ja que «[a]llegedly the 'national' language was not even spoken, except by a tiny proportion of the population» (Beales i Biagini 2013:75).

Beales i Biagini ens fan veure com tot i la unió política que va portar el *Risorgimento* al 1861, la divisió més clara a la península itàlica seguia sent entre la

«‘nation’ who fluently spoke the official language, and the rural masses, who spoke local dialects or different languages”» i que conformaven la majoria de la població. Aquesta divisió entre l’elit de les classes dirigents (incloent els intel·lectuals i els revolucionaris) i la gent del poble, majoritàriament analfabeta, era de fet percebuda com un problema pels nacionalistes en la seva recerca de la unitat política per mitjà de la unitat lingüística (ibíd.:76).

La reformulació de la identitat italiana en el *Risorgimento*, més enllà de les lluites dinàstiques i polítiques pel poder, relaciona aquest discurs de *resurrecció* cultural, tal com ho sintetitzen Patriarca i Rial, amb «pre-existing languages and imagery of kinship (the nation as enlarged family, or group of kinfolk), Christianity (for example in the construction of patriotic ‘martyrs’), and aristocratic values (such as honour)» (Patriarca i Riall 2011:3), basant-ho en les idees de Banti.

Ciò che consente di parlare di nazione italiana è l’esistenza di una grande tradizione letteraria in volgare italiano, esistente sin dal XIV secolo, e la comune confessione religiosa, due aspetti che saranno sfruttati intensamente dai primi intellettuali patrioti del periodo che ci interessa (Banti 2011:vi).

Banti remarca també com Edmondo de Amicis, en el seu llibre *Cuore*, tracta els personatges considerats protagonistes del *Risorgimento*, com Vittorio Emanuele, Mazzini i Garibaldi, a més de definir la nació italiana com «comunità di discendenza, che bisogna amare ciecamente e servire con coraggio e con la consapevolezza che il futuro della patria sarà sui campi di battaglia» (ibíd.:129). De fet, fins i tot morint de mort natural, serien reinterpretats per les generacions posteriors, donant-los una aureola de sacrifici que recolzés l’esforç fet per la unificació d’Itàlia i enfortís així els vincles de la comunitat imaginada.

It did not matter that this kind of interpretation was possible only by violent distortion of the actual historical experience of the Risorgimento, especially when the three ‘heroes’ were juxtaposed idealistically as loyal collaborators, united in their effort to build the nation state. (ibíd.:171).

La nació italiana, a més d’una literatura forta que es pot situar al centre de la identitat unitària del país, també es caracteritza per considerar-se com el punt d’origen

principal d'un gènere musicoteatral amb unes característiques de marcatge cultural i prestigi tan poderoses com l'òpera, que en el cas d'Itàlia aniria inextricablement lligada a l'orgull nacional, com ja s'ha argumentat prèviament. En un context on «[o]pera and the arts in general not only reflected the times but actually stimulated change» (Ther 2014), s'ha argumentat que el nacionalisme cultural hauria utilitzat «art and literature for political ends» (Beales i Biagini 2013:74), particularment el teatre, convertint-lo en mitjà de propaganda que s'avança a l'ús, habitual durant el postmodernisme, de la cultura popular, sobretot la televisió, per influir les masses a través de l'entreteniment, «where performance matters more than truth» (ibíd.).

Aquest fenomen cultural centrat en l'òpera fou fins i tot apropiat posteriorment per la cultura oficial de l'estat, «which needed 'pillars and monuments' to celebrate the new nation state» (ibíd.). Particularment, les òperes de Giuseppe Verdi (1813-1901), que sovint celebraven l'amor pel propi país, fos quin fos aquest, serien posades al centre del moviment d'unificació del *Risorgimento*, aconseguint que «his operas created waves of emotional response throughout the country, and his best arias were sung in the streets and workshops as if they were popular songs» (ibíd.). Així, mentre que en altres països i períodes l'òpera ha estat considerada com un gènere elitista i no apte per al poble, en aquest període a Itàlia quedaria fortament engranada amb la cultura popular, atraent grans quantitats de públic que serien òbviament afectats pels continguts dels espectacles.

En síntesi, les diverses cultures regionals que constitueixen la cultura italiana encara avui es troben en camí de donar pas a la cultura italiana hegemònica, donant així major força a l'estat i a la visió «oficial» del país. D'alguna manera, el cas italià representaria un cas d'èxit en l'assoliment dels objectius d'unificació nacional que han contribuït a l'afirmació d'una identitat col·lectiva italiana. En primer lloc, la llengua italiana fou protagonista en el període històric d'unificació de la nació conegut com *Risorgimento*, però el procés de convertir l'italià en llengua efectiva d'Itàlia no va arribar a les seves fites més altes fins als anys cinquanta i seixanta del segle XX, quan

l'expansió a tot el país de la RAI (*Radiotelevisione italiana*) la va convertir en la millor eina aglutinadora per a la voluntat constructora de la identitat italiana, en desenvolupar un «ruolo di alfabetizzazione linguistica e culturale degli italiani» (Giaccardi 2000:123).

## 2.5. La traducció en la construcció identitària

L'aportació de les traduccions a una cultura, més enllà de l'assimilació de textos científics i utilitaris provinents d'altres llengües i cultures, es dona també en l'àmbit literari i l'entreteniment. Aquest corpus de texts, necessaris si una cultura vol florir per si mateixa i relacionar-se amb la resta de cultures del món, vindran a formar part del sistema propi, independentment del seu origen i criteris d'elecció. Per a Even-Zohar, les traduccions es correlacionen almenys segons «the way their source texts are selected by the target literature», així com «the way they adopt specific norms, behaviors and policies» dels ecosistemes domèstics (1990:46).

El moment en què les traduccions passen a formar part del que anomena polisistema local, per tant, impliquen que «translated literature may possess a repertoire of its own» (ibíd.). L'adquisició d'aquesta personalitat pròpia implicaria òbviament una aportació important dels texts traduïts a la construcció de la cultura meta i un increment en la importància de la llengua pròpia, fent-la «serviceable as a literary language and useful for its emerging public» (ibíd.:47). Even-Zohar considera de fet que la traducció com a component de construcció cultural es pot donar sobretot en el cas de polisistemes emergents o sense una tradició literària extensa, i en moments de crisi o buit en una literatura (ibíd.). Per exemple, el polisistema en llengua catalana compleix les condicions en major o menor grau, ja que la prohibició i la disminució de parlants durant la dictadura n'haurien posat la literatura i per extensió tot el polisistema en una posició de debilitat respecte a altres cultures que competeixen pel mateix espai.

D'altra banda, els costums socials i la popularitat del gènere del musical en un moment històric particular condicionarà el fet que en la cultura meta es tradueixin els espectacles o es representin en versió original. Si considerem que el musical ha pres el lloc que tenia l'òpera abans de la generalització dels mitjans de comunicació, ens podem explicar per què els musicals, sota una visió comercial, es tradueixen, mentre que l'òpera ha quedat confinada en un nínxol cultural d'aquell art que no s'hauria de modificar ni traduir, com sí que es feia en el seu moment de màxima popularitat al segle XIX, en què «became a phenomenon much broader than merely its theatrical diffusion, however extensive, might suggest» (Brown et al. 2001:37).

Resulta si més no interessant observar com aquest procés es dona també en cultures dominants, com en l'aportació dels musicals a la cultura espanyola, on van omplir un buit gràcies al seu «encant per al públic en general» i perquè «ofereixen entreteniment lleuger i una experiència commovedora a la vegada que reivindiquen una certa qualitat artística» (Mateo 2008:332). Es podria reivindicar que en aquest cas la cultura espanyola hauria actuat com a cultura subordinada de l'anglesa, però és certament agosarat considerar dèbil una llengua com l'espanyol que és la segona més parlada del món (Eberhard, Simons, i Fennig 2019).

### 3. EL MUSICAL NORD-AMERICÀ, HEREU I CONSTRUCTOR D'IDENTITATS

El gènere del musical, com a subgènere del teatre musical desenvolupat majoritàriament als Estats Units i amb arrels anglosaxones, s'ha convertit en un factor important de construcció identitària, inicialment del territori originari però sense dubte també de la resta de cultures on ha entrat a formar part amb força del sistema cultural autòcton. Es tracta d'un gènere diferenciat en les arts musicoteatrals occidentals, considerat com la forma principal de teatre musical popular occidental al segle xx (Snelson i Lamb 2001). La característica principal que el defineix és la combinació de números musicals cantats i ballats que constitueixen escenes dins una estructura dramàtica. Tot i la dificultat d'especificar exactament la resta de condicions que permeten caracteritzar un espectacle com a musical pròpiament dit, a continuació s'intentaran donar claus per tal d'identificar el gènere adequadament.

*Into the Woods*, de Stephen Sondheim (música i lletres de cançons) i James Lapine (*libretto*), és una obra de teatre musical pertanyent al gènere escènic conegut com a musical nord-americà, musical de Broadway o generalment *musical*. Per tal d'analitzar els canvis realitzats en traduir aquesta obra escènica entre dos llengües i cultures diverses, és important, sota una perspectiva funcionalista, tenir en compte no només els factors intratextuals, inherents al text, sinó també els factors extratextuals. Tenint en compte que la funció o *Skopos* fonamental per a la traducció del text analitzat és aconseguir un material representable en un escenari en la cultura meta com en la cultura origen, Nord considera que la *lleialtat* al text origen en aquesta tasca «means that the target-text purpose should be compatible with the original author's intentions» (Nord 1991).

El fet que no estem tractant amb texts convencionals amb objectius pràctics concrets, sinó amb texts destinats a la representació teatral, implica la necessitat d'analitzar aquests «extratextual factors such as author, time, place, or medium may

shed some light on what may have been the sender's intentions» (ibíd. 1991:126). Per poder tenir en compte el sistema teatral en què es generen els musicals, per tant, en aquest capítol es farà una revisió del gènere, des dels seus orígens fins a la seva expansió mundial, arribant al musical particular analitzat en aquesta tesi.

### 3.1. Definició i components del musical

Llavors, podem definir amb exactitud què és un *musical*? Es considera que la seva distinció com a gènere diferenciat apareix al voltant del canvi de segle XIX al XX entre els teatres del West End londinenc i el Broadway novaiorquès, amb un caràcter de comèdia musical directament hereu de «the comic operas, burlesques and extravaganzas of the second half of the 19th century» (Snelson i Lamb 2001), en tot cas gèneres considerats com a evolucions de temàtica més lleugera del gènere rei, l'òpera. De fet, el musical provinent de Broadway, juntament amb el seu homòleg britànic del West End District londinenc, és considerat com «commercial theatre at its highest level» per al món angloparlant (Naden 2011:1). D'un musical s'espera genèricament que «[i]t takes you to another world, and it gives you a little tune to carry in your head when you're feeling blue» (Coleman 2002/2017:379), tot i que amb el temps hagi també evolucionat més enllà d'aquesta aparent superficialitat dels seus orígens, com s'argumentarà posteriorment.

Una anàlisi inicial dels elements que componen el gènere permet observar, tal com indica Callicutt, que «combines song, spoken lines, acting, and dance». Això explica el fet que «[p]erformers in musical theatre productions are referred to as “triple-threats” because they must be able to sing, dance and act» (Callicutt 2013:4). Però el fet que els intèrprets hagin de disposar de totes aquestes habilitats tampoc és una raó definitiva per diferenciar els musicals d'altres gèneres relacionats. Sense anar més lluny, el musical analitzat en aquest treball, *Into the Woods*, no inclou moviments de dansa i és no obstant considerat un musical de ple dret.



En definitiva, aquesta voluntat de classificar els espectacles segons gèneres completament definits pot arribar a resultar complexa, pel fet que sovint la línia de separació entre uns tipus i altres d'espectacle no és tan clara com esperariem si el nostre objectiu és assignar etiquetes. En paraules de Mateo, «there is close collaboration between words and music in various other genres too, such as traditional, religious, pop, children's and protest songs, lieder and, in the dramatic sphere, Singspiele, ballad-operas, masques, Spanish zarzuelas, and finally musicals» (Mateo 2008:319). Per la seva part, Preston considera que «our modern preference for clear distinctions between musical-theatrical forms even in the twentieth century is sometimes artificial and counterproductive» (2008:47). Fins i tot acordant que una determinada peça del segle XX pugui ser considerada per una majoria de critics com a *teatre musical nord-americà*, aquest segueix sent «varied and changeable, with a rich and valuable tradition of cross-fertilisation» (ibíd.). Llavors, podem aïllar característiques per etiquetar una obra com a un gènere o l'altre, més enllà del fet que l'autor l'hagi anomenat d'una manera concreta? Utilitzant una hipèrbole per destacar-ne la semblança, David Lister considera: «What is the difference between an opera and a musical? Sorry, don't know» (2018). Evidentment aquesta no és la conclusió del seu raonament, però sí que ens dona a entendre fins a quin punt ambdós gèneres tenen molt en comú, i que hem d'anar a buscar les diferències més enllà del contingut semàntic i formal.

De tota manera, i independentment del subgènere, podem separar els components d'un musical en els mateixos elements comuns, tot i que tenen una importància diversa depenent de l'enfocament d'aquest. Així, tot musical es compon del llibre (o *storybook*), hereu del *libretto* operístic, i inclou a la seva vegada una partitura orquestral i un conjunt de cançons amb les seves lletres més o menys integrades amb l'argument general. Gottfried afirma que, dels components d'un musical, que divideix en el llibret, la música i les lletres de cançons, el llibret és el més important, donat que s'hi defineix la història que se'ns conta i la base de l'espectacle

sobre la qual «the music and lyrics and dances are set» (Gottfried 1979:9). Però a la vegada i paradoxalment, el llibret també és el component menys important del musical, ja que allò que arribarà al públic, l'atraurà en un primer moment i li farà recordar l'espectacle seran les cançons i danses esmentades: «The main attraction is the song and dance. The details of a plot are soon forgotten. The glitter of music and dance pushes the story into the background» (ibíd.). Aquest protagonisme de la música, capaç d'evocar en l'espectador records, sentiments i sensacions amb o sense una estructura narrativa present, relativitza la importància de la història contada en els espectacles de musical, cosa que no significa que allò que se'ns explica no en tingui cap, d'importància.

En definitiva, Gottfried descriu els musicals com un tipus de teatre únic, hereu d'una tradició lligada al Broadway novaiorquès i els seus teatres: «It is the rhythmic spiel of New York; it is the broad, basic, and gutsy approach of a theater meant not for art but for public entertainment» (ibíd.:6). I en aquesta afirmació, més enllà d'una mostra d'orgull per un gènere considerat autòcton, hi trobem un altre dels elements que ens ajuden a etiquetar el gènere, i que és el seu enfocament comercial. Els musicals s'han compost i portat davant el públic amb la intenció de ser populars i acceptats pel públic, de manera que siguin exitosos econòmicament per a les companyies que els produeixen. Aquesta intenció comercial no comporta necessàriament que els musicals hagin de ser de baixa qualitat, sinó que ha ajudat a la difícil combinació de la cerca artística amb els gustos del públic, que «it is the very basis of their development» (ibíd.)

### **3.2. Musicals de Broadway. Orígens i geografia del musical**

Seguint amb la voluntat de caracteritzar els espectacles anomenats musicals, remarcant-ne la personalitat en front a gèneres relacionats, es pot afirmar que inicialment apareixen amb una restricció geogràfica per a la consideració d'un

espectacle com a pertanyent al gènere, donat que «[i]t is primarily identified with the USA and, especially in its formative years, England» (Snelson i Lamb 2021). L'evolució d'aquests espectacles, amb antecedents en el «burlesque and vaudeville, to minstrels and music halls», els portaria a ser identificats com el paradigma de l'*americanitat*, com s'aprofundeix en el capítol 2. Aquesta relació propera amb la cultura nord-americana l'ha convertit per tant en part fonamental de la seva construcció identitària, tot i que el gènere traça les seves arrels al continent europeu, concretament a «the first decades of the twentieth century, to the immigrants who arrived from the Old World with operalike performances known as operettas» (Naden 2011:3).

En general, la perspectiva estatunidenca sobre quins espectacles es poden anomenar *musicals americans*, coincideix amb la indicada per Jones, que els limita a aquells espectacles musicoteatral comercials representats majoritàriament a Broadway i Off-Broadway (també Chicago a principis del segle XX). Això, però, n'exclou les considerades òperes nord-americanes, com «*Porgy and Bess* and some by Gian-Carlo Menotti and others that were written specifically for Broadway production and Broadway audiences» així com «British and other imported musicals that played on Broadway» (Jones 2003:3). Segons aquestes restriccions, per tant, un musical de Broadway tampoc és senzillament un espectacle de teatre musical que s'hi ha interpretat, ja que encara que «[o]perettas, cabaret works, shows created abroad have been produced on Broadway» cal remarcar que «[t]hey are not of the genre» (Gottfried 1979:6).

Per a un país on fins poc abans dels anys 1830 «both English and foreign-language opera fitted easily into the American theatrical repertory», en un moment en què «[o]pera had not yet been segregated from the regular theatre» (Preston 2008:28), els espectacles forans del segle XIX tindrien gran influència en el sistema teatral en formació, com és el cas de *H.M.S. Pinafore* (de Gilbert i Sullivan), que «virtually alone laid the groundwork for the twentieth-century American musical» (Jones 2003:4). En aquesta diversitat de tipus d'espectacle musicoteatral «that materialised,

metamorphosed, became popular, disappeared, re-emerged and cross-fertilised» abans i durant el s. XX, també hi trobem la raó de la falta d'acord sobre quin es pot considerar el *primer* musical nord-americà, dubte que remarca la idea d'una definició no tant formal sinó predominantment cultural del gènere (ibíd.:21).

### 3.3. Composició dels musicals: temàtica i música

La caracterització del gènere del musical té també molt a veure amb el contingut temàtic i narratiu dels espectacles, així com amb el tipus de música utilitzada, que es considera en general més decantada cap als gèneres populars moderns —amb aportacions del jazz— en front a la composició clàssica dels gèneres originaris de teatre musical. Així, s'ha considerat habitualment que els musicals tractarien temes romàntics i més lleugers que gèneres previs com l'òpera, i aquest podria ser un dels seus punts clau a l'hora d'explicar-ne l'èxit comercial. Aquesta característica, però, com en qualsevol manifestació artística en evolució, no deixa de ser la instantània d'una situació inicial que difícilment defineix l'evolució posterior del gènere. Mentre que els musicals primigenis s'estructurarien al voltant d'una trama senzilla, l'evolució els faria arribar a tractar amb un nombre molt més variat de temes (Snelson i Lamb 2001).

Tot i que en aquesta tesi no s'aprofundirà en els aspectes musicals de la peça analitzada, és important remarcar igualment que algunes de les diferències que es poden trobar entre el musical i altres gèneres musicoteatral com l'òpera es relacionen també amb la importància, complexitat i dificultat interpretativa percebuda de la música, tot i la seva diversitat entre gèneres musicoteatral. Sobre la importància diversa dels dos sistemes comunicatius (la música i la paraula) per a cada gènere, que de fet és part de la seva caracterització, Block indica que per distingir òperes i musicals «what is arguably more important than measuring amounts of song and speech is asking whether significant dramatic moments are sung or spoken» (Block 2009:350). Per una banda, en l'òpera els moments de més tensió dramàtica són cantats, mentre

que en el musical majoritàriament es decantaran cap a la declamació. Per exemple, «[t]he fact that by Sondheim's estimation 80 percent of the first act of *Sweeney Todd* is through-sung seems to locate the work more in the direction of opera» (ibíd.). En síntesi, mentre que en una òpera lírica la música és protagonista absoluta per davant del text narratiu, en un musical el pes de l'acció ve majoritàriament donat per l'estructura narrativa de la història.

Cal destacar també que habitualment es considera que la música en les òperes és més complexa, entenent com a tal el fet que utilitza harmonies musicals més intrincades i variades, mentre que en el musical la simplicitat i l'ús de melodies atractives tindria major pes. Aquesta major complexitat formal assignada a la música operística, que a la vegada demana una major habilitat vocal a l'hora de cantar el gènere, s'explica per l'herència d'aquest com a part del món del virtuosisme musical, que s'ha donat en la música clàssica tant en la interpretació instrumental com vocal. Per la seva banda, els musicals haurien posat més èmfasi en explicar una història senzilla als espectadors tot i utilitzant estils musicals més associats a la cultura popular, on «the orchestration is predominantly accompaniment» (Lister 2018). De tota manera i malgrat que aquestes afirmacions puguin ser estadísticament certes, és possible també trobar musicals que són més exigents per als cantants i intèrprets, sobretot en musicals més actuals com els de Sondheim, i existeixen també òperes, en alguns casos entre les més representatives del repertori, que no són tan difícils d'interpretar.

Ens trobem per tant amb un gènere que, havent-se apartat inicialment de les temàtiques de l'òpera i incloent la dansa entre els seus elements constitutius, ha evolucionat altre cop des de la mera juxtaposició de cançons populars fins al tractament de temes més profunds i no sempre incloent ball en l'espectacle. En casos així,

it is difficult to draw a clear boundary with that of opera, and shows including Kern's *Showboat*, Loesser's *The Most Happy Fella*, Bernstein's *West Side Story* and Sondheim's *Sweeney Todd* have been presented as part of the operatic repertory (Snelson i Lamb 2001).

### 3.4. Tipus i evolució del musical

Malgrat poder arribar a l'acord genèric que el musical és una varietat del terme més general «teatre musical estatunidenc», resulta imprescindible tenir en compte la varietat de subgèneres que es poden trobar sota aquesta categoria contenidora, que Coleman (2017) recull en una completa classificació. Podem trobar subtipus més propers a l'entreteniment o al gènere operístic, etiquetables com «a traditional book musical, a concept musical, a jukebox musical, a sung-through musical, a rock opera, a dansical, a film-to-stage musical and so on...» (Coleman 2002/2017:379).

Prenent com referència les evolucions més actuals del gènere, podem també dividir-lo genèricament en dos famílies, la revista o *revue* i el musical *de llibre*, incloent des d'aquells amb profundes arrels en el passat fins a les evolucions aparegudes amb el segle XXI. Mentre que la revista inclou fragments cantats, parlats i ballats que no han de tenir relació necessàriament entre ells i amb un to lleuger i humorístic, el musical de llibre es caracteritza per estructurar-se al voltant d'una història desenvolupada al llarg de l'espectacle. Els components d'aquesta segona tipologia, doncs, són la música, la lletra de les cançons i el book (*libretto* en nomenclatura operística). La classificació de Coleman (2002/2017:356) ens ofereix una base sobre la qual presentar la següent síntesi dels tipus més rellevants, hereus dels musicals de llibre i les *revues*. Malgrat que es podria parlar d'altres tipus o variacions del gènere, els anomenats en aquest sumari es poden considerar els més comuns i més propers a la definició de musical amb què es treballa en aquesta tesi.

Es pot raonar que el musical *opereta* seria un dels subgèneres més antics però això no treu perquè encara es generin espectacles basats en aquest gènere. Malgrat que pugui ser vist com a *old-fashioned* i els creadors no anomenin les seves creacions així, l'opereta segueix sent vigent. Es tracta d'un subgènere amb un component musical ben treballat amb temàtiques i arguments lleugers. Com a herència del musicocentrisme de l'òpera lírica, «[a] prime requisite is well-trained semi-operatic voices» (Kennedy i Muir

1998:18) a l'hora d'interpretar-les, i sovint ho fan companyies d'òpera. Espectacles de Stephen Sondheim com *A Little Night Music* (1973), *Sweeney Todd* (1979) o *Passion* (1994) es consideren operetes malgrat no haver-les etiquetat d'aquesta manera.

El musical *integrat* es caracteritza per disposar d'un *libretto* coherent i ben estructurat que guia tota la història contada pel musical, i les cançons i danses formen part del desenvolupament de la història, ajudant a caracteritzar els personatges o a avançar l'acció. Aquest gènere seria, de fet, la maduració del musical de llibre com a espectacle total i amb una coordinació buscada i treballada entre totes les parts que componen l'espectacle. Espectacles com *West Side Story* (1954), que «marks the full integration of dance into the Broadway musical», o *A Chorus Line* (1975) es consideren pertanyents a aquest subtipus.

El musical *pop/rock* es diferencia pel tipus de música utilitzada, que s'allunya de la música clàssica per a endinsar-se en l'àmbit de l'estil rock i pop que ha caracteritzat la cultura popular des de mitjan segle XX. Alguna mostra d'importància seria *Hair* (1968) o *Billy Elliot: The musical* (2000). En particular, el musical *jukebox* se'n considera una evolució, sent la seva característica principal que utilitza música ja existent, generalment cançons d'un grup de rock/pop com a estructura musical de la peça. L'argument, en aquest cas, és secundari, i cal generar una història que pugui encaixar amb la música encara que sigui de forma superficial. De fet, el ganxo de l'espectacle rau en el fet que la música ja és coneguda pel públic. Podem trobar-ne exemples fins i tot amb música de Sondheim, com en la *revue* concebuda per David Kernan *Sondheim on Sondheim* (2010), al voltant de les seves cançons.

Es poden encaixar en una categoria anomenada musicals *identitaris* diversos tipus basats en la identitat ètnica, que deuen molt a la importància donada a la cultura ètnica i racial als Estats Units. Aquests espectacles, centrats en la fusió d'identitat i espectacle, serien els següents: el musical *black* es considera una subdivisió del musical pop/rock, que inclou música jazz, *blues*, *gospel*, *funk*, *reggae*, *rap* o Motown; el musical *latino*, que no necessàriament utilitza gèneres de música llatina o iberoamericana sinó

que pot incloure «rap, hip hop, and R&B ballads» (ibíd:363), així com afegir la llengua espanyola juntament a l'anglesa; finalment trobem també algun exemple de musical *asiàtic*, així com de musicals *folk/country/western*, tot i que realment no han tingut una vida comercial tan exitosa com altres tipus. Un exemple representatiu de *black musical* seria *Mama, I Want to Sing!* (1983), que donaria lloc a diverses seqüeles.

Podem mencionar també el musical no-lineal o conceptual, que, en contrast amb el musical integrat, rebutja la utilització d'una trama tradicional, per a centrar-se en la descripció de personatges o desenvolupar un tema o missatge. En general, aquests musicals són més seriosos, allunyant-se així de la lleugeresa del musical tradicional. Exemples rellevants són *Cabaret* (1966) o *Company* (1970) (ibíd.:365). Es poden relacionar amb altres gèneres musicoteatral contemporanis, com els que inclouen música contemporània, amb un major component abstracte, aspecte que n'explica la seva menor popularitat respecte a altres gèneres. De fet, «[w]hile the concept musical fits very well within the tenets of postmodernism, musical theatre audiences tended to be more conservative, preferring a linear story and hummable tunes to radical experimentation» (ibíd.:366).

Sembla finalment important també fer esment d'aquells musicals vistos com a «musicals internacionals», generalment produccions de grans dimensions i espectacularitat que els han convertit en un producte d'entreteniment mundial i per a totes les edats. Alguns exemples de la tipologia serien *Les Miserables* (1980), *The Phantom of the Opera* (1986) o *Cats* (1981) (Bellucci 2018:22).



### 3.5. El musical com a constituent de la identitat estatunidenca

L'expressió més sintètica de la identitat en construcció que es donaria als Estats Units, el llenç en blanc identitari que representava la nova nació i les seves oportunitats per als nouvinguts de nacionalitats diverses, és el terme *American Dream* (somni americà). Tot i ser un concepte aparegut a principis del segle XX, la idea va trobar un camp fèrtil per estendre's en un país format per colons arribats d'altres terres en busca d'una vida millor i de la oportunitat de començar des de zero en igualtat amb la resta de compatriotes. Hi hauria molt per discutir sobre els conceptes d'igualtat en un país on els habitants originaris van ser pràcticament exterminats o en què gran part de la població hi va arribar en la condició d'esclau. Amb aquests inicis, encara avui dia part de la població viu en desigualtat per raons ètniques i racials, però fins i tot així la cerca del *somni americà* posa d'acord tant els privilegiats com els que no tenen una vida tan fàcil. Es tracta, a més, d'un concepte encara vigent, malgrat la fluïdesa i diversitat de la cultura actual: «In the twenty-first century, the American Dream remains a major element of our national identity, and yet national identity is itself marked by a sense of uncertainty that may well be greater than ever before» (Cullen 2003:6).

Entre les expressions culturals que s'han nodrit i a la vegada han contribuït a definir el concepte de somni americà, hi trobem el teatre musical com un factor considerat de gran importància, des dels principis de l'evolució del gènere a principis del segle XIX, com a gènere popular i de remarcable influència. Aquesta rellevància del musical primigeni no implica que es tractés d'una aportació puntual o centrada en un instant temporal sinó que la seva varietat i popularitat el va convertir en un component essencial de la cultura mentre aquesta s'estava definint, en un moment previ a l'explosió de la societat de consum multimèdia. De fet, un nord-americà del segle XIX, especialment «the resident of a large city like New York, found musical theatrical life during the time to be gloriously rich, varied and ever-changing; it was a world that was entertaining, interesting, exciting and innovative» (Preston 2017:21). L'evolució

dels musicals fins a l'actualitat, amb els nous gèneres apareguts, ha modificat però no ha anul·lat la rellevància del gènere, en formes diverses hereves de les tradicionals escèniques, però que avui s'entrecreuen amb els mitjans audiovisuals.

Tot i l'aparent contradicció que pot comportar el fet que l'espectacle més influent a l'hora de definir els fonaments del gènere fos l'espectacle britànic *Pinafore*, de Gilbert and Sullivan (1878), i que aquest fos de fet una defensa del sistema de classes britànic, la interpretació que es va donar a aquest espectacle als Estats Units va ser, contràriament, la d'una «love story advocating for classless egalitarian marriages» (Jones 2003:9), afegint-se així a la idea de les oportunitats iguals per tothom tan característica de l'*American Dream*. Un dels efectes d'aquest espectacle va ser la demostració que un musical podia tractar sobre temes socials seriosos, malgrat ser entretingut per a les audiències, una tendència que molts musicals nord-americans han intentat emular després (ibíd.).

Diversos creadors com Lloyd Weber o Rodgers i Hammerstein s'han convertit al llarg dels anys en abanderats del gènere, amb grans èxits de públic als Estats Units i globalment. Tot i enfocar la creació habitualment com un producte d'entreteniment, la seva expansió l'ha fet un contenidor perfecte per a tot tipus d'idees i objectius. La consolidació del gènere durant el segle XX ens porta a la seva consideració majoritària com un producte típicament americà, del que es pot derivar un sentit de patriotisme. Un dels majors propulsors d'aquesta idea fou George M. Cohan, actor, cantant i ballarí d'ascendència irlandesa, qui «also tailor-made his musicals for an audience looking for something fresh, vigorous, and celebratory of America» (Jones 2003:20) en un moment en què els musicals de llibre encara solien ser importacions d'espectacles europeus o «American-written clones of British musical comedy or continental comic opera and operetta» (ibíd.:18).

El to marcat per Cohen va marcar la comedia musical nord-americana per dècades i malgrat seguir utilitzant la fórmula popularitzada per Gilbert i Sullivan del «Noi coneix noia, s'enfronta a dificultats i acaba reeixint», aquesta idea aniria lligada

a la consecució del *somni americà* d'assolir allò que es desitja amb esforç i de lluitar contra la diferència de classes, contrastant amb la idea que a la vella Europa un jove d'extracte social baix ho tindria molt més difícil per triomfar. Altres creadors de musicals de gran talent com Irving Berlin van aportar el seu art a l'orgull patròtic, tot i que d'una forma menys directa, amb cançons que «reflect our country's idealized image of itself: mountains and prairies, glistening treetops, proud fellows, and girls as pretty as melodies» (Gottfried 1979:235). Es considera que Berlin no feia més que utilitzar tot tipus de cançons sense importar-li si eren ideològiques, patriòtiques o simplement destinades a l'entreteniment, però en tot cas «[w]hen we listen to his anthems we can understand the myth of America and care for it» (ibíd.).

Com moltes vegades succeeix amb l'exaltament dels sentiments nacionals, els musicals també han remarcat aspectes negatius d'aquests. De fet, es recorda Cohen pel seu patriotisme però els seus musicals també reflecteixen «the xenophobia of their time», extreient gran part de l'orgull patriòtic en la diferència amb l'altre, demostrada pel fet d'haver «severed ties with its British and European forebears» a l'hora de definir-se com un país poderós amb el seu propi caràcter nacional (Jones 2003:23). Altres compositors i escriptors van aprofundir en aquesta idea de superioritat del nou superpoder, incloent en els seus espectacles personatges malvats britànics i joves soldats patriòtics nord-americans que defensaven l'honor dels Estats Units. L'arribada de la Primera Guerra Mundial a principis del segle XX no faria més que incrementar la utilització en els musicals de temàtiques patriòtiques i enfocades en l'exèrcit, així com provocar la disminució en la importació d'operetes vieneses, interpretades habitualment en traducció, a causa d'un creixent sentiment antigermànic.

El pas dels anys també portaria una major divergència d'idees i l'arribada d'escriptors que no remarien en la mateixa direcció. Un gran creador com George Gershwin (1898-1937) va apartar-se del musical *mainstream*, tant per haver abandonat aviat la comèdia musical i els temes frívols, com per la seva predilecció per la crítica del sistema polític. A més de la seva considerada *opera americana*, *Porgy and Bess*,

els seus últims musicals (*Strike Up the Band*, *Of Thee I Sing*, i *Let 'Em Eat Cake*) van ser sàtires polítiques en la cerca d'un nou tipus d'espectacle (Gottfried 1979:225). De fet, el *libretto* de *Let 'Em Eat Cake*, escrit per George S. Kaufman, «mocking American patriotism and economic imperialism» en temps d'«America first» (Gottfried 1979:225), va ser etiquetat com antiamericà i això en va limitar l'èxit popular.

També Stephen Sondheim va utilitzar temes i enfocaments que no concorden amb aquest patriotisme del gènere als seus inicis. Un espectacle com *Assassins* (1990), estrenat durant la guerra del Golf, al 1991, i on es mostrava l'assassinat de diversos presidents estatunidencs sota una visió còmica, no va ser ben acceptat pel públic en un moment on «many Americans were feeling patriotic for the first time in years» (Jones 2003:303). La recepció freda inicial no va impedir que tingués bones crítiques que remarcarien el desafiament de Sondheim a la validesa del *somni americà*, convertint-se en un espectacle de gran longevitat als Estats Units, amb «1,138 separate regional productions between 1991 and August 31, 2000» (ibíd.:304). L'èxit d'un musical controvertit com aquest mostraria així la capacitat adquirida per la nació de definir-se i observar-se a si mateixa amb esperit crític i no només patriotisme cec. En aquest musical, amb components experimentals com l'ús de música enregistrada o l'autocitació de melodies de *West Side Story*, Sondheim ofereix una autocrítica de la seva cultura. De fet aquesta autocitació irònica podria ser vista com una revisió de la seva participació com a lletrista en el musical *West Side Story*, on els personatges demostraven la seva voluntat d'esdevenir *americans*, en cançons com «America», en què el personatge canta «I want to be in America», que s'ha convertit en una icona mundial de la cultura estatunidenca, en part gràcies a la pel·lícula basada en el musical (1961). Sondheim sembla voler mostrar des d'aquest moment que no tothom aconsegueix integrar-se tot i tenir-ne la voluntat, i musicals des de *Sweeney Todd* a *Passion*, passant per *Assassins*, ofereixen «a moving reminder about those people who 'can't get in to the ball park», tot i argumentar-ho amb un gènere tan estatunidenc i «through the voice of America's own songs» (Lovensheimer 2017:262).

### 3.6. Els musicals més enllà de Broadway

Entre els components de la cultura popular nord-americana, el musical, gènere estudiat en aquesta tesi, es pot considerar, com ja s'ha argumentat, el gènere escènic musicoteatral més conegut i exportat mundialment. Habitualment, quan es parla de la indústria cultural nord-americana i de la seva capacitat per expandir-se, se solen deixar de banda els gèneres teatrals com el musical enfront de la resta de productes culturals, incloent els llibres, la música, les pel·lícules i sèries, o els videojocs i altres productes multimèdia. Una raó fonamental es pot cercar en el menor volum de producció d'aquests productes però també en la seva no-perdurabilitat, ja que en el cas dels productes multimèdia es tracta d'obres que es poden reproduir tants cops com es vulgui, multiplicant així la seva influència potencial.

Així, i malgrat l'abundància de productes culturals existents avui, es pot considerar que el musical de Broadway segueix formant part d'aquesta onada cultural angloamericana que ha arribat a cobrir el món des de mitjan segle XX. En relació amb això, Callicutt ens fa notar que «American musical theatre is now more greatly influencing popular culture than it ever has in the past» i remarca que conèixer-ne la seva evolució actual i tendències ens permet «to fully appreciate the current form of modern musicals and their influence on our society» (Callicutt 2013:4).

Podria semblar que el fet de parlar sobre un gènere amb unes arrels geogràfiques i identitàries tan fortes en relació amb la cultura anglosaxona i particularment nord-americana ens podria fer dubtar sobre la visió d'aquest gènere com a part fonamental d'una cultura global, però aquest fet resulta irrefutable a poc que hi fixem la lent d'augment. L'expansió mundial del gènere més enllà dels seus confins inicials es pot constatar per exemple en comprovar que la gran difusió que ha tingut a través de productores internacionals com Cameron Mackintosh Ltd. o Really Useful Grp, per mitjà de les quals «sono stati realizzati musicals in centinaia di paesi al mondo, tradotti perfino in 16 linguaggi diversi e rappresentati in altrettante nazioni diverse», incloent

la major part d'Europa, Japó i Austràlia, país amb lligams culturals estrets amb els Estats Units i el Regne Unit (Bellucci 2018:22).

### 3.6.1. Expansió del musical de Broadway

Actualment, al voltant del món es poden trobar tant produccions dels musicals pròpiament nord-americans, com obres basades en aquest gènere però produïdes per companyies i creadors locals. Snelson i Lamb consideraven a principis del segle XX que «[m]usical theatre influenced by American and British models exists in other countries; but the global repertory of the musical has been almost exclusively informed by Broadway and the West End» (Snelson i Lamb 2001). Mentre aquesta afirmació segueix sent certa en termes estadístics, no resulta tan unívoca després d'una revisió del sistema teatral de cada país. De fet, es pot comprovar que durant els últims anys, «English-language musicals, either in English or in translation, have become extraordinarily popular in many European countries» (MacDonald i Sebesta 2017:341).

Profunditzant més ens trobem fins i tot amb diferències en l'acollida actual del gènere: els musicals clàssics «are frequently programmed in European opera houses», mentre que els musicals contemporanis «typically turn up in smaller venues or subsidised municipal theatres» per finalment trobar-nos que «large commercial venues tend to host the British and American megamusicals, from Andrew Lloyd Webber's later shows to Disney's productions» (ibíd.:342). Sembla lògic argumentar que el musical nord-americà s'ha expandit fins al punt de convertir-se en un contenidor de diversos enfocaments sobre el teatre musical, que en molts casos encaixen amb les subdivisions existents prèviament en el teatre musical clàssic europeu.

Les conseqüències de l'expansió dels musicals nord-americans no s'han limitat a convertir-se en espectacles més o menys exitosos allà on s'han representat, sinó que han donat lloc a la creació d'espectacles de característiques similars, generalment en les llengües dels països receptors. Es poden trobar aquestes produccions en països amb

tradicció de teatre musical com França, Alemanya o Àustria, però també «esporàdicament en altres països com Hongria o en menor mesura Espanya o Itàlia» (ibíd.:352). Com s'argumentarà a continuació, el fet que el sistema teatral del país estudiat disposi ja d'espectacles que serveixen les mateixes funcions que el musical pot implicar que el gènere concret estudiat assoleixi tanta popularitat o no desplaci els gèneres teatrals ja existents.

### **3.6.2. Llengües romàniques, musicals traduïts i identitat**

Les llengües romàniques a què s'han traduït els musicals de Sondheim tenen característiques diverses, no només lingüístiques sinó socioeconòmiques, aspecte que pot explicar els efectes diversos que podrien extreure's a partir de les traduccions esmentades. En aquest subapartat podem trobar una síntesi de cadascun dels contextos culturals a què s'ha traduït el musical analitzat en aquesta tesi, iniciat a partir de la cultura en català, ja que aquesta tesi fou motivada en gran part per investigar la rellevància de l'existència d'una traducció publicada en català d'*Into the Woods*.<sup>6</sup>

#### **3.6.2.1. Teatre musical en català**

El teatre musical als territoris de parla catalana ha comptat amb una llarga història paral·lela als sistemes teatrals veïns. A més d'existir-hi tradició operística, que ha perdurat fins a l'actualitat amb nodes de producció com el Liceu de Barcelona, l'Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell o el Palau de les Arts de València, a finals del segle XIX i principis del XX s'hi podia trobar un ambient teatral molt ric. Iniciatives com la companyia *Teatre Líric Català*, impulsada pel compositor Enric Morera, van impulsar la producció de sarsueles en català, mentre es representaven també gèneres

---

<sup>6</sup> Llibret amb la traducció de Joan Vives, publicat per Edicions 62 (2008).

autòctons com el sainet líric juntament a «òperes, sarsueles, revistes», que tornarien en part a finals del període dictatorial (finals dels anys 1960, principis dels 1970) per ser gradualment substituïts pels espectacles provinents de Broadway (Font Mir 2016). Mateo explica aquest procés indicant que espectacles importats vindrien fins a cert punt a omplir un buit cultural, tot i que durant un temps de fet conviurien en les cartelleres i més que una substitució ho podríem definir com una fusió gradual (2008).

Les companyies de teatre aparegudes a finals del període dictatorial, particularment a Catalunya han jugat un paper important en el fenomen que s'ha anomenat «normalització del català», ja discutit al capítol 2, que des de l'adveniment de la democràcia, al 1978, ha pretés retornar la llengua autòctona al primer pla de l'ús en la societat en tot l'àmbit lingüístic, com a eina de comunicació i cultura però també de consum i entreteniment. Dins d'aquesta voluntat expressada, els musicals han format part d'una reconstrucció progressiva en l'ús de la llengua i cultura catalanes, a més d'haver gaudit d'un èxit notable, majoritàriament a Barcelona però també en altres ciutats del territori. El fet que, junt a un retorn de les llibertats, els musicals es comencessin a traduir al català, ve lligat a una voluntat específica de produir obres en català perquè es considerava la «llengua del país» més que perquè hi hagués una demanda social real. Després de trenta-nou anys de dictadura en què l'ús n'havia estat limitat i no es podia aprendre a les escoles, la cultura popular i de consum es trobava dominada majoritàriament per la llengua castellana.

En aquest ressorgiment del teatre en català, i concretament el ressorgiment del teatre musical, van jugar un paper molt important algunes companyies teatrals com Dagoll Dagom, La Cubana, La Fura dels Baus, Els Joglars o Tricycle, que, especialitzant-se en diversos àmbits teatrals, han seguit produint espectacles fins a l'actualitat. D'aquestes companyies, la Fura dels Baus i Dagoll Dagom són les que han estat més involucrades amb el teatre musical. La Fura dels baus, amb un llenguatge escènic innovador i de vegades considerat fins i tot agressiu, ha fet posades en escena d'òperes com *Carmina Burana*, portant-les al llenguatge i el públic contemporanis.



Quant a Dagoll Dagom, resulta particularment rellevant per a aquesta tesi, ja que al llarg dels més de quaranta anys des de la seva fundació ha produït una llarga sèrie de musicals, tant traduccions d'obres originals de Broadway o altres escenes anglosaxones, com produccions pròpies amb un èxit de públic notable.

### 3.6.2.2. Teatre musical en espanyol. Espanya i Puerto Rico

Quant al sistema cultural en espanyol a Espanya, fortament integrat amb el català en les zones bilingües i amb un gran vigor cultural i comercial en altres regions com Madrid, ens podem fixar en les paraules de Mateo per resumir l'evolució dels gèneres musicoteatrals tradicionals. Aquests gèneres passarien del centre de l'escenari cultural a perdre gran part de la seva rellevància davant d'altres productes culturals, sobretot espectacles de masses com el cinema o el futbol però també en part i a menor escala el musical anglo-americà:

Spain did have a tradition of musical theatre in the form of opera, operetta, zarzuela and variety shows. However, at the time when musicals started to be popular in Spain, opera had no social relevance for the majority of people in that society. People did not have much use for it despite being aware of its existence, as opera has traditionally been associated with social and cultural elites» (Mateo 2008:331).

La forta progressió del gènere del musical a Espanya va començar als anys setanta amb la producció de *Jesucristo Superstar* (Time Rice & Andrew Lloyd Webber 1972), així com la fundació de la companyia teatral Dagoll Dagom. Aquesta companyia, tot i crear un gran nombre d'obres teatrals en llengua catalana, també n'ha produït un nombre significatiu en espanyol, com les tremendament exitoses *El Mikado* de Gilbert i Sullivan o *Evita* de Rice i Webber (ibíd.), col·laborant així en gran mesura amb la popularització del gènere.

La consolidació parcial d'un mercat per als musicals es dona en gran part gràcies a la creació de seus permanents per a aquest tipus d'espectacles, a la manera de Broadway en petita escala, com són la Gran Vía madrilenya o en menor mesura el

Paral·lel barcelonès en conjunció amb el Barcelona Teatre Musical (BTM), on s'han estat produint musicals de forma regular, tot i la parada obligada que ha comportat la pandèmia mundial de la covid-19.<sup>7</sup>

El cas de Puerto Rico inclou una sèrie de particularitats que es relacionen principalment amb la seva història, tal com s'ha avançat en el capítol 2 centrant la conversa en la identitat. L'estatus polític peculiar de l'illa com a estat associat dels Estats Units i el fet d'haver estat un dels darrers bastions colonials de l'imperi espanyol condicionen el sistema teatral porto-riqueny i la seva evolució recent, que el diferencia d'altres sistemes llatinoamericans amb característiques diverses.

La gran influència que els Estats Units com a pol d'atracció i generació cultural exerceix sobre la fluïdesa identitària de Puerto Rico és un camí d'anada i tornada, ja que amb major o menor fortuna en la seva representació la identitat porto-riquenya ha estat ja reconeguda abastament com a part de la cultura estatunidenca. Des d'obres tan exitoses i controvertides com el musical ja clàssic *West Side Story* (Bernstein, Sondheim, Laurents 1957), que arribaria a la popularitat mundial en la seva versió en pel·lícula (Robbins, Wise 1961), a l'èxit d'artistes compromesos amb els seus orígens porto-riquenys com Lin-Manuel Miranda, que ha rebut diversos premis i ha escrit musicals de gran èxit com *In the Heights* (2005) o *Hamilton* (2015), els orígens porto-riquenys ja són una de les peces del puzzle identitària estatunidenc al voltant dels musicals.

Però què succeeix en el món teatral porto-riqueny i les influències múltiples sobre el sistema teatral del territori, en una posició tan desigual per la influència

---

<sup>7</sup> Durant el desenvolupament de la pandèmia s'han passat diverses fases que han portat des del tancament parcial i absolut de cinemes, teatres i auditoris a l'octubre de 2020 fins a l'obertura inicialment completa l'octubre de 2021.

- «Catalunya tancarà cinemes, teatres i auditoris durant 15 dies per fer front a la pandèmia»: [https://cat.elpais.com/cat/2020/10/29/cultura/1603986739\\_697581.html](https://cat.elpais.com/cat/2020/10/29/cultura/1603986739_697581.html)
- «Següent pas: cultura al 100%»: <https://www.elpuntavui.cat/societat/article/14-salut/2040511-següent-pas-cultura-al-100.html>

poderosa de la cultura estatunidenca? Perales ho sintetitza en explicar l'evolució del teatre a l'illa durant la segona meitat del segle XX, al voltant del «Festival de Teatro Puertorriqueño», quan afirma que

siempre representaban los mismos autores -ya consagrados- obras que versaban sobre los mismos temas: la nostalgia por el jíbaro, el conflicto de nuestra identidad, la evocación del pasado perdido, el eclecticismo social, etc. (Perales 1992:168).

Tot i que, gràcies a la influència del dramaturg Carlos Ferrari, van proliferar «las obras musicales, las satíricas, las bufas, etc», de creadors particulars que aconseguirien gran afluència de públic al teatre i al teatre musical (com en el cas exitós de *Pedro Navaja*), el gènere no assoliria una gran vitalitat (ibíd.:173). Com ens trasllada Tito-Orlando Ortiz, recollint les paraules del catedràtic i actor Mario Roche, el teatre musical «es algo que no se nos fomenta mucho aquí en Puerto Rico, y que usualmente al graduarse de la universidad podemos dársela por servido y (los actores) no siguen tomando talleres» (Ortiz 2014). Aquesta falta de popularitat s'hauria intentat contrarestar des del món acadèmic i teatral, mitjançant la creació d'una companyia destinada a la representació de musicals unint intèrprets professionals i estudiants del gènere: «Teatro Repertorio se fundó en 2011 bajo la administración del Teatro Universidad de Puerto Rico» (ibíd.).

### 3.6.2.3. Teatre musical en italià

La cultura de teatre musical a Itàlia se centra al voltant de l'òpera, gènere canònic per excel·lència, que en aquest país es creua notablement amb la cultura popular des del segle XIX i representa un suport fonamental en la defensa de la llengua i la idea de nació italiana. Com Ther remarca sobre l'òpera, aquesta es pot considerar la institució cultural per excel·lència del segle XIX (Ther 2014), en una visió del terme «cultural» que assigna un valor més alt al gènere a causa de la seva consideració canònica. El gènere hauria funcionat com «a magnet to the masses, yet at the same time represented a quest for high culture» (ibíd.:1) Es pot afirmar en concret que les òperes de Verdi,

com s'ha avançant al capítol 2, van recollir el sentiment nacional i el van integrar amb la nova definició d'italianitat.

El prestigi i influència assolits per l'òpera durant el segle XIX es poden per tant considerar els iniciadors del seu èxit com un gènere que ha transcendit els seus orígens per arribar als nostres dies com un gènere global i de gran influència sobre altres gèneres i arts. En contrapartida, les obres d'òpera contemporània no són tan exitoses com aquelles considerades de l'«stagione d'oro dell'opera italiana», encara populars no només en teatres lírics «ma anche in altri contenitori e formati», entre les quals es troba la cançó melòdica popular i fins i tot l'italià operístic com icona d'una forma de cantar prestigiosa (Coletti 2017:199), podent-se afirmar que un gran nombre d'òperes de l'*ottocento* italià han passat a formar part de la cultura popular, no només a Itàlia sinó arreu del món i continuen influenciant la cultura popular d'una forma que no ho fan les òperes més modernes.

Així, en un país com Itàlia, on el sistema teatral té un fort enfocament nacional, l'òpera, un gènere que «has always been something very much for people; something collective, like football» (Wignall 1990:316), es pot considerar encara al centre de les preferències del públic de teatre musical. A desgrat de l'existència de gèneres teatrals autòctons seriosos com l'òpera i lleugers com la *commedia musicale* (Bellucci 2018:32), el musical ha trobat majors dificultats que en altres cultures per entrar a formar part de forma preponderant en el sistema teatral. Les representacions musicoteatrals a Itàlia i les seves relacions amb la societat on es produeixen es troben en un lloc singular en una cultura considerada el bressol de l'òpera. Encara en l'actualitat, el gènere operístic, que hauria jugat un rol fonamental en la definició de la nació italiana, segueix exercint el paper de gènere més important, tant quant a prestigi com a nombre d'espectadors.

Malgrat tot, la potència mediàtica i econòmica del musical nord-americà, així com la influència mútua entre la cultura nord-americana i la italiana, deguda en part als remarcables moviments migratoris d'italians cap al nou món, sense dubte n'ha fet créixer la importància en els darrers anys i Bellucci considera que «il teatro musicale

contemporaneo nel nostro paese ha sempre più lo sguardo puntato verso il musical» malgrat l'èxit obtingut pel revival de diverses *commedie musicali*. (ibíd.:41). Un exemple representatiu és l'estrena de *Fregoli*, al 1994, presentat com el primer musical enterament italià (ibíd.:333), o l'existència de diversos punts focals dels musicals a Itàlia, particularment al nord del país.

### 3.7. Stephen Sondheim i el concepte d'art total

Stephen Sondheim, nascut l'any 1930 a Nova York i mort l'any 2021 a Roxbury (Connecticut), és una figura cabdal en la cultura del segle XX als Estats Units, entre altres raons per la seva capacitat multifacètica, que permet estudiar-lo des de diversos angles al voltant de la creació de musicals, sigui com a compositor, escriptor o fins i tot pensador. Sondheim, que va escriure el seu primer musical (*Saturday Night*) el 1954, es defineix a si mateix com un dramaturg, i com a tal ha aportat les seves arts a tots els apartats en la creació de musicals escènics.

Malgrat ser conegut sobretot com a autor de musicals, la seva visió del gènere no els pren com un tipus de teatre que també inclou música, sinó com un gènere de teatre total, que combina totes les altres arts escèniques, i que té més en comú amb l'òpera lírica que amb espectacles de varietats més lleugers. La seva preferència per temes més seriosos i amb reflexions profundes sobre l'art no implica un abandonament total de l'entreteniment i l'humor en les seves peces, en les quals ha cercat un equilibri entre el valor artístic i l'èxit popular. Ja molt aviat en la seva carrera, «the battle between high art and “lowly” commerce, the questions of compromise and simplification, and the pressure to write big song hits entered Sondheim's dramatic imagination» (Swayne 2005:134).

Part de l'èxit de Sondheim, a més de relacionar-se amb la qualitat dels espectacles, es deu als «widely available excellent audio and video recordings» que permetrien convertir en peces de culte fins i tot els espectacles amb poques

interpretacions en viu (Block 2009:337). Els enregistraments han permès així que les seves obres arribessin a tot el món, inicialment en versió original, pujant-se al carro de la cultura popular audiovisual nord-americana i donant-los a conèixer arreu. Aquesta popularitat generaria tot tipus de derivats, des de representacions dels musicals traduïdes fins a recopilacions de cançons, passant per la realització de pel·lícules basades en els seus espectacles, com per exemple l'adaptació d'*Into the Woods* (2014), dirigida per Rob Marshall.

La capacitat de Sondheim per posar d'acord crítics propers a l'alta cultura i el públic en general el situa en un punt on pocs creadors han arribat. Tot i que els seus espectacles no sempre esdevindrien populars durant l'estrena, «they are everywhere lavished with deep and lasting critical praise» (Block 2009:337). Es pot dir que l'art no sempre és apreciat a la primera de canvi, com afirma el propi Sondheim en el musical *Sunday in the Park with George*, titulant-hi una cançó «Art isn't easy» (Sondheim i Lapine 1991).

En definitiva, malgrat que la seva producció és considerada per la crítica com d'alta qualitat artística, l'apreciació popular del seu art s'ha donat malgrat que no expressa «the unambiguous cheer and superficial gloss of the traditional musical» (Gordon 1990:315) i els seus espectacles són considerats arreu com capaços de desvelar «a more profound emotional and aesthetic truth» (ibíd.). En aquesta lluita constant entre la bellesa de l'art per sí mateix i l'acollida popular de les creacions artístiques, Sondheim hauria estat capaç de trobar un punt d'equilibri.

### **3.7.1. Panorama breu dels musicals de Sondheim**

La carrera de Sondheim en la creació l'ha portat a deixar l'empremta de la seva personalitat i creativitat en diversos apartats en l'autoria de musicals. El primer espectacle on va assolir un èxit de públic considerable seria *West Side Story*, tot i que en aquest cas només en va escriure les lletres de les cançons, amb llibret d'Arthur

Laurents i música de Leonard Bernstein. La seva llarga carrera a Broadway li permetria adquirir cada cop més responsabilitat creativa en les seves obres. Després de dos espectacles on igualment va escriure tan sols la lletra de les cançons, als anys 70 va escriure tres musicals en tàndem amb Harold Prince: *Company*, *Follies* i *A Little Night Music*, que es consideren de gran importància per «its historic and artistic significance as a pioneering exponent of the so-called concept musical» (Block 2009:336), tot i que, com la major part del seu treball col·laboratiu, es pot considerar «less a revolution than a reinterpretation of the integrated musical» (ibíd.:347).

En obres posteriors com *Sunday in the Park with George*, o la que ens ocupa, *Into the Woods*, Sondheim va col·laborar amb James Lapine, qui va escriure el llibret, produint tota la resta de components de l'espectacle, com són tota la música original i les cançons. Algunes de les seves peces es classifiquen com a musicals conceptuals, on «all elements of the musical, thematic and presentational, are integrated to suggest a central theatrical image or idea» (ibíd.:346), com l'esmentada *Sunday in the Park*. En aquesta, l'espectacle gira al voltant de l'art, l'artista i el procés creatiu, mentre que a *Into the Woods*, malgrat tenir una estructura narrativa sòlida, el concepte de la maduració personal es pot trobar al llarg de tota la peça. Així, malgrat tractar-se de temàtiques molt més serioses i fins a cert punt abstractes, Sondheim aconsegueix crear musicals que arriben al públic mentre contribueixen al creixement de la cultura en què s'insereixen, fent evolucionar el gènere musical fins a les seves fites considerades més altes. Musical encara més nous, com *Passion o Road Show*, continuarien aprofundint en les seves idees i aportacions a la maduresa del gènere, que l'han convertit sens dubte en aquesta figura cabdal en la seva evolució i consolidació.

### 3.7.2. Sondheim i l'art total

En el seu creixement artístic, Sondheim cercava un concepte similar «to Richard Wagner's ideal of the Gesamtkunstwerk or "master art-work"» (Jones 2003:46), on tots

els elements d'una producció teatral, incloent la paraula parlada, les cançons, la dansa i la música orquestral, però també el vestuari, les llums i els escenaris s'han de complementar per oferir una experiència integrada a l'espectador, que inclogui «auditory and visual expression» (ibíd.). De fet, Wagner tampoc anomenava les seves obres òperes, sinó drames musicals, i en aquest sentit podem veure com diferents autors des de diferents entorns i fins i tot moments històrics van arribar a conceptes similars de què hauria de ser una obra d'art total, on tots els elements que la componen es combinen per oferir una experiència integrada al públic.

Aquesta capacitat de Sondheim per fer tots els papers de l'auca el converteix en un creador capaç de generar i supervisar tots els aspectes del procés creatiu, incloent l'apartat narratiu i musical. En aquesta tesi ens centrem, però, en la seva producció lírica i narrativa, sempre tenint en compte el fet que en molts casos com a *Into the Woods*, Sondheim també en componia la música. Això ens pot indicar encara més la importància de la integració entre la lletra i la música en els seus musicals i consegüentment la dificultat en les traduccions d'aquests a altres llengües si es vol respectar la visió de Sondheim.

### **3.7.3. Les motivacions creatives de Sondheim**

Quant a les seves possibles motivacions creatives, els musicals de Sondheim no es consideren en cap cas primordialment ideològics, fins i tot aquells on sí que s'hi pot trobar un component polític o social subjacent, i malgrat el fet que les idees de Sondheim són conegudes i l'etiqueten als Estats Units com a liberal, en la definició de «a person who believes that government should be active in supporting social and political change» (Merriam-Webster 2021). En tot cas i malgrat el seu posicionament sobre el tipus de govern i sobre la millora de la societat, en els seus musicals no hi trobem un posicionament nacionalista en el sentit del suport condicional però sí en la implicació en la millora de les condicions de vida del seu país, factors que en molts



casos es pot trobar en l'art quan aquest vol fer part integrant de la societat en què ha sorgit. Fins i tot una de les seves cançons que es pot considerar més relacionada amb el país, com és «America», del musical *West Side Story*, inclou una conversa entre dos personatges amb dos visions oposades de la immigració, l'un que veu tots els avantatges del nou país mentre l'altre que preferiria tornar-se'n a la terra d'origen.

Per la seva implicació social i la intenció de fomentar l'enfrontament constructiu de les idees, Sondheim forma part d'aquests creadors compromesos que no volen quedar-se callats, i en el seu cas, «[r]ather than an esoteric style, they have chosen the popular form of American theater and invested it with a truth and vitality rarely associated with Broadway musicals» (Gordon 1990:3).

La personalitat de Sondheim i la seva recerca constant d'innovació artística no semblen adir-se bé amb un entorn enfocat als guanys com la indústria dels musicals, però malgrat alguns espectacles que no van tenir un gran èxit de públic, les seves obres van incrementar la seva popularitat amb el pas del temps, acompanyades per les bones crítiques. De fet, un cop assolit un cert estatus a Broadway, Sondheim no es limitava a acceptar encàrrecs sinó que adoptava un enfocament de la seva producció centrat en la creació artística. Això li permetia escollir les idees que el motivaven, i, havent trobat els col·laboradors adequats, posar-se en marxa per aconseguir que un espectacle fos produït.

Malgrat haver començat a estar en actiu en una època, a partir de finals dels 1960, en què «[t]he climate of progress and promise that prevailed during the creative period of Rodgers and Hammerstein's career no longer existed» (ibíd.), Sondheim fou capaç de portar el teatre comercial un altre pas endavant, en una situació en què la indústria de l'entreteniment considerava que si un creador intentava «to comment on, or attempt to change, prevalent attitudes» el resultat més probable seria «financial disaster and obscurity» (ibíd.).

### 3.8. *Into the Woods*

*Into the Woods* representa una obra de maduresa de Stephen Sondheim, formant equip amb James Lapine, amb qui ja havia treballat anteriorment. A més d'ésser considerat un musical exitós a llarg termini, representat nombroses vegades en versió original i en diverses versions traduïdes, les temàtiques i enfocament amb què es va escriure li donen una profunditat digna d'estudi, des de diverses perspectives, entre altres lingüístiques, musicals, sociològiques o traductològiques.

#### 3.8.1. Estrena i recepció inicial

La primera producció d'*Into the Woods* es va representar el 5 de novembre de 1987 al teatre Martin Beck de Nova York. L'espectacle, amb llibret de James Lapine —que també el va dirigir— i música i lletra de cançons de Stephen Sondheim, contava una història viscuda per personatges de faules, en un camí de coneixement personal des dels desitjos senzills dels contes fins a un reconeixement més adult de les seves motivacions reals.

Tot i que Sondheim va crear musicals més conceptuals i abstractes, «this does not mean that Sondheim has deviated from his path of innovative individuality» (Gordon 1990:315). En la seva exploració de temes relacionats amb el creixement personal i la maduració com a persona (Block 2009:371), ja tractada en *Sunday in the Park with George*, Sondheim no dubta a parlar sobre temàtiques allunyades de la comèdia lleugera, «willing to rethink his theatrical legacy to say something new» (ibíd.:382). Així, *Into the Woods* es pot considerar majoritàriament un musical amb una trama narrativa clara, tot i tractar temes conceptuals com Sondheim havia fet en els musicals immediatament anteriors (*Sunday in the Park with George* o *Company*).

La recepció freda inicial d'*Into the Woods* per part de la premsa, causada per «the uncomfortable mixture of children's theatre and dark adult themes», no va evitar

que el públic «quickly embraced the musical and it became one of Sondheim's longest-running hits and one of his most frequently produced works in schools and summer stock» (Hischak 2009:221). L'anàlisi de les traduccions a altres idiomes ens pot indicar fins a quin punt el plantejament original es conserva en aquestes adaptacions.

### 3.8.2. Trama i continguts de l'espectacle

El musical consta de dos actes autocontinguts, tot i que el segon es pot considerar com una continuació de la història del primer acte. Sondheim i Lapine ens ofereixen així la possibilitat de veure què succeeix un cop el conte s'ha acabat, després del «happily ever after» de les històries d'amor fictícies, que no sempre es compleix a la vida real, a causa de «social pressures, divisions between individuals, and fragmentation within the self» (McLaughlin 1991).

Al primer acte coneixem una sèrie de personatges que probablement ens seran familiars, ja que en la seva majoria provenen de contes de fades tradicionals molt coneguts. Els personatges comencen cadascú en el seu entorn, sempre relacionat amb el bosc, i al llarg de l'espectacle els seus camins s'aniran creuant, en més sentits que els previstos, i afectaran uns als altres en la seva recerca de l'amor i d'una vida millor, que en cada cas es materialitza en aspectes diversos: els forners que volen un fill, en Jack i la seva mare que no tenen diners per tirar endavant, o la bruixa que havia pagat un error passat amb una maledicció. Per a McLaughlin, els personatges de Sondheim són un reflex de la societat, en el fet que «[t]hey are products of and participants in social forces» (ibíd.).

El segon acte ens mostra els mateixos personatges, que «despite some minor inconveniences, they were all content» (Sondheim i Lapine 1986:85). Malgrat haver aconseguit tot allò que desitjaven, sembla ser natura humana voler sempre més d'allò que ja es té. I fins i tot quan tot va bé, sempre hi ha desastres i amenaces externes que ens posen a prova, en aquest cas representats pel gegant maltractat al primer acte. Per

tal de solucionar els seus nous problemes, tots els personatges hauran de créixer com a persones, treballar junts i així superar les conseqüències dels seus actes passats: «Change is imperative and just possible if individuals can reestablish human contact, understanding, and sympathy» (McLaughlin 1991). Finalment semblarà que tot es supera altre cop, però Sondheim ens deixa amb un final que podria ser el del primer acte, tant quant a la lletra com la música, i podem interpretar que quan el teló baixi, tot torna a començar, una altra vegada.

### 3.8.3. Faules a *Into the Woods*.

El fet que *Into the Woods* sigui protagonitzat per personatges de faules, majoritàriament de procedència europea, ens permet interpretar-ne la trama i la idea de fons posant de manifest la relació entre aquestes dues cultures amb tants lligams i influències mútues com l'europea i l'angloamericana. Els personatges principals que trobem al musical són a la seva vegada els protagonistes d'una sèrie de subtrames on es produeix un procés d'aprenentatge i creixement cap a l'edat adulta, explicat metafòricament a partir de les històries narrades. «Little Red Riding Hood, Cinderella, Jack (of beanstalk fame), Rapunzel and even Snow White appear in this musical about outsiders, all of whom have their own personal issues, working together to solve bigger problems» (Lovensheimer 2017:254).

Els contes de fades que es poden identificar en el musical són molt clars des d'un primer moment. *Jack i els fesols màgics*, apareguda per primer cop al 1734 a Anglaterra, i basada en mitologia nòrdica, proporciona un dels protagonistes del musical, en Jack. En el conte de *Rapunzel*, un conte de fades germànic, la protagonista representa la «teenage girl who wants to sneak out of the house and have a life of her own» en paraules de James Lapine (Edwards 2014). Quant a la Caputxeta Vermella, el personatge es pot rastrejar a diverses faules europees i és més coneguda en la versió de Charles Perrault. En la faula, la Caputxeta «believes that everything and everyone

is good in her life and everyone is to be trusted» segons la construcció de personatge de James Lapine (ibíd.), tot i que en madurar descobrim que no sempre es pot ésser certs d'aquesta confiança. Els orígens del personatge i el conte de la Ventafocs es poden relacionar a innumerables històries, i les versions més antigues conegudes es situen a Grècia i la Xina. Quant a Blancaneus, el personatge apareix en la faula homònima alemanya recopilada pels germans Grimm. Finalment, a part del personatge del narrador, que a part de contextualitzar parts de la història acaba formant-ne demostrant-se com a part de la trama, Sondheim i Lapine afegeixen dos personatges que no provindrien, almenys directament, de cap faula europea, sinó que foren creats específicament per al musical: el forner i la fornera.

Sembla rellevant destacar com un personatge caracteritzat com a forner apareix en una de les poques faules considerades genuïnament nord-americanes, concretament provinent dels temps colonials: *The Baker's Dozen*. El forner de la faula fa de tot per aconseguir diners i li toca enfrontar-se amb una dona vella fàcilment identificable com una bruixa que el castigarà per no mostrar-se generós, de manera que el forner aprèn la lliçó moral que la generositat sempre té recompensa. Així, els personatges de Sondheim i Lapine, el forner i la seva esposa, fan tot el possible per tenir un fill, inicialment sense tenir en compte les conseqüències d'allò que fan per aconseguir-ho. Amb aquest fi, els únics personatges que no es poden situar com a provinents d'una faula europea hauran d'enfrontar-se a una bruixa que té poder per a castigar-los.

El forner i la fornera esdevenen així «[t]he glue in the story holding all the fairy tales together» (Edwards 2014), cosa que ens porta a la possibilitat de veure com les faules europees, viatjant des del seu origen transatlàntic, són barrejades i reformulades des de l'òptica del nou país, de la nova identitat en formació que digereix tot allò que rep i en crea nous gèneres, en aquest cas, el musical angloamericà. De fet, la cançó «No One is Alone», a més de tractar sobre el fet de sempre poder disposar dels altres quan necessitem ajuda, es pot considerar com «a benevolent anthem to outsiders», considerant que «people are never completely disconnected from others in their

thoughts and actions» (Lovensheimer 2017:254). Sondheim i Lapine ens expliquen potser així com, en el nou país, tothom hi té, o i hi hauria de tenir, cabuda.

#### 4. TRADUCCIÓ DE TEXTS ENLLAÇATS AMB MÚSICA (TEM)

La traducció de texts enllaçats amb música, en els quals «two separate aural systems, the musical and the verbal, pattern sense» (Apter 1985:309), és una tasca polifacètica i complexa que es pot estudiar des de diferents perspectives i disciplines que s'entrecreuen en els texts, sobretot en el cas de les obres destinades a ser escenificades a sobre d'un escenari. Amb aquest objectiu, cal revisar la terminologia i les teories existents que posen en contacte música i traducció en els gèneres musicoteatral que eventualment són escenificats en versió traduïda, com poden ser les òperes, operetes o musicals. Malgrat presentar a continuació una classificació de diversos tipus de traducció possibles per a aquests texts, en aquesta tesi es pretén de forma general focalitzar la lent en la traducció que manté l'escenificabilitat del texts en la cultura meta, i per tant la cantabilitat dels fragments cantats. Aquesta traducció, com es profunditzarà al llarg de la tesi, persegueix l'obtenció d'un text meta amb el mateix objectiu que el text origen, permetent classificar-la com traducció equifuncional, de tipus instrumental segons la classificació de Nord (1997).

Els musicals, com s'ha argumentat en el capítol 3, es poden considerar com un gènere pertanyent a la cultura popular. Malgrat el fet que «much of the academic analysis directed at popular culture has been distinguished by a general uncertainty over which methods to use, confusion over the absence of any universally agreed basic theory or groundwork, and opposition from an academic canon suspicious of material so generally available» (Brottman 2005:xi), els musicals comparteixen una elevada similitud formal i estructural amb gèneres canònics com l'òpera, gènere considerat tradicionalment com a part del cànon de l'anomenada *alta* cultura. Aquests punts en comú més enllà de la classificació que se'n pugui fer en permet l'anàlisi utilitzant o adaptant eines i mètodes ja existents per als gèneres canònics mencionats.

El concepte de *Music Linked Translation* (MLT), que traduirem com a «traducció enllaçada amb música» (o per les sigles TEM), fou introduït per Harai

Golomb per referir-se a qualsevol tipus de traducció de texts que combinen música i paraula, «regardless of its purpose, its ‘clients’ or uses (...), the size of its performing bodies (...), its genres (...), etc» (2005:124-25). Sota aquesta definició, que cobreix el text analitzat en aquesta tesi, presentaré prèviament una subclassificació de tipus segons el grau de sincronització del text i la música, així com segons la funció a què es destina el text i les seves traduccions.

Tot i que el gènere operístic ha estat freqüentment traduït a la llengua meta<sup>8</sup> per facilitar-ne l'accés al públic, actualment la seva consideració com un gènere d'elit, una forma d'art considerada per alguns crítics com a *superior*, ha cristal·litzat les òperes del repertori com a obres d'art que no s'haurien de modificar, i que per tant s'interpreten en la seva llengua original sigui quina sigui la dels espectadors que hi assisteixen. En el cas dels musicals, amb un major enfocament cap a l'entreteniment, s'aborden precisament al contrari, i habitualment s'interpreten en traducció per tal d'assolir la major comprensió del públic del seu argument, o les escenes còmiques, romàntiques, etc.

#### 4.1. Aproximacions teòriques a la traducció enllaçada amb música (TEM)

Quant a la recerca traductològica en TEM, la major part de texts que l'han estudiat ho han fet centrant-se en els gèneres de l'anomenada música clàssica o culta europea, on la música juga un paper predominant amb respecte a la lletra. Malgrat aquesta preponderància tradicional de la música, cal notar que no en tots els gèneres s'hi ha donat la mateixa importància, sinó que depenent del tipus de cançó i per extensió de gènere música teatral, «each individual type requires different translation strategies» (Bosseaux 2011:1). Aquesta visió on la música predomina s'anomena

---

<sup>8</sup> La tesi doctoral *Les traduccions de Wagner al català: «LA WALQUIRIA»* (Buj i Casanova 2007) estudia en detall quatre traduccions d'aquesta òpera de Richard Wagner.



«musicocentrisme», mentre que en els gèneres on la paraula accedeix a un estrat superior, ens trobem amb el «logocentrisme» (ibíd.). Gorlée expressa aquest equilibri delicat quan afirma que «[w]hile logocentrism, a view defending the general dominance of the word in vocal music, may be called by the aphorism *prima le parole e poi la musica*, musicocentrism is expressed in its opposite, *prima la musica e poi le parole*» (Gorlée 2005:8).

En posar el focus en el musical nord-americà, que s'ha tractat en detall al capítol 3, es pot observar que es tracta d'un gènere amb un fort component de cultura popular que el contraposava inicialment a l'anomenada música culta, malgrat una forta evolució posterior que ha difuminat les barreres entre els gèneres. Anàlogament, també una òpera, que avui dia es considera música clàssica o culta, va néixer com a una música popular dedicada a l'entreteniment de tota la societat. En tot cas, i considerant que els gèneres musicoteatral es poden situar al llarg d'un *continuum* de gèneres relacionats amb la música culta i la música popular, podem afirmar que «la visió musicocèntrica és més generalitzada en gèneres relacionats amb la música culta, mentre que la visió logocèntrica, tot i donar-se en tot tipus de música, es pot assignar més fàcilment a peces de la música anomenada popular» (Noll Obiol 2020a:52).

#### 4.1.1. Nomenclatura en texts escènics: traducció i escenificabilitat

Törnqvist utilitza el terme *transposició* per referir-se als canvis produïts en un text dramàtic en el camí entre la llengua origen i la llengua meta, però també en convertir un text entre diversos gèneres. En el primer cas parla del procés com a traducció mentre que en el segon ho considera una transformació, en la qual «transposing a play from a verbal semiotic system to an aural, visual or audiovisual one» (Törnqvist 1991:7). En el cas de gèneres musicoteatral, Franzon utilitza termes diversos per referir-se a aquest tipus de traducció, com «transposició creativa», «adaptació» o «traducció indirecta», que en tots els casos giren al voltant del concepte de fidelitat al text origen (Franzon

2005:265). També afirma que «[i]n song translation, adaptation may be the only possible choice» (ibíd.). El terme «adaptació» s'utilitza sovint en lloc de «traducció» per indicar que la transposició entre cultures comporta canvis més enllà del llenguatge, com ara el context o l'època en què s'esdevé l'acció, de manera que «[a] target text not presented as a translation may differ even more» (ibíd.) que en un text considerat com a traducció.

De fet, en una traducció dels texts destinats a la representació en un escenari, es combinen diversos condicionants relacionats amb el fet teatral que defineixen aquest tipus particular de tasca. Des d'aquesta perspectiva, el fet que l'obra pugui incloure parts cantades només afegeix una altra restricció a la tasca. Com en qualsevol obra teatral, el traductor/a haurà de prendre decisions que li permetin transferir l'argument des de la cultura origen a la cultura meta. Per tant, les trames de l'espectacle podran ser sotmeses a reescriptures i recreacions implicant «instrumental adaptation and creative reinterpretation» (ibíd.:268), sobretot en els casos en què l'objectiu de la traducció sigui obtenir un text que sigui escenificable en la cultura meta. La discussió teòrica sobre l'oportunitat d'aplicar el terme traducció a aquest tipus de traducció, que en la meua tesi de màster —seguint l'estela de Franzon, Törnqvist o Jakobson— vaig etiquetar com *transposició creativa* (Jakobson 1958/2021:118), va més enllà de l'objectiu i abast d'aquesta dissertació, donat que comporta la necessitat de solucions creatives per resoldre els condicionants en la traducció. Tot i considerar que el terme d'alguna manera pot oferir una bona descripció del procés, en aquesta tesi ho consideraré merament com un tipus de traducció que permet la comparació entre text origen i text/s meta/es, això sí, sota unes restriccions formals molt més elevades que en altres gèneres.

En traducció teatral, un dels conceptes principals en la traducció d'obres ha estat l'objectiu de la *performability* dels texts traduïts, que tradueixo com a *escenificabilitat* per indicar que els texts han de permetre la posada en escena de l'obra

en la cultura meta.<sup>9</sup> El terme ofereix una plataforma al voltant de la qual explorar la traducció de texts dramàtics, incloquin música o no. Bassnett caracteritza el tipus de traducció d'aquests texts en recalcar que la necessitat d'escenificabilitat «allows the translator to take greater liberties with the text than many might deem acceptable» (Bassnett 1998a:96) i de la mateixa manera que la realització d'una «adaptació» o «versió», permet «justify or explain certain strategies that may involve degrees of divergence from the source text» (ibíd.). Espasa (2009) ofereix un resum complet de les visions amb què s'ha enfocat el concepte de *representabilidad* o *performability*, i posa en relació la tasca del traductor «como representante del autor» (ibíd.:99) enfront dels altres protagonistes a sobre d'un escenari, el dramaturg i la direcció escènica.

Malgrat existir múltiples objectius possibles a l'hora de traduir un text d'aquest tipus, com argumentaré en l'apartat 4.3, el camp de recerca més generalitzat en traductologia ha estudiat la traducció equifuncional de cançons o texts musicats amb vistes a la seva interpretació, i s'ha realitzat tradicionalment sota una visió musicocèntrica de la música que, tal com la defineix Golomb, «is not standard translation, since it is not a predominantly semantically-oriented preservation of signifieds while replacing the signifiers of one language (SL=Source Language) with those of another (TL=Target Language)» (Golomb 2005:121). En qualsevol cas, malgrat que la poc freqüent literatura relacionada amb la investigació en TEM s'ha trobat tradicionalment en l'òrbita de la tradició clàssica europea, es pot afirmar que les mateixes metodologies d'anàlisi de text utilitzades (que es caracteritzaran en detall

---

<sup>9</sup> Estudiosos com Johnson s'interessen en el concepte de traducció com a performance, o la *performativity* de la traducció, que a diferència de la *performability* com a objectiu, se centra a estudiar la traducció com a part de la preparació del conjunt teatral, en afirmar que el text és subjecte a processos de lectura i interpretació «in which the emphasis on meaning as becoming makes the translation of that text a performative constituent of the mise-en-scène» (Johnston 2013:366).

al capítol 5) són aplicables amb pocs canvis a qualsevol text que inclogui ambdós tipus de sistema aural, és a dir: música i lletra.

#### 4.1.2. La cantabilitat en TEM.

La recerca en TEM, tant sota un enfocament descriptiu com prescriptiu, s'ha centrat en la consecució de texts cantables en la llengua meta. En la jove història de la traducció com a camp de recerca independent es poden trobar alguns texts que han posat una mirada inquisitiva a sobre de les traduccions cantables, com es resumeix a continuació en els casos d'Apter o Franzon.

En un text pioner en el subcamp, Apter (1985) analitza els problemes particulars que es presenten en traduir a l'anglès òperes per a escena, a partir de la seva àmplia experiència realitzant aquesta tasca en tàndem amb Mark Herman. El títol de l'article, «A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English» reïx a resumir en unes poques paraules la problemàtica que rodeja aquest tipus de traducció. Es tracta d'una *càrrega* per al traductor/a i a més una de molt particular degut al tipus de text. Per aquesta pròpia particularitat, sorgeixen una sèrie de problemes que cal resoldre, i tot això cal fer-ho tenint en ment el fet que el text obtingut ha de ser escenificable en la llengua meta, que en aquest cas és l'anglès, i a més dins un gènere amb unes convencions tan rígides i ancorades en la tradició com és l'òpera lírica.

Gran part de l'article d'Apter se centra a detallar les que anomena *estratagemes* necessàries en la rima original per aconseguir que el text traduït tingui unes «recognizable stanza forms», que es poden resumir en l'ús de les que anomena com *cosines de la rima*, és a dir: «off-rhyme (line-time), weak rhyme (major squalor), half rhyme (kitty-pitted), and consonant rhyme (slat-slit) — alone or in combination with other devices like assonance and alliteration» (Apter 1985:309-10). En aquests casos, les modificacions implementades cercarien fer encaixar el ritme verbal amb el musical

(a l'apartat 4.4. es parlarà en major detall d'aquests dos sistemes), però seria també possible aconseguir un efecte contrari, molt aparent en el text si es posa la mètrica verbal *en contra* de la mètrica musical, en un efecte molt més fort «than that caused by enjambement in spoken verse» (ibíd.:311).

El focus de l'article se centra també en les diferències entre llengües, que en el cas particular analitzat per Apter fa que «Verdi will contract or differently break his Italian phrases at points where the English won't contract or break» (ibíd.). A més, el fet de tractar-se d'una traducció formalment complicada semblaria encara més descoratjador, ja que en molts casos la barreja de la música i la lletra en escena fa molt difícil que els missatges verbals arribin clarament a l'audiència, tot i que almenys «the words help the singers act and the director block» (ibíd.:312).

A continuació, es remarca també la importància del fet que les obres i les seves traduccions s'estan realitzant per a un instrument musical amb una sèrie de limitacions físiques com és la veu humana. Apter indica que «[v]owels and consonants are produced on the sound-stream by altering the size and shape of the oral cavity, and by moving the lips, tongue, and teeth» (ibíd.:314), de manera que a partir de l'octava central del rang vocal d'un/a cantant aquesta modificació destinada a la parla influeix, de vegades negativament, en la capacitat de produir notes estables i que es projectin bé cap al públic.

Finalment, la problemàtica de traducció més important es donaria per la necessitat d'encaixar ritmes de llengües estrangeres. Apter apunta al problema quan diu que «[i]n language, rhythm is made up of stress and burden», on «burden» es referiria al temps que pren pronunciar una síl·laba en la parla normal, així com en reflexionar que «[w]hile music sometimes deforms language rhythms, it often follows them» (ibíd.:316). Cal per tant tenir en compte que diferents llengües no tenen perquè tenir la mateixa distribució rítmica (per exemple, una llengua pot utilitzar moltes menys paraules agudes que un altra) i per tant en una traducció que hagi d'encaixar amb el ritme musical original no serà tan fàcil trobar línies que sonin naturals.

Altres teòrics han aplicat la mirada a un major nombre de gèneres que inclouen parla i música, com les cançons populars, les cançons folclòriques i tota la diversitat de gèneres musicoteatral que s'han donat per traduir al llarg dels anys. En qualsevol cas, i prenent en alguns casos el terme cançó com a sinònim de les parts cantades en espectacles musicoteatral, Franzon considera que la «[t]heatrical song translation could be (...) defined as the production of a target text (TT) that resembles its ST in respects relevant to its presentation as a staged narrative to music» (2005:267). També afirma que els mètodes dissenyats per estudiar la traducció d'òpera també s'apliquen a les *canzoni d'arte* (o *Lied*) i fins i tot a la cançó popular, quan indica que els canvis en la traducció de cançons són «as evident in popular song translation as in musical theatre translation, where greater fidelity to the source text generally would be expected» (ibíd.:263).

#### 4.1.3. El mètode de Peter Low per a la traducció de cançons cantables

L'aproximació de Peter Low a la traducció de cançons ofereix un mètode prescriptiu —tot i que aplicable amb pocs canvis a l'avaluació de cançons—,<sup>10</sup> on proposa «practical strategies for doing such tasks well» (Low 2003:87). Tot i polemitzar ja en un inici que «singing songs in translation is a bad idea» (ibíd.:88), també reconeix que es tracta d'una habilitat i un tipus de traducció demandat i per tant ofereix la seva visió del procés al voltant del concepte de la *cantabilitat* (*singability* en anglès).

Segons la seva anàlisi, que anomena *principi pentatló*, els factors que afecten una traducció cantable segons una visió funcional del procés traductor es poden subdividir en cinc criteris que sovint entren en conflicte i entre els quals cal assolir un

---

<sup>10</sup> El principi pentatló de Low va ser ja aplicat amb algunes modificacions a la traducció i comentari realitzada en la meua tesi de master (Noll Obiol 2015) així com en l'avaluació de cançons populars detallada en la monografia *Recerca en Humanitats 2019* de la URV (Noll Obiol 2020a).

equilibri per tal d'aconseguir una traducció adequada per a la seva finalitat. Aquesta metàfora del *pentatló*, una disciplina esportiva on per guanyar cal assolir bons resultats en les cinc disciplines esportives que el componen, remarca l'existència d'aquests cinc paràmetres amb una importància comparable en una traducció que ha de poder ser escenificada en la cultura meta.

La proposta de Low pretén oferir als traductors «practical strategies for doing such tasks well» (ibíd: 87), que els ajudin «in their overall strategic thinking» i en «the practical task of choosing which of several possible words or phrases is the best option overall» (Low 2005:189). Els cinc criteris s'enumeren com: cantabilitat, significat, naturalitat, ritme i rima (en anglès *singability, sense, naturalness, rhythm, and rhyme*) (Low 2003, 2005), segons la visió de cada paràmetre que s'indica a continuació.

El concepte de *significat* es troba a l'arrel mateixa de la definició de traducció. Fins a quin punt un text trasllada el mateix significat que a la cultura origen? Quanta informació es pot perdre o guanyar perquè el text meta pugui seguir considerant-se una traducció? El tractament que es fa del factor significat sota el paraigua del principi pentatló en modula la importància i la lliga als altres quatre paràmetres que, com ja s'ha indicat, cal equilibrar. La perspectiva funcional de la traducció ens permet tenir *skopos* diversos que arribin fins i tot al punt de donar llibertat al traductor per escriure gairebé un nou text, sempre que encaixi amb la música.

Low resol la dicotomia sobre respectar el missatge original en una traducció cantable sota el seu principi, afirmant que el factor significat «still deserves high ranking, however, simply because we are talking about translation» (Low 2005:194). Sembla obvi que en texts autocontinguts com una cançó la llibertat creativa serà major que en fragments musicats que pertanyin a una trama (com les cançons de musical) i que per tant n'hauran de transmetre almenys part del significat però, en tot cas, existirà igualment la possibilitat d'allunyar-se més del significat origen, sempre que això permeti equilibrar altres paràmetres de la traducció.

La visió de la *naturalitat* utilitzada com a factor per Low, derivada de la traducció dinàmica de Nida, exigeix que el text destí soni *natural* en la cultura meta. Concretament, Nida considera que una traducció d'equivalència dinàmica

aims at complete naturalness of expression, and tries to relate the receptor to modes of behaviour relevant within the context of his own culture; it does not insist that he understands the cultural patterns of the source-language context in order to comprehend the message (Nida i Taber 1964:159).

Una indicació rellevant per al tipus de traducció tractada que ens ofereix és que «in the translation of poetry one must abandon formal equivalence and strive for dynamic equivalence» (ibíd.:177). Donat que els texts musicats funcionen sota unes restriccions rítmiques i sovint estan escrits en vers, sembla obvi que la naturalitat del llenguatge no serà tan rellevant en TEM com en altres tipus de traducció. Per tant, es justifica la modulació de la naturalitat en aquest context que comporta la presa de llibertats en la traducció de significats. Tot i així, Low afirma que el text d'una cançó «must sound (reasonably) natural, així com tenir en compte «features such as register and word order» (Low 2003:95).

El paràmetre anomenat *ritme* per a Low inclou els factors que regulen l'enllaç de la paraula i la música, incloent la distribució temporal i la distribució d'accents. El *ritme*, per tant, seria un dels factors més importants a tenir en compte en una traducció per als gèneres enllaçats amb música. A més, sota una visió musicocèntrica imperant per als gèneres canònics, es tracta d'un paràmetre que no s'hauria de modificar en la traducció, almenys en profunditat. La preponderància del ritme musical a l'hora d'estructurar el ritme prosòdic condiona tant la velocitat a la qual cal escenificar la peça com la duració relativa de cada síl·laba, paraula i conseqüentment frase. En paraules de Low, la preferència de no modificar el ritme permet igualment que en cas de necessitat el traductor pot introduir algun canvi, afegint o traient una síl·laba, i que «[e]ven changes to the melody are not completely out of the question either», malgrat requerir «a high degree of respect for this pre-existing rhythm» (ibíd.:196-197).



Aquesta possibilitat d'adaptar la música en algun cas no nega el musicocentrisme de la traducció tot i modular-ne l'aparent inflexibilitat inicial.

Per tal de completar aquesta visió dels paràmetres ritmicomusicals tenint en compte també l'*accentuació*, cal aprofundir en l'ús d'eines relacionades amb el llenguatge musical, que organitza les peces en compassos amb un patró de polsos forts i dèbils, als quals s'ajustarà el ritme de la parla (cantada), causant de vegades que «[t]he constraints of the composer's rhythm distort the translated text» (Low 2013:73).

Quant a la *rima*, tot i ser una de les característiques més representatives dels texts en vers, i moltes vegades de les cançons populars, és un factor que es pot modular fortament sota el marc de la TEM i concretament del principi pentatló. Per a Low, fins i tot si en la traducció «rhyme is the chosen option, this does not mean that every rhyme must be a perfect rhyme» (2005:199). Per tant, en el text traduït es poden trobar desplaçaments de la rima, conversions de rima assonant a consonant (i viceversa) o fins i tot la pèrdua d'algunes rimes, sempre que encaixin amb el ritme i duració de la música preexistents.

Finalment, Low inclou en el principi pentatló un factor pragmàtic que funciona com a objectiu final a l'hora de fer una traducció de texts cantats, que anomena *cantabilitat*. Aquest paràmetre implica un enllaç entre els moments clau de la peça a nivell tant musical com semàntic, seguint la macroestructura del text origen. A la vegada, demana tenir en compte la dificultat tècnica de la peça a l'hora de cantar-la sobre un escenari, evitant que la traducció inclogui l'addició de dificultats per als intèrprets en la cultura meta (Low 2005:193).

#### 4.2. Tipus de texts segons continguts de paraula i música

Per bé que, com ja s'ha afirmat, la major part de la recerca en traductologia —a causa dels seus orígens en la lingüística— se centra en texts al voltant de la parla, els texts que contenen diversos sistemes aurals amb una relació propera, com poden ser les obres

musicoteatral, representen una oportunitat complexa d'estudi. Com indica Mateo, altres tipus de text «such as films and advertisements (...) have often been the focus of research on multimedia translation», prenent el terme *multimèdia* per caracteritzar aquells texts que inclouen diversos mitjans interrelacionats (Mateo 2008:319).

La Figura 4.1, ja introduïda en la tesi de Màster (Noll Obiol 2015), resumeix els tipus fonamentals de texts que inclouen paraula (text lingüístic) enllaçada amb música (text musical). Podem considerar que existeixen dos tipus fonamentals de gèneres, segons el fet que els segments cantats siguin independents o es trobin alternats amb parts dramàtiques parlades.

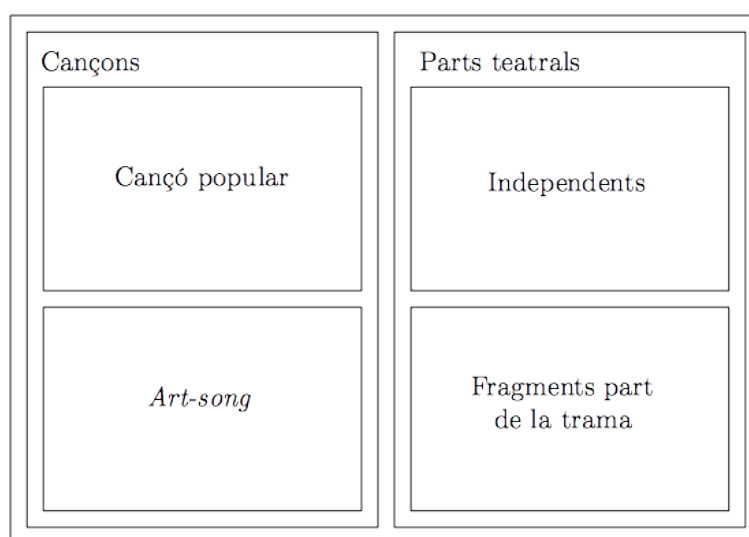


Figura 4.1. Texts musicotextuals cantables

En primer lloc trobem les cançons, que poden contar o no una petita història, i que es poden subdividir a grans trets en cançons populars (incloent cançó folklòrica i cançó pop) i en cançons d'art, adscrites a l'àmbit de la música clàssica europea. Per a Middleton i Manuel, el terme «música popular» s'utilitza habitualment per referir-se a «types of music that are considered to be of lower value and complexity than art music, and to be readily accessible to large numbers of musically uneducated listeners rather than to an élite» (Middleton i Manuel 2001:1). El gènere auto-contingut de la cançó es pot definir com «[a] piece of music for voice or voices, whether accompanied or unaccompanied, or the act or art of singing» (Chew et al. 2001:1). Així, una cançó,

malgrat poder expressar una idea, contar una història, o formar part d'una trama més extensa, es pot considerar un text independent format per una combinació de lletra i música que, en aquesta forma, pot trobar-se aïllat o inclòs en altres gèneres musicoteatral.

