Universitat Autònoma de Barcelona

Dipòsit digital de documents de la UAB

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Fernàndez Oliva, Carla; Sala Sanahuja, Joaquim, dir. Anàlisi traductològica i comparada d'una narració cèlebre japonesa, "La tomba de les llumenetes" d'Akiyuki Nosaka. 2021. (1202 Grau en Traducció i Interpretació 1203 Grau en Traducció i Interpretació 1204 Grau en Traducció i Interpretació 822 Grau en Traducció i Interpretació)

This version is available at https://ddd.uab.cat/record/249179

under the terms of the BY-NC-ND license

FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ

GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

TREBALL DE FI DE GRAU

CURS 2020-2021

ANÀLISI TRADUCTOLÒGICA I COMPARADA D'UNA NARRACIÓ CÈLEBRE JAPONESA, "LA TOMBA DE LES LLUMENETES" (火垂るの墓) D'AKIYUKI NOSAKA

Carla Fernàndez Oliva
1458027

TUTOR
JOAQUIM SALA SANAHUJA

Universitat Autònoma de Barcelona

AGRAÏMENTS

D'una banda, voldria agrair la col·laboració del meu tutor de treball final de grau Joaquim Sala Sanahuja, per haver-me fet la proposta d'anàlisi de la novel·la cèlebre *La tomba de les llumenetes*, la qual no havia llegit mai, però l'he trobada molt interessant i commovedora i, sobretot, m'ha permès fer un bon anàlisi de la llengua i la cultura japonesa i aprendre nous coneixements, vocabulari i estructures d'aquesta llengua tan complicada, però que, alhora, em sembla tan atractiva. També, m'agradaria agrair-li per haver-me guiat durant tot el procés, per la seva ajuda constant i l'interès demostrat que ha fet possible tirar endavant aquest treball.

D'altra banda, m'agradaria fer menció, també, i agrair l'ajuda i el suport que he rebut per part de familiars, sobretot, els meus pares, que m'han fet costat al llarg de la creació del treball i sempre m'han animat quan més ho necessitava, i també als amics pel seu suport moral que ha fet que no defalleixi i hagi seguit amb forces fins el final.

Dades del TFG

Títol: Anàlisi traductològica i comparada d'una narració cèlebre japonesa, "La tomba de les llumenetes" (火垯るの墓) d'Akiyuki Nosaka

Autora: Carla Fernàndez Oliva

Tutor: Joaquim Sala Sanahuja

Centre: Facultat de Traducció i d'Interpretació

Estudis: Grau en Traducció i Interpretació

Curs acadèmic: 2020-2021

Paraules clau

Traducció literària, traducció audiovisual, japonès, domesticació, estrangerització, referents culturals i multiculturalitat.

Resum del TFG

En aquest treball s'analitza des d'un punt de vista traductològic la novel·la cèlebre japonesa anomenada "La tomba de les llumenetes", d'Akiyuki Nosaka i es compara amb les respectives traduccions literàries al català, al castellà i al francès i, quant a la traducció audiovisual, a l'anglès. L'anàlisi es basa en les diferències pel que fa al contingut de la traducció, el tractament de les referències culturals i l'exotisme, i les tècniques i estratègies de traducció utilitzades en cada versió, tenint en compte la llunyania lingüística i cultural entre el japonès i les llengües romàniques.

Avís legal

© Carla Fernàndez Oliva, Barcelona, 2020. Tots els drets reservats.
Cap contingut d'aquest treball pot ser objecte de reproducció, comunicació pública, difusió i/o transformació, de forma parcial o total, sense el permís o l'autorització del seu autor/de la seva autora.

Datos del TFG

Título: Análisis traductológica y comparada de una narración célebre japonesa “La tumba de las luciérnagas” (火垂るの墓) de Akiyuki Nosaka

Autora: Carla Fernàndez Oliva

Tutora: Joaquim Sala Sanahuja

Centro: Facultad de Traducción y de Interpretación

Estudios: Grado en Traducción e Interpretación

Curso académico: 2020-2021

Palabras clave

Traducción literaria, traducción audiovisual, japonés, referentes culturales, domesticación, extranjerización i multiculturalismo.

Resumen del TFG

En este trabajo se analiza, desde un punto de vista traductológico, la novela célebre japonesa “La tumba de las luciérnagas”, del autor Akiyuki Nosaka, y se compara con las respectivas traducciones literarias al catalán, al castellano y al francés y, referente a la traducción audiovisual, al inglés. El análisis se basa en las diferencias en cuanto al contenido de la traducción, el tratamiento de las referencias culturales y el exotismo, y, también, las técnicas y estrategias de traducción utilizadas en cada versión, teniendo en cuenta la lejanía lingüística y cultural entre el japonés y las lenguas románicas.

Aviso legal

© Carla Fernàndez Oliva, Barcelona, 2020. Todos los derechos reservados. Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autora.

Dissertation Data

Title: Translation and comparative analysis of a celebrated Japanese narrative “The grave of the fireflies” (火垂るの墓) by Akiyuki Nosaka

Author: Carla Fernàndez Oliva

Tutor: Joaquim Sala Sanahuja

Centre: Faculty of Translation and Interpreting

Studies: Bachelor’s Degree in Translation and Interpreting

Academic year: 2020-2021

Key words

Literary translation, audiovisual translation, Japanese, cultural references, domestication, foreignization, and multiculturalism.

Abstract

In this paper a celebrated Japanese narrative novel is analyzed and compared to its literary translation in Spanish, in Catalan, in French and, in respect of the audiovisual translation, in English. The analysis is based on the differences regarding the content of the translation, the treatment of cultural references and exoticism, and the translation techniques or strategies used in each version, considering the linguistic and cultural distance between Japanese and Romance languages.

Legal notice

© Carla Fernàndez Oliva, Barcelona, 2020. All rights reserved. None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcasted and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author.

ÍNDEX DE CONTINGUTS

1. INTRODUCCIÓ 1

1.1 Objectius del treball 1

1.1.2 Anàlisi de l'obra traduïda en anglès en format audiovisual 1

1.2 Introducció a l'obra 2

1.2.1 Actants 4

1.2.2 L'autor 5

2. INTRODUCCIÓ A LA TEORIA DE LA TRADUCCIÓ (TÈCNIQUES DE TRADUCCIÓ, PROBLEMES I SOLUCIONS TRADUCTORES) 6

2.1 Figura del traductor 6

2.2 Problemes de traducció 7

2.3. Problemes de traducció extralingüístics 8

2.4. Equivalència dinàmica 12

2.5 L'exotisme en la traducció 13

2.5.1 Traducció dels culturemes 14

3. COMPARATIVA DE LA VERSIÓ CASTELLANA, CATALANA I FRANCESA AMB LA VERSIÓ ORIGINAL EN JAPONÈS 15

3.1 Comparativa estilística de la novel·la (nombre de pàgines, distribució…) 15

3.2 Comparativa de quatre fragments equivalents 16

3.2.1 Fragment inicial 16

3.2.2 Qüestions gramaticals i lèxiques 18

3.2.3 Equivalències traductores 19

3.2.4 Traducció de culturemes 21

3.2.5 Elisions i pèrdues lèxiques i retòriques 22

3.3 Fragment del mig de la novel·la 23

3.3.1 Qüestions gramaticals i lèxiques 24

3.4 Segon fragment del mig de la novel·la 31

3.4.1 Qüestions estilístiques, gramaticals i lèxiques 34

3.4.2 Equivalències de traducció o modulacions 35
3.4.3 Elisions i pèrdues lèxiques i/o retòriques 41
3.4.4 Traducció de les referències culturals o culturemes 43

3.5 Fragment final de la novel·la 46
3.5.1 Qüestions estilístiques, gramaticals i lèxiques 49
3.5.2 Equivalències de traducció i modulacions 50
3.5.3 Elisions i pèrdues lèxiques i/o retòriques 55
3.5.4 Traducció de les referències culturals o culturemes 58

4. NOTES A PEU DE PÀGINA 61

4.1 Nota dels traductors 62

5. ANÀLISI DE LA VERSIÓ CINEMATOGRÀFICA DE LA NOVEL·LA EN ANGLÈS 63

5.1 Anàlisi i comparativa de la subtitulació al castellà de la versió cinematogràfica i la traducció literària 67

5.2 Anàlisi i comparativa de la subtitulació a l'anglès de la versió cinematogràfica i la subtitulació al castellà 70

5.3 Anàlisi i comparativa del doblatge a l'anglès i al castellà de la versió cinematogràfica de la novel·la japonesa 74
5.3.1 Anàlisi i comparativa del doblatge i la subtitulació al castellà de la versió cinematogràfica de la novel·la 74
5.3.2 Anàlisi i comparativa del doblatge i la subtitulació a l'anglès 75

6. CONCLUSIONS FINALS 77

7. BIBLIOGRAFIA 83

PART TEÒRICA

1. INTRODUCCIÓ

1.1 Objectius del treball

En aquest treball es farà una anàlisi traductològica de la novel·la japonesa *La tomba de les llumenetes*, i, també, una comparativa de la versió original en japonès amb les respectives traduccions en castellà, català, francès i anglès.