En segon lloc, disposem dels gèneres musicoteatral canònics o populars relacionats amb la música clàssica europea, com s'ha detallat al capítol 3. En òperes, així com en altres subgèneres del teatre musical com l'opereta o la sarsuela, les parts cantades es defineixen habitualment amb termes provinents del món musical, com són àries o recitatius. En els musicals, les parts cantades es troben envoltades de diàlegs parlats i seccions instrumentals, i poden prendre la forma de *números* de l'espectacle o fins i tot formar-ne part central.

Les cançons són un gènere molt comú que usualment es tradueix o es versiona perquè arribi a la major part de públic possible. Els gèneres musicoteatral ofereixen una àmplia casuística, incloent la traducció per a representar-los en altres cultures. En qualsevol d'aquests casos, la traducció amb la finalitat d'oferir un text escenificable en la CD, i per tant amb una funció anàloga a la del TO, representa igualment una tasca exigent que «encaixa malament en la definició tradicional, lingüística de la traducció» (Franzon 2005:264). Tot i això ens trobem amb un procés diferent de la traducció basada en una partitura dominant en la música clàssica i els seus derivats. Kaindl argumenta la dificultat de realment definir el TO, ja que les traduccions es poden basar sovint en interpretacions o enregistraments particulars (Kaindl 2012:241-42), i en aquest cas resulta més acceptat modificar el component musical juntament al semàntic quan no sempre existeix una partitura completa considerada com a document canònic.

Per situar de forma més acurada el text de musical estudiat en aquesta tesi dins d'una classificació més completa dels texts que inclouen parla i música, és important etiquetar els texts adequadament i considerar no només les característiques del gènere escenificable, sinó el punt del procés interpretatiu en què estem revisant el procés de traducció. La classificació oferta a continuació es basa en tres paràmetres al llarg dels

quals es poden situar els diferents texts que compleixen la premissa bàsica, segons la qual es tracta de texts destinats a la seva escenificació davant d'un públic, en directe o mitjançant l'enregistrament de l'actuació.

En primer lloc, els texts poden ser totalment una combinació de lletra i música, com és el cas de les cançons o d'alguns gèneres del teatre musical, on hi podem trobar parts del text que són exclusivament parlades i altres que són cantades.

En segon lloc, el grau de sincronia de la música ens indica fins a quin punt aquests dos components fonamentals del text es troben enllaçats, des d'una sincronia síl·laba/pulsació musical, fins a no sincronia en absolut. Aquesta escala modificarà a la seva vegada la dificultat de la traducció si es vol mantenir un grau elevat de sincronia en el text traduït.

En tercer lloc, cal destacar que existeixen texts pre-interpretació i post-interpretació. Aquesta diferenciació indica si es tracta del material utilitzat per a escenificar l'espectacle, com poden ser les partitures de cançó, els llibrets de musical, etc. o si ens centrem en la interpretació pròpiament dita, donat que un enregistrament concret d'una actuació ens donarà com a resultat una instància única del text, considerada en molts casos el text canònic en la música popular. La Taula 4.1 ens mostra la correspondència dels tres paràmetres per als tipus de text enllaçat amb la música més comuns.

Taula 4.1. Classificació de texts enllaçats amb música

Tipus de text	Quantitat de música	Sincronització	Punt del procés interpretatiu
<b>Partitura de cançó en TM</b>	100% cantat	A la pulsació	Previ
<b>Cançó enregistrada en TM</b>	100% cantat	A la pulsació	Posterior
<b>Libretto + Vocal Score</b>	Parts parlades i cantades	A la frase/a la pulsació	Previ
<b>Espectacle en TO enregistrat</b>	Parts parlades i cantades	A la frase/a la pulsació	Posterior

### 4.3. Tipus de traduccions per propòsit i grau de sincronia

L'adopció d'un marc funcionalista per a l'anàlisi de les traduccions, hereu de la teoria de l'*Skopos* (o propòsit) proposada per Reiss i Vermeer (1984/2014) ens permet categoritzar les traduccions de texts enllaçats amb música a partir de l'ús que es vulgui fer de la traducció.<sup>11</sup> Així, en el context de la traducció musicoteatral podem trobar tot un rang de tipologies de traduccions, des d'aquelles que només pretenen facilitar el significat del text al públic d'un espectacle fins a aquelles que permetran interpretar una versió de l'espectacle sobre un escenari en una altra llengua.

Les traduccions *amb sincronia* inclouen una varietat de propòsits possibles depenent del grau de sincronisme lletra-música. Tenint en compte com ja s'ha argumentat que els texts enllaçats amb música tenen graus de sincronisme diversos entre els dos materials aurals, és immediat veure que en la categorització de traduccions també caldrà tenir en compte aquest paràmetre. Així, podem subdividir-les a grans trets en traduccions síncrones i asíncrones, prenent com a paràmetre el grau de sincronisme entre el components del text meta. En el cas de conservar la sincronia, les traduccions han de permetre la reproducció simultània dels elements implicats, mentre que en el cas contrari la traducció es centrarà en els components semàntics, deixant de banda el component musical.

Veiem en la Taula 4.2 que, independentment del tipus de cançó que s'estigui traduïnt, si l'objectiu de la traducció és cantar la cançó, els productes hauran d'incloure una lletra que encaixi amb la música. En la cançó d'art aquesta indicació tindrà preferència màxima, mentre que en el cas de la música popular la música no es tractarà com un component intocable, sinó que es permetrà la seva modificació per encabir-hi el nou text meta.

---

<sup>11</sup> En la tesi de Màster i l'article publicat per la URV (Noll Obiol 2015, 2020) es presentaven versions prèvies i menys completes de la classificació oferta en aquest capítol.

Taula 4.2. Classificació de traduccions de texts amb música escenificables

Tipus de text traduït	Quantitat de música	Sincronització	Punt del procés interpretatiu
Lletra de cançó traduïda a LM	100% cantat	A la pulsació	Previ
Subtítols de cançó	100% cantat	A la frase/subfrase	Posterior
<i>Libretto</i> + Vocal Score	Parts parlades/parts cantades	A la frase/a la pulsació	Previ
<i>Libretto</i> resum de l'argument	Parts parlades/parts cantades	Sense sincronització	Simultani/posterior
Subtítols en LM d'espectacle en LO enregistrat	Parts parlades/parts cantades	A la frase/subfrase	Posterior
Sobretítols d'interpretació en viu en TM	Parts parlades/parts cantades	A la frase/subfrase	Simultani
Traducció amb canvi de gènere	Parts parlades/parts cantades	Sense sincronització	No relacionat

En la Figura 4.2 es mostra com les traduccions asíncrones abasten una varietat de propòsits que poden anar des de la creació de *librettos* d'òpera que permetin als espectadors seguir l'argument fins a la traducció amb canvi de gènere, mitjançant la qual es pot convertir una obra de teatre musical en una novel·la, en un drama sense música o en altres gèneres multimèdia com una pel·lícula amb el mateix argument, mentre que les traduccions síncrones poden incloure la creació de sobretítols per a interpretació operística, de subtítols per a produccions audiovisuals<sup>12</sup> o el tipus de traducció interpretable que permet la producció d'un nou espectacle escenificable en la cultura meta.

<sup>12</sup> Martí Ferriol estudia les diferències en el mètode de traducció emprat en subtitular o doblar un producte multimèdia (2007).

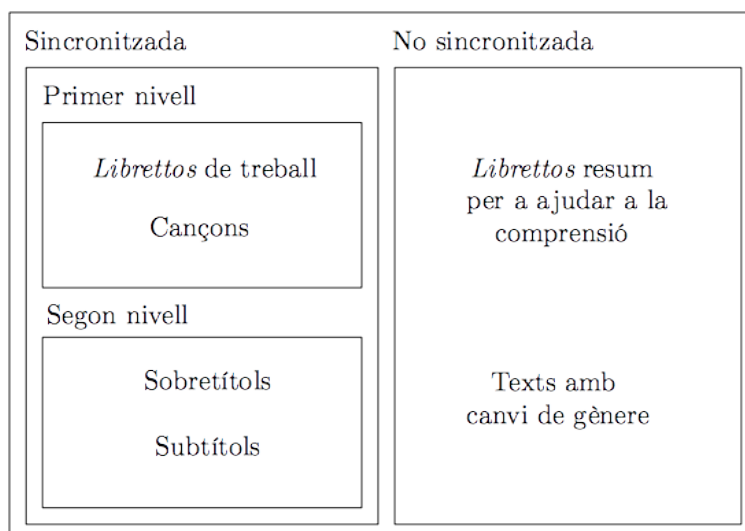


Figura 4.2. Tipus de traducció segons la sincronització música/parla

Per caracteritzar el nivell de sincronització d'aquestes tipologies de traduccions, en la taula s'indica el nivell de sincronització anomenant-lo de primer i segon nivell, on la traducció enllaçada amb música de primer nivell implica música i parla sincronitzades a la pulsació (texts escenificables), mentre que la sincronització de segon nivell només requereix la sincronia a nivell de la frase o subfrase, com en el cas dels subtítols o dels sobretítols operístics, que s'han estat utilitzant en la representació d'òperes en versió original, perquè «the whole audience, not just the elite few, to understand what the singers were singing» (Page 2013:35). Quant a les traduccions no sincronitzades, a més del canvi de gènere trobem texts destinats al públic dels espectacles, no només de teatre musical sinó en les cançons d'art. Low remarca com en el cas de les cançons d'art alemanyes, «most of the translations in existence are non-singable, devised not as general-purpose poetry translations but to assist non-German singers or audiences» (Low 2003:89).

Com veiem, aquesta àmplia definició i classificació inclou des de partitures amb lletra i música fins a productes multimèdia audiovisuals, però no és el pròposit d'aquesta tesi tractar amb tota aquesta amplitud de possibilitats, sinó centrar-nos en els materials que permetran als intèrprets d'una peça amb música i lletra generar la seva pròpia versió o interpretació, en aquest cas en traducció per a la CM, utilitzats

prèviament al procés interpretatiu; és a dir, aquelles que són destinades a obtenir materials escenificables en la cultura destí. En aquest àmbit podem trobar les tipologies indicades en la Taula 4.3 i la Taula 4.4, on es diferencien els textos corresponents a cançó i a teatre musical, respectivament.

Taula 4.3. Traducció de cançó d'art o popular per a escena

<b>Tipus de text origen</b>	<b>Material de traducció</b>	<b>Sincronia del text origen</b>	<b>Productes de la traducció</b>	<b>Sincronia en text meta</b>	<b>Propòsit del text meta</b>
Cançó d'art o popular	Partitura amb lletra	Sincronia entre el ritme de la parla i la música	Partitura amb lletra	Es conserva	Escenificació del text meta

En una hipotètica escala d'integritat respecte al text origen, on la fidelitat al text origen seria el paràmetre a tenir més en compte, la cançó popular seria el gènere més flexible,<sup>13</sup> ja que tant el component musical com la parla són subjectes a canvis mentre que l'òpera seria el gènere on els canvis serien menys acceptats, també en els dos sistemes aurals i tot i la preponderància de la música en aquest cas. Tal com ho resumeix Bosseaux «'Logocentrism' is 'a view defending the general dominance of the word in vocal music', while 'musicocentrism' denotes a 'wordless approach'», remarcant així els dos extrems de la balança (Bosseaux 2011:1).

Franzon considera que en aquesta dicotomia entre musicocentrisme i logocentrisme, la comèdia musical «might be placed somewhere in the middle» (Franzon 2005:265). Pel que fa a l'òpera, aquesta es considera «a music-based art, part and parcel of the musical scene, much more than it can ever be part of the literary, dramatic and ever theatrical scene» (Golomb 2005:126) i només es tradueixen «in some European countries» (Mateo 2008:320). Per als musicals, d'altra banda, «sung translation is the norm in most target systems, including that of Spain» (ibíd.).

<sup>13</sup> La tesi doctoral de Barberà (2020) fa una anàlisi pormenoritzada dels canvis en el cos compositiu de David Bowie on es detallen tots els canvis aplicats a les traduccions, tant rítmics com semàntics.



Taula 4.4. Traducció d'obres de teatre musical per a escena

Tipus de text origen	Material de traducció	Sincronia del text origen	Productes de la traducció	Sincronia en text meta	Propòsit del text meta
Obra de teatre musical	<i>Libretto</i> + Partitura Vocal	Sincronia entre el ritme de la parla i la música en les parts cantades	<i>Libretto</i> + Partitura Vocal	Es conserva	Escenificació del text meta
	<i>Libretto</i>	Sincronia entre el ritme de la parla i la música en les parts cantades	<i>Libretto</i>	No es conserva	Proporcionar l'argument al públic de teatre musical en VO
	<i>Libretto</i> + Partitura Vocal	Sincronia entre el ritme de la parla i la música en les parts cantades	Sobretítols operístics	Es conserva sincronia a la frase	Proporcionar l'argument sincrònicament al públic de teatre musical en VO
	<i>Libretto</i>	Sincronia entre el ritme de la parla i la música en les parts cantades	Text narratiu	No es conserva	Creació d'una obra narrativa (amb l'argument de l'obra)

#### 4.4. Ritme de la parla i de la música

Així, per analitzar els canvis en el component rítmic cal definir clarament el terme. La Gran Enciclopèdia Catalana defineix el ritme com: «Proporció de temps entre diversos sons, moviments, fenòmens o actes repetits» (G.E.C. 1988). Fixant-nos en el component temporal de la definició podem aplicar-la a qualsevol fenomen que es distribueix al llarg del temps, com són la parla, la música, així com la seva interrelació en les peces escèniques enllaçades amb música.

La parla, com a mitjà de comunicació humana basada en la producció de sons organitzats en el temps a què s'assignen significats, disposa d'una organització temporal que es pot assimilar a un ritme. Quant a la música, sigui purament instrumental o acompanyada de la veu humana, es basa també en la pròpia organització de sons en el temps. Es pot considerar que els fonaments de la música cantada impliquen encabir la parla en una cotilla musical, tot i que teòrics tan

prestigiosos com Rousseau afirmen precisament el contrari, en explicar que «les premiers discours furent les premières chansons: les retours périodiques et mesurés du rythme, les inflexions mélodieuses des accents, firent naître la poésie et la musique avec la langue» (Rousseau 2002:44). Segons aquesta visió, en l'origen de la parla es trobaria l'estandardització de les inflexions vocals amb què es comunicaven els primers homínids amb un llenguatge estructurat. En qualsevol cas, els gèneres artístics que inclouen parts cantades, com el musical, tenen una característica central de la seva idiosincràsia en la sincronització entre frases i melodies musicals.

Les premières histoires, les premières harangues, les premières lois, furent en vers ; la poésie fut trouvée avant la prose; cela devait être, puisque les passions parlèrent avant la raison. Il en fut de même de la musique: il n'y eut point d'abord d'autre musique que la mélodie, ni d'autre mélodie que le son varié de la parole; les accents formaient le chant, les quantités formaient la mesure, et l'on parlait autant par les sons et par le rythme que par les articulations et les voix. (ibíd:45)

#### 4.4.1. El ritme de la música

Deixant de banda si va arribar primer la música o la parla, el ritme assignat a la música d'acord a la notació europea tradicional es pot caracteritzar clarament segons els mateixos paràmetres que influeixen en el ritme de la parla, segons una notació acceptada en el camp musical. Així, el ritme musical, component fonamental de la música i vist com el patró en què es distribueixen temporalment els components de la música: sons, silencis i èmfasis, es representa en la notació musical utilitzant notes, silencis i indicacions rítmiques com poden ser els accents. Així, mentre el ritme implica un patró de repeticions en el material musical, el «metre involves our perception and anticipation of such patterns» (London 2001).

Els termes fonamentals amb què es representa el ritme en música es poden enumerar com el compàs, el tempo i la distribució de temps forts i dèbils, i s'organitza tal com es detalla a continuació.

El compàs subdivideix el temps musical en unitats que en caracteritzen la mètrica a partir de dos nombres. El primer nombre indica el nombre de pulsacions que s'inclouen a cada compàs, mentre que el segon indica la duració relativa d'aquestes pulsacions (o temps) respecte a una rodona (figura de quatre temps). Així, per exemple, un compàs de 3/4 consta de tres pulsacions per compàs on cada pulsació és una negra (un temps), mentre que un 7/8 es compon de 7 figures de corxera (mig temps).

Òbviament, el tempo o velocitat a què s'executi un obra servirà per fixar la duració de cada figura musical a l'hora d'interpretar una peça. Amb l'arribada del metrònom, que permetia ajustar els tempos a pulsacions per minut (bpm), les indicacions tradicionals en italià de la música clàssica europea, com *Allegro* o *Andante*, van passar a ser complementades i en alguns casos substituïdes pel valor en bpm, que en el cas d'un *Allegro* es considera adequat entre 120 i 168 bpm, segons l'elecció del compositor o de l'intèrpret.

Les pulsacions dins un compàs musical s'organitzen segons una distribució tradicional de temps considerats forts (F), dèbils (D) i semiforts (SF), de vegades indicats amb les inicials en anglès (*S-strong*, *W-weak*, *SS-semistrong*), que serveixen per indicar a l'intèrpret on donar major importància a la interpretació mitjançant diferències en l'accentuació de les notes. Aquesta distribució no és sempre fixa, sinó que podem trobar accents que donen major importància a unes notes o a unes altres, i que en molts casos com en els ritmes sincopats demanen fins i tot revertir el ritme estàndard accentuant més els temps dèbils que els forts. La Figura 4.3 mostra tres compassos simples (binari, ternari, quaternari) i un compàs compost (binari amb subdivisió ternària) amb la indicació dels temps forts (F), dèbils (F) i semiforts (SF).



Figura 4.3. Mostra de compassos simples i compostos

Aquest breu resum del funcionament del ritme en la música permet entreveure la complexitat d'un codi que els intèrprets aprenen al llarg dels anys i que els compositors han de conèixer profundament per expressar amb exactitud allò que volen expressar amb la seva música. Òbviament els altres components de la música com l'alçada dels sons o les dinàmiques també juguen un paper en la reproducció i la percepció del ritme (Petersen 2013), però en aquest cas només ens interessen els paràmetres que permeten comparar i encaixar el ritme musical amb el ritme de la parla. Cal remarcar a més que el ritme, juntament amb l'organització tonal d'una peça, es veu com l'essència d'aquesta, fins al punt que els canvis en paràmetres secundaris com la instrumentació, o les dinàmiques «are understood as different arrangements of the same musical work» (London 2001).

#### 4.4.2. El ritme de la parla

En l'ús de la parla com a mitjà de comunicació quotidiana no s'utilitzen ritmes de forma conscient, però teòrics com Liberman i Prince o Hayes en anglès així com Salvador Oliva en català han argumentat a bastament l'existència d'aquestes estructures rítmiques inherents. Es poden, per tant, representar els ritmes de la parla, en la seva funció comunicativa o estructurada en versos, però en aquest segon cas les estructures són molt més aparents i es basen en les formes de la tradició literària de cada cultura. En paraules d'Oliva:

Si hi ha alguna diferència entre els vers i la prosa és que en el primer, a més a més del material lingüístic, hi ha una referència a un model abstracte amb la seva pròpia estructura rítmica. La prosa, en canvi, presenta uns períodes accentuals que poden presentar molta eurítmia, o poca, o gens (Oliva 1992:13).

Liberman i Prince analitzen els ritmes de la parla en anglès i la caracteritzen mitjançant una notació doble basada en una graella de punts i un arbre que permeten mostrar quines síl·labes tenen un èmfasi major respecte a les altres en una frase o

sintagma, caracteritzant d'aquesta manera el ritme amb què es pronuncien. Per tal de construir la graella rítmica, els passos indicats per Liberman i Prince (1977) inclouen:

- Construir l'estructura d'arbre formada per subdivisions fortes (S) i dèbils (W) i les seves relacions entre elles.
- Assignar un marcador a cada síl·laba.
- Afegir un marcador a la síl·laba més forta de cada paraula fonològica o peu.
- Afegir un nombre suficient de marques perquè cada síl·laba marcada com a S(*strong*) tingui una columna més alta que la columna W(*weak*) corresponent en l'arbre.

L'exemple de la Figura 4.4 mostra l'aplicació de Hayes (1984:35) d'aquestes regles, a partir de la distribució obtinguda per a una estructura rítmica binària.

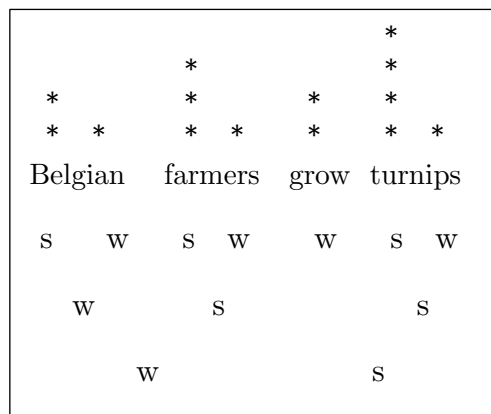


Figura 4.4. Exemple de rítmica segons Hayes.

Quant a la figura següent (Figura 4.5), ofereix una anàlisi d'un vers d'*Into the Woods*, prenent una estructura binària per a la rítmica i seguint les modificacions de Liberman per al mètode de Hayes

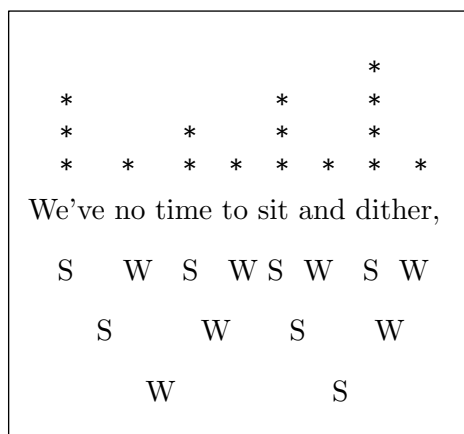


Figura 4.5. Mostra d'anàlisi rítmica d'Into the Woods.



Figura 4.6. Fragment d'Into the Woods analitzat

Si tenim en compte que la frase analitzada es troba integrada amb el ritme musical, com mostra la imatge de la Figura 4.6, la distribució d'èmfasi que en realitat s'estaria utilitzant en anglès integrat amb el ritme musical en aquest cas, a partir de l'estructura de temps forts i dèbils en un compàs de 3/4 es pot veure en la Figura 4.7:

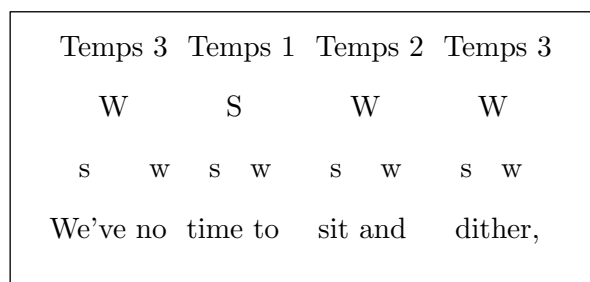


Figura 4.7. Representació del ritme integrat música/lletra

Com podem observar, l'estructura d'elements forts i dèbils es correspon a nivell sil·làbic però no ho fa en aquest cas a un nivell superior de subdivisió, ja que el temps fort correspon amb els continguts de la unitat binària que conté «time to», en el primer temps (fort) del compàs. Com remarca Petersen, «[s]ung words and sentences in vocal music, after all, have a rhythm of their own, which relates in a certain way to the

component rhythms of the musical setting» (Petersen 2013:59), i de fet «are for the most part analogous to the dynamic accents or relative note values of the music». En els casos on les parts cantades s'encabeixin també sota una mètrica de vers, els accents i longituds de les síl·labes també quedaran afectats per la forma de l'estrofa aplicada, a més de per la prosòdia (ibíd.), sobretot en gèneres basats en estructures clàssiques i tradicionals.

En un exercici profund d'anàlisi, Oliva també basteix un model descriptiu del ritme de la prosa en català segons la pròpia visió de l'accent com a fornidor de regularitats en la parla i basant-se en el mètode de Liberman i Prince. També detalla la relació entre aquest ritme inherent a la parla amb la mètrica poètica i els models de vers. L'estructura sil·làbica de l'exemple inclòs en la partitura de la Figura 4.6, segons Oliva i amb un etiquetat binari, podria ser la que es mostra en la Figura 4.8, que també encaixaria en aquest cas amb l'estructura rítmica musical per síl·labes (Figura 4.9), tot i que el punt de màxim èmfasi vindria donat al peu «prou de» que coincideix amb el primer temps de compàs.

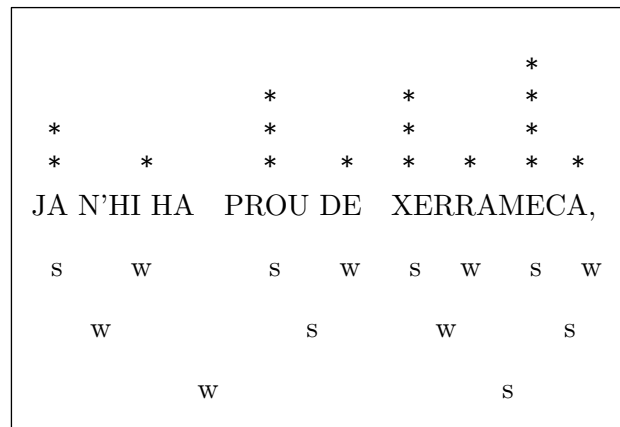


Figura 4.8. Anàlisi rítmica d'un fragment a *Boscós Endins*.

Temps 3		Temps 1	Temps 2	Temps 3
W		S	W	W
s	w	s	w	s
JA N'HI HA		PROU DE	XERRAMECA,	

Figura 4.9. Ritme integrat música/lletra a *Boscós Endins*.

En definitiva, de l'observació del fenomen tant en anglès com en català, es pot argumentar que l'estructura rítmica de cada segment de text, a l'hora de compararla amb els texts traduïts, s'haurà d'extreure directament de la rítmica musical aplicada al segment, ja que serà la que es conserva en la traducció.

#### 4.4.3. El *text-setting*. Acordant la correspondència entre lletra i música

L'art de posar d'acord lletra i música en un fragment de text cantat en els gèneres derivats de la música clàssica europea<sup>14</sup> té una llarga tradició sistematitzada i pot tenir diferències segons les cultures diverses observades, i fins i tot entre autors individuals.

El concepte mateix de *text-setting*, que es pot definir com el procés de posar d'acord les paraules d'una obra amb la seva música, a partir de l'entrellaçament dels seus ritmes, pot explicar molt sobre els processos de creació d'obres cantades en el context de les cultures a què pertanyen, i conseqüentment també resulta rellevant en realitzar-ne traduccions.

---

<sup>14</sup> En manifestacions culturals evolucionades fora de l'influència europea —com pot ser la música clàssica del subcontinent indi—, ens trobem amb una estructuració totalment diferent a la de la música clàssica europea entre els components musicals i de la parla, més enllà de l'abast d'aquesta tesi.



Independentment del fet que les peces es trobin escrites en estrofes rimades o amb una mètrica particular, com en el camp operístic, on «most operas performed today date from the nineteenth century» i «their *librettos* are usually written in a variety of rhymed, metrical stanzas» (Apter 1985:309), el procés de *text-setting* implica coordinar els dos sistemes aurals, sigui el compositor i el llibretista (o el lletrista) la mateixa persona o no. Apter ens indica que «[t]he composers set these stanzas to musical phrases and sections which sometimes emphasize the verbal format, sometimes downplay it, and sometimes (but rarely) distort it (ibíd.). En conseqüència, en la major part de peces derivades dels gèneres musicoteatral europeus, sembla inevitable trobar una unió propera entre els dos sistemes que el traductor haurà de respectar en gran manera per aconseguir una traducció reeixida de l'obra.

King remarca com l'estudi del *text-setting* es pot subdividir en dos àrees fonamentals, la sintàctica i la semàntica. Mentre que les qüestions semàntiques «involve the relation of the setting to the meaning of the text, and are thus of central significance in discussions of musical meaning» (King 2001), les consideracions sintàctiques es relacionen amb «musical and verbal structures, and include relations between the overall form of a setting to that of the text, between individual textual and musical phrases, and between verbal and musical accentuation patterns» (Troitiño, Kerikmäe, i Chochia 2018:219-20).

Considerant que els texts destinats a ser cantats en molts casos tenen una relació estreta amb la poesia, i que aquesta disposa d'una estructura rítmica que inclou la definició de la seva mètrica i de les seves rimes, existeix el dubte sobre si el ritme musical coincideix o hauria de coincidir amb el ritme prosòdic dels versos musicats. La discussió sobre aquesta dicotomia es pot localitzar ja al *Settecento* italià, on la discussió sobre la correspondència entre la rítmica musical i la de la parla es veia des de dos punts diversos segons si es considerava que la prosòdia dels versos indicava la duració de cada síl·laba o si només indicava el nombre de síl·labes i les seves accentuacions. Fabbri posa en conversa aquestes dos visions representades per Arteaga i Manfredini

en una completa recensió de la mètrica i el cant en l'òpera italiana. Arteaga considerava que la mètrica de l'italià *modern* mesurava el nombre de les síl·labes i l'ordre dels accents però que el ritme de la música era independent del de la parla (Fabbri 2007:2). Quant a Manfredini, per a ell l'italià modern sí que remarcava les llargades de les síl·labes a més dels accents, influenciant així la seva sincronització amb el ritme musical (ibíd.:3). En tot cas, les dos posicions posaven de manifest «la difficoltà dei rapporti tra poesia e musica anche per ciò che concerneva l'aspetto ritmico», considerant els dos sistemes rítmics com a forans però obligats a posar-se d'acord, en una harmonia cercada que calia

rispecchiarla o contraddirla, rittocarla o esasperarla, condividendone *in toto* o in parte le sedi toniche, le spazature intermedie, il taglio dei versi: per non parlare del tempo musicale misurato a battuta, con les sue periodiche scansioni di tempi forti e deboli (ibíd.:4).

Malgrat aquesta visió sobre la varietat en la importància donada al ritme de la parla o de la música, basada en l'estudi d'un gènere particular, l'anàlisi de gèneres més moderns com el musical ens mostra que els creadors de peces enllaçades amb música tendeixen a unificar els dos ritmes, per via d'unes regles sistematitzades en bona mesura per la comunitat artística musical, i que predominen en els gèneres cantats derivats de l'anomenada música clàssica europea. Estudis sobre la percepció entre la música i la parla han mostrat tant les diferències com les semblances entre música i parla, que comparteixen «the same raw material, that is, wide pitch bands combined in spectral space (e.g., timbre or phonemes)» (Besson i Friederici 1998:4).

Com s'ha argumentat, no només la relació entre el ritme propi de la parla i el de la música es tenen en compte a l'hora de quantificar la preponderància d'un o l'altre en la seva relació. Un cop acceptat que la prosòdia de les llengües, representada per la distribució d'accents i llargada de les síl·labes, «are for the most part analogous to the dynamic accents or relative note values of the music» (Petersen 2013:59), no podem deixar de banda la importància de la rima, ja que «in the case of composed poetry, may also be rhythmically significant» (ibíd.).

Aquesta inclusió de la rima com a part de la rítmica de les peces es justifica en veure que, si tornem a la definició de ritme com la proporció entre fenòmens o actes repetits, la retrobada d'una rima en diverses parts d'un text funciona com a recordatori que ens permet percebre un ritme a més llarg termini que dins d'una frase o un vers. En un llibre on recull i analitza les lletres de compositors exitosos de teatre musical fins al 1974, Lehman Engel (1975) ofereix una notació<sup>15</sup> que dona a entendre aquesta importància de la rima mitjançant l'anàlisi d'un gran nombre de lletres de compositors nord-americans. En la Figura 4.10 trobem un exemple com Engel (1975:22) etiqueta les rimes dins d'una estrofa mitjançant números, eina que es pot utilitzar per traçar aquestes rimes i conservar-les al màxim en una traducció. Les rimes indicades i anotades numèricament en aquest fragment són: (1) - new, do; (2) - believe, Eve; (3) - been, sin (les paraules que rimen amb «new» es troben més endavant en el text).

To be in love is so new(1) to me,  
 It's difficult to believe(2)  
 That it hasn't been(3) an original sin(3) since the days of Adam  
 and Eve(2).

I can't explain what you do(1) to me,  
 [...]

Figura 4.10. Anàlisi d'un fragment de lletra segons Engel

Finalment cal considerar quina és la importància relativa dels dos sistemes aurals que col·laboren per crear una peça cantada, el literari i el musical. Podem trobar arguments que ponderen tant la visió musicocèntrica quan diuen que «literary concerns must be of subsidiary importance to the demands of music» (King 2001), com la

---

<sup>15</sup> El creador i traductor d'*Into the Woods* al català i a l'espanyol, Joan Vives, utilitza la notació per estructurar i tenir en compte la rítmica dels versos en les seves traduccions, com indica en l'entrevista que se li ha realitzat, tractada en el capítol 7.

logocèntrica, quan afirmen que «vocal music should ‘serve’ the demands of the verbal text (especially when this has previously led a purely literary life of its own)» (ibíd.). Tal com Engel argumenta, en les millors cançons teatrals «words and music complement each other, and in various different categories of songs one or the other (usually by design) assumes primary importance» (Engel 1975:x). Tot i afirmar gènericament que «[a] good lyric, as distinguished from a poem, must «sing» well and be comprehensible to the listener» i considerar que en les cançons còmiques la paraula sol adquirir major importància que la música, també indica que «[i]n narrative-type songs one may expect the music to match in importance the storytelling words» (ibíd.:xii), remarcant així el pes del component musical.

Per fi, les paraules de Sondheim, com a figura fonamental en el desenvolupament del gènere del musical, ens donen una visió particular en aquest procés d’acord entre dos sistemes. A més d’haver posat a la nostra disposició algunes peces de gran èxit i considerades artísticament rellevants, Sondheim també ha deixat escrites consideracions sobre com caldria encaixar lletres i música de forma correcta d’acord amb la seva forma de procedir, en dos llibres que recollien totes les seves lletres fins al moment: *Look, I Made a Hat: Collected Lyrics (1981-2011)* (2011) i *Finishing the Hat: Collected Lyrics (1954-1981)* (2010). Per tal de remarcar els punts principals per a Sondheim a l’hora de crear un espectacle musicoteatral, es resumeixen les seves idees guia sobre l’enllaç entre música i lletra. La Figura 4.11, inclosa en el prefaci de *Look, I made a Hat*, en resumeix els fonaments en forma de màxima.

<p>Content Dictates Form</p> <p>Less Is More</p> <p>God Is in the Details</p> <p>All in the service of</p> <p>Clarity</p>
---

Figura 4.11. El *text-setting* segons Sondheim.

En primer lloc, Sondheim considera que l'acord entre paraula i música és molt diferent si es tracta de posar música a poesia creada inicialment sense música o si el que es vol crear són lletres específicament pensades per anar d'acord amb la música.

Poetry can be set to music gracefully, as Franz Schubert and a long line of others have proved, but the music benefits more from the poem which gives it structure than the poem does from the music, which often distorts not only the poet's phrasing but also the language itself, clipping syllables short or extending them into near-unintelligibility. Music straitjackets a poem and prevents it from breathing on its own, whereas it liberates a lyrics. Poetry doesn't need music; lyrics do (Sondheim 2010:xvii).

Es pot considerar que aquesta diferenciació ve a adherir-se al pensament de Manfredini (Fabbri 1988/2007:1-5) quan afirmava que els ritmes de la parla i de la música s'influenciaven l'un a l'altre en la creació d'òperes tot i tractar-se de dos sistemes independents amb les seves pròpies regles. Sondheim afegeix consideracions sobre la seva importància relativa: «Under spoken text, music is background. Atmosphere and mood and nothing more. In song, music is an equal partner» (Sondheim 2010:xviii-xix).

Quant a la rima, la considera també fonamental, quan diu que «[t]he immediate distinguishing difference between lyrics and dialogue is the conscious use of rhyme» (Sondheim 2010:xxv), fins al punt que considera tant important la rima com allò que s'està dient. Per remarcar-ho, escriu la frase: «A perfect rhyme can make a mediocre line bright and a good one brilliant» (ibíd.:xxvi), i en aquest sentit considera la importància de les rimes *true* (rima consonant), que permeten remarcar una paraula o una frase, enfront a *near rhymes* (rima assonant propera) que no serien tan evidents o fins i tot enfront a no rimar en absolut, fent que una part no sigui tant atractiva segons la seva opinió.

El procés creatiu de Sondheim i el seu pensament el va portar d'escriure lletres de cançons per a *West Side Story* (1957), un musical amb llibret d'Arthur Laurents i música de Leonard Bernstein, fins a la creació de musicals com *Into the Woods* (1986),

amb llibret de James Lapine, per al qual va escriure tant la música com les lletres. El fet de responsabilitzar-se de més funcions li va permetre enfocar el procés de forma més integrada, sent responsable d'ambdues parts en l'estructura de les cançons, i podent així donar tota la rellevància desitjada a les rimes com a part estructural de la lletra i al procés integrat de creació. En definitiva, per a Sondheim si les lletres no són poesia, tampoc són parla natural, però en crear-les a la vegada que la música esdevenen un tot que s'ha d'integrar perfectament en ritme i rima.

## 5. UNA APROXIMACIÓ MODULAR A L'ANÀLISI DE TRADUCCIONS DE MUSICALS

El tipus de text estudiat en aquesta tesi, aquell utilitzat per a preparar la representació d'un musical sobre un escenari, és complex estructuralment i divers temàticament, la qual cosa el converteix en un material interessant d'estudiar per si mateix o en versions traduïdes, les quals afegeixen una sèrie de consideracions referents al procés de traducció. Els textos literaris i teatrals que no inclouen música, com les obres teatrals, les novel·les o una miriada d'altres, són mitjans que poden transmetre idees i per tant es presten a ser analitzats a la recerca de conclusions sobre les nostres societats. Tanmateix, un text escenificable de musical presenta un cas particular, donat que es compon de materials diversos que formen un tot (tal com es tracta al capítol 4) i no es pot analitzar de la mateixa manera sense sacrificar molts dels matisos que podrien ser rellevants en la nostra comprensió del procés de traducció i els seus resultats. Els canvis es poden derivar de factors diversos com l'encàrrec en la traducció o el bagatge personal del traductor/a, de qui s'espera que produeixi una obra literària o teatral nova tot i ser en essència filla del text original. Per estudiar-ho, es tindrà en compte la teoria de l'*Skopos* (o propòsit) com a marc general de l'anàlisi, tot i que refinant-ne l'ús al tipus particular de text.

Els musicals, generalment considerats com part de la cultura popular, comparteixen, com s'ha vist en major profunditat al capítol 3, relacions formals amb altres gèneres considerats canònics o «alta cultura», com l'òpera. Malgrat que l'estudi de la cultura popular ha sofert d'una certa «opposition from an academic canon suspicious of material so generally available» i del fet que «much of the academic analysis directed at popular culture has been distinguished by a general uncertainty over which methods to use» (Brottman 2005:xi), la composició estructural d'aquests texts permet analitzar-los derivant les eines d'aquelles existents per als drames musicals considerats canònics.

Tymoczko argumenta que, a l'hora d'avaluar les hipòtesis en una recerca, l'investigador ho pot fer en dos direccions, la macroscòpica, que posaria el telescopi en direcció de la cultura «by looking at the big picture» (Tymoczko 2000:17), i la microscòpica, que s'aproparia molt més al text, posant la lent del microscopi a treballar per veure les particularitats del llenguatge emprat en la traducció. Però a continuació també indica que la convergència de les dos visions pot ser la que aporti els millors resultats, independentment d'en quin dels dos «ordres infinits» es comenci, «so that one's data from the macroscopic level are complemented and confirmed by data from the microscopic level» (ibíd.). Seguint aquesta visió, per tal d'analitzar un text d'aquest tipus, haurem d'implementar una metodologia que ens permeti sistematitzar les observacions a nivell microscòpic per poder trobar generalitats. La metodologia es basarà en tres punts: descripció, anàlisi i interpretació, que han de resultar en l'extracció de conclusions fonamentades del text. Per a Wolcott, «[d]escription provides the foundation upon which qualitative inquiry rests», de manera que reculli inicialment no tant les conclusions generals de la recerca sinó «the nature and extent of your particular data base» (Wolcott 2009:27). Sota aquesta perspectiva, a més de presentar el text o texts analitzats i el context en què es mouen —així com el seu autor i traductors juntament amb l'investigador que s'hi enfronta— la descripció inicial d'una recerca permet engegar la maquinària d'anàlisi a partir d'una base sòlida, tot i que en aquesta tesi s'agregaran també eines d'anàlisi quantitatiu, resultant en un enfocament híbrid. Una lectura exploratòria inicial del text permet entreveure generalitats, idees que semblen sobresortir del text, genialitats dels traductors, tots ells aspectes que mereixen una mirada més profunda i amb l'afany de sistematitzar les observacions, més enllà d'aquesta percepció inicial que ens ha pogut impulsar a engegar la recerca.

Quant a l'etapa d'anàlisi, en la visió que el destria de la interpretació, aquesta «follows standard procedures for observing, measuring, and communicating with others about the nature of what is “there”, the reality of the everyday world as we experience it». Per la seva banda, la interpretació implica com veiem les dades extretes i quines



conclusions (que no sempre seran generalitzables) trobem en el text, donat que aquestes no es deriven tan sols «from rigorous, agreed-upon, carefully specified procedures, but from our efforts at sense-making», com a investigadors (ibíd.:29-30).

Per resumir-ho també amb una frase de Wolcott, «[a]nalysis falls more on the scientific side of things, interpretation on the humanistic side» (ibíd.). En el cas que ens ocupa, la identificació inicial dels components del text, per seguir amb l'etiquetatge de les tècniques de traducció utilitzades, ens permetrà analitzar les diferències produïdes en el procés de traducció, per finalment interpretar-les cercant causes i efectes d'aquestes. Els canvis detectats en les traduccions per a aspectes particulars de cada cultura meta ha de permetre extreure conclusions i argumentar-ne els efectes que el text traduït pot tenir en la cultura a què es destina.

En aquest capítol, per tant, pretenc presentar una sistematització de l'anàlisi de texts utilitzats per a la escenificació de musicals en traducció, amb la intenció d'analitzar el cas d'*Into the Woods*, però també esperant establir una base per a recerca futura en aquest àmbit de la traducció que pugui ajudar altres en l'estudi d'aquest tipus de tasques i les seves implicacions en la societat on es contextualitzen. Tal com ens fa recordar Bassnett, «the importance of understanding what happens in the translation process lies at the heart of our understanding of the world we inhabit» (Bassnett 1998b:137).

### 5.1. Visió general de la metodologia d'anàlisi

L'estructuració del text de musical i les seves traduccions, prenent com a base els marcs teòrics emprats i desenvolupats al llarg de la jove història dels estudis de traducció — tot i que modificant-los i ampliant-los per tenir en compte les peculiaritats del text— ens ha de permetre arribar a la detecció de patrons i normes que es puguin trobar al llarg del text i per extensió en la cultura on aquest es genera.

La lectura inicial aprofundida de les traduccions del musical tractat sembla indicar que poden existir diferències en el tractament identitari en cada cultura, i per tant aquest punt d'inici serà el que guiarà la recerca. El fet de tenir una direcció cap a la que apuntem i un conjunt de dades suficientment extens ens permet cercar punts comuns al llarg del text i entre diferents traduccions, per finalment «try to formulate a hypothesis, a starting point for your theory about this phenomenon, about this outcome» (Moerman 2015). David Silverman, en el camp de la sociologia, considera que l'anàlisi acurada i objectiva de les dades recollides, que poden incloure informació estreta d'un text (nivell de descripció i sumari) ens permet moure el focus cap a l'exploració de «what is 'underlying' or to 'distil' essence, meaning, norms, orders, patterns, rules, structures etcetera (the level of concepts and themes)» (Silverman 2015:112). Tot i posar el focus final inicialment en la construcció identitària, es pot sostenir que bona part de la tasca de sistematització i anàlisi del text es pot utilitzar per detectar altres components culturals integrats en les traduccions. Això no implica, però, descartar els «deviant cases», ja que el fet de trobar generalitats no implica unanimitat en els resultats i fins i tot ens pot portar a trobar resultats, o explicacions d'aquests, inesperats (ibíd.).

La metodologia d'anàlisi usada en aquesta tesi implica per tant una sistematització inicial de l'estructura del text de musical que en permeti la comparació acurada amb les seves traduccions i la definició de les funcions assignades a cada tipus de subtext, seguida per una revisió dels efectes possibles produïts pels canvis del text en les societats meta. Per a aproximar-nos al text, els dos *ordres infinits* suggerits per Tymoczko proporcionen una metàfora adequada d'un procés complex com el que ens ocupa, que enllaça dos llengües i dos cultures que poden ser molt allunyades. Les dos maneres en què es pot mirar el text van des de «the virtually inexhaustible possibilities suggested by segmenting texts into smaller and smaller linguistic units», fins a «the equally inexhaustible possibilities suggested by the relationship of texts to layer upon layer of context, including the context of other texts» (Tymoczko 2000:11). Si

comencem posant la lent molt a prop del text, en la subdivisió més petita que sigui pràctica per a l'anàlisi, al nivell que Toury anomena «surface manifestations» (Toury 2012), podrem analitzar i comparar texts eficientment sota la perspectiva escollida. A mesura que separem la lent del text fins a un nivell macroscòpic, podrem apropar-nos des dels components bàsics vistos com a subtipus del text (cadascun amb un objectiu funcional concret), passant pel significat que l'autor hagi volgut transmetre, fins arribar als texts que rodegen el nostre text i a la cultura en què s'ha generat i que a la vegada ha aportat la seva influència.

Mitjançant l'ús d'eines informàtiques es parametritzaran els texts per poder així controlar els components a comparar entre els texts origen i meta, així com detectar les parts rellevants del text on s'hagin produït diferències entre el text origen i el text meta. L'alineació dels texts en una estructura de dades derivada de l'eina anomenada *memòria de traducció* ens permetrà realitzar una comparació sistemàtica, que es formalitzarà examinant acuradament el text en la cerca d'anomalies o pertorbacions. (Tymoczko 2000). La detecció d'aquestes microdiferències o pertorbacions microscòpiques de significat entre el text origen i el text meta serà la que ens doni peu a revisar les micro i macrodiferències i a extreure conclusions sobre efectes en la cultura destí, portant-nos des del nivell de la paraula al significat o, com diria Tymoczko, dels nivells microscòpics a la *cultural significance* (ibíd.:19).

El fet de definir inicialment el paradigma de codificació, basant-lo en categories existents com les tècniques de Molina, els problemes de Nord i la taxonomia de Cotes (com s'explicarà en apartats posteriors) no exclou la possibilitat de modular i adaptar les categories emprades segons els resultats obtinguts al llarg de l'anàlisi, enfocant així la metodologia cap a la visió de Strauss i Corbin (1990) de la teoria fonamentada (*grounded theory*) per a la investigació qualitativa, segons la qual l'anàlisi de les dades pot i deu retroalimentar les categories que s'estan emprant. Aquesta classificació de microdiferències entre el text origen i el text meta i la posterior assignació segons categories culturals, així com una inferència de les causes per les quals s'han realitzat

aquests canvis, ens han de permetre arribar a conclusions sobre la rellevància dels texts traduïts en cada cultura on s'hagin adaptat.

Finalment, l'anàlisi i comparació de diverses traduccions, tot i oferir en si mateix un conjunt de dades i conclusions complert, es pot complementar mitjançant altres mètodes per triangular les conclusions, en recerca de la *replicability* en algunes de les conclusions però també de les diferències entre les eleccions preses per cada traductor/a en cada cultura. La possibilitat d'entrevistar els traductors a l'italià, català i castellà, afegint així un mètode etnogràfic a la metodologia predominantment qualitativa d'aquesta recerca, ens pot d'ajudar a entendre millor les tries que aquests experts han implementat en les seves tasques, sigui de forma conscient o degut a causes externes a la seva voluntat, així com a revisar les conclusions obtingudes de l'anàlisi textual sota una nova perspectiva particular per a cada cultura meta i fins i tot per a cada traductor. La triangulació i la recerca de la *replicabilitat* en la recerca ha de servir per revisar fins a quin punt les conclusions extretes es donen de forma similar en diverses cultures així com els canvis generals que es produeixen per aquesta raó.

## 5.2. Subdividint el text de musical

Com ja s'ha avançat prèviament, els texts de musical destinats a la interpretació en un escenari, originals o traduïts, inclouen tant llenguatge verbal com música a l'hora d'organitzar el missatge transmés. En conseqüència, consten de diferents components que han pogut ser creats independentment i que són a la vegada subdivisibles en unitats de significat menors adequades per a la tasca d'anàlisi. En una primera subdivisió podem trobar tres subtipus de text, que anomenarem «subtext parlat», «subtext cantat» i «subtext escenogràfic», els quals es combinen en el text per assolir un objectiu comunicatiu final. En la tipologia de Reiss per als tipus de texts, aquest poden ser simples (amb funció informativa, expressiva o comunicativa), complexos (quan un text combina diversos tipus simples) o complementaris, en els casos en què un text només

pot existir si existeix un text precedent (Reiss i Vermeer 1984/2014:162). El cas dels musicals es pot assignar als gèneres complexos, no només pel fet d'incorporar notació musical, sinó perquè incorpora tant text expressiu (subtexts parlat i cantat) com operatiu (subtext escenogràfic).

### 5.2.1. Distribució i continguts aurals del text

Quan parlem de «text» destinat a la interpretació d'un musical, hem de tenir en compte que no estem referint-nos a un sol document que contindria tota la informació referent a l'escenificació de l'obra. El text complet dels musicals es trobarà distribuït en diverses parts destinades a diferents destinataris. Aquests documents que donen lloc a l'escenificació de l'espectacle es poden haver editat (si és el cas) en documents individuals. Específicament, els documents principals que es poden trobar, seguint la subdivisió clàssica ja utilitzada en l'òpera, són el *libretto* (o *storybook*), la partitura vocal (*vocal score*) i la partitura orquestral (*orchestral score*).

El *libretto* o llibret, anomenat usualment en l'àmbit angloparlant també *script* o *storybook*, consisteix en tota la paraula parlada i les lletres de les cançons en l'ordre en què apareixeran a l'escenari. Els actors i actrius necessitaran el llibret complet per memoritzar els seus diàlegs però llevat que cantin per imitació —fenomen que seria també digne d'estudi— també hauran de disposar de la partitura vocal per llegir-ne el component musical.

La partitura vocal es compon de totes les parts cantades o cançons de l'espectacle, incloent tant les paraules com la música (sobretot les melodies). També s'hi troben els senyals d'inici o final de diàlegs, que permeten preparar la interpretació durant els assaigs, així com les indicacions teatrals que haurà d'utilitzar el personal d'escena guiat pel director artístic de l'espectacle.

Quant a la partitura orquestral, es pot subdividir en la partitura general i les partícels per a cadascun dels músics implicats. Aquests no necessiten disposar del

llibret complet, sinó només de les indicacions per marcar el moment exacte en què han d'estar preparats per començar a tocar durant la representació de l'espectacle.

Altres documents com la reducció de piano s'utilitzaran per als assaigs parcials que impliquen intèrprets cantants i no necessitaran incloure els diàlegs, de forma equivalent a la partitura orquestral o la vocal (Figura 5.1). En alguns casos es pot trobar fins i tot l'edició d'una selecció de cançons, que tracta part del text (les cançons més populars) com entitats separades, permetent així la seva interpretació individual.

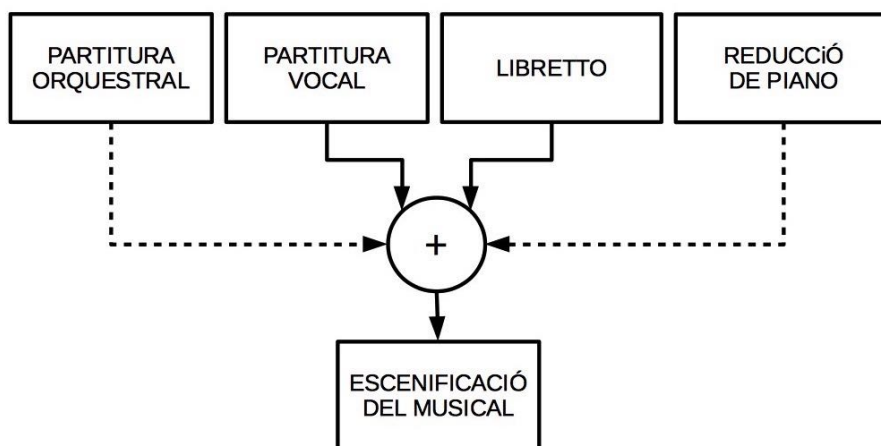


Figura 5.1. Esquema dels documents utilitzats per escenificar un musical

Considerant com a documents principals el *libretto* per al component semàntic i la partitura vocal per al component musical lligat a la paraula, es pot afirmar que aquests dos tipus de texts, que organitzen el significat al voltant de dos sistemes aurals diversos (la música i la parla), poden ser en alguns casos escrits per diferents autors, que n'hauran de coordinar adequadament la creació. Malgrat que de vegades un autor pugui escriure tant els diàlegs com la lletra de les cançons, rarament succeeix que composi també la partitura musical, com sí que fa Sondheim sovint.

### 5.2.2. Subtipus de text en el musical

Es pot considerar que l'espectacle teatral que ens ofereix un musical se sustenta en la juxtaposició de fragments que contenen diverses quantitats d'informació assignable al

sistema aural de la música o de la parla. Hi trobem tant fragments on només hi ha diàleg, com altres on la música és la única protagonista, i altres parts on el text cantat predomina o es barreja amb el text parlat i la música. De tota manera, en qualsevol d'aquests subtipus podem trobar al seu torn tres subtipologies d'informació que podem anomenar: text parlat (diàlegs), text cantat (cançons) i text escenogràfic (acotacions escèniques o didascàlia). En els musicals *de llibre*, tant el text cantat com el text parlat formen part de l'evolució de la història, contribuint a l'acció o a la descripció de personatges. Quant al text escenogràfic, ofereix informació tant als tècnics de la companyia teatral com als intèrprets, en referència a la disposició de l'escena, el moviment i la vestimenta dels personatges, aspectes tècnics com la il·luminació, etc.

El document on podem trobar els tres tipus de text combinats amb la música és, com s'ha raonat prèviament, la partitura vocal, de la qual en podem veure una reproducció en la Figura 5.2, corresponent a la partitura vocal d'*Into the Woods* (pàg. 211), incloent els tres subtipus citats.

The image shows a musical score for a vocal line in 12/8 time, key of D major. It is divided into three measures. The first measure is for the Narrator, with lyrics "(Cinderella) lived a young maiden... More than an - y - thing...". The second measure continues the Narrator's line with "More than life...". The third measure is for Jack, with lyrics "a sad young lad... More than jew-els... JACK (To audience, milking Milky-White)". The piano accompaniment is minimal, with rests in the first two measures and some notes in the third.

Figura 5.2. Fragment de partitura vocal

Per tenir en compte la diversitat de material implicada en el text, caldrà estudiar les parts cantades (o cançons) sota la lupa de la traducció enllaçada amb la música (veure capítol 4), enfocament que ha ofert interessants resultats en aplicar-lo a altres gèneres relacionats com l'òpera i la cançó (popular o d'art). Quant als fragments teatrals sense música destinats a ser declamats pels intèrprets, la seva sincronia amb la música és més baixa i per tant també ho hauria de ser la influència d'aquesta en la traducció. Per últim, però no per això de menys importància, les acotacions teatrals,

tot i ésser destinades sobretot als membres de la companyia que han de preparar l'escena, són fonamentals per posar l'obra en marxa i han de ser completament coherents amb la resta del text.

Apter fa una afirmació molt adequada sobre la diversitat de capacitats necessàries per realitzar aquest tipus de traduccions amb materials tan diversos —tot i referir-se concretament a la traducció d'òperes— quan considera que un traductor/a en aquest camp ha de moure's amb la mateixa expertesa en camps diversos i per tant «needs knowledge of music, of vocal technique, of prosody, and of rhyme — plus some knowledge of foreign languages. Although outside the scope of this paper, knowledge of playwriting and stagecraft also helps» (Apter 1985:318).

### 5.2.3. La representació tipogràfica dels subtipus

Per tal de subdividir el text segons els subtipus indicats (parlat, cantat i escenogràfic), a partir dels materials de treball, resulta útil tenir en compte la representació tipogràfica del text que els editors n'hagin fet, i que no sempre és uniforme, tot i que podem trobar algunes generalitats.

El fragment següent (Figura 5.3) mostra una part del llibret de treball per al musical *Sweeney Todd* (Sondheim i Wheeler 1979). En aquesta escena, dos personatges, Todd i Anthony, porten a terme una conversa. Tal com podem observar en el text, hi trobem acotacions escèniques («[Almost shouting]»), marcades entre claudàtors, i frases destinades a ser pronunciades en veu alta, de vegades emmarcades també per acotacions «sings quietly». Aquestes ens permeten asseverar que no tot el text del llibret és destinat a ser declamat, sinó que s'hi inclou també la lletra de les cançons o parts cantades.



[ANTHONY] (...) I have come to think of you as a friend and, if trouble lies ahead for you in London ... if you need help — or money ...

TODD [Almost shouting]: No!

[ANTHONY starts, perplexed; TODD makes a placating gesture, sings quietly and intensely]  
 There's a hole in the world  
 Like a great black pit

Figura 5.3. Mostra de llibret incloent els tres subtipus de text

Per tal de veure concretament què s'ha de cantar i de quina manera, els intèrprets hauran de recórrer a la partitura vocal, on s'inclou més informació, relacionada amb el ritme i alçada musical per a cada síl·laba, com mostra la següent imatge (Figura 5.4) corresponent a la mateixa escena (Sondheim i Wheeler 1999:25).

London... if you need help... or money... TODD: No!

201 *Poco rubato* 202 *mp* *(As Anthony draws back, startled)*

There's a hole in the world like a great black

Figura 5.4. Mostra de partitura vocal amb acompanyament de piano

Sembla important remarcar que no es troben les mateixes acotacions exactament en un document i l'altre. Mentre que el llibret indica que «[ANTHONY starts, perplexed; TODD makes a placating gesture, sings quietly and intensely]», la partitura es limita a indicar que «As Anthony draws back, startled» en el moment en què es comença a cantar. Aquesta i altres discrepàncies majors o menors es donen al llarg de tot el text, probablement per raons d'espai.

En la figura següent (Figura 5.5) trobem un altre exemple de llibret, en aquest cas corresponent al musical estrenat el 1879 *Pirates of Penzance* (Gilbert i Sullivan

1980:34). Podem veure que l'editor ha marcat les diverses parts del text (parts cantades, parlades i acotacions) mitjançant l'ús de canvis tipogràfics diferents dels anteriors. Veiem com el fragment cantat «ALL. Here's good luck...» es troba centrat en el paràgraf, mentre que l'acotació escènica «FREDERIC *rises and comes forward...*», que també està centrada, es diferencia usant lletres cursives. Finalment, la paraula parlada es representa utilitzant tota l'amplada del paràgraf i amb alineació esquerra, com en «KING. Yes, Frederic...» i les línies successives.

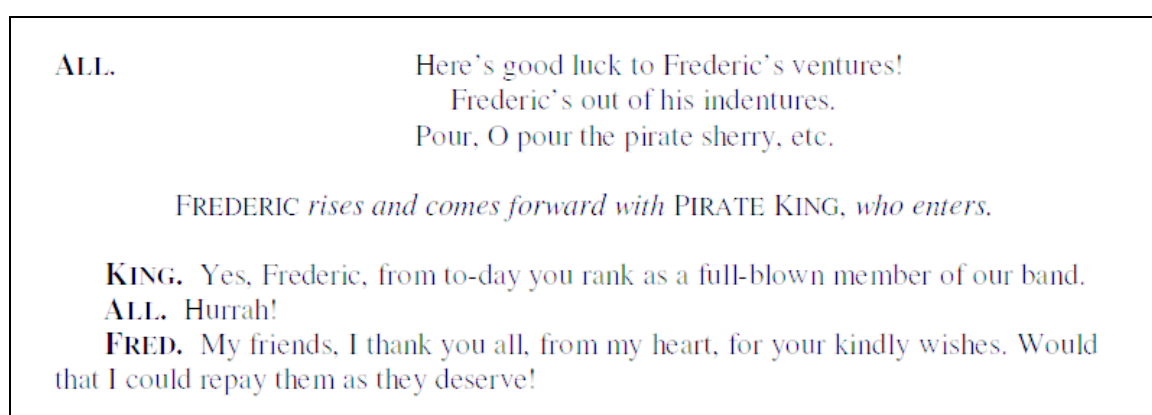


Figura 5.5. Fragment del *libretto* (*Pirates of Penzance*, p.34)

#### 5.2.4. Subdivisions transversals i longitudinals del text

Fins i tot si el text original no hagués estat compost de parts diverses com és el cas, en la major part d'àrees del coneixement humà la divisió d'un problema en tasques menors i més manejables és una tàctica universal que ajuda a assolir millors resultats en menys temps. Seguint aquest raonament semblaria lògic subdividir el problema de traducció (i en aquest cas la seva anàlisi) en components més petits. A més, la modularitat ens pot ajudar també a l'hora d'adaptar i modificar l'anàlisi. Per exemple, si un traductor volgués realitzar una adaptació per a infants o amb altres restriccions, podria reaprofitar alguns fragments o mòduls per centrar-se en la resta.

Altres disciplines, com la programació informàtica, que ha passat a reforçar molts altres camps, com les humanitats (anomenant-se la disciplina Humanitats

digitals), han pres prèviament aquesta aproximació a la resolució de problemes. Per tal de resoldre un problema complex, Dijkstra veia un programa informàtic a través de la metàfora d'un «necklace, strung from individual pearls» (Dijkstra 1972). Aquesta visió, que *modularitza* una estructura major «in terms of levels» que a la seva vegada contenen nivells més refinats (ibíd.), es pot perfectament aplicar a la nostra tasca de traducció i la seva anàlisi com una forma de subdividir tant el text com la seva funció o la tasca a realitzar, sigui de traducció o anàlisi.

Així, el text d'un musical com el de la Figura 5.6 es pot subdividir de diverses maneres per tal d'anàlitzar-lo més acuradament i de forma òptima. Una primera forma, que es podria anomenar *transversal* ens permetria separar els components musicals dels centrats en el llenguatge.

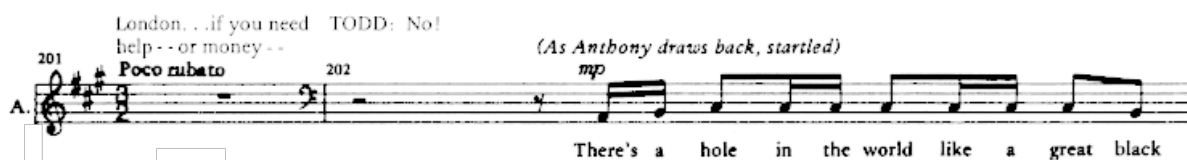


Figura 5.6. Mostra de partitura vocal (*Sweeney Todd*, p.25)

Com podem veure en les figures adjacents, els dos sistemes es poden separar sense dificultat. L'exemple vocal del musical estrenat el 1979 *Sweeney Todd* (Sondheim i Wheeler 1999:25) s'ha dividit en les dos parts següents: la partitura, que consisteix en la notació musical, i el text relacionat amb la paraula, que inclou paraula parlada i cantada, així com acotacions teatrals (Figura 5.7). Aquesta segona part coincideix en gran part amb el text que es troba en el llibret, tot i que habitualment la partitura vocal no inclou la paraula parlada en tota la seva extensió sinó tan sols els principis o finals de cada intervenció, com a indicació per als intèrprets.

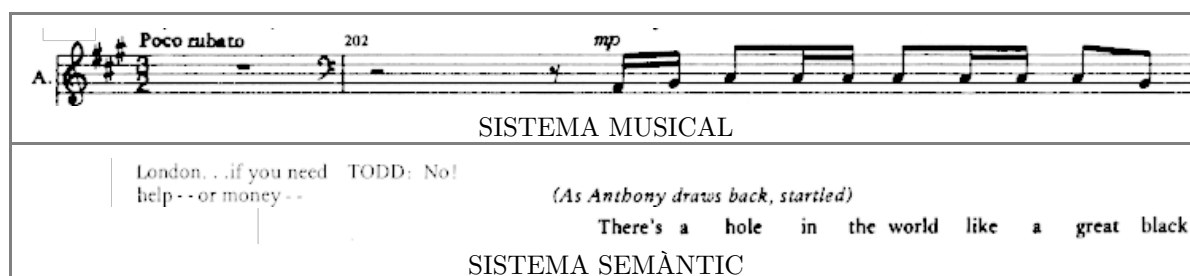


Figura 5.7. Subdivisió d'una partitura vocal en sistema musical i semàntic

De tota manera, realitzar aquesta subdivisió no ens ajuda a traduir o analitzar el text destinat *a ser escenificat*, donat que l'enllaç entre música i parla és primordial per a aquesta tasca. Amb aquest propòsit hauríem de fer, per contra, una subdivisió *longitudinal*, que ens permet seccionar el text d'acord amb les seves funcions i característiques internes.

Per tal d'assolir aquest objectiu, haurem llavors de fixar-nos en seccions més llargues del text, cosa que ens haurà de permetre subdividir-lo en seccions autocontingudes, d'acord al seu propòsit i format. Una primera classificació d'aquestes seccions, que podem identificar amb les denominades en el text com a «números» (musicals o no), podria ser la indicada en la Taula 5.1, on trobem tres tipus de material escènic, el referit a cançons «pures», drama «pur» i música «pura».

Taula 5.1. Tipus de seccions d'un musical segons contingut semàntic/musical

<b>Tipologies textuais</b>	<b>Denominació</b>
Música i lletra	Cançó
Paraula parlada	Drama
Música	Interludi musical

Tot i la classificació prèvia, és fàcilment comprovable que els fragments de text que inclouen només cançó, drama o música sense interferències d'altres tipus, no seran els únics existents, ja que podem trobar parts dels musicals on els tipus de material escènic es barregen dins d'un mateix número. Així, la combinació d'aquestes subdivisions horitzontals i verticals es pot codificar com es veu en la Taula 5.2, que representa un musical genèric, incloent les diverses tipologies de text trobats en el text complet i les denominacions habituals per a cada tipus de combinació.

Taula 5.2. Tipologies textuais trobades en un musical

Tipologies textuais	Denominació
Música	Interludi musical (Obertura)
Acotacions escèniques Música Paraula cantada	Drama cantat
Música Paraula cantada	Cançó
Acotacions escèniques Música Paraula parlada	Recitatiu
Acotacions escèniques Paraula parlada	Drama
(Altres combinacions dels tipus precedents)	
Música	Interludi musical (Finale)

Per tal de realitzar l'anàlisi del musical *Into the Woods*, tenint en compte el diagrama previ, s'utilitzaran el *libretto* i la partitura vocal com a fonts d'informació, ja que en unir la informació proporcionada per aquests dos documents, és possible estudiar el text complet, en la seva versió original o traduïda, tant per a les parts només parlades com per a aquelles amb text cantat, inherentment unit a la música.

### 5.3. La funció del text de musical

Els musicals, com a espectacles musicoteatral pertanyents a un gènere que s'ha tractat en profunditat en el capítol 3, es consideren habitualment integrats en l'esfera de l'entreteniment. Sota una visió funcionalista de la traducció, basada en les teories de Reiss i Vermeer (1984/2014), Nord afirma que «[e]ven if a source text has been written without any particular purpose or intention, the translation is always addressed to some audience (...) and is thus intended to have some function for the readers» (Nord 1997).

Cal destacar que en la traducció funcional, els actors involucrats en la traducció tenen tanta importància en el procés com els texts, tant origen com meta, remarcant en aquest cas el paper del creador i el traductor, juntament amb els intèrprets que hagin pres part en un encàrrec de traducció particular i conseqüentment col·laborat en donar-li forma.

Puesto que la función de un texto (y también de la traducción) está determinada por la situación en que se emplea como portador de un mensaje, el encargo de traducción debe proporcionar la más completa información sobre el destinatario, lugar y fecha de la recepción del TM, el medio previsto para transmitirlo, etc. (Nord 2012:20).

La visió que observa els texts segons l'objectiu per a què s'han creat determina que els texts literaris i teatrals operen a un nivell diferent que altres texts utilitaris, com pot ser un manual d'instruccions o un pamflet publicitari, quan se'ls analitza sota les lents de l'*Skopostheorie*. Hurtado, basant-se en la tipologia textual i traductora de House, divideix els textos en utilitaris i literaris (Hurtado Albir 2001:480).

Quant als musicals, tot i que resulta raonable considerar que la seva funció o objectiu final és entretenir el públic que assisteix a les representacions, no és el mateix l'espectacle efímer que es produeix en presentar un musical en un escenari que el text utilitzat per preparar aquest espectacle. El marc de Nord no s'enfoca a l'aplicació a texts literaris o teatrals però es pot argumentar que la traducció enllaçada amb música, malgrat el fort component literari o teatral, té limitacions del mateix nivell que els texts utilitaris. En un prospecte farmacèutic la informació ha de traspasar inalterada, mentre que en la traducció escenificable, components com el ritme han de passar també inalterats o gairebé.

A l'hora de determinar la funció d'un text, Reiss els classifica a partir del que anomena «tipus» i «varietat». Els tipus genèrics es deriven de les tres funcions bàsiques del llenguatge (comunicativa, expressiva i apel·lativa/persuasiva/vocativa), mentre que la varietat permet situar «a given text according to specifically structured socio-cultural patterns of communication belonging to specific language communities» (Reiss

1981/2000:163), situant així el text en el context de la cultura meta. Reiss classifica llavors els tipus com:

- a) The communication of content - informative type.
- b) The communication of artistically organized content - expressive type.
- c) The communication of content with a persuasive character - operative type (ibíd.:163).

El text de musical en la tipologia de Reiss i Vermeer podria ser etiquetat en termes generals com un text expressiu, donat que «the author wants the information offer to convey artistically organized content, consciously verbalizing the content according to aesthetic criteria» (Reiss i Vermeer 1984/2014:137). Aquest propòsit general enllaçat amb el propòsit funcional del text, destinat a ser escenificat, hauria de ser per tant el que guies la traducció i conseqüentment la seva anàlisi, tot i que en l'apartat 5.3.1 s'argumentarà que és possible i convenient subdividir aquest propòsit en subpropòsits.

### 5.3.1. Funcions segons subtipus

Sembla obvi que un text que inclou paraula i música mereix una categorització més específica que la d'anomenar-lo text «expressiu». En paraules de Reiss i Vermeer, «(w)ith regard to the textual equivalence aimed at in communicative translating, we have to bear in mind that certain texts form a communicative unit with 'texts' from other sign systems» (Reiss i Vermeer 1984/2014:137). En aquestes tipologies on els signes lingüístics interaccionen amb altres sistemes, Reiss i Vermeer inclouen texts que combinen per exemple text amb imatge però també text amb música. L'etiqueta assignada en aquest cas seria la de *multimedial text type* (ibíd.). Mentre que aquesta descripció és òbviament massa àmplia per aplicar-la directament al text de musicals, es pot desenvolupar en diversos subtipus, com ja suggereixen Reiss i Vermeer.

En texts purament literaris, ens podem preguntar: Quina és la funció d'aquests texts? És potser la de provocar sensacions, de transmetre alguna idea, d'ajudar a passar el temps? Sigui quina sigui la funció, el traductor pot usar la seva llibertat creativa dins dels límits del seu encàrrec i utilitzar diferents aproximacions a la traducció, més properes a les visions clàssiques paraula per paraula o significat per significat. En qualsevol d'aquests casos segueix existint la possibilitat d'estudiar si el traductor ha estat capaç de transmetre la funció amb què es va crear el text origen o ha optat en cas contrari per fer una traducció creativa que comporti una recreació del text.

D'altra banda, els texts de musical per a l'escena, situats sota aquesta denominació genèrica de texts multimèdia, van més enllà de l'àmbit literari per disposar d'una altra funció integrada, que és evidentment la de ser representats en un escenari. Per tant les seves traduccions han de ser sobretot adequades per a aquesta tasca. Centrant-nos així en el text escrit, és possible analitzar el seu propòsit i les variacions en la seva transferència de la cultura origen a la meta. Parlant particularment del sistema teatral al voltant del Broadway novaiorquès, és igualment possible afirmar que els texts *escenificables* que sorgiran d'un musical per a escena es destinaran igualment a ser interpretats en el nou context. Seguint aquesta argumentació, l'objectiu o *Skopos* general del text vist com la font d'una experiència completa i unificada seria la seva *escenificabilitat* o *adequació a ser escenificat*, per aplicar-hi termes sobre els quals hi ha encara discussió.

Tenint en compte la divisió en subtipus indicada anteriorment per al text, aquesta diversitat ens empeny a unir l'enfocament tradicional de la traducció cantable sota una perspectiva funcional, amb l'*Skopos* d'un text complex com el que ens ocupa, que, com s'ha argumentat, no conté tan sols texts cantables, sinó també altres subtipus de text. Tal com vaig argumentar en la meua tesi de màster (Noll Obiol 2015), aquests tres subtipus de text que trobem sota el paraigua del text de musical es poden etiquetar segons la seva subfunció a l'hora de ser representats en un escenari. Així, la funció del text, referida com «ser interpretat en un escenari», es pot subdividir a partir de les



subfuncions assignables a cada subtipus contingut en el text, com s'explica a continuació i es mostra en la Figura 5.8 (Noll Obiol 2015:13).

The text of a musical (...) is composed of the union of unequal puzzle pieces: musical numbers, dialogue and stage directions that join to make a whole. Therefore, the theatrical view of the genre suggests that translation for the stage, the main goal of which is «to be performed», can be subdivided into subpurposes for each part of the ST. The songs' purpose may be listed as «to be sung» (singability), the dialogues' purpose «to be uttered» (utterability) and finally the stage directions «to be effectively realizable» (effective realizability). The figure below represents the general goal and its subdivisions according to this viewpoint» (ibíd.).

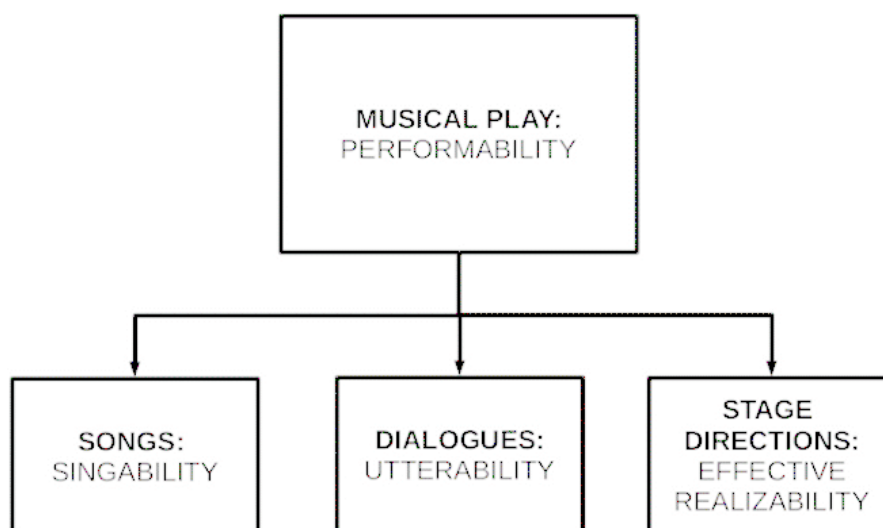


Figura 5.8. Funcions per subtipus textuais del musical

La figura indica la funció general del text, i per tant de les seves traduccions, expressada com *escenificabilitat*, que es pot dividir en cantabilitat per als fragments cantats o cançons, *pronunciabilitat* per als diàlegs i *implementabilitat* per a les acotacions teatrals. Aquesta observació de les diferències trobades en les traduccions sota la perspectiva de la seva conservació de funcions pragmàtiques (traducció equifuncional) ofereix una base per avaluar la idoneïtat de les traduccions, tot i que en aquesta tesi no es pretén avaluar el compliment de les funcions assignades sinó centrar la mirada en les diferències culturals o lingüístiques que hi puguem trobar a través de l'anàlisi.

Anant més enllà de les prioritats pragmàtiques indicades, es poden assignar altres funcions als textos de musical (als capítols 2 i 3 es parla de la construcció identitària i de la importància cultural del gènere). Tenint en compte la rellevància de Sondheim com a autor i de les seves obres en la cultura dels Estats Units, es pot afirmar que una funció fonamental relacionada amb la funció comunicativa del musical analitzat, a més del mer entreteniment a què es destina una obra escènica d'aquest tipus, es relaciona amb la construcció identitària del país. En conseqüència, sembla coherent preguntar-se si els musicals traduïts serveixen també a un objectiu similar, portant la cultura origen a la societat meta, o fins i tot col·laborant en la construcció identitària de la pròpia cultura meta.

### 5.3.2. Restriccions en la traducció segons subtipus

El marc traductològic de Nord, que avalua les traduccions segons si han assolit el seu objectiu requerit, resulta adequat per aproximar-se a la traducció de musicals sota el marc de la teoria funcionalista. Per a Nord, el traductor pren el text origen i «transforms it so as to suit a particular target audience from among various possible audiences» (Nord 2006:133) tal com expressa la Figura 5.9.

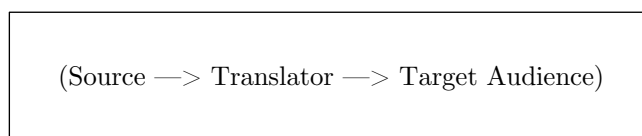


Figura 5.9. Esquema del procés traductor segons Nord

Per afegir a aquesta discussió, malgrat que tractem el text de musical com un tot, és freqüent que cadascuna de les parts del text sigui escrita per diferents autors en la llengua original. Per exemple, en el cas del famós musical *Les Misérables* (Schönberg et al. 1980/1986), basat en la novel·la original de Victor Hugo (1863), el text original en francès fou creat per Alain Boublil i Jean-Marc Natel, la música és de Claude-Michel Schönberg i altres creadors van participar en la popular versió en anglès de 1985. A

més, les primeres representacions ajudarien a fixar la posada en escena que acabaria convertint-se en canònica per a aquesta peça. Per tant, fins i tot si el producte final és un producte destinat a funcionar com un tot, resulta essencial tenir en compte la possible diversitat d'orígens de les parts que el componen.

Així, mentre que per a texts menys complexos formalment l'esquema proposat per Nord sembla indiscutible, en aquest cas sembla necessari dividir el text d'un musical en les seves diferents tipologies que a la seva vegada poden haver estat traduïdes fins i tot per traductores/es diversos, i amb possibles destinataris primaris dependents del subtipus de text. El procés es podria observar tal com es presenta en l'esquema a continuació (Figura 5.10), que adapta el diagrama del procés traductor de Nord segons aquesta idea. En aquest cas, els diferents subtexts poden haver estat traduïts per traductors independents i són destinats als directors artístics (inicialment), així com als intèrprets i tècnics d'escena (en segon terme) que produiran finalment el text meta escenificat, destinat al públic assistent a l'espectacle. Cal remarcar que en aquesta tesi l'anàlisi es deté en el text meta inicial, corresponent al producte *destinat a ser escenificat*.

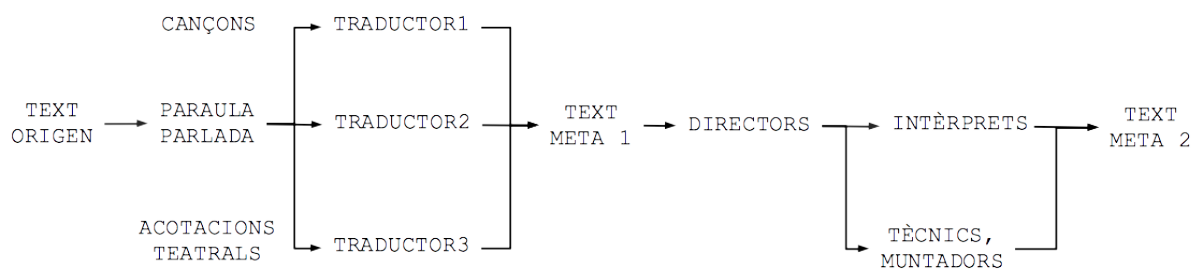


Figura 5.10. Adaptació del diagrama del procés de traducció als musicals

Cal remarcar que, mentre cadascuna de les subtipologies pot involucrar actors diversos, existeix almenys una figura que unifica el procés, anomenada director artístic, que es troba a càrrec d'assegurar que totes les parts del text traduït funcionin com un tot i que la història narrada sigui consistent en tots els subtipus. Malgrat tot, aquesta

superposició de diversos destinataris pot arribar fins i tot a «comportar conflictes entre els responsables de la traducció i de la direcció escènica» (Espasa 2001:155).

Per tant, aquesta subdivisió del text segons el seu contingut semàntic i musical comporta a la seva vegada aproximacions diverses a la traducció que caldrà tenir en compte per a l'anàlisi de cadascuna de les seccions textuais. En tractar les cançons, a més de tenir en compte el significat original, caldrà tenir en compte les restriccions degudes a l'enllaç amb el ritme musical. Quant als diàlegs i les acotacions teatrals, s'hauran de traduir tenint en compte principalment el significat. Finalment, tots aquests components hauran de ser coherents entre ells per contar una història que d'acord amb l'encàrrec de traducció més comú sigui el més semblant a l'original, mentre és a la vegada tènicament interpretable en la llengua meta.

En la Figura 5.11 trobem una representació gràfica de les restriccions en la traducció lligades a cada subtipus en el text, on els subtipus més a la dreta impliquen una restricció major deguda a la música. Sembla lògic afirmar que els diàlegs (amb baixa sincronia amb la música) i les acotacions teatrals (sense cap sincronia) ofereixen una major flexibilitat en les seves traduccions en contraposició a les parts enllaçades amb la música. De tota manera, aquesta consideració no significa que el procés sigui estrictament unidireccional (acotacions — diàlegs — cançons), ja que al llarg de la traducció decisions posteriors poden implicar la necessitat de revisar decisions prèvies i canviar-les per tal d'assolir la coherència textual en el resultat final. En tot cas, aquesta visió segons la qual com més restrictiu sigui el procés de traducció particular, més tard hauria d'arribar en el procés de traducció, caldria comprovar-la entrevistant traductors sobre el seu procés i estratègies de treball.

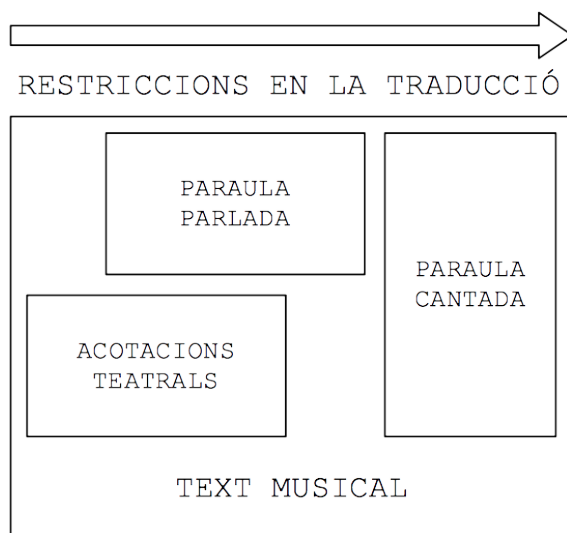


Figura 5.11. Increment en les restriccions de traducció segons subtipus textual

### 5.3.3. Restriccions en la traducció degudes als components ritmicomusicals

La diferència en restriccions que comporta la dependència del ritme musical per als diversos subtipus del text, detallats anteriorment, permet argumentar que existeix una aproximació general que podria ser aplicada per tal d'obtenir un text meta el més proper possible al text origen (sempre que l'encàrrec de traducció ho requereixi d'aquesta manera) i que compleix els requeriments d'escenificabilitat per a tots els tipus de text.

Així, es podria argumentar que aquesta aproximació implica, en primer lloc, subdividir el text en els tres subtipus indicats (parlat, cantat i escenogràfic) per tot seguit subdividir cadascuna d'aquestes parts en les unitats de traducció escollides (intervencions, versos i acotacions). Existeix també la possibilitat de realitzar una traducció inicial de tot el text, sense tenir en compte les restriccions rítmiques, per tal de disposar d'una estructura unificada per a tot el text, que inclogui elements com els noms dels personatges o altres elements culturals.

Tot seguit, l'ordre de traducció hauria de tenir en compte les restriccions de cada subtipus, seguint un procediment com el que segueix.

Primer es traduirien les parts cantades, donat que es tracta d'aquelles parts que han d'encaixar amb el ritme musical a més d'amb l'argument de l'espectacle, i per tant seran aquelles amb menys flexibilitat a l'hora d'adaptar-les.

En segon lloc, les parts parlades es traduirien de manera que encaixessin amb les cançons ja traduïdes, on s'hauria pogut produir algun canvi cultural causat per les restriccions.

Per últim, es traduirien les acotacions escèniques, encara que l'ordre entre els diàlegs i aquesta darrera part no seria tan problemàtic, en tractar-se d'indicacions destinades a la preparació de l'escenari i dels gestos dels personatges, i que podrien ser reutilitzades fins i tot en el cas d'una adaptació profunda del text respecte a l'original.

Encara que no és la meva intenció amb aquest apartat resultar prescriptiu sobre com traduir un musical, la tasca de traducció realitzada en el meu treball de màster (Noll 2015) em va permetre extreure aquestes conclusions que oferirien un ordre lògic d'execució i que de tota manera es pretén revisar i modificar recollint les estratègies utilitzades per traductors/es professionals en aquest àmbit.

Una aproximació similar semblaria adequada per a l'anàlisi dels texts, analitzant en primer lloc les cançons i a continuació els diàlegs, per acabar amb les acotacions escèniques. Per tant, per a l'anàlisi traductològica de les traduccions de musical, es començaria amb la identificació, subdivisió i en cas necessari reorganització de les diverses parts del text segons subtipus (diàlegs, cançons i acotacions escèniques), donat que com s'ha explicat prèviament aquest no es presenta en un sol document, sinó en diversos documents complementaris: bàsicament la partitura vocal i el *libretto*.

#### **5.4. Conceptes traductològics rellevants per a la comparació de traduccions**

Per portar a terme l'anàlisi de les traduccions de musical, concretament d'*Into the Woods*, i del seu component semàntic, tindrem en compte el marc teòric ofert per Hurtado (2001) sota una perspectiva funcional, que ens permet comparar un text

origen i el seu text meta i extreure'n informació relacionada amb els canvis semàntics i formals produïts durant el procés de traducció.

Hurtado (ibíd.:308) ofereix una categorització d'elements centrals en l'anàlisi traductològica, que es resumeixen en la següent enumeració: els conceptes d'equivalència traductora, unitat de traducció, invariable traductora, mètode traductor, tècnica de traducció, estratègia de traducció, problema de traducció i error de traducció. Partint d'una base que defineix l'equivalència traductora com «un concepto dinámico que define la relación entre un texto de partida y un texto final», caracteritzada pels elements preservats del text origen en un ordre jeràrquic (ibíd.:533), i tenint en compte que tots aquests conceptes són importants en qualsevol procés de traducció, per tal de realitzar l'anàlisi de text dels musicals ens centrarem inicialment en el mètode traductor i les tècniques de traducció (considerant com a tals tant tècniques semàntiques com musicals, com es veurà posteriorment). Farem menció també de les unitats de traducció i les estratègies traductores emprades per realitzar la traducció, sempre sota la terminologia d'Hurtado (ibíd.:249).

Partint de la base que estem analitzant texts que ja s'han escenificat en diferents cultures, s'ha considerat que la revisió aprofundida del concepte d'error de traducció no té lloc en aquesta anàlisi, donat el tipus de text, les dificultats associades a la dependència de la música i la necessitat de disposar de texts escenificables, més enllà d'una necessitat de transferir els significats *exactes* que apareguin en el text origen. El fet que els musicals analitzats hagin estat escenificats, en alguns casos amb notable èxit, en les cultures meta, permet etiquetar les traduccions com a exitoses sota un punt de vista funcional, ja que han servit adequadament el seu propòsit.

#### **5.4.1. El mètode de traducció**

Per a arribar a una primera visió sota una perspectiva funcional de l'aproximació amb què el traductor hagi afrontat aquest tipus de text com un tot, és útil prendre la

classificació oferta per Hurtado, segons la qual aquesta aproximació al text «según determinados principios» (ibíd.:241), que poden ser molt diversos, es pot anomenar *mètode traductor*. La visió tradicional més generalitzada ha plantejat per a aquesta aproximació una dicotomia metodològica entre la *traducció paraula per paraula* i la *traducció del sentit*, que s'ha conegut i definit amb diversos termes depenent del teòric: trobem, entre molts altres, la metàfrasi i paràfrasi de Dryden (1680), la traducció literal i obliqua de Vinay i Dalbernet (1958), la traducció semàntica i comunicativa de Newmark (1981) o la traducció encoberta i patent de House (Hurtado Albir 2001:248). Una altra dicotomia també rellevant en traductologia ha estat la deguda a Venuti, que diferencia entre *domesticació i estrangerització* (1998) en les traduccions, termes aplicables també com a mètode en portar a terme una traducció.

La visió funcionalista en els estudis de traducció o teoria de *l'Skopos* fou introduïda per Reiss i Vermeer (1984) i desenvolupada per altres teòrics. Nord, particularment, diferencia també dos enfocaments generals de la traducció, anomenant-los *instrumental i documental* (Nord 1997). En la traducció *instrumental* el text meta ha de poder funcionar independentment del text origen, en contraposició a la traducció *documental* on el text meta funciona com una explicació del text origen.

Tenint en compte una perspectiva funcionalista, el mètode que correspondria a la traducció escenificable de musicals es pot classificar dintre la traducció equifuncional i homòloga de Nord, que Hurtado també anomena equifuncional. Es pot considerar que el corresponent en la classificació d'Hurtado seria el «Método interpretativo-comunicativo (traducción comunicativa)» (Hurtado Albir 2001:252), que segons la seva definició es una traducció que manté la funció i el gènere textual, ja que «se centra en la comprensión y reexpresión del sentido del texto original conservando la traducción la misma finalidad que el original y produciendo el mismo efecto en el destinatario» (ibíd.).

És remarcable que per a Nord les traduccions equifuncionals «are found in the area of technical texts, computer manuals, and other pragmatic texts such as



instructions for use, recipes, tourist information texts, and information on products» (Nord 2006). Tot i que no estem tractant amb un text tècnic, podem preguntar-nos: què és la combinació d'un *libretto* i una partitura vocal, sinó un llibre d'instruccions per representar un drama musicat? A més, en una traducció comunicativa com aquesta, els receptors «ideally do not notice, or are not even interested in, the fact that they are reading a translation» (ibíd.), cosa que també pot resultar desitjable en la representació d'un musical en la cultura meta si se'l vol presentar com si fos un producte *propi*.

Podem considerar que l'encàrrec de traducció genèric inclourà a priori aquestes especificacions, donat que pretindrà mantenir el gènere i la funció origen, en produir un text meta que encaixi adequadament amb la partitura musical origen i que es pugui representar a sobre d'un escenari. El dubte que podria sorgir és si aquest objectiu per a la traducció és realment possible. Es pot aconseguir una traducció que mantingui la mateixa història, en una altra llengua i que tot encaixi amb la mateixa música? Evidentment la contestació pràctica ha de ser afirmativa, ja que des dels inicis del teatre musical aquest s'ha traduït, tot i que les llibertats necessàries a l'hora de produir aquestes traduccions —que no es consideren com errors— seran necessàriament majors que en un altre tipus de texts amb menys restriccions tècniques i formals.

En aquest cas el mètode de traducció s'aplicaria al text com un tot, prèviament a qualsevol subdivisió analítica, relacionant el mètode amb la finalitat o *Skopos* de la traducció, que implica l'obtenció d'un text que puguin utilitzar els components d'una companyia teatral pertanyent a la nova cultura per tal de posar el musical a sobre un escenari. Per tant, malgrat la definició d'un mètode general per a la traducció, es pot afirmar que la característica multimèdia o multimodal del text en podria justificar l'addició de submètodes.