A través d'aquesta comparativa, s'analitzaran les tècniques de traducció, s'esbrinaran quins raonaments ha seguit el traductor, com s'han solucionat els problemes de traducció que ha pogut haver-hi i de quina forma s'han adaptat o s'han mantingut les referències culturals del japonès.

Traduir d'un idioma tan diferent i complex culturalment és clarament tot un repte, ja que a l'hora de traduir cal tenir en compte, a part de la dificultat de l'idioma, possibles implicatures i/o referències culturals que cal conèixer per tal d'evitar errors de traducció com ara contrasentits, omissions o informació errònia. Per això, en aquest treball s'analitzarà la traducció de la versió en català, en castellà, en francès, i en anglès, comparant-les amb la novel·la original en japonès per tal de veure com s'han tractat aquestes qüestions lingüístiques i els problemes de traducció.

És interessant, també, analitzar entre les diferents versions traduïdes, com ara la versió en castellà i en català perquè lingüísticament són dues llengües molt semblants, que sovint comporten interferències lingüístiques, però a l'hora de traduir i d'analitzar l'ús de solucions i tècniques de traducció no hi sol haver gaires variacions. En canvi, quant a l'anglès, tenint en compte l'origen germànic de la llengua, a diferència de l'origen llatí de la llengua castellana, catalana i francesa, pot ser més interessant d'establir aquesta comparativa lingüística amb la llengua japonesa i analitzar les estratègies que s'han aplicat per tal de trobar una solució traductora i el perquè s'han aplicat unes tècniques traductològiques o unes altres.

1.1.2 Anàlisi de l'obra traduïda en anglès en format audiovisual

Quant a la traducció en anglès, a causa de les dificultats a trobar una versió traduïda accessible, ja sigui en format en línia o en paper, per tal de poder-la analitzar, s'ha optat per a fer una anàlisi traductològica des d'un punt de vista audiovisual, és a dir, mitjançant la traducció de la pel·lícula *The Grave of the Fireflies*, en lloc d'analitzar la

novel·la. Considerant, doncs, la situació de desavantatge pel que fa al material, és una bona opció analitzar la traducció en format audiovisual i, així tenir l'oportunitat, també, de comparar les diferències entre els diferents formats de traducció i analitzar l'ús de les estratègies i les tècniques en la pel·lícula en comparació de la novel·la.

Pel que fa a la comparativa, no només s'analitzaran les diferències de contingut i les tècniques utilitzades entre la versió anglesa traduïda en format audiovisual i les versions traduïdes de les novel·les en català, castellà, i en anglès, sinó que també s'estudiarà la versió en castellà del format audiovisual, comparant-la, doncs, amb l'anglesa. Per tal d'analitzar-les a consciència, l'estudi es basarà en la pel·lícula original en japonès.

També s'observarà si el traductor ha optat per modificar la traducció pel que fa a la subtitulació, fent ús de tècniques com ara l'elisió d'elements, la comprensió lingüística, la particularització...tenint en compte les limitacions d'espai d'aquesta modalitat i per les quals cal adaptar el text. Així doncs, s'analitzaran, també, les modificacions en comparació de la traducció del doblatge, i es consideraran les particularitats de l'oralitat i del registre més aviat informal, característic del protagonista de la història, un jove japonès d'uns 14 anys.

1.2 Introducció a l'obra

La tomba de les llumenetes (火垂るの墓, *Hotaru no Haka*) és una novel·la japonesa escrita per l'autor Akiyuki Nosaka l'any 1967. L'argument de la novel·la es situa en la segona guerra mundial, l'any 1945, i té lloc a Kobe. L'autor, a través de la novel·la, narra la seva història real, és a dir, es tracta d'una novel·la autobiogràfica, i narra les seves aventures i la seva experiència personal, a través del protagonista de la història, anomenat Seita, i de la seva germana petita, Setsuko, de només quatre anys.

Akiyuki Nosaka va ser orfe de mare quan només era un nadó i el seu pare el va deixar en adopció a una família de Kobe, on va viure de primera mà els bombardejos de la Segona Guerra Mundial i va haver de fer-se càrrec, tot sol, de la seva germana petita. És aquesta la història que l'autor narra en la seva novel·la, i relata la dura infància de la seva germana i la seva adolescència, havent de sobreviure tot sols a la Segona Guerra Mundial, als bombardejos d'Estats Units sobre la ciutat on residien, Kobe, i sense l'ajut ni el recolzament dels pares.

Akiyuki, a través de la seva història, de manera autobiogràfica, narra la vida japonesa de l'època; descriu la societat, malauradament desolada i afectada, tant psicològicament com econòmicament per la guerra i també, mostra clarament els costums típics de la societat japonesa de l'època, els valors que els representen, entre d'altres aspectes culturals. *La tomba de les llumenetes* és una novel·la que retrata molt bé la societat japonesa del segle XX en molts aspectes diferents, a través del llenguatge, i de la manera de narrar la història i les vivències de l'autor.

Quant al contingut de l'obra, la novel·la comença amb en Seita, el protagonista, ajagut a una estació de tren, malnodrit i moribund, mentre la gent que passa el contempla entre llàstima i fàstic. Una part de la població continua amb la seva vida diària com si la guerra no existís, els nens anant al col·legi amb la seva motxilla a l'esquena... mentre d'altres, com en Seita, vagabunds, viuen entre la pobresa extrema i la desgràcia. L'autor explica el desafortunat desenllaç de la vida d'en Seita i la Setsuko, narra com van morir, i, a continuació, fent ús de la tècnica narrativa del *flashback* o de l'escena retrospectiva, s'explica, en detall, com van succeir els fets que van provocar la mort d'en Seita i de la Setsuko en aquestes desagradables circumstàncies.

Així doncs, els dos germans van en busca de la seva mare, la qual havia estat ferida per un bombardeig i patia una malaltia cardíaca. Malauradament, la troben molt malferida a l'escola i en Seita pren la dura decisió de tirar endavant sense ella, per tal de cuidar la seva germana petita. Els dos germans se'n van a viure a casa d'una tia llunyana, però no són benvinguts i, per això, al cap d'un temps decideixen continuar tot sols i se'n van de casa. Durant un temps, viuen, com poden, dins d'una cova, alimentant-se intercanviant monedes amb pagesos per tal de sobreviure i il·luminant-se gràcies a les cuques de llum. (Aquesta, de fet, és l'escena, a la qual fa al·lusió al títol de la novel·la). Però un dia, quan en Seita torna de banyar-se a l'estany, troba a la seva germana petita sense vida i li comuniquen, també, que el seu pare també és mort. Llavors, en Seita, desesperat i debatut perd l'esperança i deixa dur-se per les circumstàncies, sense importar-li el seu destí. Decideix incinerar la seva germana, envoltada de llumenetes, i desitja que aquestes li facin companyia. Finalment, la història acaba amb la mateixa escena com s'inicia, amb en Seita a l'estació de tren, on perd la vida i acaba incinerat, entre altres nens vagabunds, en un temple de Nunobiki.

1.2.1 Actants

Quant als personatges de l'obra o actants, el principal és en Seita, el protagonista que fa el paper de l'autor, és a dir, un adolescent d'uns 14 anys el qual ha de fer-se càrrec de la seva germana petita, Setsuko, tot sol després que la seva mare emmalaltís a causa dels bombardejos i morís. En Seita reflecteix i representa els joves de la societat japonesa del segle XX enmig de la guerra i envoltats de desgràcia i de pobresa. L'autor, a través d'aquest personatge, pretén transmetre la dura experiència que van haver de viure milers de japonesos durant el cruel període de la Segona Guerra Mundial de la manera més sincera i transparent possible.

La Setsuko, la seva germana també és una protagonista de la història. És una nena de tan sols quatre anys que admira realment el seu germà gran. Malauradament, ha de ser forta i valenta des de ben petita per tal d'afrontar una infància sense el pare i la mort de la seva mare. A través de la Setsuko, podem veure el gran amor entre germans, la importància de cuidar de la família i de preocupar-se per les necessitats dels altres, de les persones que estimem, abans que les necessitats individuals. Aquest és un valor típic de la societat japonesa que retrata clarament la novel·la.

La mare dels dos germans, també és un altre personatge rellevant de la història, ja que mostra el paper de la dona en la societat japonesa del segle XX. És cert que, avui dia, al segle XXI aquest paper està canviant, per sort, però encara no ha canviat del tot i alguns aspectes se segueixen conservant. Així doncs, es mostra una dona, la qual el seu paper principal és ser mare, cuidar dels fills i de la casa, mentre el pare és qui treballa i els manté econòmicament. En aquest cas, el pare és en una base naval i no és present en la infància i l'adolescència dels fills, els quals només viuen amb la mare. Aquest paper de gènere és molt marcat a la societat japonesa i a la novel·la el veiem clarament representat.