La tipologia de Reiss, ja introduïda en l'apartat 5.3, ofereix una classificació de texts que permetria, sota un enfocament enfocat en l'equivalència funcional, indicar els

següents *modes de traducció* normals (Reiss 2000:167-69) per a cada tipus, en la fase que anomena de *reverbilització*:

Tipus informatiu: «translation according to the sense and meaning». El traductor produeix un text que transfereixi la mateixa informació semàntica.

Tipus expressiu: «translating by identification» El traductor pretén reproduir la intencionalitat artística i creativa del creador origen, així com mantenir la qualitat artística del text.

Tipus operatiu: «adaptive translating». La intenció del traductor se centrarà en adaptar els mecanismes psicològics relacionats amb el llenguatge persuasiu del text origen per a la cultura meta (ibíd.).

Com hem vist, autors com Reiss han teoritzat que el tipus de text és el que marca el mètode de traducció que caldrà aplicar, però quan Hurtado afirma que «el método de traducción no cambia según el tipo de texto, sino según la finalidad de la traducción», ho fa per raonar que una classificació com la de Reiss o Newmark és massa rígida, i que «la multifuncionalidad propia a los textos hace perder sentido a esta asignación» (Hurtado Albir 2001:488).

Prenent la subdivisió general per als tipus de traducció de Nord (Nord 1997), que ofereix una dicotomia entre traducció instrumental i traducció documental, podem observar que la traducció *document* té com a funció informar sobre una comunicació de la cultura origen a la cultura meta, conservant així l'estatus de traducció. La traducció *instrument*, per la seva banda, pretén ser una eina de comunicació en la cultura meta, tot i estar basada en una comunicació realitzada en la cultura origen, cosa que la disfressa com una comunicació de la cultura meta per al seu públic. Sent el musical un text destinat a assolir les mateixes funcions en la cultura meta, el podem situar com a traducció instrumental, però sorgeix el dubte: què succeeix amb cadascun dels seus components?

La descomposició modular del text de musical en subtext parlat, subtext cantat i subtext escenogràfic (acotacions escèniques) segons les diferències de forma i

continguts inherents, ja vista en l'apartat 5.2, ens ofereix la possibilitat d'observar els subtipus a l'hora de fer-ne l'anàlisi. Malgrat poder considerar que en el text de musical com un tot s'ha optat per una traducció de tipus instrumental (com s'ha argumentat prèviament), els diversos components del musical —sovint creats independentment— tenen subfuncions diferents de les quals dependria el submètode de traducció aplicat.

Així, integrant els mètodes de Nord amb els modes de traducció indicats per Reiss, es pot detallar amb major profunditat el mètode de traducció per al cas estudiat, en tots els casos de tipus instrumental. A la vegada, tot i que el text parlat i el text cantat tenen una funció general expressiva (ja que en els dos casos es conta una història, en part acompanyada de música), el text escenogràfic té una funció informativa, ja que es destina a funcions utilitàries com indicar quina és la disposició de l'escenari, on s'han de situar els/les intèrprets o amb quina actitud cal que actuïn aquests en un moment donat. Així, els submètodes, adaptats i assignats a cada subtipus de text, serien:

- Text escenogràfic (acotacions escèniques) – Traducció instrumental equifuncional, amb funció informativa.
- Text parlat (diàlegs) – Traducció instrumental equifuncional, amb funció expressiva declamable.
- Text cantat (cançons) – Traducció instrumental homòloga, amb funció expressiva cantable.

#### **5.4.2. Unitats de traducció**

Les unitats de traducció resulten imprescindibles per assolir un bon coneixement del text i del procés seguit a l'hora de traspasar-lo a un altra llengua, pel seu rol en el procés de realització d'una traducció. La definició clàssica de les unitats de traducció, referida a tot tipus de text, funcional, literari o teatral, té en compte primordialment el component lingüístic del text, segons el qual podem trobar divisions que coincideixen

amb frases, paraules, o sintagmes. En el cas dels musicals, pel seu entrellaçament amb la música, caldrà considerar aquesta relació addicional a l'hora de subdividir el text a analitzar i consegüentment aplicar una sèrie de paràmetres organitzatius inicialment aliens a la traducció, però que en aquest cas la influencien i la determinen en gran part, tant a nivell macroestructural (cançons, frases musicals) com a nivell microestructural (compassos, pulsacions musicals).

Teòrics com Vinay i Dalbènet o Even Zohar han afrontat la problemàtica de definir les unitats de traducció des de perspectives diverses. Per exemple, els *textemes* de Toury, eminentment lingüístics, representen divisions del TO amb valor semiòtic, que poden transformar-se en divisions anomenades *repertories* al TM mitjançant un procés de codificació basat en un repertori de solucions que podríem anomenar estàndard (Toury 2012:303-10). Els canvis en la definició de les unitats de traducció ha estat influenciada per l'evolució dels estudis de traducció, i en la major importància donada als enfocaments que tenen en compte la dualitat dels textos que conformen el procés traductiu. Rabadán, citant Radó (1979), descriu les unitats de traducció lògiques com «unidades distintas a las lingüísticas, que reflejen la naturaleza del proceso de traducción» (Rabadán 1991:191), de manera que el traductor/a sigui capaç de dividir el text en unitats de treball i reconstruir-les en el TM, encara que sigui en divisions de nivell diferent a les del TO. Altres posicions posen èmfasi en aquesta natura *bitextual* de les subdivisions, com els *translemes* de Santoyo (1986), considerant que la mateixa unitat de traducció no pot ser vàlida en el TO i el TM a la vegada.

Rabadán separa el continent del contingut de les unitats de traducció remarcant que «un texto consta de dos componentes principales: el material lingüístico y el molde formal que determina el tipo textual» (Rabadán 1991:196), tots dos nivells organitzatius que influiran en l'estructuració del text. Per al text de musical, aquest *motlle formal* incrementa la seva importància, implicant una estructura del TO i el TM constant, sobretot en el subtipus de text cantat, donat que depèn de la música i les seves subdivisions. Tot i que en les indicacions o les intervencions parlades existeix

una certa flexibilitat per afegir o treure components, en les parts cantades, cada vers correspondria unívocament a un altre vers, cada estrofa a una estrofa de la mateixa mida, i així successivament. Això implica que aquestes unitats, de naturalesa bitextual, poden ser considerades pròpies tant del TO com del TM (Figura 5.12 i Figura 5.13: fragment d'*Into the Woods*). Aquesta propietat inherent al text implicarà sovint que es perdin informacions concretes o es traslladin a altres versos en la traducció. Malgrat això, l'estructura del text no es podrà modificar per recuperar aquests retalls de text perduts en el procés.

<p>Florinda: Look at your nails!                  Lucinda: Look at your dress!                  Stepmother: People would laugh at you—                  Cinderella: Nevertheless—</p>	<p>FLORINDA: Che unghie hai!                  LUCINDA: Che stracci hai!                  MATRIGNA: Sghignazzerebbero -                  CENERENTOLA: Ma più che mai</p>
---	---

Figura 5.12. Exemple d'unitats de traducció bitextuals

The musical score shows four staves. The top staff is for Cinderella, with the word 'CINDERELLA' above it. The second staff is for Florinda. The third staff is for Lucinda. The bottom staff is for Stepmother. The lyrics are written below the notes. Dynamics like 'mf' are indicated. The score is numbered '32' at the beginning.

Figura 5.13. Unitats de traducció en el context d'una partitura musical.

Hurtado, basant-se en Rabadán (1991), ofereix una àmplia definició del terme *unitat de traducció* vàlida per als musicals en afirmar que és «la unidad comunicativa con la que trabaja el traductor; tienen una ubicación textual, una compleja imbricación y una estructuración variable, y en su análisis conviene incorporar las relaciones extratextuales y los procesos cognitivos implicados» (Hurtado Albir 2001:234).

Cal remarcar que no tractem amb unitats de mida fixa i immutable ni amb un procés de traducció on només es produeix «primero la comprensión y luego la reexpresión, sinó que se producen continuos vaivenes» (ibíd.:235). Per tant, en el cas que ens ocupa caldrà definir les unitats de traducció amb suficient flexibilitat perquè permetin una anàlisi detallada sense impedir-ne la modificació durant el procés. Hurtado considera que es poden definir *macrounitats*, *microunitats* i *unitats intermèdies*. Quant a les considerades macrounitats de traducció per als musicals, aquestes es poden referir a les divisions anomenades *números* del musical, i no tenen per què correspondre al musical complet, podent esdevenir unitats intermèdies. De fet, «[e]l que caractericemos como unidad de traducción el texto no impide que puedan establecerse unidades a otros niveles cuando el contexto, la finalidad traductora, el desarrollo del proceso traductor, el objetivo del análisis traductológico, etc., así lo requieran» (ibíd.).

Quant a les microunitats, dependran també del subtipus de text tractat, segons la definició argumentada prèviament. En una primera aproximació, obtinguda de l'anàlisi textual, s'ha considerat que les unitats es poden dividir segons el subtipus de text, en:

1. Subtext cantat (sincronitzat amb la música): Vers, quartet, estrofa, cançó.
2. Subtext parlat (de sincronia baixa amb la música): Frase, intervenció, paràgraf.
3. Subtext escenogràfic (no sincronitzat amb la música): Acotació escènica.

En tot cas, per a aquest tipus de text, cal remarcar que aquestes unitats que van des del nivell micro al macro, passant per tots els nivells intermedis poden contenir més d'un problema de traducció en cada unitat.

### 5.4.3. Diferències entre traduccions: tècniques emprades

Un cop fixat que el text traduït ha de complir característiques d'equifuncionalitat per assolir el seu objectiu, així com definides les unitats de traducció, que poden relacionar-se amb les estratègies emprades per cada traductor/a en la seva preparació del text, ens podem centrar en la classificació de les diferències entre les traduccions que en permetin la comparació. Per a això utilitzarem el terme *tècniques de traducció*, basant-nos en la definició d'Hurtado, que les anomena «el procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción, para conseguir equivalencias traductoras». Aquest concepte de *tècnica*, relacionat amb els resultats d'una traducció, caldria diferenciar-lo, segons Hurtado, de les *estratègies de traducció*, que afecten al procés de traducció en si (2001:256-57).

Tal com remarca Marco, «el concepte de tècnica serveix per a donar nom als diferents tipus de relació que s'estableixen entre un segment de l'original i un segment del text traduït» (2004:130). De fet, que el text de musical, com s'exemplificarà amb l'anàlisi d'*Into the Woods*, es pugui dividir en subtipus de text diferents però entrelaçats, permet recercar les diferències en les tècniques més usades en cada subtipus i per a diferents cultures meta, sempre sota un enfocament equifuncional. És d'esperar per a cada subtipus que tinguin preponderància una o diverses tècniques de traducció, ja que aquest concepte, «[a] diferencia del método, que es una opción global que recorre todo el texto y que afecta al proceso y al resultado, (...) afecta sólo al resultado y a unidades menores del texto» (Hurtado Albir 2001:257).

Donat que les tècniques «proporcionan un metalenguaje y una catalogación que sirve para identificar y caracterizar el resultado de la equivalencia traductora con respecto al texto original» —en una visió del procés basada en distingir les diferències—, esdevenen un concepte que ofereix un marc adequat per descriure i comparar les traduccions, així com per a trobar generalitats en la traducció si és que existeixen, un cop completada l'eina d'anàlisi mitjançant categories textuais, contextuais i processuals

(ibíd.). La identificació de les tècniques usades en cada microunitat textual ens ofereix dades sobre la metodologia usada pel traductor/a i la possibilitat de cercar generalitats en les diferències observades en el text meta. Toury anomena aquest procés «discovery procedure», considerant que un cop mapejats els segments corresponents del TO i el TM, «translation relations could then be referred to the concept of translation that may be said to underlie the text as a whole» (Toury 2012:32). Aquesta generalització inherent a les decisions preses que posa en relació els segments origen/meta i que Toury anomena «the norm for the pair of texts under study» (ibíd.), servirà llavors per arribar a una major comprensió de «the reasons for adopting those strategies and rejecting others» (ibíd.), basades en la revisió d'aquestes comparacions.

Diversos i nombrosos autors, entre ells alguns dels més influents en la traductologia, han afrontat prèviament aquest problema de la comparació sistematitzada entre traduccions o entre la traducció i l'original en què es basa. Estudiosos com Vinay i Dalbernet, Nida i altres traductors bíblics, Vázquez Ayora o Newmark —cadascun amb la seva visió— han argumentat quines diferents tècniques es poden emprar en la comparació de traduccions, més enllà d'aquelles diferències que es donen per la pròpia diferència entre llengües.

Els procediments de Vinay i Dalbernet (1958/1995) ofereixen una definició seminal que en distingeix set tipus bàsics, incloent els *procediments* directes (o literals) i els oblics, a més d'altres d'ampliats i també de tipus lingüístic. Nida, per la seva part, els subdivideix en tres categories anomenades *addicions*, *subtraccions* i *alteracions* (Nida i Taber 1982), que, a la seva vegada, contenen tant els procediments de Vinay i Dalbernet com alguns canvis afegits pel propi Nida. Molt utilitzats han estat també els disset *procediments* de Newmark (1988), que combinen els de Vinay i Dalbernet amb els de Nida, i entre altres aportacions consideren la possibilitat de l'ús de més d'un procediment simultàniament. No acaba aquí l'aparició de nous marcs de comparació, però no és l'objectiu d'aquesta tesi aprofundir en aquest aspecte que



d'altra banda teòrics com Hurtado i Molina (2002) o Marco (2004) han tractat en detall anomenant-los *tècnica*.

Sota un enfocament funcional, l'ús d'una estructura de *graus* de traducció també permet classificar les traduccions segons la variació del text meta respecte del text origen. Nord considera, sota el marc que anomena *function plus loyalty* (funció més lleialtat), que «[d]epending on the percentage of preserved ST elements, different forms or “grades” of translation can be arranged on a scale extending from extreme fidelity at one end to extreme liberty at the other» (Nord 2005:33). En aquesta escala ens movem des de l'ús de tècniques com la transcripció, la traducció paraula-per-paraula o la traducció literal (fidelitat màxima) fins a l'extrem oposat, on trobarem l'anomenada traducció lliure, o fins i tot la creació d'un text meta completament nou que compleixi el mateix *Skopos*.

Tenint en compte la relació dels texts amb l'entorn sociocultural, i amb una classificació de tècniques basada en una revisió crítica dels marcs anteriors, Molina ofereix una proposta detallada, destinada a l'anàlisi de *culturemes* (o paraules culturals) (2002:86) que consta de dos etapes principals. En primer lloc s'analitzen al text meta les normes o regles de traducció aplicades que hi actuen, així com les transformacions que han generat aquestes normes. Per realitzar aquesta anàlisi, Molina enuncia en primer lloc la norma per al text, que s'il·lustra amb exemples significatius de les transformacions generades per la norma en un fragment del text o en la seva totalitat. En segon lloc, es classifiquen les relacions d'equivalència entre el text origen i meta, per detectar cap a quin pol es decanta cadascuna de les traduccions. Cal remarcar que Molina se centra en la traducció de conceptes culturals (*culturemes*), i n'ofereix una nova classificació basada en la terminologia de Nida i que compleixi «[r]ecurrir a un número mínimo de categorías», així com «[p]rescindir de cuestiones que no sean estrictamente culturales» (2002:92). A partir d'aquestes regles classifica els canvis trobats en els conceptes culturals com a pertanyents al «Medio natural, Patrimonio cultural, Cultura social y Cultura lingüística» (ibíd.).

Marco, en la seva revisió dels diversos marcs de comparació i reformulació d'aquests, incideix en la diferència entre les classificacions compostes d'un nombre discret de tècniques i la seva distribució en un *continuum* de tècniques, on es poden situar les categories discretes. La utilització del *continuum* li permet definir diversos criteris a fi de «servir de base per a una tipologia de tècniques de traducció dels referents culturals». Així, proposa diversos eixos classificatoris per realitzar la comparació. Per exemple, un eix on es representen per a una traducció els criteris concomitants *grau d'intervenció del traductor* i *grau d'acostament al lector meta* (Marco 2004:138). O altres eixos com el *grau de culturicitat*, vist com «el grau en què la solució de traducció és també un referent cultural». Fins i tot un eix segons la quantitat d'informació que conté la traducció respecte a l'original (ibíd.:139).

Resulta evident en revisar la varietat de visions utilitzades per a l'anàlisi d'un mateix fenomen que existeixen maneres diverses de classificar les diferències entre texts relacionades amb el procés traductor, i per tant caldrà escollir el que es consideri més adequat per al tipus de text analitzat en aquesta tesi, tot i fent-ne les modificacions necessàries per adaptar-se a les particularitats del text, com es presentarà en subapartats posteriors.

Cal remarcar que l'ús d'una classificació de tècniques serà suficient per a la descripció inicial dels canvis semàntics entre el text origen i el text meta, per al subtipus parlat i les acotacions escèniques. En el cas del subtipus cantat, caldrà tenir en compte els canvis en el component musical, i les relacions entre el sistema aural de la parla i la música.

#### **5.4.4. Tècniques de traducció a nivell semàntic aplicades en la tesi**

El marc analític proposat pel treball d'Hurtado i Molina, en base a la classificació de Nida, ens proporcionarà una classificació de tècniques de traducció que es prendrà a la

seva vegada com a base per a l'anàlisi de traduccions de musical implementats en aquesta tesi.<sup>16</sup>

Les tècniques de traducció d'Hurtado i Molina (2002:511), incloses a la Taula 5.3, possibiliten analitzar els canvis semàntics existents en els texts meta, tenint en compte els conceptes vistos en previs apartats, com són el mètode de traducció, la classificació de subtipus i la divisió en unitats de traducció. Aquestes tècniques de traducció, que etiqueto com a semàntiques per diferenciar-les dels canvis produïts en el component musical durant la mateixa traducció, permetran «identificar, clasificar y denominar las equivalencias elegidas por el traductor para microunidades textuales así como obtener datos concretos sobre la opción metodológica utilizada» (Hurtado Albir 2001:254).

Taula 5.3. Tècniques de traducció segons Hurtado i Molina

<b>Tècnica</b>	<b>Definició</b>
Adaptació [AD]	Canvi d'elements culturals
Ampliació lingüística [AL]	Addició d'elements lingüístics
Amplificació [AM]	Addició de precisions no formulades al text origen
Reducció [RE]	Pèrdua de precisions
Calc [CA]	Traducció literal de terme estranger
Compensació [CO]	Introducció d'element d'informació en un altre lloc del text
Compressió lingüística [CL]	Sintetització d'elements lingüístics
Creació Discursiva [CD]	Equivalència efímera, imprevisible fora de context
Descripció [DE]	Substitució de terme per descripció de la seva forma/ funció
Equivalent encunyat [EE]	Utilització d'equivalent reconegut per l'ús o el diccionari
Generalització [GE]	Ús d'un terme més general i neutre
Modulació [MO]	Canvi de punt de vista, enfoc o categoria (lèxic/ estructural)
Particularització [PA]	Ús d'un terme més precís o concret
Préstec [PR]	Ús de paraula o expressió d'una altra llengua
Substitució [SU]	Canvi d'elements lingüístics per paralingüístics o viceversa
Traducció literal [TL]	Traducció paraula per paraula d'un sintagma o expressió
Transposició [TR]	Canvi de categoria gramatical
Variació [VA]	Canvi d'elements lingüístics o paralingüístics

<sup>16</sup> Una versió anterior i menys completa d'aquesta reformulació es va publicar en un monogràfic de la Universitat Jaume I (Noll Obiol 2020b).

Cal tenir en compte que algunes de les tècniques amb fort component lingüístic, com són el préstec, la transposició, o la inversió, ja introduïdes per Vinay i Dalbènet, (1958/1995), no sempre es consideren com a tècniques de traducció. Hurtado considera que aquest supòsit es produeix en aquells casos en què la seva utilització no es degui a «una opció textual del traductor» (Hurtado Albir 2001:266) sinó a les diferències entre llengües i els canvis que aquestes impliquen.

Més enllà de la tècnica etiquetada com «equivalent encunyat», segons la qual existeixen uns usos o costums particulars per traduir un terme en una cultura i període particular, la traducció de segments on en el text meta no es detecta una desviació respecte al text origen es pot veure com una «traducció de nivell 0», prenent la idea de Marco (2004:138), qui considera que en aquestes circumstàncies més que solucionar un problema s'està utilitzant una solució acceptada. Aquests casos s'etiquetaran mitjançant el terme «traducció literal» en la classificació de Molina, tot i usar-la en una visió ampliada, segons la qual es tractaria d'una solució estàndard de tipus *repertoirema* per a la unitat de traducció analitzada.

En diverses publicacions, Marco fa evolucionar les tipologies basades en categories discretes com la d'Hurtado/Molina, remarcant alguns punts que presenten dubtes, així com situant-les dins d'un *continuum* segons diversos paràmetres de mesura. Així, posa en dubte si la variació lingüística també es pot considerar una tècnica de traducció, o remarca la dicotomia entre tècnica i estratègia d'alguna eina com la *compensació*, donat que a la pràctica «dona com a resultat una elisió (o qualsevol altra tècnica) en un punt del text i una addició (o qualsevol altra tècnica) en un altre» (Marco 2004:132).

La Figura 5.14 mostra una reproducció del *continuum* d'intervenció del traductor/acostament al lector concebut per Marco (2004:137) per representar les tècniques de traducció de referents culturals a partir de les categories de Newmark, on les tècniques més a la dreta mostrarien major intervenció del traductor i major acostament al lector.

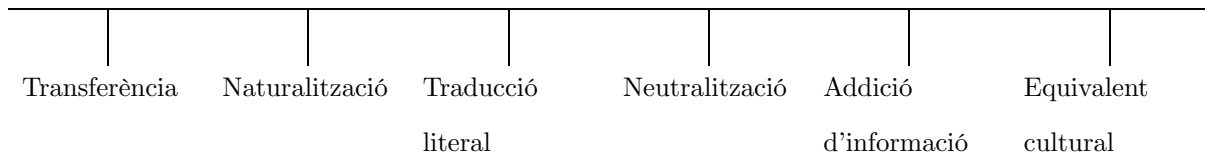


Figura 5.14. Tècniques en un *continuum* d'acostament al lector

La classificació d'Hurtado i Molina, àmpliament usada, es formula focalitzant particularment les tècniques per a la traducció de *culturemes*. Es pot argumentar, però, que en el cas del text amb què ens enfrontem resulta possible utilitzar-la per a etiquetar les tècniques usades per a les unitats de traducció en tots els subtipus de text, remarcant dos característiques per les quals apareix aquesta opció. En primer lloc, cada unitat pot contenir més d'una tècnica utilitzada per resoldre problemes de traducció tant lingüístics com culturals. Per altra banda, en un nombre elevat d'unitats de traducció s'hauran fet canvis culturals on no existia prèviament una problemàtica de traducció, sinó per causa de la restricció que implica el ritme musical, aspecte que reafirmaria l'ús generalitzat de les tècniques més enllà dels aspectes culturals.

Donat que per les característiques del text es considera que les tècniques s'aplicaran tant a *culturemes* com a unitats de traducció on a priori pot no existir un problema de traducció semàntic, s'inclouen també en la taula les variacions lingüístiques, així com la modalitat de transferència considerada com a *traducció de nivell zero* on s'hauria aplicat una tècnica de traducció literal, denotant així una equivalència amb intervenció mínima del traductor.

Un cop definit el llistat de tècniques que es cercaran en la descripció del text traduït, em sembla important remarcar que aquest concepte de tècnica derivat de la definició de Vinay i Dalbernet, i segons la revisió d'Hurtado, Molina i Marco, resulta adequat no només per a una anàlisi tradicional sinó també per a la seva implementació emprant eines informàtiques. Considerant que aquestes tècniques representarien la intervenció del traductor a l'hora de trobar una equivalència per a cada unitat de

traducció considerada, però que no revisen en aquest cas les possibles estratègies usades durant el procés, resulten adequades per a un estudi automatitzat. Sistemes informàtics actuals basats en la intel·ligència artificial són capaços d'extreure el contingut semàntic de textos diversos<sup>17</sup> i en conseqüència sembla possible que puguin comparar unitats traduïdes que incloguin des de tècniques com l'amplificació/reducció fins a altres que impliquen un grau major de creativitat per part del traductor/a, com l'adaptació o la creació discursiva.

#### 5.4.5. Tècniques de traducció a nivell musical aplicades en la tesi

El fet que el text de musical inclogui tant paraula com música ofereix a priori la possibilitat de, en traduir, modificar el contingut semàntic, però també de modificar el contingut ritmicomusical. Com s'ha vist en el capítol 4, els enfocaments musicocèntrics en la traducció d'aquests gèneres de teatre musical impliquen que la música s'ha de mantenir intacta, mentre que el contingut semàntic pot variar per adaptar-se a la nova llengua, en les parts on música i paraula van de la mà (el subtipus *cantat*). Altres gèneres com els relacionats amb la cançó pop ofereixen major flexibilitat en la modificació de la música, situant-se en un enfocament logocèntric (Gorlée 2005:8).

Considerant que la traducció de musicals s'enfoca generalment sota una aproximació musicocèntrica, derivada de l'òpera, la major part de tècniques emprades en la traducció cauran sota la categoria de les tècniques semàntiques, donada la menor importància relativa de la paraula en aquest cas. Gorlée ho anomena també un *wordless approach*, que es podria interpretar com una aproximació on les paraules no tenen importància. Aquesta afirmació implicaria una importància nul·la de la paraula en la traducció, però òbviament els traductors no ho veuen com una veritat absoluta, sinó

---

<sup>17</sup> L'anàlisi semàntica assistida mitjançant IA (Intel·ligència Artificial) s'ha utilitzat per a la implementació d'eines de traducció automatitzada i té gran potencial com a eina d'anàlisi i comparació de traduccions (Salloum, Khan, i Shaalan 2020).

que, com s'argumenta en aquesta tesi, l'ideal segueix sent transferir els missatges del text original tot i les dificultats.

El principi pentatló de Low, ja introduït també al capítol 4, dissenyat com una eina prescriptiva a l'hora d'implementar traduccions i adequat per valorar-ne la qualitat, ofereix a la vegada un marc adaptable per a la mesura de diferències en aquest gènere, com es mostrarà a continuació. Prenent com a referència la metodologia de Low, s'introduirà la proposta de modificació del seu principi pentatló per a la comparació de traduccions de musicals. S'argumentarà sobre l'ampliació del principi, anomenant-lo en aquest cas «principi hexatló» per indicar que pot arribar a incloure sis paràmetres en lloc de cinc, tot i que es remarcarà la necessitat o possibilitat de prescindir d'alguns dels paràmetres en aquesta tesi.

Low argumenta que un bon equilibri entre els cinc paràmetres en què divideix el procés de traducció (el significat, la naturalitat, el ritme, la rima i la cantabilitat) permet afirmar si una traducció compleix el seu objectiu de forma correcta (Low 2003, 2005). Per tal d'adaptar aquest marc a l'anàlisi dels components cantats en un musical, s'ha vist la necessitat de realitzar algunes modificacions tal com es detallarà a continuació.

En primer lloc, tindrem en compte que el factor *significat* que Low introdueix en el principi pentatló en aquest cas queda inclòs en les tècniques de traducció semàntiques, separant-lo així de les musicals. Per tant no el tractarem en aquest apartat, principalment perquè no es tracta d'una tècnica musical. En tot cas, no pretenem avaluar la correctesa de la traducció com ja s'ha argumentat anteriorment, sinó tan sols ser capaços de comparar les tècniques en diferents traduccions i avaluar-ne l'efecte possible en les cultures meta.

Quant al factor *naturalitat*, Low ens explica que «[t]he criterion requiring a translator to use the TL in a reasonably natural way involves various considerations such as register and word-order» (Low 2005:195). Podem considerar que la ponderació d'aquest factor no resulta només de l'avaluació dels texts escrits, sinó que inclou un

component d'apreciació que caldria mesurar enquestant les audiències de l'espectacle, i que el fet d'incloure frases en un ordre diferent de l'habitual o l'ús d'un registre diferent en el llenguatge parlat es pot considerar com propi del gènere. Així, el paràmetre no es tindrà en consideració en la metodologia d'aquesta tesi, tot i oferir camins per prosseguir la recerca relacionats amb la percepció del text en les audiències meta. Aquests podrien permetre avaluar la traducció i implicarien investigar què és considera *natural* en una llengua per poder aplicar-ho sistemàticament a l'anàlisi.

El factor *ritme*, per a Low, inclou tant l'ajust del ritme de la paraula (generalment les síl·labes) amb el ritme musical com la coincidència de l'accentuació dins les paraules i frases amb l'accentuació musical. En el capítol 4 es tracta el ritme prosòdic i musical i se'ls posa en relació de manera aprofundida, justificant així l'ús que se'n fa en aquesta metodologia. Aquest paràmetre resulta el més rellevant a l'hora de traduir òperes, donat que el text ha de coincidir generalment amb el ritme de la música origen, o com a mínim cal tenir-li «a high degree of respect» (2005:196). Aquesta preponderància de l'enfocament musicocèntric incrementa la importància del paràmetre, comportant la possibilitat de considerar que es pot dividir en dos paràmetres rellevants, com són el ritme i l'accentuació, i incrementant així en una unitat el nombre de factors. D'altra banda, el fet que s'està utilitzant el principi com a eina d'anàlisi i no tant com a eina prescriptiva per a una traducció reforça el fet de subdividir el paràmetre.

Quant al factor *rima*, tot i la seva importància dins dels fragments cantats, on es pot considerar una espècie de ritme a llarg termini que juntament amb la melodia musical contribueix a la familiaritat de les cançons per a l'audiència, es tracta d'un factor que pot ser fortament modificat en la traducció. Per a Low, fins i tot si en la traducció «rhyme is chosen, this does not mean that every rhyme must be a perfect rhyme» (Low 2003:96). Es considera per a aquest treball que els desplaçaments, conversions o pèrdues de rima són mesurables a partir del text però no afecten al ritme musical o a la conservació de significats.



Per últim, el paràmetre anomenat *cantabilitat* per Low, que posa al mateix nivell dels altres factors, pot ser considerat, com he indicat anteriorment en parlar de les funcions dels subtipus de text, com l'*Skopos* del text i no tan com un paràmetre més. En oferir alguns exemples de com traduir un text per tal que sigui cantable, Low remarca sobretot aspectes de dificultat tècnica que permetin cantar adequadament la traducció sense problemes de dicció encara que es tracti de sons massa aguts, a més de consideracions com revisar si els punts culminants musicals coincideixen amb els semàntics. En la seva discussió, Low indica també que «[a]lthough the singability of a text is something best judged by experienced singers, even a tone-deaf translator can learn something about it» (Low 2005:193). Es considera en aquesta tesi que la primera part de la frase és correcta, en considerar la cantabilitat del text sobretot segons aquesta major o menor dificultat a l'hora de cantar-lo. Per tant, s'ha optat per anomenar el paràmetre *assequibilitat tècnica* i reservar el terme *cantabilitat* com a *Skopos* desitjat per al text, per evitar així tenir el mateix nom per a una part i per al tot. Donat que la dificultat que presenti un text per als intèrprets és també difícilment mesurable a partir del text, aquest paràmetre tampoc es considera en la present metodologia d'anàlisi, tot i obrir també tot un altre camp de recerca que possibilitaria estimar-lo a partir d'entrevistes a cantants.

Un cop feta aquesta revisió dels factors que influeixen en la traducció segons Low, proposo utilitzar la següent classificació de sis factors: significat, naturalitat, ritme, accentuació, rima i assequibilitat tècnica, que es podrien etiquetar seguint la metàfora de Low com a principi hexatló.<sup>18</sup> Cal fer notar que no s'està afirmant que aquests sis paràmetres tinguin exactament la mateixa importància, però sí que cal ponderar-los tots, com afirma Low en el principi pentatló en dir que «this notion of

---

<sup>18</sup> Low menciona la possibilitat de definir un principi hexatló en la traducció d'òperes, etiquetant el sisè paràmetre com a *efectivitat dramàtica*. (Low 2005:211).

balancing five different criteria can assist translators both in their overall strategic thinking and also in their microlevel» (ibíd.:191).

En tot cas, un cop revisats els paràmetres i destriats aquells que es consideren necessaris per a mesurar les diferències en les traduccions, ens podem centrar en analitzar com en els texts meta es poden trobar canvis puntuals en la prosòdia musical, que es poden classificar a la seva vegada anomenant-los *tècniques de traducció musical*. La justificació per aquesta aproximació és que, en el cas de les tècniques semàntiques, ens indiquen una classificació dels canvis semàntics, mentre que les tècniques musicals a la seva vegada ens indicaran una classificació dels canvis ritmicomusicals.

Contextualitzant aquestes tècniques sota la parametrització proposada, basada en el principi pentatló de Low i ampliada per anomenar-la principi hexatló, podem definir les tècniques musicals relacionades amb els paràmetres rellevants, escollits per a l'anàlisi realitzada en aquesta tesi, sintetitzades en la Taula 5.4 i detallades segons:

1. Paràmetre Ritme. Es considera aquest paràmetre com la distribució de les paraules (i conseqüentment síl·labes) segons el ritme musical. En aquest sentit l'ampliació o reducció de síl·labes en el llenguatge meta, aprofitant usualment una nota musical de major extensió per subdividir-la, es considerarà com una tècnica de traducció musical, o relacionada amb la música.
2. Paràmetre Accentuació. Low inclou l'accentuació de la frase musical sota el mateix epígraf que el ritme però s'ha considerat adequat donar-li una rellevància pròpia, donat que els canvis sil·làbics són independents dels canvis d'accentuació. Per exemple, tot i que en alguns casos es pot conservar el nombre de síl·labes en la traducció, sovint l'accentuació de la frase es modifica o es desvirtua, fent que l'accentuació musical no encaixi amb la de la llengua parlada (el ritme musical i prosòdic es tracten en major detall al capítol 4).
3. Paràmetre Rima. Tot i que la pèrdua, addició o compensació (canvi de lloc) d'una rima pugui encaixar amb la mateixa música, es pot considerar que el canvi

d'aquest paràmetre afecta al ritme a llarg termini del text, i per tant el podem incloure com a tècnica musical.

Taula 5.4. Tècniques de traducció musicals bàsiques.

<b>Tècnica musical</b>	<b>Definició</b>
Modificació sil·làbica (ampliació/reducció sil·làbica)	Ampliació o reducció del nombre de síl·labes enllaçada al mateix nombre de figures musicals.
Desplaçament de l'accent (preservació/modificació de l'accent)	Desplaçament de l'accent prosòdic respecte a l'accent musical
Modificació de la rima (pèrdua/addició/compensació).	Pèrdua de la rima, addició de noves rimes o desplaçament de la rima a un altre vers o grup de versos.

Cotes ofereix una taxonomia per a la comparació de traduccions cantables basada en el supòsit que «[e]n la traducció de la cançión todas las sílabas cuentan y es la música la que impone la rima y la acentuación de las sílabas» (Cotes 2004:77), postulant com a certa la posició musicocèntrica en traducció enllaçada amb música. Deixant també de banda l'apartat semàntic de la traducció, se centra en les modificacions rítmiques que es poden introduir per solucionar problemes rítmics. Les que en aquesta tesi són anomenades tècniques musicals de traducció són etiquetades com a «mètodes» mètrics de traducció, i són les següents:

- **Mimetisme absolut:** implica conservar el nombre de síl·labes del text origen i «colocar los acentos en el mismo lugar».
- **Mimetisme relatiu:** en aquest cas se segueixen conservant el nombre de síl·labes però els accents es desplacen, «ya sean los acentos musicales (notas más intensas), ya sean los acentos lingüísticos (tónicos)».
- **Alteració sil·làbica per excés:** comporta emprar en alguns instants més síl·labes que el text origen, «sin modificar por ello el ritmo».
- **Alteració sil·làbica per defecte:** de la mateixa manera, utilitzar menys síl·labes que l'original dins del mateix ritme (Cotes 2004:78).

La combinació de les tècniques musicals definides anteriorment amb la nomenclatura de Cotes pot permetre ajustar més la visió de les diferències trobades en

cada text. S'ha considerat que en un enfocament musicocèntric en què el ritme i accentuació musicals seran dominants, només caldrà considerar els canvis del ritme prosòdic respecte al musical, ja que el segon es mantindrà com a referència estable.

Donat que, com s'explica en la definició del principi hexatló, es considera el ritme i la rima com a paràmetres analitzables independentment i es té en compte la rima també com a part constitutiva de l'estructura de l'obra, s'ha adaptat la taxonomia de Cotes per als tres paràmetres. S'han definit els criteris d'assoliment del criteri absolut (conservació del paràmetre) per als tres casos, així com els criteris per al mimetisme relatiu o omissió en la preservació del paràmetre.

Els canvis en els paràmetres indicats en la llista següent s'han tingut en compte per a la definició de les tècniques de traducció musical en els tres paràmetres considerats, ritme, accentuació i rima.

- Canvis en el ritme (modificació del nombre de síl·labes):
  - Mimetisme sil·làbic absolut (es preserva el ritme): es conserva el nombre de síl·labes.
  - Alteració sil·làbica per excés/defecte (es modifica el ritme): s'afegeixen/extreuen 1-2 síl·labes.
  - Omissió rítmica (no es preserva el ritme): s'afegeixen/extreuen 3-4 o més síl·labes).
- Canvis en l'accentuació:
  - Mimetisme accentual absolut (es preserva l'accentuació): Els accents prosòdics es mantenen en la mateixa posició.
  - Mimetisme accentual relatiu (es modifica l'accentuació): es produeix un canvi en la posició dels accents prosòdics.
  - Omissió accentual (no es preserva l'accentuació): es produeixen dos o més canvis en la distribució dels accents prosòdics.

- Canvis en la rima:
  - Mimetisme absolut de la rima (es conserva la rima): Es manté la posició i tipus de rima (consonant o assonant).
  - Mimetisme relatiu de la rima (es modifica la rima): Es canvia el tipus de rima consonant/assonant.
  - Mimetisme relatiu de la rima per compensació (es modifica la rima): Es canvia el vers que rima amb un altre vers.
  - Mimetisme relatiu de la rima per addició (es modifica la rima): S'afegeix una rima no existent en el text origen.
  - Omissió de la rima (no es preserva la rima): Es perd una rima respecte al text origen.

La Taula 5.5 resumeix aquests criteris emprats en l'anàlisi per als tres paràmetres (accentuació, ritme i rima), i inclou la codificació que s'emprarà en l'etiquetatge de les tècniques de traducció musicals per als textos analitzats.

Taula 5.5. Tècniques de traducció musicals revisades

<b>Tècnica musical</b>	<b>Nomenclatura revisada i codi</b>
<b>Tècniques sobre modificació del nombre de síl·labes</b>	<b>Tècniques sobre modificació del nombre de síl·labes</b>
Preservació del nombre de síl·labes	Mimetisme sil·làbic absolut: MSA
Ampliació sil·làbica	Alteració sil·làbica per excés: ASE
Reducció sil·làbica	Alteració sil·làbica per defecte: ASD
No preservació del nombre de síl·labes	Omissió sil·làbica: OS
<b>Tècniques sobre modificació de l'accentuació</b>	<b>Tècniques sobre modificació de l'accentuació.</b>
Preservació de l'accentuació	Mimetisme accentual absolut: MAA
Desplaçament de l'accent prosòdic	Mimetisme accentual relatiu: MAR
No preservació de l'accent prosòdic	Omissió de l'accentuació: OMA
<b>Tècniques sobre modificació de la rima</b>	<b>Tècniques sobre modificació de la rima</b>
Preservació de la rima	Mimetisme de la rima absolut: MRA
Canvi del tipus de rima (consonant/assonant)	Mimetisme de la rima relatiu: MRR
No preservació de la rima	Omissió de la rima: OR
Addició de nova rima	Ampliació de la rima: AR
Canvi de lloc de la rima	Compensació de la rima (canvi de lloc): CR

La definició de tècniques musicals en aquesta forma paral·lela a les tècniques semàntiques permet també incloure-les com a part d'una sistematització implementada amb mitjans informàtics, com es veurà en propers apartats i en l'aplicació per a les traduccions del musical analitzades.

## 5.5. Aprofundiment en l'anàlisi de diferències i efectes de les traduccions

A més del concepte de tècnica de traducció, que, com s'ha argumentat, ens permet mesurar sistemàticament les diferències entre el text origen i el destí, podem afegir un segon nivell d'anàlisi amb la intenció de raonar fins a quin punt les decisions del traductor/a per a cada unitat de traducció i en conjunt per al text poden tenir una component identitària i una relació justificable argumentalment a partir de les diferències detectades en les traduccions diverses.

### 5.5.1. L'anàlisi cultural de Molina

Molina defineix el segon nivell d'anàlisi en traduccions literàries, enfocant nominalment el mètode a la traducció de conceptes culturals (*culturemes*), a partir de la norma que estaria guiant el traductor/a, a l'hora de traduir un determinat concepte.

El concepte inicial de norma emprat en els estudis de traducció es refereix principalment a les regles que governen cada llengua i per tant les eleccions que es poden prendre a l'hora de traduir un text. Així, les normes lingüístiques, generades a partir de les regularitats en les dos llengües implicades en una traducció, permetrien generar directrius prescriptives destinades a l'aprenentatge de l'ofici de traductor (Schäffner 1998:3). L'evolució del terme i el seu ús, que teòrics com Toury o Hermans van revisar sota una visió sociològica de la traducció, ha permès posar en relació el procés de traducció amb les eleccions degudes a les convencions socials.

Així, quan parlem de l'ús de normes en traducció sota una perspectiva social, ens estem referint generalment a l'existència d'un nombre indeterminat de convencions que marquen fins a quin punt una traducció és correcta, adequada o acceptable segons els costums de la societat de destí. Toury defineix les normes afirmant que permeten convertir «general values or ideas shared by a community – as to what would count as right or wrong, adequate or inadequate – into performance ‘instructions’ appropriate for and applicable to concrete situations» (Toury 2012:63). Aquesta visió contextualitza el comportament del traductor/a com un comportament social, i les normes com «internalised behavioural constraints which embody the values shared by a community», remarcant el canvi de paradigma segons el qual els processos de traducció «are thus primarily governed by such norms, and not (dominantly or exclusively) by the two language systems involved» (Schäffner 1998:5).

Amb la finalitat de classificar les traduccions realitzades en un text literari, Molina dedueix una norma general aplicable a un text, com per exemple «exotitzar el text», equiparable a l'estrangerització de Venuti, i a partir d'aquesta classifica els culturemes en quatre apartats, «Medio natural, Patrimonio cultural, Cultura social y Cultura lingüística» (Molina 2001:92), en els quals classifica cada unitat d'anàlisi traduïda amb una de les tècniques de traducció proposades prèviament. D'aquesta manera aconsegueix «[r]ecurrir a un número mínimo de categorías, y así disponer de conceptos culturales amplios» (ibíd.), decisió que simplifica convenientment la categorització de les traduccions.

### **5.5.2. L'anàlisi per prioritats en traducció**

La proposta de Zabalbeascoa per profunditzar en l'anàlisi de les diferències està pensada des d'una perspectiva més general, que no se centra només en les unitats culturals o culturemes, sinó que pretén detectar els canvis deguts a aspectes culturals o també d'un altre tipus. En aquesta visió de la traducció per prioritats, que

Zabalbeascoa ja traça a les idees seminals de Nida i Taber (Nida i Taber 1982) sobre la presa de decisions basada en prioritats, l'enfocament prescriptiu inicial no contradiu el seu ús amb un plantejament avaluatiu, com s'extreu de les teories de Toury, que proposa l'estudi de traduccions tant a nivell de diferències com de solucions per prioritzar el tractament d'una o altra restricció (1995/2012). Segons les paraules de Zabalbeascoa, «priorities act as restrictive forces, too. But they also provide directionality much more clearly than the notion of self-inflicted restrictions, or even norms» (Zabalbeascoa 2006:99). Això ens permet veure una traducció particular com el resultat «de una interacción entre un conjunto de objetivos fijados para el texto meta, que se estructuraron/estructurarán jerárquicamente, es decir, su conjunto de prioridades» (Zabalbeascoa 2001:134).

Aquesta idea, que posa el focus en les prioritats escollides pel traductor segons una jerarquia, s'adapta adequadament a l'estudi del text de musical, on en les parts cantades la prioritat principal d'aconseguir un text cantable es troba per sobre de qualsevol altra consideració. El salt des d'una microanàlisi a una macroanàlisi de les traduccions de texts, que tal com ens indica Zabalbeascoa es pot aplicar tant a una perspectiva prescriptiva com a una de descriptiva com la que ens ocupa en aquesta tesi, implica que:

Se pueden llevar a cabo comparaciones de distintas traducciones en el nivel superficial de las soluciones y formas usadas, o en un nivel más abstracto, comparando objetivos e intenciones, es decir, los criterios, las prioridades, que se materializan en las soluciones encontradas en la superficie textual, lo cual puede ayudar a entenderlas mejor e incluso valorarlas más positivamente (Zabalbeascoa 2001:132).

#### **5.5.2.1. Etapes aplicades en un anàlisi per prioritats.**

Per detallar com es pot veure un procés de traducció des del procés de traducció en què el traductor modifiqui les seves decisions segons un ordre jeràrquic enfocat a prendre les decisions que afavoreixin les prioritats de major pes, es pot subdividir el procés en les



següents tres etapes: condicionants, prioritats jerarquitzades i solucions aplicades segons prioritats.

Etapa 1. Condicionants (Figura 5.15): Es disposa d'un text que cal traduir i per tant traslladar d'una llengua i cultura a una altra. Això implica que el traductor es troba afectat per una sèrie de condicionants que d'acord a Zabalbeascoa es poden classificar segons diversos paràmetres: textuais/contextuals, locals/globals, etc.

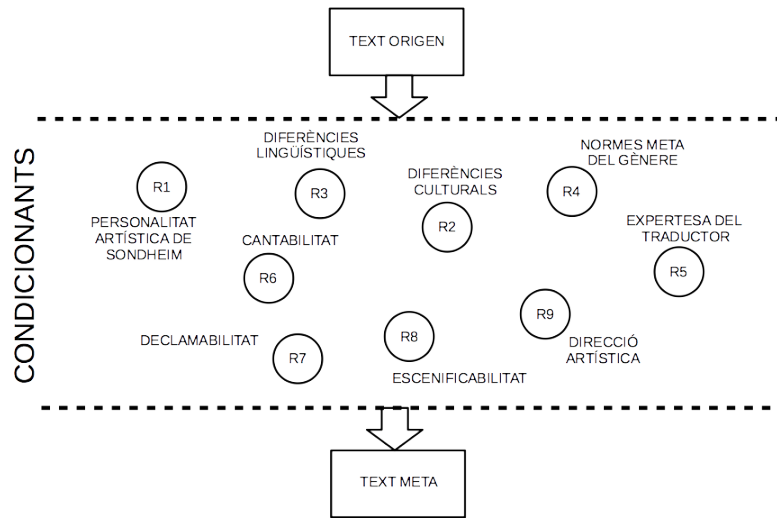


Figura 5.15. Exemple de condicionants en un procés de traducció

Quan Zabalbeascoa explica aquests «levels of prescriptiveness» els descriu com a font de les prioritats que empra un traductor en emprendre una traducció. Així, aquestes instruccions condicionaran el procés de traducció marcant quin és el resultat obtingut en cada cas.

Etapa 2. Prioritats jerarquitzades (Figura 5.16): Al moment de traduir, el traductor se centra —o hauria de centrar-se—, sigui per l'encàrrec, per condicionants del text o per elecció pròpia, en alguns d'aquests condicionants, que esdevenen prioritats, ordenades en un ordre jeràrquic particular per a cada text traduït.

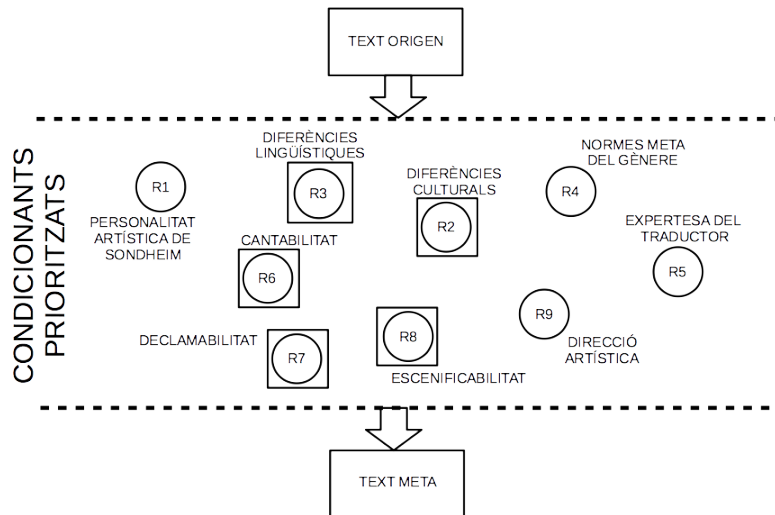


Figura 5.16. Aplicació de prioritats entre els condicionants de la tasca

Etapa 3. Solucions segons prioritats (Figura 5.17): Les prioritats, vistes de forma jeràrquica —en traducció escenificable de musicals amb la prioritat *màxima* d'aconseguir un text per a escena— influencien la traducció segons la importància que se'ls hi ha donat. Algunes de les prioritats influiran a tot el text (globals) mentre que altres poden limitar-se a alguna part (locals).

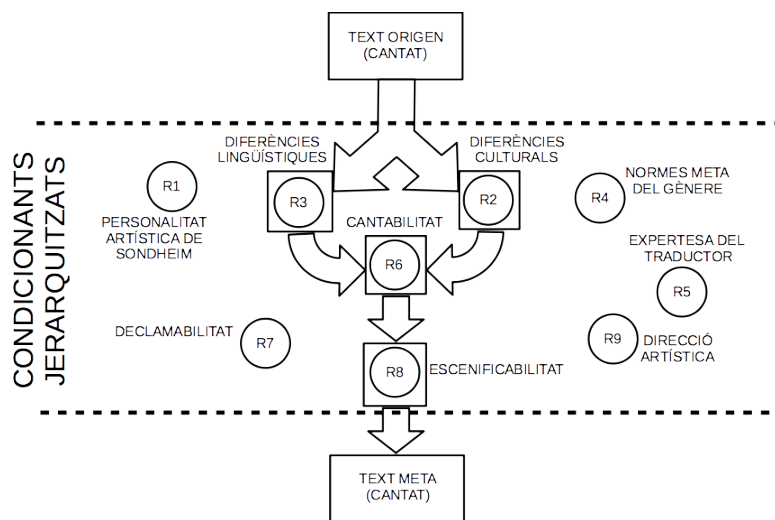


Figura 5.17. Ordre jeràrquic d'importància entre prioritats aplicades al procés

El fet d'haver de realitzar la traducció seguint una jerarquia implica que «not everything can realistically be expected to be rendered to the same degree». Les consideracions menys prioritàries no sempre es podran tenir en compte, sinó que caldrà

veure-ho un cop s'han resolt «the higher-ranking elements» (Zabalbeascoa 2006:90). Per tant, les decisions preses depenent d'una jerarquia de prioritats derivada dels condicionants inicials faran que el traductor utilitzi una sèrie de tècniques de traducció que el portin a aconseguir l'objectiu per a cada text o segment d'aquest.

### 5.5.2.2. Integració de la descripció de tècniques i les prioritats en la traducció.

El conjunt de tècniques d'Hurtado/Molina detectades en el text es prendran com a *framework* d'anàlisi per tal de comparar el text origen i diversos texts meta a partir de les diferències aplicades, que en aquesta visió correspondrien al «nivel superficial de las soluciones i formes usades», abans de passar al «nivel más abstracto» (Zabalbeascoa 2001:132). La detecció d'aquestes tècniques (Figura 5.18) ens ha de servir per aproximar-nos a les causes i efectes de les solucions particulars preses pel traductors.

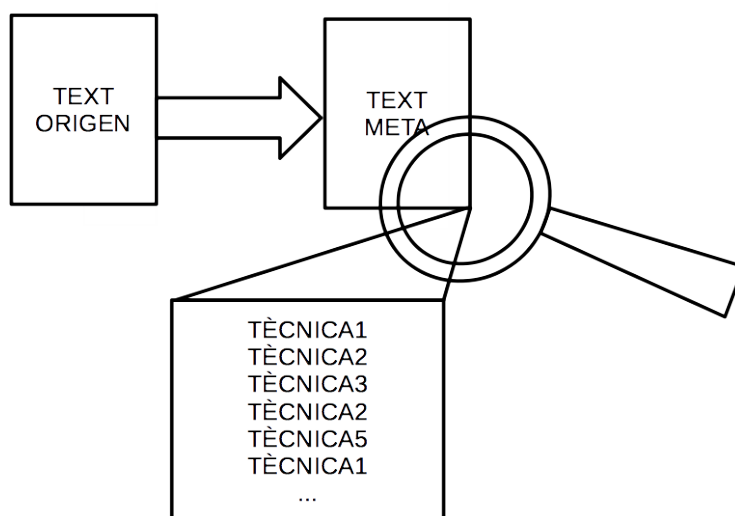


Figura 5.18. Detecció de les tècniques de traducció aplicades.

Tenint en compte que cada unitat de traducció o cada subdivisió del text —si adoptem una visió més llunyana— haurà necessitat una o diverses tècniques de traducció, la preponderància d'un tipus o altre de tècniques preses ens permetran assignar cadascuna de les subdivisions a una prioritat (Figura 5.19) que ajudi a veure

quin efecte han pogut tenir els canvis en el text meta. La classificació de prioritats aplicades al text es veuran en els subapartats següents.

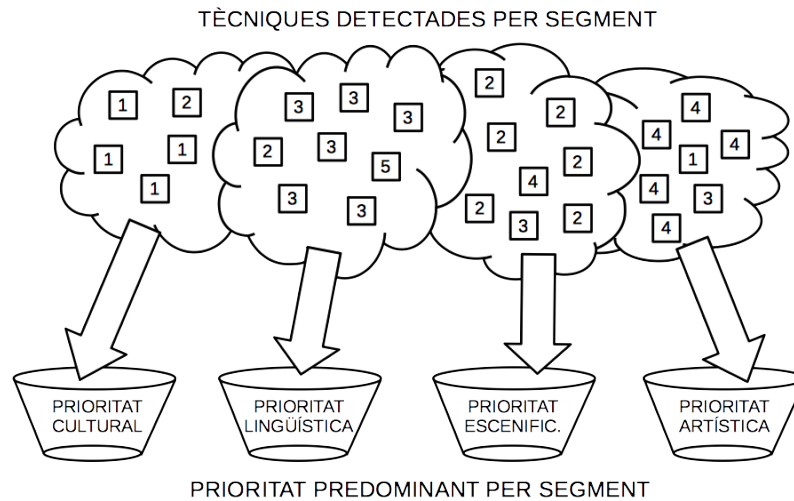


Figura 5.19. Detecció de prioritats en els segments del text.

Encara que la correspondència entre tècniques de traducció i prioritats no és unívoca, es pot argumentar que serà possible assignar la preponderància d'una de les prioritats a cada subdivisió depenent de les prioritats jeràrquicament més importants en cadascuna. S'espera per exemple en els segments on s'utilitzen més tècniques culturals que la prioritat més important sigui de tipus cultural i successivament de forma anàloga per a altres tècniques.

### 5.5.3. El model de prioritats en la traducció de musicals

En el cas concret del text de musical, tenim tres subtipus de text (tal com s'argumenta en l'apartat 5.2), que també es podrien veure afectats per diferents conjunts de condicionants-prioritats. En conseqüència el text haurà de passar per uns *embuts* metafòrics locals i globals que tamisarien les decisions preses segons la jerarquia de prioritats (Figura 5.20).

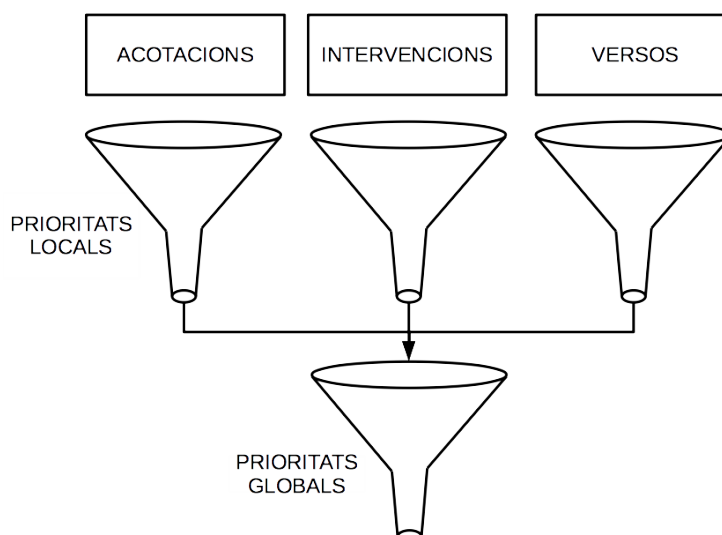


Figura 5.20. Prioritats locals segons subtipus i globals per al text complet

La necessitat de subdividir les prioritats per tal de classificar-ne l'ús es pot implementar a partir de l'adaptació de categories de Nord (1992) per classificar els problemes de traducció. Aquesta subdivisió prescriptiva de Nord ofereix una estructura simplificada de categories que anomena *problemes* pragmàtics, culturals, lingüístics o específics, que, en la meua opinió, es poden adaptar a la seva vegada en l'anàlisi descriptiva del text, amb aquesta visió de prioritats utilitzada per a la traducció de cada element analitzat, tenint en compte —com s'ha afirmat anteriorment— que cada unitat de traducció pot tenir més d'un element analitzable. Malgrat que aquestes subdivisions dels problemes, que han tractat diversos acadèmics, s'han utilitzat inicialment com a contenidors per ajudar els traductors novells a aprendre a traduir, es poden enfocar també com una forma de sistematitzar les formes en què s'ha traduït un text, permetent així comparar-lo amb altres texts o gèneres.

Per a Nord les quatre categories de problemes que té en compte es poden considerar com pertanyents al mateix nivell classificatori i seran analitzables independentment. Es poden resumir així:

1. Problemes pragmàtics: Aquells que sorgeixen de la situació particular quant al contrast entre llengua origen/meta, destinataris origen/meta, funció del text en cada cultura, etc. (Nord 1987/1992:46). Aquest tipus de problemes, presents en

qualsevol tipus de traducció, es poden identificar a partir dels factors extratextuals del model d'anàlisi del text. Algun exemple ofert per Nord serien les expressions de temps o lloc com *avui* o *en aquest país*, factors extratextuals que es refereixen al lloc i temps en què es va produir el text origen.

2. Problemes culturals: Es produeixen per diferències origen/meta en els hàbits verbals, les expectatives, les normes o altres comportaments, que es materialitzen habitualment com convencions textuals, normes d'estil, convencions formals del text, etc. (ibíd.). Aquest tipus de problemes també apareixen en qualsevol tipus de tasca de traducció però es tracten de forma diferent depenent de la cultura destí i les seves particularitats, que poden implicar un estil concret assignat a un gènere literari o fins i tot la censura de determinats continguts.
3. Problemes lingüístics: Deguts a les «structural differences between two languages in lexis, sentence structure and suprasegmental features», sense importar quina de les llengües és l'origen i quina la meta. Aquest tipus de problemes es produiran sempre entre una parella donada de llengües.
4. Problemes específics: Tots aquells que no es puguin classificar en un dels tres apartats previs, i que caldrà considerar com a específics del text, «which means that their occurrence in a particular text is a special case» (ibíd.:47). Ens trobem en aquest cas amb un calaix de sastre que pot incloure «[f]igures of speech, metaphors, individual word creations or puns». Es pot considerar, per tant, que es cobreixen aquí aspectes com la creativitat de l'escriptor en la llengua origen.

En el cas que ens ocupa, tal com ja he avançat anteriorment, l'anàlisi no se centrarà tan sols en els conceptes culturals, com ho fa Molina amb els *culturemes*, a causa de la dependència jeràrquica de la paraula amb la música que caracteritza el text. Encara que el traductor/a intenti explicar la mateixa història que el text origen, no sempre serà una prioritat mantenir per exemple els referents culturals quan aquests

no encaixen en l'estructura ritmicomusical, sinó que serà inevitable traduir alguns conceptes i fragments sense respectar completament aquestes paraules culturals.

Per tant, i tenint en compte el text a què ens enfrontem, les quatre subdivisions de problemes de Nord es poden reorganitzar en tres apartats corresponents a les prioritats de traducció semàntiques que entren en joc en aquesta traducció particular. En el text de musical la jerarquia en l'aplicació d'una prioritat no sempre es deurà al tipus de component analitzat sinó, altre cop, a les limitacions ritmicoformals que poden limitar la decisió. La relació entre tècniques de traducció i prioritats en una subdivisió de text no serà necessàriament unívoca però podem detectar la prioritat preponderant sota la prioritat ritmicomusical, a partir de les tècniques que s'hi utilitzin de forma majoritària.

S'optarà per una classificació addicional de com s'ha traduït cada unitat textual, basada en les prioritats que hagin entrat en joc en cada cas per resoldre les traduccions. Aquestes prioritats inclouran les derivades de problemes de traducció culturals i lingüístics, les provinents de les eleccions personals del traductor, així com les que es deuen a la dependència ritmicomusical i que causen també canvis en el text meta. Les prioritats que es tindran en compte seguint el pensament de Zabalbeascoa, i que defineixen un segon nivell d'abstracció en l'anàlisi, tot agrupant en aquest cas les prioritats específiques amb les culturals —considerades com un subgrup de les segones—, es poden descriure com segueix:

1. Prioritats pragmàtiques [PP]: Es relacionen amb la dependència de la música i les restriccions que aquesta causa. Em sembla argumentable que, malgrat poder existir altres factors extratextuals o referents a l'encàrrec que impliquin problemes pragmàtics, en aquest cas la restricció major es troba a dins del propi gènere del musical, i en aquest text es tracta de la partitura adjunta, que pren prioritat en una traducció amb segments cantables. Les solucions més *lliures* preses pel traductor/a quant a tècniques de traducció aplicades a cada unitat es poden considerar en general predominantment pragmàtiques, donada la dependència del ritme musical.

2. Prioritats culturals [PC]: Aquelles degudes a la diversitat de normes culturals entre la cultura origen i la meta. Els canvis en els casos que donen prioritats a l'enfocament cultural poden incloure tant conceptes culturals (o culturemes) com ús de l'humor, refranys i frases fetes, així com la forma de parlar (dialecte/sociolecte) dels personatges. S'integren en aquest apartat les prioritats relacionats amb «problemes específics del text» segons Nord, donat que refranys, etc. es consideraran com a genèrics i no dependents del text o tipus de text. En aquest cas, el traductor haurà pogut obtenir un TM encaixat amb la música tot i que amb modificacions degudes a la cultura. És possible que es produeixin canvis en la forma de parlar d'algun personatge o en el to (més humorístic/sexual) que apareix al llarg del text.

3. Prioritats lingüístiques [PL]: Les que es relacionen amb les diferències entre les llengües. En tots els casos en què el traductor hagi estat capaç de transferir el mateix missatge encara que hagi hagut de modificar-ne l'estructura, punt de vista o longitud de la frase, considero que ens trobarem amb l'enfocament sota una prioritats lingüística. Aquesta es pot enllaçar amb diferències en la longitud de les paraules per a cada llengua, problemes ritmicomusicals o altres factors. Cal remarcar que, sempre que la traducció no hagi comportat un *problema* particular a més de les restriccions ritmicomusicals, en aquesta tesi es considera la traducció com una instància de l'ús de traducció literal.

4. Prioritats artístiques [PA]: Les que es relacionen amb eleccions personals del traductor, imbricades en els seus gustos i idees. El traductor, com a actor fonamental en la creació d'una traducció, tindrà un efecte important en el resultat final obtingut en implementar aquesta tasca. Tot i que aquests efectes poden deure's tant a les idees i preferències del traductor com a les seves limitacions, en aquest cas es deixaran de banda les segones en considerar que les traduccions analitzades han estat adequades per a la tasca a què es destinen i que els canvis deguts al traductor seran majoritàriament volguts i implementats de forma conscient.



#### 5.5.4. Aplicació del model de prioritats a *Into the Woods*

Partir del concepte de *condicionant* derivat del model de Zabalbeascoa i derivar-ne prioritats permetria implementar una anàlisi avaluativa de la traducció que no s'utilitzarà en aquest punt, però com indica Zabalbeascoa, els efectes de «consciously or unconsciously» tenir en compte o no aquests condicionats prescriptius (Zabalbeascoa 1995:42) es pot detectar en les traduccions, mitjançant una anàlisi acurada .

La lectura aprofundida inicial i l'etiquetatge de les traduccions d'*Into the Woods* ha permès extreure a grans trets les característiques de les traduccions que permeten aprofundir en aquesta anàlisi. A continuació s'inclou la taxonomia que Zabalbeascoa proposa a l'hora de reconèixer aquests factors, dels quals «[l]evels 4-8 are the only prescriptions which are strictly translation-related and usually, but not necessarily, take into account prescriptions from levels 1-3.» (ibíd.).

1. «[T]he weight of the historical tradition and cultural identity of a community, its values and habits»: Es tracta bàsicament de les normes i patrons de conducta de la comunitat meta. Aquest factor seria sobretot rellevant per a les prioritats culturals.
2. «[G]overning authorities and power groups»: Es pot relacionar amb censura, restriccions causades per grups de poder i ideologies imperants. Tractant-se d'un text per a ús privat i produït sota un règim democràtic, no s'esperaria trobar-ne signes.
3. «[L]iterary tradition and convention; grammatical and stylistic norms»: Normes per escriure «bons» texts, gramàtica, modes literàries, formalitat adequada, etc. Els texts que aspiren a no ser vistos com traduccions són sensibles a aquest nivell. Es tracta d'un factor rellevant per a les prioritats lingüístiques.
4. «[P]rescriptive translation theories (an undesirable level of prescription which, nevertheless, has tried to influence the practice of translating)»: Es donaria en traduccions implementades mitjançant l'ús d'algun mètode que comporti solucions

acceptades. En principi aquest factor no es considera aplicable a texts literaris o teatrals.

5. «[T]he expectations of the receivers of the translation as product (target text or TT)» (...) «The translator has to be aware of the TT-receiver's needs, expectations, assumed knowledge and values»: En un text on les expectatives dels receptors són clares, com per exemple l'entreteniment, el text ha de ser adequat per a la tasca.
6. «[T]he translation initiator»: Si l'iniciador de la tasca no ha detallat clarament l'encàrrec, el traductor hauria de procurar extreure-li la major quantitat d'informació i en cas de no aconseguir-la, usar els nivells 1-5. Per als musicals tractats, la figura de l'iniciador es difumina amb la de la companyia que produeix els musicals, ja que almenys en el cas de Dagoll Dagom o de les produccions italianes, la proposta sorgeix dels propis artistes.
7. «[T]he translation order» L'encàrrec d'una traducció hauria d'incloure les prioritats a tenir en compte en la traducció, incloent Skopos, propòsit retòric, tipus d'equivalència, etc., així com un conjunt de restriccions, «including methodology (i.e. translation method, strategies, and procedures allowed) and stylistic norms». En el cas que ens ocupa l'Skopos és molt clar i passa per sobre de tota la resta de consideracions. Es tracta d'un paràmetre rellevant per a les prioritats pragmàtiques.
8. «[T]he translator» (...) «self-imposed restrictions and priorities» (...) «The translator's understanding of TT production»: El traductor, tant quant a capacitats com a opinions i preferències, es poden considerar també com un factor condicionant, ja que al cap i a la fi formen part del procés de decisió de prioritats, per tal com han de prendre una sèrie particular de solucions per a la traducció. Es considera el traductor rellevant com a condicionant per a les prioritats artístiques (ibíd.:42-45).

A continuació es llista l'extracció d'aquells factors que es consideren rellevants per a l'anàlisi d'*Into the Woods*, entre els que formen la taxonomia de Zabalbescoa i que es relacionen de prop amb la classificació de *problemes* derivada de la classificació de Nord indicada prèviament.

Prioritats lingüístiques

- Tradicions i convencions literàries; normes estilístiques i gramaticals.

Prioritats culturals

- Pes de la tradició històrica i la identitat cultural, valors i hàbits d'una comunitat.

Prioritats pragmàtiques

- Encàrrec per al text i Skopos principal del text meta. En aquest cas, l'escenificabilitat del text meta, incloent la cantabilitat dels segments enllaçats amb música situen els condicionants ritmicomusicals sota aquest epígraf, al costat d'aquells que impliquen contar una història en dos cultures diferents.

Prioritats artístiques

- Prioritats i restriccions autoimposades pel traductor. Deixant de banda la restricció que podria implicar la falta de capacitats d'un traductor, donat que s'analitzen texts interpretats amb èxit en totes les cultures meta, les decisions degudes a les decisions artístiques del traductor s'inclouen com un epígraf independent.

En aquest punt, on es disposa tant d'una classificació de tècniques semàntiques com d'una subdivisió de prioritats, cada segment del text podrà incloure un conjunt de tècniques relacionades amb prioritats diverses depenent dels condicionants aplicats, i es poden caracteritzar aquestes prioritats depenent de les intencions del traductor i del resultat assolit en la traducció. El següent és un llistat de les prioritats que es consideren aplicables al text com l'analitzat, a partir d'una anàlisi inicial, classificades segons els tipus de prioritats extrets de la taxonomia de Zabalbescoa (1995:42-45):

Prioritats lingüístiques

- «El traductor ha volgut remarcar la seriositat del text com hereu d'un gènere canònic». La prioritat es relaciona amb «literary tradition and convention; grammatical and stylistic norms».
- «La història que explica el text ha de ser comprensible». Es pot considerar com una prioritat lingüística de tipus comunicatiu, que ve donada per una intencionalitat de segon nivell (per sota de l'escenificabilitat).

#### Prioritats culturals

- «El traductor ha volgut fer que la traducció funcioni com un text natiu». El context de la cultura meta considera important el «weight of historical tradition and cultural identity», de manera que el text s'hi ha d'adequar, fins i tot quant a components particulars com els refranys o frases fetes.
- «Els musicals en la cultura meta han de ser un espectacle familiar». Tenint en compte que en la cultura meta els «values and habits of a community» serien clars per al gènere, cal tenir en compte també aquesta prioritat.

#### Prioritats pragmàtiques

- «El text ha de ser escenificable». Es tracta de l'Skopos principal del text, que es cal complir en qualsevol cas, per a tots els subtipus textuais.
- «Les parts cantables del text han de ser cantables». Relacionat amb l'Skopos de l'escenificabilitat ja esmenta, però tenint en compte que el subtipus de text cantat no ha de ser només escenificable sinó particularment cantable en la llengua i cultura meta.

#### Prioritats artístiques

- «El traductor ha decidit remarcar el factor humorístic del text». Si el traductor ha considerat independentment que caldria remarcar o incrementar l'humor en el text meta, es pot veure aquesta com una prioritat artística, per tractar-se d'una elecció pròpia «self-imposed». Si l'humor en el text es considerés com a propi del gènere, podria assignar-se també a una prioritat pragmàtica.

- «El traductor ha volgut remarcar la seva personalitat i capacitat en la traducció». De forma similar, si el traductor ha volgut mostrar-se en la traducció i no quedar com un actor invisible, aquesta prioritat autoimposada es podria relacionar amb una llibertat artística.

Un cop analitzat el text es detallarà adequadament quines de les prioritats indicades es poden detectar en el musical. Aquesta aplicació de prioritats, que tindrà particularitats per a cada subtipus de text i aplicant-hi els quatre tipus de prioritats considerats rellevants per als textos analitzats (lingüístiques, culturals, pragmàtiques (l'escenificabilitat) i artístiques), es pot esquematitzar d'acord a la Figura 5.21.

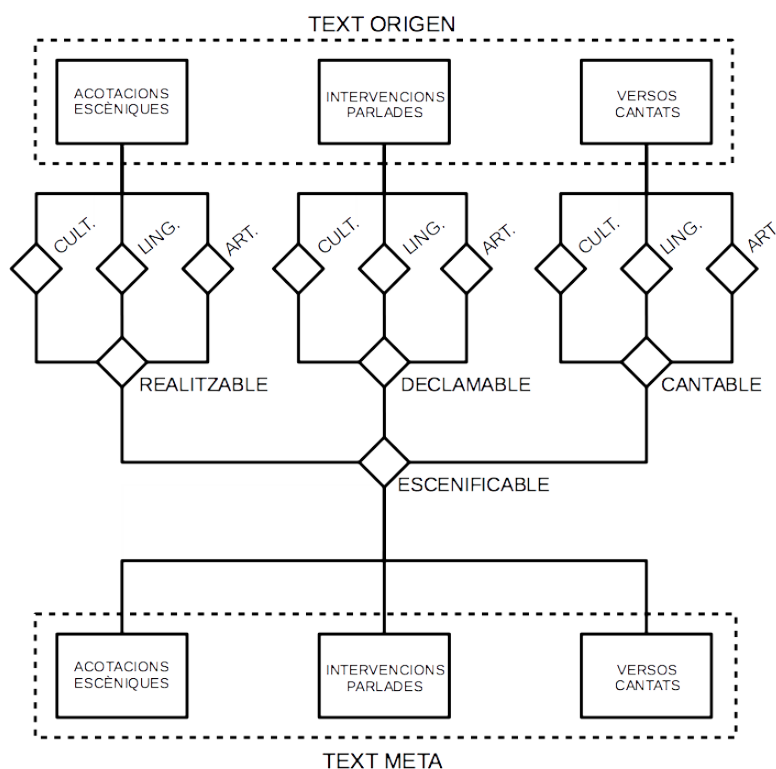


Figura 5.21. Esquematització del procés de traducció d'un musical

Com es pot observar, les prioritats lingüístiques, culturals i artístiques, amb independència del subtipus de text, podrien ser «sobreescrites» per l'escenificabilitat (de major jerarquia), sobretot en el cas de la cantabilitat, que enllaça amb les restriccions formals.

En definitiva, l'anàlisi descriptiva de les traduccions analitzades implica, com s'ha detallat en apartats anteriors, l'assignació de tècniques de traducció a cada unitat, i s'ha optat per aprofundir en l'anàlisi mitjançant un nivell addicional d'anàlisi depenent de la prioritats predominant en cada segment. Un cop feta aquesta anàlisi descriptiva del text, es pretén raonar fins a quin punt les decisions i resultats preses es relacionen amb la qüestió cultural, en aquest cas comportant una component identitària i una relació justificable argumentalment amb les prioritats i tècniques utilitzades pels traductors. Aquest pas permetrà passar així, en paraules de Marco, de l'anàlisi del nivell «microtextual al macrotextual per tal de veure com afecten les decisions locals el panorama global»<sup>19</sup> (Marco 2020), derivant d'una descripció aprofundida del text els canvis produïts en les traduccions i els efectes d'aquests en tendències culturals de la societat meta.

#### 5.5.5. Estimació del compliment de prioritats

Tal com s'ha raonat anteriorment, les prioritats principals per a cada subtipus de text en un musical per a l'escena es deriven del fet que la traducció ha de ser escenificable i es poden especificar com a *realitzabilitat* (subtipus escenogràfic), *declamabilitat* (subtipus parlat) i *cantabilitat* (subtipus cantat). Però també resulta possible considerar que el traductor/a haurà pogut tenir en compte també subprioritats i que aquestes es poden estimar a partir de les tècniques de traducció amb què s'ha implementat la traducció.

Llavors, en el cas de la traducció de musicals, com fem per agregar les tècniques usades en un text i realitzar una afirmació estimada sobre el grau en què la traducció com un tot s'apropa a un costat o altre del *continuum*? Amb aquest objectiu podem

---

<sup>19</sup> Josep Marco, comunicació personal, maig de 2020.

aplicar el concepte de *variables ordinals categòriques*, que permeten assignar pesos numèrics a les categories que definim per al *continuum*.

Aquest tipus de variables, que poden ser dividides en nominals (sense un ordre particular) i ordinals (situables en ordre), permeten classificar una sèrie o núvol de dades dins una mateixa categoria, quantitzant així el nombre de categories dins un continuum. Mentre que un exemple de variable nominal podria ser {"Roig", "Groc", "Rosa", "Blau"}, un exemple de variable ordinal podria ser {"Strongly agree", "Agree", "Neutral", "Disagree", "Strongly Disagree"}. Com veiem, la variable ordinal concreta indicada permet entre altres coses classificar les respostes d'un grup de persones en un nombre finit de respostes i generalitzar el resultat mitjançant una assignació numèrica (Torra et al. 2006).

En el cas d'aquesta anàlisi, amb vistes a obtenir resultats relacionats amb el text i la seva importància cultural, es consideren rellevants com a prioritats el *grau d'acostament al destinatari meta* quant a prioritat semàntica i el *grau de preservació ritmicomusical* en l'apartat musical. A continuació s'indicarà el procés que s'utilitza en aquesta tesi per a obtenir-ne una estimació.

#### 5.5.5.1. Estimació del grau d'acostament al destinatari meta

A partir de la distribució de tècniques de traducció en un *continuum* (Marco 2004:139), es pot extreure la noció que unes tècniques s'aproximen més a un costat o l'altre de l'espectre i es poden ordenar segons el seu lloc relatiu en aquesta línia. La idea general fou ja proposada per un bon nombre de teòrics com Hurtado quan afirma que:

según la opción metodológica elegida puede prevalecer el uso de unas técnicas u otras: en el caso de una opción metodológica en que se priorice el método literal prevalecerá probablemente el equivalente acuñado, la traducción literal, el préstamo, etc.; con una opción metodológica que priorice el método de adaptación, prevalecerá la reducción, la amplificación, la generalización, la descripción, la adaptación, la creación discursiva, etc. (Hurtado Albir 2001:254).

De fet, Martí Ferriol, en el seu estudi enfocat en la traducció audiovisual per al doblatge i el subtitulat de pel·lícules (2007), arriba a ordenar les tècniques de traducció d'Hurtado dins d'un *continuum* on assigna pesos numèrics a totes les tècniques segons si s'apropen més al mètode literal o al mètode interpretatiu-comunicatiu de traducció. Aquesta assignació, unida a la suposició que cadascuna de les tècniques ocupa un lloc únic dins el *continuum*, li permet calcular un valor numèric assignable al tipus de mètode traductor. Es pot argumentar, però, que aquesta assignació unívoca es pot enfrontar a massa excepcions per aplicar-se de forma general.

En el cas de les tècniques de traducció semàntiques, el *continuum* de tècniques introduït en el subapartat 5.4.4 es pot classificar com es mostra en la Taula 5.6, assignant una descripció qualitativa i una correspondència numèrica a cadascuna de les subcategories, i per extensió a les tècniques que assignem a cada subcategoria. Aquest tipus de subdivisió permet etiquetar les tècniques com a més o menys properes a posicions del *continuum* sense necessitat d'ordenar-les internament sinó considerant-les només com a predominantment properes a cadascun dels apartats.

En conseqüència, l'estimació del grau d'acostament al destinatari, que es podria etiquetar com un text domesticat segons la nomenclatura de Venuti, es pot avaluar a partir de la següent taula de categories ponderades, creada a partir de del *continuum* de Marco i modificada a partir de la seva visió (2021) tenint en compte com a paràmetre la intervenció del traductor a l'hora de ponderar-ne la quantitat d'acostament al destinatari meta.

A l'hora de ponderar el grau d'acostament al destinatari meta segons el tipus de tècniques utilitzades, i segons els pesos arguents, l'estimació del valor es pot implementar amb la fórmula de la Figura 5.22, on  $n$  correspon al nombre de tècniques semàntiques totals emprades. El valor obtingut s'arrodonirà al valor més proper de la taula de pesos. Per ajustar l'etiquetatge més precisament es poden tenir en compte també els punts intermitjos: per exemple, '2,5' correspondria a un valor mitjà/alt ('2':mitjà, '3':alt).



Taula 5.6. Pes numèric i subcategoria qualitativa per a tècniques semàntiques

Subcategoria qualitativa	Tècniques semàntiques	Pes numèric assignat
Acostament baix a la cultura meta.	Prèstec [PR] Calc [CA]	1
Acostament mitjà al destinatari meta.	Traducció Literal [TL] Ampliació Lingüística [AL] Compressió Lingüística [CL] Modulació [MO] Transposició [MO]	2
Acostament alt al destinatari meta.	Descripció [DE] Generalització [GE] Particularització [PA] Compensació [CO] Variació [VA] Amplificació [AM] Reducció [Re] Omissió [OM] Creació Discursiva [CD]	3
Acostament màxim al destinatari meta.	Adaptació [AD]	4

$$\text{Grau d'acostament} = \sum_{n=1}^n (\text{Pes}_n \times \text{Total d'aplicacions per tècnica semàntica}_n)$$

Figura 5.22. Estimació del grau d'acostament.

Mitjançant la definició d'altres taules amb pesos diferents que permetrien estimar altres paràmetres dins l'àmbit semàntic, com per exemple el grau d'intervenció artística, en caldria donar major pes a la creació discursiva i a tècniques relacionades.

### 5.5.5.2. Estimació del grau de preservació ritmicomusical

De forma similar a com s'ha estimat el grau d'acostament al destinatari meta, podem estimar un valor per al grau de preservació ritmicomusical, a partir de la ponderació de tècniques musicals utilitzades (Taula 5.7). En els tres paràmetres (nombre de síl·labes, accentuació i rima) ens trobem amb unitats traduïdes amb mimetisme absolut. Quant al mimetisme relatiu, trobem unitats amb alteracions sil·làbiques per

excés o per defecte, unitats amb accents desplaçats i altres amb conversió de rima consonant a assonant. S'ha considerat que l'addició de rimes no preexistents en el text origen i la compensació d'aquestes en altres versos es pot considerar una preservació mitjana de la rima. Per últim l'omissió d'un dels tres paràmetres serà suficient per considerar que una unitat s'ha traduït amb una preservació ritmicomusical baixa.

Taula 5.7. Pes numèric i subcategoria qualitativa per a tècniques musicals

Subcategoria qualitativa	Tècniques musicals	Pes numèric assignat
Preservació baixa	Omissió del mimetisme sil·làbic [OMS]	1
	Omissió del mimetisme de l'accentuació [OMA]	
	Omissió del mimetisme de la rima [OMR]	
Preservació mitjana	Mimetisme relatiu per addició de rimes [AR]	2
	Mimetisme relatiu per compensació de rimes [CR]	
Preservació alta	Mimetisme relatiu sil·làbic [MRS]	3
	Mimetisme relatiu de l'accentuació [MRA]	
	Mimetisme relatiu de la rima [MRR]	
Preservació màxima	Mimetisme absolut sil·làbic [MAS]	4
	Mimetisme absolut de l'accentuació [MAA]	
	Mimetisme absolut de la rima [MAR]	

Per tant, per a la ponderació del grau de preservació del mimetisme ritmicomusical a partir de les tècniques musicals utilitzades i segons la ponderació amb correspondències a descripcions qualitatives que se'ls hi ha assignat, el valor es pot obtenir amb la fórmula següent (Figura 5.23), on  $n$  correspon al nombre de tècniques musicals totals emprades:

$$\text{Grau de preservació} = \sum_{n=1}^n (\text{Pes}_n \times \text{Total d'aplicacions per tècnica musical}_n)$$

Figura 5.23. Estimació del grau de preservació ritmicomusical

S'ha considerat que la ponderació dels tres paràmetres (nombre de síl·labes, accentuació i rima) serà equipotencial localment en calcular el valor, tot i que no en totes les unitats trobarem rimes.

## 5.6. Aplicació de tecnologies d'anàlisi informatitzada

Com ja s'ha indicat prèviament, el camp de la traducció de musicals no ha estat estudiat tan profundament com altres gèneres relacionats, però sembla adequat argumentar que és possible estudiar-lo adaptant els mètodes existents i modificant les eines segons sigui necessari. Addicionalment, el camp de l'anomenada *lingüística de corpus* ha afegit als camps relacionats una sèrie d'eines tecnològiques i informàtiques que poden incrementar la fiabilitat i l'optimització de l'anàlisi sistemàtica de musicals.

Projectes multipropòsit destinats a la representació i anàlisi de documents textuais utilitzant dades tabulars o llenguatges de marques (com XML<sup>20</sup>) donen una sèrie de possibilitats d'analitzar dades massives i reaprofitar eines d'anàlisi que no serien possibles en un entorn tradicional basat en el maneig humà de les dades.

### 5.6.1. Recollida i anàlisi massiva de dades

La sistematització de l'estructura d'un musical, a partir de les subdivisions indicades en apartats anteriors i adaptant-les a les eines informàtiques tal com es detallarà a continuació s'ofereix com a mostra d'aquesta voluntat de reaprofitament i optimització destinada a la comunitat traductològica. Sembla obvi que l'anàlisi de les traduccions de musicals es pot implementar sense la necessitat d'utilitzar eines assistides per ordinador o utilitzant-ne només eines de baix nivell que permetin emmagatzemar les dades (com documents de text o fulls de càlcul). Però és en el moment d'analitzar les

---

<sup>20</sup> Extensible Markup Language.

dades obtingudes que aquestes eines mostren el seu veritable potencial, com en la importació i agregació de tècniques de traducció que permeten implementar un càlcul automatitzat dels paràmetres definits, com el grau d'acostament al destinatari, així com la possibilitat de generar gràfiques acuradament i de forma automatitzada.

Un full de càlcul o un llenguatge de programació no permeten només emmagatzemar les dades sinó que ofereixen una sèrie d'utilitats de processat de dades que poden millorar la nostra recerca, ajudar-nos a triangular els resultats a mesura que apareguin noves dades, i fins i tot fer-nos entreveure direccions noves per a la recerca que l'ull despulpat no sempre veu si no es té accés a la implementació de càlculs a gran escala que la tecnologia ofereix.

La recerca en traducció derivada del treball amb *corpus* lingüístics ha tingut un fort creixement, en part degut a la millora dels dispositius tecnològics i informàtics en general. Un *corpus*, que es pot definir com «a finite collection of texts, usually from a restricted domain» (Simões i Fernandes 2011:59), és una de les eines d'anàlisi i processat de dades que es beneficien d'aquesta millora en el processat de dades. D'altra banda, el fet de codificar els textos informàticament permet que els recursos continguts en un corpus puguin ser «general and useful for different tasks in language technology research» així com útils per extraure «different language resources from it such as translation memories or gazetteers» (Casillas et al. 2007:230-31).

Per als objectius prevists en aquesta tesi, resulta convenient la implementació del tipus de corpus que es pot classificar dins els *bilingual parallel unidirectional corpora*, que, tal com remarca Zanettin (2014:11), inclouen un TO i un TM que es relacionen per mitjà de la traducció, en aquest cas, de l'original anglès a altres com els tractats en aquesta recerca. Conseqüentment, els *corpus* ofereixen «the opportunity to carry out research based on quantitative evidence in a way that would not be possible otherwise» (ibíd: 23).

### 5.6.2. Formats de codificació aplicables.

El disseny d'un *corpus* destinat al processat automàtic de recerca requereix un procés inicial de recollida d'informació que pot perfectament tenir un component manual, incloent la digitalització del text a analitzar i «collecting and marking metadata», així com «transforming the texts to a common format appropriate for further processing and annotation» (Zanettin 2014:40). Un dels processos més utilitzats per codificar texts verbals en un format computeritzat és convertir-los en dades tabulars, que posteriorment es poden representar en eines com programaris de full de càlcul o en llenguatges de marques com diversos derivats del llenguatge XML, el qual inclou una sèrie d'etiquetes estàndard que indica al sistema informàtic com s'ha d'interpretar un fitxer particular.

Tres formats principals, basats en XML, s'han utilitzat per tal de codificar i recercar *corpus* paral·lels, específicament l'esquema TEI (*Text Encoding Initiative*), el TMX (*Translation Memory Exchange*), i el XCES (*XML Corpus Encoding Standard*) (Simões i Fernandes 2011:60). Aquestes tres opcions permetrien representar un *corpus* paral·lel i cadascuna té els seus avantatges, com la varietat d'eines ja dissenyades per gestionar l'esquema TEI o la notable possibilitat de personalització que ofereix l'esquema XCES. En qualsevol cas, el fet que l'esquema TMX és específicament dissenyat per codificar memòries de traducció i les seves possibilitats de personalització, limitades però suficients, l'indicarien com el més adequat per codificar l'estructura de dades dissenyada per a aquesta tesi.

Tot i que el fet d'analitzar les traduccions del text d'un únic musical (en contraposició a un nombre major) permet plantejar la tasca mitjançant l'ús d'una eina simplificada com és un full de càlcul, la definició d'una estructura de dades aplicable a altres texts similars obre la porta a implementar aquesta estructura de dades associada al text de musical també en un format XML, fàcilment transferible i reaprofitable per a l'ús per altres investigadors i sistemes d'anàlisi informàtica diversos. No en va

l'avantatge principal de codificar un *corpus* mitjançant eines informàtiques és la possibilitat que s'obre als investigadors d'usar les eines ja existents o desenvolupar les seves pròpies, adaptant-les a un projecte particular. Sense dubte, l'aprofitament de les ajudes tecnològiques derivades de la lingüística de *corpus* ofereix «a suitable methodology and a set of very powerful and adaptable tools» a la recerca traductològica (Baker, Francis, i Tognini-Bonelli 1993:248).

### 5.7. Concreció de la proposta d'anàlisi. De micro a macro

Sembla important, a l'hora d'oferir els resultats d'una recerca, en aquest cas una tesi doctoral, a la comunitat científica, d'explicar tant els resultats obtinguts com les complexitats del procés implementat, amb la intenció que parts d'aquest procés puguin ser d'utilitat a altres investigadors o estudiosos del camp. Com Baker posa de manifest, la manca de reproduïbilitat en la recerca és un problema que no ha estat solucionat malgrat l'adveniment de l'era digital i el fet que en camps com la química, l'enginyeria o la física el tant per cent de recerca reproduïble és molt major que en altres àmbits (Baker 2016).

Així, en aquest apartat es detalla la proposta d'anàlisi utilitzada en la tesi, incloent per a això tant l'ordre d'aplicació dels diversos passos com la definició de les estructures de dades i eines informàtiques usades per a implementar la tasca. L'anàlisi de les traduccions funcionals destinades a la interpretació en un escenari del musical *Into the Woods* implica dos passos fonamentals: en primer lloc, cada subtipus de text ha de ser subdividit en les unitats de text tal com s'han definit prèviament, per tot seguit realitzar l'etiquetat descriptiu de les tècniques de traducció usades per a cada unitat.<sup>21</sup> A continuació, es veurà l'enfocament pres en cadascun d'aquests casos per

---

<sup>21</sup> En relació amb la reproduïbilitat de la recerca, les memòries de traducció utilitzades en la tesi per a totes les llengües disponibles es troben accessibles en el lloc web Wordpress (bloc <https://sondheimthesis.wordpress.com>), emprant la contrasenya: «Into the W00ds».

resoldre la traducció —sempre tenint en compte la dependència musicocèntrica que caracteritza aquest tipus de gèneres—, que permetrà relacionar les categories descrites per a les traduccions amb paràmetres lingüístics i/o culturals, així com musicals. Finalment, la inferència de normes usades en el text pot oferir resultats relacionables amb la construcció identitària, aspecte analitzat en la tesi.

Cal dir que, tot i derivar diversos aspectes de l'anàlisi descriptiva proposada per Molina, la visió implementada en aquesta tesi implica una aproximació inversa a l'anàlisi. Per a Molina, la definició inicial de les normes a recercar en el text impliquen la posterior revisió de les traduccions per trobar-hi les evidències que justifiquen aquesta hipòtesi. El camí contrari escollit en aquest cas implica l'anàlisi exhaustiva del text a la recerca d'aquestes normes, vistes com a submètodes o prioritats de traducció que s'hi puguin extreure, com es veurà a continuació.

### 5.7.1. Passos generals de la metodologia

Una vegada definit el mètode de traducció, que com s'ha argumentat a l'apartat 5.4 es pot considerar com «traducció instrumental equifuncional», el procés general d'anàlisi implementat es basa en els tres conceptes següents:

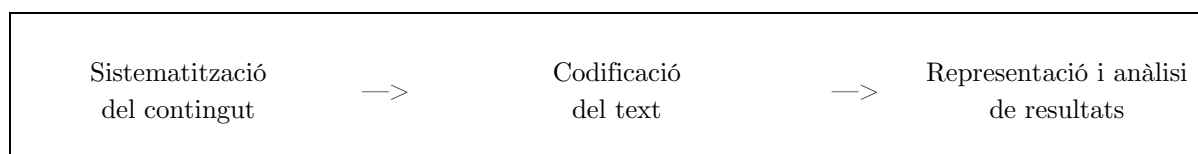


Figura 5.24. Passos del procés de traducció

Els passos a seguir per tal de realitzar l'anàlisi de la traducció a cada llengua es resumeixen amb la següent enumeració general, que inclou tant els tres passos generals com la seva subdivisió en diverses accions:

- Sistematització del contingut segons el contingut verbal/musical amb les subdivisions explicades prèviament.