El pare, doncs, tot i que és un personatge important en la història perquè forma part de la vida d'en Seita i de la Setsuko, a qui els li agradaria haver pogut passar més temps amb ell abans de la seva tràgica mort, se'n parla molt poc durant la novel·la i reflecteix, per tant, aquest paper de cap de família; el marit que treballa molt i lluny de casa per tal de poder mantenir els fills i la dona, però aquests no tenen la sort de poder gaudir de la seva presència i companyia.

Finalment, trobem també el personatge de la tia llunyana que els acull a casa seva un cop han d'abandonar a la mare i seguir endavant tot sols. Aquest personatge, malgrat no és gaire rellevant a la història, reflecteix també la predisposició a ajudar

els altres, tan típica de la societat japonesa. És cert que en aquesta història en Seita la descriu més aviat de forma negativa, ja que no se sent benvingut a la casa i la tia intenta treure profit de la situació per a beneficiar-se'n ella, però no sabem del tot cert si aquesta és una interpretació pròpia d'un adolescent i és més aviat errònia o si realment va succeir així i, per tant, l'autor no volia precisament reflectir aquest valor positiu de companyerisme i sacrifici pel bé del grup i de la societat, sinó més aviat la recerca del bé individual.

1.2.2 L'autor

L'autor de la novel·la, Akiyuki Nosaka (野 坂 昭), va ser un novel·lista, cantant, lletrista i polític japonès. Així doncs, a més a més de la seva evident faceta com a literat, era també músic, comentarista de programes de televisió i membre de la Cambra de Consellers del Japó.

Akiyuki Nosaka va néixer a Kamakura, a la prefectura de Kanagawa, Japó, l'any 1930 i va morir el 2015, a Tòquio, per causes naturals. Per desgràcia, va haver de viure el període bèl·lic de la Segona Guerra Mundial i el bombardeig per part dels Estats Units a Kobe, on vivia de petit. Durant la seva infància, Nosaka va perdre primer la mare poc després d'haver nascut, i el seu pare va decidir donar-lo en adopció, ja que no se'n podia fer càrrec. Malauradament, la seva mare adoptiva emmalalteix i també mor i ha d'acabar passant uns anys a un orfenat, fent-se càrrec, també, de la seva germana petita Keiko, la qual finalment acaba morint per malnutrició. Malgrat la seva infància i adolescència, ja d'adult aconsegueix entrar a estudiar a la Universitat de Waseda, a Tokio, i durant aquella etapa comença a escriure guions de televisió i a compondre cançons.

Anys després va fer-se famós gràcies a la novel·la anomenada *Els pornògrafs* (1963), però va passar a la història com un dels escriptors més cèlebres de la postguerra japonesa amb la novel·la *La tomba de les llumenetes* (1967), amb la qual va ser guardonat el premi Naoki, el premi literari més prestigiós del Japó, el 1968, i *Les algues americanes* (1968). Juntament amb el director Isao Takahata, Akiyuki Nosaka va dur la cèlebre novel·la *La tomba de les llumenetes* al cinema amb el títol La tomba de les lluernes, el 1988.

2. INTRODUCCIÓ A LA TEORIA DE LA TRADUCCIÓ (TÈCNIQUES DE TRADUCCIÓ, PROBLEMES I SOLUCIONS TRADUCTORES)

2.1 Figura del traductor

Un traductor ha de dominar diversos àmbits i que tingui certes habilitats per tal de fer una bona traducció, és clar. Però quins són aquests àmbits que hauria de dominar, concretament? Primer de tot, cal parlar dels aspectes bàsics i imprescindibles per a poder traduir, és a dir, dels aspectes lingüístics: un bon traductor ha de dominar les seves llengües de treball, tant la llengua meta com la llengua d'origen, a nivell gramatical, lèxic i sintàctic. Tanmateix, no només cal que domini la part lingüística, sinó que ha de dominar, també, altres competències traductores. Segons la doctora en traductologia Amparo Hurtado Albir podem parlar de cinc tipus de subcompetències traductives diferents. (Hurtado, 2001: 384-385)

En primer lloc, cal dominar la competència lingüística que es compon de comprensió en la llengua partida i producció en la llengua meta, la qual serà oral o escrita depenent de si parlem d'un traductor o d'un intèrpret.

En segon lloc, cal parlar de la competència extralingüística, la qual consisteix en dominar, també, els aspectes culturals que envolten les dues llengües de treball, és a dir, tenir coneixements culturals i temàtics per tal de poder fer una bona producció en la llengua meta.

En tercer lloc, trobem la competència de transferència la qual consisteix en saber recórrer adequadament el procés traductor, és a dir, saber comprendre el text original i expressar-lo reformulant en la llengua meta segons la finalitat de la traducció i les característiques del destinatari.

En quart lloc, cal exercitar, també, la competència professional o d'estil de feina, la qual consisteix en saber documentar-se, saber utilitzar les noves tecnologies com a instrument complementari i conèixer el mercat laboral.

Finalment, en cinquè lloc, cal dominar també la competència estratègica, la qual consisteix en aplicar les diferents tècniques o estratègies que s'utilitzen per tal de trobar una solució a un problema de traducció determinat. Hurtado (2001) descriu el concepte de competència estratègia com els procediments individuals, conscients i inconscients, verbals i no verbals, interns (cognitius) i externs utilitzats pel traductor per a solucionar els problemes que es troben durant el procés traductor i millorar l'eficàcia en funció de les necessitats específiques. (Hurtado, 2001: 276)

Així doncs, l'autora recalca que les tres competències clau per a diferenciar un traductor d'una persona que domina els idiomes són les tres últimes, la competència professional, la competència de transferència i la competència estratègia, sent la més important de totes la competència de transferència.

2.2 Problemes de traducció

A l'hora de traduir, també cal tenir en compte els problemes de traducció per tal de fer una bona reformulació en la llengua meta. Nord (citat per Hurtado, 2001: 282) defineix un problema de traducció com un problema objectiu que tot traductor (independentment del seu nivell de competència i de les condicions tècniques de la seva feina) ha de resoldre al llarg d'una feina de traducció determinada.

Cal, doncs, saber identificar bé els problemes de traducció per a poder aplicar-hi després la millor solució traductora. Tanmateix, sovint ens trobem amb dificultats que ens ho compliquen. Nord (citat per Hurtado, 2001: 282) identifica, doncs, quatre tipus de dificultats que podem trobar durant el procés de traducció i l'hora d'identificar els problemes de traducció.

I. Les dificultats específiques del text: estan relacionades amb el grau de comprensibilitat del text original i que poden repassant els factors intratextuals de l'anàlisi textual.

II. Les dificultats que depenen del traductor: existeixen, també, fins i tot per al traductor amb plena competència, tot i que l'experiència li ha ensenyat a superar-les.

III. Les dificultats pragmàtiques: estan relacionades amb la naturalesa de la traducció.

IV. Les dificultats tècniques: estan relacionades amb el grau d'especialització del text.

Quant als problemes de traducció, Nord (Hurtado, 2001: 283) classifica quatre tipus de problemes diferents: textuals, pragmàtics, culturals i lingüístics.

Els problemes textuals, doncs, sorgeixen de característiques particulars del text de partida com ara els jocs de paraules. Els problemes pragmàtics, però, sorgeixen de la naturalesa de la pròpia pràctica traductora. Els culturals provenen de les diferències entre les normes i les convencions de la llengua de partida i la llengua meta i, finalment, els problemes lingüístics sorgeixen de les diferències estructurals entre la llengua de partida i la llengua meta.

En aquest treball, doncs, s'analitzarà la naturalesa dels problemes de traducció que trobem entre les diferents versions en català, en castellà, en francès i en anglès de la novel·la original en japonès. En aquest cas, al tractar-se d'una novel·la original en japonès, trobarem molts problemes de naturalesa lingüística i textual, ja que la llengua japonesa, comparada amb les llengües d'origen llatí i germànic fa ús d'estructures sintàctiques i gramaticals molt diferents, la qual cosa pot comportar dificultats a l'hora de trobar una solució traductora. A més a més dels problemes lingüístics i textuals, també trobarem problemes culturals, ja que el japonès és una llengua amb una cultura darrere molt marcada que es reflecteix en la llengua, però també a l'hora de traduir i haver de transmetre el missatge en la llengua meta, haurem d'expressar conceptes extralingüístics propis d'una cultura molt llunyana i diferent en comparació de la cultura europea i, per tant, haurem d'utilitzar estratègies traductores per front a aquests problemes culturals.

2.3. Problemes de traducció extralingüístics

Així doncs, pel que fa als problemes extralingüístics, segons Molina i Hurtado (Hurtado, 2001: 269-71) podem fer-hi front utilitzant les següents tècniques traductores, les quals comentarem més endavant a l'apartat de l'anàlisi traductològic de la novel·la:

1. **Adaptació:** consisteix en reemplaçar un element cultural per d'un de propi de la cultura receptora.