- Pas 1. Subdivisió del TO i el TM en tres subtipus definits: Text cantat, text parlat, text escenogràfic.
- Pas 2. Subdivisió en unitats de traducció (versos/frases, etc.), definides com cadascuna de les subdivisions funcionals que permeten implementar/analitzar la traducció, així com alinear el TO i el TM.
- Codificació i etiquetat del text.
  - Pas 3. Conversió del text a dades tabulars, utilitzant eines informàtiques adequades, com en aquest cas un gestor de fulls de càlcul.
  - Pas 4. Alineat del TO i TM mitjançant una estructura de dades informàtica amb camps per etiquetar la comparació, implementada en un full de càlcul.
  - Pas 5. Etiquetat descriptiu de les tècniques de traducció usades per a cada unitat de traducció, tenint en compte el contingut verbal i el musical.
  - Pas 6. Estimació per a cada subdivisió del text de les prioritats de traducció corresponents i l'estimació dels graus d'acostament a l'usuari meta i de preservació ritmicomusical.
- Representació i anàlisi dels resultats
  - Pas 7. Representació dels resultats quantitius obtinguts per a cada subdivisió i tipus de text quant a les tècniques usades, utilitzant eines informàtiques que permeten focalitzar tant en un tipus d'unitat (Song/Word/Theatrical) com en tipus o subdivisions del text senceres (per ex. només una cançó, les acotacions del primer acte, etc.)
  - Pas 8. Detecció de les tendències predominants a cada tipus de text, de forma general o local, a partir de les tècniques i prioritats detectades.
  - Pas 9. Interpretació de les prioritats aplicades a la traducció corresponents a les tècniques de traducció detectades i dels possibles canvis culturals i efectes identitaris conseqüents que se'n deriven.

A l'hora de realitzar els passos detallats, resulta necessari emmagatzemar el text mitjançant eines digitals que en facilitin el tractament i modificació senzilla quan sigui



necessari. Inicialment el text es bolcarà a un document de text pla i el pas dependrà del format en què s'hagi aconseguit el text. En el cas que es disposi d'un text editable (com *docx* o similars) o fins i tot *pdf*, l'exportació a text pla és directa, però si només disposem del text editat en paper, com és el cas de la traducció al català (Sondheim, James. Lapine, et al. 2008), cal copiar-lo manualment o fent ús d'eines d'escanejat i OCR (reconeixement òptic de caràcters), que tot i la seva millora respecte als inicis de la tecnologia, implica igualment revisar tot el text per comprovar que s'han reconegut les paraules adequadament.

### 5.7.2. Sistematització i codificació digital del contingut

Per tal d'etiquetar i formatar el text adequadament, s'utilitzaran les subdivisions definides prèviament, considerades adequades per tal d'analitzar el text de forma eficient i permetent així la seva utilització mitjançant eines informàtiques. Així, en primer lloc, es marcarà el text segons els tres subtipus, text cantat, text parlat i text escenogràfic, per tal d'emmagatzemar-lo en format de *text tabular* (presentat en la forma de files i columnes, on cada fila representa un registre i cada columna un camp de dades). Cadascun dels subtipus es podrà subdividir a la seva vegada en unitats de traducció adequades, en aquest cas considerades les següents:

- Text cantat: versos
- Text parlat: intervencions
- Text escenogràfic: acotacions

Cal tenir en compte que les unitats definides correspondrien a les subdivisions necessàries a l'hora de traduir, que es consideren adequades a la seva vegada per analitzar el text. Aquestes unitats, però, poden contenir internament més d'un element per analitzar, quan incloguin elements culturals o per la seva extensió quan es tracti d'acotacions culturals que consten d'un nombre de frases, com succeeix en algun cas. A més, les unitats també es poden agrupar entre elles a l'hora d'analitzar per proveir

context a una unitat de contingut. Per exemple, un quartet de cançó o diverses acotacions consecutives es poden considerar com un grup de contingut, i ser analitzades com a tal.

Donat que el text inclòs en el llibret (o *storybook*) inclou noms de personatge i els diversos subtipus de text, i malgrat l'ús de diferents fonts de lletra en cada text (original o traducció) —per exemple, en català les cançons, a part d'aparèixer amb un sagnat inicial al text, estan escrites en majúscules—, s'ha optat per separar aquestes informacions, com es pot observar en la Taula 5.8, on es representen els temps forts (S) i dèbils (W) dins cada unitat de traducció.<sup>22</sup> Tenint en compte que el text cantat implica la sincronia amb el text musical, sorgeix la possibilitat per a futures recerques d'etiquetar amb major detall la sincronia rítmica mitjançant una codificació adequada (com el format MusicXML basat en l'estàndard XML: Extensible Markup Language).

Taula 5.8. Subdivisió de la informació en un llibret de musical per subtipus

Subtipus	Caràcter	Continguts	Rítme
SP	TODD	Must you glare at me, woman? Off with you!... Off, i say!	Sincronia baixa (UT)
TI	TODD	(Turning away)	No sincronitzat
SG	BEGGAR WOMAN	Mister, We'll go jig jig, A little --	Sincronia a la sí·l·laba* S _ W   S _ W   S _ _   S _ W   S _ W

\* (Codis rítmics: S=Pulsació forta, W=Pulsació dèbil)

### 5.7.3. Alineació i implementació de la memòria de traducció

Les tècniques que s'utilitzaran per a la comparació de traduccions inclouen tècniques semàntiques i musicals com s'ha explicat anteriorment. En primer lloc s'han adoptat com a base les tècniques semàntiques d'Hurtado/Molina. Per a les tècniques musicals, enllaçant-les a les semàntiques sota el paraigua del mètode Hexatló, adaptat del mètode

<sup>22</sup> Al capítol 4 s'aprofundeix en les codificacions del ritme per a la paraula i el llenguatge musical

Pentatló de Low (2003), s'usaran aquelles que afecten el ritme, l'accentuació i la rima, etiquetades sobre la base de la taxonomia de Cotes (2004).

La Taula 5.9 inclou els diversos paràmetres del principi hexatló, amb els valors considerats adequats per etiquetar les tècniques de traducció observades en la traducció, tant quant a tècniques semàntiques com musicals.

Taula 5.9. Codificació i valors per als paràmetres del principi hexatló

<b>Paràmetre</b>	<b>Codi</b>	<b>Definició</b>	<b>Valors possibles a incloure</b>
<b>Significat</b>	MN	Contingut semàntic de la unitat de traducció	Codificació de les tècniques de traducció d'Hurtado/Molina
<b>Ritme</b>	RT	Ritme assignat a la unitat d'acord amb la partitura musical.	Adherència al ritme (Taxonomia basada en Cotes - Ritme)
<b>Accentuació</b>	AC	Accentuació de la unitat segons la partitura musical	Adherència a l'accentuació de la partitura (Taxonomia basada en Cotes - Accentuació)
<b>Rima</b>	RM	Estructura de rimes de la unitat de traducció.	Comparació amb l'estructura de rima del vers (Taxonomia basada en Cotes - Rima)
<b>Naturalitat</b>	NT	Adequació del text com a natural en el llenguatge meta.	Valor estimat [Low/Fair/High]
<b>Dificultat</b>	DF	Adequació del text per ser cantat en llenguatge meta, segons velocitat i alçada tonal	Valor estimat [Low/Fair/High]

Dins l'àmbit en què es desenvolupa aquesta tesi, l'anàlisi del text permet etiquetar descriptivament els paràmetres tractats (significat, ritme, accentuació i rima), a partir de la comparació implementada mitjançant els paràmetres de la taula prèvia. També s'obre la possibilitat futura, en el cas d'assolir un nombre suficient d'obres codificades amb aquest format, de mesurar aquests paràmetres mitjançant

eines assistides per ordinador, com els analitzadors de contingut semàntic que utilitzen *intel·ligència artificial*.<sup>23</sup>

D'altra banda, cal remarcar que els paràmetres naturalitat i dificultat es deixaran de banda en aquesta tesi, ja que la seva estimació implicaria altres tipus de recerca, com la realització d'entrevistes a intèrprets i la potencial utilització d'eines informàtiques per realitzar càlculs massius.

A l'hora de codificar la memòria de traducció, incloent el text origen i el text meta, inicialment i quant a les unitats de traducció, caldrà subdividir i etiquetar els TO i TM per tipus ('S' o SG, 'W' o SP, 'T' o TI), amb un codi únic per a cada UT i preferiblement classificant-les per número musical (segons la partitura vocal) per poder subdividir l'anàlisi en parts.

A continuació i a partir de la codificació indicada, es disposaran els textos origen i meta en una estructura tabular implementable amb diverses eines que van des dels fulls de càlcul (Excel) fins a fitxers XML modificats, com s'ha indicat a l'apartat 5.6. L'estructura no inclou els paràmetres *naturalitat* i *assequibilitat tècnica*, tal com s'ha explicat anteriorment, tot i que l'estructura modular de la codificació permetria agregar-les amb facilitat. La Taula 5.10 exemplifica l'estructura indicada per a la memòria de traducció, que posteriorment s'haurà de detallar de forma específica en les implementacions realitzades amb Excel i XML-TMX (format digital per a memòria de traducció).

En els apartats del ritme i l'accentuació, dividits respecte al paràmetre ritme del principi pentatló, una codificació simplificada per a cada unitat de traducció respecte a la que apareix en la taula anterior, on només s'indica la modificació (o no)

---

<sup>23</sup> Recerca relacionada amb l'anàlisi semàntic informatitzat de textos i la seva aplicació en traducció es pot trobar des de texts inicials com Wilks (1972) fins a altres més contemporanis com Wong i Mooney (2006). Els texts anomenen la metodologia amb termes diversos com «Artificial Intelligence Machine Translation» o «Statistical Machine Translation».

del ritme i accent prosòdic/musical, hauria d'incloure els següents codis, relacionats amb les tècniques de traducció musicals introduïdes i codificades a l'apartat 5.4.5.

Taula 5.10. Mostra d'etiquetat de memòria de traducció (anglès/català)

Text Sub-type	Character	Source Text Translation Unit	Target Text Translation	Translation Technique(s)	Rhythm	Rhyme	Accent.
SP	TODD	Must you glare at me, woman? Off with you!... Off, i say!	Per què em mires així? Fora d'aquí!	MP, ML	-	-	-
TI	(TODD)	Turning Away	-	(OM)	-	-	-
SG	BEGGAR WOMAN	Then 'ow would you like to split me muff,	Tu si que deus voler jugar, rei	CD, VR	W   S WW   S _ W   S _ W   S	N/A	(Fair)
SG	BEGGAR WOMAN	Mister, We'll go jig jig, A little --	Vols fer nyac-nyac i refregar...	CD	S _ W   S _ W   S _ _   S _ W   S _ W	N/A	(Fair)

Tot i existir la possibilitat d'ampliar les categories per arribar a un major detall en la revisió de canvis musicals detectables en el text meta, la importància donada al manteniment del ritme i l'accentuació en un gènere musicocèntric com el que ens ocupa limita el nombre de canvis que es poden trobar deguts a aquest procés i permet analitzar prou detalladament els canvis anomenats amb les categories de tècniques de traducció musicals que s'han presentat.

La Taula 5.11 representa la informació completa de la Taula 5.10, ja adaptada a un format aplicat a un full de càlcul digital, i amb les codificacions simplificades dels paràmetres que s'inclouen en la memòria de traducció tal com s'ha detallat anteriorment. Les cel·les completades amb 'NA' indiquen paràmetre no aplicable, com en el cas en què es tracta de versos no rimats en el text origen.

Taula 5.11. Mostra de l'estructura per a full de càlcul

<b>Id</b>	<b>Type</b>	<b>Num</b>	<b>Car</b>	<b>EN</b>	<b>ST</b>	<b>EN</b>	<b>Car</b>	<b>CA</b>	<b>TT</b>	<b>CA</b>	<b>Mean.</b>	<b>Rhyth.</b>	<b>Acc.</b>	<b>Rhym.</b>
11	T	1	Cinderella	(singing to us):	VENTAFOCS				(cantant al públic)		AM			
12	S	1				I wish...			JO VULL...		DI	MAR	MAA	NA
13	W	1	Narrator	—in a far-off kingdom—			NARRADOR		...en un regne llunyà		EA			
14	S	1	Cinderella	More than anything...			VENTAFOCS		PER DAMUNT DE TOT...		DI	MAR	MAA	NA
15	W	1	Narrator	--lived a young maiden—			NARRADOR		...una donzella...		NT			
16	S	1	Cinderella	More than life...			VENTAFOCS		MÉS QUE RES...		MP	MAR	MAA	NA

Per últim es mostra un exemple de l'aplicació de l'estructura dissenyada a la creació d'una fitxer codificat en XML TMX, format derivat del format de codificació textual XML, modificant-lo de manera que permeti afegir les tècniques de traducció com a paràmetres del fitxer (per ex. *character*, *s\_technique* (tècnica semàntica), *rhythm* o *rhyme*).

El format per a memòries de traducció TMX, definit sota l'estàndard del World Wide Web Consortium (W3C),<sup>24</sup> es compon de dos etiquetes principals: <HEAD>, que conté la descripció del fitxer, i <BODY>, que inclou tots els continguts d'aquest. L'etiqueta <BODY>, a la seva vegada, inclou etiquetes <TU> (*translation unit*) subdividides en elements <TUV> (*translation unit version*) on s'inclou la traducció per a cada llengua tractada.

Els elements <TUV> disposen de paràmetres <PROP> (*property*) definibles per l'usuari (encara que no els inclogui l'estàndard), de manera que es poden adaptar per part de l'usuari a l'ús que se'n vulgui fer.

La Figura 5.25 és una mostra del contingut d'un d'aquests fitxers codificat com a memòria de traducció i amb els elements afegits remarcats en negreta, per a una

<sup>24</sup> El World Wide Web Consortium es defineix, segons la seva pròpia pàgina web ([www.w3.org](http://www.w3.org)), com «an international community where Member organizations, a full-time staff, and the public work together to develop Web standards».

unitat de traducció de text cantat. La parametrització a mida permet, com es pot observar, la inclusió dels texts origen i meta, així com altres factors de la traducció com el subtipus de text o la tècnica de traducció per a cada unitat.

Com hem vist, un cop definida l'estructura d'anàlisi del text, es pot implementar amb eines diverses, remarcant així un altre benefici de la utilització d'eines assistides per ordinador quan es tracta amb un nombre elevat de dades. Així, la codificació del text amb alguna de les eines indicades o altres de similars ha de permetre una interpretació i representació àgil i ràpida per a les dades de traducció descrites en l'anàlisi descriptiva del text. Aquesta informatització pot servir també altres propòsits, com la creació d'un corpus de musicals que en permeti la comparació automatitzada.

```

<tmx version="1.4">
  <header creationtool="" creationtoolversion="" datadatatype="PlainText"
    segtype="sentence" adminlang="en-gb" srclang="EN" o-tmf="ABCTransMem">
</header>
<body>
  <tu>
    <prop type='subtype'>ST</prop>
    <prop type='character'>BEGGAR WOMAN</prop>
    <prop type='technique'>DC</prop>
    <prop type='rhythm'>W|SWW|S_W|S_W|S</prop>
    <prop type='rhyme'></prop>
    <tuv xml:lang="en">
      <seg>Then 'ow would you like to split me muff</seg>
    </tuv>
    <tuv xml:lang="ca">
      <seg> Tu sí que deus voler jugar, rei</seg>
    </tuv>
  </tu>
</body>
</tmx>

```

Figura 5.25. Exemple de memòria de traducció en format XML TMX

A més, i malgrat el fet que l'etiquetatge inicial de les tècniques implica una ingent tasca manual, el disposar de les dades electrònicament obre les portes a

l'aplicació d'eines com l'anàlisi semàntica de les dades i altres aplicacions de la intel·ligència artificial.

#### **5.7.4. Representació i anàlisi quantitativa**

El fet de disposar de les dades en format digital ofereix també l'avantatge de representar la informació tractada, mitjançant l'aplicació de mecanismes automatitzats que ofereixen una perspectiva adequada en l'observació dels resultats descrits en les traduccions analitzades.

Alguna de les possibilitats de representació gràfica existents impliquen usar les eines incloses en els fulls de càlcul (Microsoft Excel, OpenOffice Calc), tot i que el tipus de gràfiques i el nombre de dades que es poden tractar simultàniament queden limitades per l'eina informàtica utilitzada, amb un nombre limitat de possibilitats. Encara que l'estructura d'anàlisi proposada en aquesta tesi i l'enfocament implementat per analitzar les traduccions d'un musical individual es poden gestionar suficientment utilitzant fulls de càlcul, i que existeixen eines per importar i analitzar les dades contingudes en fulls de càlcul en altres sistemes, l'ús d'eines creades explícitament per al tractament de dades n'ampliaria a bastament les possibilitats. Així, eines de programació com Python ofereixen moltes utilitats inherents a la potència de personalització dels llenguatges informàtics. La possibilitat d'ampliació que implica aquest pas tècnic addicional és important de recalcar, ja que a més d'afegir innumerables eines d'assistència a l'anàlisi inclou la potencialitat de tractar quantitats massives de dades mitjançant la mateixa eina.

Aquestes eines d'anàlisi basades en la programació informàtica, tot i augmentar en ordres de magnitud la flexibilitat de l'anàlisi, requereixen coneixements tècnics relacionats amb la pròpia codificació, ja que es basen en utilitzar llenguatges de programació informàtica enfocats a l'anàlisi de dades. Aquests llenguatges, com poden



ser Python o R, apareguts a finals del segle XX,<sup>25</sup> disposen d'una gran quantitat d'opcions tant per a la classificació i anàlisi de dades com per a la seva representació gràfica, amb possibilitats virtualment il·limitades i un gran nombre de llibreries<sup>26</sup> disponibles.

La gràfica inclosa a continuació (Figura 5.26), generada mitjançant Python, mostra una de les possibilitats disponibles a l'hora de representar dades per permetre'n una millor anàlisi. En aquest cas es tracta d'un exemple on s'indiquen el nombre d'espectacles d'òpera representats a Alemanya en el rang d'anys 2004-2019, segons dades de la pàgina web Operabase (2020).

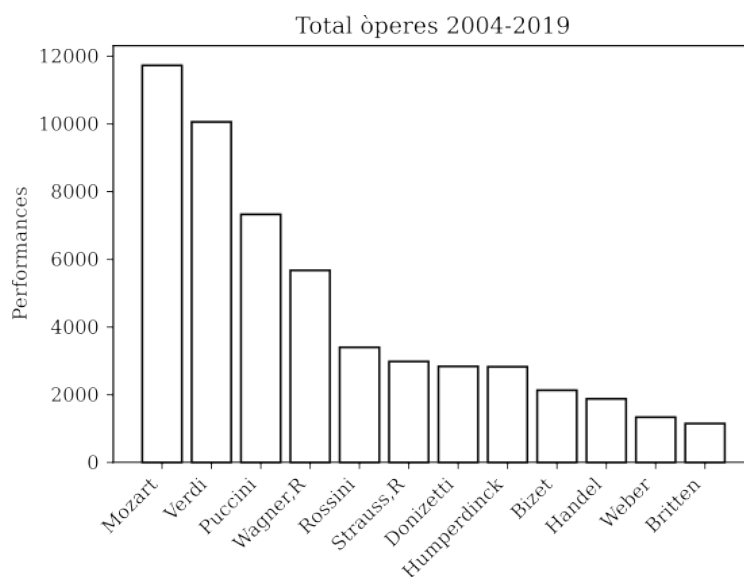


Figura 5.26. Mostra de gràfica generada amb Python.

Recapitulant, les eines com Python ofereixen la possibilitat d'importar les dades tabulars des de formats diversos, incloent tant text pla com fulls de càlcul Excel, de manera que es puguin tractar i representar mitjançant les de programació, que es poden adaptar fins a l'últim detall desitjat. En l'anàlisi de les traduccions d'*Into the Woods*

<sup>25</sup> Llenguatges de programació amb eines per al tractament automatitzat de dades, apareguts el 1991 (Python) i el 1993 (R).

<sup>26</sup> Col·leccions de codi informàtic reutilitzables en la creació de nous programes informàtics.

es mostraran altres de les possibilitats ofertes per l'eina i la seva utilitat en la comparació de texts, com per exemple en el càlcul del grau d'acostament al destinatari o del grau de preservació ritmicomusical, per al text complet o les seves subdivisions.

### **5.8. Triangulació i complementació de l'anàlisi mitjançant entrevistes**

Malgrat que l'anàlisi del text sigui argumentablement suficient per arribar a conclusions sobre la tasca realitzada pels traductors/es, s'ha considerat convenient i útil complementar les dades adquirides per aquest mitjà mitjançant la realització d'entrevistes als traductors particulars d'aquests texts. La disponibilitat d'aquests a explicar la seva tasca i les seves visions sobre la feina de traductor de musicals ens pot donar una visió des de l'interior que d'una altra manera no podríem més que albirar des de la llunyania.

La revisió i detall d'aquestes entrevistes es posarà posteriorment enfront a les conclusions inicials extretes dels texts, de manera que se'n pugui veure fins a quin punt l'anàlisi del text es correspon amb les intencionalitats expressades pels traductors.

#### **5.8.1. Informacions a extreure**

El disseny d'anàlisi textual presentat en aquest capítol ofereix la possibilitat d'obtenir una percepció aprofundida del text de musical i de les seves traduccions, així com una base adequada per dissenyar nous instruments d'anàlisi per al text, amb un enfocament sociològic més acusat, ja que ens aporta:

- Una relació de tècniques utilitzades per traductors professionals en la traducció de musicals
- L'adaptació d'aquestes tècniques a l'anàlisi descriptiva de traduccions, tant per al sistema aural de la parla com de la música.

- La possibilitat d'analitzar qualitativament i quantitativa les traduccions de musicals, comparant-ne les diverses traduccions.

Així com l'anàlisi d'un musical concret com *Into the Woods* forneix respostes sobre l'aportació concreta d'aquesta obra, aquesta recerca ens ofereix també resultats generalitzables a altres peces pertanyents al mateix gènere. Per tant, l'anàlisi del text de musical i les seves traduccions permet definir les subdivisions en subtipus i unitats de traducció, així com la detecció de tècniques de traducció per a cadascuna d'aquelles, una estimació de les estratègies necessàries per traduir musicals, i de les prioritats afectat la traducció.

La realització d'entrevistes als traductors professionals del musical analitzat ens donarà una visió aprofundida des de l'interior del procés. En primer lloc podrem revisar fins a quin punt el mètode, tècniques, estratègies i unitats de traducció detectades coincideixen en part o en la seva totalitat amb les afirmacions al respecte de què fan els traductors/es. En segon lloc, tindrem la possibilitat d'esbrinar fins a quin punt el traductor/a fa la feina amb la intenció de deixar la seva empremta o només de realitzar asèpticament la feina assignada.

Les estratègies de traducció usades pel traductor/a en un text que requereix aquest tipus d'expertesa poden ser una temàtica sobre la qual profunditzar a partir de les entrevistes, malgrat no ser el punt principal que es treballa en aquesta tesi. Cadascun dels professionals organitzarà el seu procés de forma diferent, que dependrà no només en les seves capacitats lingüístiques sinó també de les musicals. La revisió d'estratègies revisada en aquest cas es relaciona amb la definició de les unitats de traducció per part de cada traductor/a, i els canvis que s'hi produeixin durant el procés, depenent de l'ordre de traducció adoptat i d'altres factors.

Com s'ha explicat en apartats anteriors, amb una primera anàlisi dels textos meta es pot arribar a definir a prioritats situades jeràrquicament per sota de la prioritat principal, expressable com «la traducció ha de ser escenificable» i que venen a definir els mètodes i submètodes aplicats en la traducció. De la mateixa manera que per a les

altres categories de l'anàlisi descriptiva, les entrevistes ens permeten revisar si els traductors han tingut en compte aquestes prioritats d'un forma sistemàtica o inconscient a l'hora d'implementar els seus mètodes de traducció, millorant així la credibilitat de les conclusions obtingudes.

### 5.8.2. Implementació de les entrevistes

La realització d'entrevistes semiestructurades obre la metodologia a l'ús de mètodes mixtos i a l'enriquiment dels resultats obtinguts, gràcies a l'addició d'altres mètodes de recollida de dades.

Les entrevistes, que s'han dissenyat segons l'estructura tripartida proposada per Seidman en l'àmbit de les ciències socials (2006:17-19), possibiliten eines de recollida adequades, tot i notant la necessitat de tenir la capacitat de modificar les preguntes durant l'entrevista (repreguntar), en base a un bon coneixement i l'experiència personal sobre el tipus de traducció tractada. Les bases d'aquestes entrevistes es poden plantejar segons l'estructura següent en tres parts proposada per Seidman (ibíd.):

- Primera fase, centrada en l'experiència personal de l'entrevistat en la seua vida personal i professional.
- Segona fase, per entrar en el detall de la traducció realitzada, en el context de l'encàrrec de traducció. Qüestions sobre les tècniques de traducció detectades amb l'anàlisi textual i utilitzades en l'àmbit professional.
- Tercera fase, amb una reflexió personal de l'entrevistat/da sobre l'experiència de traducció en general. En aquest cas la tercera fase es pot considerar opcional, donat que en una entrevista semi-estructurada i flexible com la implementada, és possible que les reflexions sorgeixin durant l'entrevista (ibíd.).

Cal fer notar en qualsevol cas que, malgrat haver planificat tant les fases a realitzar com les preguntes inicials a utilitzar durant les entrevistes —tal com implica

el fet de pretendre realitzar entrevistes semiestructurades— el transcurs d'aquestes s'ha mantingut obert, considerant la possibilitat que els traductors volguessin aprofundir en introduir algun tema no previst inicialment. La bateria de preguntes dissenyada inicialment s'inclou al capítol 7, on s'analitzen i relacionen les respostes dels traductors.

## 6. ANÀLISI DELS TEXTS TRADUÏTS

Tal com s'ha desenvolupat en el capítol 5, la metodologia per analitzar les traduccions del text de musical tindrà en compte la subdivisió en tres tipus de subtext, que anomenarem subtext cantat, subtext parlat i subtext escenogràfic. En els tres casos el mètode general de traducció hauria estat la traducció instrumental-comunicativa, tot i que el fet de tenir en compte submètodes segons la subfunció de cada tipus de text implica graus diversos d'allunyament del text origen, donats els diversos condicionants i prioritats que afecten cada subtipus en la traducció.

Per a cada parell llengua origen/llengua meta, en aquest capítol s'inclourà inicialment la proporció de tècniques per a tot el text, així com la subdivisió segons els subtipus de text (cantat, parlat, escenogràfic). A continuació se centrarà l'anàlisi sobre les tècniques de traducció més usades, incloent inicialment el percentatge de tècniques de cada tipus per al text complert i els subtipus textuals. S'argumentarà la prioritat utilitzada en cadascun dels parells de llengües segons el percentatge de tècniques utilitzades de cada tipus, segons la classificació introduïda al capítol 5 i tenint en compte el grau d'acostament al destinatari que també s'hi defineix.<sup>27</sup>

Cadascun dels apartats inclourà la interpretació de les gràfiques així com la descripció d'exemples corresponents a cadascuna de les categories detectades. A més d'una conclusió parcial per a cada parell de llengües, se les posarà en relació per cercar-ne les semblances i diferències de traducció per al text.

Les unitats de traducció en què s'ha subdividit el text complet són un total de 3735, distribuïdes segons s'indica a continuació en la taula següent, que mostra els tipus d'unitats per a cada acte i totals, integrant els dos actes a nivell d'anàlisi.

---

<sup>27</sup> Les llengües s'han etiquetat segons la següent llegenda: CA: català, IT: italià, SP: espanyol d'Espanya, PR: espanyol de Puerto Rico.

Taula 6.1. Distribució d'unitats per subtipus i totals

Tipus	Subdivisió	Unitats
Subtext cantat («S»)	Acte I	1075
Subtext parlat («W»)		577
Subtext escenogràfic («T»)		501
Total		2073
Subtext cantat («S»)	Acte II	702
Subtext parlat («W»)		542
Subtext escenogràfic («T»)		338
Total		1582
Subtext cantat («S»)	Obra completa	1777
Subtext parlat («W»)		1119
Subtext escenogràfic («T»)		839
Total		3735

Com s'explica en detall a la metodologia (capítol 5), la utilització d'una estructura de metadades implementada informàticament permet extreure dades de qualsevol distribució del text. En aquest cas, es comença incloent dades generals amb exemples sobre les categories més utilitzades, però l'eina permetrà extreure estadístiques fins al punt de mostrar només les d'un subtipus de text per a un número musical concret.

### 6.1. Visió general dels texts meta

Aquest apartat inclou les estadístiques quant a tècniques usades<sup>28</sup> en el text com un tot, començant pel percentatge en què es distribueixen les tècniques més utilitzades per a cadascuna de les llengües meta analitzades. S'ha integrat el primer i segon acte

---

<sup>28</sup> Les tècniques detectades es representen a les gràfiques mitjançant els acrònims detallats en el capítol de metodologia, principalment segons la classificació d'Hurtado/Molina, amb els següents valors: AD (Adaptació), AL (Ampliació lingüística), AM (Amplificació), RE (Reducció), CA (Calc), CO (Compensació), CL (Compressió lingüística), CD (Creació discursiva), DE (Descripció), EE (Equivalent encunyat), GE (Generalització), MO (Modulació), OM (Omissió), PA (Particularització), PR (Prèstec), SU (Substitució), TL (Traducció literal), TR (Transposició), VA (Variació).

per obtenir uns valors globals, tot i que el fet de disposar del text en format digital i etiquetat segons s'ha detallat a la metodologia permetria de fet extreure qualsevol fragment de text, com per exemple un dels actes o fins i tot només un número musical, així com les estadístiques corresponents, de manera senzilla.

Les estadístiques de tècniques de traducció emprades per al text analitzat de forma global per a cadascuna de les llengües meta permeten apuntar la tendència general quant a prioritat de traducció secundària afavorida pel traductor, la qual es revisarà mitjançant l'estimació del grau d'acostament al destinatari.

### 6.1.1. Visió general en català

En el text meta complet en català (traducció de Joan Vives Sanfeliu), incloent tots els subtipus de text (cantat, parlat i escenogràfic), es troba un percentatge notable, d'aproximadament el 50% (1884 unitats de traducció), on s'ha detectat una traducció de tipus literal, mentre que l'altra meitat d'unitats s'han traduït mitjançant altres tècniques (veure la Figura 6.1), com es detallarà posteriorment.

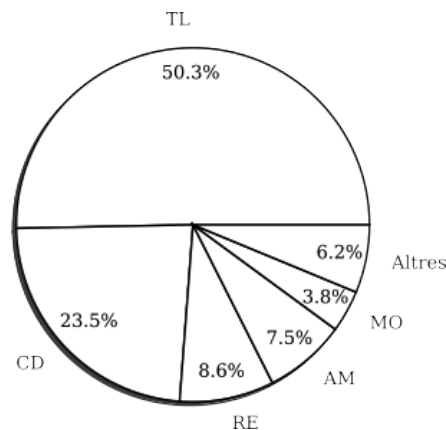


Figura 6.1. Percentatges de tècniques semàntiques anglès-català. Text complet



En el detall per subtipus de text podem observar com, quant als textos sense sincronisme rítmic amb la música, el text escenogràfic inclou un 71,9% de traducció literal i el subtipus parlat un 73,8%.

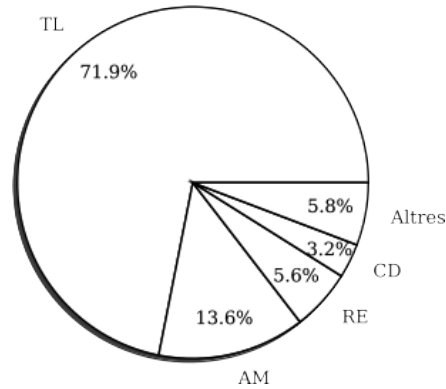


Figura 6.2. Tècniques semàntiques anglès-català. Subtext escenogràfic

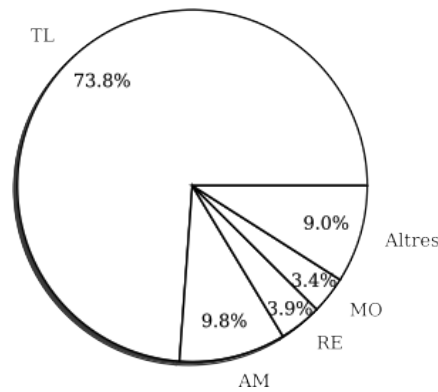


Figura 6.3. Tècniques semàntiques anglès-català. Subtext parlat

Quant al subtipus cantat, hi trobem un percentatge molt menor de traducció literal (27,4%) enfront a un 46,5% de creació discursiva, mentre que les tècniques musicals comporten un percentatge molt alt de mimetisme respecte al text origen (94,8% de mimetisme sil·làbic absolut, 95,7% de mimetisme accentual absolut i 90% de mimetisme absolut de la rima).

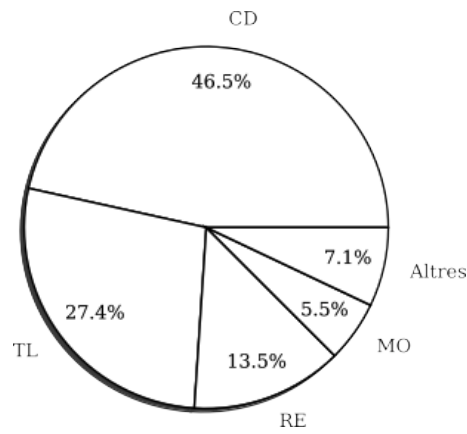


Figura 6.4. Tècniques semàntiques anglès-català. Subtext cantat

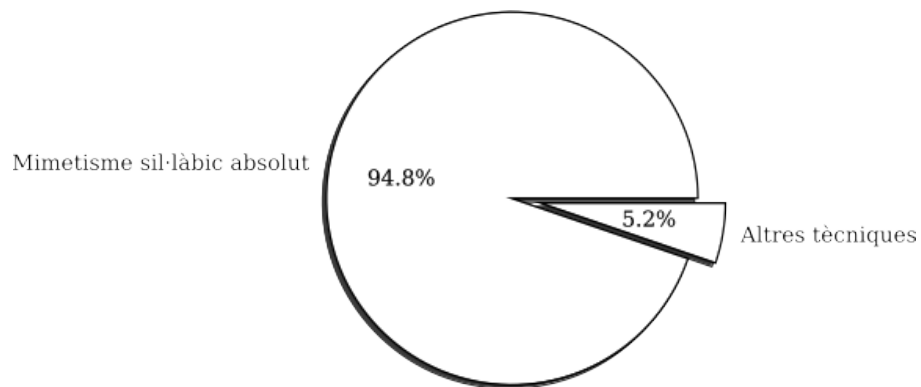


Figura 6.5. Tècniques musicals anglès-català sil·làbiques

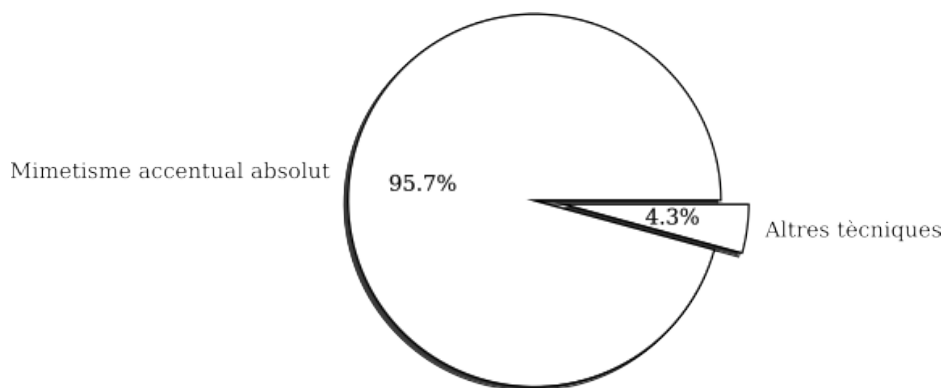


Figura 6.6. Tècniques musicals anglès-català de l'accentuació

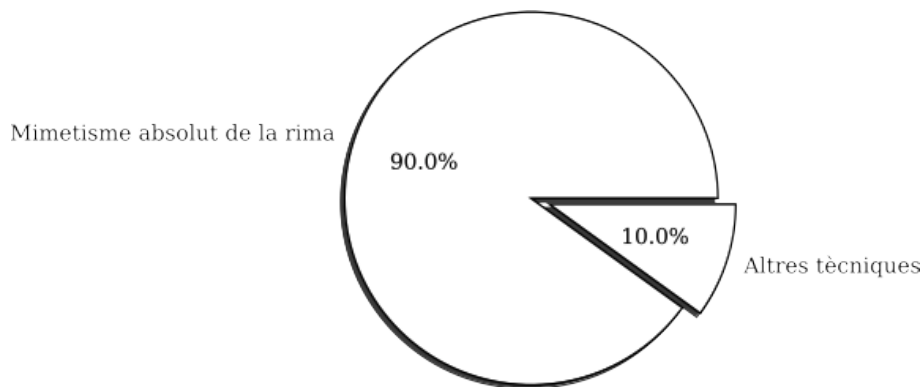


Figura 6.7. Tècniques musicals anglès-català de la rima

Com es pot observar clarament a les figures Figura 6.5, Figura 6.6 i Figura 6.7, les tècniques musicals aplicades pel traductor al català mostren la preponderància donada a la música enfront a la parla, ja que en els tres casos (ritme, accentuació i rima) trobem una majoria d'unitats de traducció implementades mitjançant mimetisme absolut respecte a la partitura origen.

### 6.1.2. Visió general en italià

En el text meta complet en italià, traduït per Andrea Ascari, per al conjunt de subtipus de text (cantat, parlat i escenogràfic) s'extreu que el percentatge de traducció literal és major que en el cas anterior, resultant gairebé del 65%.

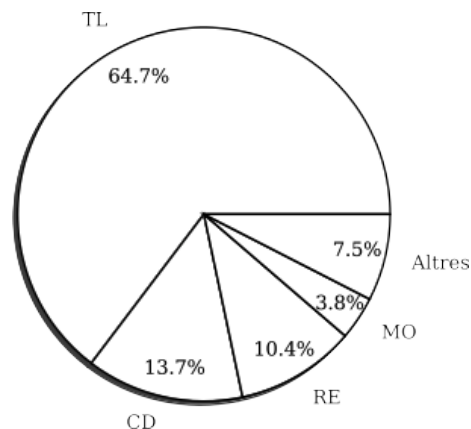


Figura 6.8. Tècniques semàntiques anglès-italià. Text complet

De l'observació del detall per subtipus textuais, veiem com en els dos subtextos amb menys lligams musicals, el percentatge de traducció literal arriba al 88,2% per al text escenogràfic i al 90,0% per al text parlat. Es detecta en aquest cas un adheriment molt elevat al text origen per part del traductor. Quant al text cantat, tot i baixar el percentatge de traducció literal fins al 38,4%, es tracta encara d'un valor alt malgrat les restriccions degudes a l'enllaç amb la música.

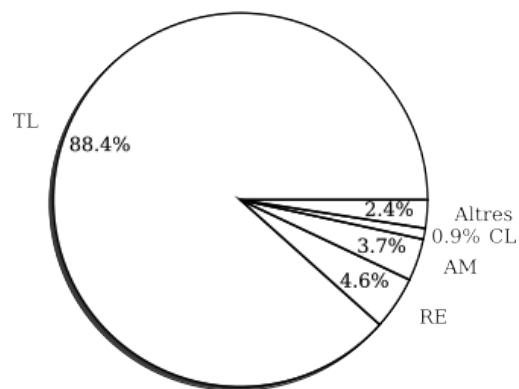


Figura 6.9. Tècniques semàntiques anglès-italià. Subtext escenogràfic

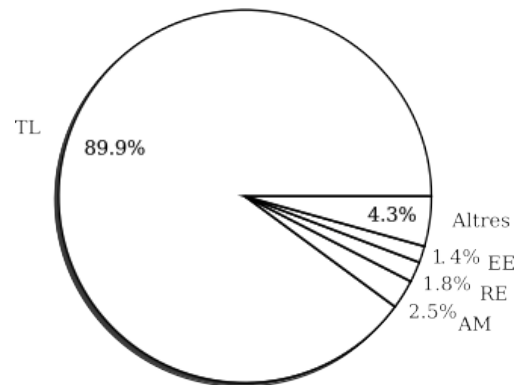


Figura 6.10. Tècniques semàntiques anglès-italià. Subtext parlat

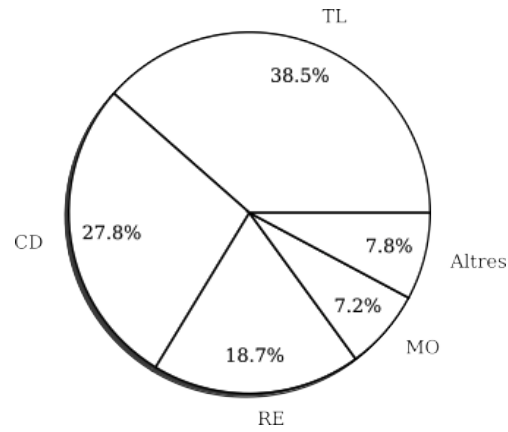


Figura 6.11. Tècniques semàntiques. Subtext cantat

Pel que respecta a les tècniques musicals en italià podem observar que el nombre d'unitats traduïdes amb mimetisme absolut també és majoritari, tot i que amb valors lleugerament inferiors que en català per al ritme (84,6%) i l'accentuació (90,3%) i amb un valor considerablement més baix per a la rima (61,7%).

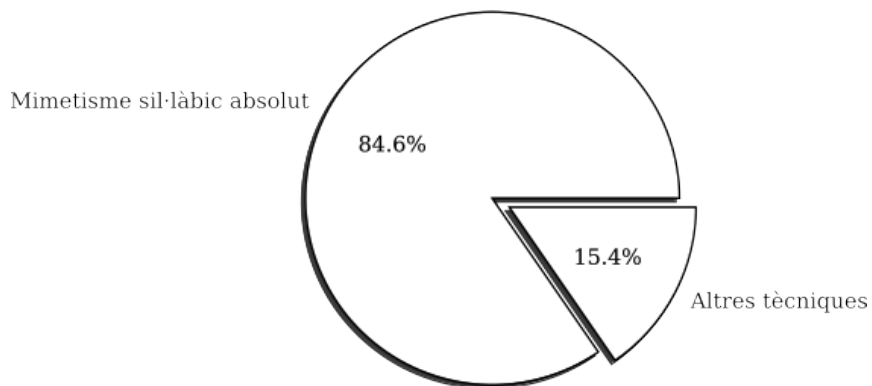


Figura 6.12. Tècniques musicals anglès-italià sil·làbiques

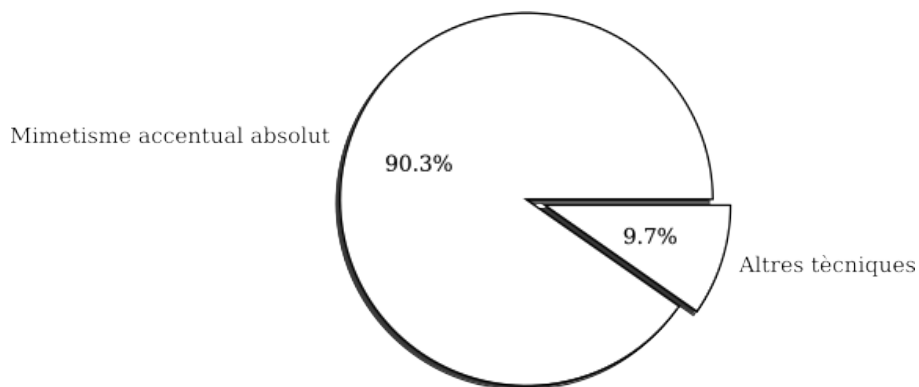


Figura 6.13. Tècniques musicals anglès-italià de l'accentuació

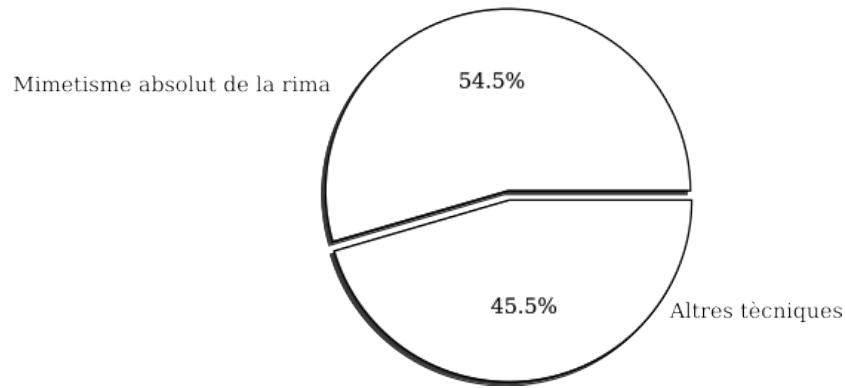


Figura 6.14. Tècniques musicals anglès-italià de la rima

### 6.1.3. Visió general en espanyol (Espanya)

La traducció a l'espanyol realitzada també per Joan Vives<sup>29</sup> inclou, com es desprèn de la gràfica següent per a tot el text integrat, un percentatge menor de traducció literal que els parells de llengües anteriors, tot i ser també d'un 43,4% enfront a la segona tècnica més detectada, que és la creació discursiva.

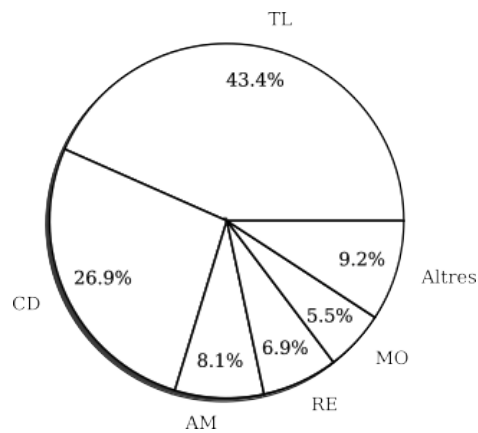


Figura 6.15. Tècniques semàntiques anglès-espanyol (E.). Text complet

Quant a les tècniques més usades en cada subtipus de text, veiem tant en el text escenogràfic com en el parlat trobem un valor al voltant del 60% d'unitats

---

<sup>29</sup> En aquest cas la traducció no va arribar a ser interpretada en escena en aquesta versió donat que no es va arribar a produir l'espectacle per part de Dagoll Dagom. La traducció a l'espanyol de Puerto Rico es basa en aquesta, però, com es detallarà mitjançant les entrevistes als traductors.

traduïdes mitjançant una tècnica literal, mentre que per al subtext cantat el valor baixa considerablement fins a un 17,9% en aquest cas.

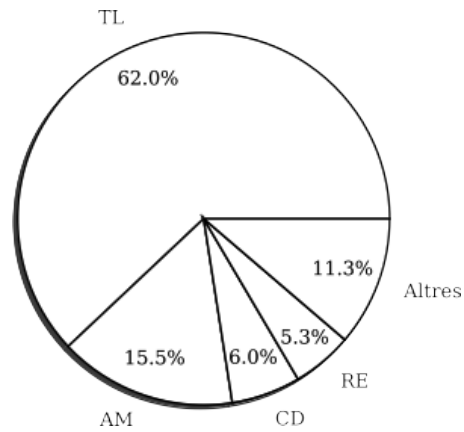


Figura 6.16. Tècniques semàntiques anglès-espanyol (E.). Subtext escenogràfic

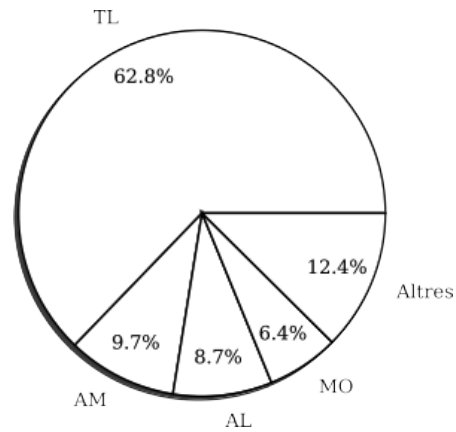


Figura 6.17. Tècniques semàntiques anglès-espanyol (E.). Subtext parlat

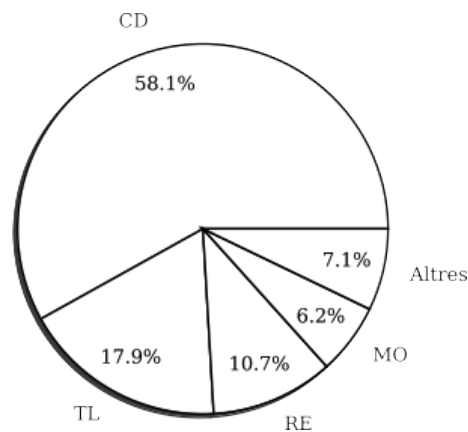


Figura 6.18. Tècniques semàntiques anglès-espanyol (E.). Subtext cantat

En aquesta traducció a l'espanyol d'Espanya i quant a tècniques de traducció musicals, tot i que tant el ritme (93,8%) com l'accentuació (96,3%) s'han preservat majoritàriament utilitzant el mimetisme absolut, la preservació de la rima ha estat menor. Malgrat això hi trobem encara un ús del mimetisme absolut de la rima que arriba a un 80,2% de les unitats de traducció del subtext cantat.

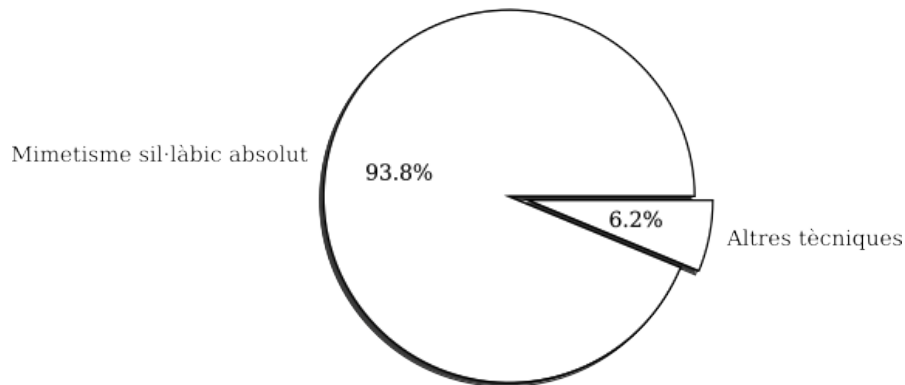


Figura 6.19. Tècniques musicals anglès-espanyol (E.) sil·làbiques

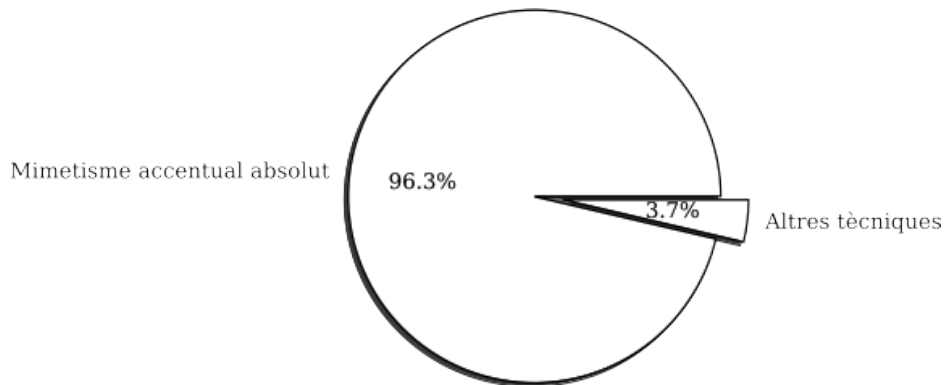


Figura 6.20. Tècniques musicals anglès-espanyol (E.) de l'accentuació

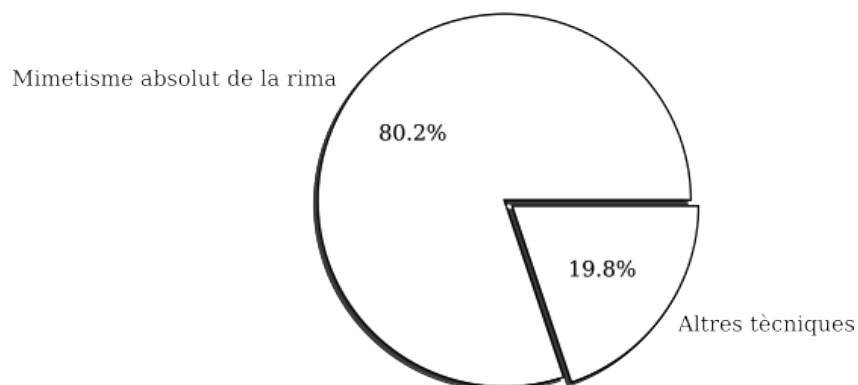


Figura 6.21. Tècniques musicals anglès-espanyol (E.) de la rima



#### 6.1.4. Visió general en espanyol (Puerto Rico)

La traducció a l'espanyol de Puerto Rico, realitzada per Jorge Pérez-Renta a partir de la traducció proporcionada per Joan Vives, ens ofereix un valor major del 60% per a les unitats de traducció implementades mitjançant traducció literal (major que en la traducció base de Vives), seguides per la creació discursiva i la reducció. Com es pot veure per les tècniques emprades, el traductor ha volgut mantenir amb un major pes la informació continguda en el text origen en anglès.

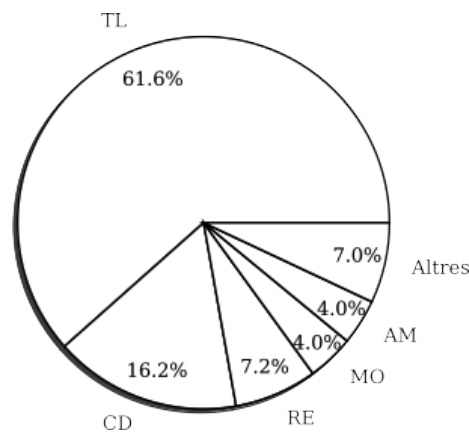


Figura 6.22. Tècniques semàntiques angles-espanyol (P.R.). Text complet

Les tècniques usades per al text escenogràfic i parlat són majoritàriament literals, de manera semblant al que s'observa en italià però amb valors lleugerament inferiors (79,7% traducció literal en el text escenogràfic i 87% en el text parlat). Les tècniques semàntiques per al text cantat arriben al 31,7% de traducció literal, afectant aproximadament una de cada tres de les tècniques emprades.

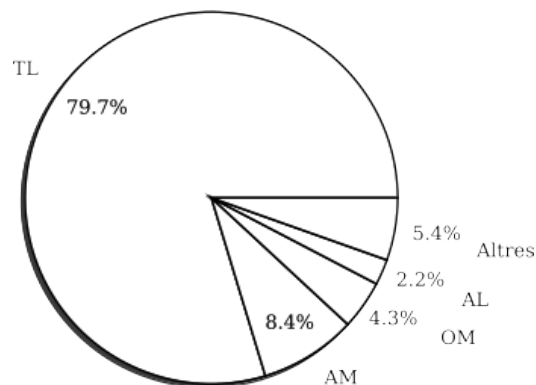


Figura 6.23. Tècniques semàntiques angles-espanyol (P.R.). Subtext escenogràfic

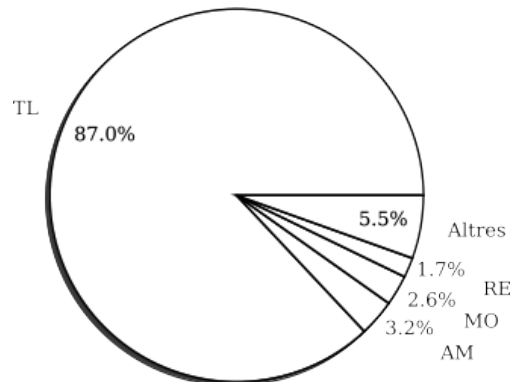


Figura 6.24. Tècniques semàntiques anglès-espanyol (P.R.). Subtext parlat

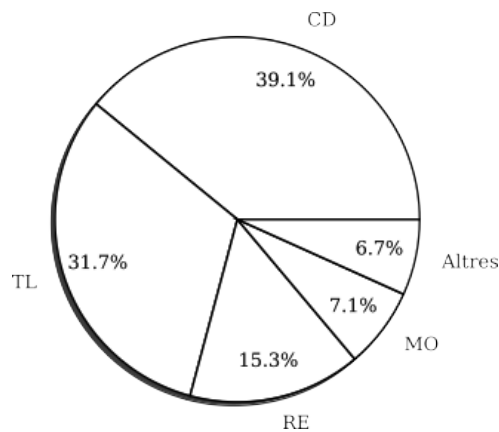


Figura 6.25. Tècniques semàntiques anglès-espanyol (P.R.). Subtext cantat

Com veiem, quant a les tècniques de traducció musicals en la traducció a l'espanyol de Puerto Rico, el mimetisme sil·làbic absolut també ha estat preponderant amb un 89,6%, juntament amb el mimetisme accentual absolut (91,7%), mentre que la rima no ha estat tan prioritària (amb només un 46,5% de mimetisme absolut de la rima), com sí que ho ha estat en les traduccions en català i espanyol d'Espanya, en aquest cas ambdues degudes a Joan Vives.

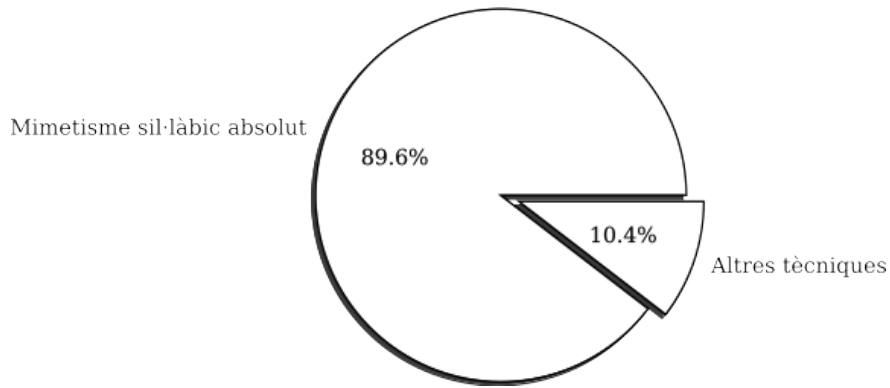


Figura 6.26. Tècniques musicals anglès-espanyol (P.R.) sil·làbiques

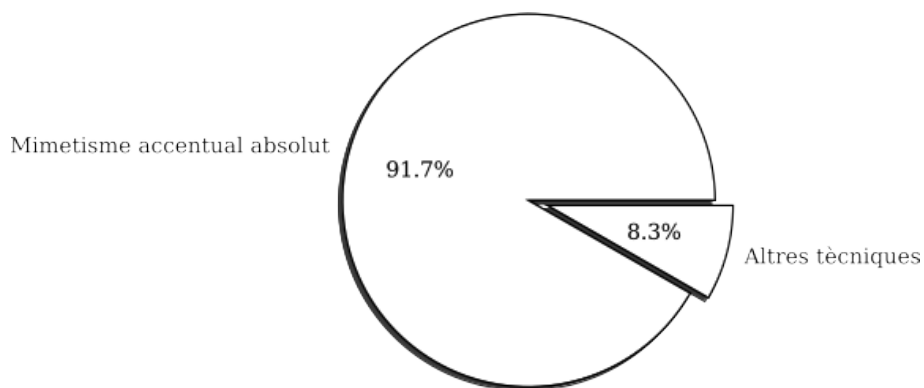


Figura 6.27. Tècniques musicals anglès-espanyol (P.R.) de l'accentuació

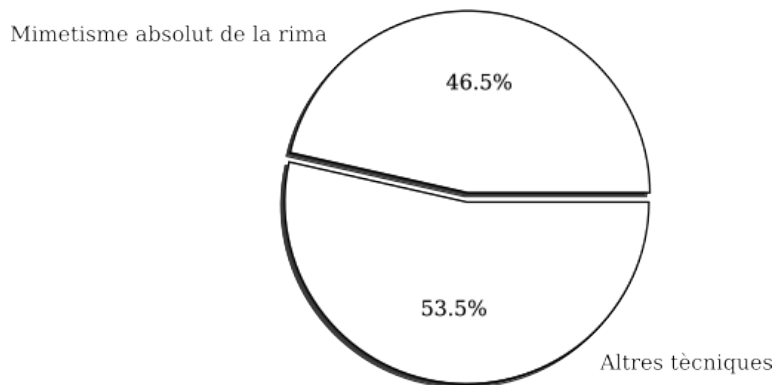


Figura 6.28. Tècniques musicals anglès-espanyol (P.R.) de la rima

## 6.2. Tècniques per parell de llengües i subtipus de text

Per tal de detallar els resultats obtinguts en l'anàlisi de les traduccions, s'inclouen a continuació subapartats dividits per parell de llengües, entre la llengua origen (anglès)

i les quatre llengües meta (català, italià, espanyol d'Espanya i espanyol de Puerto Rico). Per a cadascun d'aquests subapartats es divideix l'anàlisi segons els tres subtipus de text definits (parlat, cantat i escenogràfic).

S'inclouen conseqüentment els valors acumulats en tot el text per a les tècniques de traducció utilitzades en cada cas, així com una estimació del grau d'acostament al destinatari meta a partir d'aquestes dades, que ens permet justificar la major o menor importància donada a la prioritat indicada com «apropar el text al destinatari».

Finalment en cada subapartat s'adjunten exemples comentats de les tècniques més emprades per a cadascun dels subtipus textuals. Els exemples es mostren inicialment amb taules que consten de tres columnes (la primera amb el número d'unitat de traducció i l'acte, la segona amb la unitat en llengua meta i una traducció literal d'aquesta, la tercera amb la unitat de traducció en llengua meta).

No s'ha considerat necessari incloure la columna que indica el personatge en acció en una escena donada en la transcripció dels exemples. En els casos on la tècnica exemplificada s'acompanyi d'altres tècniques amb interès per anàlisi, s'inclouran en l'apartat en relació amb la resta de decisions del traductor.

Òbviament, quant al subtext cantat, es tracta d'un cas molt particular, ja que tot i que s'han detectat nombroses unitats de traducció i conjunts d'aquestes traduïdes mitjançant la traducció literal, aquests fragments no coincideixen habitualment en tots els texts meta revisats.

En el cas del subtext escenogràfic, trobem tota classe d'ampliacions i matisos sobre què ens trobem a sobre de l'escenari i quina ha de ser l'actitud dels intèrprets, de manera similar a allò que veiem en el subtext parlat, on els traductors han pogut incloure aclariments o prescindir de determinats conceptes per acostar el text als seus personatges i la seva cultura.

Quant a les tècniques de traducció musicals, les gràfiques incloses mostren el nombre acumulat d'usos de cadascuna de les tècniques, que precedeixen exemples de les tipologies més trobades en el text. Tal com es detalla al capítol 5 de metodologia,

les tècniques analitzables a partir de la conjunció de text i música s'han subdividit en mimetisme absolut o relatiu per al nombre de síl·labes, l'accentuació i rima. El mimetisme sil·làbic comporta la conservació o modificació del nombre de síl·labes. En l'accentuació es caracteritza si els accents musicals i prosòdics es troben coordinats entre el text meta i la partitura musical. Quant al mimetisme de la rima, s'indica si s'han conservat els llocs i tipus de rima en la traducció. A més d'aquesta caracterització del mimetisme s'inclouen exemples (en un nombre reduït) on no s'ha preservat el mimetisme, per omissió o canvi d'unitat.

### **6.2.1. Anglès – català**

El text català analitzat fou publicat per Edicions 62 el 2008 i és l'únic cas de text utilitzat en aquesta tesi, exceptuant el text origen, en què s'ha tractat amb un document publicat i que per tant es pot considerar com un producte final.

#### **6.2.1.1. Tècniques semàntiques - Subtipus escenogràfic**

En el subtipus escenogràfic en català, les tècniques més usades juntament amb la traducció literal són l'amplificació, la reducció i la creació discursiva. D'aquests valors es pot estimar el següent valor per al grau d'acostament al destinatari meta<sup>30</sup>:

- Grau d'acostament subtext escenogràfic (CA): 2,25 – Acostament mitjà [2].

A més d'observar les tècniques més usades en aquest cas, podem argumentar que el grau d'acostament degut a les tècniques usades pel traductor decantaria el text cap als seus destinataris tot i conservar en gran part la informació del text origen.

---

<sup>30</sup> La fórmula matemàtica amb què s'ha estimat aquests valors es pot trobar en el capítol 5.

Taula 6.2. Text meta en català. Subtipus escenogràfic

Tècnica	Nombre	Percentatge (%)
Ampliació lingüística	15	2,0
Amplificació	99	13,3
Creació discursiva	23	3,1
Compressió lingüística	7	0,9
Compensació	1	0,1
Descripció	3	0,4
Equivalent encunyat	1	0,1
Generalització	4	0,5
Modulació	8	1,1
Omissió	5	0,7
Particularització	4	0,5
Reducció	41	5,5
Substitució	3	0,4
Traducció literal	524	70,4
Transposició	3	0,4
Variació	3	0,4

### Traducció literal

Com ja hem pogut observar per l'estadística general, la tècnica més utilitzada pel traductor en el subtext escenogràfic és la traducció literal.

En aquest exemple, corresponent a la unitat de traducció 1621/I,<sup>31</sup> tot i tractar-se d'una unitat traduïda predominantment mitjançant traducció literal, podem observar algun toc de color local en el text meta en català mitjançant l'ús de l'expressió «surten pitant de l'escenari» per indicar el moviment dels personatges quan aquests «corren cap a fora».

---

<sup>31</sup> Tots els exemples s'inclouen en format de taules amb les mateixes columnes (Unitat/Acte, Unitat de traducció en llengua origen i traducció literal, Unitat de traducció en llengua meta).

Unitat/Acte	Unitat de traducció en llengua origen i traducció literal	Unitat de traducció en llengua meta
Unitat 1621/Acte I	<p>Prince and Steward dash offstage. We hear Florinda, Lucinda and Stepmother. They enter, first looking behind them, then looking towards the Prince.</p> <p>[El Príncep i el Lacai corren cap a fora. Sentim Florinda, Lucinda i la Madrastra. Entren, primer mirant enrere, llavors mirant cap al Príncep]</p>	<p>El PRÍNCEP i el LACAI surten pitant de l'escenari. Sentim la FLORINDA, la LUCINDA i la MADRASTRA. Entren, primer mirant enrere i després cap al PRÍNCEP.</p>

### Amplificació

Com veiem en la unitat 164a/I inclosa a continuació,<sup>32</sup> els «sweets» [dolços] esdevenen «totes les lllaminadures que ha pogut arrabassar», en una amplificació on el traductor fa èmfasi en el caràcter compulsiu del personatge, pintant una imatge sobre el moment en què ha aconseguit totes aquestes lllaminadures.

164a/I	<p>(LRRH has been compulsively eating sweets at the Baker's house;</p> <p>[La Caputxeta ha estat menjant dolços compulsivament a cal Forner.]</p>	<p>La CAPUTXETA ha estat menjant compulsivament totes les lllaminadures que ha pogut arrabassar de cal FORNER.</p>
--------	---	--

En aquest cas l'acotació escènica en català corresponent a la unitat 234/I inclou l'aclariment que els personatges balbucegen «per sota la VENTAFOCS que canta», cosa que en el text origen caldria destriar del context, ja que no està especificat.

<sup>32</sup> Les unitats de traducció corresponents a acotacions teatrals formades per diverses frases s'han pogut subdividir en diferents subunitats (a, b, c, etc.) per tenir en compte els possibles problemes de traducció continguts en cadascuna d'elles.

<b>234/I</b>	(She and Florinda continue babbling underneath.)  [Ella i Florinda continuen balbujecant per sota]	La FLORINDA i la LUCINDA segueixen de xerrameca, per sota la VENTAFOCS que canta.
--------------	--	---

## Reducció

Tot i que, com en la major part de possibles problemes de traducció que es puguin trobar en el subtext escenogràfic, les solucions són literals, podem veure com en aquest cas (unitats 1203a/I-1203b/I) també hi ha pèrdues d'informació en forma de reducció. Els personatges en català entren i surten del bosc però no ho fan tan ràpid com en anglès, on «entren i surten disparats» i tampoc estan fent els seus encàrrecs, com si en la cultura meta fossin personatges més ociosos.

<b>1203a/I</b>	Wife takes off after Milky-White; final chime of midnight; music continues under;  [L'esposa surt a la recerca de Milky-White; última campanada de mitjanit; la música continua per sota]	Finalment es decideix per la BLANQUETA, l'última campanada de la mitjanit; segueix la música per sota;
<b>1203b/I</b>	one by one each of the characters appears moving through the woods, darting in and out of the trees and paths, pursuing their errands, mostly oblivious to one another.  [un a un cadascun dels personatges apareix movent-se a través dels boscos, entrant i sortint disparats dels arbres i els camins, portant a terme els seus encàrrecs, majoritàriament mostrant-se aliens uns als altres]	un per un tots els personatges apareixen pel bosc, darrere els arbres, pels camins, etc., ignorant-se els uns als altres.



Quant a la unitat de traducció 164b/I, tot i que apareixen els mateixos elements (les mans i la boca) en la traducció (malgrat la particularització de «llavis» en lloc de «boca»), el personatge no es neteja les mans, sinó que només les utilitza per netejar-se allò que ha menjat.

---

<b>164b/I</b>	she now swallows, wiping her hands and mouth.)	Empassa mentre es neteja els llavis amb la mà.
	[ara (ella) empassa, eixugant-se les mans i la boca]	

---

### Creació discursiva

Podem afirmar que en la unitat 1435/I el traductor ens ha regalat una imatge similar però no idèntica a la del text origen. Mentre Sondheim ens explica com la bruixa llença un raig de llum que deixa parats els altres personatges, en el text meta en català els poders es converteixen —per mitjà d’una creació discursiva— en «tota mena de pirotècnia», segurament més propera a una bruixa mediterrània que llença petards en lloc de llamps.

---

<b>1435/I</b>	Witch zaps them with lightning and leaves.	La BRUIXA els llença tota mena de pirotècnia i se’n va.
	[La bruixa els impacta amb un llamp i se’n va]	

---

A més de l’ampliació que representa el fet que, en català, la dona és jove a més de bella, podem llegir en la unitat 2243/I que, en lloc de girar-se «amb una floritura», en un moviment contingut però probablement elegant, en català «dona una volta acrobàtica fent volar la capa», de manera que gràcies a aquesta creació discursiva es tractaria d’un moviment molt més dinàmic i espectacular.

2243/I	The Witch with a flourish turns around. She has been transformed into a beautiful woman. Blackout.	BRUIXA dona una volta acrobàtica fent volar la capa. S'ha transformat en una dona jove i bella. Fosc.
	[La bruixa es gira amb una floritura. Ha estat transformada en una bella dona. Fosc.]	

### 6.2.1.2. Tècniques semàntiques – Subtipus parlat

Per a aquest subtipus, les tècniques més usades després de la traducció literal són l'amplificació, la reducció i la modulació. Trobem també un nombre d'unitats traduïdes amb creació discursiva. D'aquests valors es pot estimar el següent valor per al grau d'acostament al destinatari:

- Grau d'acostament estimat subtext parlat (CA): 2,19 – Acostament mitjà.

Taula 6.3. Text meta en català. Subtipus parlat

Tècnica	Nombre	Percentatge (%)
Adaptació	5	0,4
Ampliació lingüística	31	2,6
Amplificació	115	9,5
Calc	2	0,2
Creació discursiva	37	3,1
Compressió lingüística	8	0,7
Compensació	2	0,2
Descripció	4	0,3
Equivalent encunyat	23	1,9
Generalització	6	0,5
Modulació	40	3,3
Particularització	10	0,8
Reducció	46	3,8
Traducció literal	863	71,6
Transposició	7	0,6
Variació	7	0,6

A més del predomini de la traducció literal, es pot argumentar que el traductor ha tendit a acostar el text meta als seus destinataris només en un nivell mitjà, tal com

ens indiquen les tècniques utilitzades, mantenint gran part de la informació del text origen en el text meta.

### Traducció literal

Les dues unitats de traducció 901a/I i 901b/I, corresponents al text parlat, s'han traduït de manera literal. Com es pot veure mitjançant la comparació dels texts, el text meta segueix molt de prop l'estructura del text origen, tot i la llicència creativa d'usar el terme «sofisticat» com a adjectiu per denotar bellesa. En aquest cas, es tracta de l'única paraula de la unitat que no s'ha substituït per un equivalent literal, que podria ser *bonic* o *preciós*, o algun altre terme que impliqués un canvi menor.

901a/I	<p>Rapunzel, Rapunzel. What a strange name. Strange but beautiful....and fit for a Prince.</p> <p>[Rapunzel, Rapunzel. Quin nom més estrany. Estrany però preciós... i adequat per a un príncep.]</p>	<p>Rapunzel, Rapunzel. Quin nom més estrany. Estrany però sofisticat... i fet per a un príncep.</p>
901b/I	<p>Tomorrow, before that horrible witch arrives, I will stand before her window and ask her to let down her hair to me.</p> <p>[Demà, abans que aquella horrible bruixa arribi, em plantaré davant la seva finestra i li demanaré que deixi caure els seus cabells per a mi.]</p>	<p>Demà, abans que aquesta horrible bruixa no arribi, em plantaré sota aquesta finestra i li demanaré que deixi caure els seus cabells per a mi.</p>

### Amplificació

En la traducció del subtipus parlat al català hi trobem un nombre notable de tècniques traduïdes mitjançant l'amplificació. Els següents en són algunes mostres considerades representatives. Per exemple, en la unitat 910/II s'afegeixen precisions en la informació com indicar que la geganta es troba solta «pel regne», aspecte que no s'indica en el

text origen, malgrat poder-se inferir del context de l'obra i l'escena que s'està desenvolupant.

---

<b>910/II</b>	Well, you can't stay here. There's a giant on the loose.	Bé, no et pots quedar aquí. Hi ha una geganta rondant pel regne.
	[Bé, no et pots quedar aquí. Hi ha una geganta solta.]	

---

En la unitat 1554/I veiem que a l'hora d'indicar a l'altre personatge que vagi a buscar els cabells, «get»[agafa] esdevé «Més et valdrà anar a cercar». A més d'utilitzar òbviament un nombre major de paraules, la frase perd la connotació imperativa per passar a indicar la opinió que l'acció a realitzar és preferible a altres.

---

<b>1554/I</b>	No! Get the hair!	No! Més et valdrà anar a cercar els cabells!
	[No! Agafa els cabells!]	

---

En darrer lloc, s'inclou la unitat 1605/II on, juntament amb la pèrdua de la partícula «yes»[sí] hi trobem l'amplificació «tens raó». L'addició d'aquesta segona frase («és cert»/«tens raó») permet redundar en l'afirmació igual que en el text origen, on també hi ha dos frases que signifiquen que sí («Però sí»/«és cert»).

---

<b>1605/II</b>	But yes, it's true.	Però és cert, tens raó.
	[Però sí, és cert.]	

---

## Reducció

Resulta relativament senzill trobar exemples de reduccions en el subtipus parlat en català, com veiem (per exemple) en les unitats 832/I, on no s'indica que s'està donant

«beans»[fesols], o en la 832/II, que sobreentén el fet que s'està parlant de «the giant»[la geganta].

<b>832/I</b>	How many beans? [Quants fesols?]	Quantes me'n dona?
<b>832/II</b>	Have you come upon the giant yet? [Us heu trobat ja amb la geganta?]	I l'heu vista ja?

De manera similar, en la unitat 1666/II es pot observar com l'acció per la qual el personatge (la geganta) fou «struck a deadly blow»[colpejada amb un cop mortal] perd la qualificació per quedar-se en que fou «colpejada». D'alguna manera, la frase perd violència, ja que no s'especifica que fou un cop mortal, tot i que el resultat de l'escena no canvia en el text meta.

<b>1666/II</b>	She was arguing with the giant —trying to protect you— and she was struck a deadly blow by the Prince's steward. [Ella estava discutint amb la geganta — intentat protegir-vos— i va ser colpejada amb un cop mortal pel lacai del príncep.]	Estava discutint amb la Geganta... intentava protegir-te... i ha estat colpejada pel Lacai del Príncep.
----------------	---	---

## Modulació

La modulació del punt de vista en expressar alguna idea es pot trobar en alguns casos per al subtext parlat, tot i no ser tant comuna com les tècniques anteriors. La unitat 641/I en català opta per preguntar per què allò que es compra és «tan car», mentre que el text origen se centra a preguntar per «such a sum»[una quantitat així].

---

	Oh now, Jack. Why such a sum?	
<b>641/I</b>	[Oh caram, Jack. Per què una quantitat així?]	Caram, Jan. Com és que és tan car?

---

També en la unitat 240/II es passa d'explicar que «no s'ha estat fora» a convertir-ho en que «no s'ha sortit», aconseguint transmetre igualment la idea, com en el cas anterior.

---

	But I haven't been outside all day!	
<b>240/II</b>	[Però no he estat a fora en tot el dia!]	Però si no he sortit en tot el dia!

---

La mostra de la unitat 1634/II és molt similar, ja que el punt de vista passa d'afirmar una visió negativa, «(they) would be upset»[estarien molestes], a negar una visió positiva, «no estarien gens satisfetes». Sembla interessant fer notar en la versió en català l'ús normatiu de la doble negació «ni la mare ni la iaia/no estarien», que remarca la negació «Elles no estarien satisfetes».

---

	I think my granny and my mother would be upset with me.	
<b>1634/II</b>	[Penso que la meva iaia i la meua mare estarien molestes amb mí.]	Crec que ni la mare ni la iaia no estarien gens satisfetes de mi.

---

### 6.2.1.3. Tècniques semàntiques – Subtipus cantat

En aquest cas, les tècniques més usades són la creació discursiva, la traducció literal, la modulació i la reducció, com mostra la Taula 6.4. D'aquests valors, a la vegada, es pot estimar el següent valor per al grau d'acostament al destinatari:

- Grau d'acostament subtext cantat (CA): 2,66 – Acostament mitjà/alt [2,5].

Taula 6.4. Text meta en català. Subtipus cantat

<b>Tècnica</b>	<b>Nombre</b>	<b>Percentatge (%)</b>
Adaptació	4	0,2
Ampliació lingüística	1	0,1
Amplificació	65	3,6
Calc	1	0,1
Creació discursiva	816	44,9
Compressió lingüística	19	1,0
Compensació	43	2,4
Equivalent encunyat	3	0,2
Generalització	14	0,8
Modulació	96	5,3
Particularització	7	0,4
Reducció	237	13,0
Substitució	5	0,3
Traducció literal	481	26,4
Transposició	22	1,2
Variació	5	0,3

Les tècniques fetes servir pel traductor ens permeten afirmar que, després de la prioritat principal, en aquest cas indicada com a cantabilitat del subtext, la prioritat cultural ha estat tinguda molt en compte, de manera que s'ha aconseguit igualment un grau d'acostament mitjà/alt al destinatari.

### Creació discursiva

Sabent que en aquesta escena Jack s'està acomiadant de la seva estimada vaca, resulta possible entendre que la traducció en català transmet un missatge similar al que tenim en l'original, però aquesta idea de la pèrdua de l'amic es transmet mitjançant la creació discursiva dins d'un context conegut.

<b>845/I</b>	You've been a perfect friend. [Has estat un amic perfecte]	T'ESTIMO, VELL AMIC,
<b>846/I</b>	I hate to see us part, old pal, [Odio veure'ns separats, vell amic]	T'HE HAGUT DE VENDRE, I ARA ETS SEU,





aconsegueix transmetre la idea que el camí és fàcil per als personatges si no dubten i tiren endavant, tot i que usa termes i idees diferents del text origen.

<b>316/II</b>	The path is straight, [El camí és recte,]	EL DIA ÉS NET
<b>317/II</b>	No reason, then, to hesitate— [No hi ha raó, llavors, per dubtar—]	I NO ENS PERDREM SI ANEM TOT DRET

The path is straight, No rea - son then to hes - i - tate  
El di - a és net I no\_ens per-drem si\_a-nem tot dret

(Sondheim 1987:528)

En el cas de la unitat 1017/II podem veure com el traductor ha traduït «peculiar» com «d'encís», afegint una interpretació discursiva de l'adjectiu trobat al text origen. Aquest descriptor, que en anglès significa «estrany», i de vegades fins i tot té un to negatiu, esdevé en català una escena més propera al conte de fades amb moments i personatges «encisadors».

<b>1017/II</b>	One peculiar passing moment. [Un moment peculiar que passa]	D'UN MOMENT D'ENCÍS QUE PASSA.
----------------	--	-----------------------------------

One pe - cu - liar pas - sing mo - ment  
d'un mo - ment d'en - cís que pas - sa.

(Sondheim 1987:614)

## Traducció literal

La capacitat del traductor de traduir un nombre considerable d'unitats cantades mitjançant la tècnica de traducció literal implica l'ús de tècniques musicals, com es pot avançar en els dos exemples següents i s'aprofundirà en el subapartat sobre tècniques musicals de cada parell de llengües.

Veiem que les unitats 886/I a 888/I són un exemple de l'assoliment de traducció literal en un text on també s'han respectat els paràmetres ritmicoaccentuals<sup>34</sup> d'enllaç amb música (que es detallaran més en l'apartat següent). En la primera unitat observem un fenomen que s'ha detectat a bastament en la traducció del subtext cantat en català i que és l'enllaç entre la darrera vocal d'una paraula i la primera de la següent, convertint-les en una sinalefa o elisió.<sup>35</sup> Això permet convertir les síl·labes «Qui+ho» en una sola síl·laba pronunciada com «Qui\_ho».

886/I	Who knows? [Qui ho sap?]	QUI HO SAP?
887/I	Why you do [Per què fas]	PER QUÈ FAS
888/I	what you do, [el que fas,]	EL QUE FAS?

The image shows a musical staff in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter notes and eighth notes. Below the staff, the English lyrics are: 'who know? Why you do what you do'. Below that, the Catalan equivalents are: 'Qui\_ho sap? Per què fas el que fas?'. The underscore in 'Qui\_ho' indicates a syllabic fusion.

(Sondheim 1987:158)

<sup>34</sup> En el subapartat «Tècniques per parell de llengües i subtipus de text» s'aprofundirà en l'anàlisi de les tècniques musicals usades en la traducció.

<sup>35</sup> En el llibre d'estil de la Corporació Catalana d'Audiovisuals (CCMA), aquest fenomen es tracta dient que «Com a norma general, quan trobem juntes una paraula que acaba en vocal i una altra que hi comença, pronunciem una sola síl·laba (elidint una de les vocals o fent un diftong)» (CCMA 2013).

## Reducció

Com veiem, en la traducció en català (U1019/II – U1022/II), «the beans»[els fesols] no apareixen explícitament, de manera que en aquest punt trobem aplicada una reducció. Juntament amb alguna ampliació, com en el punt on s'afegeixen precisions sobre el fet que el Forner aparentment *no el va avisar* que es quedaria la vaca, podem considerar que la resta d'informació sobre el canvi produït arriba al destinatari.

	I was given those beans!	
1019/II	[Em van donar aquells fesols]	ME LES VAU DONAR VÓS!
	(to Baker)	
1020/II	[al Forner]	(al FORNER):
	You persuaded me //	
1021/II	[Em vas persuadir]	VA CANVIAR-LES PER //
	to trade away my cow for beans!	
1022/II	[de canviar la meva vaca per fesols]	LA VACA I NO EM VA AVISAR

I was giv - en those beans! You per - suad - ed me to trade a - way my cow for beans!  
Me les vau do - nar vós! Va can - viar - les per la va - ca i no\_em va\_a - vi - sar.

(Sondheim 1987:629-630)

En les unitats 973/II a la 980/II es pot considerar que la unitat 973 inclou una reducció, ja que no s'està indicant que el personatge de qui es parla és el príncep, tot i que es compensa aquesta pèrdua en la unitat 972 parlant de l'«hereu».

D'altra banda, en aquest fragment resulta interessant veure les ampliacions que es materialitzen amb acotacions teatrals («Es toca els llavis», etc.) i que donen un to més sensual al text català del que deixa entreveure el text origen només a partir del material semàntic escenificable.

971/II	Was that me? [Vaig ser jo?]	ERA JO?
972/II	Was that him? [Va ser ell?]	I AMB L'HEREU?
973/II	Did a prince really kiss me, [Realment em va besar un príncep,]	HE ESTAT JO LA BESADA...
974/II		(Es toca els llavis.)
975/II	And kiss me... [I em va besar...]	I BESADA...
976/II		(Es toca els pits.)
977/II	and kiss me... [i em va besar...]	I BESADA...
978/II		(Fa com si anés a tocar-se el sexe, però s'atura.)
979/II	And did I kiss him back? [I jo li vaig tornar la besada?]	I... CREC QUE JO M'HI HE TORNAT!
980/II	Was it wrong? Am I mad? [Em vaig equivocar? Estic boja?]	HE EMBOGIT? QUÈ HA PASSAT?



(Sondheim 1987:601-2)

## Modulació

La traducció en català d'aquest fragment cantat (unitats 1816/I – 1817/I) assoleix l'objectiu de traslladar la mateixa idea expressada en el text origen, tot i que mitjançant una modulació que en canvia el punt de vista. Mentre que inicialment el fet de voler un ball no implica voler un príncep, en català la idea es trasllada a l'espectador mitjançant una pregunta que n'insinua la resposta.

	Wanting a ball	
1816/I	[Voler un ball]	QUI VOL UN PRÍncep
	is not wanting a Prince...	
1817/I	[no és voler un príncep]	QUAN SURT A BALLAR?

Want - ing a ball is not want - ing a Prince  
 Qui vol un prin - cep quan surt a ba - llar?

(Sondheim 1987:339)

De la mateixa manera, els dos versos assignats a les unitats 1894/I i 1895/I mostren exemples de modulació. En el primer una pregunta sobre l'obediència esdevé una afirmació sobre «el que jo et dic». Quant al segon, la frase alligadora sobre els nens en general es converteix en una interpel·lació directa al personatge.

	Why could you not obey?	
1894/I	[Per què no podies obeir?]	MAI FAS EL QUE JO ET DIC!
	Children should listen...	
1895/I	[Els nens haurien d'escoltar]	MAI NO M'ESCOLTES,

Why could you not o - bey? Child-ren should lis-ten  
 Mai fas el que jo\_et dic! Mai no m'es-col-tes,

(Sondheim 1987:346)

Quant a l'exemple que inclou les unitats 867/I i 868/I, com veiem, el missatge es transfereix també al text meta, tot i que amb un canvi de perspectiva que es pot considerar una modulació: es passa de dir que (les mongetes) «són màgiques» a afirmar que «tenen màgia». En aquest cas també es pot observar diverses sinalefes: «Potse(r)\_és» (on no es pronuncia la 'r') i «Qui\_ho», així com la necessitat de pronunciar «veritat» com *vritat* perquè encaixi en l'estructura ritmicomusical, en una unitat de traducció on també s'ha usat la tècnica musical d'afegir una síl·laba (tal com s'aprofundirà en el proper subapartat).

867/I	And maybe they're really magic. [I potser són realment màgiques]	POTSER ÉS VERITAT QUE TENEN MÀGIA
868/I	Who knows? [Qui ho sap?]	QUI HO SAP?

And may - be they're real - ly ma - gic, Who knows?  
 Pot - ser\_ésve\_ri - tat que te - nen ma - gia Qui\_ho sap?

(Sondheim 1987:159)

#### 6.2.1.4. Tècniques musicals – Subtipus cantat

Com s'observa en la taula següent, la traducció en català utilitza el mimetisme sil·làbic absolut, el mimetisme accentual absolut i el mimetisme de la rima absolut en la major

part d'unitats de traducció, tot i que podem trobar exemples de versos on s'han realitzat petites modificacions al ritme prosòdic, tal com s'exemplificarà a continuació.

Taula 6.5. Text meta en català. Tècniques musicals

<b>Tècnica</b>	<b>Sil·làbic</b>	<b>Accentuació</b>	<b>Rima</b>
<b>Mimetisme absolut</b>	1651 (94,8%)	1667 (95,7%)	578 (87,0%)
<b>Mimetisme Relatiu</b>	90 (5,2%)	73 (4,2%)	30 (4,5%)
<b>Ampliació/Compensació</b>			16/6 (2,4%/0,9%)
<b>Omissió</b>	0 (0%)	1 (0,1%)	34 (5,1%)
<b>Preservació rítmica</b>	3,9483	3,8725	3,7850

La quantitat menor d'unitats de traducció en el cas del paràmetre rima, tal com es podrà veure en tots els parells de llengües analitzats, es deu al fet que el nombre de versos que inclouen rimes en el text origen representen de fet només una part del subtext cantat total.

Com expliciten les figures anteriors, Joan Vives aconsegueix transferir el subtext cantat al català en un nombre majoritari de casos, a la vegada que preserva el text musical, aplicant mimetisme absolut de tots els paràmetres. El càlcul del grau de preservació rítmica s'apropa a un mimetisme absolut complet per al fragment en els tres paràmetres: sil·làbic (3,9483), de l'accentuació (3,9982) i de la rima, lleugerament inferior (3,7394). Això implica, però, que en aquests exemples es troben un gran nombre d'unitats traduïdes utilitzant la creació discursiva com a tècnica semàntica, aspecte que es pot justificar sota la lent del principi hexatló, afirmant que el respecte dels paràmetres musicals ha implicat canvis majors al paràmetre significat, com és lògic.

### **Mimetisme absolut de tots els paràmetres**

En el primer exemple mostrat (U158/I – U159/I), Vives ha mantingut tots els paràmetres musicals, amb la mateixa quantitat de síl·labes, distribució rítmica i fins i tot manteniment de rima entre els dos versos exemplificats, així com una al·literació amb 'V's per emular les repeticions i al·literacions amb 'W' de la unitat origen. Per

aconseguir aquest grau de respecte a l'estructura musical, ha hagut de traduir el component semàntic mitjançant creació discursiva, com veiem en el segon vers, on la frase té sentit contextualment però no tradueix la unitat a què es correspon.

<b>158/I</b>	We've no time to sit and dither, [No tenim temps d'asseure'ns i vacil·lar]	JA N'HI HA PROU DE XERRAMECA,
<b>159/I</b>	While her withers wither with her— [Mentre la seva agulla* es marceix amb ella]	VÉS I VEN LA VACA SECA

\*Part d'una vaca entre el coll i el llom.

The image shows a musical staff in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff, the English lyrics are: "Son, Fill, we've no time to sit and dith - er, while her with - ers with - er with her". Below that, the Catalan translation is: "ja n'hi ha prou de xer - ra - me - ca, vés i ven la va - ca se - ca".

(Sondheim 1987:30)

El fragment emmarcat per les unitats 1286/II a 1290/II és un altre exemple de mimetisme absolut per a tots els paràmetres musicals, assolit pel traductor mitjançant l'aplicació de creació discursiva per a tot el fragment, donant així un pes menor al paràmetre significat del principi hexatló enfront als paràmetres musicals, conservats de forma completa en aquest cas. Com veiem, en algun cas s'ha tingut en compte la pronunciació habitual enllaçada per a parells de paraules on la primera acaba en vocal i la segona també comença per vocal. El fet de convertir aquestes unions en diftongs o d'elidir una de les vocals permet agrupar dues síl·labes en una i encaixar el text en la mateixa estructura ritmicoaccentual del text origen.

- No<sub>en</sub> - es pronuncia elidint la «e»
- Gallina<sub>i</sub> - Es pronuncia com un diftong.
- robar<sub>als</sub> - La no pronunciació de la r final permet enllaçar les «a».



1286/II	Had to get your Prince, [Havies d'aconseguir el teu príncep,]	I SABEU PER QUÈ?
1287/II	had to get your cow, [havies d'aconseguir la teva vaca,]	NO EN TENIA PROU,
1288/II	Have to get your wish, [Havies d'aconseguir el teu desig,]	HO VOLIA TOT:
1289/II	doesn't matter how... [tant se val com...]	LA GALLINA I L'OU
1290/II	Anyway, it doesn't matter now. [En qualsevol cas, ja no importa.]	I ROBAR ALS GEGANTS FINS L'ÚLTIM SOU.

Had to get your Prince, had to get your cow.  
I sa-beu per-què? No-en te-ni-a prou,

Have to get your wish, doesn't matter how... Anyway, it doesn't matter now.  
ho-vo-li-a tot: la-ga-lli-na\_i l'ou i ro-bar\_als ge-gants fins l'úl-tim sou.

(Sondheim 1987:662)

### Mimetisme sil·làbic relatiu

En la unitat 247/I podem observar com la paraula «Rient» assignada a la seva contrapart ritmicoaccentual anglesa («kind») està formada per dos síl·labes i per això s'ha indicat en la partitura com dos síl·labes contingudes en la negra inicial del compàs. A l'hora d'interpretar el fragment, la duració de les dos síl·labes podria ser desigual, es podria pronunciar com un diftong o fins i tot situar la primera síl·laba «Ri-» en posició anacrúsica, per fer caure la segona síl·laba «-ent» en el temps fort, depenent de les indicacions del director artístic.



## Mimetisme relatiu de l'accentuació

En les unitats U155/I i U56/I podem observar com l'accentuació prosòdica de la frase no coincideix en tots els casos amb l'accentuació musical que correspon a la partitura, cas que etiquetarem com un mimetisme accentual relatiu, com es pot veure en la següent adjunta, on s'indiquen els temps forts i dèbils.<sup>36</sup>

155/I	There's a lump on her rump [Hi ha un bony a la seva gropa]	EN EL CUL HI TÉ UN BONY
156/I	Big enough to be a hump— [Prou gran per ser una gepa]	QUE DE LLUNY SEMBLA UN... CODONY...

Mentre que la primera part de la frase en català («En el cul hi té un bony») coincideix accentualment amb la seva contrapart en anglès («There's a lump on her rump»), no succeeix exactament igual en la segona part. Com podem veure, la paraula «sembla», on l'accentuació prosòdica hauria de recaure en la primera síl·laba «sem-», en aquest cas necessita d'un desplaçament de l'accentuació, posant-lo a sobre de «-bla», (en aquest cas) formant part de la *sinalefa* «-bla\_un» en correspondència a «to be» en anglès, on l'accentuació sí que recau en la segona síl·laba, encaixant així amb una caiguda de subdivisió dèbil a semi-forta en el compàs de 3/4.

SF D    F D    SF D    SF D    F D    SF D    SF D    F

There's a lump on her rump big e-nough to be a hump—  
En el cul hi té\_un bony que de lluny sem-bla\_un co - dony—

(Sondheim 1987:29)

<sup>36</sup> La distribució de temps forts i dèbils en les partitures s'indicarà en endavant amb els codis següents, en ordre de jerarquia de més fort a més dèbil: «F»: fort, «SF»: semifort. «f»: fort a nivell local de temps, «d»: dèbil.


En l'exemple següent (U431/I), completament rítmic, podem observar també un desplaçament de l'accent entre el prosòdic i el musical.

---

431/I	We must be gone.	Hem de marxar.
-------	------------------	----------------

---

Tenint en compte que per a la frase «Hem de marxar» l'accentuació prosòdica més forta es trobaria en l'última síl·laba de la frase («-xar») i que d'acord a la partitura (com queda marcat en la partitura rítmica, en correspondre a un temps semifort "SF") estem donant una major importància a la síl·laba «de», que es troba emparellada amb una subdivisió semiforta del compàs, veiem com en aquest cas s'hauria aplicat la tècnica musical del mimetisme relatiu de l'accentuació.


<p>We must be gone</p> <p>Hem de mar - xar</p>

(Sondheim 1987:87)

### Mimetisme relatiu de la rima

En aquest primer cas documentat (U1997/I i 2006/I), veiem com la rima entre «decision» i «envision» que apareix en el text origen queda desdibuixada en el text meta en català, on es pot afirmar de tota manera que existeix una rima assonant entre els dos versos. La 'a' final de «desitja» i la 'e' de «decidir-se» es pronunciarien en ambdós casos com a vocal neutra [ə] en català oriental (variant a què s'ha traduït aquesta versió del text per part del traductor).

---

1997/I	You think, Make a decision!	PENSES: CAL DECIDIR-SE.
--------	-----------------------------	-------------------------

---

2006/I	What a Prince would envision?	LA QUE UN PRÍncep DESITJA?
--------	-------------------------------	----------------------------

---

Altres cops observem en les unitats 1246/II a 1249/II com la repetició en el text origen de «the first place» es converteix en aquest cas en «problema» i «mongeta», que conserven així una rima entre els dos versos, en aquest cas també com a rima assonant.

---

1246/II	We wouldn't be in trouble in the first place!	NOSALTRES NO TINDRÍEM CAP PROBLEMA!
---------	--	--

---

1247/II	(to Cinderella)	(a la VENTAFOCS):
---------	-----------------	-------------------

---

1248/II	Well, if you hadn't thrown away the bean	PERÒ A VOS, QUI US MANAVA DE LLENÇAR
---------	---	---

---

1249/II	In the first place--!	LA MONGETA?
---------	-----------------------	-------------

---

### 6.2.2. Anglès – italià

En el cas del text traduït en italià, aquest fou proporcionat pel traductor italià (Andrea Ascari), en format pdf, en un document que inclou indicacions sobre modificacions implementades al text, sobretot quant a la relació amb la música (per exemple, síl·labes afegides en els versos) però també codis de colors per indicar canvis realitzats en la darrera versió (roig per indicar els canvis més recents) o la utilització d'*enjambements* (encavalcaments) per unir versos independents en el text origen. En aquest cas el document no fou publicat, però es tracta no gensmenys d'una versió final revisada,

representada en un escenari. El doctor Cutolo, autor de l'assaig sobre *Into the Woods of Wicked Wonderland*, on s'analitzen les relacions entre *Into the Woods* de Sonhdeim i les faules tradicionals, qualifica la representació del text analitzat com a *semiprofessional*, aspecte que concorda amb l'entorn acadèmic en què es va produir.<sup>37</sup>

### 6.2.2.1. Tècniques semàntiques – Subtipus escenogràfic

Per al subtipus escenogràfic en italià, podem observar com, a més d'un predomini de la traducció literal, es troben també reduccions i amplificacions, així com altres tècniques en menor mesura. En l'estimació del grau d'acostament al destinatari meta, trobem un valor de:

- Grau d'acostament subtext escenogràfic (IT): 2,10 – Acostament mitjà [2].

Taula 6.6. Text meta en italià. Subtipus escenogràfic

Tècnica	Nombre	Percentatge (%)
Ampliació lingüística	5	0,7
Amplificació	27	3,6
Creació discursiva	5	0,7
Compressió lingüística	7	0,9
Compensació	1	0,1
Descripció	1	0,1
Equivalent encunyat	2	0,3
Generalització	1	0,1
Modulació	2	0,3
Particularització	6	0,8
Préstec	1	0,1
Reducció	34	4,6
Traducció literal	653	87,7

En aquest cas, el valor obtingut per a l'acostament al destinatari meta (2,10) representa un acostament mitjà, que es pot interpretar com la mostra que s'ha conservat en bona part l'adhesió a la cultura origen.

<sup>37</sup> Roberto Cutolo, comunicació personal, gener de 2020.

## Traducció literal

En el primer exemple, es pot considerar que l'acotació escènica 1621/I s'ha traduït majoritàriament mitjançant tècniques literals, tot i que hi trobem algun detall que es perd en el text meta, com per exemple el fet que «dash offstage» es substitueix per només «escono» en la versió italiana, en una reducció de significat, ja que no s'indica que surten ràpidament.

1621/I	<p>Prince and Steward dash offstage. We hear Florinda, Lucinda and Stepmother. They enter, first looking behind them, then looking towards the Prince.</p> <p>[El Príncep i el Lacai surten ràpidament for a d'escena. Sentim Florinda, Lucinda i la Madrastra. Entren, primer mirant darrera d'elles, llavors mirant cap al Príncep.]</p>	<p>Il Principe e il Servitore escono. Si sentono Florinda, Lucinda e la Matrigna. Entrano, prima si guardano alle spalle, poi verso il Principe.</p> <p>[El Príncep i el Servidor surten. Se senten Florinda, Lucinda i la Madrastra. Entren, primer es miren sobre les espatlles, després cap al Príncep]</p>
--------	--	--

Els exemples següents (114/I, 347/I i 668/I), que corresponen a unitats de traducció al llarg del primer acte, també mostren l'ús de la traducció literal en el subtext escenogràfic en italià, tècnica que caracteritza gran part de les eleccions preses a l'hora de traslladar el missatge.

114/I	<p>Cinderella's stepmother had a surprise for her.</p> <p>[La madrastra de la Ventafocs tenia una sorpresa per a ella.]</p>	<p>La matrigna di Cenerentola aveva in serbo una sorpresa per lei.</p> <p>[La madrastra de la Ventafocs tenia reservada una sorpresa per a ella.]</p>
-------	---	---

	(Witch levitates in her chair, laughing as she goes. Baker and Baker's wife gasp in disbelief)	La Strega levita sulla sedia, ridendo mentre sale; il Fornaio e la Moglie rimangono a bocca aperta, increduli.
<b>347/I</b>	[(La Bruixa levita a la seva cadira, rient mentre ho fa. El Forner ia Dona del Forner panteixen incrèduls.)]	[La Bruixa levita sobre la cadira, rient mentre puja; el Forner i la Muller es queden amb la boca oberta, incrèduls.]
	(rubbing his thighs)	(Strofinandosi le cosce.)
<b>668/I</b>	[(fregant-se les cuixes)]	[(Fregant-se les cuixes.)]

## Reducció

La utilització de la reducció, tot i no arribar ni molt menys als nivells de la traducció literal, és notable en la traducció a l'italià. A continuació trobem exemples de l'aplicació d'aquesta tècnica. Per exemple, el traductor ha pogut optar per no indicar que allò que s'està treient el personatge (775/I) és una bufanda, donant per suposat que s'entén per context.

	(taking scarf off)	[(Togliendosela)]
<b>775/I</b>	[(treient-se la bufanda)]	[(treient-se-la)]

També veiem un ús semblant en l'acotació 2092/I, on no s'indica que l'objecte és una sabatilla, o en la 1938/I, on no s'esmenta el nom del personatge a qui es tallen els cabells ni tampoc el gènere del personatge que fa l'acció.

	(tries to grab the slipper back)	(Cerca di riprendersela)
<b>2092/I</b>	[(intenta tornar a agafar la sabatilla)]	[(intenta tornar-la a agafar)]
	(She cuts Rapunzel's hair).	(Le taglia i capelli)
<b>1938/I</b>	[(Ella talla el cabell de Rapunzel)]	[(Li talla els cabells)]



En l'acotació 1366/I, on es descriu el moviment de l'home misteriós en entrar en escena, la versió en italià no especifica que apareix «from nowhere»[del no res], encara que es podria considerar que només pel fet d'«aparèixer» s'infereix el mateix significat.

	Mysterious man appears from nowhere.	Appare l'Uomo Misterioso.
1388/I	[Home misteriós apareix del no res.]	[Apareix l'Home misteriós.]

### Amplificació

El subtext escenogràfic en italià inclou un nombre d'amplificacions que es poden explicar en part per la necessitat d'incloure informacions perdudes en unitats on s'hagin usat reduccions, però que en altres casos també es poden enllaçar amb les decisions creatives del traductor.

El traductor italià opta en la unitat 272/I, per exemple, per especificar que el ventre de l'esposa seria el *forno*, redundant així en el concepte de «coure» el bebé abans de donar a llum.

	(Points to Wife's belly)	(Indica il ventre della Moglie)
272/I	[(Assenyala a la panxa de l'esposa)]	[(Indica el ventre de l'esposa)]
	Nothing cooking in there now, is there?	Niente che cuoce nel forno, vero?
273/I	[Res cuinant-se allí ara, no?]	[Res que cou al forn, cert?]

Veiem també com en la unitat 2164/I s'ha sentit la necessitat d'explicar quina tipus de cop li dona la mare de Jack al seu fill, per aclarir que es tracta d'una bofetada.

	(She hits him)	(Gli dà uno schiaffo)
2164/I	[(Ella el colpeja)]	[(Li dona una bufetada)]

Un altre tipus de tècnica que s'ha etiquetat com a amplificació i es dona en un bon nombre de casos per al text escenogràfic implica afegir alguna indicació, total o parcial, que no es trobava en el text origen. Així per exemple, en la unitat 4/II trobem com el traductor explica que «*Dietro a queste case resta il fondale della foresta.*» [*Darrera d'aquestes cases queda el teló de fons del bosc.*], complementant l'acotació origen. Es tracta d'una indicació que no existeix en el text en anglès.

4a/II	<p>Far right, the home/workplace of the BAKER and the BAKER'S WIFE.</p> <p>[Extrem dret, la casa/lloc de treball del forner i l'esposa del forner.]</p>	<p>All'estrema destra la casa/panetteria del Fornaio e della Moglie.</p> <p>[A l'estrema dreta la casa/forn del forner i de l'esposa.]</p>
4b/II	<p>It is very cluttered with both baking supplies and nursery items.</p> <p>[Està molt desordenada tant amb subministres d'enfornat com amb articles de cura d'infants.]</p>	<p>È piena zeppa sia di scorte di panetteria che di oggetti per bambini.</p> <p>[Està plena fins a dalt sigui d'existències de panaderia com d'objectes per a nens.]</p>
4c/II	<p>BAKER'S WIFE holds their BABY, who does not stop crying.</p> <p>[L'esposa del forner aguanta el seu bebé, que no para de plorar.]</p>	<p>La moglie tiene in braccio il bambino, che non smette di piangere. &lt;Dietro a queste case resta il fondale della foresta.&gt;*</p> <p>[L'esposa té el nen en braços, que no para de plorar. Darrera d'aquestes cases queda el teló de fons del bosc.]</p>

\*Part d'acotació afegida en italià.

Quant a acotacions no incloses tampoc en el text original i que permeten contextualitzar millor el text per als intèrprets de la peça en traducció, trobem a continuació les unitats 723/II, 1832/II o 1961/II. Com s'observa en els tres casos, el director de l'obra i els personatges sabran millor com han d'actuar en un moment donat gràcies a aquestes acotacions suplementàries.

<b>723/II</b>	<No inclosa>	(Guardando dov'è uscita Raperonzolo) [(Mirant per on ha sortit Rapunzel)]
<b>1832/II</b>	<No inclosa>	I Principi entrano con Cenerentola e La Bella Addormentata. [Els prínceps entren amb la Ventafocs i la bella dorment.]
<b>1961/II</b>	<No inclosa>	(All'unisono) [A l'uníson]

### Altres tècniques

Tot i que en un nombre menor, el subtext escenogràfic també s'ha traduït amb altres tècniques, com en els exemples que segueixen: la unitat 2231/I és transferida mitjançant compressió lingüística: «comença a tremolar» esdevé «tremola»); en la unitat 2075/I o la 2270/I podem observar particularitzacions: «rumbling»[remor] es substitueix per «tuono»[tro], mentre que el més genèric «toe»[dit del peu] es converteix en «alluce»[dit gros], sense especificar que es tracta del peu; quant a la unitat 2243/I, podem observar-hi una descripció, ja que la «flourish»[floritura] de l'original es canvia per l'explicació que es tracta d'«un grande gesto»[un gest gran].

<b>2231/I</b>	Witch begins to shake and move away. [La bruixa comença a tremolar i allunyar-se.]	La Strega trema e si allontana. [La bruixa tremola i s'allunya.]
<b>2075/I</b>	We hear rumblings from the distance. [Sentim remors des de la distància.]	Sentiamo come un tuono in distanza. [Sentim com un tro en la distància]
<b>2270/I</b>	Stepmother looks at her encouragingly and cuts off toe. [La madrastra la mira encoratjadorament i talla el dit del peu.]	La Matrigna guarda la figlia incoraggiandola e taglia via l'alluce. [La madrastra mira la filla animant-la i talla el dit gros.]

<p>The Witch with a flourish turns around. She has been transformed into a beautiful woman.</p> <p>2243/I</p> <p>[La bruixa amb una floritura es gira. Ha estat transformada en una bella dona. Apagada.]</p>	<p>Blackout.</p>	<p>La Strega si volta con un grande gesto. Si è trasformata in una donna bellissima.</p> <p>Buio.</p> <p>[La bruixa es gira amb un gran gest. Ha estat transformada en una dona bellissima. Foscior.]</p>
---	------------------	---

### 6.2.2.2. Tècniques semàntiques – Subtipus parlat

El subtipus parlat en italià també s'ha traduït en general mitjançant un predomini de la tècnica literal, mantenint així majoritàriament la informació transmesa usant aquest subtipus de text dramàtic. Quant a l'estimació del grau d'acostament al destinatari per a la traducció, ens trobem amb el valor que s'indica:

- Grau d'acostament subtext parlat (IT): 2,08 – Acostament mitjà [2].

Taula 6.7. Text meta en italià. Subtipus parlat

Tècnica	Nombre	Percentatge (%)
Adaptació	3	0,3
Ampliació lingüística	11	0,9
Amplificació	30	2,5
Calc	1	0,1
Creació discursiva	9	0,8
Compressió lingüística	9	0,8
Descripció	2	0,2
Equivalent encunyat	17	1,4
Generalització	6	0,5
Modulació	11	0,9
Particularització	6	0,5
Reducció	21	1,8
Traducció literal	1060	89,1
Transposició	4	0,3

Com podem observar, una altra vegada destaca un predomini de la traducció literal, particularment remarcable en aquest cas. Quant a l'acostament al destinatari meta, el valor de 2,08 caracteritza el subtipus de text parlat amb un acostament mitjà al destinatari meta, que conserva en bona part els referents de la cultura origen.

## Traducció literal

De l'anàlisi del subtext parlat en italià es dedueix que en la major part dels casos Ascari ha utilitzat com a tècnica la traducció literal, com es confirma amb l'estadística. Tot i que el concepte de traducció literal no implica una solució única i bidireccional, en els exemples següents podem veure com la traducció en italià conserva de forma molt acurada tant els significats com l'ordre en què aquests es presenten en el text origen. Ho podem exemplificar en la frase «Tomorrow, before that horrible witch arrives, I will stand before her window», que en italià esdevé «Domani, prima che l'orribile strega giunga, io mi troverò sotto la sua finestra» (U901/I).

<p>901/I</p>	<p>Rapunzel, Rapunzel. What a strange name. Strange but beautiful....and fit for a Prince. Tomorrow, before that horrible witch arrives, I will stand before her window and ask her to let down her hair to me.</p> <p>[Rapunzel, Rapunzel. Quin nom més estrany. Estrany però preciós...i adequat per a un Príncep. Demà, abans que aquella horrible bruixa arribi, em plantaré al davant la seva finestra i li demanaré que deixi caure el seu cabell cap a mi.]</p>	<p>Raperonzolo, Raperonzolo. Che strano nome. Strano ma bello... e degno di un Principe. Domani, prima che l'orribile strega giunga, io mi troverò sotto la sua finestra e le chiederò di buttar giù la sua treccia per me.</p> <p>[Rapunzel, Rapunzel. Quin nom estrany. Estrany però bonic... i digne d'un Príncep. Demà abans que l'horrible bruixa arribi, jo em situaré sota la seva finestra i li demanaré de llençar la seva trena per a mí.]</p>
--------------	--	--

Amb altres exemples com els que segueixen (641/I, 1585/I o 1667/I), podem reiterar com la traducció en italià, a més d'usar en un nombre més elevat que altres com la catalana la tècnica de la traducció literal, ho fa d'un forma que fins i tot conserva l'estructura de les frases angleses en el subtipus de text parlat.

<p>641/I</p>	<p>Oh now, Jack. Why such a sum?</p> <p>[Oh ara, Jack. Per què una suma tal?]</p>	<p>Càspita, Jack! Perché una tale somma?</p> <p>[Caram, Jack! Per què una suma tal?]</p>
--------------	---	--

1585/I	I am here to make ammends.	Sono qui per fare ammenda.
	[Sóc aquí per reparar els danys.]	[Sóc aquí per reparar els danys.]

En el cas particular de la unitat 1667/I veiem com la traducció del terme «mongrel» [mestís/barrejat] esdevé l'insult «idiota», esborrant alguna de les connotacions del terme original, tal com també es fa en català [pesat], en espanyol (E.)[pesado] o en l'adaptació porto-riquenya, on retrobem altre cop el terme [idiota].

1667/I	We would have if that mongrel with the cow hadn't molested us.	Avremmo potuto se quell'idiota con la mucca non ci avesse molestato.
	[Ho haguéssim fet si aquell mestís amb la vaca no ens hagués molestat.]	[Haguéssim pogut si aquell idiota amb la vaca no ens hagués molestat.]

## Amplificació

De la mateixa manera que per al subtipus escenogràfic, el subtipus parlat en italià fa un ús notable de la tècnica de l'amplificació, com es mostra amb els exemples inclosos a continuació.

Per exemple, en la intervenció reflectida en la taula (unitats 1423-1426/I), la bruixa li demana al forner que vagi a buscar la vaca, però mentre en el text origen aquest explica que anaven «a fer-ho», en el text italià especifica que anaven «a riuprenderla»[tornar a buscar-la].

	WHO CARES! THE COW IS GONE! GET IT BACK! GET IT BACK!!	CHI SE NE FREGA? LA MUCCA È FUGGITA! RIPRENDETELA! RIPRENDETELA!!!
1423/I	[A QUI LI IMPORTA! LA VACA SE N'HA ANAT! RECUPEREU-LA! RECUPEREU-LA!]	[A QUI LI IMPORTA? LA VACA HA FUGIT! RECUPEREU-LA! RECUPEREU- LA!]
1424/I	All three settle down. [Els tres es calmen.]	Tutti e tre si calmano.
1425/I	(walks over to Witch) [(camina cap a la bruixa)]	(Avvicinandosi alla Strega) [(Apropant-se a la bruixa)]
1426/I	We were just going to do that. [Érem a punt de fer-ho.]	Stavamo giusto andando a riprenderla. [Érem justament a punt de tornar-la a agafar.]

Malgrat seguir molt de prop l'estructura del text origen, en la unitat 1434/I el traductor afegeix precisions a la seva frase quan qualifica els objectes demanats per la bruixa com a les coses «che vi ho detto»[que us he dit].

1434/I	By tomorrow's midnight deliver the items or you'll wish you never thought to have a child! [Abans de demà a la mitjanit— entrega els articles o desitjaràs no haver pensat mai a tenir un fill!]	Entro la mezzanotte di domani - portatemi le cose che vi ho detto o vi pentirete di aver mai desiderato un figlio! [Abans de la mitjanit de demà — porteu-me les coses que us he dit o us penedireu d'haver mai desitjat un fill!]
--------	---	---

De la mateixa manera que en l'exemple anterior, a la unitat 2250/I el traductor precisa que l'home misteriós havia ajudat concretament «il figlio[el fill]», aspecte que es deixa al context en el text origen.

<b>2250/I</b>	And so the Mysterious Man died, having helped end the curse on his house.	E così l'uomo misterioso morì dopo aver aiutato il figlio a cancellare l'incantesimo lanciato sulla sua casa.
	[I així l'home misteriós morí, havent ajudat a acabar amb la maledicció sobre la seva casa.]	[I així l'home misteriós morí després d'haver ajudat el fill a esborrar l'encanteri llençat sobre la seva casa.]

## Reducció

Tot i el predomini de la traducció literal i la conservació de la major part d'informació, en alguns casos podem trobar casos de reduccions en el text en italià. Els següents s'han considerat exemples representatius.

En la unitat 2213/I, malgrat que la traducció indica que el pare podria haver mort per culpa d'un «baking accident[accident d'enfornat]», la traducció italiana només parla d'un «incidente col pane[incident amb el pa]» que deixa molt més oberta la causa de la situació.

<b>2213/I</b>	FATHER? Could that be you? I thought you died in a baking accident.	PADRE? Sei tu? Pensavo fossi morto in un incidente col pane.
	[PARE? Podries ser tu? Pensava que havies mort en un incident d'enfornat.]	[PARE? Ets tu? Pensava que havies mort en un incident amb el pa.]

La madrastra de la Ventafocs no li té gaire estima en cap llengua, però mentre en anglès en la unitat 2296/I l'anomena «stunted kitchen wench[noia de cuina atrofiada]», en la traducció a l'italià l'insult no especifica que la noia només serveix per treballar a la cuina, sinó que tan sols és una «servetta striminzita[criada retardada]». El mot fa referència a un personatge els orígens del qual es remunten a l'antiga Commedia dell'Arte (la «servetta») i reflecteix el rol de la criada en la comèdia del Settecento.



	No, only a little stunted kitchen wench which his late wife left behind, but she is much too dirty; she cannot present herself.	No, solo una servetta striminzita che ha lasciato la sua precedente moglie, ma è davvero troppo sporca; non è presentabile.
2296/I	[No, només una noieta de cuina atrofiada que la seva difunta esposa va deixar enrera, però és massa bruta; no es pot fer presentable.]	[No, només una criada retardada que ha deixat la seva anterior dona, però és en veritat massa bruta; no és presentable.]

### Equivalent encunyat

La subdivisió de text parlat en italià inclou un nombre representatiu de problemes de traducció traduïts per mitjà de la utilització d'equivalents encunyats, tant frases com conceptes simples. Per exemple, i tractant-se d'una peça on els personatges de contes de fades tenen tanta importància, hi podem trobar el principi d'aquestes en cada llengua, com es pot veure en la unitat 9/I.

	Once upon a time—	C'era una volta –
9/I	[Hi havia una vegada—]	[Hi havia una vegada—]

En la unitat 1589/I apareix un exemple menys comú però també representatiu, en la frase «Keep out of my path!»[Aparta't del meu camí!], que es tradueix com «Fuori dai piedi»[Fora dels peus], que utilitza elements lleugerament diferents per a transmetre el mateix missatge.

	You've caused enough trouble! Keep out of my path!	Hai già causato abbastanza problemi! Fuori dai piedi!
1589/I	[Has causat prou problemes! Aparta't del meu camí!]	[Has causat ja prou problemas! Fora dels peus!]

Per últim, si observem la unitat 2133/I, podem veure que la frase «I would suppose»[Suposo] esdevé «direi di sì»[Diria que sí], traslladant el mateix sentit. Així mateix, en la frase el concepte de «thud»[cop sord] es converteix en «botto»[explosió], que tot i no ser exactament el mateix concepte, seria més usat en el context per a la llengua meta.

<b>2133/I</b>	With such a thud, I would suppose.	Con un tale botto, direi di sì.
	[Amb un cop sord com aquest, suposo.]	[Amb una explosió així, diria que sí.]

### 6.2.2.3. Tècniques semàntiques - Subtipus cantat

Com podem observar en la figura, en el subtext cantat s'han utilitzat, a més de les unitats traduïdes amb traducció literal, un nombre elevat de tècniques que impliquen canvis respecte al text origen, com són la creació discursiva, la reducció o la modulació, segons les quals es pot estimar el següent valors per al grau d'acostament al destinatari:

- Grau d'acostament subtext cantat (IT): 2,52 – Acostament mitjà-alt [2,5].

Taula 6.8. Text meta en italià. Subtipus cantat

Tècnica	Nombre	Percentatge (%)
Adaptació	3	0,2
Ampliació lingüística	2	0,1
Amplificació	42	2,3
Creació discursiva	495	27,1
Compressió lingüística	25	1,4
Compensació	47	2,6
Equivalent encunyat	12	0,7
Generalització	11	0,6
Modulació	128	7,0
Particularització	4	0,2
Reducció	333	18,2
Traducció literal	686	37,5
Transposició	40	2,2

D'acord amb l'especificitat del subtext cantat, veiem com s'utilitza una major variació de les tècniques emprades que en altres tipus, incloent en nombres representatius, a més de la traducció literal, la creació discursiva, la reducció o la modulació. Quant al grau d'acostament al destinatari meta, les tècniques aplicades correspondrien a un grau mitjà-alt d'acostament, que indica un major nombre de canvis respecte al text origen que en subtexts no cantats.

### Traducció literal

Resulta notori com el traductor italià ha tingut la intenció i ha assolit el fet d'utilitzar la traducció literal en un nombre elevat d'unitats de traducció cantades, com s'ha pogut observar en les gràfiques estadístiques. Així, els següents són alguns exemples que mostren aquest assoliment per al subtext cantat.

En les unitats U868/I a la U870/I veiem com la traducció a l'italià s'adhereix al significat, així com a la resta de paràmetres del principi hexatló revisats en aquesta tesi i pertinents per al fragment (ritme i accentuació.)

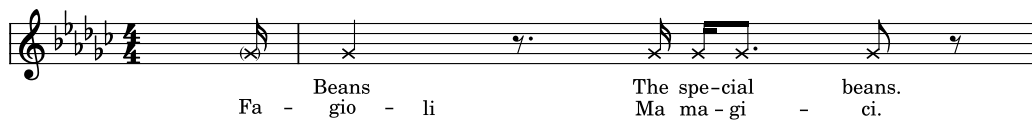
868/I	Who knows?	Chissà?
	[Qui sap?]	[Qui sap?]
869/I	Why you do	Perché fai
	[Per què fas]	[Per què fas]
870/I	what you do.	Ciò che fai.
	[el que fas.]	[el que fas.]

who knows? Why you do, what you do,  
Chis - sà? Per - ché fai, ciò che fai.

(Sondheim 1987:158)

Destaca l'assoliment en el nombre d'unitats cantades traduïdes mitjançant la tècnica de traducció literal, que comporta l'ús de tècniques musicals diferents del mimetisme absolut, com es veurà en major detall en parlar de les tècniques musicals. Les unitats 316/I i 317/I, per exemple, s'han traduït literalment, tot i necessitar tres síl·labes en lloc d'una com al text origen, com es mostra en la partitura corresponent que mostra la unitat 316/I.

	Beans.	Fagioli.
<b>316/I</b>	[Fesols.]	[Fesols.]
	Beans?	Fagioli?
<b>317/I</b>	[Fesols?]	[Fesols?]



(Sondheim 1987:64)

Quant a l'exemple que correspon a la unitat 761/I, tot i que la sincronització musical no és tan elevada, ja que les síl·labes no s'assignen a notes, el crit de la bruixa sí que queda limitat a un compàs de quatre temps. Així, on la bruixa demana dos vegades «Get me what I need» [Aconseguix-me el que necessito] (deu síl·labes), en la traducció només ho demana una vegada «Prendimi ciò che mi serve» (vuit síl·labes) tot i que assolint una traducció literal.

	Get me what I need. Get me what I need!	Prendimi ciò che mi serve.
<b>761/I</b>	[Aconseguix-me el que necessito. Aconseguix-me el que necessito!]	[Aconseguix-me el que necessito.]

(yelling)  
 Get me what I need.  
 Get me what I need.



Prendimi ciò che mi serve.

(Sondheim 1987:146)

### Creació discursiva

L'elevat ús de la creació discursiva es mostra com a inherent a la traducció del subtext cantat per a totes les llengües, encara que podem trobar diferències entre els diversos parells de llengües i els traductors, depenent del pes que hi hagin donat a les seves prioritats de traducció. En molts casos la creació discursiva serveix a la seva vegada per a mostrar la capacitat expressiva i poètica del traductor, com en el cas següent, on el traductor italià posa la seva empremta artística a la cançó on la Ventafocs canta als moixons que la conforten.

Tot i les constriccions provocades per l'estructura musical, el traductor és capaç de transmetre la idea que protagonitzen els «Birds in the sky[Moixons al cel]» que titulen la cançó a què pertanyen les unitats 119-123/I. Els «birds[moixons]» es particularitzen metafòricament com a «ales», els «fields[camps]» com a «terra», però òbviamment les restriccions fan que en aquest fragment es perdi gran part de la narració que inclou el text origen, com que els moixons van per «castles and ponds[castells i basses]» (unitat 123/I) per utilitzar creacions discursives com en el cas d'aquesta unitat una apel·lació a les criatures alades: «Volatili miei[aus meues]».

119/I	Birds in the sky, [Moixons al cel,]	Ali nel blu, [Ales en el blau,]
120/I	Birds in the eaves, [Moixons als ràfecs,]	Ali lassù, [Ales allà dalt,]
121/I	In the leaves, [A les fulles,]	Ali d'acqua [Ales d'aigua]
122/I	In the fields, [Als camps,]	O di terra, [o de terra,]
123/I	In the castles and ponds... [Als castells i estanys...]	Volatili miei... [Aus meues...]

Birds in the sky,  
A - li nel blu,

Birds in the eaves,  
A - li las - su,

in the leaves in the  
A - li d'ac - qua\_O di

fields, in the cast - les and ponds,  
ter - ra Vo - la - ti - li - miei...

(Sondheim 1987:20)

En l'exemple corresponent a les unitats 521-524/I veiem també com el traductor ens explica competentment que el personatge ha pres una decisió, però en l'únic cas en què es tradueix de forma literal el fragment és quan s'indica la decisió, que és endinsar-se al bosc: «Into the Woods»[Cap al bosc]. Quant a la resta, es pot pensar que els «regrets»[penediments] se substitueixen per «dubbi»[dubtes], però una frase com «The task is set»[La tasca està definida] només pot acabar convertir-se en «E dico: sí!»[I dic,: sí!] quan ens trobem en el context restrictiu actual.

	Into the Woods	Dentro, nel bosco
521/I	[Cap al bosc]	[Dins, al bosc]
	With-out regret,	Lì per lì
522/I	[Sense penediment,]	[Allà per allà.]
	The choice is made,	Non ho più dubbi
523/I	[L'elecció està feta.]	[No tinc més dubtes]
	The task is set.	E dico: sì!
524/I	[La tasca està definida.]	[I dic: sí!]

In - to the Woods with-out re-gret, the choice is made, the task is set  
Den-tro nel bos - co Lì per li Non ho più dub - bi E di - co: sì!

(Sondheim 1987:100)

Malgrat la dificultat del tipus de traducció, també trobem mostres on el traductor ha estat capaç de mantenir la major part de versos emprant traducció literal —com sembla que seria la seva intenció general— i només en algun cas ha hagut d'usar la creació discursiva. En les unitats de traducció de la 2374/I a la 2380/I en trobem un cas. La idea que es van amagar les pors «But we hid it» [Però ho vam amagar] es perd per explicar que «Sì, fu dura» [Sì, va ser dur].

	There were dangers—	Quanti azzardi—
2374/I	[Va haver-hi perills—]	[Quants perills—]
	We were frightened—	Che paura—
2376/I	[Estàvem esepantats—]	[Quina por—]
	And confusions—	Confusioni—
2378/I	[I confusions—]	[Confusions—]
	But we hid it—	Sì, fu dura—
2380/I	[Però ho vam amagar—]	[Sì, va ser dur—]

## Reducció

La voluntat del traductor, en aquest cas a l'italià, de respectar al màxim el text origen, com suggeriria el gran nombre de traduccions literals, no sempre es pot mantenir. Per aquesta raó trobem un bon nombre de traduccions on s'han hagut de realitzar reduccions de les idees contingudes al text origen.

La unitat 75/I mostra l'habilitat per traduir la idea que «la gent» se'n riuria de la Ventafocs per la roba que portava, mantenint el nombre de síl·labes (sis) i l'accentuació, però a més fent-ho passant de cinc paraules en anglès a una sola «Sghignazzerebbero» [Se'n riurien]. La reducció, llavors, es troba en el fet que deixa d'estar especificat que seria la gent qui se'n riuria d'ella.

	People would laugh at you—	Sghignazzerebbero -
75/I	[La gent se'n riuria de tu—]	[Se'n riurien]

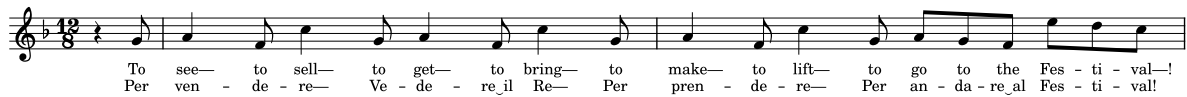
Peo - ple would laugh at you—  
Sghi - gnaz - ze - reb - be - ro—

(Sondheim 1987:10)

Els exemples continguts en les unitats 579/I a la 582/I mostren com la traducció perd part dels verbs inclosos en el text origen, que en aquest cas són majoritàriament d'una sola síl·laba, i que en la llengua meta és redueixen a un cada dos. Per exemple «To see— To sell—» [A veure— A vendre—], queda només en «Per vendere—» [Per vendre]—, i així successivament. Es pot considerar que en la unitat 580/I es compensa la pèrdua de «To see» [A veure] en el vers anterior, tot i que òbviament això comporta deixar de banda els dos verbs del text origen.



579/I	To see— To sell—	Per ven- dere—
	[A veure— A vendre—]	[Per vendre—]
580/I	To get— To bring—	Vede- re il Re—
	[A aconseguir— A portar—]	[Veure el Rei—]
581/I	To make— To lift—	Per pren- dere—
	[A fer— A aixecar—]	[Per prendre—]
582/I	To go to the Festival—!	Per andare al Festival!
	[Per a anar al Festival—!]	[Per anar al Festival!]



(Sondheim 1987:108-109)

En les unitats 1066/I i 1067/I podem també remarcar l'habilitat del traductor per mantenir majoritàriament el significat, encara que «a cape and a Hood»[una capa i una caputxa] queden reduïdes a un «capuccio»[caputxa], i la frase s'expressa amb una transposició gramatical passant de l'imperatiu a l'indicatiu.

1066/I	Do not put your faith	Mai m'affiderò
	[No posis la teva fe]	[Mai confiaré]
1067/I	in a cape and a hood.	A un cappuccio rosso.
	[en una capa i una caputxa.]	[en una caputxa roja.]



(Sondheim 1987:293)

En la unitat 1497/I el traductor mostra la capacitat per convertir tres paraules (inserides en un ritme) en una sola paraula en italià que, tot i no expressar concretament que el personatge s'arregla «her hair»[el seu cabell], sí que indica —en una reducció— que està «acconciandosi»[arreglant-se].

1497/I	Maintaining her hair.	Acconciandosi.
	[Arreglant-se el cabell.]	[Arreglant-se.]

Main - tain - ing her hair.  
Ac - con - cian - do - si.

(Sondheim 1987:287)

## Modulació

Una de les tècniques utilitzades en la traducció del subtext cantat en aquest cas és la modulació. De la mateixa manera que en les tècniques ja discutides, com la reducció o la traducció literal, en molts casos el traductor aconseguix d'aquesta manera transferir la idea inicial, tot i les restriccions musicals. A continuació es mostra algun dels fragments on això es produeix.

L'exemple de les unitats 671/I – 673/I mostra com es modula la frase, passant d'una mirada que demana a algú que miri la carn, «Look at that flesh»[Mira aquesta carn], a escoltar aquell que ja l'ha mirat i s'admira de la carn que té «Che ciccia c'ha»[Quina carn té]. En ambdós casos es mostra una admiració per allò que s'observa tot i expressar-ho de forma diversa. A més en el text meta italià es produeix una al·literació remarcable.

670/I	Look at that flesh, [Mireu aquesta carn,]	Che ciccia c'ha, [Quina carn té,]
671/I	Pink and plum. [Rosada i tersa com una cirera]	Rosa e bella. [Rosa i bella.]
673/I	Hello little girl... [Hola nena...]	Ciao, piccola mia... [Hola, petita meva...]



Look at that flesh,—      Pink and plum.—      Hel - lo lit - le girl...—  
Che cic - cia c'ha,—      Ro - sa\_e bel - la.      Ciao pic - co - la mia...—

(Sondheim 1987:103-104)

En les unitats 548I-549/I també veiem com en el text meta s'aconsegueix transmetre el missatge però, en lloc de centrar-se en el fet que el camí és fàcil «The way is clear» [El camí és clar], la perspectiva canvia al personatge que afirma conèixe'l «La strada so» [Sé el camí].

548/I	The way is clear, [El camí és clar,]	La strada so [Sé el camí]
549/I	The light is good, [La llum és bona,]	La luce c'è [Hi ha llum]



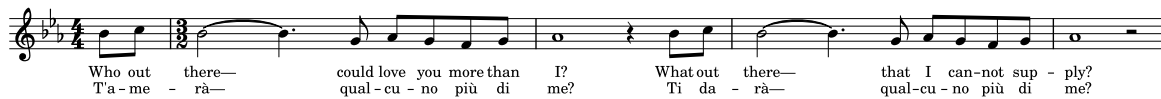
The way is clear,      The light is good,  
La stra - da so.      La lu - ce c'è.

(Sondheim 1987:103-104)

El fragment que correspon a les unitats 1925/I i 1926/I inclou dos mostres similars de com la traducció, a més de mantenir-se dins de l'estructura ritmicomusical,

és capaç de transmetre el missatge vist des d'una altra vessant, concretament quan en lloc de preguntar-se «qui» o «què» farà quelcom, la traducció italiana es pregunta si de fet existirà aquest «qui» o «què».

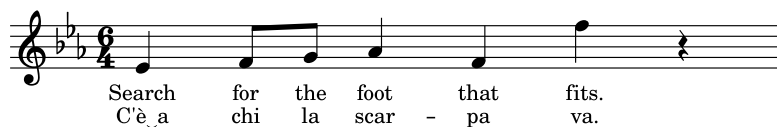
<b>1925/I</b>	Who out there could love you more than I?	T'amerà qualcuno più di me?
	[Qui hi ha que et podria estimar més que jo?]	[T'estimarà algú més que jo?]
<b>1926/I</b>	What out there that I cannot supply?	Ti darà qualcuno più di me?
	[Què hi ha que no et puc proporcionar?]	[Et donarà algú més que jo?]



(Sondheim 1987:353-354)

També és una mostra clara d'aquesta tècnica de modulació de la perspectiva la traducció corresponent a la unitat 2276/I, on en lloc de demanar que se cerqui la part del cos, «the foot that fits»[el peu que encaixa], el traductor italià se centra en la persona que «existeix»: «C'è a chi la scarpa va»[Hi ha a qui la sabata li va bé].

<b>2276/I</b>	Search for the foot that fits.	C'è a chi la scarpa va.
	[Cerqueu el peu que encaixa.]	[Hi ha a qui la sabata li va bé.]



(Sondheim 1987:420)

#### 6.2.2.4. Tècniques musicals – Subtipus cantat

En el cas de la traducció en italià, podem observar per les gràfiques que, tot i seguir preservant l'estructura ritmicoaccentual del text origen, hi ha un major nombre d'unitats de traducció en què s'han afegit o extret síl·labes del ritme inicial. També quant al ritme, veurem que apareix un nombre notable d'unitats on s'ha produït una omissió de la rima.

Taula 6.9. Text meta en italià. Tècniques musicals

<b>Tècnica</b>	<b>Sil·làbic</b>	<b>Accentuació</b>	<b>Rima</b>
Mimetisme absolut	1451 (84,6%)	1546 (90,2%)	362 (49,7%)
Mimetisme relatiu	233 (13,6%)	135 (7,9%)	91 (12,5%)
Ampliació/Compensació			39/26 (5,3%/3,6%)
Omissió	31 (1,8%)	33 (1,9%)	211 (28,9%)
Preservació rítmica	3,8280	3,8635	2,8222

El càlcul de la preservació rítmica ens permet observar que tot i apropar-se al mimetisme absolut per al fragment complet, amb un valor de 3,8280 per al mimetisme sil·làbic i de 3,8630 per al mimetisme de l'accentuació, en el cas del mimetisme de la rima el traductor no l'ha considerat tan important, obtenint-se un valor general que permet caracteritzar-lo com a mimetisme relatiu (2,8285).

Tot i que, per les pròpies característiques ja detallades del subtext cantat, haver de recórrer en molts més casos a la tècnica semàntica de la creació discursiva, en el cas de la traducció italiana podem afirmar que el sacrifici del paràmetre «significat» sota la lent del principi hexatló és menor que en les llengües analitzades prèviament, implementant en un major nombre de vegades traduccions literals o reduccions.

#### Mimetisme absolut de tots els paràmetres

Malgrat allunyar-se en un nombre notable d'ocasions de l'estructura ritmicomusical del text origen, la versió en italià aconsegueix generalment transferir el text mitjançant

mimetisme absolut de tots els paràmetres, com podem veure en els exemples que s'inclouen a continuació.

Les unitats 189/I i 190/I mantenen tant el nombre de síl·labes, la distribució accentual i les rimes com gran part del significat inicial, aconseguint així un mimetisme absolut per a totes les tècniques musicals. El sacrifici semàntic es localitza en el fet que deixem de saber que el personatge «hates to ask it»[odia demanar-ho] per passar a «inoltrarsi pian pianino»[avançar poc a poquet], usant una creació discursiva.

<b>189/I</b>	I sort of hate to ask it,	M'inoltro pian pianino.
	[En certa manera odio preguntar-ho,]	[Vaig endavant poc a poquet.]
<b>190/I</b>	But do you have a basket?	Mi servirà un cestino.
	[Però teniu una cistella?]	[Em farà falta un cistellet.]

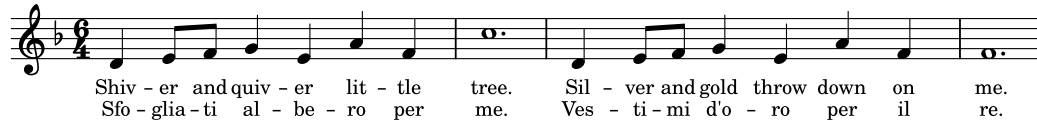


I sort of hate to ask it, But do you have a basket?  
Mi - nol - tro pian pia - ni - no. Mi ser - vi - rà un ces - ti - no.

(Sondheim 1987:35)

De la mateixa manera, les unitats 620/I i 621/I mostren com, malgrat recórrer a creacions discursives que tot i això reïxen a pintar la imatge d'un arbre brillant que deixaria anar fulles daurades al personatge, les tècniques musicals conserven en tots els casos el mimetisme absolut, incloent ritme, accentuació i rima.

<b>620/I</b>	Shimmer and glimmer little tree.	Sfogliati albero per me,
	[Llueix i brilla, petit arbre]	[Treu-te les fulles arbre, per a mi,]
<b>621/I</b>	Silver and gold throw down on me.	Vestimi d'oro per il re.
	[Plata i or cauen sobre mi.]	[Vesteix-me d'or per al rei.]



(Sondheim 1987:120)

L'exemple inclòs en les unitats 315/II a 317/II, tractant-se d'un tema que apareix durant tot l'espectacle i que per tant ha d'encaixar amb el text musical i ser reconeixible en tot moment, assoleix un altre cop el mimetisme absolut de les tècniques musicals i recorre a la creació discursiva per a les tècniques semàntiques. En aquesta aparició particular del tema, el text origen empeny el personatge a entrar al bosc (U315/II) sense dubtar, concepte general que es transfereix al text meta de forma indirecta com es veu en les unitats 316/II i 317/II, que mostren creacions discursives.

	Into the Woods,	Torno nel Bosco,
<b>315/II</b>	[Cap al Bosc,]	[Torno al Bosc,]
	The path is straight,	Esiterei
<b>316/II</b>	[El camí és directe,]	[Ho dubtaria]
	No reason, then, to hesitate—	Ma è presto e sono insieme a lei—
<b>317/II</b>	[No hi ha motiu, llavors, per dubtar—]	[Però és aviat i sóc amb ella—]



(Sondheim 1987:528)

### Mimetisme sil·làbic relatiu

Podem observar en els exemples que corresponen a les unitats U42/I o U46/I com la traducció en italià inclou una síl·laba addicional que s'afegeix a la nota final (per

exemple en la blanca amb punt que en anglès només conté «child», i que en italià passa a correspondre a «du-e».

42/I	More than anything... {More – than – an-y-thing} (5)	Io desidero... {Io – de-si-de-ro} (5)
	[Més que res...]	[Jo desitjo...]
43/I	I wish we had a child. {I – wish – we – had – a – child.} (6)	Un figlio per noi due. {Un – fi – glio – per – noi – du-e} (7)
	[Voldria que tinguéssim un nen.]	[Un fill per a nosaltres dos.]
45/I	Please, pal— {Please – pal—} (2)	Dai, dai— {Dai – dai—} (2)
	[Per favor, company—]	[Vinga, vingA—]
46/I	I want a child... {I – want – a – child...} (4)	Un figlio mio... {Un – fi-glio – mi-o...} (5)
	[Vull un nen...]	[Un fill meu...]

I wish we had a child.  
 Un figlio per noi du-e.

More than anything...  
 Io desidero...

(Sondheim 1987:4-5)

En casos com els que mostren les unitats 295/I a 297/I l'observació local dels versos pot indicar la utilització del mimetisme sil·làbic relatiu, ja que en un cas set síl·labes passen a esdevenir-ne vuit, mentre que en l'altre sis síl·labes passen a set. De tota manera, l'observació de la partitura demostra que en el conjunt dels dos versos es conserva el nombre total de síl·labes tot i produir-se un encavallament entre un vers i un altre (etiquetat com *enjambement* en el text de treball del traductor italià).



	Could have turned him into stone, {Could – have – turned – him – in-to – stone} (7)	L'avrei trasformato in pietra. {L'av-rei – trans-for-ma-to_in – pie-tra} (8)
295/I	[Podria haver-lo convertit en pedra.]	[L'hauria transformat en pedra.]
	Or a dog, or a chair {Or – a – dog – or – a – chair} (6)	In cane o in gru {In – ca-ne – o_in – gru} (5)
296/I	[o en un gos, o en una cadira]	[En gos o en grua]
	Or a sn— {Or – a – sn—}	O in serp— {O – in – serp—}
297/I	[O en una se—]	[O en se—]

could have    turned him in - to stone    or a dog or a chair    or a sn—  
L'a - vrei    trans - for - ma - to\_in pie - tra. In ca - ne o - in gru    O in serp—

(Sondheim 1987:59)

### Mimetisme relatiu de l'accentuació

La traducció italiana, malgrat conservar l'accent prosòdic en una majoria de casos, ofereix fins a quatre vegades més unitats traduïdes recurrent al mimetisme relatiu de l'accentuació que la catalana, tal com s'exemplifica en els casos següents.

El fragment corresponent a les unitats 93/I i 93/I inclou la paraula «Quanto», on l'accentuació prosòdica hauria de correspondre a la primera síl·laba «Quan-» (estructura sil·làbica fort-dèbil), mentre que per encaixar amb el ritme musical cal pronunciar l'accent desplaçat, sobre la síl·laba «-to», que correspon en aquest cas a l'inici del quart temps en un 12/8, creant així una estructura dèbil-fort.

	I wish the walls were full of gold—	E quanto oro che vorrei—
93/I	[Desitjo que els murs fossin plens d'or—]	[I quant d'or voldria—]
	I wish a lot of things...	Quanto desidero...
94/I	[Desitjo un munt de coses...]	[Quant desitjo...]

d f d d F d d f d d SF d d f d d F d d f d d  
 I wish the walls were full of gold— I wish a lot of things...  
 E quan - to o - ro che vor - rei— Quan - to de - si - de - ro...

(Sondheim 1987:14)

En l'exemple de la unitat U403/I, a part d'afegir una síl·laba que correspondria a la paraula «ma-gi-a», podem observar també com en la substitució de les paraules «the - curse - re-versed» per una sola paraula («can-cel-la-re») també es produeix un desplaçament del ritme. Seguint l'estructura rítmica musical les síl·labes marcades recauen en «curse» (SF) i «-versed». La pronunciació de «cancellare» en italià situa l'accent en la síl·laba tònica «-la-», que com s'observa en la partitura, recau en un temps dèbil, mentre que la síl·laba final àtona «-re» recau en un temps fort, produint per tant una mimetisme relatiu de l'accentuació.

	You wish to have the curse reversed?	La magia vuoi cancellare?
403/I	[Desitges que la maledicció et sigui revertida?]	[Vols eliminar la magia?]

d F d d f d d SF d d f d d  
 You wish to have the curse re - versed?  
 La ma - gi - a vuoi can - cel - la - re?

(Sondheim 1987:81)

Un altre exemple de mimetisme relatiu de l'accentuació es troba en les unitats U1066/I i U1067/I, en aquest cas en un compàs de 4/4. El fragment «Mai – m'af-fi-de-rò» es pronuncia en la parla marcant com a síl·laba tònica la última «rò», tal com indica la titlla.

En situar el text en la partitura s'observa com el temps més fort (el primer temps) correspon en aquest cas amb la síl·laba «-fi-». També el mot «ros-so», en el qual la síl·laba tònica seria «ros-» se situa en un ritme musical en què el batec més fort recau en la segona síl·laba «-so».

<b>1066/I</b>	Do not put your faith	Mai m'affiderò
	[No posis la teua fe]	[Mai confiaré]
<b>1067/I</b>	In a cape and a hood.	A un cappuccio rosso.
	[En una capa i una caputxa.]	[En una caputxeta vermella.]

The image shows a musical staff in 4/4 time with a treble clef. Above the staff, dynamic markings are placed above specific notes: 'f' above 'Do', 'd' above 'not', 'F' above 'put', 'd' above 'your', 'f' above 'faith', 'SF' above 'In', 'd' above 'a', 'f' above 'cape', 'd' above 'and', 'F' above 'a', 'd' above 'hood.', 'f' above 'Mai', 'd' above 'm'af', 'F' above 'fi', 'd' above 'de', 'f' above 'rò', 'd' above 'A', 'f' above 'un', 'd' above 'cap', 'SF' above 'puc-cio', 'd' above 'ros', and 'SF' above 'so.'. The lyrics are written below the staff, with hyphens indicating syllable placement across notes.

(Sondheim 1987:215-216)

### Mimetisme relatiu de la rima.

En el cas de la traducció en italià el traductor no ha fet un ús extensiu del mimetisme relatiu de la rima. En alguns casos s'ha limitat a ometre la rima com veurem més endavant o a compensar-la en altres versos. L'exemple següent es podria considerar

com una conservació parcial de la rima, en tractar-se d'una rima entre una vocal i un diftong de vocals.

Veiem així en l'exemple de les unitats 1644/II - 1646/II que la rima entre «your own» i «alone» es conserva parcialment ja que esdevé una rima entre «più» i «tu». Quant a les altres unitats de traducció del fragment (1643/II i 1645/II), mentre en el text origen acaben amb la mateixa paraula «you», en el text meta s'omet la rima ja que acaben en «madre» i «accanto».

<b>1643/II</b>	Mother cannot guide you. [La mare no et pot guiar.]	Qui non c'è tua madre. [Aquí no hi és la teva mare.]
<b>1644/II</b>	Now you're on your own. [Ara estàs sol.]	Resti solo tu. [Quedes només tu.]
<b>1645/II</b>	Only me beside you. [Només jo al teu costat.]	Io ti sono accanto... [Estic al teu costat.]
<b>1646/II</b>	Still, you're not alone. [Tot i així, no estàs sola.]	Non sei sola più. [Ja no estàs sola.]

### Canvis en el mimetisme musical

En alguns casos, podem considerar que s'ha produït algun canvi o omissió d'algun dels paràmetres musicals per aconseguir la transferència del missatge origen. Per exemple, en la unitat 1209/I un vers de quatre síl·labes es converteix en un de vuit síl·labes, cosa que caldrà tenir en compte a l'hora d'interpretar la peça en escena i que s'interpreta com una tècnica musical d'omissió del mimetisme sil·làbic.

<b>1209/I</b>	One midnight gone... [Una mitjanit passada...]	Scoccata una mezzanotte... [Sonada una mitjanit...]
---------------	---	--

El següent exemple, de les unitats 122/I a 126/I (ja tractades en altres apartats), ens mostra com en aquest cas les rimes no es conserven, cosa que podem etiquetar com una omisió del mimetisme de la rima. Concretament la rima entre «eaves» (U124/I) i «leaves» (U125/I) es perd en esdevenir «lassù» i «acqua» les paraules finals d'aquestes unitats. Si considerem que «fields» també rima amb les altres unitats, també s'omet la rima en la traducció («terra»).

<b>122/I</b>	Birds in the sky, [Moixons al cel,]	Ali nel blu, [Ales en el blau,]
<b>123/I</b>	Birds in the eaves, [Moixons als ràfecs,]	Ali lassù, [Ales allà dalt,]
<b>124/I</b>	In the leaves, [A les fulles,]	Ali d'acqua [Ales d'aigua]
<b>125/I</b>	In the fields, [Als camps,]	O di terra, [O de terra]
<b>126/I</b>	In the castles and ponds... [Als castells i estanys...]	Volatili miei... [Aus meues...]

De forma similar, en les unitats de traducció U173/I - U176/I es mostra com la rima entre «I am» (U175/I) i «ma'am» (U176/I) no apareix en el text meta, mentre que s'inclou una rima entre les unitats U174/I «andrò» i U176/I «inoltre». Aquests canvis de posició de la rima impliquen canvis en l'estructura de rimes de la cançó i per tant en el ritme com a concepte ampli.

	Into the woods	Dentro, nel bosco
173/I	[Cap al bosc]	[Dins, al bosc]
	And through the trees	Me ne andrò,
174/I	[i a través dels arbres]	[me n'aniré.]
	To where I am	Tra gli alberi
175/I	[cap a on]	[Entre els arbres]
	Expected, ma'am.	M'inoltrerò.
176/I	[se m'espera, senyora.]	[aniré endavant.]

### 6.2.3. Anglès – espanyol (Espanya)

La traducció del musical en espanyol fou proporcionada inicialment pel traductor Joan Vives (també autor de la versió catalana). Com explica el propi Vives (veure el capítol 7 amb les entrevistes als traductors), aquesta versió va arribar a ser interpretada sobre un escenari, tot i trobar-se ja en una versió inicial completa. Si més no, serviria com a base de la versió en espanyol de Puerto Rico, com també es reafirma en l'entrevista amb el traductor corresponent, Jorge Pérez-Renta. La versió lliurada per Vives, en format pdf, va necessitar també d'una extracció i etiquetat de les dades, tot i que menys laboriosa que en el cas dels llibres publicats, com s'explica en el capítol 5 de metodologia.

#### 6.2.3.1. Tècniques semàntiques – Subtipus escenogràfic

En observar les tècniques detectades en el subtipus escenogràfic en espanyol (E.),<sup>38</sup> trobem, a més d'un nombre molt elevat de traduccions literals, un ús considerable de l'amplificació i la creació discursiva, així com altres tècniques com la reducció i

<sup>38</sup> En endavant, per especificar la versió en espanyol d'Espanya s'indicarà com «en espanyol (E.)».

l'ampliació lingüística. A partir de l'etiquetatge de tècniques realitzat, el valor per al grau d'acostament al destinatari en aquest cas és de:

- Grau d'acostament subtext escenogràfic (E.): 2,34 – Acostament mitjà/alt [2,5].

Taula 6.10. Text meta en espanyol (E.). Subtipus escenogràfic

<b>Tècnica</b>	<b>Nombre</b>	<b>Percentatge (%)</b>
Adaptació	15	1,5
Ampliació lingüística	45	4,6
Amplificació	144	14,7
Creació discursiva	56	5,7
Compressió lingüística	11	1,1
Compensació	3	0,3
Equivalent encunyat	1	0,1
Generalització	6	0,6
Modulació	25	2,6
Omissió	36	3,7
Particularització	3	0,3
Reducció	49	5,0
Traducció literal	578	59,2
Transposició	4	0,4
Variació	1	0,1

Com ens indiquen els valors calculats, el subtext escenogràfic en espanyol (E.) s'ha traduït amb una tria de tècniques de què s'obté un acostament al destinatari meta que es troba entre el valor mitjà de 2 i l'alt de 3, seguint en la tendència vista en el subtext escenogràfic per a altres llengües revisades.

### **Traducció literal**

A continuació trobem exemples d'acotacions escèniques realitzades amb traducció literal, que indiquen als intèrprets amb quin caràcter han d'interpretar un diàleg adjunt, com els corresponents a les unitats 288/II o 2072/II.

	(apologetic)	(suplicando)
<b>288/II</b>	[(afligit)]	[(suplicant)]
	(rising, desperate)	(Levantándose desesperada)
<b>2072/I</b>	[(aixecant-se, desesperada)]	[(Aixecant-se desesperada)]

Altres unitats de subtext escenogràfic traduïdes literalment indiquen a un intèrpret particular el moviment que ha de realitzar en interpretar el diàleg corresponent, com les que s'observen en les unitats 1082/I, 2139/I o 190/II. Aquestes unitats poden incloure indicacions sobre altres aspectes de l'escenografia, com els lligats a efectes sonors («Knock on Jack's door»)[Trucada a la porta de Jan].

	<i>(She hands him her cape).</i>	<i>(le da la capucha)</i>
<b>1082/I</b>	[(Ella li entrega la seva capa)]	[(li dona la caputxa)]
	<i>(She offers Rapunzel her hand).</i>	<i>(Ofrece su mano a Rapunzel)</i>
<b>2319/I</b>	[(Ella ofereix a Rapunzel la seva mà.)]	[(Ofereix la seva mà a Rapunzel.)]
	<i>Music continues; knock on Jack's door; Baker enters.</i>	<i>Sigue la música. Se oye que llaman a la puerta de Juan; entra el panadero.</i>
<b>190/II</b>	<i>[La música continua; un cop a la porta de Jack; entra el Forner]</i>	<i>[Segueix la música. Se sent que truquen a la porta de Juan; entra el forner.]</i>

Per últim tenim exemples on s'indica què es veu a l'escenari o com es distribueixen els intèrprets a sobre d'aquest, a més d'altres indicacions com quan comença un fragment de música orquestral. En podem trobar mostres com la de la unitat U1825/II, amb diverses indicacions.



	Finale music begins. During the following sequence the characters enter, give their morals and remain onstage.	Empieza la música final. Durante la próxima secuencia los personajes entran, dicen su proverbio y se quedan en escena.
<b>1825/II</b>	[La música de Final comença. Durant la seqüència següent els personatges entren, diuen les seves lliçons morals i es queden a l'escenari]	[Comença la música final. Durant la propera seqüència els personatges entren, diuen el seu proverbi i es queden en escena]

## Amplificació

La traducció en espanyol (E.) de Vives afegeix amplifícacions en un nombre notable de casos, de forma similar a com havia fet en la traducció en català. Les mostres incloses corresponen en primer lloc a indicacions per als intèrprets.

En primer lloc tenim unitats en què l'acotació meta amplifica l'origen limitant-se a especificar a qui s'aplica la indicació, «el grupo»[el grup] en el cas de la unitat U1870/II o «el Panadero»[el Forner] en la U1876/II.

	(stepping away)	(apartándose del grupo)
<b>1870/II</b>	[(apartant-se)]	[(apartant-se del grup)]
	(enters behind him)	(Entra en escena por detrás del Panadero)
<b>1876/II</b>	[(entre darrera d'ell)]	[(Entra en escena per darrera del Forner)]

En altres unitats podem trobar amplifícacions més substancials que afegeixen informació útil per als intèrprets. En la unitat 828/II la traducció amplifica l'acotació origen en dir que allò que s'explica és «dicho de pasada»[dit de passada]. De forma similar, en la unitat 1368/II el personatge no només mira al cel sinó que ho fa mostrant-se «cada vez más enloquecida»[cada cop més embogida]. Per últim, la unitat 954/I inclou una amplifícació que explica l'actitud del Forner un cop la Caputxeta li ha trepitjat el peu: «El Panadero acusa el dolor»[El Forner acusa el dolor].

	(continuing to walk)	(dicho de pasada, sin pararse)
<b>828/II</b>	[(continuant caminant)]	[(dit de passada, sense parar-se)]
	Looking upward.	Cada vez más enloquecida. Mirando al cielo
<b>1368/II</b>	[Mirant cap a dalt.]	[Cada cop més embogida. Mirant al cel]
	She stomps hard on the baker's toe and exits.	Caperucita da un fuerte pisotón al panadero y se va. El Panadero acusa el dolor.
<b>954/I</b>	[Ella trepitja fort sobre el dit del forner i surt.]	[Caputxeta dona una forta trepitjada al forner i se'n va. El Forner acusa el dolor]

### Creació Discursiva

De forma similar a com succeeix amb l'amplificació, Vives afegeix fragments de creació discursiva que poden enriquir la interpretació, ja que inclouen interpretacions del traductor sobre l'actitud dels personatges o la situació de l'escenari que no necessàriament es troben en el text origen.

Per exemple, per indicar que el personatge «cau en un estat de trànsit» la traducció en espanyol (E.) indica que «se queda como 'rallada'»[es queda com 'ratllada']. Deixant de banda la modificació del tenor del registre del llenguatge, portant-lo cap a un grau de formalitat menor, més planer, es tracta d'una traducció que només té sentit dins el context en què ens trobem però que fa la funció d'explicar a l'interpret l'actitud que ha de prendre en aquell instant.

	(drifts off into a momentary trance)	(se queda como 'rallada')
<b>298/I</b>	[(cau en un estat de trànsit momentani)]	[(es queda com 'ratllada')]

En la unitat 719/II el grup passa d'estar senzillament «hushed»[en silenci] a «apiñado en un rincón»[amuntegats en un racó]. Òbviament, estar callats no és el mateix que estar «amuntegats», cosa que en justifica l'etiquetat com a creació discursiva.

719/II	The group, hushed, watches; the Witch stands alone.	Todo el grupo apiñado en un rincón mientras queda la Bruja sola en el centro.
	[El grup, silenciós, observa; la Bruixa es manté tota sola]	[Tot el grup amuntegat en un racó mentre queda la Bruixa sola al centre]

La unitat 805/II també és una mostra de creació discursiva, per tal com la Caputxeta passa de «come over»[apropar-se] a «hacer ademán de apuntarse a la aventura»[fer gest d'apuntar-se a l'aventura]. Podem considerar que la traducció elabora un gest senzill del personatge però explicant-ne un dels motius que probablement la fan moure, l'afany d'aventura.

805/II	LRRH comes over.	(Caperucita hace ademán de apuntarse a la aventura)
	[La LRRH s'apropa.]	[Caputxeta fa gest d'apuntar-se a l'aventura]

### Ampliació lingüística

Tot i que les tècniques culturals serien les més utilitzades en aquesta traducció segons la interpretació que se n'ha fet, en el cas del subtext escenogràfic en espanyol (E.) també podem trobar un nombre representatiu d'una tècnica lingüística com és l'ampliació lingüística, que utilitza més paraules per expressar un concepte o frase.

A continuació trobem algunes mostres d'aquesta tècnica. En primer lloc, en la unitat 363/II el verb «screams»[crida] s'amplia a l'estructura «suelta un grito de exasperación»[deixa anar un crit d'exasperació].

<b>363/II</b>	Rapunzel screams and runs off.	Rapunzel suelta un grito de exasperación y sale corriendo.
	[Rapunzel crida i fuig.]	[Rapunzel solta un grit d'exasperació i surt corrent.]

De forma similar, podem observar en la unitat 1795/I que per indicar que el Forner «holds the rope from him»[li aguanta la corda], en la traducció a l'espanyol (E.) «from him» es converteix en «que lleva atada»[que porta lligada].

<b>1795/I</b>	Jack goes to take Milky-White. Baker holds her rope from him. Simultaneous dialogue:	Juan tira de la cola de BLANQUITA. El Panadero no suelta la cuerda que lleva atada. Simultáneamente se produce este diálogo:
	[Jack va a prendre Milky-white. El Fornerli aguanta la corda. Diàleg simultani:]	[Juan estira de la cua de Blanquita. El Forner no solta la corda que porta lligada. Simultàniament es produeix aquest diàleg:]

En l'exemple de la unitat 899/II veiem com «offstage»[fora d'escena] esdevé «se le oye en off»[se'l sent en off], que, a més de considerar-se una ampliació lingüística, es podria argumentar sobre si el fet d'especificar que «se'l sent» és una amplificació.

<b>899/II</b>	(offstage, then entering):	(se le oye en off, y va entrando)
	[(fora d'escena, després entrant)]	[(se'l sent en off, i va entrant)]

### 6.2.3.2. Tècniques semàntiques – Subtipus parlat

La traducció del subtipus parlat en espanyol (E.) segueix utilitzant predominantment tècniques culturals, particularment la traducció literal, però també altres com l'amplificació. Tot i això també hi podem trobar tècniques amb un component més lingüístic, com la modulació o l'ampliació lingüística. L'estimació del paràmetre grau d'acostament al destinatari en aquest cas ofereix un valor de:

- Grau d'acostament subtext parlat (E.): 2,27 – Acostament mitjà/alt [2,5].

Taula 6.11. Text meta en espanyol (E.). Subtipus parlat

<b>Tècnica</b>	<b>Nombre</b>	<b>Percentatge (%)</b>
Adaptació	44	2,9
Ampliació lingüística	122	8,2
Amplificació	135	9,0
Creació discursiva	50	3,4
Compressió lingüística	22	1,5
Equivalent encunyat	5	0,3
Generalització	19	1,3
Modulació	89	6,0
Omissió	5	0,3
Particularització	16	1,1
Reducció	46	3,1
Traducció literal	878	58,8
Transposició	17	1,1
Adaptació	44	2,9

Dels valors obtinguts podem afirmar que, malgrat un ús notable de tècniques culturals com l'adaptació, quant al grau d'acostament al destinatari meta obtenim un valor de 2,27, molt similar a l'obtingut per al subtext parlat en català del mateix traductor, Joan Vives (2,19)[acostament mitjà: 2] però que per proximitat es pot adscriure a un acostament mitjà/alt (2,5).

## Traducció literal

De l'anàlisi del subtext parlat en la seva traducció en espanyol (E.) es poden extreure un gran nombre d'unitats traduïdes emprant la traducció literal. Algunes d'elles, com les corresponents a la U291/II, U475/II, U507/II o U639/II, són intervencions curtes que, tal com s'observa, segueixen de prop el significat i estructura del text origen. Per exemple, hi trobem «The path has strayed from you» traduït com «El camino se ha alejado de ti» o «We'll manage» com «Ya nos apañaremos», entre altres.

<b>291/II</b>	All right, I will take you. [Tot correcte, te m'emportaré.]	De acuerdo, ya la llevo yo. [D'acord, ja la porto jo.]
<b>475/II</b>	The path has strayed from you. [El camí s'ha desviat de tu.]	El camino se ha alejado de ti! [El camí s'ha allunyat de tu!]
<b>507/II</b>	Well, maybe we should go back to— [Bé, potser hauríem de tornar a —]	Pues quizá deberíamos regresar a... [Doncs potser deuríem de tornar a...]
<b>639/II</b>	We'll manage. [Ens arreglarem.]	Ya nos apañaremos. [Ja ens apanyarem.]

Però les traduccions literals no es limiten exclusivament a intervencions curtes. L'exemple de U188/II mostra una unitat on la traducció també tradueix el text origen de forma literal amb alguna intervenció mínima com afegir una partícula *que* substituint la funció que fa la coma com a nexa en el text origen.

<b>188/II</b>	And so, the baker proceeded to the castle, but not before visiting Jack and his mother. [I així, el forner es va dirigir al castell, però no abans de visitar Jack i la seva mare.]	Así que el panadero se dirigió a Palacio no sin antes ir a visitar a Juan y su Madre. [Així que el forner es va dirigir a Palacio no sense abans anar a visitar a Juan y la seva Mare.]
---------------	--	--

## Amplificació

En la traducció en espanyol (E.) del subtext parlat trobem amplificacions de tipus diversos, com algunes que consten senzillament de l'addició d'una paraula. Per exemple, en la unitat 377/II s'afegeix un adjectiu «querida» [estimada] per caracteritzar la relació amb Rapunzel del personatge que està parlant.

	My Rapunzel has run off.	Mi querida Rapunzel ha huido.
<b>377/II</b>	[La meva Rapunzel s'ha escapat.]	[La meva estimada Rapunzel ha fugit.]

En la unitat 1388/II, per la seva banda, la traducció afegeix què és el que s'ha robat al gegant, «el oro» [el oro], que en aquest cas no s'inclouïa en el text origen.

	Maybe I shouldn't have stolen from the giant...	Quizás no debería haber robado el oro del Gigante...
<b>1388/II</b>	[Potser no hagués degut de robar de la geganta...]	[Potser no duria haver robat l'or del Gegant...]

També resulta interessant el cas de la unitat 943/II. Juntament amb una reducció, ja que no s'especifica que allò que li han pres al personatge és la seva «cape» [capa], trobem una ampliació utilitzada per afegir un toc d'humor. El fet que allò que no li agrada al personatge és «que me la toquen» [que me la toquin] pot donar lloc a un malentès humorístic. En la traducció en català, del mateix traductor, al personatge no li agrada «que me la treguin», que no es presta tant al doble sentit.

	I don't like to be without my cape. Please, give it back!	No me gusta que me la toquen! Devuélvame-la, por favor!
<b>943/I</b>	[No m'agrada estar sense la meva capa. Per favor, torneu-la!]	[No m'agrada que me la toquin! Tornime-la, si us plau!]

## Ampliació Lingüística

En revisar els exemples d'ampliació lingüística trobem casos que poden indicar l'ús d'un estil de llenguatge més adornat que en el text origen per part del traductor. Aquests canvis es podrien deure a l'estil personal i la creativitat del traductor més que a les necessitats de la llengua meta.

Així, per exemple, en la unitat 1794/I, més enllà del canvi discursiu de substituir «old»[vell ] per «misteriós» (tal com s'anomenarà l'home més endavant), veiem com la frase traduïda és considerablement més extensa, afegint «Pues resulta que»[Doncs resulta que]. Similarment, en la unitat 1094/II «in a footprint»[en una petjada] s'amplia a «aprovechando el socavón de una pisada»[aprofitant el clot d'una petjada], que inclou tant un verb suplementari com una descripció més extensa de la petjada, que ara inclou un «socavón»[clot].

Quant a la unitat 578/II, en primer lloc l'assumpte moral «in question here»[en qüestió aquí] s'amplia esdevenint aquell «que presenta esta situación»[que presenta aquesta situació]. Pero també en la segona part de la unitat veiem com les «stories»[històries] es converteixen en «historias y cuentos»[històries i contes].

<b>1794/I</b>	An old man—	Pues resulta que un hombre misterioso...
	[Un home vell]—	[Doncs resulta que un home misterios...]
<b>1094/II</b>	I buried her in a footprint.	La he enterrado aprovechando el socavón de una pisada.
	[La vaig enterrar en una petjada.]	[La he enterrat aprofitant el clot d'una petjada.]
<b>578/II</b>	It is interesting to examine the moral issue at question here. The finality of stories such as these dictates—	Resulta interesante examinar el dilema moral que presenta esta situación. Precisamente la finalidad de historias y cuentos como este es la de...
	[És interessant examinar l'assumpte moral en qüestió aquí. La finalitat d'històries com aquestes dicta que—]	[Resulta interessant examinar el dilema moral que presenta aquesta situació. Precisament la finalitat d'històries i contes com aquest és la de...]



Algunes altres de les amplificacions semblen dissenyades perquè les intervencions dels personatges siguin més llargues que en el text origen, tot i transmetre la mateixa informació. Trobem aquest cas en unitats com la 714/II, la 1094/II o la 2017/I, com a mostra, on, com es pot observar, una sola paraula «Brilliant» [Excel·lent] es tradueix com «Una idea excelente, alteza» [Una idea excel·lent, alteza].

	Or eaten!	...o estará... comida!
1001/I	[O menjada!]	[...o será... menjada!]
	Brilliant!	Una idea brillante, alteza!
2107/I	[Excel·lent!]	[Una idea brillant, alteza!]
	You killed here.	Habéis sido vos quien la ha matado.
714/II	«Vos la vau matar.»	[Habéis estat vos qui l'ha matat.]

## Modulació

Els canvis de perspectiva en la forma de modulació també són utilitzats en un bon nombre d'ocasions per a la traducció del subtext parlat en espanyol (E.), com es pot veure en els fragments inclosos a continuació.

Troblem unitats d'extensió curta com la 798/II, on la frase «She's right» [Ella té raó] se substitueix per «Es verdad» [És veritat]; també la unitat 798/I, on «I seem to have...» [sembla que jo he] es tradueix com a «creo que» [crec que he] i «I have lost my way» [M'he perdut] es converteix en «Me he equivocado de camino» [M'he equivocat de camí.]; o altres com la unitat 679/II, que substitueix «Stay here» [Queda't aquí], demanant que el personatge es quedi quiet, per «No te muevas de aquí» [No et moguis d'aquí], indicant-li que no es mogui.

529/II	She's right. You can't reason with a dumb giant!	Es verdad. No se puede razonar con una gigante estúpida!
	[Ella té raó. No pots raonar amb un gegant ximple!]	[És veritat. No es pot raonar amb una geganta estúpida!]
798/I	I was heading toward market—but I seem to have lost my way.	Iba al mercado... pero creo que me he equivocado de camino.
	[Em dirigia cap al mercat— però sembla que m'he perdut.]	[Anava al mercat... però crec que m'he equivocat de camí.]
679/II	Stay here!	No te muevas de aquí.
	[Queda't aquí!]	[No et moguis d'aquí!]

Altres unitats de major extensió com la U951/I també ofereixen exemples de modulació. En aquest cas veiem com malgrat una traducció majoritàriament literal, la traducció de la frase «you be careful no wolf comes your way»[vés amb compte que cap llop vingui cap a tu] es modula cap a «ándate con cuidado de no encontrarte a ningún lobo»[vés amb compte de no trobar-te cap llop].

### 6.2.3.3. Tècniques semàntiques – Subtipus cantat

El subtipus cantat, el més restrictiu, utilitza a bastament la creació discursiva en la seva traducció en espanyol (E.), i podem veure que la traducció literal, tot i ser també representativa, ho és en un nombre molt menor que en les traduccions al català i a l'italià. El valor obtingut en l'estimació del grau d'acostament al destinatari és:

- Grau d'acostament subtext cantat (E.): 2,77 – Acostament alt [3].

Taula 6.12. Text meta en espanyol (E.). Subtipus cantat

<b>Tècnica</b>	<b>Nombre</b>	<b>Percentatge (%)</b>
Adaptació	22	1,2
Ampliació lingüística	5	0,3
Amplificació	46	2,6
Creació discursiva	992	55,4
Compressió lingüística	14	0,8
Compensació	82	4,6
Equivalent encunyat	1	0,1
Generalització	8	0,4
Modulació	106	5,9
Omissió	11	0,6
Particularització	5	0,3
Reducció	183	10,2
Traducció literal	305	17,0
Transposició	10	0,6

En aquest cas estimem també una utilització de tècniques predominantment culturals, sobretot la creació discursiva, que ens indica una traducció amb aportacions altes del traductor. El grau d'acostament al destinatari meta obtingut és alt, ja que les tècniques culturals emprades comporten aquest acostament a la cultura meta, on es representarà el text.

### **Creació discursiva**

De l'observació vers a vers de l'exemple inclòs en les unitats 286/I a 289/I es pot afirmar que s'ha traduït el fragment utilitzant creacions discursives. Només cal veure que els vegetals traduïts no són en cap cas els del text origen. Però tot i això el traductor té èxit en la descripció d'una escena on un lladre ha entrat en un jardí alié i ha destruït gran part de la collita.

Al mateix temps, el verb «to rape», que malgrat poder significar «violar» també es pot llegir com «robar per la força», perd part d'aquest pes en el text meta, on Vives, en lloc de traslladar-lo literalment, opta per convertir-lo en «arrasar», confirmant el significat de «robar». D'aquesta manera el text meta perd un segon nivell de lectura *adulta* que sí que té el text origen, en aquest i altres fragments.

286/I	He was robbing me, [Ell estava robant-me,]	Y el ladrón entró, [I el lladre va entrar,]
287/I	Raping me, [violant-me,]	lo arrasó. [ho va arrasar.]
288/I	Rooting through my rutabaga, [furgant entre el meu colinap,]	Arrancando las patatas, [Arrancant les patates,]
289/I	Raiding my arugula. [assaltant la meva ruca,]	ajos y espinacas. [alls i espinagues.]

He was rob - bing me, rap - ing me, root - ing through my ru - ta - ba - ga, raid - ing my a - ru - gu - la  
Y el la - drón en - tró, lo\_a - rra - só. A - rranc - can - do las pa - ta - tas, a - jos y\_es - pi - na - cas

(Sondheim 1987:57-58)

Continuant en la mateixa cançó, les unitats 286/I a 289/I no deixen d'utilitzar la creació discursiva per a produir la traducció. La bruixa segueix explicant els danys que el lladre va produir al seu jardí, però en lloc de fer malbè «the rampion» [les campanetes], al text meta li «corta las cebollas» [talla les cebes], que en l'ús del verb pronominal («me les talla») pot donar lloc a un toc humorístic amb doble sentit, afegit a l'ús d'un insult tan característic de l'espanyol peninsular com «gilipollas» [ximple].

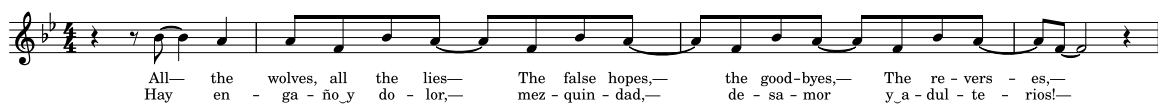
290/I	and Ripping up the rampion [i esquinçant les campanetes]	Y me corta las cebollas [I em talla les cebes]
291/I	(My champion! My favorite!)— [El meu campió! El meu favorit!—]	—gilipollas!— y se va. —ximple!— i se'n va.
292/I	I should have laid a spell on him [Hagués tingut que posar un encanteri a sobre seu]	Por poco no lo deajo allá [Per poc no el deixo allà]
293/I	right there. [allà mateix,]	plantaos. [plantat.]



(Sondheim 1987:59-60)

Si en el text origen corresponent a les unitats 1498/II a 1501/II podem escoltar alguns dels mals moments que el futur pot deparar als personatges, com «the false hopes, the good-byes, the reverses» [Les falses esperances, els adéus, els contratemps], la traducció també detalla moments tristos, però cap d'ells són els mateixos que al text origen: «Mezquindad, desamor y adulterios!» [Mesquinesa, desamor i adulteris]. Ans al contrari, malgrat també aconseguir fer-nos veure un futur gris, el text meta es concentra en problemes amorosos, com els adulteris que de fet succeeixen en l'espectacle de Sondheim i Lapine.

<b>1498/II</b>	The false hopes, the good-bye's,	Mezquindad, desamor
	[Les falses esperances, els adeus,]	[Mesquinesa, desamor]
<b>1499/II</b>	The reverses,	y adulterios!
	[els contratemps,]	[i adulteris!]
<b>1500/II</b>	All the wondering what even worse is	Debe haber, con distintos criterios
	[tot el preguntar-se què fins i tot pitjor hi ha...]	[Hi ha d'haver, amb diferents criteris]
<b>1501/II</b>	still in store!	un lugar...!
	[encara emmagatzemat!]	[un lloc...!]



(Sondheim 1987:724-725)

El cas de les unitats 1830/II a 1841/II resulta interessant pels continguts que inclou en anglès, i que es poden identificar com a refranys o frases tradicionals. El fet

que aquestes frases es trobin incloses en un fragment destinat a cantar-se rítmicament implica que en la traducció hi ha d'haver una certa sincronia amb la duració de la partitura. Però, com la simple observació dels exemples ens permet entreveure, la preservació del ritme és molt menys acurada que en la resta del musical. D'altra banda, les traduccions guarden relació amb els refranys origen però, a més de no ser refranys *per se*, es pot afirmar que hi ha un ús elevat de la creació discursiva. Per detallar-ho amb un exemple, la frase «Every knot was once a straight rope» [Cada nus va ser una vegada una corda recta...] queda traduïda com «cuerda tensa no se anuda» [Corda tibada no es nua], que tot i conservar els elements «corda» i «nus», de fet afirma el contrari que el text origen.

Aquest fragment també és un cas on les frases del text meta es poden llegir com a *double entendres* amb connotacions sexuals, que encaixarien amb l'enfocament adult del musical. Sota aquesta lectura, les traduccions en el text meta també es poden llegir amb aquesta mirada adulta que el traductor hauria tractat de reproduir, excepte en el cas de la unitat 1834/II, on la traducció se centra en dificultat aparentment innocent per despertar-se d'un son profund.

	Every knot was once straight rope...	Cuerda tensa no se anuda.
<b>1830/II</b>	[Cada nus va ser una vegada una corda recta...]	[Corda tibada no es nua.]
	The harder to wake, the better to have...	Del sueño profundo despiertas molesto.
<b>1834/II</b>	[Com és dur és despertar-se, millor és tenir-ho...]	[Del somni profund en despertet molest.]
	The greater the good, the harder the blow...	Se sopla más fuerte si el cirio es mayor.
<b>1837/II</b>	[Com millor és el bé, més dur és el cop...]	[Es bufa més fort si el ciri és major.]
	The knife that is sharp today may be dull by tomorrow...	Afilalo bien, y el viejo cuchillo funciona...
<b>1841/II</b>	[Potser el ganivet és esmolat avui però potser sigui esmussat demà...]	[Esmola'l bé i el ganivet vell funciona...]

The slot - ted spoon can catch the po - ta - to— Ev - 'ry knot was once straight rope...  
Cu - cha - ra tor - ci - da re - co - ge pa - ta - tas— Cua - ten - sa no se\_a nu - da

4 The hard-er to wake, the bet-ter to have. The great-er the good, the hard-er the blow.  
Del sue-ño pro-fundo des-pier-tas mo-lesto Se so - pla más fuerte si\_el ci - rio\_es ma - yor.

8 When go - ing to hide, know how to get there. And how to get back... And eat first...  
Si te has de\_o-cul - tar bus - ca co - mo ir. Y có-mo vol-ver! ...Y co - me!

12 The knofe that is sharp to - day May be dull by to - mor-row.  
A - fi - la - lo bien y\_el vie - jo cu - chi - llo fun - cio - na.

(Sondheim 1987:763-768)

S'inclouen a continuació també les unitats 1334/I a 1337/I, en què, a més de la traducció realitzada per mitjà de creacions discursives, s'ha utilitzat la frase feta «organizarse la de San Quintín»,<sup>39</sup> que situa el fragment clarament en la cultura meta, domesticant-lo en paraules de Lawrence Venuti. A més, el text remarca unes connotacions que no eren tan clares en la cultura origen. Mentre que en aquesta el fragment va precedit pel gegant mascle tornant a casa i amb la intenció «to swallow you for lunch»[empassar-se't per menjar], en la traducció s'explica que «Mi marido ha salido a trabajar y tardará en volver»[el meu marit ha sortit a treballar i tardarà a tornar]. Encara que en els dos casos les conseqüències parteixen de fets similars, la

<sup>39</sup> Expressió relacionada per descriure una discussió o baralla de grans dimensions. El nom prové d'una batalla que es va produir entre l'exèrcit espanyol i francès a la localitat de San Quintín (nord de França) l'any 1557 (DiccET 2021).

forma de presentar-les remarca les diferències, que en espanyol (E.) deixen entreveure una relació adúltera improbable entre Jan i la geganta.



(Sondheim 1987:264-265)

<b>1334/I</b>	And your heart is lead, [I el teu cor és plom,]	Pero no tardó [Però no va trigar]
<b>1335/I</b>	and your stomach's stone, [i el teu estòmac és pedra,]	y acabó el trajín [i va acabar el tràfec]
<b>1336/I</b>	And you're really scared, [I estàs realment espantat,]	y se organizó [i es va organitzar]
<b>1337/I</b>	being all alone. [estat tot sol.]	la de San Quintín! [la de Sant Quintí!]

### Traducció literal

En les unitats 1622/I a 1628/I el traductor aconsegueix traspasar els missatges del text origen tot i haver de modificar el nombre de síl·labes (com es pot observar en la partitura), respectant completament el paràmetre significat del principi hexatló i acceptant algun sacrifici en la preservació ritmicomusical.



1622/I	No, the Prince—	No, el príncepe...
	[No, el príncep—]	[No, el príncep...]
1624/I	Oh, the Prince...	Ah! El príncepe...
	[Oh, el príncep...]	[Ah! El príncep...]
1626/I	Yes, the Prince!	Sí, el príncepe!
	[Sí, el príncep!]	[Sí, el príncep!]
1628/I	If he knew who I really was—	Si supiera en verdad quien soy...
	[Si sabés qui sóc realment—]	[Si sabés en veritat qui sóc...]

No, the Prince— Oh, the Prince... Yes, the Prince! If he knew who I real-ly was—  
 No, el Prín - ci - pe Oh, el Prín - ci - pe, Sí, el Prín - ci - pe! Si su - pie - ra en ver - dad quien-soy...

(Sondheim 1987:305-306)

El fragment de cançó que correspon a les unitats 1285/I a 1289/I és també una mostra interessant de l'assoliment d'una traducció literal, ja que la frase «Into the woods»[Cap al bosc], a més de ser el títol de l'obra, apareix en multitud de parts de la peça, traduïda de formes diverses depenent de la continuació de la frase. En aquest cas l'elecció de traducció literal d'aquest important fragment és «Bosque a través»[Bosc a través]. Els altres versos del fragment, com «One midnight gone»[Una mitjanit passada] recorren a la creació discursiva, convertits en «Suena el reloj»[Sona el rellotge].

1285/I	One midnight / one midnight / one midnight gone...	Suena el reloj... Suena el reloj... Suena el reloj...
	[Una mitjanit / una mitjanit / una mitjanit passada...]	[Sona el rellotge... Sona el rellotge... Sona el rellotge...]
1286/I	Into the woods,	Bosque a través,
	[Cap al bosc,]	[Bosc a través,]
1287/I	Into the woods,	bosque a través!
	[Cap al bosc,]	[bosc a través!]
1288/I	Into the woods, then out of the woods	Dentro del bosque casi no hay luz
	[Cap al bosc, llavors fora del bosc]	[A dins del bosc gairebé no hi ha llum]
1289/I	and home before—	y empieza a oscurecer!
	[i a casa abans de—]	[i comença a fer-se fosc!]

One mid - night one mid - night one mid - night gone...  
Sue - na\_el re - Sue - na\_el re - Sue - na\_el re - loj...

In - to the Woods...  
Bos-quea tra - vés,

In - to the Woods...  
Bos-quea tra - vés...

4  
In - to the Woods Then out of the Woods And home be - fore—  
Den - tro del bos - que ca - si no\_hay luz y\_em - pie - za - a\_os cu - re - cer

(Sondheim 1987:252-253)

En les unitats 430/II a 432/II es pot considerar que l'agrupació dels tres versos aconsegueix una traducció literal del text origen, en què les tres aparicions de la paraula «dwarves»[nans] queden reduïdes a una, afegint així una comprensió lingüística al fragment.

430/II	Dwarves.	Un e-
	[Nans.]	[Un]
431/II	Dwarves...	nano!
	[Nans...]	[nan!]
432/II	Dwarves are very upsetting.	Es que son muy molestos.
	[Els nans són molt molestos.]	[És que són molt molestos.]



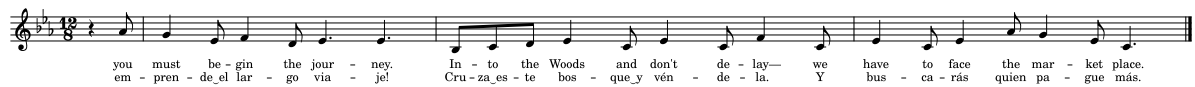
(Sondheim 1987:547)

## Reducció

Tot i no sempre poder decantar-se per transmetre tota la informació inclosa en els fragments cantats de la peça, en un nombre representatiu d'aquests el traductor aconsegueix traspasar-ne bona part, utilitzant la reducció com a tècnica.

L'exemple de les unitats 390/I a 393/I inclou la frase «We have to face the marketplace» [Hem d'enfrontar-nos al mercat], que, en ser traduïda com «Y buscarás quien pague más», redueix el missatge ometent conceptes utilitzats com «el mercat», però trobant-se dins del context en què Jan ha d'anar a vendre la vaca, reïx a explicar que s'haurà d'enfrontar als compradors i a obtenir un bon preu pel que havia estat el seu vell amic.

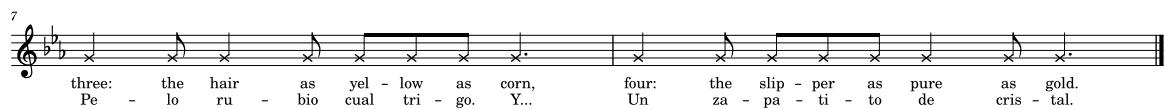
<b>390/I</b>	You must begin the journey.	Emprende el largo viaje!
	[Has de començar el viatge.]	[Emprèn el viatge!]
<b>391/I</b>	Straight through the woods	Cruza este bosque
	[directament a través del bosc]	[Creua aquest bosc]
<b>392/I</b>	And don't delay—	y véndela.
	[i no t'endarrereixis.]	[i ven-la]
<b>393/I</b>	We have to face the marketplace	Y buscarás quien pague más!
	[Hem d'enfrontar-nos al mercat.]	[I cercaràs qui pagui més!]