Aquesta seria una opció per a solucionar un problema extralingüístic del japonès a una llengua europea ja que la cultura és molt diferent, i a vegades, depenent del destinatari i de l'encàrrec de traducció haurem d'optar per aquesta tècnica traductora. En aquesta novel·la, però, com que es tracta d'una autobiografia caldria contemplar altres opcions abans per tal de no perdre la identitat japonesa i de transmetre el missatge de l'autor al lector correctament.

2. **Ampliació lingüística:** S'afegeixen elements lingüístics; és un recurs que sol ser especialment utilitzat en interpretació consecutiva i en doblatge.

Al ser un recurs que s'utilitza per adaptar un concepte o una idea determinada a l'idioma meta afegint elements lingüístics per tal d'expressar-la millor i que sigui més entenedora pel lector, és també una bona solució traductora per a fer front a un problema cultural.

3. **Amplificació:** S'introdueixen precisions no formulades en el text original: informacions, paràfrasis explicatives, notes del traductor, etc.

   Aquesta tècnica traductora és molt útil a l'hora d'explicar referències culturals provinents d'una cultura realment llunyana del lector i de l'idioma meta i que, per tant, la millor opció és explicar-la mitjançant les notes i aclariments a peu de pàgina. En aquesta novel·la, tant en la versió en català, en castellà i en francès es fa ús d'aquesta tècnica per a explicar certs elements culturals del text com ara, en el primer paràgraf on trobem la paraula *furoshiki,* i, mitjançant un aclariment a peu d pàgina s'explica el significat: Mocador de fer farcells.
4. **Calc:** Es tradueix directament una paraula o un sintagma estranger: pot ser lèxic i estructural.

   Aquesta és una tècnica que se sol fer servir bastant entre llengües d'orígens força similars com ara el castellà, el català i el francès i sovint també l'anglès. Tanmateix, en llengües més diferents i llunyanes com ara el japonès no se sol aplicar aquest recurs si no és el cas d'un nom propi o una estructura que es pugui traduir exactament de la mateixa forma i que el lector la reconegui com a genuïna en la seva llengua.
5. **Compensació:** S'introdueix en un altre lloc del text traduït un element d'informació o d'efecte estilístic que no s'ha pogut reflectir en el mateix lloc que apareix situat al text original.
6. **Comprensió lingüística:** Se sintetitzen elements lingüístics. Es un recurs especialment utilitzat en interpretació simultània i en subtitulació.
7. **Creació discursiva:** S'estableix una equivalència efímera, totalment imprevisible i fora de context.
8. **Descripció:** Es reemplaça un terme o una expressió per la descripció de la seva forma i/o funció.

   La tècnica de la descripció també és un bon recurs si tenim dificultats per a traduir un terme amb connotacions culturals, ja que d'aquesta manera transmetem el missatge descrivint el mot o expressió al lector.
9. **Elisió:** No es formulen elements d'informació presents en el text original.
10. **Equivalent:** S'utilitza un terme o expressió reconeguda pel diccionari, per l'ús lingüístic com a equivalent en la llengua meta.
11. **Generalització:** S'utilitza un terme més general o neutre.

La tècnica de la generalització és un bon recurs per a fer servir en casos de problemes culturals, ja que optant per a traduir l'expressió problemàtica per un terme més general o neutre estem transmitent el missatge de forma correcta al lector encara que es perdi algun matís.

12. **Modulació:** S'efectua un canvi de punt de vista, d'enfocament o de categoria de pensament en relació amb la formulació del text original; pot ser lèxica i estructural.
13. **Particularització:** S'utilitza un terme més precís o concret.
14. **Préstec:** S'integra una paraula o expressió d'una altra llengua tal qual. Aquest pot ser pur (sense cap canvi) o naturalitzat (transliteració de la llengua estrangera).
15. **Substitució:** Es canvien elements lingüístics per a elements paralingüístics (entonació, gesticulació).
16. **Traducció literal:** Es tradueix paraula per paraula un sintagma o expressió.
17. **Transposició:** Es substitueix el paradigma cultural de la llengua d'origen pel paradigma cultural de la llengua d'arribada.
18. **Variació:** Es canvien elements lingüístics o paralingüístics que afecten a aspectes de la variació lingüística: canvis en el to textual, estil, dialecte social, dialecte geogràfic, etc.

I. Equivalència

En traducció, l'equivalència implica l'acceptació d'un text com a traducció d'un altre segons determinades normes o valors compartits per altres receptors del text traduït (Toury, 1995: 61). Així doncs, correspon al resultat entre allò que s'ha mantingut invariable i allò que s'ha modificat d'un text original, en funció exclusivament del conjunt de normes de conformitat amb la cultura a la qual es destina el text final.
Segons Hurtado (2001: 308) l'equivalència traductora és:

> "Noción relacional que define la existencia de un vínculo entre la traducción y el texto original; esta relación se establece siempre en función de la situación comunicativa (receptor, finalidad de la traducción) y el contexto sociohistórico en que se desarrolla el acto."

Al llarg de la història de la traducció, el concepte de l'equivalència traductora ha estat molt debatut per diferents traductòlegs com ara Vinay y Darbelnet (1958), Nida (1959) y Jakobson (1959). Es debatia si aquesta equivalència traductora era rígida i estàtica o dinàmica i funcional. Per alguns traductors l'equivalència traductora era simplement un altre procediment de traducció més entre d'altres com ara la transposició o el calc. Nida (citat per Hurtado, 2001: 203), però, utilitza el concepte de l'equivalència traductora per a definir el principi bàsic de la traducció: aconseguir l'equivalent natural més proper a una situació determinada (1959:20)

Així doncs, hi ha diverses classificacions pel que fa al concepte de l'equivalència traductora, depenent del punt de vista. Kenny (citat per Hurtado; 2001: 212) afirma que algunes classificacions es centren en el nivell en el qual es situa l'equivalència (paraula, frase, text), mentre que d'altres se centren en el missatge reproduït (equivalència denotativa, connotativa, pragmàtica...) i d'altres, tanmateix, es centren en el grau d'equivalència obtingut (equivalència aproximada, zero, etc). Així doncs, d'acord amb l'última classificació, Kade (citat per Hurtado; 2001: 212-213) presenta una classificació de quatre tipus diferents d'equivalència traductora:

1. Equivalència total: relació interlingüística de forma i contingut.
2. Equivalència facultativa: quan existeixen molts equivalents en la llengua d'arribada i només el context permet establir-ne un.
3. Equivalència aproximada: quan l'equivalència semàntica és parcial.
4. Equivalència zero: quan no existeix correspondència per a una unitat lèxica.

Tot i això, aquest sistema de classificació no és del tot adequat, ja que només es centra en l'àmbit lingüístic i pot resultar força limitat en alguns casos. Per això, Koller (citat per Hurtado; 2001: 213) planteja cinc punts de referència per aconseguir l'equivalència traductora: la realitat extralingüística, les connotacions individuals, el manteniment de la normativa lingüística i textual, el receptor de la traducció i les propietats estètiques i estilístiques.

Tanmateix, a causa del seu caràcter dinàmic i funcional, és difícil d'establir aquestes classificacions de l'equivalència traductora basant-se en el pla de la llengua i no en un pla contextual. És per això que Nida (1964) diferencia l'equivalència formal de l'equivalència dinàmica.

2.4. Equivalència dinàmica

Eugene Nida introdueix el tema de l'equivalència dinàmica al llibre Toward a Science of Translating (1964) i també a *The Theory and Practice of Translation (1969).*

> "Translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source language message, first in terms of meaning and secondly in terms of style" (Nida 1969: 12), and "there should be a high degree of equivalence of response, or the translation will have failed to accomplish its purpose." (Nida 1969: 24).

A través d'aquest concepte, l'autora expressa la importància de l'adequació de la traducció a les necessitats dels receptors. Nida y Taber (1969) diferencien entre l'equivalència formal, la qual es centra només en el missatge i se situa en el pla de la llengua, i l'equivalència dinàmica, la qual es basa en el principi de l'*efecte equivalent* en el receptor; es tracta d'una relació dinàmica que considera que la relació entre el receptor de la traducció i el missatge traduït ha de ser substancialment la mateixa que la que existia entre el receptor original i el missatge original. (Nida, citat per Hurtado; 2001: 216)

Aquesta idea, doncs, es contraposa a la idea del literalisme o de la traducció literal, la qual correspondria a una equivalència formal, i distorsiona els esquemes gramaticals i estilístics de la llengua receptora i, per tant, impedeix o dificulta la compressió del lector. (Nida y Taber, 1969/1986: 236)

Per tant, Nida y Taber (1969) proposen la següent definició per al concepte de l'equivalència dinàmica:

> "Cualidad de un traductor en la que el mensaje del texto original ha sido transferido a la lengua receptora, de tal modo que la respuesta del receptor es esencialmente igual que la de los receptores originales." (Nida y Taber, 1969/1986: 237)

Així doncs, Nida y Taber defensaven la importància de transmetre el missatge original al receptor, i traduir, per conseqüent, de forma més liberal en lloc de conservar les

formes estilístiques i gramaticals de la llengua de partida, és a dir, la identitat del text original.