(Sondheim 1987:78-79)

En les unitats 403/I a 409/I trobem també una mostra representativa de la capacitat de transferir la major part d'informació, que inclou l'enumeració dels ingredients necessaris per fer la poció, tot i haver de perdre alguns elements pel camí. Per exemple, la vaca passa de ser «as white as milk»[tan blanca com la llet] a ser senzillament «blanca», la «cape as red as blood»[capa tan roja com la sang] ara només és «roja»[vermella]. Tot això s'observa juntament amb alguna creació discursiva com la que converteix la sabata «as pure as gold»[tan pura com l'or] en una «de cristal»[de vidre]. En tot cas, és clar, per assolir l'encaix exacte de la lletra amb la música associada.

403/I	You wish to have the curse reversed? [Desitges tenir la maldició invertida?]	Te puedo dar la solución: [Et puc donar la solució:]
404/I	I'll need a certain Potion first. [Necessitaré una certa poció primer.]	Hay que mezclar una poción! [S'ha de barrejar una poció!]
405/I	Go to the wood and bring me back: [Vés al bosc i porta'm:]	Ves hasta el bosque y me traerás: [Ves fins al bosc i em portaràs:]
406/I	One: the cow as white as milk, [Un: la vaca tan blanca com la llet,]	Una vaca blanca. Dos: [Una vaca blanca. Dos:]
407/I	Two: the cape as red as blood, [Dos: la capa tan roja com la sang,]	Una capa roja. Tres: [Una capa roja. Tres:]
408/I	Three: the hair as yellow as corn, [Tres: el cabell tan groc com el panís,]	Pelo rubio cual trigo. Y... [Pèl ros com el blat. I...]
409/I	Four: the slipper as pure as gold. [Quatre: la sabatilla tan pura com l'or.]	Un zapatito de cristal. [Una sabateta de vidre.]

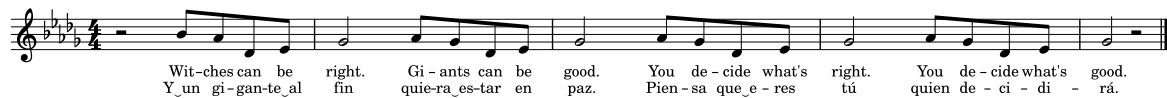


(Sondheim 1987:80-83)

L'exemple de les unitats 1749/II i 1751/II inclou reduccions, com el fet que en el text origen el personatge decideix tant «what is right»[què és correcte] com «what is good»[què és bo], mentre que al text meta només decidirà alguna cosa sense que

se'ns indiqui concretament què. També tenim un vers on s'explica que les bruixes i els gegants poden ser diferents de com ens esperem, però en el text meta la música només deixa espai per parlar dels gegants, sense tenir en compte les bruixes.

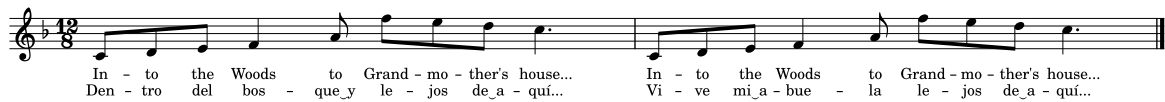
<b>1749/II</b>	Witches can be right, giants can be good.	Y un gigante al fin quiera estar en paz.
	[Les bruixes poden tenir raó, el gegants poden ser bons.]	[I un gegant al final vulgui estar en pau.]
<b>1751/II</b>	You decide what's right, you decide what's good.	Piensa que eres tú, quien decidirá.
	[Tu decideixes què és correcte, tu decideixes què és bo.]	[Pensa que ets tu, qui decidirà.]



(Sondheim 1987:750-751)

Per últim quant a aquest subapartat, trobem exemples on el fet d'augmentar el focus de la lent ens pot fer veure les tècniques usades de forma més precisa. En les unitats 545/I i 546/I (repetides en la llengua origen), si observéssim els versos individualment ens trobaríem que al primer vers no es menciona l'àvia i el traductor afegeix «lejos de aquí»[lluny d'aquí], mentre que al segon vers, sí que es menciona l'àvia i la reducció es troba en l'omissió del fet que es va «Into the woods»[cap al bosc]. Per tant, podem considerar que tota la informació es transmet gràcies a la compensació d'un vers amb l'altre, i aquests també rimen.

<b>545/I</b>	Into the woods to Grandmother's house... [Cap al bosc a casa de l'àvia.]	Dentro del bosque, y lejos de aquí... [Dins del bosc, i lluny d'aquí...]
<b>546/I</b>	Into the woods to Grandmother's house... [Cap al bosc a casa de l'àvia.]	Vive mi abuela, lejos de aquí... [Viu la meua àvia, lluny d'aquí...]



(Sondheim 1987:102-103)

## Modulació

Una de les mostres de l'ús de la tècnica de modulació en el subtext cantat es troba en les unitats 313/II i 314/II. Com podem observar, el text origen indica que Jan va cap al bosc «to find a giant»[a trobar un gegant] però en el text traduït només sabem que «habrá gigantes»[hi haurà gegants]. I tot i que en el segon vers no s'inclou altra vegada l'expressió «Into the woods»[Cap al bosc], la mancança queda compensada amb la seva aparició en el vers anterior, a més que sí que sabem que hi trobarem l'àvia.

<b>313/II</b>	Into the woods, to find a giant—! [Cap al bosc, a trobar un gegant—!]	Dentro del bosque habrá gigantes! <sup>40</sup> [Dins del bosc hi haurà gegants!]
<b>313/II</b>	Into the woods to Grandmother's house... [Cap al bosc a casa de l'àvia.]	Vive mi abuela lejos de aquí... [Viu la meua àvia lluny d'aquí...]

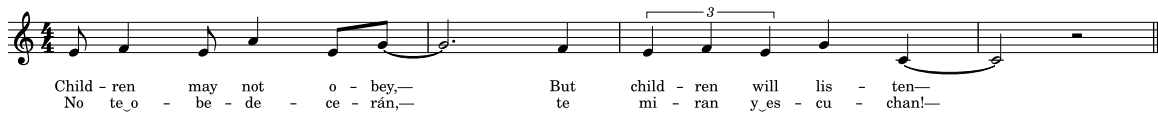
<sup>40</sup> La traducció de Joan Vives a l'espanyol (no publicada) de forma generalitzada no inclou el signe d'exclamació inicial en les frases exclamatives.



(Sondheim 1987:527)

La mostra següent, corresponent a les unitats 1921/II i 1922/II que veiem a continuació, inclou la frase «Children may not obey» [Els nens poden no obeir], que en la traducció es converteix en una certesa, «No te obedecerán» [No t'obeiran], en lloc de romandre una possibilitat com en el text origen.

<b>1921/II</b>	Children may not obey, [Els nens poden no obeir,]	No te obedecerán, [No t'obeiran,]
<b>1922/II</b>	But children will listen. [Però els nens escoltaran.]	te miran y escuchan! [et miren i escolten!]



(Sondheim 1987:788)

De forma similar a l'exemple anterior, el fragment de les unitats 1915/II a 1919/II inclou una varietat de tècniques que inclouen compensacions, com per exemple utilitzar «miran» [miren] en la unitat 1916/II per compensar la seva mancança en la unitat 1918/II. Quant a aquesta unitat, també es pot considerar que el missatge on s'indica que «the things you do» [les coses que fas] els nens les aprendran, en la traducció es modula per explicar-les des de la frase que indica que «Todo lo que serán» [Tot allò que seran] ho aprendran gràcies a escoltar-ho i veure-ho.



1915/II	Careful the things you say, [Compte les coses que dius,]	Los niños son así, [Els nens són així,]
1916/II	Children will listen. [els nens nens escoltaran.]	miran y escuchan! [miren i escolten!]
1917/II	Careful the things you do, [Compte les coses que fas,]	Todo lo que serán [Tot allò que seran]
1918/II	Children will see. [els nens ho veuran,]	lo aprenderán [ho aprendran]
1919/II	And learn. [i ho aprendran.]	de ti. [de tu.]

Care-ful the things you say,— Child-ren will lis - ten— Care-ful the things you do,— Child-ren will see.  
 Los ni - ños son a - sí,— mi - ran y es - cu - chan!— To - do lo que se - rán— Lo\_a-pren-de - rán.

(Sondheim 1987:786-787)

#### 6.2.3.4. Tècniques musicals – Subtipus cantat

La traducció en espanyol (E.), de forma similar a la catalana realitzada pel mateix traductor, assoleix un grau de preservació del contingut ritmicomusical molt elevat. En la figura a continuació es mostra com les tècniques musicals més utilitzades també són majoritàriament el mimetisme sil·làbic absolut, el mimetisme accentual absolut i el mimetisme de la rima absolut en la major part d'unitats de traducció. Malgrat donar-se en pocs casos, trobem alguns exemples de l'ús d'altres tècniques musicals.

Taula 6.13. Text meta en espanyol (E.). Tècniques musicals

<b>Tècnica</b>	<b>Sil·làbic</b>	<b>Accentuació</b>	<b>Rima</b>
<b>Mimetisme absolut</b>	1642 (93,8%)	1687 (96,3%)	525 (79,7%)
<b>Mimetisme Relatiu</b>	107 (6,1%)	64 (3,7%)	51 (7,7%)
<b>Ampliació/Compensació</b>			4/15 (0,6%/2,3%)
<b>Omissió</b>	2 (0,1%)	0 (0%)	64 (9,7%)
<b>Preservació rítmica</b>	3,9355	3,9634	3,5736

Podem veure així com la traducció en espanyol (E.) preserva completament el mimetisme de l'accentuació per a gairebé totes les unitats de traducció (3,9634), i el mimetisme sil·làbic en un valor que també es pot considerar màxim (3,9350). Quant al mimetisme de la rima el valor es troba entre un mimetisme relatiu i absolut, apropant-se més cap al segon (3,6520).

De la mateixa manera que en els parells de llengües previs, un gran nombre de versos s'han traduït mitjançant creacions discursives, especialment però no només aquelles que han respectat tots els paràmetres musicals. Això es pot explicar recalçant que el fet de preservar completament els paràmetres musicals del principi hexatló implica un sacrifici major en el paràmetre significat.

### **Mimetisme absolut de tots els paràmetres**

A les unitats de traducció 693/I a 697/I, a més de realitzar la traducció mitjançant el mateix nombre de síl·labes i fent caure els accents prosòdics al mateix lloc que la versió original en anglès (corresponents als ritmes musicals), el traductor ha respectat les rimes de les tres unitats 695/I a 697/I. Els mots («sweetly»[dolçament], «completely»[completament] i «fleetly»[veloçment] queden substituïts per «asegura»[assegura], «aventura»[aventura] i «criatura»[criatura]. Malgrat usar la creació discursiva en tots els versos, el fragment és capaç d'expressar la idea que la Caputxeta no hauria de tenir tanta pressa i així gaudiria més del camí que l'ocupa.

693/I	But slow, little girl, [Però lent, xiqueta menuda,]	Así perderás [Així perdràs]
694/I	Hark! And hush— [Escolta! I calla—]	la emoción [l'emoció]
695/I	the birds are singing sweetly. [els moixons estan cantant dolçament.]	que el bosque te asegura. [que el bosc t'assegura.]
696/I	You'll miss the birds completeley, [Et perdràs els moixons completament,]	Disfruta la aventura, [Gaudeix l'aventura,]
697/I	You're traveling so fleetly. [Viatges tan veloçment.]	no seas criatura. [no siguis criatura.]

But slow, lit - tle girl— Hark! And hush— The birds are sing - ing sweet - ly.—  
A - sí per - de - rás— la\_e - mo - ción— que\_el bos - que te\_a - se - gu - ra.—

(Sondheim 1987:131-132)

De la mateixa manera, les unitats 1074/I a 1079/I preserven tots els paràmetres musicals, tant el sil·làbic, com l'accentual i el de la rima. Com veiem quant a la rima, «scared» i «prepared» se substitueixen per «mejor» i «temor», mentre que «a lot» i «a bit not» esdevenen «muy bien» i «también». A més, en aquest cas, tot i seguir aplicant creacions discursives en gran mesura, podem veure com el traductor aconsegueix transferir la idea binària que «de vegades és bo saber i de vegades no», convertint-la hàbilment en «ser un savi està molt bé però ser un ximple també».

1074/I	Now I know,	Ahora sé
	[Ara sé,]	[Ara sé]
1075/I	dont' be scared.	que es mejor
	[noi tinguis temor.]	[que és millor]
1076/I	Granny is right,	ir con cautela
	[La iaia té raó,]	[anar amb cautela]
1077/I	just be prepared.	y sin temor.
	[Simplement estigues llesta.]	[i sense temor.]
1078/I	Isn't it nice to know a lot?	Si eres un sabio está muy bien.
	[No és agradable saber molt?]	[Si ets un savi està molt bé.]
1079/I	...And a little bit... not.	Si eres tonto... también.
	[...I una mica...no.]	[Si ets beneit...també.]

Now I know, don't be scared. Gran - ny is right, just be pre - pared.  
 Aho - ra sé qué\_es me - jor. Ir con cau - te - la\_y sin te - mor.

3  
 Is - 'nt it nice to know a lot! ...And a lit - tle bit... not.  
 Si\_e - res un sa - bio\_es - tá muy bien. Si\_e - res ton - to tam - bién.

(Sondheim 1987:219-220)

### Mimetisme sil·làbic relatiu

Entre les modificacions sil·làbiques necessàries per traduir el text a l'espanyol (E.), podem trobar-ne algunes com les següents. Les unitats 1209/I i 1211/I mostren, com es reflecteix en la partitura i la taula, que s'ha afegit una síl·laba a cadascun dels versos (ampliació sil·làbica per excés) i que es produeixen diverses sinalefes per poder encaixar el text en el ritme.

1209/I	One midnight gone...	Pasa una noche!
	{One – mid-night – gone...} (4)	{Pa-sa_u-na – no-che!} (5)
[Una mitjanit passada...]		[Passa una nit!]
1211/I	No knot unties itself...	Suena insistente el reloj!
	{No – knot – un-ties – it-self...} (6)	{Sue-na_in-sis-ten-te_el – re-loj!} (7)
[Cap nus es deslliga a sí mateix...]		[Sona insistent el rellotge!]

The image shows a musical staff with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a time signature of 12/8. The melody consists of quarter notes and eighth notes. Below the staff, the lyrics are written in two columns. The first column contains 'One mid-night gone...' and 'Pa-sa\_u - na no - che'. The second column contains 'No knot un-ties it-self...' and 'Sue-na\_in-sis-ten-te\_el re - loj!'. The lyrics are aligned with the notes on the staff.

(Sondheim 1987:240-241)

Com en altres casos similars, el fet de tenir intervencions formades per una sola paraula en anglès, dificulta en gran mesura la seva transferència a llengües com l'espanyol o el català, tot i conservant el significat. En aquest exemple corresponent a les unitats 167/II a 170/II Vives utilitza la creació discursiva en casos en què manté el mimetisme («griffin»/«faunos», «possible»/«eso sí») però aplica una ampliació sil·làbica per excés («gi-ant»/«gi-gan-tes»), per a la qual necessita afegir una nota anàcrusica com s'indica en la partitura, en el punt on ha de preservar el terme més rellevant per a l'obra, «gegants».

167/II	Griffin?	¿Faunos?
	{Grif-fin?} (2)	{Fau-nos?} (2)
[Grifó?]		[Faunes?]
168/II	Extinct.	No hay!
	{Ex-tinct.} (2)	{No - hay!} (2)
[Extint.]		[No n'hi ha!]
169/II	Giant?	¿Gigantes?
	{Gi-ant?} (2)	{Gi-gan-tes?} (3)
[Gegant?]		[Gegants?]
170/II	Possible.	Eso sí.
	{Pos-si-ble.} (3)	{E-so sí.} (3)
[Possible.]		[Això sí.]

I - ma - gi - na - ry. Ex - tinct. Pos - si - ble. Ver - y, ver - y pos - si - ble.  
 Son só-lo\_un mi - to. No hay! E - so sí. E - so\_es muy pro - ba - ble, st...

Man - ti - core? ¿Ci - clo - pes? Grif - fin? ¿Fau - nos? Gi - gan - tes? Gi - ant? tes?

(Sondheim 1987:500)

En les unitats 865/II – 867/II trobem també mostres de la necessitat de modificar el nombre de síl·labes en traduir el text a l'espanyol. En la U865/II l'addició d'una síl·laba anacrúsica permet transferir el significat tot i una modulació del punt de vista. També en la unitat U867/II, la combinació d'una sinalefa «cam-bia-do\_el» amb una amplificació sil·làbica per excés en la mateixa paraula permet encabir el text traduït en la partitura musical. Quant al significat, hi veiem com s'ha aconseguit transferir la idea que, segons els personatges, hi ha alguna cosa incorrecta al conte. Així, el fet de trobar-se en un conte completament, com s'explica al text origen, es converteix mitjançant una creació discursiva en preguntar «qui» n'ha canviat alguna cosa, en el text meta.

865/II	This is ridiculous. {This – is – ri-di-cu-lous} (6)	Me siento ridícula. {Me – sien-to – ri-dí-cu-la.} (7)
	[Això és ridícul.]	[Em sento ridícula.]
866/II	What am I doing here? {What – am – I – do-ing – here?} (6)	¿Qué está pasando aquí? {¿Qué_es-tá – pa-san-do_a- quí?} (6)
	[Què faig aquí?]	[Què està passant aquí?]
867/II	I'm in the wrong story! {I'm – in – the – wrong – sto-ry!} (6)	¿Quién ha cambiado el cuento? {¿Quién – ha – cam-bia-do_el – cuen-to?} (7)
	[Sóc a la història equivocada!]	[Qui ha canviat el conte?]

This is ri - dic - u - lous, What am I do - ing here? I'm in the wrong stor - y.—  
 Me sien - to ri - dí - cu - la. ¿Qué\_es-tá pa - san-do\_a - qui? ¿Quién ha cam - bia - do\_el cuen - to?—

(Sondheim 1987:582)

### Mimetisme relatiu de l'accentuació

De la mateixa manera que en la seva traducció catalana, la traducció a l'espanyol (E.) de Joan Vives és molt respectuosa amb els accents del text original, tot i que es pot trobar algun exemple de mimetisme relatiu de l'accentuació.

Per mostrar un fragment del text on es pugui veure clarament l'ús d'aquesta tècnica musical, podem centrar-nos en les unitats 165/II a 171/II, que es representen en una pronunciació rítmica però no entonada en l'espectacle. Tot i que majoritàriament l'accent prosòdic de la traducció coincideix amb el del text musical, tal com ho fa en el text origen, es pot considerar que en la traducció del fragment «Possible», on els dos accents recauen en la síl·laba «Pos-», la frase «Eso sí» té l'accent més fort sobre «sí». Això el classifica, tot i la seva menudesa, com un mimetisme relatiu de l'accentuació.

F d d d f d d d SF d d d f d d d F d d d f d d d SF d d d f d d d

I - ma - gi - na - ry. Ex - tinct. Pos - si - ble. Ver - y, ver - y pos - si - ble.  
 Son só-lo\_un mi - to. No hay! E - so sí. E - so es muy pro - ba - ble, sí...

F d d d f d d d SF d d d f d d d F d d d f d d d SF d d d f d d d

Man - ti - core? Grif - fin? Gi - ant?  
 ¿Ci - clo - pes? ¿Fau - nos? gan - tes?

(Sondheim 1987:500)

<b>165/II</b>	Manticore?	¿Cíclopes?
	[Mantícora?]	[Cíclops?]
<b>166/II</b>	Imaginary.	Son sólo un mito.
	[Imaginària.]	[Són només un mite.]
<b>167/II</b>	Griffin?	¿Faunos?
	[Grifó?]	[Faunes?]
<b>168/II</b>	Extinct.	No hay!
	[Extint.]	[No n'hi ha!]
<b>169/II</b>	Giant?	¿Gigantes?
	[Gegant?]	[Gegants?]
<b>170/II</b>	Possible.	Eso sí,
	[Possible.]	[Això sí.]
<b>171/II</b>	Very, very possible...	eso es muy probable, sí...
	[Molt, molt possible.]	[això és molt probable, sí...]

Anàlogament, en les unitats de traducció 1447/II i 1448/II, trobem com en la frase «you can't undo» el temps musical més fort (SF) recau adequadament en «can't», mentre que en la versió en espanyol (E.), la frase «por resolver» que la substitueix implica que el temps semifort recau en la síl·laba «re-», mentre que l'accent més fort de la frase seria la última síl·laba «-ver». Aquest mimetisme relatiu de l'accentuació perd rellevància però, quan s'observa que en el text origen, la paraula «undo», on la primera síl·laba «un-», que seria més débil prosòdicament, recau en un temps més fort musicalment.

<b>1447/II</b>	No more curses you can't undo,	No más pruebas por resolver,
	[No més malediccions que no pots desfer.]	[No més proves per resoldre.]
<b>1448/II</b>	left by fathers you never knew.	no más padres por conocer,
	[deixades per pares que mai vas conèixer.]	[no més pares per conèixer.]



SF d d d f d d d F d d d f d d d SF d d d f d d d F d d d f d d d SF d d d f d d d  
 No more curs - es you can't un - do, - Left by  
 No más prue - bas por re - sol - ver, - No más  
 4 F d d d f d d d SF d d d f d d d F d d d f d d d SF d d d f d d d  
 Pno. fath - ers you nev - er knew, -  
 pa - dres por co - no - cer, -

(Sondheim 1987:705-706)

### Mimetisme relatiu de la rima

Tot i no tractar-se d'una tècnica musical utilitzada en gran manera per Vives en la traducció a l'espanyol (E.), en podem trobar un nombre representatiu. Per exemplificar-ho veiem, entre les unitats 193/I i 199/I, com les unitats parells origen rimem acabant en «dell», «well» i «tell», mentre que les unitats meta acudeixen a la rima assonant, sent les seves terminacions «ojalá», «facilidad» i «pasará».

193/I	Into the woods	Voy hacia el bosque
	[Cap al bosc]	[Vaig cap al bosc]
194/I	And down the dell,	y ojalá
	[I cap a vall per la vall,]	[i tant de bo]
195/I	The path is straight,	lo encuentre con
	[El camí és recte,]	[el trobi amb]
196/I	I know it well.	facilidad,
	[El coneixo bé.]	[facilitat,]
197/I	Into the woods,	vete a saber
	[Cap al bosc]	[vés a saber]
198/I	And who can tell	qué pasará!
	[I qui pot dir]	[què passarà!]
199/I	What's waiting on the journey?	Comienza un largo viaje.
	[Què espera en el viatge?]	[Comença un llarg viatge.]

De manera similar trobem una rima assonant en les unitats 1746/I i 1747/I, on «share» i «there» esdevenen «llevará» i «mitad».

<b>1746/I</b>	Each accepting a share [Cadascun acceptant una part]	Cada cual llevará [Cadascú portará]
<b>1747/I</b>	Of what's there. [d'allò que hi ha allà.]	la mitad. [la meitat.]

Per a les unitats 1755/I i 1756/I, «past» i «last» queden anàlogament substituïdes per «serà» i «eternidad».

<b>1755/I</b>	And once we're past, [I una vegada els hàgim passat,] (els boscos)	Y así será [I així serà]
<b>1756/I</b>	Let's hope the changes last. [Esperem que els canvis durin.]	de aquí a la eternidad. [d'aquí a l'eternitat.]

Quant a les unitats 160/II – 161/II, entre altres que es podrien incloure, hi observem «feet» i «sweet» canviats per «que va» i «además».

<b>160/II</b>	A bear? Bears are sweet. [Un os? Els ossos són dolços.]	¿Un oso? No, que va! [Un os? No, que va!]
<b>161/II</b>	Besides, you ever see a bear with forty-foot feet? [A més, has vist mai un os amb quaanta-quatre peus?]	Su huella es más pequeña // y es redonda, además. [La seva petja és més menuda // i és rodona, a més.]

### Canvis en el mimetisme musical

L'aplicació d'omissions o canvis en el mimetisme musical tampoc no és alta en la traducció a l'espanyol (E.) de Vives, tot i tractar-se d'una versió inicial no representada, però tot i així en podem trobar algun cas. Les unitats 1535/I a 1539/I, per exemple, mostren la pèrdua de la rima entre «Agony» i «Misery», tot i aproximar-s'hi, en esdevenir «Ay de mí!» i «Mátame».

	Agony!	Ay de mí!
<b>1535/I</b>	[Agonia!]	[Ai de mí!]
	Misery!	Mátame!
<b>1537/I</b>	[Misèria!]	[Mata'm!]
	Woe!	...Ya!
<b>1539/I</b>	[Ai!]	[...Ja!]

Un altre exemple es troba entre les unitats 1997/I i 2006/I. En aquest fragment i en altres Sondheim inclou diverses rimes en versos adjacents («caught»/«thought», «response»/«wants», però també altres que es troben separades per un bon nombre de versos, com per exemple la rima entre «decision» i «envision». En la traducció a l'espanyol (E.) aquests dos versos acaben en «quieres» i «escogida», perdent-se així la rima, tot i tenir un efecte menor que altres omissions per la separació entre versos.

1997/I	You think, Make a decision!	Piensa bien lo que quiereres.
	[Tu penses, fes una decisió!]	[Pensa bé allò que vols.]
1998/I	Why not stay and be caught?	Si me deajo atrapar
	[Per què no quedar-se i ser atrapat?]	[Si em deixo atrapar]
1999/I	You think, Well, it's a thought...	¿qué me puede pasar?
	[Tu penses, bé, és un pensament...]	[què em pot passar?]
2000/I	What would be his response?	¿Qué intenciones tendrá?
	[Quina seria la seva resposta?]	[Quines intencions tindrà?]
2001/I	But then what if he knew	Pero si él me descubre
	[Però llavors què si ell sabés]	[Però si ell em descobreix]
2002/I	who you were, When you know	y se entera que finjo
	[qui eres tu, quan tu saps]	[i s'assabenta que fingeixo]
2003/I	that you're not what he thinks	ser noble y que nada
	[que no ets allò que ell es pensa]	[ser noble i que res]
2004/I	that he wants?	es verdad...!
	[que ell vol?]	[és veritat...!]
2005/I	And then, what if you are	¿Y por qué no has de ser
	[I llavors, què si tu ets]	[I per què no has de ser]
2006/I	What a Prince would envision?	la princesa escogida?
	[allò que un príncep s'imaginaria?]	[la princesa escollida?]

#### 6.2.4. Anglès – espanyol (Puerto Rico)

La traducció d'*Into the Woods* en la seva versió en espanyol adaptat a la cultura porto-riquenya<sup>41</sup> fou realitzada partint de la base en espanyol d'Espanya ja comentada en l'apartat anterior, amb addicions i adaptacions realitzades per Jorge Pérez-Renta en un temps ajustat, com ens explica el propi traductor en l'entrevista que podem trobar en el capítol 7. La traducció que integra el document inicial en espanyol d'Espanya i

<sup>41</sup> La versió en espanyol adaptada a la cultura porto-riquenya s'indicarà com «en espanyol (P.R.)» successivament.

els canvis realitzats per a la versió porto-riquenya foren proporcionades gràcies a l'amabilitat d'ambdós traductors, en format document de text.

Tenint en compte que la relació entre les dos traduccions és derivativa —la versió porto-riquenya es basa en la traducció espanyola de Vives—, és pot assenyalar que la traducció a l'espanyol de Puerto Rico manté en un 58% les unitats de traducció de la traducció a l'espanyol d'Espanya. En una observació més detallada per subtipus textuais, Pérez-Renta preserva en un 51% el subtext cantat, en un 61% el subtext parlat i en un 64% el subtext escenogràfic, donant més importància als fragments cantats a l'hora d'apropiar-se el text.

#### **6.2.4.1. Tècniques semàntiques – Subtipus escenogràfic**

Les tècniques més utilitzades en la traducció a l'espanyol de Puerto Rico per al text escenogràfic mostren una tendència molt semblant a la de les altres llengües, mantenint gran part de literalitat en la traducció, i incloent un nombre d'unitats traduïdes mitjançant tècniques com l'amplificació, la reducció i en aquest cas, un nombre representatiu d'omissions de les acotacions en el document analitzat.

El valor per al grau d'acostament al destinatari meta obtingut per a l'etiquetatge de tècniques realitzat ve donat per:

- Grau d'acostament subtext escenogràfic (P.R.): 2,18 – Acostament mitjà [2].

Taula 6.14. Text meta en espanyol. Subtipus escenogràfic

<b>Tècnica</b>	<b>Nombre</b>	<b>Percentatge (%)</b>
Adaptació	2	0,2
Ampliació lingüística	21	2,2
Amplificació	79	8,2
Creació discursiva	17	1,8
Compressió lingüística	9	0,9
Generalització	5	0,5
Modulació	8	0,8
Omissió	40	4,2
Particularització	6	0,6
Reducció	21	2,2
Traducció literal	749	77,9
Transposició	3	0,3
Variació	1	0,1

La interpretació dels valors obtinguts ens indica que el text ha estat traduït amb un predomini de la traducció literal i altres tècniques que modifiquen la informació del text meta com l'amplificació, l'omissió o la reducció. Pel que fa a l'acostament el destinatari meta, el valor poc major de 2 indica un grau mitjà en el paràmetre, cosa que pot indicar una major adhesió al text origen en anglès que en altres traduccions, fins i tot la realitzada per Joan Vives en espanyol peninsular.

### **Traducció literal**

Les unitats 5/I o 1789/II representen algun dels exemples de traducció literal en espanyol (P.R.), que en la major part dels casos del subtext escenogràfic es correspon també amb les unitats traduïdes a l'espanyol (E.) proporcionades per Joan Vives. Podem observar com aquestes traduccions segueixen el text origen tant pel que fa al significat com a l'estructura de les frases.

5/I	Behind these homes, a drop depicts a large forest which separates them from the rest of the kingdom.	Por detrás de las tres casas, un telón representa el frondoso bosque que las separa del resto del reino.
	[Darrera aquestes cases, un teló representa un bosc gran que les separa de la resta del regne]]	[Per darrera de les tres cases, un teló representa el bosc frondós que les separa de la resta del regne.]
1789/II	Ground trembles; shadow is cast. [El terra tremola; es projecta una ombra.]	El suelo tiembla. Se proyecta UNA GRAN SOMBRA. [El terra tremola. Es projecta UNA GRAN OMBRA.]

### Amplificació

Com en altres casos ja vistos en altres parells de llengües previs, els traductors veuen la necessitat en alguns punts de puntualitzar informacions que podran facilitar la tasca dels directors d'escena i els intèrprets. Per exemple, trobem com en la unitat 2299/I el text meta amplifica l'acotació en indicar que la Ventafocs es va presentar «ante el príncipe»[davant del príncep].

2299/I	And when Cinderella presented herself and tried on the blood-soaked slipper, it fit like a glove. [I quan la Ventafocs es presentà a sí mateixa i es va emprovar la sabatilla impregnada de sang, li va encaixar com un guant.]	Y cuando Cenicienta se presentó ante el príncipe y se midió el zapato ensangrentado, le ajustó como un guante. [I quan la Ventafocs es va presentar davant del príncep i es va mesurar la sabata ensanguinada, li va ajustar com un guant]
--------	--	---

En la unitat de traducció 272/I s'opta per especificar que el personatge assenyala la panxa de l'esposa concretament «con el bastón»[amb el bastó], detall que el text origen no inclou.

	(Points to Wife's belly)	Señala con el bastón la barriga de la ESPOSA.
<b>272/I</b>	[Assenyala cap a la panxa de l'esposa.]	[(Assenyala amb el bastó la panxa de l'ESPOSA.)]

Quant al tercer exemple inclòs, en aquest cas la traducció no indica només que el personatge s'apropa a Jan, sinó que ho fa «amenazante»[amenaçador], detall que pot ajudar l'intèrpret en la seva actitud sobre l'escenari.

	She goes toward Jack; music.	Se acerca amenazante a Jack; música.
<b>1103/II</b>	[Ella va cap a Jack; música.]	[S'apropa amenaçadora a Jan; música.]

## Omissió

D'alguna manera en contraposició amb allò indicat quant a les amplificacions, que afegixen informació per als intèrprets, ens trobem que un nombre representatiu de les acotacions teatrals incloses en el text origen no apareixen en el document analitzat de la traducció a l'espanyol (P.R.). És possible que alguna d'elles s'inclogués en els documents de treball entregats als intèrprets, però en aquest cas es tracta de texts no accessibles o desapareguts.

	(Backing away)	<Acotació omesa>
<b>252/I</b>	[(Retirant-se enrera)]	
	(She stops. Music continues under)	<Acotació omesa>
<b>259/I</b>	[(Ella es deté. La música continua per sota)]	
	(shakes her head)	<Acotació omesa>
<b>163/II</b>	[(sacseja el seu cap)]	



Com es pot observar, es tracta d'acotacions que en general ajudarien els intèrprets a declamar de forma adequada a l'ethos del moment, però que en aquest cas no consten en el document disponible.

<b>940/I</b>	Baker goes to her and grabs the cape. [El forner va cap a ella i agafa la capa.]	<Acotació omesa>
<b>962/I</b>	(feeling stronger) [(sentint-se més fort)]	<Acotació omesa>
<b>968/I</b>	(nods, convincing himself) [(assenteix, convencent-se a sí mateix)]	<Acotació omesa>
<b>970/I</b>	(with resolve) [(amb determinació)]	<Acotació omesa>

## Reducció

Les reduccions trobades en aquest cas es limiten a incloure algun fragment menys d'informació del text origen, tot i que en la major part dels casos es podrà deduir pel context o resultarà superflu per a la comprensió de l'escena corresponent.

Així, la unitat 2067/I no indica que allò que el personatge llença al terra és «the bean»[el fesol]. O la unitat 2090/I perd en la traducció el detall segons el qual a qui li prenen la sabata és a la «wife»[esposa]. En ambdós casos, com es comentava, es tracta d'informacions fàcilment extraïbles del context.

<b>2067/I</b>	(Throws the bean away) [Llença el fesol.]	(la tira al suelo) [(la llença al terra.)]
<b>2090/I</b>	(Goes to wife and takes the shoe) [(Va cap a l'esposa i pren la sabata)]	(Le quita el zapato) [(Li pren la sabata)]

Considerant les dos frases de la unitat 793/I com un tot, veiem que en la traducció no s'indica que un cop ha empès el Forner, l'Esposa segueix els altres personatges: «She follows»[Ella (els) segueix]. Podria etiquetar-se la manca d'aquesta frase també com una omissió.

<b>793/I</b>	Wife pushes Baker in Jack's direction. She follows.	La Esposa empuja a su marido hacia Jack.
	[L'esposa empeny el forner en la direcció de Jack. Ella (els) segueix.]	[L'esposa empeny el seu marit cap a Jack.]

#### 6.2.4.2. Tècniques semàntiques – Subtipus parlat

El subtipus parlat en espanyol (P.R.) s'ha traduït amb tècniques predominantment culturals, en un valor lleugerament major al de la traducció en l'espanyol (E.). Els valors estimats dels paràmetres, disponibles a continuació, s'obtenen a causa del predomini de la traducció literal, seguida de tècniques com l'amplificació, la modulació o la reducció.

- Grau d'acostament subtext parlat (P.R.): 2,09 – Acostament mitjà [2].

Taula 6.15. Text meta en espanyol (P.R.). Subtipus parlat

Tècnica	Nombre	Percentatge (%)
Adaptació	14	1,0
Ampliació lingüística	20	1,4
Amplificació	46	3,1
Creació discursiva	15	1,0
Compressió lingüística	19	1,3
Equivalent encunyat	7	0,5
Generalització	11	0,8
Modulació	38	2,6
Omissió	3	0,2
Particularització	7	0,5
Reducció	25	1,7
Traducció literal	1257	85,8
Transposició	3	0,2

Les tècniques utilitzades caracteritzen la traducció com a realitzada amb tècniques predominantment culturals. Quant al grau d'acostament al destinatari, veiem com, tot i poder-se etiquetar també com a un grau d'acostament mitjà, es tracta d'un valor significativament menor que en les traduccions a l'espanyol (E.) o al català, però molt més similar a la traducció italiana. Els valors són de fet també molt similars al del subtext escenogràfic (P.R.), que, com es confirma en l'entrevista del capítol 7, també va ser poc canviat per l'adaptador a l'espanyol (P.R.).

### Traducció literal

Les mostres de traducció literal del subtext inclouen des de fragments directament aprofitats de la traducció a l'espanyol (E.) fins a modificacions que denoten la idiosincràsia porto-riquenya. Les 117/I, 505/I o 666/II són mostres d'aquesta preservació de tant la informació com l'estructura de les frases en anglès.

La unitat 117/I, per exemple, tradueix el fragment «If you have picked them out»[Si les has recollit] com «Si puedes recogerlas»[Si pots recollir-les], que en la traducció a l'espanyol (E.) s'havia traslladat com «Si eres capaz de recogerlas»[Si ets capaç de recollir-les].

---

<p>I have emptied a pot of lentils into the ashes for you. If you have picked them again in two hours' time, you shall go to the Ball with us.</p> <p><b>117/I</b></p>	<p>He vaciado un perol de lentejas entre las cenizas. Si puedes recogerlas una por una en menos de dos horas, podrás ir al baile con nosotras.</p>
<p>[He buidat un pot de lleties dins les cendres per a tu. Se les has recollit en dos hores, aniràs al ball amb nosaltres.]</p>	<p>[He buidat un perol de lleties entre les cendres. Si pots recollir-les una per una en menys de dues hores, podràs anar al ball amb nosaltres.]</p>

---

En la unitat 505/I «I heard» esdevé «escuché que»[vaig sentir] en espanyol (P.R.), modificant la traducció «yo tenía entendido que»[jo tenia entès que] de la versió en espanyol (E.).

	But I heard giants never strike the same house twice.	Pero escuché que los gigantes nunca atacan la misma casa dos veces.
<b>505/II</b>	[Però vaig sentir que els gegants mai ataquen la mateixa casa dues vegades.]	[Però he sentit que els gegants mai ataquen la mateixa casa dues vegades.]

Pel que fa a la unitat 666/II, veiem molts més paral·lels amb el text origen en el text meta en espanyol (P.R.). Com a mostres, «go back this instant» pot ser «regresas en este instante» (P.R.) o «os largáis inmediatamente» [foteu el camp immediatament] (E.); «we'll get you» [t'atraparem] es converteix en «te acabaremos a ti» [t'acabarem a tu] (P.R.) en lloc de «haré que te detengan» [faré que et detinguin] (E.); per fi, «all that you've done» [tot allò que has fet] es pot traduir com «todo lo que tú has hecho» [tot allò que tu has fet] (P.R.), però també s'hi pot afegir una amplificació «y por las amenazas» [i per les amenaces] (E.).

	And if you don't go back this instant, we'll get you for all that you've done! We'll—	¡Y si en este instante no regresas de donde viniste, te acabaremos a ti por todo lo que tú has hecho! Te vamos a—
<b>666/II</b>	[I si no torneu enrera ara mateix, t'agafarem per tot allò que has fet! Nosaltres et—]	[I si en aquest instants no tornes per on has vingut, t'acabarem a tu per tot allò que tu has fet! T'anem a—]

Més enllà d'aquesta major adhesió al text origen, trobem paraules i temps verbals que recalquen el fet que es tracta de la versió porto-riquenya, com es pot veure en la unitat 782/II que inclou el terme «remilgosa» [primmirada] o la 2213/I, on s'utilitza l'expressió «¿Pudiera ser?» [¿Pogué ser?] per expressar dubte sobre si s'ha produït una situació o no.

<b>782/II</b>	Since when are you so squeamish? How many wolves have you carved up?	¿Desde cuándo eres tan remilgosa? ¿Cuántos lobos habrás descuartizado tú?
	[Des de quan ets tan delicada? Quants llops has tallat?]	[Des de quan ets tan primmirada? Quans llops hauràs esquarterat tu?]
<b>2213/I</b>	FATHER? Could that be you? I thought you died in a baking accident.	¿PADRE? ¿Podiera ser? Siempre creí que habías muerto en un accidente con el horno—
	[PARE? Pot ser que siguis tu? Pensava que havies mort en un accident d'enfornat.]	PARE? Poguès ser? Sempre creia que havies mort en un accident amb el forn—

## Amplificació

Les amplificacions segueixen apareixent en aquesta versió, incloent o complementant informació destinada als espectadors. El cas de la unitat 800/I afegeix el terme «mercado» quan en el text origen només es parlava de «there»[allí]. Igualment, a la unitat 1018/I «the skins»[les pells] s'expliquen com «la piel del Lobo»[la pell del Llop]. I en la unitat 2085/I el text traduït afegeix «señor»[senyor] al final de la frase.

<b>800/I</b>	What are you planning to do there —?	¿Y para qué vas al mercado?
	[Què planeges fer allà—?]	I per què vas al mercat?
<b>1018/I</b>	Don't you want the skins?	¿No quiere la piel del Lobo?
	[No vols les pells?]	[No vol la pell del llop?]
<b>2085/I</b>	I've done nothing...	Yo no he hecho nada, señor...
	[Jo no he fet res...]	[Jo no he fet res, senyor...]

Com en altres apartats podem veure com en alguna de les ampliacions utilitzades per Pérez-Renta s'utilitzen termes propis del llenguatge de Puerto Rico. La unitat 761/I inclou un terme tan característic com «Apúrate»[Dona't pressa], que es reforça amb l'ampliació «Pronto»[Ben aviat], no inclosa en el text origen.

	Get me what I need. Get me what I need!	Consigue lo que necesito, ¡Apúrate! ¡Pronto!
<b>761/I</b>	[Aconseguix-me el que necesito! Aconseguix-me el que necesito!]	[Aconseguix el que necesito. Dona't pressa! Ben aviat!]

## Modulació

Les modulacions trobades en el text parlat en espanyol (P.R.) es troben en general en unitats d'extensió curta. La unitat 648/II converteix «That's right» [Això és correcte] en «Tiene razón» [Té raó], recalcant el fet que l'altra persona té raó més que el fet mateix de la correctesa. En la unitat 1184/I l'ordre donada a un personatge, «Will you look over there» [Mirareu cap allà], esdevé una pregunta en espanyol (P.R.). Pel que fa a la unitat 940/II, en la frase en anglès es remarca que una persona marxa deixant-ne una altra en un lloc («I must leave you» [T'he de deixar]), mentre que en la traducció el personatge tan sols ha de marxar («Debo irme»).

	That's right!	¡Tiene razón!
<b>648/II</b>	[És veritat!]	[Té raó!]
	Will you look over there.	¿Qué es lo que se ve allá?
<b>1184/I</b>	[Mirareu cap allà?]	[Què és el que es veu allà?]
	I must leave you.	Debo irme.
<b>940/II</b>	[Jo us he de deixar.]	[He de marxar.]

L'últim exemple inclòs en aquest apartat és particular, ja que es tracta d'una traducció lliure malgrat incloure els mateixos components que el text origen. La unitat origen pregunta si un personatge agafaria «money before a child» [en compte d'un nen], però la traducció a l'espanyol (P.R.) ho modula a «Has tomado el dinero de un niño» [Heu pres els diners d'un nen]. Curiosament la versió en espanyol (E.) sí que

pregunta si «¿Has preferido el dinero a nuestra criatura?»[Heu preferit els diners a la nostra criatura?], transmetent així el mateix missatge que el text origen.

	You would take money before a child?!	¿Has tomado el dinero de un niño?!
<b>1800/I</b>	[Agafaríeu diners en compte d'un nen?!]	[Heu pres els diners d'un nen?!]

## Reducció

Les reduccions, tot i no ser predominants en la traducció del subtext parlat en espanyol (P.R.), inclouen algun exemple representatiu com els següents. La unitat 25/I, per exemple, es tradueix perdent la indicació que el personatge no vol el pentinat «that tight»[tan apretat]. En la unitat 1556/II no s'indica que l'ajuda vindrà dels «birds»[moixons], tot i que s'infereix de les unitats adjacents, ni en la unitat 973/I se'ns diu que el personatge vol una «red cloak»[capa roja] sinó només «una»[una]. Similarment, també perdem part de la informació en la unitat 1862/I, on «come home»[venir a casa] queda reduït a «venir»[venir].

	Not that tight!	¡Así no!
<b>251/I</b>	[No tan apretat!]	[Així no!]
	The birds will help.	Nos ayudarán.
<b>1556/II</b>	[Els moixons ajudaran.]	[Ens ajudaran.]
	Is that right? I would love a red cloak like that.	¿De verdad? Me encantaría tener una como la tuya.
<b>937/I</b>	[És això correcte. M'encantaria una capa roja com aquesta.]	[De veritat? M'encantaria tenir-ne una com la teva.]
	Of course you can come home with us.	Por supuesto que pueden venir conmigo.
<b>1862/II</b>	[És clar que podeu venir a casa amb nosaltres.]	[Per suposat que podeu venir amb mí.]

La unitat 191/I té la particularitat que, a més de la reducció que implica la reducció d'una part de la frase «be late»[arribar tard], en contrapartida la resta de la frase queda amplificada lingüísticament, ja que se substitueix el verb «to stray»[desviar-se] per la locució amb tints poètics «distraer el camino»[distraure el camí.]

191/I	Don't stray and be late.	No distraigas tu camino.
	[No et desviïs i arribis tard.]	[No distraquis el teu camí.]

### 6.2.4.3. Tècniques semàntiques – Subtipus cantat

La traducció del subtipus cantat en espanyol (P.R.), que utilitza un percentatge menor de les unitats ja traduïdes a l'espanyol (E.) que subtipus anteriors en espanyol (P.R.), conté una distribució de tècniques similar a la de les altres llengües, dominada per tant per la creació discursiva, seguida de la traducció literal i la reducció. El valor que s'obté en calcular el grau d'acostament al destinatari meta en aquest cas és:

- Grau d'acostament subtext cantat (P.R.): 2.62 – Acostament mitjà/alt [2,5].

Taula 6.16. Text meta en espanyol (P.R.). Subtipus cantat

<b>Tècnica</b>	<b>Nombre</b>	<b>Percentatge (%)</b>
Adaptació	20	1,2
Ampliació lingüística	10	0,6
Amplificació	36	2,1
Creació discursiva	646	37,6
Compressió lingüística	13	0,8
Compensació	63	3,7
Equivalent encunyat	1	0,1
Generalització	13	0,8
Modulació	118	6,9
Omissió	3	0,2
Particularització	7	0,4
Reducció	253	14,7
Traducció literal	525	30,6
Transposició	8	0,5



Malgrat la necessitat d'allunyar-se del text origen per encaixar el text traduït amb la partitura musical, el traductor ha estat capaç també en aquest cas de mantenir un bon nombre d'unitats amb una literalitat més elevada del que seria d'esperar. Els valors obtinguts per a les tècniques, que inclouen un elevat nombre de creacions discursives, expliquen el valor mitjà/alt del grau d'acostament.

### **Creació discursiva**

Com a tècnica més usada en el subtext cantat en espanyol (P.R.), es poden trobar un gran nombre d'unitats que mostren l'ús de la creació discursiva, i que com en les altres llengües analitzades comporten fragments de traducció més lliure, aspecte que dificulta preservar el fil narratiu.

El fragment que correspon a les unitats 1334/I a 1337/I mostra un ús predominant de la creació discursiva, tot i assolir la idea general que el personatge està espantat. Així, en el text origen s'afirma que «your heart is lead and your stomach's stone»[el teu cor és plom i el teu estómac és pedra], cosa que queda reafirmada pel següent vers, «you're really scared»[estàs realment espantat]. En el text meta, per la seva banda, la idea de l'ensurt queda compensada en la unitat on s'indica que allò que li succeeix al personatge és «del susto»[de l'ensurt], mentre que en altres unitats el discurs que hi trobem prové de la creativitat del traductor: «te querrás morir»[voldràs morir-te] o «todo terminó»[tot ha acabat], que malgrat tot recolzen la idea transmesa.

1334/I	And your heart is lead, [I el teu cor és plom,]	Te querrás morir [Voldràs morir-te]
1335/I	and your stomach's stone, [i el teu estómac és pedra,]	ya del susto y no [ja de l'ensurt i no]
1336/I	And you're really scared, [I estàs realment espantat,]	sabrás como huir— [sabràs com fuguir—]
1337/I	being all alone. [estat tot sol.]	todo terminó. [tot ha acabat.]



(Sondheim 1987:264-265)

Si analitzem el fragment entre les unitats 183/I a 186/I hi podem observar també que malgrat incloure dos versos traduïts gairebé literalment per respectar una rima, com «the light is good»[la llum és bona], que esdevé «la luz es fiel»[la llum és fidel], també hi trobem versos on es perd part de la informació inicial. Així «The way is clear»[El camí és clar] es tradueix com «Lo sé muy bien»[Ho sé molt bé] o «Nor no one should»[Ni ningú deuria] es converteix en «hasta el final»[fins al final].

183/I	The way is clear, [El camí és clar,]	Lo sé muy bien [Ho sé molt bé]
184/I	the light is good, [la llum és bona,]	la luz es fiel; [la llum és fidel]
185/I	I have no fear, [No tinc temor]	no temeré [jo no tindrè por]
186/I	Nor no one should. [Ni ningú deuria.]	hasta el final. [fins al final.]

The way is clear, the light is good, I have no fear, nor no one should.  
Lo sé muy bien, la luz es fiel; no te - me - ré has - ta el fi - nal.

(Sondheim 1987:34-35)

Quant a les unitats 286/I a 291/I, veiem que la versió porto-riquenya comença el fragment mitjançant una traducció literal, a diferència de la versió en espanyol (E.), on la traducció per a aquestes unitats és una creació discursiva: «Y el ladrón entró, lo arrasó» [I el lladre va entrar, ho va arrasar]. En tot cas, en la resta d'unitats la traducció en espanyol (P.R.) recorre també a la creació discursiva.

286/I	He was robbing me,	¡Robándome!
	[Ell estava robant-me,]	[Robant-me!]
287/I	Raping me,	¡Violándome!
	[violant-me,]	[Violant-me!]

S'observa, així, que la traducció, a més de fer algun petit canvi en el nombre de síl·labes, utilitza vegetals diversos per a transmetre la idea del desordre creat pel lladre i acaba el fragment afegint una rima no existent en el text origen, passant d'una estructura «rampion/champion/favorite» [campanetes/campió/favorit] a una major repetició en les terminacions «verdors/horroros/flores» [verdors/horroros/flors]. S'observa també com Pérez-Renta prefereix la traducció literal de «raping me» [violándome], al contrari que Vives, de manera que la possibilitat de llegir «to rape» com a «robar per la força» o «violat» queda marcada amb el segon significat en aquest cas. Aquest canvi desdibuixa en el text meta els *double entendres* d'aquest o altres fragments del text origen que es poden considerar humorístics, en marcar-ne tan sols un dels significats possibles.

288/I	Rooting through my rutabaga, [furgant entre el meu colinap,]	Arrancando las patatas, [Arrancant les patates,]
289/I	Raiding my arugula. [assaltant la meva ruca.]	los ajos, las espinacas, [els alls, els espinacs,]
290/I	and Ripping up the rampion [i esquinçant les campanetes]	matando mis verdores. [matant les meves verdors.]
291/I	(My champion! My favorite!)— [(El meu campió! El meu favorit!)]—	--¡Ay, qué horrores con mis flores! —[Ai, quins horrors amb les meues flors!]



root-ing through my ru-ta-ba-ga, raid-ing my a-ru-gu-la and rip-ping up the ram-pi-on (My cham-pi-on! My fav-o-rite!)  
A-r-ran-can-do las pa-ta-tas, los a-jos, las es-pi-na-cas, -ma-tan-do mis ver-do-res ¡Ay, qué ho-rro-res con mis flo-res!

(Sondheim 1987:58)

Les unitats 1321/I a 1322/I han estat traduïdes amb una varietat de tècniques dominades per la creació discursiva, com «te brinda amor»[et proporciona amor] o «al mirar sus pechos»[en mirar els seus pits]. La segona també compensa parcialment el fet que en la unitat 1324/I «her giant breast»[el seu pit gegant] esdevé «te da un temblor»[et dona un tremolor], perdent la referència al pit de la geganta. De fet aquest fragment, sense canvis respecte a la versió en espanyol (E.) adquireix a través d'aquests aspectes una connotació més sexual que en el text origen, on només apareix el pit gegant de caire gairebé maternal, d'una geganta que proporciona menjar i descans.

1321/I	And she gives you food,	Te da de comer
	[I ella et dona menjar,]	[Et dona de menjar]
1322/I	and she gives you rest.	y te brinda amor.
	[i et dona descans.]	[i et brinda amor.]
1323/I	And she draws you close to	Y al mirar sus pechos
	[I et porta prop del]	[I al mirar els seus pits]
1324/I	her giant breast.	te da un temblor.
	[el seu pit gegant.]	[et dona un tremolor.]



(Sondheim 1987:260-261)

### Traducció literal

El nombre de traduccions literals en espanyol (P.R.), que sumen més del doble de la traducció base en espanyol (E.), fins i tot en un subtext tant lligat al text musical com aquest, deixa entreveure la importància donada pel traductor porto-riqueny a mantenir-se a prop del text origen, que a vegades el porten a utilitzar un llenguatge forçat. Trobem exemples de traducció amb tècnica literal per exemple en unitats de traducció breus com la següent (U46/I).

46/I	I want a child.	Quiero un bebé...
	[Vull un fill.]	[Vull un nadó...]



(Sondheim 1987:5)

Però també són nombrosos els exemples on la traducció literal s'estén al llarg d'un nombre de versos, com és el cas de les unitats 1057/I a 1060/I. Hi podem observar que, amb l'excepció de «the end of the path»[la fi del camí], que no apareix en el text meta per convertir-se en una indicació temporal «de pronto»[de sobte], la resta de versos inclouen tots els elements dels versos origen. Certament, hi podem trobar algun canvi verbal o matisos en els significats, però es pot afirmar que es tracta de traduccions literals prou acurades malgrat la restricció ritmicomusical.

1057/I	At the end of the path, [A la fi del camí]	Y de pronto, ¿qué vi? [I de sobte, què vaig veure?]
1058/I	was Granny once again, [hi era la iaia una altra vegada,]	¡Ya mi abuela estaba allí! [Ja la meua àvia era allà!]
1059/I	So we wait in the dark, [Així que esperem en la foscor,]	Esperé en la oscuridad [Vaig esperar en la foscor]
1060/I	until someone sets us free, [fins que algú ens alliberi,]	hasta que alguien nos salvó. [fins que algú ens va salvar.]



(Sondheim 1987:213-214)

En la traducció a l'espanyol (E.), Joan Vives prioritza l'aspecte musical, ja que per exemple la unitat 1058/I es transfereix com «Mi abuela estaba allí», que no inclou el «Ya»[Ja] inicial, i per tant no requereix afegir una corxera com es mostra en la

partitura. De la mateixa manera, tampoc no necessita afegir la corxera en la unitat 1059/I, ja que la seva versió és «Y esperando las dos»[I esperant les dos], que només compta amb sis síl·labes, en compte de les set de la traducció porto-riquenya.

El següent exemple (unitats 579/I a 581/I) assoleix la traducció de sis verbs d'una o dos síl·labes, encaixant-los en l'estructura musical i utilitzant tècniques de traducció que es poden considerar literal en tots els casos, fins i tot quant al verb «to lift»[aixecar], que en altres parts del text s'usa com «to lift the spell»[trençar l'encanteri], d'aquí la traducció «romper»[trençar] en la unitat 581/I. La traducció en espanyol (E.) d'aquest fragment, contràriament, tradueix els verbs majoritàriament usant creació discursiva («Mirar... Cobrar... /Tener... Llevar/ Robar... Mezclar»[Mirar... Cobrar.../Tenir... Portar.../Robar... Barrejar...]).

579/I	To see- To sell-	A ver— Vender—
	[A veure- A vendre-]	[A veure— Vendre—]
580/I	To get- To bring-	Buscar— Traer—
	[A aconseguir- A portar-]	[Cercar— Portar—]
581/I	To make- To lift-	Hacer— Romper—
	[A fer- A aixecar]	[Fer— Trençar—]

To see— to sell— to get— to bring— to make— to lift—  
 A ver— Ven - der— Bus - car— Tra - er— Ha - cer— Rom-per—

(Sondheim 1987:108-109)

L'exemple de les unitats 47/II a 50/II mostra traduccions literals distribuïdes en diversos personatges en el mateix fragment, factor que demana coherència entre les veus (veure la partitura). Tant el desig de «more room»[més lloc] com el més específic de «another room»[una altra habitació] es troben literalment en el text meta. Només

en el cas de la unitat 49/II el traductor ha hagut de reduir la informació, perdent l'instrument que ha de sonar, l'arpa.

47/II	I wish we had more room...	Que hubiera más lugar!
	[Desitjo que tinguéssim més espai...]	[Que hi hagués més lloc!]
49/II	Play, harp...	¡Sonad!
	[Toca, arpa...]	Soneu!
50/II	Another room...	¡Un cuarto más!
	[Una altra habitació...]	[Una cambra més!]

I wish we had more room...  
¡Que\_hu - bie - ra más lu - gar!

(Sondheim 1987:475-476)

## Reducció

La reducció d'informació en alguns versos també està molt estesa en el subtext cantat en espanyol (P.R.). En algun cas aquesta informació es recupera mitjançant compensacions o ampliacions en versos propers. La primera unitat mostrada (U50/I) transmet la informació segons la qual el personatge desitja que la vaca es pugui muntar, però no arribem a saber que li aniria bé tant aconseguir «cheese»[formatge] com «milk»[llet].



	I wish you'd give us some milk or even cheese... I wish...	Quizás te pueda ordeñar por esta vez... Quizás...
50/I	[Desitjo que ens donessis una mica de llet o fins i tot formatge... Desitjo...]	[Potser et pugui munyir per aquesta vegada... Potser...]



(Sondheim 1987:5-6)

El joc circular que Sondheim fa amb el llenguatge a les unitats 553/I i 554/I, on els boscos són arbres, que són només fusta, aprofitant la dualitat del terme «wood/s»[fusta/bosc], es perd en la traducció. En aquesta, que consta d'una frase en lloc de dos, només s'indica que «Los árboles son madera»[Els arbres són fusta], tot i afegir que també són «verdor»[verdor]. En les dos primeres unitats, U550/I i U551/I, es transfereix el fet que ningú hauria de tenir por, però es perd pel camí el fet que el personatge no en té. Per últim, resulta interessant veure com per a explicar altre cop que no hi ha «need to be afraid»[necessitat de tenir temor] el text, en aquest cas preservat respecte a la versió en espanyol (E.), ho diu amb una frase amb connotacions de la cultura popular com és «La fuerza me acompaña»[La força m'acompanya], coneguda pel film *Star Wars* (1977).

550/I	I have no fear, [No tinc temor,]	No hay que tener [No s'ha de tenir]
551/I	Nor no one should. [Ni ningú deuria.]	ningún temor. [cap temor.]
552/I	The woods are just trees, [Els boscos són només arbres,]	Los árboles son [Els arbres són]
553/I	The trees are just wood. [Els arbres són només fusta.]	madera y verdor. [fusta i verdor.]
554/I	No need to be afraid there— [Cap necessitat de tenir temor allí —]	La fuerza me acompaña! [La força m'acompanya!]



I have no fear, nor no one should—The woods are just trees, the trees are just wood. No need to be afraid there...  
 No hay que te - ner nin - gún te - mor. Los ár - bo - les son ma - de - ra y ver - dor. La fuer - za me a - com - pa - ña!

(Sondheim 1987:104-105)

Quant a les unitats 57/II i 58/II hi trobem un exemple on el primer vers traduït inclou una reducció, ja que no s'hi indica que la Ventafocs s'està casant amb «a Prince»[un príncep]. El segons vers, malgrat replicar gairebé la mateixa estructura, afegeix al fet de trobar «perfection»[la perfecció], el fet que aquesta es deu a la persona amb qui es casa, amb qui tindrà un «amor perfecto»[amor perfecte], reflectint en la traducció els tòpics de l'amor romàntic.

57/II	I never thought I'd wed a Prince... [Mai vaig pensar que em casaria amb un Príncep...]	¡Nunca pensé casarme así! [Mai vaig pensar casar-me així!]
58/II	I never thought I'd find perfection... [Mai vaig pensar que trobaria la perfecció...]	¡Nunca soñé un amor perfecto! [Mai vaig somiar un amor perfecte!]

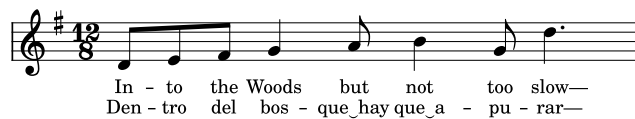


(Sondheim 1987:477)

## Modulació

La tècnica de la modulació es pot trobar al llarg del text en espanyol (P.R.) tot i que en menor nombre que les vistes prèviament. Un primer exemple (U1992/II) on s'inclou el títol de la peça *Into the Woods* ens permet començar poc a poc, ja que el text «not too slow» [no massa lentament] volteja per esdevenir «hay que apurar» [cal afanyar-se], utilitzant un terme tan característic culturalment com «apurar».

	Into the woods, but not too slow—	Dentro del bosque, hay que apurar.
<b>1992/II</b>	[Cap al bosc, però no massa lentament—]	[Dins del bosc, cal afanyar-se.]



(Sondheim 1987:815)

En les unitats 1002/II a 1004/II, la Fornera es pregunta sobre les seves decisions, entre les quals hi ha haver enganyat el marit i sobre allò que podria perdre per aquesta causa. Així, en el text origen les persones li donen cadascuna alguna cosa, el fill «warmth» [calidesa], el forner, com a marit seu, «bread» [pa], i el Príncep, com a intrús a la seva vida, «whatever» [el que sigui]. En la llengua meta, però, allò que s'observa és què aporta ella als altres personatges, modulant així el punt de vista, i se'ns explica que al bebe el cria, i al marit l'atén, en una visió més patriarcal del rol de la dona que en el text origen, reafirmada pel fet que al príncep també és ella qui li donarà «lo que quiera» [el que vulgui].

1002/II	Have a child for warmth,	Criar al bebé,
	[Tenir un fill per calidesa,]	[Criar el nadó,]
1003/II	and a baker for bread,	al marido atender
	[i un forner per pa,]	[al marit atendre]
1004/II	And a prince, for... whatever...	y al príncipe, lo que quiera...
	[I un príncep, per... el que sigui...]	[i al príncep, el que vulgui...]

La partitura permet també observar que en aquesta traducció l'estructura musical no s'ha preservat completament. S'ha invertit la posició accentual de «cri-ar», que cal pronunciar amb l'accent sobre «cri-». També s'ha afegit una síl·laba anacrúsica per encabir «y\_al príncipe» on la paraula «príncipe» (temps fort «prín-») s'ha de pronunciar accentuant la darrera síl·laba «-pe», encaixant així el primer temps (fort) del següent compàs.

Have a child for warmth, And a ba - ker for bread, And a prince for what - ev - er  
 Cri - ar al be - bé, al ma - ri - do\_a - ten - der y\_al prin - ci - pe, lo que quie - ra...

(Sondheim 1987:609-610)

En les unitats 1359/II i 1360/II podem veure en primer lloc que el segon vers inclou una reducció, ja que deixem de saber que allò que s'ha acabat són els desitjos. Dit això, i considerant la modulació àmpliament com una visió des d'un angle diferent d'una part de text, aquest fragment ens permet acabar aquest apartat comentant la frase «It's the last midnight»[És la última mitjanit], que en el text meta espanyol (P.R.) serà «Ya no hay más noches»[Ja no hi ha més nits]. Mentre que en el text meta allò destacat és el moment de la mitjanit, per a la traducció ho és tota la nit, que a la seva vegada conté l'anterior.

1359/II	It's the last midnight.	Ya no hay más noches.
	[És la última mitjanit.]	[Ja no hi ha més nits.]
1360/II	It's the last wish.	Acabó aquí.
	[És l'últim desig.]	[Va acabar aquí.]

It's the last— mid-night. It's the last wish.—  
 Ya no hay más— no - ches. A - ca - bó a— quí.—

(Sondheim 1987:655-657)

#### 6.2.4.4. Tècniques musicals – Subtipus cantat

En la traducció en espanyol (P.R.), tot i preservar-se majoritàriament el mimetisme sil·làbic i el de l'accentuació, podem veure com el mimetisme de la rima s'ha considerat com a secundari en un nombre significatiu d'unitats de traducció. En conseqüència, la taula següent mostra com les tècniques musicals més utilitzades són el mimetisme sil·làbic absolut, el mimetisme accentual absolut i el mimetisme de la rima absolut, però en aquest darrer cas també trobem un nombre representatiu de mimetisme relatiu.

Taula 6.17. Text meta en espanyol (P.R.). Tècniques musicals

Tècnica	Sil·làbic	Accentuació	Rima
Mimetisme absolut	1569 (89,6%)	1606 (91,7%)	307 (61,9%)
Mimetisme Relatiu	182 (10,4%)	138 (7,9%)	134 (27,0%)
Ampliació/Compensació			14/27 (2,8%/5,4%)
Omissió		7 (0,4%)	14 (2,8%)
Preservació rítmica	3,8961	3,9092	2,8168

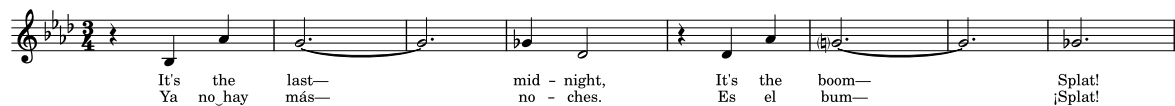
El càlcul del grau de preservació dels paràmetres rítmics ens ofereix un valor propers al mimetisme absolut per al mimetisme sil·làbic (3,8961) i de l'accentuació (3,9092), mentre que el mimetisme de la rima es redueix dràsticament a un valor de 2,8238, indicant un nombre elevat de tècniques amb mimetisme relatiu i amb modificacions en la rima.

Tot i l'ús notori de la creació discursiva com en tots els altres parells de llengües, en aquest cas també resulta significatiu l'assoliment d'un nombre comparable d'unitats mitjançant la traducció literal, a més d'altres tècniques que preserven o modifiquen part de la informació, com modulacions o reduccions. Aquesta observació ens permet argumentar la importància major donada pel traductor a l'espanyol (P.R) a la preservació del text origen, quant al paràmetre significat del principi hexatló.

### **Mimetisme absolut de tots els paràmetres**

Podem observar que el fragment següent (U1294/II a 1298/II) assoleix el mimetisme per a tots els paràmetres musicals. A més de tenir el mateix nombre de síl·labes en tots els versos, es fa també coincidir l'accent prosòdic amb el musical. Pel que fa a la rima, en aquest cas les unitats 1294/II i 1297/II acaben amb la mateixa paraula igualment que en el text origen. Resulta remarcable el fet que en aquest cas Pérez-Renta ha optat per una tècnica literal fins i tot en el cas de «Everybody smashed flat!»[Tothom aixafat completament!], traduït com «¡Todo aplastará ya!»[Tot aixafarà ja!], de significat com a mínim dubtós. Per aquesta raó el paràmetre significat del principi hexatló s'ha respectat de forma elevada, igual que els corresponents a l'estructura ritmicomusical (ritme, accentuació i rima). En la versió en espanyol (E.) el traductor havia optat en aquest cas per una traducció creativa però amb un llenguatge més natural: «Ya no hay más noches / Se acabó / Fin / Tanto por vivir...! Pobre, / Y te quedarás sin»[Ja no hi ha més nits / S'ha acabat / Fi / Tant per viure...! Pobre, / I te'n quedaràs sense].

1294/II	It's the last midnight, [És la última mitjanit,]	Ya no hay más noches. [Ja no hi ha més nits.]
1295/II	It's the boom— [És el boom—]	Es el bum— [És el bum—]
1296/II	Splat! [Splat]	¡Splat! [Splat]
1297/II	Nothing but a vast midnight, [Res més que una vasta mitjanit,]	Ya no quedan más noches, [Ja no queden més nits.]
1298/II	Everybody smashed flat! [Tothom aixafat completament!]	¡Todo aplastará ya! [Tot aixafarà ja!]



(Sondheim 1987:663-665)


En les unitats 1331/II a 1333/II també s'observa com els paràmetres musicals del principi hexatló s'han preservat, però com en aquest cas el significat no ha pres tanta importància, ja que s'ha utilitzat la creació discursiva en les dos primeres unitats, reservant la literalitat per al missatge principal «I'm the witch»[Sóc la bruixa], convertit en «Bruja soy»[Bruixa sóc]. En els aspectes musicals, veiem com es preserva el nombre de síl·labes, la seva accentuació i les rimes entre «hitch»[obstacle] i «witch»[bruixa], mitjançant la respeticció de «soy»[sóc].

1331/II	I'm the hitch,	Lo que soy
	[Sóc l'obstacle]	[El que sóc]
1332/II	I'm what no one believes. I'm	nunca lo entenderán.
	[Sóc el que ningú no creu. Sóc]	[mai ho entendran.]
1333/II	the witch.	Bruja soy,
	[la bruixa.]	[Bruixa sóc.]



I'm the hitch, I'm what no one be - lieves, I'm the witch.  
Lo que soy nun - ca lo\_en-ten - de - rán. Bru - ja soy.

(Sondheim 1987:677-678)



Care - ful the tale— you tell— That is the spell— Child-ren will lis-ten...  
Cui - da - do\_al en— can - tar— Co-mo\_al ha - blar: ¡E - llos te\_es - cu-chan!

(Sondheim 1987:798)

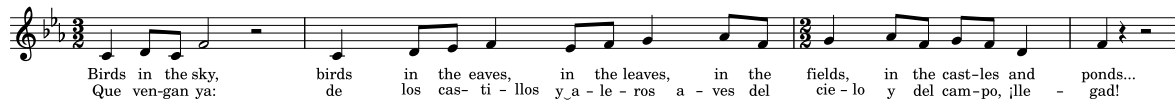
L'últim exemple inclòs a continuació també mostra la conservació del mimetisme en tots els paràmetres musicals, incloent la rima «tell/spell» [contar/encantar] esdevenint «encantar/hablar» [encantar/parlar], així com la cura per transmetre el missatge origen el més completament possible. El traductor aconseguí explicar que els nens aprenen d'allò que veuen, i se sap que s'està parlant d'ells pel context de la cançó.

1942/II	Careful the tale you tell.	Cuidado al encantar—
	[Compte amb la història que contes.]	Compte en encantar—
1943/II	That is the spell.	Como al hablar:
	[Aquest és l'encanteri.]	[Com en parlar:]
1944/II	Children will listen...	¡Ellos te escuchan!
	[Els nens escoltaran...]	[Els t'escolten!]



**Mimetisme sil·làbic relatiu**

La versió en espanyol (P.R.) no realitza un nombre extens de modificacions sil·làbiques del subtext cantat, seguint l'estela de la traducció en espanyol (E.) en què es basa en bona part. Algun dels exemples de mimetisme sil·làbic poden ser els que trobem en les unitats 122/I a 126/I, en una cançó que conserva la traducció realitzada per Joan Vives. Malgrat aconseguir una cançó que canta als moixons al voltant de la Ventafocs, ho fa mitjançant un nombre de creacions discursives, i afegint una síl·laba en la U123/I o dos en la U125/I, com es pot observar.



(Sondheim 1987:20)

122/I	Birds in the sky, {Birds – in – the – sky,} (4)	Que vengan ya: {Que – ven-gan – ya:} (4)
123/I	[Moixons al cel, Birds in the eaves, {Birds – in – the – eaves,} (4)	[Que vinguin ja! De los castillos {De – los – cas-ti-llos} (5)
124/I	[Moixons als ràfecs, In the leaves, {In – the – leaves,} (3)	[Dels castells y aleros, {y_a-le-ros} (3)
125/I	[A les fulles, In the fields, {In – the – fields,} (3)	[i ràfecs aves del cielo {a-ves – del – cie-lo} (5)
126/I	[Als camps, In the castles and ponds... {In – the – cast-les – and – ponds...} (6)	[aus del cel y del campo, ¡llegad! {y – del – cam-po – lle-gad} (6)
	[Als castells i estanys...]	[i del camp, arribeu!]

Igualment com a mostra de mimetisme sil·làbic relatiu, en aquest cas amb una alteració sil·làbica per defecte —que no es produeix tan sovint— podem analitzar les unitats 1170/II i 1171/II, en què veiem com a més de transmetre el missatge de Jack, que demana esperar «un momento»[un moment] en el text meta, el traductor també és capaç de fer-ho dins del ritme musical, encara que amb una síl·laba menys, com mostra la partitura.



(Sondheim 1987:638)

	I guess...	Tal vez...
1170/II	{I - guess...} (2)	{Tal - vez...} (2)
	[Suposo...]	[Pot ser...]
1171/II	Wait a minute, though— {Wait - a - mi-nute - though} (5)	Un momento— {Un - mo-men-to} (4)
	[Espera un minut, però.]	[Un moment—]

### Mimetisme relatiu de l'accentuació

En analitzar el mimetisme relatiu de l'accentuació, es pot observar que en la traducció en espanyol (P.R.) es troben més del doble de casos d'aquesta tècnica musical que en espanyol (E.), indicant d'aquesta manera una major flexibilitat en la preservació d'aquest paràmetre, que per a Joan Vives es considerava d'importància cabdal, com la resta dels paràmetres musicals en el principi hexatló. A continuació trobem alguns d'aquests exemples, començant per unitats de traducció curtes, que comporten una dificultat afegida pel poc marge de maniobra dins de l'espai assignat.



F d d d f d d d f d d d F d f d f d F d f d f d F d f d f d

Quick, lit-tle birds, flick through the ash-es. Pick and peck, but swift-ly, swift through the ash-es.  
 Ya\_a pi-co-tear en las ce-ni-zas. Sin pau-sa, con pri-sa y sin des-can-sar.

(Sondheim 1987:24)

Les unitats 138/I a 141/I ens ofereixen un exemple que, malgrat una traducció literal («I hate to leave» [Odio anar-me'n] esdevé «Odio salir» [Odio sortir]), es presta a confusió a causa de la desubicació de l'accent. El verb «Odio», la síl·laba tònica del qual seria «O-» queda situat en una estructura rítmica on «O-» correspon a un temps dèbil i «dio» a un temps fort, de manera que la pronunciació percebuda en escena serà «Odió» [Va odiar], canviant el temps verbal i per tant el significat de la frase.

F d d f d d SF d d f d d F d d f d d SF d d f d d

In - to the Woods, it's time to go. I hate to leave, I have to, though.  
 Voy por el bos - que. De - bo ir. O - dio sa - lir no hay que e - lu - dir.

(Sondheim 1987:32)

166/I	Into the woods,	Voy por el bosque.
	[Cap al bosc]	[Vaig pel bosc.]
167/I	It's time to go,	Debo ir.
	[és hora d'anar.]	[He d'anar.]
168/I	I hate to leave,	Odio salir.
	[odio anar-me'n]	[odio sortir.]
169/I	I have to, though.	No hay que eludir.
	[ho he de fer, però.]	[No s'ha de defugir.]

F d d d SF d d d F d d d SF d d d F d d d SF d d d F d d d SF d d d F

Can't we just pur - sue - our lives - With our child-ren and - our wives? -  
 ¿Al - guien po - drá - dis - fru - tar - de\_u - na vi - da fa - mi - liar? -

(Sondheim 1987:722-723)

1491/II	Can't we just pursue our lives,	¿Alguien podrá disfrutar
	[No podem només prosequir les nostres vides,]	[Algú podrà gaudir]
1492/II	with our children and our wives.	de una vida familiar?
	[amb els nostres fills i les nostres esposes?]	[d'una vida familiar?]

### Mimetisme relatiu de la rima

En la versió de Pérez-Renta en espanyol (P.R.) el mimetisme relatiu de la rima també es dona més del doble de vegades que en la versió en espanyol (E.). Aquesta tendència sembla coincidir amb la major predisposició cap a l'ús de la traducció literal i el menor afavoriment de la creació discursiva en la traducció porto-riquenya.

En primer lloc, en les unitats 620/I i 621/I podem veure com es tradueix «little tree»[arbre petit]/«down on me»[sobre mi] per «arbolín»[arbret]/«sobre mí»[sobre mi], utilitzant un diminutiu per assolir la traducció literal i rimada.

620/I	Shimmer and glimmer little tree.	Tiembla y sacúdete, arbolín:
	[Lueix i brilla, petit arbre]	[Tremola i sacseja't, arbret:]
621/I	Silver and gold throw down on me.	Oro y plata sobre mí.
	[Plata i or cauen sobre mi.]	[Or i plata sobre mi.]

En les unitats 1451/II i 1452/II, tot i traduir «Time to shut the door» per «Hay que terminar», s'aconsegueix de tota manera transmetre la necessitat d'un canvi, modificant la rima corresponent a «door/more», que queda enllaçada amb la rima assonant «terminar/no más» al text meta.

	Time to shut the door.	Hay que terminar.
1451/II	[Hora de tancar la porta.]	[Cal acabar.]
	Just... No more.	Ya no más.
1452/II	[Només... No més.]	[Ja no més.]

La tècnica s'utilitza també, òbviament, en versos no adjunts rimats, com el que s'inclou de les unitats 1200/II a 1203/II. Aquí la rima consonant entre «shoe/you» es redueix també a una rima assonant entre «tener/fue», perdent per aquesta causa gran part de la força de l'estructura rítmica sonora de la cançó.

	She exchanged that bean	Ella la cambió
1200/II	[Ella va intercanviar aquell fesol]	[Ella la va canviar]
	to obtain your shoe.	para así tener
1201/II	[per obtenir la teva sabata.]	[per a així tenir]
	So the one who knows what happened	un zapato como el oro—
1202/II	[Per tant qui sap què va passar]	[una sabata com l'or—]
	to the beans is you!	¡Por su culpa fue!
1203/II	[als fesols ets tu!]	[Per la seva culpa fou!]

### Canvis en el mimetisme musical

Els canvis i omissions del mimetisme són molt més elevats en la traducció a l'espanyol (P.R.) que en la versió en espanyol (E.), com es pot observar de les estadístiques per als dos texts meta. Així, podem incloure'n a continuació exemples referits als diferents paràmetres musicals del principi hexatló.

En primer lloc, podem trobar-ne exemples en les unitats 1229/I a 1233/I o 1829/II a 1830/II. En ambdós casos es tracta de refranys que es declamen rítmicament dins d'un ritme, però que en la traducció tenen un nombre significativament diferent de síl·labes, entre tres i quatre més en algun cas (com en la unitat 1231/I). S'ha

considerat en aquest cas que hi ha una omisió del mimetisme sil·làbic, tot i que en la traducció també caldrà cantar el fragment rítmicament tot i l'extensa alteració sil·làbica per excés.

1229/I	The difference between a cow and a bean	La diferencia entre una vaca y un haba
	[La diferència entre una vaca i un fesol]	[La diferència entre una vaca i una fava]
1231/I	Is a bean can begin an adventure...	es que un haba puede iniciar una aventura.
	[és que un fesol pot començar una aventura...]	[és que una fava pot iniciar una aventura.]
1232/I	(Looking off in Jack's direction)	(Mirando a Jack)
	[(Mirant en la direcció de Jack)]	[(Mirant a Jack)]
1233/I	Slotted spoons don't hold much soup...	No tomes sopa con un tenedor.
	[Les culleres ranurades no aguanten molta sopa...]	[No prenguis sopa amb una forquilla.]
1829/II	The slotted spoon CAN catch the potato...	Con cuchara torcida podrás comer papas.
	[La cullera ranurada POT atrapar la patata...]	[Amb cullera torçada podràs menjar patates.]
1829/II	The slotted spoon CAN catch the potato...	Con cuchara torcida podrás comer papas.
	[La cullera ranurada POT atrapar la patata...]	[Amb cullera torçada podràs menjar patates.]

En el cas de l'accentuació, s'ha optat per etiquetar unitats traduïdes amb aquesta tècnica en els casos en què el mimetisme relatiu de l'accentuació és generalitzat, produint així un efecte aparent en el moment de la seva escenificació. Per exemple, en les unitats 217/I a 220/I aquest desplaçament dels accents fa que s'accentuïn síl·labes àtones com «los» i «-ros» a «Y los aleros» o «-ra-» a «Apúrate», produint aquest efecte arítmic.

	Back to the eaves	Hasta las ra-
<b>217/I</b>	[Torneu als ràfecs ]	[Fins a les ra-]
	And the leaves And the fields And the—	-mas // Y los aleros, subir y—
<b>218/I</b>	[I les fulles I els camps I els—]	[mes // I els ràfecs, pujar i—]
	Hurry up and do my hair, Cinderella!	¡Apúrate y péiname, Cenicienta!
<b>220/I</b>	[Afanya't i fes-me el cabell, Ventafocs]	[Afanya't i pentina'm, Ventafocs!]

La unitat 516/I, tot i ser més curta, també mostra aquest efecte clarament, ja que en lloc d'accentuar les síl·labes tòniques de «para» o «poción» el ritme musical accentual les contràries, «Pa-rá» i «pó-cion».

	To make the potion—	...Para la poción.
<b>516/I</b>	[Per fer la poció—]	[...Per a la poció.]

Per últim i quant a la rima, trobem fins a quatre vegades més unitats on s'ha omès la rima en espanyol (P.R.) que en espanyol (E.), mostra de la molt menor importància que se li ha donat al paràmetre en aquest cas.

Per mostrar-ne algun exemple particular més enllà de la simple pèrdua de la rima, podem observar com les unitats 1377/II a 1383/II inclouen les terminacions «gloom»/«boom»/«boom», que en la traducció a l'espanyol (P.R.), malgrat assolir una rima assonant, ho fan mitjançant un encavallament d'aquestes entre els versos: «-cu-»/«du-»«bum...». En la versió en espanyol (E.) els versos traduïts són «Y mentón,/capuchón/y bastón/¡Flas!»[I mentó,/caputxó/i bastó./Flas!], que com s'observa sí que conserven la rima consonant del text origen però optant per una creació discursiva.



	And the gloom	Más oscu-
1377/II	[I la penombra]	[Més fosca]
	And the doom	-ra // Y más du-
1379/II	[I la perdició]	[I més du-]
	And the boom	ra que el bum...
1380/II	[I el bum]	[ra que el bum...]
	Cruuuunch!	¡Crunch!
1383/II	[Crunch!]	[Crunch!]

### 6.3. Tractament de les dades recollides mitjançant anàlisi textual

Un cop descrites en aquest capítol totes les traduccions i exemplificats els resultats obtinguts —tant per als texts complets com per a cadascuna de les subdivisions per subtipus textuales— serà possible realitzar una comparació dels texts meta a partir d'aquestes dades, tant semàntiques com musicals.

Aquesta comparació, en relació a les principals variables definides i contemplades en el treball, es portarà a terme en el capítol 8 de Conclusions, posant-la en relació amb les respostes dels traductors a les entrevistes realitzades en el capítol 7, on es tracta la seva tasca com a traductors i particularment quant a la traducció d'*Into the Woods*.

La presentació posterior de l'anàlisi de resultats enllaçat amb les conclusions permet evitar redundàncies en la discussió dels resultats obtinguts, a la vegada que ofereix una major fonament dels raonaments inclosos.

## 7. ELS TRADUCTORS I LES SEVES TRADUCCIONS

En el capítol 5 s'ha presentat la base teòrica sobre la que s'ha fonamentat el disseny de les entrevistes semiestructurades, basada en la metodologia de Seidman (2006:17-19), dissenyada inicialment per a les ciències socials. L'ús d'aquest mètode de recollida de dades afegeix eines de recollida adequades per a enriquir els resultats obtinguts de l'anàlisi textual.

L'estructura proposada per Seidman consta de tres fases: una primera sobre l'experiència personal, una segona centrada en la traducció analitzada i una tercera que s'obre a reflexions de l'entrevistat en el camp treballat (ibíd.).

En aquest capítol s'inclou una extracció de les idees ofertes pels traductors durant l'entrevista, estructurades segons els apartats temàtics corresponents a la planificació prèvia.<sup>42</sup>

### 7.1. Bateria de preguntes per als traductors

Es presenta a continuació la bateria de preguntes preparada per a les entrevistes, traduïda també al castellà i a l'italià i proporcionada als traductors corresponents. Les preguntes en la relació adjunta inclouen conceptes acadèmics de traducció, tot i que aquests no s'han emprat necessàriament de forma explícita a l'hora de parlar amb els traductors professionals.

---

<sup>42</sup> En la pàgina web <https://sondheimthesis.wordpress.com>, s'inclouen també les transcripcions completes de les entrevistes als traductors d'*Into the Woods* i les preguntes traduïdes a la llengua de treball de cada traductor. La contrasenya d'accés és: «Into the W00ds».

### 7.1.1. Primera fase - Experiència personal del traductor.

En primer lloc es proposen una sèrie de preguntes centrades a contextualitzar la vida personal i professional del traductor, que permeten a la seva vegada una presa de contacte inicial.

- A què us dediqueu? Quina és la vostra professió principal?
- Quina és la vostra formació acadèmica i la relació d'aquesta amb les llengües i la traducció?
- Quines llengües domineu personalment/professionalment i quines altres heu també estudiat o utilitzat?
- Què us va portar a interessar-vos en les llengües i la traducció?
- Us dediqueu a la traducció, total o parcialment, o la vostra experiència ha estat fruit d'un encàrrec puntual?

### 7.1.2. Segona fase – Sobre la traducció d'*Into the Woods*

La segona fase, en aquest cas la més extensa i plena de contingut, se centra en definir com s'ha arribat a la materialització de l'encàrrec i quines dificultats s'han produït durant la realització d'aquest. Per a això, es comença amb una sèrie de qüestions relacionades amb l'encàrrec de traducció. El model d'anàlisi de texts de Nord està dissenyat per a l'anàlisi pretranslativa però és argumentable que contextualitzar les preguntes a realitzar segons aquest model ens pot donar una bona percepció sobre el procés seguit realment pel traductor.

Nord ens indica, sota una perspectiva funcional de la traducció, que en tot procés de traducció existeix un iniciador (INI), que el posarà en marxa segons les seves necessitats. «El INI necesita un texto en lengua meta para una determinada finalidad. La recepción del TM por el INI u otro grupo receptor está condicionada, pues, por un

objetivo que, a su vez, determinada los requisitos que debe cumplir el TM» (Nord 2012:19).

- Qui us va encarregar aquesta traducció? Es tractava d'una persona o us van contactar en nom d'una organització o companyia teatral?
- Com us van localitzar, sabent que teníeu la capacitat de fer aquest tipus de traducció? Formeu part del sector o us van trobar a partir d'altres habilitats o d'haver realitzat la traducció d'altres espectacles teatrals?
- Quina és la vostra relació amb el món dels musicals, que us va portar a l'oportunitat de traduir-ne?

En una segona part d'aquesta fase, es realitzaran una sèrie de preguntes per identificar quina visió té el propi traductor del seu mètode de traducció, lligant-lo a les prioritats, tal com s'explica en el capítol 5. Aquestes preguntes es divideixen en les destinades a explicitar els problemes en la traducció realitzada, les estratègies de traducció utilitzades, així com les prioritats tingudes en compte en traduir el text.

En primer lloc, les preguntes següents es refereixen als problemes de traducció:

- Quins problemes us heu trobat en traduir el text del musical?
- Quins d'aquests problemes es relacionen amb la traducció en general i quins amb la dependència de la música?
- Heu seguit algun procediment general per resoldre els entrebancs amb què us heu trobat durant la traducció?

Per continuar, s'inclouen les preguntes sobre estratègies de traducció:

- Heu fet una subdivisió prèvia segons el tipus de text, per tal de fer-ne una anàlisi prèvia?
- Quines unitats de traducció heu utilitzat a l'hora de fer la traducció (si n'heu fet servir): el vers, l'estrofa, la cançó?
- En el cas de conservar una informació però haver-la de desplaçar a un altre vers/estrofa, heu definit una distància màxima o no?

- Si havíeu subdividit el text, quin ordre heu utilitzat, si no ho heu traduït seqüencialment a partir de l'ordre de representació?
- Quin tipus de *realimentació* heu usat per a la vostra traducció? Fins a quin punt les traduccions posteriors han modificat o revisat les prèvies?
- Heu utilitzat conscientment tècniques o aproximacions a la traducció diferents depenent del tipus de text amb què tractàveu a cada moment?

Finalment, s'adjunten preguntes pensades per definir el mètode i submètodes de traducció. Aquests poden implicar la intenció d'aplicar un estàndard concret, lligat amb unes prioritats per a la traducció del text de musical.

- Heu seguit una prioritat general per a realitzar la traducció d'un text musical com el tractat?
- Heu usat una aproximació general per al text (ser el més literal possible, per ex.)
- Quines indicacions us van donar en encarregar-vos la traducció?
- Vau realitzar tota la traducció abans del començament dels assaigs o es va tractar d'un procés simultani a la producció de l'espectacle? (Efectes de fer-ho d'una manera o l'altra?)

A partir de l'anàlisi i primera aproximació al mètode usat per a la traducció, es pregunta al traductor de forma més concreta sobre les eleccions preses en diverses parts. Algunes preguntes en aquest cas tenen més importància en cultures concretes, com per exemple les que fan referència a la traducció operística per a la italiana o la modificació d'estil en la parla per a la catalana.

- Heu traduït d'una manera particular pel fet d'estar traspasant un text a una cultura/llengua concreta?
- Heu intentat assolir un text més humorístic que l'original?
- Heu intentat assolir un text més proper a un públic familiar o infantil?
- Heu tendit a usar un llenguatge planer (amb abreviacions o marques sociolectals) per tal de marcar el caràcter dels personatges

- Heu plantejat la traducció de manera que el text origen es consideri de gran importància, canviant els continguts semàntics al mínim?
- Heu intentat utilitzar un llenguatge el més estàndard possible, que arribi amb la mateixa força a totes les parts del vostre país, sense usar components dialectals?
- Heu considerat el text origen com a hereu directe de la tradició musicoteatral operística, i per tant de gran importància quant al fet de conservar-lo al màxim tal com es va crear?

### 7.1.3. Tercera fase - Reflexions sobre l'experiència de traducció

Per finalitzar l'entrevista, s'han preparat un nombre de preguntes per afavorir la reflexió sobre el tipus de tasca que implica traduir un musical. Permeten tancar l'entrevista a mode de conclusió i conèixer si la traducció de musicals ha obert altres camins creatius per als traductors.

- Quina és la vostra opinió sobre l'experiència de traduir musicals? Us sembla una tasca gratificant malgrat les problemàtiques específiques que presenta?
- Ens podeu indicar a grans trets quines diferències us semblen més notables entre la traducció de musicals i altres texts teatrals o literaris?
- Podríeu indicar-nos quins coneixements, habilitats o inclinacions creieu més importants perquè una persona interessada es pugui dedicar a la traducció de musicals?
- Us sembla que es tracta d'un ofici o habilitat que es pot ensenyar, o que és el resultat d'aprendre altres habilitats (musicals i lingüístiques) i combinar-les?
- Traduir musicals us ha portat al desig d'escriure els vostres propis espectacles? Ho heu portat a terme?

## 7.2. Primera Fase: El bagatge per traduir un musical.

Per tal de comprendre millor com els tres entrevistats (Joan Vives Santacreu, Andrea Ascari i Jorge Pérez-Renta) han arribat a traduir musicals, cal conèixer quina és la seva formació inicial i quin contacte tenen amb el món teatral, i concretament amb el dels musicals. A més de la informació que es pot trobar online —donat que es tracta de creadors prolífics—, les seves paraules ens poden indicar a què donen més importància en el seu bagatge professional i la seva formació, tal com veurem a continuació.

### 7.2.1. Joan Vives

Joan Vives Santacreu (Barcelona, 1953) es forma inicialment en música clàssica. Estudia «piano a l'Acadèmia Marshall, composició i orquestració amb Manel Oltra i direcció d'orquestra amb Antoni Ros Marbà» (I. Teatre 2021). Se'l reconeix com un dels introductors del teatre musical modern a l'escena catalana, en diverses facetes com compositor, director musical o lletrista. Però no és aquest l'únic camp on s'ha desenvolupat com a creador, ja que també ha treballat en la creació de bandes sonores per al cinema, sintonies d'emissores de ràdio i sèries televisives, o la creació de «més d'un centenar d'espots publicitaris» (ibíd.)

En ser qüestionat sobre la seva tasca de traductor, Vives remarca que tot i que sí que ha realitzat traduccions, la seva faceta més important ha estat la de creació musical, com ell ho diu, «fer música», tot i remarcant que «quan escric música original les lletres sempre les escric jo» (Vives 2021). En relació a això i quant a la seva experiència no extensiva traduint musicals, la resumeix com segueix:

Jo, de fet, musicals sencers n'he traduït aquest [*Into the Woods*]. Musicals sencers. Molt de jovenet, abans d'escriure *Granja Animal*, vaig traduir *Jesucrist Superstar*. Tenia setze o disset anys. La passió per traduir cançons musicals sí que sempre l'he tinguda però traduir tot un musical, m'hi vaig posar amb aquest (Vives 2021).