> "The translator must strive for equivalence rather than identity. In a sense this is just another way of emphasizing the reproduction of the message rather than the conservation of the form of the utterance, but it reinforces the need for radical alteration of a phrase." (Nida y Taber, 1969: 12)

2.5 L'exotisme en la traducció

Davant d'una traducció d'un idioma exòtic i/o llunyà, com és el cas d'una traducció del japonès, un idioma asiàtic, a una llengua europea, ens podem trobar amb certs problemes de traducció de tipus extralingüístic els quals seran complicats de resoldre i trobar una equivalència traductora adient.

Amparo Hurtado (2001, 307) cita a Hervey y Higgins (1992) els quals van treballar la noció del *filtre cultural*. Aquests autors distingeixen diferents tipus de filtres culturals que cal considerar: filtre cultural formal, semàntic, i de variació lingüística i de gènere.

Aquest *filtre cultural* es refereix al concepte de la transposició cultural, la qual consisteix en l'elecció de diverses alternatives a l'hora de traduir referències culturals que, segons ells, van des del manteniment de trets de la cultura de partida a l'elecció de trets de la cultura d'arribada. Es poden classificar en diversos nivells des de la forma més exòtica, utilitzant la tècnica d'estrangeització, fins la forma més natural, utilitzant, per tant, la tècnica de domesticació. Així doncs, el terme de l'exotisme es situa en un extrem d'aquesta classificació, tenint en compte que és la forma més exòtica de traduir, ja que pràcticament no utilitza adaptacions a la llengua d'arribada, sinó que utilitza trets i característiques culturals de la cultura de partida.

En contraposició al grau més extrem de transposició cultural, l'exotisme, es troba la transició cultural a l'altre extrem, utilitzant tècniques de domesticació per tal d'adaptar totalment la traducció a la llengua d'arribada. Entre aquests dos graus, però, trobem, també tres altres graus intermedis de transposició cultural: el préstec cultural, el calc i la traducció comunicativa.

2.5.1 Traducció dels culturemes

Com hem vist en el punt anterior, hi ha diversos graus de transposició cultural per tal d'aconseguir l'equivalència traductora en traduccions de dues llengües diferents a nivell extralingüístic i/o cultural.

Tanmateix, hi ha diversos tipus de factors que cal considerar a l'hora de traduir culturemes:

Segons Hurtado (2001: 614) el primer factor consisteix en determinar el tipus de relació entre les dues cultures, és a dir, de cultura dominant a minoritària, de minoritària a dominant, paritat de les dues cultures, proximitat i llunyania cultural).

Tenint en compte el primer factor, doncs, el tipus de relació entre les dues cultures de les traduccions al català, castellà, francès i anglès amb la novel·la japonesa *La tomba de les llumenetes*, és de llunyania cultural i pel que fa al català, podríem dir fins i tot que hi ha una relació de cultura minoritària, el català, a dominant, el japonès, basant-nos en el nombre de parlants i l'activitat actual de la llengua.

Per tant, cal determinar primer la relació entre les cultures, ja que en algunes traduccions es pot donar el cas d'haver-hi una inequivalència cultural (inexistència d'un signe cultural en l'altra llengua), falsos amics culturals com ara gestos, conceptes o comportaments amb connotacions diferents en cada cultura, etc.

Pel que fa al segon factor, cal determinar el gènere textual en el qual s'insereix. Les característiques del text original condicionen la funció del culturema en el text. El culturema pot aparèixer en qualsevol àmbit (literari, tècnic, publicitari, etc.) i en qualsevol gènere textual produint, per tant, problemes de traducció diferents. (Hurtado; 2001: 614)

El tercer factor a tenir en compte a l'hora de traduir un culturema és valorar quina és la funció del culturema al text original, és a dir, la seva rellevància, o no rellevància, en relació al conjunt del text.

El quart factor correspon a tenir en compte la naturalesa del culturema: el registre al qual pertany, el grau de novetat, d'universalitat, etc.

El cinquè factor equivaldria a les característiques del destinatari: la seva motivació, el nivell cultural, etc.

I finalment, el sisè factor correspondria a valorar la finalitat de la traducció la qual al determinar la elecció del mètode traductor portarà al traductor a optar per una solució o una altra i a utilitzar unes tècniques de traducció determinades.

Així doncs, segons Amparo Hurtado (2001: 615) no existeixen solucions unívoques ni tampoc tècniques característiques per a la traducció dels culturemes, sinó múltiples solucions i tècniques en funció de tots aquests factors que cal tenir en compte, ja que la perspectiva traductora és funcional i dinàmica.

3. COMPARATIVA DE LA VERSIÓ CASTELLANA, CATALANA I FRANCESA AMB LA VERSIÓ ORIGINAL EN JAPONÈS

3.1 Comparativa estilística de la novel·la (nombre de pàgines, distribució, espais)

3.1.1 La tomba de les llumenetes (versió en català, traducció de Lourdes Porta i Junichi Matsuura):

Conté un total de 61 pàgines en total i 11.700 paraules 10.900 espais.

3.1.2 La tumba de las luciérnagas (versió en castellà, traducció de Lourdes Porta i Junichi Matsuura).

Conté un total de 61 pàgines en total, 10.480 paraules i 10.500 espais.

3.1.3 La tombe des lucioles (versió en francès, traducció de Patrick de Vos i Anne Gossot).

Conté un total de 67 pàgines en total i 10.150 paraules i 4896 espais.

Quant a les aclaracions, referències i notes de text, en les tres versions les trobem numerades a peu de pàgina. Tant en la versió en català com en castellà, aquestes es marquen amb un signe de crida de números en ordre ascendent, de l'1 al 30. És a dir, les dues traduccions contenen un total de 30 notes de text, des d'aclariments de vocabulari fins a explicacions d'aspectes culturals del Japó.

En canvi, cal destacar que en la versió en francès el sistema escollit per a representar les notes de text no és el mateix, ja que tot i que cada nota de text també es marca amb un signe de crida numeral, en aquest cas no és en ordre ascendent des de l'inici fins al final de la novel·la, sinó que cada pàgina numera les notes de text depenen de la quantitat i sempre s'inicia amb el número 1. També, cal mencionar que en la versió francesa no trobem tanta quantitat de notes de text com en la traducció al català i al castellà. (Més endavant, a l'apartat de referències culturals, analitzarem el perquè).

3.2 Comparativa de quatre fragments equivalents

3.2.1 Fragment inicial

A continuació, trobem el primer fragment traduït en català, castellà i francès i, finalment, la versió original en japonès.

Català	A l'estació de Sannomiya, a la banda de la platja, dels ferrocarrils nacionals, arraulit com un cabdell, recolzat en una columna de ciment armat nua, sense rajoles, assegut a terra, amb les cames estirades; tot i que tenia la pell colrada pel sol, tot i que no s'havia rentat en un mes, les galtes demacrades d'en Seita s'enfonsaven només en la pal·lidesa; al capvespre contemplava les siluetes d'uns homes que renegaven a crits —¿imprecacions d'ànimes embrutides?— mentre atiaven les fogueres com bandolers; al matí distingia, entre els nens que anaven a escola com si no hagués passat res, els furoshiki de color blanc i caqui de l'Institut Primer de Kobe, les carteres penjades a l'esquena de l'Institut Municipal, les solapes de les jaquetes marineres sobre els pantalons bombatxos de la Primera Escola Provincial de Shôin, situada a la part alta de la ciutat; entre la multitud de cames que passaven incessantment pel seu costat, alguns, en percebre una pudor estranya —tant de bo no se n'haguessin adonat! —, abaixaven els ulls i esquivaven d'un salt, atabalats, en Seita, que no tenia esma ni d'arrossegar-se fins a les latrines que hi havia davant seu.
Castellà	Estaba en la estación Sannomiya, lado playa, de los ferrocarriles nacionales, el cuerpo hecho un ovillo, recostado en una columna de hormigón desnuda, desprovista de azulejos, sentado en el suelo, las piernas extendidas; aunque el sol le había requemado la piel, aunque no se había lavado en un mes, las mejillas demacradas de Seita se hundían en la palidez; al caer la noche contemplaba las siluetas de unos hombres que maldecían a voz en grito—¿imprecaciones de almas embrutecidas?— mientras atizaban el fuego de las hogueras como bandoleros; por la mañana distinguía, entre los niños que se dirigían a

	la escuela como si nada hubiera sucedido, los furoshiki de color blanco y caqui del Instituto Primero de Kobe, las carteras colgadas a la espalda del Instituto Municipal, los cuellos de las chaquetas marineras sobre pantalones bombachos de la Primera Escuela Provincial de Shôin, situada en la parte alta de la ciudad; entre la multitud de piernas que pasaban incesantemente junto a él, algunos, al percibir un hedor extraño—¡mejor si no se hubieran dado cuenta!—, bajaban la mirada y esquivaban de un salto, atolondrados, a Seita, que ya ni siquiera se sentía con fuerzas para arrastrarse hasta las letrinas que estaban frente a él.
Francès	Dos vouté en appui contre le béton dénudé sous la mosaïque en capilotade d'un pilier de la sortie « coté plage » dans la gare des chemins de fer nationaux à Sannomiya, cul par terre, jambes étendues toutes raides ; et bien que rôti dans le plus par le soleil, bien qu'il ne se fût plus lavé depuis près d'un mois, sur ses joues décharnées stagnait une blafarde blancheur ; ses yeux fixaient des silhouettes d'hommes qui – fanfaronnades d'âmes que la nuit gonflait d'orgueil ? -allumaient des torchères et proféraient des injures, à tue-tête, comme des forbans ; ou bien le matin, parmi les élèves se dirigeant comme si de rien n'était vers l'école, il reconnaissait aux balluchons blancs se détachant sur les costumes kaki le lycée de Kobe, aux cartables sur le dos l'école municipale, aux différents cols des marinières portées sur de larges pantalons les lycées Ken.inchi, Shin.wa, Shôin ou Yamate, et dans ce flot de jambes défilant indéfiniment à côté de lui, ceux qui machinalement avaient baissé les yeux sur l'étrange puanteur—s'ils pouvaient ne s'être aperçus de rien ! -ceux-là, perdant leur sang-froid, sursautaient et s'écartaient de lui, Seita qui déjà n'avait plus la force de se trainer jusqu'aux la latrines, à un jet de pierre de là.

Japonès	省線三宮駅校内浜川の、化粧タイル剥げ落ちコンクリート剥き出しの柱に、背中まるめてもたれかかり、床に尻をつき、両脚まっすぐ投げ出して、さんざ陽に灼かれ、一月近く体を洗わぬのに、清太の痩せこけた頬の色は、ただ青白沈んでいて、夜になれんば昂ぶる心のおごりか、山賊の如くかがり火焚き声高にののしるの男のシルエットをながめ、朝には何寺もなかったように学校へ向かうカッキ色に白いに風呂敷包身は神戸一中ランドセル背負った市立中が子、県一新和松蔭山てともんペ姿ながら上はセトラー服のその襟の形を見分け、そしてひっきりなしにかたわら通り過ぎる脚の群れの、きつがねばよしふと異臭に目をおとした者は、あわててとび跳ね清太をさける、清太には眼と鼻の便所へ這いずる力も、すでになかった。

3.2.2 Qüestions gramaticals i lèxiques

Pel que fa al fragment inicial de la novel·la en català, castellà i francès, d'una banda, no trobem gaires diferències pel que fa a la traducció del contingut, és a dir, des d'un punt de vista gramatical i/o lèxic. Tampoc trobem diferències quant a l'estructura del text, de separació d'idees o de puntuació, ja que aquest primer fragment inicial inaugura la història amb una frase ben llarga, repleta de subordinades. En aquest cas, doncs, alguns traductors podrien haver optat per separar les idees per a una millor comprensió del contingut per part del lector, però observem que tant en català, en castellà i en francès el traductor ha escollit seguir l'estructura del text original en japonès.

A la traducció al francès, però, trobem algunes petites diferències estilístiques pel que fa a l'organització de la informació, ja que Patrick De Vos i Anne Gossot decideixen canviar l'ordre de les subordinades. Podem observar-ne un exemple a continuació:

> « Dos vouté en appui contre le béton dénudé sous la mosaïque en capilotade d'un pilier de la sortie *« coté plage »* dans la gare des chemins de fer nationaux à Sannomiya, cul par terre, jambes étendues toutes raides ».

Veiem, doncs, que aquest fragment és traduït de forma lleugerament diferent que la traducció en castellà i en català, les quals segueixen el mateix ordre morfològic, sintàctic i estilístic que el fragment original en japonès, que comença situant l'escena a l'estació Sannomiya. En francès, però, primer es descriu l'escena, es parla de l'entorn on en Seita es troba, de les columnes i de les rajoles abans de parlar de l'estació de Sannomiya i després continua la narració descrivint la posició d'en Seita.

Cal dir, també, que l'expressió *« coté plage »* en francès es troba entre cometes quan al text original en japonès no se'n fa ús [省線三宮駅構内側の]、 ni tampoc a la traducció al català i al castellà.

3.2.3 Equivalències traductores

D'acord amb el punt de teoria 2.4 sobre l'equivalència dinàmica, és freqüent trobar equivalències dinàmiques i estratègies de traducció més lliures davant de textos traduïts de llengües de partida i cultures llunyanes com és en aquest cas la traducció d'una l'obra japonesa a llengües europees. En aquest primer paràgraf de la novel·la, doncs, s'identifiquen diverses equivalències dinàmiques. A continuació en veiem alguns exemples:

I. 「省線三宮駅校内浜川の、化粧タイル剥げ落ちコンクリート剥き出しの柱に、**背中まるめて**もたれかかり」」

Japonès	Català	Castellà	Francès
「省線三宮駅校内浜川の、化粧タイル剥げ落ちコンクリート剥き出しの柱に、**背中まるめて**もたれかかり」	"A l'estació de Sannomiya, a la banda de la platja, dels ferrocarrils nacionals, **arraulit com un cabdell,** recolzat en una columna de ciment armat nua, sense rajoles" [...]	"Estaba en la estación Sannomiya, lado playa, de los ferrocarriles nacionales, **el cuerpo hecho un ovillo**, recostado en una columna de hormigón desnuda,	"**Dos vouté en appui** contre le béton dénudé sous la mosaïque **en capilotade** d'un pilier de la sortie « coté plage » dans la gare des chemins de fer

		desprovista de azulejos” [...]	nationaux à Sannomiya” [...]

En aquest exemple trobem l’expressió japonesa **背中まるめて**もたれかかり que si la desglossem literalment voldria dir: 背中: esquena; まるめて: arrodonir, cargolar, i もたれかかり: reclinat, recolzat.

Així doncs, si ho traduïm literalment voldria dir “amb l’esquena arrodonida i recolzada...” [...] Tanmateix, veiem que tant en català, en castellà com en francès s’ha traduït de forma més lliure per tal d’adaptar-ho a la llengua i cultura d’arribada. En català s’ha utilitzat el terme *arraulit com un cabdell;* en castellà, *el cuerpo hecho un ovillo*; i en francès, *dos vouté en appui [...] en capilotade.*

Per tant, veiem un clar exemple d’una modulació, utilitzant la tècnica d’adaptació i domesticació per tal d’apropar al màxim la traducció al lector de la cultura d’arribada.

II. 「清太の痩せこけた頬の色は、ただ青白沈んでいて」

Japonès	Català	Castellà	Francès
「清太の痩せこけた頬の色は、ただ青白**沈んでいて**」	“les galtes demacrades d'en Seita **s’enfonsaven** només en la pal·lidesa” [...]	“las mejillas demacradas de Seita se **hundían** en la palidez. “ [...]	“sur ses joues décharnées **stagnait** une blafarde blancheur.” [...]

També trobem un altre exemple de modulació en la següent frase:「清太の痩せこけた頬の色は、ただ青白**沈んでいて**」la qual en català, literalment, significa: les galtes demacrades d’en Seita **s’enfosaven** només en color blau-blanc.

Veiem, doncs, que per exemple la paraula japonesa 青白 traduïda literalment seria “blau i blanc”, ja que el kanji 青 significa blau i el kanji 白, blanc. Tanmateix, en un català genuí ho traduiríem per *pàl·lid o pal·lidesa*, que correspondria a l’equivalència adequada i, en aquest cas, estaríem davant d’un cas de modulació utilitzant la tècnica traductora d’adaptació i domesticació.

Així doncs, podem observar que tant en català com en castellà s'ha traduït per *pal·lidesa* i *palidez*, respectivament. En francès, però, veiem que s'ha traduït el terme de forma més literal, tot i que també de forma que un lector francès ho pugui entendre, però han fet ús del mot *blancheur*, que remet a la paraula original japonesa la qual utilitza l'adjectiu blanc, però també s'utilitza el mot *blafarde* (pàl·lida).

3.2.4 Traducció de culturemes

D'altra banda, quant a les referències culturals o culturemes, en aquest primer fragment ja observem molts elements culturals provinents del Japó, els quals per un lector que no coneix la cultura ni està familiaritzat amb la llengua japonesa, podrien suposar un problema. Per tant, ens trobem davant d'un problema de traducció cultural.

Japonès	Català	Castellà	Francès
「カッキ色に白いに**風呂敷**包身は」	"los furoshiki de color blanco y caqui" [...]	"los furoshiki de color blanco y caqui " [...]	"il reconnaissait aux balluchons blancs se détachant sur les costumes kaki le lycée de Kobe" [...]