### 7.2.2. Andrea Ascari

Quant a Andrea Ascari, nascut a la regió de l'Emília-Romanya italiana l'any 1966, va incorporar ben aviat a la seva vida una passió per la música i la dansa que el va portar amb els anys a esdevenir cantant, actor i músic però també instructor certificat de ioga Iyengar i expert en teatre musical, adquirint tota una sèrie de coneixements en el camp de la música i el teatre iniciats amb un títol de piano clàssic. En les seves paraules, «io vengo dalla musica classica» (Ascari 2021). Aquest caldo de cultiu resultà ideal perquè els musicals anessin a omplir una part dels seus objectius vitals, lligats a fomentar-ne la popularitat a Itàlia.

A Londra ho visto *Passion* di Sondheim, che è il più italiano diciamo dei musical di Sondheim, e sono rimasto folgorato. L'ho trovato uno spettacolo meraviglioso e ho sentito proprio il dolore per il fatto che in Italia quel genere teatrale non fosse conosciuto (Ascari 2021).

Ascari va poder participar com a intèrpret però també eventualment com a traductor a l'escola de musical de Bolonya, on es van preparar i representar els primers musicals en traducció italiana. Tot que «in Italia in quel momento stava cominciando a esserci music hall, cioè cominciava la compagnia dell'Arancia che era una compagnia che aveva portato uno spettacolo, *La piccola bottega degli orrori*, poi *Chorus Line* e poi ha fatto un enorme successo con spettacoli che hanno introdotto in Italia» (Ascari 2021). El fet de no tractar-se d'un gènere preponderant al país va permetre que des de l'escola poguessin «fare qualunque cosa ed [somriu] erano ben accolti» (ibíd.). En parlar de la seva profusa carrera de traductor, Ascari reflexiona sobre com la seva evolució l'ha fet millorar en la seva competència traductora, en dir que «man mano acquisisco nuove capacità o un orecchio più fine oppure sono più diligente» (ibíd.).



### 7.2.3. Jorge Pérez-Renta

En el cas de Jorge Pérez-Renta, contràriament als altres dos casos, la seva formació inicial prové del camp de les arts i la literatura, però la seva carrera professional es basa en l'entorn audiovisual, on va començar realitzant tasques creatives:

Yo empecé muy joven, empecé en la televisión como guionista y luego de eso pasé a dar clases en la universidad, (...) primero universidades privadas, luego estuve en la universidad del estado en la universidad de Puerto Rico y así me he mantenido entre la academia y la ejecución (Pérez-Renta 2021).

Quant a la seva aproximació a la traducció, aquesta no fou en el camp de la traducció creativa, sinó que inicialment i de forma fortuïta es va desenvolupar en un àmbit professional relacionat amb el sector sanitari:

Trabajando con agencias de comunicación me tocó un primer proyecto de traducción que fue cuando empezó a crecer el mercado de pacientes de origen hispano en la costa este de los Estados Unidos, específicamente en el estado de Pensilvania. (...) [E]mpezaron a notar que tenían cada día más presencia de personas hispanas que estaban llegando allí (y me encomendaron) traducir su página web y todos los opúsculos de información que se producían, (...) fue un proyecto bien interesante, fue el primer proyecto de traducción que yo hice (ibíd.).

Aquests primers passos en la traducció, units a la seva formació en literatura, el portarien aviat a les traduccions més enfocades en aquest sector: «fue muy natural que luego declinara hacia lo artístico y entonces de ahí empezaron a llegarme trabajos relacionados» (ibíd.), arribant eventualment a la traducció de peces com *Masterclass*, de Terrence McNally, sobre la vida de Maria Callas.

Donada la seva relació amb la universitat, va tenir l'oportunitat de participar en el projecte «Teatro Repertorio Universidad de Puerto Rico», del departament de drama de la universitat, que es va estendre durant sis anys i que «en sus seis años de existencia tuvo como misión juntar profesionales del campo de la actuación y de la música con estudiantes de drama y estudiantes de canto y música» (Pérez-Renta 2021). En aquest context, va realitzar la seva primera obra destinada a ser interpretada, *Charlie's aunt*, que va titular en espanyol com *La tía de Carlitos*.

Dins del projecte Teatro Repertorio, Pérez-Renta decideix «trabajar con musicales porque aquí hay un público muy deseoso de consumir ese producto» (ibíd.). I encara que no va participar en el primer programa, en què van produir «nada menos que *Evita* de Andrew Lloyd Webber», el director sí que li va proposar treballar en el segon, que va ser *Sound of Music*.

De *Sound of Music* hay traducciones en España, en Argentina y en México pero cuando ellos obtuvieron los derechos, él [el director, Edgar García] las revisó y dijo “ninguna de las traducciones me convence, vamos a hacer una nueva versión en español”. Y ese fue mi debut en la traducción de musicales, ese fue el primero que hice (ibíd.).

### 7.3. Segona Fase - Part I: L'encàrrec per traduir *Into the Woods*

Tot i anomenant-ho «encàrrec», tal com se l'entén en traductologia, en cap dels casos que ens trobem per a les traduccions d'*Into the Woods* ens estem enfrontant a un encàrrec *per se*. Els traductors ho expliquen des d'una posició de privilegi que ens deixa entreveure els condicionants que van portar a escollir aquesta peça per ser representada en cada cas.

#### 7.3.1. Joan Vives

La producció en català és l'única que es situa dins d'un entorn comercial, tot i que en l'àmbit d'una companyia com Dagoll Dagom, que gestiona i escull les produccions a realitzar. Treballant en la reestrena del primer musical escrit per Joan Vives, *Granja Animal*, es va donar la circumstància d'abandonar el projecte per causes creatives, cosa que els va empènyer a cercar un altre espectacle.

Aleshores, clar, Dagoll Dagom en aquell moment tenia el teatre Victoria en propietat i estava compromesa a estrenar... I aleshores es va veure que tal com estàvem, no hi havia temps, no hi havia temps material de crear una altra obra nova. No hi havia temps. Aleshores, nosaltres vam decidir “doncs busquem una obra que estigui feta” i vaig pensar en *Into the Woods* (Vives 2021).

Per tant, podem veure com la traducció d'*Into the Woods* no arriba en aquest cas d'un encàrrec extern, sinó d'una elecció interna de la companyia. «Es va fer perquè era una obra que a tots ens agradava molt però no trobàvem mai el moment de presentar-la» (ibíd.).

### 7.3.2. Andrea Ascari

El cas italià es situa dins el context de la tasca pedagògica d'Ascari, que en la seva intenció de promoure el musical a Itàlia ha assolit la fita de produir almenys un espectacle anual durant un període extens, generalment musicals, com a part del programa d'aprenentatge realitzat en les seves classes, desenvolupades inicialment a la Bernstein Theater School di Bologna i posteriorment a la Scuola del Teatro Musicale, que ha adquirit recentment rang universitari.<sup>43</sup>

En el seu període inicial a Bolonya, i amb la intenció de representar textos en italià, Ascari va constatar que els materials existents no tenien la qualitat suficient que haurien volgut, de manera que es van donar les circumstàncies per haver de realitzar les traduccions a mida.

C'era questo grosso problema, cioè lavoravamo su testi prodotti molto male. Anche *Into the Woods*, il testo era stato a più mani senza una grande specificità, e le canzoni erano tutte in inglese. Quando abbiamo fatto lo spettacolo davanti al pubblico il pubblico si suicidava perché lì, dovuto a l' inglese è già difficile. Poi, italiani che cantano in inglese... era assolutamente ridicolo e quindi lì ho capito che non era quindi il modo per proporre quella foto (Ascari, 2021).

Cal fer notar d'aquest context que la traducció concreta d'*Into the Woods* per part d'Ascari arriba en un punt de la seva carrera en què ja ha traduït a l'italià diversos musicals originals en anglès. A més, tots els musicals traduïts ho foren per a ser

---

<sup>43</sup> Universitat privada amb seu a Milà, Novara, Prato i Verbania. Reconeuguda oficialment pel govern italià el curs 2019/20.

produïts, generalment en un àmbit educatiu, però també en algun cas comercial, proporcionant-li àmplia experiència en el camp (Ascari 2021).

### 7.3.3. Jorge Pérez-Renta

Curiosament el cas de la versió porto-riquenya és similar a la italiana en el fet que es situa dins d'un entorn pedagògic però en canvi beu en gran part de la versió catalana, ja que hi comparteix el traductor de la versió base i també fou un espectacle produït en molt poc temps per substituir-ne un altre. Cal remarcar que *Into the Woods* seria tan sols la segona experiència en l'àmbit de la traducció de musicals per a Pérez-Renta, després de traduir *The Sound of Music*, que segons la seva opinió té una estructura «más pop» i «unas melodías que están escritas para ser pegajosas», caracteritzant-la com a més senzilla estructuralment, tant temàticament com en l'estructura ritmicomusical en comparació amb *Into the Woods* (Pérez-Renta 2021).

Dins de l'àmbit del programa universitari Teatro Repertorio de la Universidad de Puerto Rico, al curs 2012 s'havien adquirit els drets per representar *Los miserables* i s'havia arribat ja al al punt de promoció de l'espectacle, que entre altres accions va incloure «una actividad tipo *flashmob*», (Pérez-Renta 2021), on es presentaria «el último número del primer acto que tiene todos los elementos: la orquesta, el coro, los protagonistas cantando». Després d'una representació exitosa i l'anunci de les dates en què es realitzaria l'espectacle, sorgiria un problema irresoluble que precipitaria el canvi d'espectacle.

Eso fue un sábado, y el lunes en la tarde recibimos una llamada de los dueños de los derechos en EEUU, con una compañía, que nos habían quitado los derechos de *Los miserables*, (...) de ahí nos cancelaron la pieza y el reto fue conseguir en dos semanas una pieza nueva, distinta, musical. Y entonces empezamos a investigar y dimos con Dagoll Dagom (Pérez-Renta 2021).

Del contacte de Pérez-Renta amb Dagoll Dagom, per mitjà de Joan Vives, i del fet que aquest disposava d'una versió inicial de la traducció en espanyol que no s'havia

arribat a representar, es va arribar a un acord per a la cessió d'aquesta traducció d'*Into the Woods*, només a canvi de rebre el crèdit per la seva realització, cosa que per a Pérez-Renta «fue un gesto muy noble» (ibíd.). A partir d'aquest punt va ser que es va començar la preparació de l'espectacle, incloent l'adaptació de parts de la traducció a la idiosincràsia porto-riquenya.

#### 7.4. Segona Fase – Part II: Prioritats i ordre de traducció en *Into the Woods*

Malgrat que les preguntes per a aquest punt s'han centrat en el musical particular analitzat, els traductors han contestat òbviament parlant del seu procés creatiu a l'hora de traduir aquest o altres musicals, donant així un punt de generalització interessant per conèixer la seva forma de treball. Les preguntes i repreguntes s'han enfocat a esbrinar fins a quin punt la visió dels traductors es correspon a la base analítica que es treballa en aquesta tesi i segons la qual el text de musical es pot subdividir en els tres subtipus de text (escenogràfic, parlat i cantat). En aquesta visió, inicialment dissenyada en el treball per a la tesi de Màster *Sondheim and Lapine go Spanish: Transposing a reflective music-linked text* (Noll Obiol 2015), la traducció té en compte que les restriccions inherents del text són majors en el subtext cantat, a continuació en el parlat i finalment en l'escenogràfic i per això l'ordre de traducció es relacionaria amb aquestes diferències.

##### 7.4.1. Joan Vives

En primer lloc, el mètode que fa servir Joan Vives per a traduir musicals, particularment *Into the Woods*, tal com ens explica, té una part analítica explícita, ja que abans de començar a traduir té molt en compte l'estructura i el tipus de rimes del text origen. De fet considera de gran importància les opinions publicades pel propi

Sondheim sobre la tasca de lletrista i n'extreu com a clau que: «[Sondheim] [d]efensa molt la rima consonant com a part de l'ofici» (Vives 2021).

En aquesta línia, amb la intenció de respectar l'estructura de rimes al màxim, a mode de *scaffolding*, Vives utilitza el mètode de Lehman Engel presentat al seu llibre *Their words are music: The great theatre lyricists and their lyrics* (1975), on analitza les lletres dels musicals estatunidencs més influents a partir de l'estructura de rimes, que caldria marcar inicialment abans de començar la traducció. Així, quan parla de patró rítmic, Vives no es refereix tan sols a la prosòdia del llenguatge, sinó també a l'estructura de rimes dins una cançó o fragment cantat, considerant que també contribueixen al ritme intern d'aquesta:

Veus que mantinc el mateix patró rítmic i això va ser un autèntic *tour de force* d'aconseguir. Però aleshores això dona una musicalitat, perquè a l'hora de cantar et sona molt semblant a l'anglès, no tens problemes. I els *stressing points*, els punts de *stress* queden totalment marcats. I aleshores la primera feina va ser fer una anàlisi de tot això. (...) [L]a feina d'orfebre és anar buscant, s'ha d'utilitzar un diccionari de rimes, que aquesta és dificultat, perquè en català no n'hi ha gaires... Aleshores, buscant, remenant, buscant, donant-li voltes. I com sempre dic, les traduccions no s'acaben, s'abandonen. S'ha de dir "prou" (ibíd.).

Quant a l'ordre utilitzat per a realitzar la traducció completa i la possibilitat d'haver fet alguna subdivisió inicial, Vives indica que també comença des del principi, compartimentant la tasca segons les escenes del musical, que un cop traduïdes serien revisades en col·laboració estreta amb el director de l'espectacle, en aquest cas Joan Lluís Bozzo.

Però en principi jo vaig començar per escenes. I quan feia l'escena, primer feia les cançons de l'escena, després feia el text de l'escena i quan tenia l'escena acabada li enviava al Bozzo perquè s'ho llegís, l'escena... (Vives 2021).

En la traducció particular de les cançons, la informació, segons Vives, no té per què transferir-se en el mateix vers: «No pots analitzar *vers per vers*, això és *pervers*» (ibíd.), bromeja Vives per indicar que algun detall es pot avançar o introduir amb posterioritat: «això que diu l'anglès aquí jo ho dic abans o ho dic després. (...)

L'important és que el sentit global de la cançó funcioni i tindre en compte que està pensat per ser escoltat i entés, no llegit» (ibíd.).

Resulta remarcable que les prioritats de Vives en traduir aquesta obra de Sondheim coincideixen en gran manera amb les d'un altre traductor de Sondheim al català, Guillem-Jordi Graells (amb obres com *Some enchanted evening* o *Company*), que a més de «les rimes, l'ajust sil·làbic, l'adequació del text als accents musicals», remarcava també la necessitat de respectar «el canvi abrupte de registre i de convencions teatrals en les parts cantades i dialogades, així com la forta imbricació entre lletra i música» (Espasa 2001:155-56).

#### 7.4.2. Andrea Ascari

Al llarg de l'entrevista amb Ascari, sens dubte influenciat per les seves capacitats multifàctiques que inclouen ser intèrpret, deixa entreveure la importància donada a tenir en compte la partitura en la traducció i, com a cantant que és, a provar les traduccions cantant-les. Tot això, des d'una gran ambició d'aconseguir una traducció de qualitat.

È un po' impossibile però insomma se uno non ci prova... Uno deve avere, come dire [indica cap a dalt amb la mà], una ambizione altissima per poi finire... [indica més avall]. E poi per me è fondamentale avere un *editor*, nel senso che, qualcuno che mette in crisi la traduzione, cioè, che la critica, la rivede. Questa è una parte molto esasperante perché spesso ti mettono in crisi i pezzi più belli, però è fondamentale per me avere un altro punto di vista, cioè... perché molto spesso soprattutto un punto di vista di qualcuno casomai di madrelingua inglese, insomma, che anche casomai mi fa capire se ho tradito alcune cose (Ascari 2021).

D'una manera similar a com ho veu Vives però basada en la visió aplicada d'un intèrpret, Ascari també valora molt la conservació de la rima i és conscient de la dificultat que comporta mantenir-la en una llengua amb característiques diferents de l'anglès com és l'italià.

Si parte con lo spartito e appunto io cerco di mantenere tutte le rime che ci sono esattamente —tutte— e questo in italiano è un grosso problema. È proprio un tipico problema dal linguaggio del musical, questo... A meno che non si faccia *Prime awakening* o alcun genere che non preveda un linguaggio rimato (ibíd.).

Aquesta importància donada al ritme en una visió àmplia que inclou les rimes, Ascari el remarca com una part fonamental perquè un musical clàssic es pugui considerar com a part del gènere i perquè aquest, de fet, hagi tingut èxit:

Hammerstein, Sondheim, Ford, tutti i grandi classici, insomma. È proprio parte del linguaggio, quel linguaggio molto rimato che ti permette di anticipare il verso successivo dal verso precedente, cioè, ti permette di capire le parole anche a un ultimo sconto (ibíd.).

A més, i en una visió similar a la de Vives, Ascari també sustenta aquesta prioritat de la rima en les idees de Sondheim sobre la creació de musicals, que «fa tutto un decalogo su come si scrive la lirica perfetta, così. È molto rigoroso nella perfetta, non basta la assonanza», fent que en la seva tasca com a traductor, Ascari pugui dir que «negli anni progressivamente sono diventato anch'io più rigoroso» (ibíd.).

Sobre l'ordre que utilitza en la traducció o la possibilitat de subdividir el text en parts sempre que no s'hagin de mantenir les cançons en anglès com succeeix en algun encàrrec, Ascari afirma que la seva intenció a l'hora de traduir també és fer-ho seguint un ordre que comenci des del principi i continuï endavant en l'ordre de l'espectacle.

Io intendo fare dall'inizio alla fine. La prima cosa che faccio io... Ti dico quel che faccio io. Per me lo spartito è fondamentale, cioè, bisogna assolutamente legger bene la musica e tradurre sullo spartito. In molti, traduttori italiani traducono a orecchio ma non è abbastanza, soprattutto se si fanno spettacoli come *Next to Normal* o Sondheim. Io comincio prima a leggere tutto e a cantare. Proprio devo cantarlo, mettere in gola le cose. In inglese devo sentire quali sono le consonanti, le vocali, come suona, com'è nella bocca. E poi comincio dalla prima didascalia e vado avanti proprio cronologicamente e vado avanti appunto... a meno che non abbia una commissione come dicono, che traduciamo le battute e le canzoni le lasciamo in inglese (Ascari 2021).



### 7.4.3. Jorge Pérez-Renta

La idea general que deixa entreveure Pérez-Renta al llarg de l'entrevista, quant al punt més important a l'hora de traduir *Into the Woods* es relaciona amb la seva idea de respecte al text origen i al creador d'aquest: «yo trabajo con el original (...) porque quiero captar la emoción y la intención del autor». Aquesta visió centrada en què ha dit i com ho ha dit l'autor original no li evita el ser conscient que els texts per a escena estan subjectes a un nombre de modificacions, ja que el text escrit «siempre está intervenido por unas variables externas cuando otros se apropian de él para (...) transformarlo de cualquier manera. Y entonces se pierde un poco esa esencia» (Pérez-Renta 2021).

En tot cas i des de la seva posició d'escriptor, que pot entendre què succeeix quan un dels seus texts és modificat per part d'altres persones, i deixant parcialment de banda el fet que es tracti d'un text enllaçat amb música, la prioritat principal per a Pérez-Renta seria centrar-se en el missatge i l'estructura creada per l'autor, a diferència de la prioritat principal per als altres dos traductors entrevistats, més centrada a respectar el component musical.

[E]sa es la consigna porque para mí, yo como escritor (...) no hay nada más halagador que alguien que tome tu trabajo y lo trabaje desde el respeto y desde la consideración. (...) Así que yo pienso que el respeto hacia esa persona que tomó el tiempo y que hizo todo ese esfuerzo de componer toda esa música, de alinear todos esos elementos que puso, que enriquecen la puesta en escena, pues es lo mínimo que uno puede hacer. Y (...) si hago un trabajo y eventualmente se traduce, esperarí­a lo mismo (ibíd.).

Aquest centrar-se en el text original, fins i tot amb un caire marcadament literal com es pot veure en l'anàlisi del text traduït en espanyol porto-riqueny (inclòs al capítol 6), no treu que òbviament s'hagi tingut en compte el fet que la lletra ha d'encaixar amb la música, sempre sota l'afirmació de Pérez-Renta que «yo sé de música pero más bien de una manera aficionada, nunca lo estudié» (ibíd.).

A més, com s'ha afirmat prèviament, el treball particular amb *Into the Woods* va ser condicionat sobretot per la urgència a l'hora d'adaptar el text, que va obligar a

un treball inicial més reduït en què Pérez-Renta no va poder contextualitzar la traducció mitjançant «las entrevistas que hizo Sondheim al respecto, a los artículos...», malgrat que habitualment li sembla important treballar en el context de l'obra. Aquestes limitacions temporals quedarien parcialment subsanades ja que l'adaptació a l'espanyol de Puerto Rico va prendre com a base la traducció a l'espanyol d'Espanya de Joan Vives, i de fet en els crèdits de l'espectacle del programa consta «Traducción al español por Joan Vives | Edición y revisión de Jorge Pérez-Renta». En conseqüència, els comentaris metodològics de Pérez-Renta se centren en les parts retraduïdes per complet per ell, complementades per la seva experiència prèvia en el camp.

De l'anàlisi de la traducció es pot inferir que el subtext escenogràfic va ser majoritàriament mantingut respecte a la versió de Joan Vives, mentre que en el cas del subtext cantat (les cançons) sí que hi va haver canvis extensos. Pérez-Renta explica el seu procés de traducció com segueix, realitzat mitjançant un procés de revisió conjunt centrat en les cançons en lloc de les escenes, conjuntament amb el director de l'espectacle, Edgar Garcia, qui en l'aspecte musical tenia l'última paraula, ja que «él tiene la base de los estudios» (Pérez-Renta 2021).

Y entonces yo escribía las letras de las canciones, o las traducía más bien, dejándome llevar por la melodía y tratando de seguir y tratando de seguir, más o menos, lo que la historia original traía, ¿no? Siguiéndolo por ese camino. Y entonces, tan pronto la tenía lista pues, yo le enviaba el documento a Édgar porque a veces, muchas veces, me decía “adelántame las canciones porque ellos (la compañía) estaban aprendiendo” (ibíd.).

Quant a l'ordre a l'hora de traduir musicals, per a Pérez-Renta, la idea general també es basa en traduir de principi a fi: «los demás encargos que tuve vamos desde arriba a abajo, desde el principio, sin ningún tipo de distracción para respetar ese orden y poder seguir la obra de principio a final» (ibíd.). Però la situació particular amb *Into the Woods* —tot i retraduir fins a un 49% d'unitats en el subtext cantat respecte a la versió de Vives (capítol 6)—, l'hauria obligat a simplificar el procés:

[E]n el caso del primer acto, como tenía tanta prisa, (...) me descargué la banda sonora de la puesta en escena en inglés y escuché las melodías en inglés porque no hay referentes accesibles de traducciones al español y entonces lo que hice fue dejarme llevar por las letras y trabajar. Pero luego me di cuenta que me hacían falta las acotaciones, las indicaciones del autor y el contexto del diálogo para poderlo vadear. Y las primeras traducciones, que las hice sin tener esa referencia, pues hubo que rehacerlas (ibíd.).

## 7.5. Tercera fase – Part I: Adaptació i llenguatge d'un text per a escena

En realitzar preguntes als traductors sobre la seva intervenció en el text, l'adaptació a la cultura on s'hauria de representar, el tipus de llenguatge utilitzat o la possibilitat de donar-li un to diferent al text —seguint les normes o la tradició de cada cultura—, els traductors coincideixen en la idea general que la seva feina ha estat una traducció i no una adaptació, tot i que amb matisos, relacionats tant amb els seus diversos *backgrounds* com amb les restriccions trobades en cada cas particular. A més, en cap dels casos haurien tingut la intenció de realitzar una traducció amb un enfocament diferent, sinó que s'ha respectat el mateix *Skopos* del text origen, tant de forma general per aconseguir un text escenificable, com en aquest cas per aconseguir que tingués el mateix to que l'original. Sí que es pot afirmar, però, que s'ha intentat que el text no es veiés com una traducció en les cultures meta, havent per això de realitzar canvis en elements diversos, com s'analitza en el capítol 6 per mitjà de la caracterització de tècniques de traducció i l'estimació dels graus d'acostament al destinatari meta i de preservació ritmicomusical.

### 7.5.1. Joan Vives

Per a Vives, tot i que la seva visió de la tasca considera important explicar tot allò que succeeix en el text origen, la seva metodologia, com s'ha vist anteriorment, inicia el procés de traducció centrant-se en l'anàlisi de les rimes i l'estructura ritmicomusical, cosa que ens transmet la idea que, tot i seguir la narració del text origen, la prioritat

es troba en l'aspecte musical. En les seves paraules sobre fins a quin punt explica la mateixa història, «[j]o intento que la lletra [de les cançons] catalana expliqui el mateix, avanci el mateix terreny dramàtic que l'anglesa. És possible que alguna vegada no ho aconseguis i que el text [parlat] ho acabi de dir, ho acabi de justificar» (Vives 2021).

En relació amb l'adaptació a la cultura catalana, Vives ho considera una tasca realitzada en equip amb el director i la companyia. En la traducció catalana, per exemple, ens trobem que, quant als noms dels personatges, «el Bozzo va dir: “com que no vull donar la sensació anglosaxona o americana, posem Jan”» (ibíd.). Aquest canvi ens mostra com el traductor no treballa en un buit i com les seves decisions inicials no sempre seran definitives, sinó que s'ha de coordinar amb els altres actors que el rodegen, cosa que no té per què ser negativa: «Clar, el Jan també et permet un altre tipus de rimes. Això va ser una decisió del director teatral. Jo havia posat Jack» (ibíd.). En aquest exemple particular veiem com la decisió del director teatral apropa més el text a ser vist com a català, en utilitzar noms locals. En contraposició, el caràcter dels personatges s'hauria de mantenir, en la visió de Vives, tal com és en l'original: «que cada personatge té la seva personalitat. La Caputxeta és una descarada... Tot això s'ha de mantenir» (Vives 2021).

Quant a altres decisions que porten el text més a prop de la cultura meta, trobem casos en què el traductor afegeix acotacions teatrals sobre allò que està succeint sobre l'escenari. Per explicar aquesta situació, Vives explica la idea general i un cas particular on s'afegeix un toc humorístic al text meta:

Això pot ser perquè (...) encara que no hi hagués aquesta acotació en anglès, pel que jo deia a la lletra... Si a la lletra senyalaves el que deia doncs aleshores era més clar. Per exemple a la cançó “Rap de la bruixa” hi ha un moment que diu... alguna cosa com “Si no em dones les mongetes que guardes al teu lloc, t'hauré de fer un *retoc*”. I “t'hauré de fer un *retoc*” marcava que amb el bastó el capava (...) Clar, això si no ho poses com acotació, no s'entén (Vives 2021).

El següent és un altre exemple d'aquestes petites modificacions aportades conscientment pel traductor català, com en algun altre cas per iniciativa pròpia, que també afegeix un toc humorístic:

Ara em fas pensar que hi ha algun acudit que no està en l'original però que va sortir i era tan brillant, per entendre'ns, que el vam incorporar. (...) Un en què la Ventafocs amb el príncep, al segon acte... li diu "i com ho saps" i la Ventafocs li diu "m'ho ha dit un ocellet". Que això és una frase molt catalana. Però fa gràcia perquè en l'original és veritat que els ocellets li han vingut a dir. I quadra perfectament, això no estava en l'anglès però era de molt bon aprofitar l'avinentsa que en català existeix aquesta frase (...) que diuen els pares als nens petits. I anava perfecte, clar» (ibíd.).

És important tenir en compte, en tot cas, que tot i que en aquesta tesi s'analitzen texts de musical, publicats o no, la utilització d'aquests materials textuais implica la seva representació a dalt d'un escenari, de manera que, com diu Vives, «no deixa de ser una traducció aplicada a un musical. T'has de posar en les mans del que xarren. És una miqueta com els traductors de cine, han de fer la traducció però a més ha d'encaixar amb els labials» (ibíd.). I aquest concepte d'un espectacle viu que es modifica durant la seva preparació fa que el text imprès quedi limitat en alguns aspectes a esdevenir el punt de partida dels espectacles.

Hi ha coses, sobretot per la part parlada, que moltes vegades són fruit de l'assaig. A l'hora de muntar l'escena allò no és la Bíblia que és intocable, en la traducció. Les cançons sí perquè, tot i que sempre van sortint coses... Que no sé si hi ha cap gravació sencera per veure si la representació era totalment fidel a la traducció. Hi podia haver algun canvi... [marca una mida petita amb les mans] (Vives 2021).

Quant a la relació del llenguatge amb l'escena, Vives dona major importància a aconseguir que el text sigui comprensible sobre l'escenari que a replicar fins i tot el tipus de llenguatge origen, com sí que intenta el traductor italià. «[N]o pots donar duplicitats, no pots donar malentesos o coses que no s'acabin d'entendre. S'han d'entendre de seguida perquè és teatre. Per tant no pots buscar subtiletes (...). És un català molt planer el que utilitzo...» (Vives 2021).

En alguns aspectes, la coordinació amb el director d'escena fou previ però a la vegada imprescindible a l'hora de realitzar la traducció. Vives explica com el tracte donat als personatges va necessitar també d'aquest consens amb el director.

Per exemple, en català tenim el tracte de vós, i el tracte de vostè. Això va ser una gran discussió amb el Bozzo de “els personatges com s’adreçaven” (...) Als personatges de l’alta noblesa se’ls parla de vostè però els altres es parlen de vós. O sia, vam decidir fer un llistat dels personatges: qui es parla de tu, qui es parla de vós i qui es parla de vostè. Perquè en això cal ser coherent (Vives 2021).

### 7.5.2. Andrea Ascari

En l’opinió d’Andrea Ascari les traduccions existents fins al moment en què es va involucrar en aquesta empresa tenien «quella pessima abitudine di adattare alla cultura» fins al punt que «in Italia *Mamma mia* non è ambientato in Grezia ma è ambientato in Puglia (...) come se non avessimo, come dire, la percezione». Un altre exemple seria quan es va representar *Rent* en italià, ja que en la seva opinió «hanno fatto un’altra cosa, c’erano tutti i riferimenti all’Italia e la cultura italiana, che è assurdo perché sono a New York. È un gruppo specifico in una città specifica in un tempo specifico, e non puoi cambiare questo» (Ascari 2021). Ascari ens deixa veure així clarament que per a ell les referències culturals no haurien de modificar-se, sinó que caldria confiar en la capacitat del públic d’entendre que la peça es desenvolupa en un altre país o cultura.

Seguint en la mateixa línia, per a Ascari l’apartat musical de la traducció és fonamental i les dificultats que aporta l’enllaç del text amb la música haurien de permetre respectar el contingut lingüístic origen, no només a l’hora de transferir el mateix missatge mitjançant les mateixes referències culturals, sinó també quant a utilitzar el mateix estil de llenguatge de l’autor.

Per me è traduzione non è adattamento, ok? Cioè, per me la traduzione è la traduzione e devo entrare nel linguaggio dell'autore. Quindi, se traduco appunto *Rent* non è lo stesso linguaggio di *Sunday in the Park*, che è un'altra cosa e poi appunto è fondamentale che arrivi esattamente il messaggio, con anche le parole più simili possibile, cioè. Ci sono in Italia traduttori molto bravi, ma molto spesso prediligono il verso più bel verso, no? Il verso che suona bene, il verso che canta bene però non vuol dire niente ormai. E non passa assolutamente le informazioni del testo, cioè il testo cantato è pure parte del *libretto*, ha delle informazioni importantissime. Poi, che quella informazione non sia esattamente in quel verso posso cercare di spostarlo nel verso successivo, cioè ma la informazione deve esserci e dev'esserci con anche la specificità del linguaggio, non può essere così... [fa un gest d'indeterminació] (ibíd.).

Aquesta forma de pensar, Ascari la va aplicar ja ben aviat en la seva pràctica professional. A l'any 2000, tot just havent finalitzat els seus estudis i aconseguit el seu *diploma*, es va proposar traduir *Company*,

con una enorme ambizione. Cioè, io volevo mantenerle le stesse sillabe dell'inglese, avere un linguaggio colloquiale... Perché, appunto, le produzioni che c'erano per esempio de *Grease* sembravano operette. Cioè, erano tutte vecchie, con rime, un linguaggio scritto... era ridicolo... (ibíd.).

Però l'esforç li va portar una recompensa que l'acompanyaria al llarg de la seva carrera i que reforçaria les seves idees sobre la traducció de musicals:

È stato un lavoro enorme però è stato uno sperimento riuscito. L'avviamo messo in scena è il pubblico ci stava, la capiva, per quanto abbiamo scelto di non adattarla all'italiano, ma lasciando New York con i riferimenti a New York. C'era il dolce che c'era lì, e noi non mettevamo il pane bianco, lasciavamo il dolce di là... (ibíd.).

Aquesta importància donada a mantenir el llenguatge i les referències del text origen l'arriba a fer considerar que, si es modifica tant el text origen «è meglio scrivere qualcos'altro» (ibíd.). Sobre el llenguatge de la traducció, per remarcar la importància que li dona, Ascari ho relaciona amb el tipus de llenguatge utilitzat en el text origen, que hauria de ser respectat al màxim en el text meta, fins i tot en un musical on calgui mantenir les cançons en anglès i només traduir el llibret, com li va succeir amb *Ragtime*.

Per cui, a questo punto io traduco il *libretto* poi traduco nel *libretto* come soprattitoli letteralmente le canzoni e basta. Quindi (...) traduco tutto letteralmente, anche le canzoni. Tutto via di avere un linguaggio omogeneo anche da capire se un personaggio cambia tipo di linguaggio dall'inizio alla fine oppure come cambiano i linguaggi tra i personaggi (ibíd.).

En altres casos en què les cançons sí que es tradueixen, que de fet són els que ens interessen en aquesta tesi, cantar-les li permet comprovar que el text encaixa bé amb la música des d'una perspectiva pràctica i de dificultat per als intèrprets:

Cerco di cantarmele le traduzioni perché tanto cerco di mantenere le vocali originali al più possibile. Appunto se c'è un acuto in 'A' cerco di non averlo in 'I', o 'O', cerco di mantenere quel acuto. Anche se in italiano è difficile, non è che posso farlo sempre (ibíd.).

Aquestes diferències, a causa de les característiques de la llengua meta, en aquest cas l'italià, que «ha una radice linguistica diversa dall'inglese, dal tedesco», comporten una sèrie de dificultats en la traducció, que per a Ascari es vol fidel al text origen, encara que «non abbiamo onomatopee, (...) sono pochissime le parole tronche, quindi è molto difficile, spesso» (ibíd.). És cert que la pràctica fa mestres, i que en el cas d'Ascari ha realitzat un bon nombre de traduccions, de manera que «con l'esperienza trovi *scamotage* però è molto difficile rendere un verso naturale in italiano che abbia l'accento troncato come a certo punto spesso accade in inglese» (ibíd.) Curiosament i malgrat la complexitat temàtica de Sondheim, la seva varietat musical permet disposar de més marge a l'hora de trobar solucions en la traducció.

Sondheim ha un fraseggio molto vario, molto colloquiale per cui è più facile. Sommato, mi trovo meglio a tradurre per esempio Sondheim che per esempio *Rent*. *Rent* è stato un incubo, perché il rock è molto più quadrato, ha un fraseggio molto più rigido. Per ancor peggio *American Idiot* per esempio, è ancora più difficile (ibíd.).

La relació de la traducció d'Ascari amb la posada en escena és molt propera, per tal com la seva faceta d'actor i cantant el fa sempre tenir en compte com sonaran els texts dramàtics o les cançons en posar-les sota la prova de la interpretació.



Per me è fondamentale sentirle [le canzoni] cantate, quindi ho avuto la fortuna di avere sempre delle classi che facevano comme saggio lo spettacolo, per cui lì potevo ascoltare e capire se funzionava, se non funzionava, e anche i versi che beh, potevo cambiare. (Ascari 2021).

Aquesta natura etèria del text, que esdevé complet en cada representació escènica, segons Ascari també el fa susceptible de ser modificat (fins a un cert punt) un cop s'han començat a realitzar representacions, basant-se en la reacció del públic a l'espectacle.

Poi, dopo lo spettacolo lo vedo col pubblico, cioè, come uno spettacolo scolastico vedo se il pubblico ci sta, non ci sta, se ci ride, non ci ride... se capisce, e da lì c'è un'ultima scrematura? [Escriu a l'aire] e poi in realtà ogni volta che che la rileggo la cambio. Cioè, non è mai finita la traduzione (ibíd.)

### 7.5.3. Jorge Pérez-Renta

Jorge Pérez-Renta posa èmfasi al llarg de l'entrevista en la naturalesa subordinada de la tasca de traducció, en afirmar que «el traductor lo que hace es pues acomodarse a lo que ya otros han hecho y buscarlo en unas palabras» (Pérez-Renta 2021). A més, en aquest cas, la subordinació no és només amb els autors del text origen, Sondheim i Lapine, sinó també respecte al primer traductor, Vives, de qui va haver d'adaptar-ne la versió a la varietat de Puerto Rico.

En parlar sobre altres projectes de traducció en què va treballar i relacionant-ho amb haver de treballar amb materials ja traduïts, comenta que, en molts casos, per temes de drets d'autor, ja existeixen traduccions autoritzades, no sempre actualitzades o localitzades al país («a veces pasa que se hicieron en el 1964»). D'aquesta manera, cal actualitzar el llenguatge perquè la gent ho pugui entendre millor, ja que «quizá hay algunas palabras que han caído en desuso» o de vegades «hay unos elementos que se mencionan que tienen que ver con lo que estaba vigente en aquel momento, aunque se trata de piezas de época en su mayoría» (ibíd.). També cal realitzar canvis quan «al

ver el original, si es una traducción que se hizo a lo mejor en Argentina, tienen otro idiolecto, un vocabulario que, seleccionado por ellos, responde a su cultura» (ibíd.).

En ser qüestionat sobre la seva possible intervenció en els continguts del text meta, Pérez-Renta insisteix en la seva voluntat de respectar el text original, remarcant que si existeix alguna modificació «yo no lo hice intencionalmente» (ibíd.). Però sí que explica com algun dels canvis que fan ressaltar la cultura pròpia en el text meta es van donar un cop es va començar a treballar la peça per part dels intèrprets i sempre que ho permetia el director artístic, donat que «ellos se apropian del personaje y empiezan a meterle frases, o elementos para hacerlo único y distintivo» (ibíd.).

Per exemple, existien «algunas frases que estaban bien populares en aquel momento en Puerto Rico a nivel de cultura popular» i l'actriu que interpretava la Ventafocs va afegir en un assaig «un elemento de lo presente en una historia pues, que es de todos los tiempos, porque la Cenicienta no tiene tiempo» (ibíd.). El director, tot i normalment no permetre canvis sinó remarcar que «esto tiene que ir tal cual está escrito», en aquest cas «lo marcó. Le dijo, dilo en cada una de las funciones». De forma similar, a l'hora de treballar determinats fragments, es van utilitzar orientacions gestuals: «se trabajaba con ciertos elementos de gestos, en el movimiento, en la escena que podían insinuar cosas», com relacions entre personatges no especificades per Sondheim, pero en tot cas «se respetaba lo que ya estaba escrito» (ibíd.).

La variabilitat del text de musical un cop es representa en un escenari és un dels aspectes destacats per Pérez-Renta quant a la relació d'una traducció i la seva escenificació. En la seva opinió aquesta fase de creació del text que representa posar-lo en moviment també deriva d'un coneixement profund del text origen, i per tant:

[E]l musical es la combinación del texto dramático y lo que se representa actuado y de ese texto lírico que se interpreta y que también tiene unas intenciones porque se actúa mientras se canta. Y entonces (...) yo prefiero mirar cómo se hizo originalmente para captar esa esencia de quienes construyeron ese texto (ibíd.).

Quant a la traducció de les parts cantades, que fou el gruix de la tasca realitzada per Pérez-Renta en col·laboració amb el director Edgar García en el cas d'*Into the*

*Woods*, es pot entreveure l'adopció d'un enfocament més flexible per a la traducció del text enllaçat amb música que els altres traductors entrevistats.

Porque el problema con Sondheim es que los versos son así de largos, que para tú poder cuadrar pues hay veces que él me decía “no lo vamos a hacer literal como está en la obra, vamos a trabajar, vamos a dar una vuelta que cumpla con lo que quiere decir, con la intención, con la trama, que no se desvíe pero vamos a tener que cambiar el enfoque de cómo se traduce porque si no, no nos va a funcionar”. Y por eso es que ves discrepancias (Pérez-Renta 2021).

Tot i partir d'una base intuïtiva en l'apartat musical, basada en escoltar la peça en la llengua original i escriure a partir d'aquestes sensacions, Pérez-Renta se centrava en aconseguir un text que respectés el ritme musical, en una tasca col·laborativa que permetia corregir aquells aspectes no aconseguits en una primera instància.

Yo estaba al servicio directo de que lo que yo tradujera cuadrara con la partitura. Esa era mi función. Y entonces ya en algunos momentos [el director] me decía, “déjame esa a mí que entonces yo lo trabajo...”. A veces yo tenía que arreglarlo un poco porque, pues nada, cuando tú trabajas en equipo pues nos complementamos. Decía: “vi la palabra pero creo que podemos sustituir por esta otra” y así se va tanteando (ibíd.).

De la mateixa manera, durant la preparació de l'obra es tenia en compte la opinió dels cantants i músics, amb formació de música i teatre, ja que podien dir:

Esta palabra quizá no cuadra” y entonces a veces yo tenía que ir a los ensayos o Edgar me llamaba o textaba desde el ensayo y me decía “esta palabra no me funciona, búscame otra y...” Y así, pero recuerda que tenemos un reloj corriendo... (ibíd.).

Malgrat aquesta flexibilitat inicial a l'hora d'afrontar el traspàs dels continguts semàntics en crear la traducció, i tenint en compte que la preparació de l'espectacle porto-riqueny es donava dins d'un àmbit docent on els estudiants eren avaluats per als seus estudis, els assajos per representar el text donaven molta importància al respecte del text meta tal com estava escrit i el director artístic prenia notes indicant les errades als estudiants i remarcant que «no puedes improvisar, si no te sabes la letra, tienes que aprendértela» (ibíd.).

## 7.6. Tercera fase – Part II: Els musicals i el seu futur

Tractant-se d'una tasca de traducció tan especialitzada, sembla lògic preguntar als traductors les seves visions sobre l'ensenyament de l'ofici en el camp dels musicals i la seva experiència en aquest àmbit. En els tres casos trobem trajectòries i opinions diverses però de gran interès que ens ensenyen una mica més sobre les seves personalitats i la seva forma de treballar.

Finalment, cadascun del traductors reflexiona sobre el musical i se centra en els seus interessos fonamentals en parlar de les seves experiències, tant de traducció com de creació de musicals, així com de la rebuda que aquests tenen en les cultures diverses on desenvolupen les seves carreres.

### 7.6.1. Joan Vives

A les preguntes sobre la possibilitat d'ensenyar l'ofici de traductor de musicals, Joan Vives considera que és una habilitat que es pot ensenyar. Tot i centrar més la resposta en l'escriptura de musicals en lloc de la seva traducció, Vives ha arribat a pensar fins i tot en quines entitats educatives podrien col·laborar en la tasca:

Jo crec que es podria ensenyar. A mi m'agradaria ensenyar-lo, diguéssim. Fa molt temps que vaig pensar que estaria molt bé organitzar-ho. Inclús vaig parlar amb l'ESMUC<sup>44</sup> per organitzar un curs d'escriptura de musicals i ens trobàvem això: un musical no és només la música, és la part dramàtica també. Llavors, s'hauria de fer, entre l'ESMUC i l'Ateneu<sup>45</sup> o no sé, fer una cosa que pogués interessar a tots els estudiants, tant als de música com als de text. I hi ha pocs compositors que ho facin tot, música, text i llibret. Molt pocs. Aleshores, doncs, és un treball molt de col·laboració, i un màster així és complicat de pensar a on l'ubiquem i a qui el proposem (Vives 2021).

Vives, en la seva qualitat de creador per davant que traductor, reflexiona també sobre l'evolució que ha fet el musical i sobre la que considera que seria l'època daurada

---

<sup>44</sup> ESMUC: Escola Superior de Música de Catalunya.

<sup>45</sup> Ateneu: Ateneu Barcelonès. Escola d'Espectacles.

del gènere, durant el segle XX. En la seva visió, el musical ha passat de ser part només de la cultural popular a convertir-se en un gènere canònic, gràcies a l'aportació de genis com Sondheim.

[E]l musical va néixer com un entreteniment i en un moment donat va fer el salt a la *cultura*. Vull dir, primer era purament entreteniment, venia del vodevil, i poc a poc s'ha anat madurant, de la mateixa manera que l'opereta cada cop es va fent més sofisticada, o la sarsuela, que hi havia sarsueles més complicades i altres molt més vulgars...» (Vives 2021).

En contrapartida, els grans musicals actuals (de vegades anomenats *megamusicals*), basats en personatges populars o grans espectacles de la cultural popular, haurien portat el gènere a uns continguts musicals menys desenvolupats, que per a Vives no tindrien la mateixa qualitat.

Ara s'ha tirat enrere, perquè tornem a un musical (tots els de Disney, tots els de rock...), que és una altra cosa. Però el musical ha tingut un moment, l'època daurada del musical, que la podríem situar entre l'any quaranta i l'any vuitanta. Els musicals interessants es fan entre aquests quaranta anys. A partir del vuitanta, difícilment trobes coses interessants. Tot i que *Into the Woods* és del 87... (ibíd.).

Quant al fet de traduir els espectacles, considera que la utilitat de traduir-los no es redueix tan sols als musicals, sinó que altres gèneres com l'òpera també se'n podrien beneficiar i esdevenir més populars.

Si es fessin bones traduccions, de l'òpera, això ho he dit moltes vegades... d'obres, què sé jo, *Tosca*, *La Bohème*, *I Pagliacci*, *Cavalleria Rusticana*, obres així. (...) Si es fessin bones traduccions funcionaria molt millor, aquí. El problema està en que aleshores no trobes cantants perquè et cantin aquestes traduccions, perquè ells tenen après l'original italià. I clar, aquí, qui posaries? Quin càsting faries per fer un *Cavalleria Rusticana* en català? (ibíd.).

### 7.6.2. Andrea Ascari

En el cas d'Andrea Ascari, com s'ha avançat en apartats anteriors, la seva tasca docent ja s'ha centrat en escoles per a intèrprets de musical, amb tot l'ecosistema de creació que s'hi pot trobar al voltant i les oportunitats que aquest pot obrir per a l'aprenentatge i el desenvolupament professional. Però Ascari a tall individual també ha ajudat alguns aprenents de traductors sota una visió estricta sobre què representa traduir un musical.

In questi anni ho anche sostenuto alcuni traduttori. Cioè, i ragazzi hanno un po' bussato e io ho anche sostenuto questo però in alcune cose sono inflessibile, cioè per me non si può tradurre musical se non si legge bene la musica. Deve esserci una buona lettura dello spartito, solida. Poi, diciamo, è un'arte molto rigorosa. (...) Bisogna avere molta creatività all'interno di strettoie pazzesche (Ascari 2021).

En aquest sentit, per a Ascari el fet de ser intèrprets, tal com ho és ell, resulta fonamental per poder traduir musicals, fins al punt d'afirmar que és una activitat molt formativa i considerar que és «un'arte pazzesca però non è per tutti» (ibíd.). Aquesta necessitat d'haver experimentat el musical a sobre l'escenari, però, no implica deixar de banda la formació teòrica, però sí que la formació pràctica tingui un pes similar.

Io consiglio sempre di essere cantanti e anche ballerini. Cioè, nel senso di sentire il ritmo nel corpo, sentire le sillabe nella voce. Cioè, l'esperienza del canto o della recitazione o della danza. Il teatro permette di avere un'esperienza teatrale, altrimenti resta una cosa letteraria che matematicamente funziona ma non ha la stessa vita che potrebbe avere (ibíd.).

Aquesta experiència interpretativa tant física com mental s'hauria per tant de preparar a fons, segons aconsella Ascari, i sobretot en el cas dels musicals de Sondheim resulta important «recitare, cantare e studiare sul testo, cioè leggere lo spartito molto bene, perché Sondheim soprattutto è davvero complesso» (ibíd.).

Per a Ascari, com a gran promotor del gènere a Itàlia fins al punt d'haver col·laborat en la creació d'una universitat per ensenyar l'ofici, els musicals són un

vehicle fonamental a l'hora de fomentar l'assistència als teatres, als espectacles de teatre musical de qualsevol tipus, que combinen la música i la narració.

Oggi è fondamentale portare la gente al teatro, far innamorare la gente del teatro (...) far innamorare chi va a teatro, dal basso, creare entusiasmo. E penso di esserci riuscito. Cioè, se oggi siamo università e anche grazie a tutti gli anni qui e in questa direzione (Ascari 2021).

Per contra, considera que si no s'aconsegueix augmentar el nombre d'espectadors del musical italià «altrimenti diventa un genere di nicchia e non è possibile fare gli investimenti che sono fondamentali per il genere» (ibíd.). Tot això en un entorn social en què hi hauria un «*downgrading* della cultura generale» on la gent no és capaç de fer un esforç per entendre musicals complexos o d'aguantar musicals massa extensos, ja que per als joves «tre ore di teatro è troppo lungo» (ibíd.).

Sobre la relació de dos gèneres tan similars però tan diferents en alguns aspectes com són l'òpera i el musical, en un país on l'òpera ha tingut i té una importància tan central, Ascari ofereix alguns arguments per fomentar el musical i per fer-ho, de fet, en versions traduïdes a l'italià, la llengua que unifica *il bel paese*. Partint d'una premissa segons la qual les òperes s'interpreten generalment en llengua original (en aquest cas la major part d'òperes representades a Itàlia són en italià i escrites per autors italians), això no treu raons, segons Ascari, perquè els musicals es tradueixin a l'italià. En primer lloc, considera que l'òpera «è un linguaggio morto, di per se è morta, è congelata, e ha un pubblico anche abbastanza morto, un pubblico, come dire, metropolitano. Chi non va a Bayreuth va a Parigi» (ibíd.). I aquest públic estaria relacionat amb aquell que pot veure els musicals en llengua original i apreciar-los igualment.

Il pubblico c'è, ma anche i figli degli amanti dell'opera che possono anche apprezzare il musical in lingua originale. In quei contesti si può fare in lingua originale. (...) [Q]uelli che amano davvero il musical, vanno a vederlo a Londra, o andavano a vederlo a Londra, per cui dai veri cultori lo vanno a vedere lì (ibíd.).

Malgrat afirmar que «educo i miei allievi ed educo anche il pubblico» amb la intenció que algun dia aquest públic sigui el mateix que assisteix a òperes en versió

original, «il pubblico che oggi va all'opera, va a vedere *Il castrato*, lo ascolta in tedesco, con sottotitoli e capisce. E non è che per forza deve capire...» (ibíd.), també veu que molta part del públic actual té necessitat d'una traducció per sentir-se identificats amb el gènere, i «se vuoi il pubblico vero che paga il biglietto, devi tradurre», encara més en el cas de musicals complexos com els de Sondheim, en què «il pubblico resta davvero estraneo, soprattutto con Sondheim, se non è tradotto; il pubblico italiano in gran parte non può davvero assistere ai miei *debutts* in inglese». Com a raó pragmàtica addicional a favor de la traducció de musicals, considera que «i musical che si fanno in inglese in Italia per me sono frustranti perché l'italiano comunque ha una brutta pronuncia in inglese, non è madrelingua, comunque c'è un po' d'italiano nella pronuncia» (ibíd.).

La seva experiència extensa en el món del teatre musical el segueix motivant i fins i tot l'ha portat a escriure les seves pròpies peces, en part per aconseguir renovar part de la seva caixa d'eines de traducció però també per impuls creatiu, ja que en ser qüestionat sobre la seva intenció de crear musicals contesta: «Sì, sì, sì. Allora, musica no però liriche sì» (Ascari 2021). Havent interpretat i traduït tants espectacles «ad un certo punto ti rendi conto che hai alcune cose, hai alcuni trucchi del mestiere che utilizzi sempre, quindi ho avuto bisogno di scrivere per rinnovarmi ancora, altrimenti tendi sempre [a ripetere]». Per tant, el fet d'arribar a una certa rutina ho considera com un inconvenient:

Quindi ho bisogno a volte di staccare, proprio anni, faccio un paio di anni senza tradurre e scrivo e poi casomai... però adesso ultimamente ho trovato due compositori con cui mi trovo molto bene e sto scrivendo, in effetti ho cominciato a scrivere (ibíd.).



### 7.6.3. Jorge Pérez-Renta

Pérez-Renta, des de la seva perspectiva com a professor universitari i creador literari, es mostra òbviament a favor de la docència en el camp dels musicals, com ha demostrat treballant en el projecte teatral Teatro Repertorio, ja esmentat. A la vegada considera que l'aportació que prové de la feina en un entorn comercial, com en el seu cas, és important a l'hora d'ensenyar aquest o qualsevol ofici creatiu:

[P]ara los estudiantes siempre ha sido ganancia porque pues uno tiene el conocimiento, puedes impartir el conocimiento teórico pero igual puedes trabajar en la parte de decirle cómo es la calle, cómo es la realidad de la vida (Pérez-Renta 2021).

La tasca de traducció, a què Pérez-Renta s'ha dedicat en alguna ocasió circumstancialment i gràcies a la seva formació literària, no el portaria inicialment a considerar-ne la docència. En canvi, en les seves respostes s'ha centrat més en la importància de l'aprenentatge de l'ofici d'intèrpret de musicals. Aquesta possibilitat, centrada en el projecte on va participar, Teatro Repertorio de la Universitat de Puerto Rico, la considera important per a l'àmbit teatral.

Durant la conversa, Pérez-Renta també esmenta la raó que en general porta a traduir els espectacles de teatre musical, relacionant-ho amb l'òpera clàssica, així com amb la disminució en l'assistència a aquest gènere a favor d'espectacles més senzills per a l'espectador.

Lo que pasa es que aquí no hay tanto público como antes para ver ópera y cuando traen, (...) las traen en el idioma original o buscan óperas que tengan algún componente... (...) medio latino [como *Carmen*] (...) Y no algo que sea tan como *La Traviata* o como otra ópera (Pérez-Renta 2021).

A la qüestió de si ha escrit o té pensat escriure algun musical, Pérez-Renta, tot i deixar clar que no té previst endinsar-se en la composició musical, sí que pensa seguir involucrat en la creació de peces teatrals, fins i tot amb components musicals. Concretament, durant la realització de l'entrevista es trobava treballant en la creació d'un espectacle dramàtic amb components multimèdia que gira al voltant de cançons

populars dels anys 1970 i 1980, amb la dificultat que comporta unir-les i crear una història al voltant.

Ya tengo seleccionadas las 28 canciones, (...) es una modalidad de musical un tanto menos rigurosa, (...) ha sido un proceso bien interesante porque entonces ahora yo estoy en las de cómo yo acomodo lo que se actúa con esas letras que ya están escritas. O sea que yo ya me tengo una camisa de fuerza puesta que son las propias letras de las canciones, que no son del mismo artista (ibíd.).

També puntualitza que en el futur vol fer «cosas originales y tengo notas sueltas ahí tomadas para no solamente escribir ya el texto sino también trabajar con la parte de las letras (...) pues las cosas fáciles no me encantan tanto». En definitiva, Pérez-Renta veu la possibilitat de col·laborar en la creació d'espectacles que, sigui en peces de gran format com els musicals o en altres més reduïdes com «el monólogo o diálogo entre dos, (...) más económico de montar» es puguin portar a escena, «porque aquí hay un mercado que se ha abierto en La Florida en los EEUU y hay mucha presencia de puertorriqueños y de hispanos, (...) podemos volar a Miami». Això el podria portar a repetir l'èxit assolit en la seva traducció de «Man of La Mancha», on en acabar l'espectacle «no había un ojo seco en el teatro» (ibíd.).

### **7.7. Tractament de les dades recollides mitjançant entrevistes**

En aquest capítol s'ha organitzat la informació recollida de les entrevistes de manera que en permeti la comparació i triangulació de resultats obtinguts amb l'anàlisi textual realitzat al capítol 8. D'aquesta manera, la discussió inclosa a continuació en el capítol final posa en relació els dos mètodes de recollida de dades i en permet extreure unes conclusions més fonamentades.

## 8. CONCLUSIONS

La traducció d'obres literàries i teatrals és una part inextricable de l'entramat cultural d'una societat, així com de la manera com aquesta es construeix a si mateixa, i produeix majors o menors efectes depenent d'un nombre de factors. El cas dels musicals hereus de Broadway és el d'un gènere inicialment no existent a les cultures europees, que ha estat, però, adoptat per aquestes i n'ha entrat a formar part en diferents nivells. En aquesta tesi se n'han estudiat les particularitats per via de les traduccions escenificables d'*Into the Woods*. Tenint en compte que en tres dels quatre casos analitzats les traduccions han estat representades un major o menor nombre de vegades a sobre d'un escenari, podem considerar que les traduccions han complert el seu *Skopos* fonamental, expressat com «ser interpretables en un escenari» per a la cultura meta.

Majoritàriament, per tant, ens trobem que el traductor ha estat capaç de superar la problemàtica pragmàtica d'assolir textos escenificables (i particularment cantables) i, més enllà de tenir com a prioritat principal produir un text coherent amb la forma del text origen, el traductor ha pogut tenir en compte també prioritats secundàries, malgrat la restricció de la dependència ritmicomusical. Les eleccions derivades d'aquestes restriccions i les prioritats afavorides han provocat que en alguns casos la traducció hagi hagut de deixar de banda part o la totalitat dels conceptes inclosos en una unitat de traducció, prenent per tant una aproximació principalment creativa dins del context de l'obra.

A continuació es detallen les conclusions metodològiques i analítiques de la tesi, tant aquelles relacionades amb el component semàntic de la traducció com les que corresponen amb el component musical.

## 8.1. Conclusions metodològiques

L'estudi del text d'*Into the Woods* i les seves traduccions interpretables a llengües diverses com el català, l'italià i l'espanyol (en dos versions diferents) ha permès desenvolupar un mètode per a l'anàlisi de traduccions de musical basat en la combinació de diverses eines i teories traductològiques. L'anàlisi implica tres passos fonamentals que es poden resumir en:

- Sistematització de l'estructura segons el contingut verbal/musical.
- Codificació i etiquetat del text.
- Representació i anàlisi dels resultats

La metodologia de la tesi inclou a la seva vegada la realització d'entrevistes semiestructurades que pretenen complementar i triangular els resultats i conclusions extretes de l'anàlisi textual, gràcies a les afirmacions ofertes pels traductors dels musicals analitzats sobre la seva tasca.

### 8.1.1. Caracterització del text segons les tècniques de traducció emprades

Diversos teòrics han argumentat la relació entre les tècniques emprades en una traducció a nivell de superfície i el mètode escollit per a la traducció (en aquesta tesi assimilat amb la prioritat principal). Hurtado ho exemplifica en dir que «en una traducción cuyo método traductor tenga como objetivo realizar una versión exotizante, sin duda, una de las técnicas de traducción que empleará el traductor frecuentemente será el préstamo» (Hurtado Albir 2001:267).

Sota l'enfocament de la traducció enllaçada amb música, Low indica també que les dificultats que es troben en un procés de traducció d'aquest tipus es poden resoldre mitjançant l'ús del que anomena estratègies de traducció (tècniques en aquesta tesi) com «paràfrasi, transposició i modulació», així com «added words to solve rhythmical problems and the replacement of rhyme with assonance»; es poden superar moltes de

les dificultats trobades en el procés (Low 2005:189). Marco també esmenta la possibilitat de mantenir-se el text més proper al text origen o apropar-lo al context cultural meta:

En aquells casos en què el mètode traductor no consisteix a adaptar globalment l'acció de l'obra al context cultural meta, sinó a preservar el de l'original, és probable que trobem una freqüència més alta de tècniques que tendeixen cap a una menor intervenció del traductor (el manlleu o la traducció literal) o cap a una intervenció que tinga com a conseqüència un índex més baix de *culturicitat*, mitjançant tècniques com ara la neutralització, l'amplificació o, a tot estirar, l'adaptació intracultural. D'altra banda, en la traducció de textos teatrals l'omissió és més freqüent que no en els narratius (Marco 2004:146).

Prenent com a base de comparació el principi pentatló de Low (2013), s'ha proposat redefinir aquest principi anomenant-lo principi hexatló —compost de significat, ritme, accentuació, rima, naturalitat i assequibilitat tècnica—, tot i que en l'anàlisi implementada en aquesta tesi es tenen en compte tan sols els paràmetres quantificables per mitjà de l'anàlisi textual.

Un cop definides les unitats de traducció a observar, i considerant que dins de cada unitat es poden observar múltiples problemes de traducció resolts amb tècniques de traducció diferents, s'ha procedit a definir el marc de comparació compost per tècniques de traducció, tant semàntiques com musicals.

Les tècniques semàntiques emprades s'han derivat del marc de comparació ofert per Hurtado i Molina (2002), que l'usaven per caracteritzar la traducció de culturemes. En aquest cas, se n'ha ampliat l'ús amb la intenció de descriure les diferències entre diferents texts meta, utilitzant les unitats de traducció definides per al text.

Tenint en compte que el contingut musical del text es pot canviar o mantenir-se fidel al text origen (en un enfocament musicocèntric), s'ha considerat que les diferències entre opcions diverses a l'hora de traduir un text es poden considerar a la seva vegada tècniques de traducció d'índole musical. La definició d'aquestes tècniques, derivades de Cotes (2004), ens permet observar les diferències en el component musical entre traduccions alternatives d'un text.

### 8.1.2. Relació entre prioritats i tècniques emprades

Els texts de musical analitzats, destinats a la representació en un escenari, es tradueixen —com ja s’ha argumentat a bastament— sota una perspectiva funcional amb un enfocament equifuncional que implica un *Skopos* general sintetitzable com la prioritat d’«assolir texts escenificables» i que inclou la restricció major d’«assolir cançons cantables» i que òbviament siguin gaudibles pel públic. Aquesta dependència d’un *Skopos* de jerarquia superior no impedeix detectar altres restriccions que hagin afectat el traductor degut a condicionants diversos, així com les subprioritats que hagi pogut tenir en compte. Aquestes diferències es poden relacionar amb la posició que ocuparà el text en la cultura meta, seguint la idea de Zabalbeascoa, qui considera que:

[u]n análisis de prioridades y restricciones permite justificar y explicar: (i) las estrategias (planteamientos y enfoques) y las soluciones (manifestaciones textuales) de una traducción; (ii) las traducciones como textos que procuran responder a objetivos y necesidades que cambian, según las circunstancias de su producción y recepción (Zabalbeascoa 2001:147-48).

En la seva nomenclatura, cadascuna de les prioritats que es poden donar en una traducció venen condicionades «por unas circunstancias y limitaciones restrictivas» (ibíd.:134), és a dir, unes restriccions que podem classificar i caracteritzar, així com —en aquest cas— relacionar-les posteriorment amb el subconjunt de prioritats adequades a la traducció de musicals per a escena, particularment *Into the Woods*. A la taula següent trobem un resum d’aquestes restriccions en l’àmbit dels musicals, indicant la procedència d’aquesta restricció (font), una estimació de la força que pot tenir aquesta a l’hora de realitzar la traducció, l’àmbit d’aplicació i la consideració del fet que es pugui tractar com a prioritat o tan sols com una restricció inherent a la tasca.

Troblem restriccions provinents del text, altres de contextuals per la societat en què es produeix la traducció (lingüístiques o culturals) i finalment aquelles relacionades amb les característiques personals del traductor. D’aquestes restriccions podem extreure un subconjunt de prioritats com s’argumenta a continuació.

Taula 8.1. Restriccions en la traducció de musicals

Restricció	Font	Força	Àmbit	Prioritat
Deguda a la pertinença al gènere del musical, amb regles molt estrictes de presentació	Textual	Alta	Amb diferències locals	Sí
Deguda a l'escriptura artística de Sondheim	Textual	Mitjana	Global	Depèn
Deguda a la necessitat d'expertesa en camps tan dispars com la composició musical, la poesia o les llengües meta	Personal	Alta	Global	No
Per ideologia del traductor	Personal	Baixa	Global	Depèn
Per diferències lingüístiques	Contextual	Mitjana	Global	Depèn
Per diferències culturals	Contextual	Mitjana	Global	Depèn

En aquesta tesi s'ha argumentat que la prioritat principal, de tipus pragmàtic, per a aquest text es pot relacionar directament amb l'*Skopos* funcional del text: «assolir un text escenificable». Les subdivisions del text per subtipus ens han permès consegüentment avançar les prioritats de major jerarquia a l'hora de superar les restriccions principals per a cada subtipus de text, segons la següent taula:

Taula 8.2. Prioritats principals per subtipus textual

Àmbit textual	Prioritat principal
Text complet	«Assolir un text escenificable»
Text escenogràfic	«Assolir un text que permeti organitzar l'escenari i complementar la interpretació en escena»
Text parlat	«Assolir un text declamable»
Text cantat	«Assolir un text cantable»

### 8.1.3. Determinació de decisions i prioritats dels traductors

La implementació realitzada de l'estructura de Seidman (2006) per a una entrevista semiestructurada és el producte que respon a l'objectiu relacionat amb l'aprofundiment en els mètodes i motivacions dels traductors. La realització d'aquest esquema

d'entrevista als traductors implicats amplia consegüentment els mètodes d'anàlisi de la tesi, permetent triangular les conclusions obtingudes de l'anàlisi textual.

L'estructura segons la qual s'ha creat una bateria de preguntes tal com es detalla en la metodologia, es basa en una estructura de tres parts, que es mouen d'allò general a allò particular en l'àmbit que ens ocupa. La primera fase inclou preguntes que situen l'entrevistat dins d'un context vital i professional. En la segona fase es tracta la traducció concreta, en aquest cas del musical *Into the Woods* dins del context de l'encàrrec de traducció. Les preguntes d'aquesta fase es relacionen amb els conceptes teòrics tractats en la tesi, com són les tècniques de traducció emprades, les prioritats en escollir unes solucions de traducció envers unes altres, les possibles motivacions a l'hora d'aplicar aquestes prioritats i les estratègies de traducció necessàries per traduir un text de musical. La tercera i última fase demana un exercici d'introspecció a l'entrevistat per parlar de l'experiència de traducció, així com de qualsevol reflexió que consideri rellevant aportar des de la seva experiència professional i artística.

Com es pot constatar en el capítol 7, els traductors tenen alguns punts en comú però altres en què afronten el procés de traducció d'un musical des de perspectives diferents. Òbviament cada experiència personal i cada context de treball té un efecte en la forma de treballar de cadascun que queda reflectida d'alguna manera tant en les solucions escollides per a les traduccions com en les seves reflexions sobre la seva forma de traduir i de crear.

#### **8.1.4. Eines digitals per al tractament i anàlisi de traduccions de musical**

Les eines tecnològiques emprades per al tractament de les dades en la tesi són un resultat complementari d'aquesta que ha permès codificar el text d'un musical, així com la seva memòria de traducció, a diversos parells de llengües. L'estructura de dades dissenyada inclou les unitats de traducció de tot el text, la seva situació dins d'aquest



(número d'unitat, número musical i acte), els subtipus en què s'ha organitzat el text i les tècniques de traducció aplicades a cada unitat de traducció.

La metodologia d'anàlisi emprada unida a la codificació informàtica dels textos, que n'ofereix un tractament eficient, permetria calcular els valors estimats per a les prioritats en fragments menors del text, com poden ser els actes o els números musicals, per tal de comprovar si l'assoliment de les prioritats varia entre aquestes subdivisions.

## **8.2. Conclusions analítiques semàntiques i musicals**

A continuació s'ofereixen les conclusions obtingudes a partir de l'anàlisi textual combinada amb les respostes dels traductors entrevistats, responent d'aquesta manera als objectius analítics de la tesi.

Les conclusions analítiques s'inicien amb la presentació de les tècniques semàntiques i musicals observades segons subtipus de text i cultura meta. A continuació s'ofereixen les prioritats aplicades en la traducció seguint les afirmacions dels traductors, així com l'estimació dels paràmetres relacionats amb les prioritats «acostament a la cultura meta» i «nivell de preservació ritmicomusical». Seguidament trobem una discussió de la possible relació de les prioritats emprades en el text amb la construcció identitària, per acabar amb les conclusions referents a les estratègies de traducció usades en la tasca per cada traductor.

### **8.2.1. Distribució de les tècniques semàntiques emprades**

La descripció de les tècniques de traducció utilitzades per a cada unitat de traducció i per extensió a parts més extenses del text permet una anàlisi inicial que ens indica les tècniques de traducció més utilitzades per a cada subtipus textual. Tal com indica Hurtado, referint-se a la traducció de diferents tipologies textuales, aquestes impliquen en cada cas «condicionamientos específicos» que «llevan al traductor a utilizar

estrategias y técnicas diferentes, más específicos de un tipo o modalidad de traducción». Això implicaria casos com un predomini de la creació discursiva en traducció poètica o d'altres tècniques com la compressió per a la subtitulació (Hurtado Albir 2001:249).

La voluntat de fidelitat al text original constatada pels traductors, unida als condicionants donats per les dificultats formals que comporta el text de musical, explica el predomini general de la traducció literal per a tots els subtipus textuais excepte el subtext cantat, on a tres dels quatre parells de llengües predomina la creació discursiva.

Taula 8.3. Síntesi de les tècniques semàntiques més usades en tots els texts

Tècnica	Subtipus	CA	IT	ES-SP	ES-PR	
<b>Traducció literal</b>	Escenogràfic	524	653	578	749	
		(70%)	(88%)	(59%)	(78%)	
		<b>Amplificació</b>	99	34	144	79
		(13%)	(5%)	(15%)	(8%)	
<b>Reducció</b>		41	27	49	21	
		(6%)	(4%)	(5%)	(2%)	
<b>Creació Discursiva</b>		23	5	56	17	
		(3%)	(1%)	(6%)	(2%)	
<b>Traducció literal</b>	Parlat	863	1060	878	1257	
		(72%)	(89%)	(61%)	(86%)	
		<b>Amplificació</b>	115	30	135	46
		(10%)	(3%)	(9%)	(3%)	
<b>Reducció</b>		46	21	46	25	
		(4%)	(2%)	(3%)	(2%)	
<b>Ampliació lingüística</b>		31	11	122	20	
		(3%)	(1%)	(8%)	(1%)	
<b>Creació discursiva</b>	Cantat	816	495	992	646	
		(45%)	(27%)	(55%)	(38%)	
<b>Traducció literal</b>		481	686	305	525	
		(26%)	(38%)	(17%)	(31%)	
<b>Reducció</b>		237	333	183	253	
		(13%)	(18%)	(10%)	(15%)	
<b>Modulació</b>		96	128	106	118	
		(5%)	(7%)	(6%)	(7%)	

Més enllà d'aquest ús elevat de la traducció literal, la Taula 8.3 resumeix l'ús de tècniques semàntiques, a partir de les dades detallades en el capítol d'anàlisi i

indicant els tipus de tècniques més emprades per a cada subtipus textual al llarg de les traduccions (en valor absolut i en percentatge arrodonit a nombres enters).

Es pot observar com tant per al subtext escenogràfic com per al parlat, la tècnica més usada per tots els traductors és la traducció literal, en nombres significativament més elevats per a la traducció en italià i en espanyol (P.R.). De la mateixa manera, la segona tècnica més usada és l'amplificació. Veiem com en les dos traduccions de Joan Vives (català i espanyol) el nombre és més alt que en els altres dos casos. A partir d'aquest punt trobem una certa variació que inclou també tècniques de caire lingüístic com l'ampliació lingüística.

Pel que respecta al subtext cantat, en general la tècnica més usada és la creació discursiva, seguida a una bona distància per la traducció literal i la reducció. Les traduccions de Vives, al català i l'espanyol (E.), mostren un ús molt més elevat de la creació discursiva, mentre que en primer lloc l'italià i en segon lloc l'espanyol (P.R.) aconsegueixen traduir un nombre considerable d'unitats cantades mitjançant tècniques literals, malgrat la dificultat que això implica. Cal remarcar l'excel·lència assolida per traductors com Ascari, que en italià empra la traducció literal en bon nombre de casos i tot i això és capaç de respectar majoritàriament el contingut ritmicomusical.

Podem trobar un cert nombre de tècniques amb un component de tipus cultural com adaptacions o equivalents encunyats, però es tracta d'un nombre més reduït que no es mostra per tant en les taules resumides prèvies.

Donat el tipus específic de text amb què ens enfrontem, en què, sobretot per al subtipus text cantat, la restricció major és l'adherència a la música, no sembla que les tècniques usades es corresponguin sempre unívocament a les tècniques que s'emprarien habitualment en traducció teatral. Per exemple, en el subtipus de text cantat, un problema a priori cultural pot haver estat resolt amb un enfocament o solució pragmàtica, perquè altres solucions no encaixaven amb el ritme.

### 8.2.2. Diferències en les tècniques musicals emprades segons cultura meta

La descripció de tècniques musicals usades en cadascun dels parells de llengües, basades en una adaptació de la taxonomia de Cotes, ens ofereix la perspectiva analítica adequada per a realitzar la comparació des del component musical del text. En la taula següent (Table 8.4) podem observar una síntesi de les tècniques musicals més usades en el subtext cantat de cada llengua meta, incloent el valor absolut de tècniques i el percentatge arrodonit a nombres enters.

Taula 8.4. Síntesi de tècniques musicals per al subtext cantat.

*	Català			Italià			Esp. (E.)			Esp. (P.R.)		
	S	A	R	S	A	R	S	A	R	S	A	R
<b>Mimetisme absolut</b>	1651 (95%)	1667 (96%)	578 (90%)	1451 (85%)	1546 (90%)	362 (51%)	1642 (94%)	1687 (96%)	525 (80%)	1569 (90%)	1606 (92%)	307 (45%)
<b>Mimetisme relatiu</b>	90 (5%)	73 (4%)	8 (1%)	233 (14%)	135 (8%)	26 (4%)	107 (6%)	64 (4%)	47 (7%)	182 (10%)	138 (8%)	120 (18%)
<b>Omissió</b>	0 (0%)	1 (0%)	34 (5%)	31 (2%)	33 (2%)	211 (32%)	2 (0%)	0 (0%)	64 (10%)	0 (0%)	7 (0%)	195 (29%)

\* (Mimetismes - «S»: sil·làbic, «A»: de l'accentuació, «R»: de la rima)

De l'observació de valors a la taula ja podem extreure que les dos traduccions de Joan Vives (català i espanyol d'Espanya) utilitzen en una proporció notablement major el mimetisme sil·làbic absolut, així com el mimetisme absolut de la rima. El mimetisme absolut de l'accentuació s'utilitza de forma predominant en els tres parells de llengües tractats.

Quant a l'aparició d'omissions com a tècnica de traducció, es pot remarcar com a particularitat que el musical analitzat inclou, de fet, alguns refranys traduïts en alguns casos de forma lliure, a causa de l'estructura rítmica del text. Es pot afirmar a partir dels valors obtinguts que aquest seria potser l'únic punt representatiu classificable amb aquesta tècnica. En el fragment indicat s'ha *sacriificat* el ritme musical original, particularment en el text italià, en què el traductor no s'ha limitat a afegir o

treure una síl·laba, sinó que ha inclòs frases molt més llargues difícils d'encaixar amb el ritme original.

### 8.2.3. Prioritats segons traductor i cultura meta

Mitjançant l'anàlisi i la comparació de traduccions d'*Into the Woods* s'han pogut inferir diferents prioritats en la traducció que s'obvien en comparar els subtipus de text en què es pot dividir el text de musical i permeten comparar la visió diversa de cada traductor, contextualitzada en el seu entorn cultural i personal. Aquesta comparació entre les traduccions a diverses llengües meta ens habilita per deduir aspectes referents al traductor com la seva expertesa o la seva idea de traducció, així com referents a la cultura, que van des del paper de la llengua dins el sistema teatral fins a l'estil particular que pugui tenir un gènere concret en una sistema cultural.

Les entrevistes als traductors permeten confirmar l'aplicació de les prioritats fonamentals del text, relacionades amb *l'Skopos* d'obtenir una traducció escenificable, així com detallar les prioritats de segon nivell que s'haurien aplicat en cada cas, destil·lades de les seves paraules. Així, podem inferir les prioritats musicals i semàntiques indicades en la Taula 8.5 (siguin culturals o lingüístiques) tant per al text complet com per als segments cantats.

La necessitat imposada de mantenir el component musical inalterat fa que el component semàntic quedi per sota en les prioritats tingudes en compte, de manera que resulta més difícil demostrar fins a quin punt els canvis detectats en la traducció tindran relació amb aquesta restricció, o més aviat amb les idees i preferències del traductor o amb la voluntat d'adaptar el text a la cultura meta.

Taula 8.5. Expressions de prioritats dels traductors entrevistats

<b>Prioritats Joan Vives</b>	
Musicals	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conservar el contingut ritmicomusical completament, incloent l'estructura de rimes</li> </ul>
Semàntiques	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aconseguir que «el sentit global de la cançó funcioni»</li> <li>• Tenir en compte que el text «està pensat per ser escoltat i entès, no llegit»</li> </ul>
<b>Prioritats Andrea Ascari</b>	
Musicals	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Conservar el contingut ritmicomusical completament: «Si parte con lo spartito e appunto io cerco di mantenere tutte le rime che ci sono esattamente, tutte»</li> <li>• Essere «molto rigoroso nella [rima] perfetta, non basta la assonanza»</li> </ul>
Semàntiques	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Tradurre e non adattare», mantenint les referències culturals del text origen</li> <li>• «Entrare nel linguaggio dell'autore», mantenint l'estil del text origen</li> </ul>
<b>Prioritats Jorge Pérez-Renta</b>	
Musicals	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «[Y]o escribía las letras de las canciones, o las traducía más bien, dejándome llevar por la melodía» (...) «de oído».</li> </ul>
Semàntiques	<ul style="list-style-type: none"> <li>• «Tratar de seguir más o menos, lo que la historia original traía»</li> <li>• «Captar la emoción y la intención del autor».</li> </ul>

Les expressions de prioritats de la taula anterior, extretes de les explicacions ofertes pels traductors en les entrevistes, es poden considerar comparables o equivalents per a cada traductor entrevistat, tot i que assignant-hi diferents nivells d'importància depenent del traductor. Ens permeten generalitzar les prioritats mostrades en la Taula 8.6 de diversos nivells (màxim/alt/mitjà/baix), on la prioritat de nivell màxim és la donada per l'*Skopos* per al text complet.

Es pot considerar que les prioritats aplicables tan sols a un subtipus textual es podrien assimilar a un submètode, on el mètode general per al text complet, en la nomenclatura d'Hurtado, n'indicaria la funció general. Un cop definides les prioritats, entrecruant les afirmacions dels traductors amb la descripció de tècniques descrites en el text podem observar fins a quin punt aquestes prioritats es reflecteixen en el text meta obtingut per cada traductor. Hurtado remarca la idea d'aproximació general al text emprant el terme «mètode», contraposant-lo a la tècnica de traducció: «A diferencia del método, que es una opción global que recorre todo el texto y que afecta al proceso y al resultado, la técnica afecta sólo al resultado y a unidades menores del

texto (Hurtado Albir 2001:257). Així, s'esperaria que en el cas d'aplicar una prioritat cultural es trobessin per exemple un nombre d'adaptacions, per a una prioritat lingüística ampliacions o compressions lingüístiques, mentre que la prioritat pragmàtica deguda al ritme podria comportar la detecció de creacions discursives, de forma anàloga a la traducció poètica. Però, altre cop, en el gènere analitzat les restriccions ritmicomusicals condicionen els resultats obtinguts.

Taula 8.6. Generalització de prioritats en la traducció d'*Into the Woods*

Prioritat	Tipus	Font	Rang	Àmbit
Aconseguir un text del mateix gènere escenificable en la cultura meta	Pragmàtica	Encàrrec de traducció	Màxim	Global
Assolir un subtext cantable sincronitzat amb el component ritmicomusical origen	Pragmàtica	Característiques del gènere	Alt	Subtipus cantat
Assolir un subtext declamable per a la subdivisió parlada	Pragmàtica	Característiques del gènere	Alt	Subtipus parlat
Assolir un subtext tènicament útil per a la subdivisió escenogràfica	Pragmàtica	Característiques del gènere	Alt	Subtipus escenogràfic
Assolir un text traduït de nivell artístic equivalent al del text origen	Artística	Autoimposada	Baix	Global
Assolir un estil similar al dels autors del llibret i les lletres	Lingüística	Autoimposada/encàrrec	Baix	Global
Apropar el text traduït a la cultura meta/Preservar la cultura origen en el text traduït	Cultural	Autoimposada/encàrrec	Mitjà	Global

#### 8.2.4. Grau d'acostament a la cultura meta

La definició del paràmetre *acostament a la cultura meta* permet estimar una quantificació de fins a quin punt la prioritat del traductor s'ha decantat per *anostrar* el text o per mantenir-lo el més proper possible a la seva cultura origen. Un grau alt

d'acostament a la cultura meta pot interpretar-se com un intent d'integrar-hi el text, fins al punt de considerar-se que en forma part.

En primer lloc s'ha optat per classificar les tècniques semàntiques segons l'acostament a la cultura meta en pesos quantificats entre el valor '1' i el '4', i tenint en compte també els valors intermedis (com '1,5', '2,5' o '3,5'), on '4' (màxim) indica les tècniques que apropen més la traducció a la cultura meta. Aquesta classificació permet estimar valors del paràmetre *grau d'acostament* per al segment de text escollit.

En la Taula 8.7 que trobem a continuació podem observar un resum dels valors obtinguts en el capítol d'anàlisi per al grau d'acostament a la cultura meta, tant per als subtipus de text detectats com per al text com un tot. L'estimació d'aquest paràmetre en l'anàlisi de les traduccions ens ha permès observar-ne diferències per a cada parell de llengües. En un text on tots tres traductors afirmen haver tingut la intenció de mantenir-se el més fidels possible al text origen, ha estat possible igualment detectar fins a quin punt han optat per mantenir la seva intervenció al mínim possible conservant la traducció propera al text origen o s'han decantat per apropar-la a la cultura meta, modificant referències culturals o i fins i tot ometent-les.

Taula 8.7. Grau d'acostament a la cultura meta. Tots els texts meta

Subtipus	Català	Italià	Espanyol (E.)	Espanyol (P.R.)
<b>Escenogràfic</b>	2,25	2,10	2,34	2,18
<b>Parlat</b>	2,19	2,08	2,27	2,09
<b>Cantat</b>	2,66	2,52	2,77	2,62
<b>Text complet</b>	2,33	2,19	2,42	2,25

La taula ens permet observar com les traduccions en català i espanyol (E.) realitzades pel mateix traductor (Joan Vives) ofereixen un resultat general que indica un valor al voltant de '2,4' (proper al valor de '2,5', que es pot considerar un punt mitjà entre '2' i '3' i assignar-li, per tant, un grau d'aproximació mitjana/alta). En qualsevol cas, veiem que els valors en italià i espanyol (P.R.) són menors, indicant una major adhesió al text origen respecte als altres parells de llengües.



De fet, Vives, centrant-se en la traducció al català, considera sobretot important el fet que es tracta d'un text teatral i per tant ha de ser comprensible en escena: «no pots donar malentesos o coses que no s'acabin d'entendre. S'han d'entendre de seguida perquè és teatre». I aquesta aproximació volguda als receptors meta arriba al llenguatge, que és «un català molt planer» (Vives 2021).

Pel contrari, en el cas d'Ascari, la seva prioritat seria preservar el text origen, com ja s'ha vist prèviament, obtenint-se un valor del grau d'acostament de '2,19' que en arrodonir-lo a '2' correspon a un acostament mitjà. Aquest valor, més proper a la cultura origen tot i que no en gran mesura, ratifica la seva aproximació a les traduccions de musicals, reactives a les existents a Itàlia que arriba a considerar «ridícules»: «sembravano operette. Cioè, erano tutte vecchie, con rime...» (Ascari 2021).

Per fi, Pérez-Renta remarca la idea de restar fidel al text original i a respectar les intencions de l'autor en escriure la seva peça, que «no se escribe en el vacío» i sempre té un context històric, polític i personal. D'una forma poètica, la seva forma d'expressar aquesta fidelitat és que «tienes que dejar ver el alma del creador original» (Pérez-Renta 2021).

Quant a les diferències per al subtipus particular de text cantat, podem observar que en tots els casos el grau d'acostament és significativament major en aquest cas, aproximant-se a un valor alt de '3' (al voltant de '2,7') tant per a la traducció en català com per a les dos en espanyol. Cal tenir en compte que en el subtext cantat s'han detectat un nombre significatiu d'unitats traduïdes mitjançant creacions discursives, que s'interpreten com un allunyament del text origen i per tant un acostament a la cultura meta major que en altres subtipus.

### 8.2.5. Estimació del grau de preservació del mimetisme rítmic

En relació amb les tècniques de traducció musicals, s'ha considerat adequat determinar el *grau de preservació del mimetisme rítmic*, que es divideix en sil·làbic, de l'accentuació i de la rima, de forma similar a com s'ha fet amb les tècniques semàntiques, i considerant que el valor '4' (màxim) correspon al grau de preservació més alt, mentre que '1' (baix) correspon al valor menor.

### 8.2.6. Nivell de musicocentrisme segons les tècniques musicals emprades

Com s'ha pogut observar, l'anàlisi implementada en la tesi se centra en el paràmetre significat —ja revisat en l'apartat anterior— i tres paràmetres ritmicomusicals (ritme, accentuació i rima) dels restants que conformen el principi hexatló,<sup>46</sup> derivat del principi pentatló de Low (2013). Els dos paràmetres no tinguts en compte en aquesta tesi, la naturalitat i l'assequibilitat tècnica, caldria caracteritzar-los mitjançant mètodes estadístics a partir de la realització d'entrevistes a intèrprets o creadors, ja que no són immediatament estimables a partir de la comparació de texts i les seves traduccions. Quant als tres paràmetres considerats, s'ha emprat per descriure les tècniques de traducció musical emprades per realitzar la traducció, que a la vegada permeten estimar el grau de preservació ritmicomusical.

A continuació es mostra una taula resum dels valors obtinguts per al *grau de preservació ritmicomusical* per a les diverses traduccions, que es pot relacionar de forma directa amb el *nivell de musicocentrisme* amb què s'ha efectuat la traducció. Podem veure de seguida que els valors generals indiquen un grau de preservació molt elevat en les traduccions al català i l'espanyol (E.), realitzades en ambdós casos per

---

<sup>46</sup> El principi hexatló consta dels paràmetres significat, ritme, accentuació, rima, naturalitat i assequibilitat tècnica.

Joan Vives. En la seva entrevista, Vives remarca en tot moment la importància assignada a la preservació del ritme i la rima del text origen, seguint les indicacions de Sondheim, aspecte que comprova i permet remarcar el compliment de la prioritat musical per la seva part.

En els cas de les altres traduccions podem trobar un valor molt elevat en el mimetisme sil·làbic i de l'accentuació però molt menor, al voltant de '3', pel que fa a la rima. El traductor italià, Andrea Ascari, remarca en la seva entrevista que aquest aspecte és una prioritat important en la seva forma de treball, però que es tracta d'un aspecte difícil d'aconseguir en italià si es vol conservar l'apartat semàntic, i que també ha pogut millorar a bastament amb els anys de carrera dedicant-se a aquest tipus de traducció des de la traducció d'*Into the Woods*: «Adesso posso renderle professional... Casomai vent'anni fa, insomma, avevano quella ingenuità, però sempre fatte con grande entusiasmo, con grande amore, per cui non sono mai banali, però tecnicamente è migliorato» (Ascari 2021).

Quant a la versió en espanyol (P.R.), Jorge Pérez-Renta deixa molt clar que la traducció es va realitzar de forma molt ràpida i que els seus coneixements per a realitzar la tasca se centraven més en l'apartat semàntic que en els aspectes musicals, que va haver de realitzar, en les seves paraules, «dejándome llevar por la melodía» (Pérez-Renta 2021).

Taula 8.8. Grau de preservació ritmicomusical. Tots els texts

Mimetisme	Català	Italià	Espanyol (E.)	Espanyol (P.R.)
Sil·làbic	3,9483	3,8280	3,9350	3,8961
Accentuació	3,8719	3,8630	3,9634	3,9092
Rima	3,7851	2,8222	3,5736	2,8168
<b>General (equipotencial)</b>	3,8435	3,5046	3,8242	3,5407

Els valors obtinguts ens permeten confirmar el fet que el gènere del musical es considera com un gènere musicocèntric a l'hora de traduir-lo, tot i la importància que pugui tenir el contingut semàntic a l'hora de contar una història. Tots els valors del

grau de preservació són propers al màxim en les traduccions de Joan Vives, cosa que indica, a més de l'habilitat del compositor, la seva visió musicocèntrica del gènere, situant-lo a un nivell similar al de l'òpera. De forma similar, Andrea Ascari obté uns valors molt alts en el grau de preservació, amb un cert marge de flexibilitat per a la rima. Jorge Pérez-Renta, tot i treballar a partir del text proporcionat per Vives, també obté un valor de preservació de la rima molt més baix, demostrant d'aquesta manera la menor importància donada a aquest paràmetre, que indica per tant un menor grau de preservació del contingut ritmicomusical.

### 8.2.7. Prioritats i construcció identitària

La comparació de casos identitàris tan diferents com els vistos en aquesta tesi representa posicions diverses en una suposada escala de prestigi de les cultures; des d'aquelles que giren al voltant de llengües estatals com la italiana o l'espanyola d'Espanya, fins altres només utilitzades regionalment, com la catalana o l'espanyola de Puerto Rico. La intenció, conscient o fins i tot militant, de construir una cultura no és comuna de forma general a totes les llengües tractades en aquesta tesi. La llengua espanyola, tant en la seva variant peninsular com en aquelles que corresponen als països americans, té un gran nombre de parlants i una vitalitat envejable. La llengua italiana té un nombre menor de parlants però és una llengua en creixement, si no internacionalment, sí, com ja s'ha argumentat, dins de la pròpia Itàlia. Tan sols la llengua catalana seria una llengua amb la necessitat de protecció si se'n vol evitar el retrocés.

El grau d'acostament a la cultura meta estimat certament no és l'únic factor a l'hora d'indicar si el text traduït constituirà una força positiva de construcció identitària en una cultura particular, però sí que ens permet raonar-ne la relació en les cultures analitzades per mitjà del musical *Into the Woods* i el context en què s'han dut a terme, que inclou les declaracions dels traductors corresponents.

De fet, un paràmetre important difícil de mesurar són les preferències i habilitats del propi traductor, encara que se'l pugui considerar la baula principal en la comunicació entre cultures, el mediador que «debe establecer la máxima equivalencia posible, dando prioridad al propósito retórico y valorando el efecto de su traducción en el destinatario» (Hurtado Albir 2001:551). En qualsevol traducció, però encara més profundament en un procés de traducció creativa com la traducció de musicals, les normes socials no són les úniques que conformen la tasca del traductor i les seves decisions. El conjunt de prioritats emprat en traduir inclou la llibertat individual dels traductors, que els permet decidir «how to behave, be that decision fully conscious or not» (Schäffner 1998:20).

Per tant, el traductor pot optar per seguir una sèrie de normes implícites o explícites de la seva cultura al peu de la lletra, però també pot agafar el camí més arriscat, que implica desviar-se de la normalitat en el camp que estigui traduint. Així mateix, malgrat que alguns exemples d'una voluntat de construcció identitària es poden ratificar per mitjà de les paraules dels traductors, no sempre aquesta intencionalitat serà clara ni enllaçable amb una idea prèvia, malgrat la importància donada per alguns pensadors a les veus individuals que «varen conservar tot temps el recort del passat y mantener la protesta passiva contra'l present» tot i no sempre tenir efecte en la «consciencia reflexiva de la colectividad» (Prat de la Riba 1906:14).

#### 8.2.7.1. Cultura en italià

Els musicals a Itàlia competeixen amb gèneres autòctons com la *Commedia Musicale* i altres, que poden servir totes les necessitats d'entreteniment i construcció identitària d'un país amb un sistema teatral de fort enfocament nacional. I ho fan des de l'autoreconeixement de tractar-se de gèneres importats, tot i poder esdevenir populars. Quan Ascari remarca que en traduir *Into the Woods* i els altres musicals que han conformat la seva carrera no pretenia adaptar-los a la cultura italiana sinó deixar-los

marcats amb els components culturals de la cultura origen està d'alguna manera confirmant que almenys en el seu cas de traductor molt influent no pretén assimilar el gènere a la cultura italiana, sinó contràriament fer que el públic italià arribi a educar-se suficientment com per a fins i tot arribar a gaudir els musicals en la seva llengua original. Al cap i a la fi, per a Ascari «traduzione non è adattamento» (2021).