En aquest cas, tant la traducció al català com al castellà han fet ús dels aclariments i han afegit una nota a peu de pàgina explicant el significat de la paraula japonesa *furoshiki.* En francès, però, trobem una diferència en quant a la solució davant d'aquest problema cultural: el traductor ha optat per ometre la paraula d'origen japonès *furoshiki* i l'ha substituït per un terme més genuí en francès, és a dir, fent ús de la tècnica de l'adaptació, *balluchons* (mocador de fer farcells) A més, però, també s'ha fet ús de la tècnica d'amplificació, ja que, com veiem en la traducció al català i al castellà, els *furoshiki* són de color blanc i caqui, en francès, però els *balluchons* són blancs i el que és caqui és l'uniforme de l'escola (*costumes*) i, tal com veiem en el text original en japonès,カッキ色に白いに風呂敷包身は神戸一中ランドセル背負った市立中が子 l'element que és caqui és el *furoshiki*, i no es parla de l'uniforme.

També trobem altres elements culturals japonesos en forma de topònims, com ara Sannomiya, la ciutat de Kobe, l'Institut Primer de Kobe, l'Institut Municipal i la Primera Escola Provinicial de Shôin. En aquest cas cap de les traduccions no ha optat

per afegir alguna explicació pel que fa aquests llocs, ja que no es tracta de cap element essencial per a poder comprendre el contingut del fragment.

3.2.5 Elisions i pèrdues lèxiques i retòriques

I. 「省線三宮駅校内浜川の、化粧タイル剥げ落ちコンクリート剥き出しの柱に、」

Japonès	Català	Castellà	Francès
「省線三宮駅校内浜川の、化粧タイル剥げ落ちコンクリート剥き出しの柱に、背中まるめてもたれかかり」	"A l'estació de Sannomiya, a la banda de la platja, dels ferrocarrils nacionals, arraulit com un cabdell, recolzat en una columna de ciment armat nua, sense rajoles" [...]	"Estaba en la estación Sannomiya, lado playa, de los ferrocarriles nacionales, el cuerpo hecho un ovillo, recostado en una columna de hormigón desnuda, desprovista de azulejos" [...]	"Dos vouté en appui contre le béton dénudé sous la mosaïque en capilotade d'un pilier de la sortie « coté plage » dans la gare des chemins de fer nationaux à Sannomiya" [...]

I. 化粧（けしょう）

Pel que fa a les pèrdues lèxiques o retòriques, en aquest primer fragment trobem una paraula japonesa 化粧（けしょう）que significa maquillatge o bé decoració, i aquest matís lèxic no el trobem en cap de les tres versions. En català, trobem directament "una columna de ciment armat nua, sense rajoles". En castellà: "una columna de hormigón desnuda, desprovista de azulejos". Per tant, s'ha traduït només la paraula タイル que correspondria a *rajoles*, perdent, doncs, el matís de rajoles *decoratives*.

En francès, però, la paraula japonesa タイル s'ha traduït per mosaïque: "le béton dénudé sous la mosaïque en capilotade d'un pilier de la sortie". En lloc d'aquesta paraula, el traductor podria haver optat per una mot més neutre com ara *carreau* o *tuile*, però d'aquesta manera es conservava més el matís original.

Així doncs, trobem una pèrdua lèxica a les traduccions al català i al castellà, i que en el cas del francès, s'ha resolt d'una forma diferent, mantenint més la literalitat.

3.3 Fragment del mig de la novel·la

A continuació, s'analitza un fragment situat al mig de la novel·la, concretament a la pàgina 130 de la novel·la original en japonès i a la pàgina 35-36 de la traducció en català i en castellà i la pàgina 42 en francès.

Català	Al vespre, les granotes raucaven en un dipòsit d'aigua que hi havia a prop i, a un costat i l'altre del cabalós corrent que fluïa des del dipòsit a través de l'herba espessa, les llumenetes espurnejaven sobre les fulles; en allargar-hi la mà, la llum parpellejava entre els dits, «Mira! Agafa-la!», en posava una al palmell de la mà amb totes les seves forces i aixafava la llumeneta en un no res: al palmell li quedava una penetrant olor acre, emparats en la negra placidesa de les tenebres de juny, perquè a Nishinomiya, al peu de la muntanya, els atacs aeris se sentien encara com una cosa aliena.
Castellà	Al anochecer, las ranas croaban en un depósito de agua cercano y, a ambos lados de la caudalosa corriente que venía fluyendo desde el depósito a través de la hierba espesa, las luciérnagas titilaban posadas una sobre cada hoja; al alargar la mano hacia ellas, su luz se veía parpadear entre los dedos, «¡Mira, cógela!», depositaba una sobre la palma de la mano de Setsuko, pero ésta la cerraba con todas sus fuerzas y aplastaba la luciérnaga en un instante: en la palma de su mano quedaba un penetrante olor acre, arropados en la negra placidez de las tinieblas de junio, porque en Nishinomiya, al pie de la montaña, los ataques aéreos se sentían todavía como algo ajeno.

Francès	La nuit venue, les grenouilles-taureaux coassaient dans le réservoir d'eau tout proche, et de part et d'autre du flot Vigoureux qui s'en écoulait, parmi l'herbe drue, c'étaient des scintillements de lucioles juchées chacune au bout d'une feuille, il suffisait de tendre la main pour faire monter les petites lumières le long des doigts, « Regarde ! Essaie de la prendre ! », il en fit tomber une sur la paume de Setsuko, mais elle ferma si fort son poing qu'elle l'écrasa, une odeur âcre qui vous picotait les narines lui restait au creux de la main, au milieu des ténèbres lisses du mois de juin, à Nishinomiya certes, mais au pied de la montagne, où les bombardements on s'en souciait peu, comme du malheur des autres.
Japonès	夜に入ると、すぐそばの貯水池の食用蛙が、ブオンブオンと鳴き、そこから流れでの、両側に生い繁る草の、葉末に一つずつ平家蛍が点滅し、手をさしのべればそのまま指の中に光が映り、「ほら、捕まえてみ」節子の掌に与えると、節はななまぐさ子は力いっぱいにぎるから、たちまちつぶれて、掌に鼻をさすような生臭いにおいが残る、めめるような六月の闇で、西宮とはいっても山の際、空襲はまだ他人ごとのよた。

3.3.1 Qüestions gramaticals i lèxiques

Aquest segon fragment és força semblant en les quatre llengües quant a qüestions gramaticals i lèxiques, ja que tant les traduccions en català, en castellà com en francès han seguit l'estructura de la novel·la original en japonès, sense variar l'estructura del contingut.

El fragment, doncs, veiem que comença de la mateixa manera en les tres traduccions.

A continuació es mostra el principi del fragment en la llengua original i les tres traduccions.

Japonès (original)	**夜に入ると**、**すぐそばの貯水池**の食用蛙が、**ブオンブオンと鳴き**、**そこから流れでの**、**両側に生い繁る草の**、葉末に一つずつ平家蛍が点滅し、
Català	**Al vespre,** les granotes **raucaven** en un **dipòsit d'aigua que hi havia a prop** i, a un costat i l'altre del cabalós corrent que **fluïa des del dipòsit a través de l'herba espessa**,
Castellà	**Al anochecer,** las ranas **croaban** en un **depósito de agua cercano** y, a ambos lados de la caudalosa corriente que **venía fluyendo desde el depósito a través de la hierba espesa**,
Francès	**La nuit venue,** les grenouilles-taureaux **coassaient** dans le **réservoir d'eau tout proche**, et de part et d'autre du flot Vigoureux **qui s'en écoulait, parmi l'herbe drue**,

Tal com veiem a la taula, doncs, des d'un punt de vista gramatical s'ha traduït força literal, mantenint l'ordre i l'estructura original de les proposicions. En aquest cas, tot i que en japonès l'ordre lèxic i gramatical és totalment diferent a les llengües occidentals, els traductors han pogut mantenir, a grans trets, la mateixa estructura gramatical, evidentment, adaptant-lo a la llengua meta.

Per exemple, la proposició **すぐそばの貯水池** en japonès, s'ha traduït al català de la següent manera: ***dipòsit d'aigua que hi havia a prop.*** S'observa, doncs, que hi hagut un canvi d'ordre pel que fa als elements de la frase, ja que en japonès la frase subordinada adverbial *que hi havia a prop* correspon a **すぐそばの** la trobem a l'inici, mentre que en català, al final i, per conseqüent, el sintagma nominal *dipòsit d'aigua* en japonès es situa al final i en català a l'inici.

Tanmateix, tot i el canvi d'ordre natural dels sintagmes es pot observar una traducció totalment literal i sense cap adaptació lèxica i cultural a la llengua meta. Per tant, no s'ha produït cap omissió ni tampoc cap pèrdua lèxica.

3.3.2 Equivalències traductores

Quant a les equivalències traductores, en aquest fragment no trobem gaires equivalències dinàmiques, és a dir adaptacions gramaticals i/o lèxiques per tal d'adaptar el text a la llengua meta, ja que com s'ha comentat al punt anterior es tracta d'un fragment traduït força literalment. Tanmateix, però, sí que cal destacar alguns fragments que s'han adaptat lleugerament a la llengua meta per tal d'acostar el text al lector.

I. 「**夜に入ると**、すぐそばの貯水池の食用蛙が、」

Japonès	Català	Castellà	Francès
「**夜に入ると**、すぐそばの貯水池の食用蛙が、」	"**Al vespre,** les granotes raucaven en un dipòsit " [...]	"**Al anochecer,** las ranas croaban en un depósito " [...]	"**La nuit venue,** les grenouilles-taureaux coassaient dans le réservoir " [...]