El grau d'acostament de '2,19' (mitjà) per a la versió en italià ens indica que aquesta roman més propera a la cultura origen que les altres, aspecte que concordaria amb la voluntat del traductor de preservar les referències culturals de la cultura origen, remarcant així característiques que el marquen com a un text forà traduït.

A més, el sistema teatral italià atorga una major importància al gènere operístic enfront a altres gèneres de teatre musical forans com les sarsueles espanyoles o els propis musicals angloamericans. Més enllà de consideracions polítiques o econòmiques, la cultura popular és una força poderosa a l'hora de donar forma a una societat i en el cas del *Bel paese* l'òpera ha estat una part d'aquesta cultura popular amb gran influència en la construcció nacional. La menor consideració cap als musicals a Itàlia pot doncs interpretar-se com un signe de la menor aportació cultural d'aquests en aquest cas.

#### 8.2.7.2. Cultura en espanyol

Els musicals a Espanya han tingut un creixement notable durant l'últim quart del segle XX, des dels seus orígens, que «may be traced back to the 1970s, when the country welcomed the very first great production on its stages: Jesucristo Superstar» (Mateo 2008:339). Els moments inicials veurien una aparició paral·lela de musicals en espanyol i en català, donat que també es produiria «the creation of the most famous Spanish musical-theatre company, the Catalan Dagoll Dagom», que va produir el musical original «Antaviana» el 1978 (Mateo 2008:322).

Els inicis no implicarien una acceptació immediata dels musicals com a espectacle popular, però el segle XXI ha vist com la Gran Vía madrilenya i els musicals que s'hi produeixen —en un bon nombre en espanyol— han convertit sorprenentment la capital espanyola en «the third capital of the production of musicals in the world today» (ibíd.:338). El component popular d'aquests espectacles ha permès que s'hagin produït generalment des de la iniciativa privada amb un públic disposat a pagar-ne el preu, enfront a un gènere com l'òpera, que ja «no tenia rellevància social per a la majoria de gent en aquesta societat» (ibíd.:331), i per tant ha de recolzar-se en les subvencions de les administracions públiques.

Malgrat poder veure aquesta popularització dels musicals com un altre pas envers l'americanització de la cultura espanyola per part d'una cultura estatunidenca que, en molts aspectes, està esdevenint molt influent si no hegemònica, una cultura tan important com l'espanyola sembla capaç d'absorbir un gènere com els musicals, arribant a la creació de nombrosos musicals originals, que indicarien segons Mateo «the establishment of the genre in the country» (ibíd.).

El grau d'acostament a la cultura meta calculat per a la traducció d'*Into the Woods*, obra de Joan Vives a l'espanyol (E.), amb un valor de '2,46', és el més elevat de les quatre traduccions analitzades. Això sembla indicar una voluntat de fer el text familiar per al públic potencial, tot i que Vives remarca en l'entrevista que la versió proporcionada és una versió no definitiva i que per tant podria ser o haver estat subjecta a canvis en la seva representació sobre un escenari. A més, el fet de tractar-se de la segona traducció d'un mateix musical realitzat pel mateix traductor immers en una cultura bilingüe (en català i castellà) caracteritza aquesta traducció de forma única i en dificulta la inferència de possibles efectes en zones amb una cultura monolingüe, en aquest cas en espanyol (E.). Una altra lectura dels valors obtinguts també pot servir per remarcar en major mesura les preferències personals del traductor que el context cultural en què es mou, a l'hora de portar el text cap a la cultura meta.

Pel que fa a la traducció de Pérez-Renta a l'espanyol *boricua*, tal com ens explica el traductor i s'ha argumentat prèviament, en un territori com Puerto Rico on viuen uns tres milions de persones —població comparable a la de l'Àrea Metropolitana de Barcelona— no es produeixen musicals freqüentment. Iniciatives públiques educatives que incloguin musicals, com «Teatro Repertorio» de la Universidad de Puerto Rico, existent des de l'any 2011, no deixen de ser anecdòtiques dins el món cultural del país. Tot i això, podem trobar espectacles com l'estrenat al 2021, *Cuatro, un musical*, promocionat per l'Instituto de Cultura Puertorriqueña, centrada en les vides d'un grup de porto-riquenys que es queden atrapats a l'aeroport en tornar de Nova York a Puerto Rico. L'obra, original de Miguel Rosa López, se centra en un tema central de la cultura del territori, com és les dos ànimes que formen el país i la diàspora cap als Estats Units.

El grau d'acostament per a la traducció a l'espanyol de Puerto Rico mostra un valor de '2,25', amb una indicació qualitativa propera a l'acostament mitjà de '2', més baixa que la traducció intermèdia de Joan Vives a l'espanyol. A més del fet ja explicat anteriorment que la cultura porto-riquenya es troba fortament integrada amb la dels Estats Units, pels seus lligams polítics i culturals, el traductor ha mostrat una gran fixació en mantenir-se fidel al text origen, fins al punt de sacrificar la naturalitat del llenguatge en fragments de la traducció. Aquest aspecte explica l'ús elevat de traduccions literals fins i tot en el subtext cantat, a diferència dels altres parells de llengües. Es pot considerar que en aquest cas construir la cultura de Puerto Rico té un bon nombre de superposicions amb integrar-hi la dels Estats Units i les formes lingüístiques d'una llengua anglesa que resulta quotidiana per als porto-riquenys juntament amb l'espanyol. Aquesta cultura *boricua*, que beu tant de la cultura hispànica com de l'anglosaxona dels Estats Units, i és híbrida per naturalesa, es pot considerar en aquest cas origen i meta de la traducció del musical analitzat. Els porto-riquenys, com a ciutadans dels Estats Units, formen part de la cultura en què es va crear *Into the Woods* però tenen la riquesa d'una llengua més, l'espanyol.



### 8.2.7.3. Cultura en català

Per últim, malgrat ja existir teatre musical a Catalunya a principis del segle XX, en el moment de la popularització dels musicals el teatre musical autòcton gairebé havia desaparegut a la pràctica (Font Mir 2016). La llengua catalana havia estat prohibida fins al final d'un llarg període de dictadura, però els musicals en espanyol tampoc gaudien d'un moment de popularitat. Tot i haver-hi exemples de sarsueles o operetes, tant en castellà com en català, els musicals van venir a omplir un buit quant a les representacions de teatre musical amb un component d'entreteniment per a una audiència més popular. En el cas català és remarcable el grau d'acceptació que han tingut els musicals, que començant del no res han arribat als 75 musicals en català produïts l'any 2019, passant a formar part indubtablement del sistema cultural català actual, davant de les 1446 representacions d'òpera i opereta, o als 1967 espectacles de *music-hall*, varietats i revista. No obstant, aquesta major popularitat no implica que les elits culturals o musicològiques els hi hagin assignat més «importància social» (Mateo 2008:332).

L'experiència adquirida en la traducció de musicals s'ha convertit eventualment en l'aparició de musicals autòctons. Les cançons de *Mar i Cel* (1987) de Dagoll Dagom han passat a formar part del sistema teatral del país i amb ell del bagatge cultural de tota una generació d'espectadors, continuant amb espectacles més recents com *Scaramouche* (2016). A més, la relació dels musicals de Sondheim i la cultura catalana és molt més intensa del que seria d'esperar tenint en compte no només la distància geogràfica i cultural, sinó també el tipus d'espectacle. Ja el 1963 «Salvador Escamilla va gravar un EP amb cinc temes de *West Side Story* adaptats al català» (Font Mir 2016). Anys més tard, la transició cap a la democràcia portaria diverses companyies a produir musicals de Sondheim traduïts al català i en alguns casos també al castellà. Des de *Casem-nos una mica* (1993) fins a *Estic fent Sondheim* (2018), la cultura catalana sembla molt interessada a assimilar el geni de Sondheim com a propi,

convertint-lo en un denominador comú en l'eclosió dels musicals en català i reafirmant l'apropiació d'aquest gènere musical en la construcció identitària d'aquesta societat.

En calcular els valors del grau d'acostament a la cultura meta obtingut per a la traducció d'*Into the Woods* en català, el valor de '2,33' es pot considerar com a mitjà/alt, aproximant-se a '2,5', tot i no tractar-se d'un valor excessivament alt. De fet Vives es mostra particularment interessat a mantenir-se fidel als aspectes ritmicomusicals de la traducció, cosa que no li impedeix a la vegada introduir modificacions humorístiques o que remarquen el caràcter de la cultura meta.

L'entrevista amb Vives permet confirmar que, tot i que la caracterització del text com a català no s'expressa com una prioritat principal, de vegades s'optava per modificar el text amb solucions que sonaven més catalanes, com quan s'aprofitava «l'avinentesa que en català existeix aquesta frase (...) que diuen els pares als nens petits» (Vives 2021). També podem veure aquesta voluntat de catalanitzar el text en la traducció dels noms de personatges o en l'addició d'acudits de caire picardiós no inclosos en l'original, molt característics de la cultura catalana. Aquesta aparent apropiació cultural del gènere pot argumentar-se com una intencionalitat més o menys diàfana de contribuir al creixement de la cultura catalana, emprant totes les eines a la disposició, encara que provinguin de gèneres forans.

Movent-nos més enllà del text per observar-ne el context, podem també trobar una intencionalitat en la pròpia producció de l'espectacle, sota el paraigua de la companyia Dagoll Dagom i dirigit per Josep Lluís Bozzo, com una baula més en la construcció identitària d'una cultura encara a la cerca d'un equilibri per al seu polisistema teatral. De fet, Bozzo parla dels inicis de la companyia des d'un posicionament polític i activista que, malgrat no tenir com a centre la recuperació de la cultura catalana, sí que n'expressa de forma natural la persecució, en detallar «la imposició absoluta del castellà com a llengua vehicular de l'ensenyament i l'absència total de la nostra llengua en qualsevol aspecte de l'ensenyament», acompanyada de

«repressió política, d'humiliació cultural profunda, d'eliminació i submissió dels vençuts, de misèria econòmica i moral i de por generalitzada» (Bozzo, 2015:10).

El simple fet que una cultura de petites dimensions com la que es desenvolupa en català sigui una de les poques a què s'ha traduït i publicat aquest llibret de musical pot indicar una voluntat de construir la cultura meta a partir de l'ús d'espectacles musicals com el citat, amb un èxit de públic notable però a la vegada reconegut com una peça de qualitat artística deguda a creadors que ja es consideren canònics. Aquesta obra, prou integrada en la cultura meta, pot contribuir a bastir una identitat en perill entre altres cultures de més prestigi i poder econòmic.

Així, *Into the Woods* i la resta de musicals provinents de Broadway traduïts al català —entre ells un bon nombre de Sondheim— es poden considerar com part de la reconstrucció progressiva de la llengua i cultura catalanes, en esdevenir eines de comunicació i cultura però també de consum i entreteniment, amb el recolzament de les administracions del territori.

#### **8.2.8. Estratègies de traducció emprades per cada traductor**

La realització prèvia d'una tesi de màster relacionada amb la traducció enllaçada amb la música (Noll Obiol 2015), tot i no formar part d'aquesta tesi, es pot considerar com a part del procés de maduració de conceptes i metodologies que han portat a aquest punt. Aquest treball previ, que consta de la realització d'una traducció i comentari d'un musical de Sondheim, va permetre definir un nombre d'estratègies relacionades majoritàriament amb la descripció dels textos de musical i l'ordre de traducció dels diferents subtipus de text continguts en aquest gènere. Així, es va considerar que, donades les majors restriccions inherents a la traducció del subtipus de text cantat, aquest hauria de ser el primer text traduït, seguit en ordre de majors a menors restriccions pel subtipus parlat i finalment pel subtipus escenogràfic. Aquesta visió considerava que aquelles pèrdues d'informació que es poguessin donar en el subtext

musical podrien ser recuperades emprant el subtext parlat i fins i tot complementades amb el subtext escenogràfic, subtipus on no trobem la restricció relacionada amb el respecte a una estructura ritmicomusical preestablerta.

La realització d'entrevistes als traductors i les preguntes relacionades amb aquestes aspectes ens han donat a entendre que aquesta consideració en relació a l'ordre de traducció, considerant els subtexts escenogràfic i parlat —sense o amb una sincronització laxa amb la música— com els que caldria traduir en darrer lloc, no s'adiu sempre amb la metodologia de treball dels traductors professionals, que en general expliquen la seva tasca com feta en ordre d'escenificació, seguint l'ordre dels números d'escena, tot i que algun traductor sí que afirma que dins dels números comença per les parts cantades.

Malgrat que els traductors afirmen no traduir en un ordre relacionat amb els subtipus textuais, sí que podem observar que la major part de la informació no transferida en la traducció es perd en el subtipus cantat, que, com s'ha vist en apartats previs, inclou un gran nombre de creacions discursives. Pel que fa al subtext parlat i l'escenogràfic, obtenim en tots els parells de llengües uns valors del grau d'acostament al voltant de '2,2', que els caracteritza com els tipus més propers al text origen, preservant-ne així en major mesura el contingut semàntic.

### 8.3. Possibles ampliacions de la recerca

En primer lloc, el marc teòric definit resulta adequat per a la comparació d'altres traduccions de musicals. En aquesta tesi s'ha treballat amb un sol musical traduït a llengües diferents, però sembla argumentable que les eines dissenyades permetrien treballar també per exemple amb un corpus de musicals traduïts a una sola cultura, en vistes a caracteritzar-ne trets comuns de les traduccions existents.

La codificació dels textos en format digital obre les possibilitats a realitzar l'anàlisi i representació gràfica de les dades de forma convenient, modular i fàcilment

adaptable tant al càlcul de tot tipus de paràmetres com a l'ús amb altres texts (enllaçats amb música o no). Un dels projectes derivats del llenguatge de marques XML és l'anomenat MEI Schema (Music Encoding Initiative), mitjançant el qual es podria codificar el contingut musical per tal d'incloure'l en la comparació automatitzada de texts que incloguin partitura.

Malgrat que òbviament aquest tipus d'anàlisi assistida per ordinador implica disposar de les dades descrites adequadament i que en aquest cas s'ha tractat d'una tasca que per la seva naturalesa manual implica una càrrega de treball considerable, el fet de disposar de l'estructura adequada per analitzar les dades és un pas endavant per acomplir aquest tipus de tasques analítiques en altres traduccions, particularment de tipus enllaçat amb la música.

Una altra possible ampliació del projecte realitzat en aquesta tesi es podria basar en l'etiquetatge automatitzat de tècniques de traducció per a textos de musical, mitjançant l'ús de sistemes d'intel·ligència artificial. El fet de disposar d'un nombre representatiu de texts etiquetats inicialment de forma manual (per un equip divers de traductors) serviria com a material d'*entrenament* d'un sistema d'IA amb l'objectiu d'aconseguir l'etiquetat automatitzat esmentat.

La definició del grau de preservació ritmicomusical obre la porta a la comparació entre traduccions de gèneres de teatre musical o del mateix gènere en diverses cultures. Aquesta possibilitat permetria situar-los en una escala quant al seu musicocentrisme.

Finalment, la combinació de l'esquema analític dissenyat amb les eines digitals emprades obre un nombre de possibilitats per la comparació de traduccions a gran escala. Sembla presumible afirmar que l'aprofitament de les eines assistides per ordinador a l'hora de gestionar grans quantitats d'informació permeten la realització de recerca amb major representativitat estadística.

#### 8.4. Unes reflexions finals

A partir de l'anàlisi d'un sol musical de Sondheim com és *Into the Woods*, en quatre versions diferenciades, ha estat possible descriure les tècniques de traducció utilitzades per cada traductor, observar-ne les diferències per a cada subtipus textual i parell de llengües, així com inferir el compliment de les prioritats principals emprades pels traductors. La unió de les dades calculades amb les declaracions dels traductors i el context cultural en què s'ha realitzat cada traducció ha permès a la seva vegada argumentar la possible relació amb la construcció identitària de les traduccions tractades en la tesi. A la vegada, s'ha obert la possibilitat d'una sèrie d'ampliacions de la recerca, mostrant que el camí sempre està obert per caminar-lo.

Sigui utilitzant la metàfora de Negrón-Muntaner, per a qui la identitat està feta de maquillatge, la d'Anderson, que la considera com una comunitat imaginària, o la de Pérez-Renta, que considera un traductor com un sastre que fa vestits nous a partir de retalls, el fet que a sota del maquillatge tots siguem iguals no treu la importància que les comunitats i les persones donen a la seva identitat. Que una societat doni importància a una representació artística, a una llengua o a un tipus de relació social per identificar els seus membres només ens ha de fer veure com diferents persones veuen el mateix de maneres diferents i com totes les visions respectuoses amb les altres haurien de ser al su torn respectades.

Quan Even-Zohar considera que un dels factors que permet caracteritzar les traduccions es relaciona entre altres coses amb «the way their source texts are selected by the target literature» (Even-Zohar 1990), així com «the way they adopt specific norms, behaviors, and policies» dels ecosistemes domèstics, ens habiliten per posar en consideració la importància que poden tenir aquestes obres en la construcció identitària, particularment en cultures en construcció.

La possibilitat que els musicals, i *Into the Woods* en particular, en versió original o traduïda, hagin aportat a l'inconscient col·lectiu i s'hagin incorporat com a part

constituent d'una cultura meta, més enllà de senzillament afegir-hi un espectacle, no deixa de ser una línia de treball però ens assenyala un camí d'estudi que permet complementar l'anàlisi de les opcions de traducció adoptades pel traductor (o traductors) sota la llum de la seva ideologia o intenció sota la visió que la societat tingui d'aquests musicals, exemplificada amb les crítiques teatrals o les opinions trobades en pàgines web especialitzades. Aquest estudi aprofundit ens podria ajudar a caracteritzar d'una manera més acurada aquesta idea amb què hagin pogut impregnar la societat a què es destinen. La producció de musicals en traducció juga un paper rellevant en les societats meta, ja que es tracta d'expressions culturals amb vocació comercial —al cap i a la fi per tal de pagar els seus espectadors han de pagar la seva entrada—, però a la vegada tenen un lligam intrínsec amb la cultura canònica i la seva influència en la construcció identitària.

Els textos traduïts, construïts amb components existents i amb fragments imaginats, passen a constituir la societat meta on apareixen, amb major o menor influència en aquesta. I en tot cas no és trivial determinar si aquesta construcció a partir de textos forans enforteix la cultura meta, o per contra l'afebleix, donat que passa a assimilar les influències que la cultura més forta aporta a l'equació. La metàfora del canibalisme aportada sota la visió postcolonial de la traducció corrobora que la traducció pot ocupar un paper central en el sistema destí, al mateix nivell d'un original però sense necessitat de fidelitat a aquest. La mirada caníbal teoritzada per Andrade (1928/2015) permet així que els textos forans siguin assimilats, amb voluntat d'apropiació cultural, per la cultura considerada inicialment menor. Si un traductor/a, o l'iniciador/a d'una traducció, considera que l'obra traduïda pot ser una bona aportació al creixement d'una cultura minoritària, pot estimar que apropar la traducció a la cultura de destí és adequat per integrar aquesta peça en l'imaginari popular. Des del moment en què la traducció deixa de ser unidireccional per esdevenir un procés recíproc d'intercanvi, la importació de textos de llengües poderoses com l'anglès no sempre ha de ser una imposició colonial, sinó que pot arribar a ser part de la construcció

de noves identitats i a la vegada servir com a eina de cohesió de la població que eviti la creació de comunitats lingüístiques i identitàries seperades.

### 8.5. Un joc de paraules

Sondheim, en la seva recerca del *Gesamtkunstwerk*, o obra d'art total, va aconseguir crear tota una producció de musicals que han arribat a tot el món i en molts casos s'han convertit en part integrant de les cultures que els han acollit.

Els traductors de musical, encarregats amb un tasca tan restringida pel component musical que les paraules no són sempre les protagonistes, han de trobar la manera de fer arribar a l'espectador l'essència del creador però també del traductor.

I aquest de la traducció és un joc de paraules difícil però apassionant, que cada traductor en cada traducció resol de forma diferent. Si en les lletres de Sondheim i Lapine el príncep de la Ventafocs buscava «the foot that feets», el traductor cerca «the word that fits».

The image shows a musical staff in 6/8 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody consists of six eighth notes: G4, A4, B-flat4, C5, D5, and E5, followed by a quarter rest. Below the staff, the lyrics are written in four lines, with hyphens indicating syllable placement under the notes.

Search	for	the	word	that	fits.			
Qua	-	le	pa	-	ro - la - an - drà.			
Saps	el	sig	-	ni	-	fi	-	cat?
Pa	-	la	-	bras	na	-	da	más.

(Sondheim 1987:420)

Search for the word that fits.

Quale parola andrà?

Saps el significat?

Palabras, nada más.



## 8. CONCLUSIONS (IN ENGLISH)

Translation of literary and theatrical works mirrors a society's cultural framework, showing the way this specific society constructs itself while affecting it and becoming inextricably connected to it. Musicals did not develop in European cultures but are a specific American genre from Broadway, which has been subsequently adopted in European societies and began to play a part in them at different levels. In this dissertation, the particularities of this genre have been studied through the stageable translations of *Into the Woods*. Given that in three out of four cases analysed, the translations have been performed on a stage a representative number of times, it seems correct to argue that the translations accomplished their main *Skopos*, that is, «being performable on a stage» for the target culture.

Therefore, the translator mainly had to overcome pragmatic issues related to the achievement of stageable texts (particularly singable ones) as the main priority to produce a text coherent with the form of the source text. Besides, the translator may have set some secondary priorities, despite the preponderance of rhythmic and musical restrictions. The choices derived from both these restrictions and favoured priorities might cause the translation to leave aside some or the totality of concepts included in a translation unit, thus taking a mainly creative approach inside the context of the translation task.

Next, the methodological and analytic conclusions of the dissertation will be presented, with reference both to the semantic and musical component of the translation.

### 8.1. Methodological conclusions

The study of the *Into the Woods* text and its translations into diverse languages, such as Catalan, Italian and Spanish (in two different versions), has allowed the development

of a method for analysing translations of musicals based on the combination of several translational tools and methodologies. The analysis consists of three main steps, which can be summarised as follows:

- Structure systematisation according to the verbal/musical contents.
- Coding and labelling of the text.
- Graphical representation and analysis of the results.

The dissertation methodology includes the design and conducting of semi-structured interviews that allow for the complementing and triangulation of the results and conclusions extracted from the textual analysis, thanks to the affirmations offered by translators of the analysed musicals about their work.

#### **8.1.1. Description of the text according to the translation techniques used**

Several academics have argued about the relationship between techniques used in a translation at the surface level and the chosen method for the translation (in this dissertation assimilated to the main translation method). Hurtado exemplifies this link by stating that «en una traducción cuyo método traductor tenga como objetivo realizar una versión exotizante, sin duda, una de las técnicas de traducción que empleará el traductor frecuentemente será el préstamo» (Hurtado Albir 2001:267).

Under a music-linked translation focus, Low also states that the issues found in a translation process of this nature might be solved by employing what he calls *translation strategies* (*techniques* in this dissertation) such as *paraphrase*, *transposition* or *modulation*, as well as «added words to solve rhythmical problems and the replacement of rhyme with assonance», which allow many of the difficulties that appear during the process to be overcome (Low 2005:189). Marco, in turn, mentions the possibility of keeping the text closer to the source text or bringing it closer to the target cultural context:

En aquells casos en què el mètode traductor no consisteix a adaptar globalment l'acció de l'obra al context cultural meta, sinó a preservar el de l'original, és probable que trobem una freqüència més alta de tècniques que tendeixen cap a una menor intervenció del traductor (el manlleu o la traducció literal) o cap a una intervenció que tinga com a conseqüència un índex més baix de *culturicitat*, mitjançant tècniques com ara la neutralització, l'amplificació o, a tot estirar, l'adaptació intracultural. D'altra banda, en la traducció de textos teatrals l'omissió és més freqüent que no en els narratius (Marco 2004:146).

Taking Low's (2013) Pentathlon principle as a basis of comparison, a redefinition of the framework has been proposed, naming it the Hexatlon principle — comprised of meaning, rhythm, accentuation, rhyme, naturalness and technical accessibility— even though in the analysis implemented in this dissertation only the parameters quantifiable through textual analysis have been taken into account.

Once the translation units to be observed have been defined, and considering that multiple translation problems might have been detected inside every unit and solved using different translation techniques, the comparison framework has been defined, consisting of translation techniques, of both a semantic and musical nature.

The employed translation techniques have been derived from the comparison framework offered by Hurtado and Molina, who used it to characterise the translation of *culturemes*. In this case, their utility has been broadened to describe the differences between several target texts while using the translation units defined for the source text.

Taking into account that the musical contents of the text might change or remain faithful to the source text (in a *musicocentric* approach), it has been considered that, when translating a text, the differences between diverse options may be, in turn, considered as translation techniques of a musical nature. The definition of these techniques, derived from Cotes (2004), allows us to observe the differences in the musical component between alternate translations of a text.

### 8.1.2. Relationship between priorities and employed techniques

The texts of the musicals analysed, destined to be performed on a stage, are translated, as has been well argued, from a functional perspective, particularly equifunctional. This view involves a general *Skopos* summarisable as the priority of «achieving stageable texts», entailing the most significant constraint in «achieving singable songs» while still keeping them enjoyable for the audience.

This reliance on a higher-hierarchy *Skopos* does not prevent the detection of other restrictions affecting the translator due to diverse conditioning factors and the sub-priorities that he/she may have considered. These differences may be related to the position that the text will hold in the target culture, following Zabalbeascoa's idea, who considers that:

[u]n análisis de prioridades y restricciones permite justificar y explicar: (i) las estrategias (planteamientos y enfoques) y las soluciones (manifestaciones textuales) de una traducción; (ii) las traducciones como textos que procuran responder a objetivos y necesidades que cambian, según las circunstancias de su producción y recepción (Zabalbeascoa 2001:147-48).

In his nomenclature, each one of the priorities that may occur in a translation is conditioned «por unas circunstancias y limitaciones restrictivas» (ibíd.:134), i.e., several constraints that can be classified and characterised, as well as—in this case—be linked afterwards with the subset of priorities suitable to the translation of musicals for the stage, particularly *Into the Woods*. The next table shows a summary of these constraints in the field of musicals is shown, indicating its source, an estimation of the strength that it might have when translating the text, its scope of application and the adequacy of considering each as a priority or just as a constraint inherent in the task.

Constraints originating from the text, both linguistic and cultural, are shown, alongside those related to the society where the translation is performed and, finally, those related to the personal style of the translator. As will be argued next, a subset of priorities may be extracted from these constraints.

Table 8.1. Constraints in the translation of musicals

<b>Constraint</b>	<b>Source</b>	<b>Strength</b>	<b>Scope</b>	<b>Priority</b>
Due to belonging to the genre of the musical, with stringent rules of presentation	Textual	High	With local differences	Yes
Due to Sondheim’s artistic writing	Textual	Medium	Global	It depends
Due to the need for expertise in fields as diverse as music composition, poetry and target languages	Personal	High	Global	No
Due to the ideology of the translator	Personal	Low	Global	It depends
Due to linguistic differences	Contextual	Medium	Global	It depends
Due to cultural differences	Contextual	Medium	Global	It depends

While, as already stated, the main priority of the translation tasks analysed in this dissertation can be directly related to the functional *Skopos* of the text: «obtaining a stageable text», it is also possible to specify the priority for each text subtype. Hence, the higher hierarchy priorities aiming to overcome the main constraints for each subtype can be expressed as shown in Table 8.2:

Table 8.2. Main priorities by textual subtype

<b>Textual Scope</b>	<b>Main priority</b>
Full text	«Achieving a stageable text»
Scenographic text	«Achieving a text that allows for the organisation of the stage and that complements the performing on stage»
Spoken text	«Achieving a recitable text»
Sung text	«Achieving a singable text»

### 8.1.3. Determination of decisions and priorities of the translators

The implementation of Seidman’s Structure (2006) for a semi-structured interview was carried out as the product that meets the goal related to the in-depth studying of

methods and motivations of the translators. By carrying out this interview schema, it is possible to widen the dissertation's analysis methods, allowing for the triangulation of the conclusions obtained from the textual analysis.

The structure according to which a set of questions has been created, as detailed in the methodology (chapter 5), is based on a three-part framework that deals with aspects from the general to the particular. The first phase includes questions that place the interviewee in his life and professional context. In the second phase, the discussion deals with the specific translation, in this case, the musical *Into the Woods*, within the context of the translation commission. Questions in this phase are related to the theoretical concepts covered in the dissertation, such as the techniques employed, the priorities for choosing some translation solutions over others, the possible motivations for applying these priorities and the translation strategies needed for translating a musical. The third and last phase asks the interviewee for an introspection exercise by talking about the translation experience and any reflection that he/she might consider relevant to express from his/her professional and artistic experience.

As shown in chapter 7, translators show some points in common while confronting the process of translating a musical from different perspectives. Every personal experience and work context has a different effect on the work processes, and it finds expression in some way both in the chosen translation solutions and the authors' reflections on their ways of translating and creating.

#### **8.1.4. Digital tools for processing and analysis of translations of musicals**

The adaptation of technological tools employed for data processing in this dissertation allows, as an additional result, for the coding of a text of musical, as well as the translation memory in several language pairs. The data structure designed includes translation units for the complete text, their position inside it (translation unit, musical

number and act), the subtypes into which the text has been organised and the translation techniques applied to every translation unit.

The analysis methodology employed, along with the computer coding of the text, simplifies the calculation of estimated values of priorities in smaller parts of the text, such as acts or musical numbers, in order to check if the achievement of intended priorities varies between these subdivisions.

## **8.2. Semantic and musical analytic conclusions**

The conclusions obtained from the textual analysis combined with the answers of the translators are presented next, thus fulfilling the analytic goals of this dissertation.

First of all, the analytical conclusions present the semantic and musical techniques observed in the target texts according to text subtype and target culture for each pair of languages. The priorities followed in the translation, structured by the translators' affirmations, and the estimation of parameters related to the priorities «approach to target culture» and «level of rhythmic-musical preservation» are then detailed. Next, a discussion of the possible relationship between employed priorities and identity construction is presented, finishing with the conclusions about the translation strategies used by every translator.

### **8.2.1. Distribution of the employed semantic techniques**

Describing the employed semantic techniques for every translation unit, and by extension to larger parts of the text, enables an initial analysis that highlights the most used translation techniques for each textual subtype. As indicated by Hurtado, in relation to the translation of diverse textual typologies, those types involve «condicionamientos específicos» in each case which «llevan al traductor a utilizar estrategias y técnicas diferentes, más específicos de un tipo o modalidad de traducción».

This idea would result in the predominance of discursive creation in cases such as poetic translation or other techniques such as compression for subtitling (Hurtado Albir 2001:249).

Table 8.3. Synthesis of the most used semantic techniques in all texts

Technique	Subtype	CA	IT	SP-SP	SP-PR
<b>Literal translation</b>	Scenographic	524	653	578	749
		(70%)	(88%)	(59%)	(78%)
<b>Amplification</b>		99	34	144	79
		(13%)	(5%)	(15%)	(8%)
<b>Reduction</b>		41	27	49	21
		(6%)	(4%)	(5%)	(2%)
<b>Discursive creation</b>		23	5	56	17
		(3%)	(1%)	(6%)	(2%)
<b>Literal translation</b>	Spoken	863	1060	878	1257
		(42%)	(66%)	(82%)	(86%)
<b>Amplification</b>		115	30	135	46
		(10%)	(2%)	(10%)	(3%)
<b>Reduction</b>		46	21	46	25
		(4%)	(1%)	(4%)	(2%)
<b>Linguistic expansion</b>		31	11	122	20
		(3%)	(1%)	(9%)	(1%)
<b>Discursive creation</b>	Sung	816	495	992	646
		(45%)	(28%)	(57%)	(38%)
<b>Literal translation</b>		481	686	305	525
		(21%)	(36%)	(24%)	(31%)
<b>Reduction</b>		237	333	183	253
		(16%)	(15%)	(13%)	(15%)
<b>Modulation</b>		96	128	106	118
		(6%)	(6%)	(8%)	(7%)

The intention to maintain fidelity to the original text confirmed by the translators, together with the conditioning factors given by the formal difficulties involved in the musical text, explains the general predominance of literal translation for all textual subtypes except the sung subtype, for which discursive creation dominates in three out of four language pairs.

Beyond this high use of literal translation, Table 8.3 summarises the use of semantic techniques based on the data detailed in the analysis chapter and indicates



the types of techniques most used for each textual subtype throughout all translations (in absolute value and percentage rounded to the nearest whole numbers).

It can be noted that the most used technique by all translators, for both the scenographic and spoken subtext, is the literal translation, in significantly higher numbers for the translation into Italian and Spanish (P.R.). Similarly, the second most used technique is amplification. As for the following most used techniques, it is possible to find some variation in the translations, including linguistic techniques such as the linguistic extension.

As for the sung subtext, the most used technique, in general, is discursive creation, followed at some distance by literal translation and reduction. Vives' translations into Catalan and Spanish (Spain) show much higher use of the discursive creation while the Italian translation in first place and Spanish one (Puerto Rico) in second place use literal techniques in a considerable number of sung units, despite the difficulty involved. It is worth noting the excellence achieved by Ascari (Italian), who uses literal translation in a fair number of cases and yet manages to respect the rhythmic-musical content mostly.

It is possible to find some techniques that include a cultural component, such as adaptations or coined equivalents, although they represent a smaller number of cases, not shown in the previous summary tables.

Given the specific type of text we are dealing with, in which —especially for the sung text subtype —the most notable restriction is adherence to music, it does not seem that the techniques used always correspond unequivocally to those commonly used in theatrical translation. For example, in the sung text subtype, an a priori cultural problem may have been solved with a pragmatic approach or solution because other solutions did not fit the rhythm.

### 8.2.2. Differences in musical techniques employed for each target culture

Based on an adaptation of Cotes' taxonomy, the description of musical techniques used in each language pair enables a proper analytical perspective to compare the texts according to their musical component. In the following table (Table 8.4), a synthesis of the most used musical techniques in the sung subtext of each target language is shown, including the number of techniques and the percentage rounded to the nearest whole numbers.

Table 8.4. Synthesis of musical techniques for the sung subtext

*	Català			Italià			Esp. (E.)			Esp. (P.R.)		
	S	A	R	S	A	R	S	A	R	S	A	R
<b>Absolute mimicry</b>	1651 (95%)	1667 (96%)	578 (90%)	1451 (85%)	1546 (90%)	362 (51%)	1642 (94%)	1687 (96%)	525 (80%)	1569 (90%)	1606 (92%)	307 (45%)
<b>Relative mimicry</b>	90 (5%)	73 (4%)	8 (1%)	233 (14%)	135 (8%)	26 (4%)	107 (6%)	64 (4%)	47 (7%)	182 (10%)	138 (8%)	120 (18%)
<b>Omission</b>	0 (0%)	1 (0%)	34 (5%)	31 (2%)	33 (2%)	211 (32%)	2 (0%)	0 (0%)	64 (10%)	0 (0%)	7 (0%)	195 (29%)

\* (Mimicry types - «S»: syllabic, «A»: of accentuation, «R»: of rhyme)

The observation of values in the table shows that both Joan Vives' translations (into Catalan and Spanish from Spain) use absolute syllabic mimicry and absolute mimicry of rhyme in a notably high proportion. Absolute mimicry of accentuation is predominantly used in all three language pairs.

As for the presence of omissions as a translation technique, it is worth noting as a peculiarity that the analysed musical includes a few proverbs, which are translated freely in some cases because of the rhythmic structure of the text. It is possible to affirm, based on the obtained values, that this might be the only representative point classifiable with this technique. The original musical rhythm has been sacrificed in the indicated fragment, particularly in the Italian text. The translator has not limited himself to adding or removing a syllable but has included longer phrases that are more difficult to fit into the original rhythm.

### 8.2.3. Priorities according to translator and target culture

By analysing and comparing translations of *Into the Woods*, it has been possible to infer different translation priorities that stand out when comparing the subtypes of text into which the musical text can be divided. Arguably, these priorities enable the comparison of the diverse views of each translator, contextualised in their cultural and personal environment. As for the comparison between translations into several target languages, it grants the possibility of deducing aspects related to the translator, such as his expertise or his idea of translation, as well as those associated with culture, ranging from the role of language within the theatrical system to the particular style that a specific genre may have in a cultural system.

It is plausible that the interviews with translators confirm the application of main priorities related to the *Skopos* of obtaining a staged translation of the text. Besides, second-level priorities have been applied in all cases. Therefore, we can infer the musical and semantic priorities (cultural or linguistic) indicated in Table 8.5 for both the full text and the sung segments.

The imposed need to keep the musical component mostly unchanged conveys momentarily lesser importance for the semantic component in the priorities list. Accordingly, it makes it more challenging to demonstrate the extent to which the changes detected in the translation will be related to this restriction or instead to reasons more related to the translators, such as their preferences or the intention to adapt the text to the target culture.

The expressions of priorities in Table 8.5, taken from the explanations offered by the translators in the interviews, can be considered equivalent or at least comparable for each translator, although different levels of importance show depending on the translator. They allow us to generalise the priorities —as shown in Table 8.6— as classifiable at various levels (maximum/high/medium/low), where the maximum level priority is the one given by the *Skopos* for the full text.

Table 8.5. Expressions of priorities of the interviewed translators

<b>Priorities - Joan Vives</b>	
Musical	<ul style="list-style-type: none"> <li>To preserve the rhythmic-musical content completely, including the rhyme structure.</li> </ul>
Semantic	<ul style="list-style-type: none"> <li>To achieve that «el sentit global de la cançó funcioni».</li> <li>Keep in mind that the text «està pensat per ser escoltat i entès, no llegit».</li> </ul>
<b>Priorities - Andrea Ascari</b>	
Musical	<ul style="list-style-type: none"> <li>To preserve the rhythmic-musical content completely: «Si parte con lo spartito e appunto io cerco di mantenere tutte le rime che ci sono esattamente, tutte».</li> <li>To be «molto rigoroso nella [rima] perfetta, non basta la assonanza».</li> </ul>
Semantic	<ul style="list-style-type: none"> <li>«Tradurre e non adattare», maintaining the cultural references of the source text.</li> <li>«Entrare nel linguaggio dell'autore», maintaining the style of the source text.</li> </ul>
<b>Priorities - Jorge Pérez-Renta</b>	
Musical	<ul style="list-style-type: none"> <li>Follow the line of the music: «[Y]o escribía las letras de las canciones, o las traducía más bien, dejándome llevar por la melodía» (...) «de oído».</li> </ul>
Semantic	<ul style="list-style-type: none"> <li>«Tratar de seguir más o menos, lo que la historia original traía».</li> <li>«Captar la emoción y la intención del autor».</li> </ul>

Once the priorities have been defined by intersecting the translators' statements with the techniques described in the text, we can see to what extent they are reflected in the target text produced by each translator. It can be considered that the priorities applicable only to a textual subtype could be assimilated to a sub-method, where the general method for a full text, in Hurtado's nomenclature, would indicate its primary function. Hurtado emphasizes the idea of a general approach to the text using the term «method», contrasting it with the translation technique: «A diferencia del método, que es una opción global que recorre todo el texto y que afecta al proceso y al resultado, la técnica afecta sólo al resultado y a unidades menores del texto (Hurtado Albir 2001:257). Thus, it would be expected that in the case of applying a cultural priority, for example, several adaptations would be found, for a linguistic priority, linguistic extensions or compressions. In contrast, the pragmatic priority due to rhythm could lead to the detection of discursive creations analogous to poetic translation. Nevertheless, in the genre analysed, rhythmic-musical restrictions condition the results obtained.

Table 8.6. Generalisation of priorities in the translation of *Into the Woods*

Priority	Type	Source	Range	Scope
Achieving a text of the same genre that can be stageable in the target culture	Pragmatic	Translation commission	Maximum	Global
Achieving a singable subtext synchronised with the rhythmic-musical source component	Pragmatic	Characteristics of the genre	High	Sung subtype
Achieving a recitable subtext for the spoken subdivision	Pragmatic	Characteristics of the genre	High	Spoken subtype
Achieving a technically useful subtext for the scenographic subdivision	Pragmatic	Characteristics of the genre	High	Scenographic subtype
Achieving a translated text of an artistic level equivalent to that of the source text	Artistic	Self-imposed	Low	Global
Achieving a style similar to that of the authors of the <i>libretto</i> and the lyrics	Linguistic	Self-imposed/Commission	Low	Global
Bringing the translated text closer to the target culture/Preserving the source culture in the translated text	Cultural	Self-imposed/Commission	Medium	Global

#### 8.2.4. Degree of approach to the target culture

The definition of the parameter *approach to the target culture* allows us to estimate a quantification of the extent to which the translator's priority has been *domesticating* the text or keeping it as close as possible to its source culture. A high degree of approach to the target culture can be interpreted as an attempt to integrate the text into it, to the point whereby it is considered part of it.

Firstly, it was decided to classify the semantic techniques according to the approach to the target culture in weights quantified between '1' and '4', and also taking into account the intermediate values (such as '1.5', '2.5' or '3.5'), where '4' (maximum) indicates the techniques that bring the translation closer to the target

culture. This classification enables the estimation of values for the approach degree parameter assigned to the selected text segment.

Estimating this parameter during the analysis of translations has allowed for the observation of differences in each language pair. In a text where all three translators claim an intention of remaining as faithful as possible to the source text, it has also been possible to detect the extent to which they have chosen to keep their intervention to a minimum while maintaining the translation close to the source text, or they have opted to bring it closer to the target culture, modifying cultural references or even omitting them.

In Table 8.7 below, we can see a summary of the values obtained in the analysis chapter for the degree of approach to the target culture, both for the detected text subtypes and the complete text.

Table 8.7. Degree of approach to the target culture. All meta texts

<b>Subtype</b>	<b>Catalan</b>	<b>Italian</b>	<b>Spanish (Sp.)</b>	<b>Spanish (P.R.)</b>
<b>Scenographic</b>	2,25	2,10	2,34	2,18
<b>Spoken</b>	2,19	2,08	2,27	2,09
<b>Sung</b>	2,66	2,52	2,77	2,62
<b>Full text</b>	2,33	2,19	2,42	2,25

The table shows how the translations into Catalan and Spanish (E.), carried out by the same translator (Joan Vives), offer a general result that indicates a value of around ‘2.4’ (close to the value of ‘2.4’, which can be considered a midpoint between ‘2’ and ‘3’ and is therefore assigned a medium/high degree of approximation). In any case, we see that the values in Italian and Spanish (P.R.) are lower, indicating a greater closeness to the source text than in the other language pairs.

In fact, Vives, focusing on the translation into Catalan, considers above all the fact that it is a theatrical text and therefore must be understandable on stage: «no pots donar malentesos o coses que no s’acabin d’entendre. S’han d’entendre de seguida

perquè és teatre». And this approach to target recipients affects the language used, which is «un català molt planer» (Vives 2021).

On the contrary, Ascari's priority would be to preserve the original text, as has already been seen, obtaining a value of '2.19' for the degree of approach, which when rounding it down to '2' corresponds to a medium approach. This value, closer to the culture of origin than that of other language pairs, although not to a great extent, confirms his view of the translation of musicals, distinct from the Italian traditional ones, which he considers *ridiculous*: «sembravano operette. Cioè, erano tutte vecchie, con rime...» (Ascari 2021).

Finally, Pérez-Renta emphasizes the idea of remaining faithful to the original text and respecting the author's intentions in writing his piece, which «no se escribe en el vacío» and always has a historical, political and personal context. Using poetic language, his way of expressing this fidelity is that «tienes que dejar ver el alma del creador original» (Pérez-Renta 2021).

As for the differences regarding the particular subtype of sung text, we can observe that in most languages, the degree of approach is significantly higher, approaching a high value of '3' (around '2.7'). In the sung subtext, a significant number of units have been detected as translated through discursive creations, which are interpreted as a departure from the source text and, therefore, representing a closer approach to the target culture than in other subtypes.

### 8.2.5. Degree of preservation of the rhythmic mimicry

Concerning musical translation techniques, it has been considered appropriate to determine the degree of preservation of rhythmic mimicry, which is divided into mimicry of accentuation, mimicry of rhyme and syllabic mimicry, in a similar way to the case of semantic techniques, and considering that the value '4' (maximum)

corresponds to the highest degree of preservation, while ‘1’ (low) corresponds to the lowest value.

### 8.2.6. Level of musicocentrism according to the musical techniques used

As argued previously, the analysis implemented in this thesis focuses on the meaning parameter —already reviewed in the previous section— and three rhythmic-musical parameters (rhythm, accentuation and rhyme) of those that make up the Hexathlon principle, derived from Low’s Pentathlon principle (2013). Regarding the three parameters considered, they have been used to describe the musical translation techniques used to perform the translation, allowing us to estimate the degree of rhythmic-musical preservation. The two parameters not considered in this thesis, naturalness and technical affordability, should be characterised by statistical methods from conducting interviews with performers or creators, as it is not possible to directly estimate them by comparing texts and their translations.

The following is a summary table of the values obtained for the *degree of rhythmic-musical preservation* for the various translations, directly related to the level of *musicocentrism* with which the translation was done. The general values immediately signal a very high degree of preservation in the translations into Catalan and Spanish (Sp.), carried out in both cases by Joan Vives. In his interview, Vives strongly emphasizes the importance assigned to preserving the rhythm and rhyme of the original text, following Sondheim’s instructions for lyrics, an aspect that confirms and allows for an emphasis on the importance given to the fulfilment of the musical priority.

In the case of the other translations, we can observe a very high value in syllabic mimicry and mimicry of accentuation but much less, around ‘3’, in terms of rhyme. The Italian translator, Andrea Ascari, remarks in his interview that this aspect is an essential priority in his way of working but that it is a challenging aspect to achieve in



Italian, should the semantic section wish to be preserved. However, he has been able to improve his abilities considerably over the years by dedicating himself to this type of translation since the translation of *Into the Woods*: «Adesso posso renderle professionali... vent'anni fa, insomma, avevano quella ingenuità..., però erano sempre fatte con grande entusiasmo, con grande amore, per cui non sono mai banali, però tecnicamente sono migliorato» (Ascari 2021).

As for the Spanish version (P.R.), Jorge Pérez-Renta makes it very clear that the translation was done very quickly and that his skills for the task were more centred on the semantic section than on the musical aspects, which, in his words, he had to perform «dejándome llevar por la melodía» (Pérez-Renta 2021).

Table 8.8. Degree of rhythmic-musical preservation. All texts

Mimicry	Catalan	Italian	Spanish (Sp.)	Spanish (P.R.)
Syllabic	3,9483	3,8280	3,9350	3,8961
Of accentuation	3,8719	3,8630	3,9634	3,9092
Of rhyme	3,7851	2,8222	3,5736	2,8168
General (equipotential)	3,8435	3,5046	3,8242	3,5407

The values obtained allow us to confirm the fact that the musical genre is considered a music-centric genre when it is translated, despite the importance of semantic content when telling a story. All the values of the *degree of preservation* are close to the maximum in the translations of Joan Vives, which indicates, in addition to the composer's ability, his musicocentric vision of the genre, placing it at a level similar to that of opera. Similarly, Andrea Ascari obtains very high values in the degree of preservation, with a certain margin of flexibility for the rhyme. Jorge Pérez-Renta, despite working from the text provided by Vives, also obtains a much lower rhyme preservation value, thus demonstrating the lesser importance given to this parameter, which therefore conveys a lower degree of preservation of rhythmic-musical content.

### 8.2.7. Priorities and identity construction

The comparison of identity cases that are as different as those seen in this thesis illustrates diverse positions on a hypothetical gradation of cultural prestige, from those that revolve around state languages such as Italian or Spanish from Spain to others used regionally, such as Catalan or Spanish from Puerto Rico. The conscious or even militant intent to build a culture is not common in all the languages covered in this thesis. The Spanish language, both in its peninsular variant and in those corresponding to the American countries, has many speakers and an enviable vitality. The Italian language has a smaller number of speakers but is an important language, especially within Italy, where the standard version is growing every day compared to the languages and dialects spoken throughout the country. Only the Catalan language would be a language in need of protection should its regression wish to be avoided.

The degree of attachment to the target culture is certainly not the only factor when it comes to indicating whether the translated text will constitute a positive force for identity construction in a particular culture, but it does allow us to rationalise the relationship in the cultures analysed through the musical *Into the Woods* and the context in which they were finished, which encompasses the declarations of the corresponding translators.

In connection, an important parameter that is difficult to measure is represented by the preferences and qualifications of the translator himself, since he can be considered the main link in communication between cultures: the mediator who «debe establecer la máxima equivalencia posible, dando prioridad al propósito retórico y valorando el efecto de su traducción en el destinatario» (Hurtado Albir 2001:551). In any translation, but even more deeply in a creative translation process such as the translation of musicals, social norms are not the only factor that shapes the work of the translator and his decisions. The set of priorities used in translating includes the

individual freedom of translators, which allows them to decide «how to behave, be that decision fully conscious or not» (Schäffner 1998:20).

Therefore, the translator may choose to follow a series of implicit or explicit rules of his culture to the letter, but he may also take the riskier path that involves deviating from normalcy in the text he is translating. Also, although some examples of an intention to build identity can be ratified through the words of translators, this intentionality will not always be clear or linked to a previous idea. The importance that some thinkers give to individual voices that «varen conservar tot temps el recort del passat y mantenir la protesta passiva contra'l present» does not always mean they were able to influence the «consciencia reflexiva de la colectivitats» (Prat de la Riba 1906:14).

#### 8.2.7.1. Culture in Italian

Musicals in Italy compete with local genres such as the *Commedia Musicale* and others, which can serve a nation's entertainment and identity-building needs within a theatrical system that has a strong national focus. Moreover, they do it from the point of view that self-recognizes them as imported genres, despite being able to become successful. Ascari remarks that in translating *Into the Woods* and the other musicals that have shaped his career, he did not intend to adapt them to Italian culture but to leave them marked with the cultural components of the source culture. In this way, he somehow confirms that, at least in his case as a very influential translator, he does not intend to convert the genre into Italian culture but rather to make the Italian public educated enough to enjoy musicals even in their original language. In the end, for Ascari, «traduzione non è adattamento» (2021).

An approach degree of '2.19' (medium) for the Italian version indicates that it remains closer to the source culture than the others, an aspect that would agree with

the translator's desire to preserve the cultural references of the source culture, thus emphasizing features that mark it as a foreign translated text.

The Italian theatre system attaches greater importance to the operatic genre than other foreign musical theatre genres such as Spanish *zarzuelas* or Anglo-American musicals. Moreover, beyond political or economic considerations, popular culture is a powerful force in shaping society and, in the case of the *Bel paese*, opera has been a part of this popular culture with significant influence on national construction. The lesser consideration for musicals in Italy can therefore be argued as a sign of their lower cultural contribution in this case.

#### 8.2.7.2. Culture in Spanish

The production of musicals in Spain has shown remarkable growth since the last quarter of the twentieth century, from their origins which «may be traced back to the 1970s, when the country welcomed the very first great production on its stages: *Jesucristo Superstar*» (Mateo 2008:339). The initial moments of their proliferation would see a similar appearance of musicals in Spanish and Catalan, also related to «the creation of the most famous Spanish musical-theatre company, the Catalan Dagoll Dagom», producers of the original musical *Antaviana* in 1978 (Mateo 2008:322).

The beginnings would not imply an immediate acceptance of the musicals as a popular spectacle. However, the 21st century has seen how the Gran Vía of Madrid theatres and the musicals produced there—in good numbers in Spanish—surprisingly turned the Spanish capital into «the third capital of the production of musicals in the world today» (ibíd.:338). The popular component of these shows has allowed them to be produced generally from the private initiative with an audience willing to pay the price, compared to a genre such as lyrical opera, which «no tenia rellevància social per a la majoria de gent en aquesta societat» (ibíd.:331), and must therefore rely on government subsidies.

Despite being able to see this popularisation of musicals as another step towards the Americanization of Spanish culture —by an American culture that, in many ways, is becoming very influential if not hegemonic— a culture as important as the Spanish one seems capable of absorbing a genre such as musicals, leading even to the creation of numerous original musicals. This phenomenon would, according to Mateo, indicate «the establishment of the genre in the country» (ibíd.).

The degree of approach to the target culture calculated for the translation by Joan Vives into Spanish (Sp.) of *Into the Woods* ('2.46') is the highest of the four translations analysed. This result seems to indicate a desire to make the text familiar for the potential audience, although Vives points out in the interview that the translation provided is a non-definitive version and could therefore be or have been subject to changes in its performance on stage. In addition, the fact that it is the second translation of the same musical made by a translator immersed in a bilingual culture (in Catalan and Spanish) characterises the work uniquely and makes the inference of possible effects in such areas with a monolingual culture difficult, in this case in Spanish (Sp.). Another reading of the values obtained can also serve to emphasise the personal preferences of the translator more than the cultural context in which he performs his task when bringing the text to the target culture.

Regarding Pérez-Renta's translation into Puerto Rican Spanish, as the translator explains and has been previously argued, in a territory such as Puerto Rico where about three million people live —a population comparable to that of the Barcelona Metropolitan Area— musicals are not produced frequently. Public educational initiatives that include musicals, such as the «Teatro Repertorio» at the University of Puerto Rico, which has existed since 2011, are still anecdotal in the country's cultural world. However, it is possible to locate shows such as *Cuatro, un musical* (2021), produced by the «Instituto de Cultura Puertorriqueña», which focused on the lives of a group of Puerto Ricans who are trapped at the airport returning from New York to Puerto Rico. The work, originally by Miguel Rosa López, deals with

important themes in local culture, such as the coexistence of the two souls that make up the country and the diaspora to the United States.

The degree of approach for the translation into the Spanish of Puerto Rico shows a value of ‘2.25’, with a qualitative indication close to the medium approach of ‘2’, lower than the intermediate translation of Joan Vives in Spanish (Sp.). In addition to the strong integration of Puerto Rican culture with that of the United States, due to its political and cultural ties, the translator has shown great determination in remaining faithful to the source text, to the point of sacrificing the naturalness of language in fragments of the translation. This aspect explains the high use of literal translations even in the sung subtext, unlike in other language pairs. It can thus be considered that the construction of the culture of Puerto Rico notably overlaps with the integration with that of the United States and with the linguistic forms of an English language that is a daily factor for Puerto Ricans along with Spanish. This *boricua* culture, which draws on both Hispanic and Anglo-Saxon culture from the United States, having thus a hybrid nature, can be considered the origin and goal of the version of the musical analysed. As citizens of the United States, Puerto Ricans are part of the culture in which *Into the Woods* was created but in addition they enjoy the richness of having another language, Spanish.

### 8.2.7.3. Culture in Catalan

Finally, despite the existence of musical theatre in Catalonia at the beginning of the 20th century, when musicals started being popular, the local musical theatre had almost disappeared in practice (Font Mir 2016). At the end of a long period of dictatorship, the Catalan language was emerging from a lengthy ban, but musicals in Spanish were not enjoying a moment of popularity either. Despite existing examples of zarzuelas or operettas, both in Spanish and Catalan, musicals would fill a gap in terms of musical theatre performances with an entertainment component for a more popular

audience. In the Catalan case, the degree of acceptance of the musicals seems remarkable, rising from zero to 75 musicals in Catalan produced in 2019, undoubtedly becoming part of the current Catalan cultural system, in a system previously dominated by opera and operetta besides music-hall, variety and magazine performances. However, this increased popularity does not mean that cultural or musicological elites have assigned them more «social importance» (Mateo 2008:332).

The experience acquired in translating musicals turned eventually into the emergence of native musicals. The songs of *Mar i Cel* (1987) by Dagoll Dagom, have become part of the country's theatrical system, together with the cultural background of a whole generation of spectators, continuing with more recent shows such as *Scaramouche* (2016). In addition, the relationship between Sondheim's musicals and Catalan culture is much more intense than would be expected, given not only the geographical and cultural distance but also the genre involved. As early as 1963, «Salvador Escamilla va gravar un EP amb cinc temes de *West Side Story* adaptats al català» (Font Mir 2016). Years later, the transition to democracy would lead several companies to produce Sondheim's musicals translated into Catalan and, in some cases, into Spanish as well. From *Casem-nos una mica* (1993) to *Estic fent Sondheim* (2018), Catalan culture seems very interested in assimilating Sondheim's genius as its own, making it a common denominator in the emergence of musicals in Catalan while reaffirming the appropriation of this musical genre in the identity construction of this society.

When calculating the degree of approach to the target culture obtained for the translation of *Into the Woods* into Catalan, the value of '2.33' can be considered medium/high, approaching '2.5', although it is not an excessively high value. Vives is particularly interested in remaining faithful to the rhythmic-musical aspects of the translation, which does not prevent him from introducing humorous modifications or emphasizing the character of the target culture.

The interview with Vives confirms that, although the characterisation of the text as distinctly Catalan is not expressed as a high priority by him, it was sometimes chosen to modify the text with solutions that sounded more Catalan, such as when the opportunity that «en català existeix aquesta frase (...) que diuen els pares als nens petits» was taken (Vives 2021). We see this intent to Catalanize the text in the translation of character names or in the addition of mischievous jokes not included in the original, which is very characteristic of Catalan culture. This apparent cultural appropriation of the genre can be argued as a more or less transparent intention towards contributing to the growth of Catalan culture, using all the tools at hand, even if they come from foreign genres.

Focusing beyond the text to observe the context, we can also find intentionality in the production of the show itself, produced by the company Dagoll Dagom and directed by Josep Lluís Bozzo, as another link in the construction identity of a culture still in search of a balance for its theatrical polysystem. In fact, Bozzo speaks of the beginnings of the company from a political and activist position that, despite not having as its centre the recovery of Catalan culture, does naturally express its persecution, detailing «la imposició absoluta del castellà com a llengua vehicular de l'ensenyament i l'absència total de la nostra llengua en qualsevol aspecte de l'ensenyament», accompanied by «repressió política, d'humiliació cultural profunda, d'eliminació i submissió dels vençuts, de misèria econòmica i moral i de por generalitzada» (Bozzo 2015:10).

The mere fact that a small culture such as that developed in Catalan is one of the few to which this musical booklet has been translated and published may indicate a desire to build the target culture by taking advantage of musical performances such as the one mentioned, with a notable audience success but at the same time being recognized as a piece of artistic quality due to creators who are already considered canonical. This work, well integrated into the target culture, can help cement an endangered identity among other cultures of greater prestige and economic power.



Thus, *Into the Woods* and the rest of the Broadway musicals translated into Catalan —among them a good number by Sondheim— can be considered as part of the progressive reconstruction of the Catalan language and culture, becoming tools of communication and culture but also of consumption and entertainment, with the support of the administrations of the territory.

### 8.2.8. Translation strategies employed by each translator

The previous completion of a master's thesis related to music-linked translation (Noll Obiol 2015), although not part of this thesis, can be considered as the foundations for the process of maturation of concepts and methodologies that have brought us to this point. This previous work, which consists of a translation and commentary of a musical also authored by Sondheim and Lapine, made it possible to define strategies related mainly to the description of musical texts and the translation order inferred for the different subtypes of text contained in this genre. Therefore, it was considered that, given the significant constraints inherent in the translation of the sung text subtype, this should be the first translated text, followed in order of highest to lowest constraints by the spoken subtype and finally by the scenographic subtype. This view considered that the loss of information that could occur in the translated musical subtext could be recovered using the spoken subtext and even complemented with the scenographic subtext. In this subtype, we are thus not limited by the synchronisation with a pre-established rhythmic-musical structure.

However, the conduction of interviews with translators about this aspect has suggested that this consideration concerning the order of translation —that characterises the scenographic and spoken subtexts as those that should be translated last— is not always akin to the working methodology of professional translators. These professionals generally explain their work as developed in order of staging and following

the order of the scene numbers— although some translators say that within the numbers, they first translate the sung parts.

Although the translators claim not to translate in an order related to the textual subtypes, it can be observed that most of the information lost in the translation is contained in the sung subtype, which, as seen in previous sections, includes a large number of discursive creations. Regarding the spoken and scenographic subtext, we obtain a value of the degree of approach around ‘2.2’ in all language pairs, which characterises these subtypes as those closest to the source text, thus preserving their semantic content to a greater extent.

### 8.3. Possibilities of further research

First, the defined theoretical framework is suitable for the comparison of other translations of musicals. This thesis has performed the task through a single musical translated into different languages. However, it seems arguable that the tools designed would also work, for example, with a corpus of musicals translated into a single culture, intending to characterise common features of existing translations.

The encoding of texts in digital format opens up possibilities for carrying out the analysis and graphical representation of data in a convenient, modular and easily adaptable way, both for the calculation of all types of parameters and the use with other texts (linked to music or not). One of the projects derived from *XML markup language* is the so-called *MEI Schema* (Music Encoding Initiative) which can encode music content for its inclusion in automated comparison of texts that include scores.

Although this type of computer-assisted analysis obviously involves having the data described appropriately, and in this case, it has been a task that by its manual nature involved a considerable workload, the fact of having an adequate structure for analysing the handled data provides a step forward in performing such analytical tasks in other translations, particularly music-linked ones.

Another possible extension of the project carried out in this thesis could be based on the automated labelling of translation techniques for musical texts through the use of artificial intelligence systems. Starting with a representative number of manually tagged texts (by a diverse team of translators) this would serve as training material for an AI system intending to achieve the mentioned automated tagging.

The definition of the degree of rhythmic-musical preservation opens the door to comparing translations between musical theatre genres or sets of works of the same genre in different cultures. This possibility would allow us to place them on a scale according to their musicocentrism.

Finally, combining the analytical scheme designed with the used digital tools opens up many possibilities for comparing large-scale translations. Thus it seems certain to say that using computer-aided tools to manage large amounts of information could allow for more statistically representative research.

#### **8.4. Some final thoughts**

From the analysis of a single Sondheim musical, such as *Into the Woods*, in four different versions, it has been possible to describe the translation techniques used by each translator, to observe the differences for each textual subtype and pair of languages, as well as to infer the compliance with the main priorities used by translators. Combining the calculated data with the translators' declarations and the cultural context of each translation has allowed, in turn, to argue possible relationships with the identity construction of the translations treated in the thesis. At the same time, the possibility of further research has been opened up, showing that the path is always open for walking.

Considering Negrón-Muntaner's metaphor, for whom the identity is made up of makeup, or Anderson's, who considers it an imaginary community, or even Pérez-Renta's, who views a translator as a tailor who makes new clothes from scraps, the

fact that under such makeup we all look the same does not stop communities and individuals from strongly valuing their identity. The fact that a particular society gives importance to an artistic representation, a language or a type of social relationship to identify its members should only help us to see how different people regard the same thing differently and how all respectful views should be, in turn, respected.

When Even-Zohar considers that one of the factors that characterise translations is related, among other things, to «the way their source texts are selected by the target literature» (Even-Zohar 1990), as well as «the way they adopt specific norms, behaviours, and policies» of domestic ecosystems, this idea enables us to consider the importance that these works can have in identity construction, particularly in cultures under construction.

The production of musicals in translation arguably plays an essential role in the target societies, as they are cultural expressions with a commercial vocation —after all, to pay the salaries, the audiences have to pay their entrance fees— but at the same time, they have an intrinsic link with canonical culture and an influence on identity construction. The possibility that musicals, and *Into the Woods* in particular, in the original or translated version, have contributed to the collective consciousness and have been incorporated as a constituent part of a target culture, beyond simply adding a show at a time, is arguably just a line of work. However, it points us to a path of study that allows us to complement the analysis of the translation options adopted by the translator (or translators) in the light of their ideology or intention influenced by the social role of these musicals, and exemplified by theatrical criticism or opinions found on specialised websites. An in-depth study in this field could help us more accurately characterise to what extent their ideas would have been able to permeate their society.

Translated texts, constructed with existing components and imagined fragments, become part of the target society they travel to, with a greater or lesser influence on it. Furthermore, in any case, it is not trivial to determine whether this

construction through foreign texts strengthens the target culture or, on the contrary, weakens it, happening to assimilate the influences that the most vigorous culture contributes to the equation. The metaphor of cannibalism provided under the postcolonial view of translation corroborates that translation can play a central role in the target system, on the same level as an original but without the need for fidelity. The *cannibal gaze* theorised by Andrade (1928/2015) thus allows foreign texts to be assimilated, with an intent of cultural appropriation, by the culture initially considered *less important*.

If a translator or the initiator of a translation considers that the translated work can be a good contribution to the growth of a minority culture, they may also think that bringing the translation closer to the target culture is appropriate to integrate this piece into the popular imagery. From the moment that translation ceases to go one way to become a reciprocal process of exchange, importing texts from powerful languages such as English does not always have to be a colonial imposition but can become part of the construction of new identities and, at the same time, serve as a tool for the cohesion of the population, avoiding the creation of separate linguistic and identity communities.

### 8.5. A game on words

In his research of the *Gesamtkunstwerk* or *total artwork*, Sondheim achieved the production of a whole series of musicals that have reached everywhere in the world and become an integral part of the cultures where they were welcomed.

The translators of musicals, charged with a task so constrained by the musical component that words are not always the main character, have to find a way to bring to the audience both the essence of the creator and of the translator.

Either way, the translation is a play with words and a play on words, always difficult but exciting, which every translator solves in their own way. In Sondheim's

lyrics, Cinderella's Prince is searching for «the foot that fits». The translator has, in turn, to search for «the word that fits».



Search for the word that fits.  
Qua - le pa - ro - la an - drà.  
Saps el sig - ni - fi - cat?  
Pa - la - bras na - da más.

(Sondheim 1987:420)

Search for the word that fits.

Quale parola andrà?

Saps el significat?

Palabras, nada más.

## 9. REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Adorno, Theodor W. 2001. *The culture industry: Selected essays on mass culture*. Editat per Jay M. Bernstein. London - New York: Routledge Classics.
- Anderson, Benedict. 2006. *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. Edició rev. Obra original publicada el 1983. London - New York: Verso.
- De Andrade, Oswald. 2015. «Manifiesto antropófago». P. 133-38 en *Vanguardia latinoamericana, Tomo VI*. Obra original publicada el 1928. Madrid - Frankfurt: Vervuert Verlagsgesellschaft.
- Apter, Ronnie. 1985. «A Peculiar Burden: Some Technical Problems of Translating Opera for Performance in English». *Meta: Journal des traducteurs* 30(4):309.
- Ascari, Andrea. 2021. «Entrevista al traductor Andrea Ascari, realitzada per Joan Alfred Noll Obiol».
- Baker, Mona, Gill Francis, Elena Tognini-Bonelli. 1993. *Text and technology: in honour of John Sinclair*. Philadelphia - Amsterdam.: John Benjamins Publishing Company.
- Baker, Monya. 2016. «1,500 scientists lift the lid on reproducibility». *Nature* 533(7604):452-54. doi: 10.1038/533452a.
- Balfour, Sebastian, Alejandro Quiroga. 2007. *The reinvention of Spain: nation and identity since democracy*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Balibar, Etienne, Pierre Macherey. 1982. «Interview: Etienne Balibar and Pierre Macherey» Editat per J. H. Kavanagh i T. E. Lewis. *Diacritics* 12(1):46. doi: 10.2307/464790.
- Banti, Alberto Maria. 2011. *Il Risorgimento italiano*. Roma - Bari: Editori Laterza.
- Bassnett, Susan. 1998a. «Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation». P. 90-108 en *Constructing cultures: Essays on literary translation*. Editat per S. Bassnett i A. Lefevere. Multilingual Matters Limited.

- Bassnett, Susan. 1998b. «The Translation Turn in Cultural Studies». P. 123-40 en *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Editat per S. Bassnett i A. Lefevere. Clevedon, UK: Multilingual Matters.
- Beales, Derek, Eugenio F. Biagini. 2013. *The Risorgimento and the Unification of Italy*. Segona ed. London - New York: Routledge.
- Bellucci, Marco D. 2018. «Musical theatre: per conoscere e lavorare nel mondo del musical».
- Bermann, Sandra. 2005. «Introduction». P. 1-10 en *Nation, Language and the Ethics of Translation*. Editat per S. Bermann i M. Wood. Princeton - Oxford: Princeton University Press.
- Besson, Mireille, Angela D. Friederici. 1998. «Language and Music: A Comparative View». *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Fall 16(1):1-9. doi: 10.2307/40285773.
- Block, Geoffrey. 2009. *Enchanted Evenings. The Broadway Musical from Show Boat to Sondheim and Lloyd Webber*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- Bosseaux, Charlotte. 2011. «The Translation of Song». P. 1-16 en *The Oxford Handbook of Translation Studies*. Editat per K. Malmkjær i K. Windle. London, England: Oxford University Press.
- Bozzo, Joan L. 2015. *Memòries trobades en una furgoneta: els primers èxits de Dagoll Dagom*. Barcelona: Editorial Empúries.
- Brottman, Mikita. 2005. *High Theory/Low Culture*. New York: Palgrave Macmillan.
- Brown, Howard Mayer, Ellen Rosand, Reinhard Strohm, Michel Noiray, Roger Parker, Arnold Whittall, Roger Savage, Barry Millington. 2001. «Opera (i)». *Grove Music Online*.
- Buj i Casanova, Anna M. 2007. «Les Traduccions de Wagner al català: "La Walquiria": tesi doctoral». Universitat de Barcelona.
- Callicutt, Andrea Ewing. 2013. *American Musical Theatre: A Subject Guide*. Durham, NC: North Carolina Central University.



- Casillas, Arantza, Arantza Díaz de Illarraza, Juan José Igartua Perosanz, Raquel Martínez, Kepa Sarasola, Aitor Sologastoa. 2007. «Spanish-Basque Parallel Corpus Structure: Linguistic Annotations and Translation Units». P. 230-37 en *International Conference on Text, Speech and Dialogue*. Berlin - Heidelberg: Springer-Verlag.
- CCMA. 2013. *Llibre d'estil de la CCMA*. Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals.
- Chew, Geoffrey, Thomas J. Mathiesen, Thomas B. Payne, David Fallows. 2001. «Song». *Grove Music Online*.
- Coleman, Bud. 2017. «New Horizons: The musical at the dawn of the twenty-first century». P. 356-80 en *The Cambridge Companion to the Musical*. Editat per D. L. Everett i P. Laird. Obra original publicada el 2000. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coletti, Vittorio. 2017. *Da Monteverdi a Puccini Introduzione all'opera italiana*. Obra original publicada el 2003. Torino: Giulio Einaudi editore.
- Cotes, Mar. 2004. «Traducción de canciones: Grease». *Puentes* 6(noviembre 2005):77-86.
- Crothers, Lane. 2018. *Globalization and American Popular Culture*. Quarta ed. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Cullen, Jim. 2003. *The American dream: A short history of an idea that shaped a nation*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- DiccET. 2021. «Armarse la de San Quintín». *DICCET - Diccionario del español total*.
- Dijkstra, Edsger Wybe. 1972. «Notes on structured programming». P. 1-82 en *Structured programming*. Editat per O. J. Dahl, E. W. Dijkstra, C. Antony, i R. Hoare. Cambridge, MA: Academic Press Ltd.
- Eberhard, David M., Gary F. Simons, Charles D. Fennig, ed. 2019. «Summary by language size». *Ethnologue. Languages of the World*. Recuperat 7 abril 2019 (<https://www.ethnologue.com/statistics/size>).

- Edwards, Shane. 2014. «Into the Woods: The real fairy tales behind the characters». *She Knows*, desembre 18, 1-7.
- Engel, Lehman. 1975. *Their words are music: The great theatre lyricists and their lyrics*. New York: Crown Publishers.
- Espasa, Eva. 2001. *La traducció dalt de l'escenari*. Barcelona: Eumo Editorial.
- Espasa, Eva. 2009. «Repensar la representabilitat». *TRANS* 13:95-105.
- Even-Zohar, Itamar. 1990. «The position of translated literature within the literary polysystem». P. 45-51 en *The translation studies reader*. Editat per L. Venuti. London - New York: Routledge.
- Fabbri, Paolo. 2007. *Metro e canto nell'opera italiana*. Vol. 6. Obra original publicada el 1988. Torino: EDT srl.
- Font Mir, Antoni. 2016. «El teatre musical a Catalunya». *Entreacte. Revista d'arts escèniques i audiovisuals*. Recuperat 15 desembre 2018 (<http://entreacte.cat/entrades/perspectives/a-fons/el-teatre-musical-a-catalunya-una-mirada-historica/>).
- Foucault, Michel, Aurelio Garzón del Camino (tr.). 2002. *La arqueología del saber*. Obra original publicada el 1969. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Franzon, Johan. 2005. «Musical comedy translation: Fidelity and format in the Scandinavian My Fair Lady». P. 263-97 en *Song and Significance*. Leiden: Brill.
- Franzon, Johan. 2008. «Choices in Song Translation: Singability in Print, Subtitles and Sung Performance». *The Translator* 14(2):373-399. doi: 10.1080/13556509.2008.10799263.
- G.E.C. 1988. «Ritme». *Gran Enciclopèdia Catalana*.
- Generalitat de Catalunya. 1983. *Llei de Normalització Lingüística de Catalunya*. Barcelona: Department de Cultura de la Generalitat de Catalunya.
- Giaccardi, Chiara. 2000. «L'identità nazionale nell'era della globalizzazione». *Studi di Sociologia* 2(May):113-29.

- Gilbert, William S., Arthur S. Sullivan. 1980. *The pirates of Penzance*. (Musical original estrenat el 1879). New York: Alfred Music.
- Golomb, Harai. 2005. «Music-Linked Translation [MLT] and Mozart's Operas: Theoretical, Textual, and Practical Perspectives». *Song and significance: Virtues and vices of vocal translation* (25):121.
- Gordon, Eloísa. 2016. «¡... Y sigue el vaivén! Identidad, diáspora y exilio puertorriqueño». *TSN. Transatlantic Studies Network: Revista de Estudios Internacionales* 1(1):105-10.
- Gordon, Joanne. 1990. *Art isn't easy: the achievement of Stephen Sondheim*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press.
- Gorlée, Dinda L. 2005. *Song and Significance: Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam - New York: Rodopi.
- Gottfried, Martin. 1979. *Broadway Musicals*. Editat per R. Morton i L. Frankel. New York: HN Abrams.
- Harnick, Sheldon. 2003. «Foreword». En *Our musicals, ourselves: a social history of the American musical theatre*. Editat per J. B. Jones. Lebanon, NH: UPNE.
- Hayes, Bruce. 1984. «The Phonology of Rhythm in English». *Linguistic inquiry* 15(1):75-102. doi: 10.2307/4178367.
- Hetrick, Adam. 2019. «Into the Woods Translated Into American Sign Language for Indiana Staging». *Playbill Magazine*. Recuperat 23 gener 2022 (<https://www.playbill.com/article/into-the-woods-translated-into-american-sign-language-for-indiana-staging>).
- Hidalgo, Margarita. 2008. «Indicators of bilingualism and identity. Samples from the Spanish speaking world». P. 333-58 en *Bilingualism and identity: Spanish at the crossroads with other languages*. Amsterdam: John Benjamins.
- Hischak, Thomas S. 2009. *Broadway Plays and Musicals. Descriptions and Essential Facts of More Than 14,000 Shows through 2007*. Vol. 91. Jefferson, NC: McFarland & Company, Inc.

- Hugo, Victor. 1863. *Les misérables*. Lausanne: C. Lassalle.
- Hurtado Albir, Amparo. 2001. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.
- Jakobson, Roman. 2021. «On linguistic aspects of translation». P. 156-61 en *The Translation Studies Reader*. Abingdon: Routledge.
- Johnston, David. 2013. «Professing translation: The acts-in-between». *Target. International Journal of Translation Studies* 25(3):365-84.
- Jones, John Bush. 2003. *Our Musicals, Ourselves*. Lebanon, NH: UPNE.
- Joseph, John Earl. 2006. *Language and politics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kaindl, Klaus. 2012. «From realism to tearjerker and back: The songs of Edith Piaf in German». P. 151-61 en *Music, text and translation*. London: Bloomsbury.
- Kennedy, Michael Patrick, John Muir. 1998. *Musicals*. New York: Harpercollins Pub Limited.
- King, Jonathan. 2001. «Text-setting». *Grove Music Online*.
- Lajosi, Krisztina. 2008. «Opera and Nineteenth-Century Nation-Building: The (Re)sounding Voice of Nationalism». Universiteit van Amsterdam.
- Liberman, Mark, Alan Prince. 1977. «On stress and linguistic rhythm». *Linguistic inquiry* 8(2):249-336.
- Lister, David. 2003. «The Royal Opera opens a window on Sondheim». *The Independent*, abril 5.
- Lledó-Guillem, Vicente. 2018. *The making of catalan linguistic identity in medieval and early modern times*. New York: Palgrave Macmillan.
- London, Justin. 2001. «Rhythm». *Grove Music Online*.
- Lovensheimer, Jim. 2017. «Stephen Sondheim and the Musical of the Outsider». P. 205-19 en *The Cambridge Companion to the Musical*. Editat per W. A. Everett i P. R. Laird. Obra original publicada el 2008. Cambridge: Cambridge University Press.

- Low, Peter. 2003. «Singable translations of songs». *Perspectives: Studies in Translatology* 11(2):87-103. doi: 10.1080/0907676X.2003.9961466.
- Low, Peter. 2005. «The pentathlon approach to translating songs». P. 185-212 en *Song and significance. Virtues and vices of vocal translation*. Editat per D. L. Gorrée. Leiden: Brill.
- Low, Peter. 2013. «Purposeful Translating: The Case of Britten's Vocal Music». P. 69-79 en *Music, text and translation*. Editat per H. J. Minors. London: A&C Black.
- Low, Peter. 2016. *Translating Song: Lyrics and Texts*. Abingdon: Routledge.
- MacDonald, Laura Emily, Judith Sebesta. 2017. «'Tonight I will bewitch the world': the European musical». En *The Cambridge Companion to the Musical*. Obra original publicada el 2008. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Marco, Josep. 2004. «Les Tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi». *Quaderns: revista de traducció* (11):129-49.
- Martí Ferriol, José Luís. 2007. «An empirical and descriptive study of the translation method for dubbing and subtitling». *Linguistica Antverpiensia, New Series—Themes in Translation Studies* 6:171-84.
- Mateo, Marta. 2008. «Anglo-American musicals in Spanish theatres». *Translator* 14(2):319-42.
- McLaughlin, Robert L. 1991. «“No One is Alone”: Society and Love in the Musicals of Stephen Sondheim». *The Journal of American Drama and Theatre* 3(2):27.
- Merriam-Webster. 2021. «What Exactly Is a “Liberal”? No one wants a “servile arts” degree». *Merriam Webster Dictionary - Word History*.
- Middleton, Richard, Peter Manuel. 2001. «Popular music». *Grove Music Online*.
- Moerman, Gerben. 2015. «5.4 Analytic Induction [MOOC Lecture]». En *Qualitative Research Methods*. Amsterdam: University of Amsterdam.
- Molina, Lucía. 2001. «Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas árabe-español». Universitat Autònoma de Barcelona.

- Molina, Lucía, Amparo Hurtado Albir. 2002. «Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach». *Meta: Journal des traducteurs* 47(4):498.
- Morales Moya, Antonio. 2000. «Estado y Nación en la España contemporánea». *Ayer* (37):233-69.
- Morgan, Margot. 2013. *Politics and theatre in twentieth-century Europe: Imagination and resistance*. New York: Springer.
- Naden, Corinne J. 2011. *The golden age of American musical theatre: 1943-1965*. Lanham, MD: Scarecrow Press.
- Newmark, Peter. 1988. *A textbook of translation*. Hoboken NJ: Prentice-Hall International.
- Nida, Eugene Albert, Charles Russell Taber. 1964. *The theory and practice of translation*. Vol. 5. Leiden: Brill Archive.
- Nida, Eugene Albert, Charles Russell Taber. 1982. *The Theory and Practice of Translation*. Vol. 8. Segona ed. Leiden: United Bible Societies/Brill.
- Noll Obiol, Joan Alfred. 2015. «Sondheim and Lapine go Spanish: Transposing a reflective music-linked text». University of Edinburgh.
- Noll Obiol, Joan Alfred. 2020a. «Música i lletres: Idoneïtat del principi Pentatló per analitzar la traducció de cançons populars». P. 48-62. En *Recerca en Humanitats 2019*. Editat per M. Bargalló Escrivà. Tarragona: Publicacions Universitat Rovira i Virgili.
- Noll Obiol, Joan Alfred. 2020b. «Problemes en la traducció de musicals: estratègies i tècniques per resoldre'ls». P. 98-114 en *Les ciències humanes i socials: perspectives emergents per als repets de les societats multiculturals*. Editat per E. Monzó-Nebot. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Nord, Christiane. 1991. «Scopos, loyalty, and translational conventions». *Target. International Journal of Translation Studies* 3(1):91-109.

- Nord, Christiane. 1992. «Text analysis in translator training». En *Teaching translation and interpreting: training, talent, and experience*. Vol. 5. Editat per C. Dollerup i A. Loddegaard. Obra original publicada el 1987. Amsterdam: John Benjamins Publishing.
- Nord, Christiane. 1997. *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*. Manchester - Kinderhook NY: St. Jerome.
- Nord, Christiane. 2005. *Text Analysis in Translation: Theory, Methodology, and Didactic Application*. Segona ed. Amsterdam - NY: Rodopi.
- Nord, Christiane. 2006. «Translating as a purposeful activity: a prospective approach». *Teflin Journal* 17(2):131-43.
- Nord, Christiane. 2012. *Texto base-texto meta: Un modelo funcional de análisis pretraslativo*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Oliva, Salvador. 1992. *La mètrica i el ritme de la prosa*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Operabase. 2020. «Statistics - Opera productions». Recuperat 28 febrer 2020 (<https://www.operabase.com/statistics/en>).
- Ortiz, Tito Orlando. 2014. «Grandes retos del teatro musical en Puerto Rico». *Reportero Digital Puerto Rico*, desembre 11.
- Page, Jacqueline. 2013. «Surtitling Opera: A Translator's Perspective». P. 35-47 en *Music, text and translation*. London: A&C Black.
- Patriarca, Silvana, Lucy Riall. 2011. *The Risorgimento revisited: nationalism and culture in nineteenth-century Italy*. Editat per S. Patriarca i L. Riall. New York: Springer.
- Perales, Rosalina. 1992. «La dramaturgia moderna en Puerto Rico: su verdadera historia». *Teatro: Revista de Estudios Culturales/A Journal of Cultural Studies* 2(2):13.
- Pérez-Renta, Jorge. 2021. «Entrevista al traductor Jorge Pérez-Renta, realitzada per Joan Alfred Noll Obiol».

- Petersen, Peter. 2013. *Music and Rhythm: Fundamentals - History - Analysis*. Vol. 1. Pieterlen - Bern: Peter Lang GmbH.
- Prat de la Riba, Enric. 1906. *La nacionalitat catalana*. Facsímil. Barcelona: Escola d'Administració Pública de Catalunya.
- Preston, Katherine K. 2008. «American musical theatre before the twentieth century». P. 3-28 en *The Cambridge Companion to the Musical*. New York: Cambridge University Press.
- Rabadán, Rosa. 1991. *Equivalencia y traducción: problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*. Vol. 1. León: Universidad de León.
- Reiss, Katharina. 2000. «Decision making in translation». P. 168-79 en *The Translation Studies Reader*. Obra original publicada el 1981. Abingdon: Routledge.
- Reiss, Katharina, Hans J. Vermeer. 1984. «Groundwork for a general theory of translation». *Tubingen: Niemeyer*.
- Reiss, Katharina, Hans J. Vermeer. 2014. *Towards a General Theory of Translational Action. Skopos Theory Explained*. Obra original publicada el 1984. Abingdon: Routledge.
- De Riquer, Borja, Enric Ucelay-Da Cal. 1994. «An analysis of nationalisms in Spain: a proposal for an integrated historical model». P. 275-301 en *Nationalism in Europe Past and present: actas do Congreso Internacional Os Nacionalismos en Europa Pasado e Presente*. Vol. 2. Editat per J. G. Beramendi. Santiago de Compostela: Servicio de publicaciones.
- Rousseau, Jean-Jacques. 2002. *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la Mélodie, et de l'Imitation musicale*. Editat per D. M. Banda. Obra original publicada el 1781. Chicoutimi, Québec: Université du Québec.
- Rupérez Micola, Augusto, Ainoa Aparicio Fenoll, Albert Banal-Estañol, Arturo Bris. 2019. «TV or not TV? The impact of subtitling on English skills». *Journal of Economic Behavior & Organization* 158:487-99.



- Said, Edward. 2005. «The public role of writers and intellectuals». P. 15-29 en *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Vol. 10. Editat per S. Bermann i M. Wood. Princeton - Oxford: Princeton University Press.
- Salloum, Said A., Rehan Khan, Khaled Shaalan. 2020. «A survey of semantic analysis approaches». P. 61-70 en *The International Conference on Artificial Intelligence and Computer Vision*. Cham: Springer.
- Santoyo, Julio-Cesar. 1986. «A propósito del término “translema”». *Babel* 32(1):50-55.
- Schäffner, Christina. 1998. «The Concept of Norms in Translation Studies». *Current Issues In Language and Society* 5(1-2):1-9. doi: 10.1080/13520529809615500.
- Schönberg, Claude-Michel, Alain Boublil, Victor Hugo, Herbert Kretzmer, Alan Gout. 1986. *Les misérables*. (Musical original estrenat el 1980). London: Faber Music.
- Seidman, Irving. 2006. *Interviewing as Qualitative Research: A Guide for Researchers in Education and the Social Sciences*. Tercera ed. New York - London: Teachers college press.
- Shepherd, John. 2003. *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World: Performance and production*. Vol. 2. London: A&C Black.
- Silverman, David. 2015. *Interpreting qualitative data*. 5a ed. Thousand Oaks CA: Sage.
- Simões, Alberto, Sara Fernandes. 2011. «XML schemas for parallel corpora». En *XML, its Associated Technologies and its Applications*. Braga: Universidade do Minho.
- Smith, Angel. 2014. *The Origins of Catalan Nationalism, 1770-1898*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Snelson, John, Andrew Lamb. 2001. «Musical [musical comedy, musical play]». *Grove Music Online*.
- Sondheim, Stephen. 2010. *Finishing the hat: collected lyrics (1954-1981) with attendant comments, principles, heresies, grudges, whines and anecdotes*. New York: Alfred A Knopf Incorporated.

- Sondheim, Stephen. 2011. *Look, I made a hat: collected lyrics (1981-2011), with attendant comments, amplifications, dogmas, harangues, digressions, anecdotes and miscellany*. New York: Alfred A. Knopf.
- Sondheim, Stephen, James Lapine, Joan Vives (trad.). 2008. *Boscós endins*. Barcelona: Edicions 62.
- Sondheim, Stephen, James Lapine. 1986. «Into the Woods (TCG ed.)». *New York: Theatre Communications Group*.
- Sondheim, Stephen, James Lapine. 1991. *Sunday in the Park with George*. Milwaukee WI: Hal Leonard Corporation.
- Sondheim, Stephen, James Lapine, Andrea Ascari (trad.). 2015. *Into the Woods*. No publicat (obra original publicada el 1987).
- Sondheim, Stephen, James Lapine, Joan Vives (trad.). 2008. *Dentro del bosque*. Ver. 1.2. Barcelona: No publicat (obra original publicada el 1987).
- Sondheim, Stephen, James Lapine, Joan Vives (trad.), Jorge Pérez-Renta (trad.). 2013. *Dentro del bosque*. Ver. 1.3.2. San Juan de Puerto Rico: No publicat (obra original publicada el 1987).
- Sondheim, Stephen, Hugh Wheeler. 1979. *Sweeney Todd, the Demon Barber of Fleet Street (English script)*. Pdf no publicat.
- Sondheim, Stephen, Hugh Wheeler. 1999. *Sweeney Todd. The Demon Barber of Fleet Street. A musical thriller (Vocal Score)*. (musical original estrenat el 1979). New York: Riltig Music Inc. and Warner Bros Publications U.S. Inc.
- Statistics Times. 2020. «World GDP Ranking». *Statistics Times*. Recuperat 15 febrer 2021 (<https://www.statisticstimes.com/economy/world-gdp-ranking.php>).
- Stockhorst, Stefanie. 2010. *Cultural Transfer through Translation The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation*. Editat per S. Stockhorst. Amsterdam - New York: Rodopi.
- Stokes, Bruce. 2017. «What It Takes to Truly Be ‘One of Us’». *PEW Research* 1-35.

- Storey, John. 2018. *Cultural theory and popular culture: An introduction: Eighth edition*. 8a ed. London - New York: Routledge.
- Strauss, Anselm, Juliet Corbin. 1990. *Basics of qualitative research*. Thousand Oaks CA: Sage publications.
- Strauss, Anselm, Barney Glaser. 1967. *The Discovering of Grounded Theory*. Chicago: Aldine Publishing Company.
- Susam-Saraeva, Şebnem. 2015. *Translation and Popular Music: Transcultural Intimacy in Turkish – Greek Relations*. Bern: Peter Lang AG.
- Swayne, Steve. 2005. *How Sondheim Found His Sound*. Ann Arbor MI: University of Michigan Press.
- Ther, Philipp. 2014. *Center stage: operatic culture and nation building in nineteenth-century Central Europe*. West Lafayette IN: Purdue University Press.
- Törnqvist, Egil. 1991. *Transposing drama: Studies in representation*. New York: Springer.
- Torra, Vicenç, Josep Domingo-Ferrer, Josep M. Mateo-Sanz, Michael Ng. 2006. «Regression for ordinal variables without underlying continuous variables». *Information Sciences* 176(4):465-74. doi: 10.1016/j.ins.2005.07.007.
- Toury, Gideon. 2012. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Revised ed. Obra original publicada el 1995. Amsterdam - Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Troitiño, David Ramiro, Tanel Kerikmäe, Archil Chochia. 2018. *Brexit: History, reasoning and perspectives*. Cham: Springer AG.
- Tymoczko, Maria. 2000. «Connecting the Two Infinite Orders. Research Methods in Translation Studies». *Crosscultural Transgressions: Research Models in Translation: Historical and Ideological Issues* 2:9-25.
- Venuti, Lawrence. 1998. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London - New York: Routledge.

- Venuti, Lawrence. 2005. «Local contingencies: translation and national identities». P. 177-202 en *Nation, language, and the ethics of translation*. Editat per S. Bermann i M. Wood. Princeton - Oxford: Princeton University Press.
- Vinay, Jean-Paul, Jean Darbelnet. 1995. *Comparative stylistics of French and English: A methodology for translation*. Vol. 11. Editat per J. C. Sager i M.-J. Hamel. Obra original publicada el 1958. Amsterdam - Philadelphia: John Benjamins Publishing.
- Vives, Joan. 2021. «Entrevista al traductor Joan Vives, realitzada per Joan Alfred Noll Obiol».
- Wignall, Harry James. 1990. «Current Trends in Italian Opera». *Perspectives of New Music* 28(2):312. doi: 10.2307/833023.
- Wilks, Yorick. 1972. «An Artificial Intelligence Approach to Machine Translation». Stanford University, Stanford.
- Williams, Raymond. 1960. *Culture and society, 1780-1950*. Garden City NY: Anchor Books.
- Wodak, Ruth, Rudolf de Cillia, Martin Reisigl, Karin Liebhart, Angelika Hirsch (tr.), Richard Mitten (tr.), J. W. Unger (tr.). 2009. *The discursive construction of National identity*. Second ed. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Wolcott, Harry F. 2009. *Writing Up Qualitative Research*. Tercera ed. Thousand Oaks, CA - London: Sage publications.
- Wong, Yuk Wah, Raymond J. Mooney. 2006. «Learning for semantic parsing with statistical machine translation». *HLT-NAACL 2006 - Human Language Technology Conference of the North American Chapter of the Association of Computational Linguistics, Proceedings of the Main Conference (June)*:439-46. doi: 10.3115/1220835.1220891.
- Zabalbeascoa, Patrick. 1995. «Levels of Prescriptiveness in Translation». P. 41-47 en *Crosswords: issues and debates in literary and non-literary translating*. Editat per M. Ian i P. Christine. Liège: University of Liège.

- Zabalbeascoa, Patrick. 2001. «La ambición y la subjetividad de una traducción desde un modelo de prioridades y restricciones». *Traducción & Comunicación* 2:129-49.
- Zabalbeascoa, Patrick. 2006. «Priorities and Hierarchical: accounts of translation». *Miscelánea: A journal of english and american studies* (33):89-106.
- Zanettin, Federico. 2014. *Translation-Driven Corpora: Corpus Resources for Descriptive and Applied Translation Studies*. London - New York: Routledge.