En aquest primer exemple s'observa una modulació, ja que en japonès l'autor utilitza 「**夜に入ると**」per a senyalar que era de nit, el qual, literalment, significa *quan arriba la nit*. Veiem, doncs, que en català s'ha traduït de manera una mica diferent adaptant-ho a la cultura i lèxic de la llengua meta, ja que en català és més comú utilitzar *a la nit* o *al vespre* com a adverbis temporals. En castellà i en francès, però, s'ha optat per utilitzar alternatives més properes al text original en japonès. Veiem que *al anochecer* i *la nuit venue* són alternatives força més literals perquè contenen aquest matís de l'expressió japonesa「夜に**入ると**」que implica un procés gradual i, fins i tot, en el cas de la traducció en francès l'estructura conté també el verb venir/ arribar.

II. 「 **ブオンブオン**と鳴き 」

Japonès	Català	Castellà	Francès
「夜に入ると、すぐそばの貯水池の食用がえるが、**ブオンブオン** と鳴き、」	“Al vespre, les granotes **raucaven** en un dipòsit d’aigua” [...]	“Al anochecer**,** las ranas **croaban** en un depósito de agua” [...]	“La nuit venue, les grenouilles-taureaux **coassaient** dans le réservoir d’eau ” [...]

En aquest altre exemple s’observa, també, una modulació, ja que en japonès s’utilitza l’expressió **ブオンブオン**と鳴き、per a descriure el so que fan les granotes, tenint en compte que és molt comú utilitzar onomatopeies. Se solen utilitzar onomatopeies per descriure diferents idees com ara sons d’animals o persones, per a descriure estats o situacions concretes, per a emocions i sentiments, o també per a certs moviments.

En català, castellà i francès, però, no se sol fer tan ús de les onomatopeies, sinó que, tal com observem, la mateixa idea es tradueix amb el verb *raucaven*, *croaban* i *coassaeint*, respectivament. Així doncs, és un cas clar de modulació perquè el traductor ha optat per canviar de recurs lingüístic, tenint en compte el lèxic i la cultura de la llengua meta, i que si es traduïa literalment el lector probablement no hauria captat tota la informació o no hauria entès correctament el missatge original.

3.3.3 Elisions i pèrdues lèxiques i retòriques

Pel que fa a les elisions i pèrdues lèxiques i retòriques, en aquest fragment se’n troben força, i algunes d’aquestes es troben a l’apartat d’equivalències dinàmiques, ja que en el cas d’haver-hi una equivalència dinàmica o modulació, sovint es produeix també, per conseqüent, una pèrdua lèxica i retòrica o una elisió, perquè s’adapta el contingut i el lèxic de l’original a la llengua meta.

I. 「 **ブオンブオン**と鳴き 」

En aquest cas, com ja s'ha comentat prèviament, hi ha una modulació perquè s'adapta un recurs lingüístic comú de la llengua original a la llengua meta, fent ús d'altres verbs. Per tant, hi ha una pèrdua lèxica i retòrica tenint en compte que en la novel·la original aquesta idea s'expressa amb una onomatopeia per a descriure el so de les granotes i en les traduccions, tant en català, en castellà com en francès, es perd aquest matís i s'opta pel verb que descriu aquest so, una alternativa més neutra, en lloc d'imitar el so explícitament amb una paraula com és el cas d'aquest recurs literari.

II. 「**夜に入ると**、すぐそばの貯水池の食用蛙が、」

En aquest segon exemple també trobem una pèrdua lèxica, sobretot, en la traducció en català, ja que l'alternativa per la qual han optat la traducció en castellà i en francès és força més literal i, per consegüent, no hi ha quasi pèrdua lèxica.

En català, doncs, com s'ha comentat també a l'apartat de les equivalències dinàmiques, s'ha optat per a traduir la locució adverbial per *al vespre* i en japonès l'expressió conté el verb venir i/o arribar, és a dir literalment voldria dir *quan arriba la nit* i en la traducció en català s'observa que s'ha produït una elisió del verb i en canvi s'ha optat per a traduir-ho d'una forma més genuïna en la llengua catalana *al vespre*, una locució adverbial que expressa aquesta mateixa idea, tot i que es perd el matís de l'original en japonès.

En castellà i en francès, però, s'ha optat per alternatives més properes a l'original fent èmfasi al verb venir o arribar en el cas del francès *la nuit venue* i en el cas del castellà *al anochecer*, tot i que no conté el verb explícitament el sufix -ecer expressa aquesta idea d'un procés o d'una acció duradora i també el prefix -a (-ad) significa *cap a*, ja que l'etimologia de la paraula és llatina i prové d' ad, (a) i noctescére, de nox, noctis (nit). Així doncs, en castellà sí que s'expressa aquesta idea de venir/arribar la nit.

III. 「すぐそばの貯水池の**食用蛙**が」

També, en aquesta mateixa frase s'observa un altre exemple d'elisió, ja que en japonès, en la novel·la original, trobem aquesta frase「すぐそばの貯水池の**食用蛙**が」

on parla d'una granota, però especifica que es tracta d'una granota toro o granota bramadora (Lithobates catesbeianus), una espècie d'amfibi que pertany a la subclasse dels anurs i a la família dels rànids (ranidae) originària de l'est de l'Amèrica del Nord i Euràsia.

Tanmateix, en la traducció en català i en castellà no s'especifica el tipus de granota, sinó que s'utilitza el nom genèric, fent ús de la tècnica de generalització, ja que el traductor no deuria considerar necessari especialitzar el tipus de granota. En francès, però, sí que s'especifica i es tradueix el terme per *grenouilles-taureaux.* Així doncs, en la traducció en castellà i en català s'observa una elisió.

IV. 「節子の掌に与えると、節はななまぐさ子は**力いっぱいにぎる**から」

A continuació es mostra un altre exemple de pèrdua lèxica en la traducció en francès, ja que en català i en castellà s'ha optat per una altra solució traductora i, per conseqüent, no hi hagut cap pèrdua lèxica i/o retòrica.

Japonès	Català	Castellà	Francès
「節子の掌に与えると、節はななまぐさ子は**力いっぱいにぎる**から、たちまちつぶれて」	" en posava una al palmell de la mà **amb totes les seves forces** i aixafava la llumeneta en un no res" [...]	"depositaba una sobre la palma de la mano de Setsuko, pero ésta la cerraba **con todas sus fuerzas** y aplastaba en un instante" [...]	"il en fit tomber une sur la paume de Setsuko, mais elle ferma **si fort** son poing qu'elle l'écrasa, " [...]

En japonès trobem l'expressió **力いっぱいにぎる**, la qual literalment significa *aixafar amb totes les teves forces.* En català, doncs, tal com es pot observar s'ha traduït de la següent manera: *en posava una al palmell de la mà amb totes les seves forces i aixafava la llumeneta en un no res.* En castellà, de fet, s'ha traduït, també, de la mateixa manera *con todas sus fuerzas y aplastaba en un instante.* En francès, però, veiem que hi ha algunes diferències i, per tant, algunes pèrdues lèxiques respecte l'original en japonès. En francès s'ha traduït de la següent manera: "il en fit tomber une sur la paume de Setsuko, mais elle ferma **si fort** son poing qu'elle l'écrasa, ".

- **Pèrdua lèxica i/o retòrica**

En primer lloc, en la traducció en francès s'observa una pèrdua lèxica i/o retòrica, ja que en japonès trobem l'adverbi **力いっぱい** que, tal com s'ha comentat anteriorment, significa *amb totes les seves forces* i en la traducció en francès s'ha optat per traduir-ho per l'adverbi **si fort** (tan fort en català), però es perd el matís japonès que explicita que s'esforça al màxim i que aixafa la llumeneta amb totes les seves forces. Aquest matís, però, sí que es manté en la traducció en català i en castellà.

- **Elisió**

Cal dir, també, que en aquesta frase també s'observa una elisió en la traducció en francès respecte a l'original en japonès.

Japonès	Català	Castellà	Francès
「節子の掌に与えると、節はななまぐさ子は力いっぱいにぎるから、**たちまち**つぶれて」	" en posava una al palmell de la mà amb totes les seves forces i aixafava la llumeneta **en un no res"** [...]	"depositaba una sobre la palma de la mano de Setsuko, pero ésta la cerraba con todas sus fuerzas y aplastaba **en un instante**" [...]	"il en fit tomber une sur la paume de Setsuko, mais elle ferma si fort son poing **qu'elle l'écrasa**, " [...]

Tal com veiem a la taula, en francès no es tradueix l'adverbi **たちまち** que significa *en un instant* en català, sinó que s'omet. En català i en castellà, però, sí que es tradueix per *en un no res* i *en un instante*, respectivament. No se sap el motiu de l'omissió, però probablement sigui per haver considerat que no era estrictament necessari pel lector per a poder entendre el contingut, tot i que sí que li aporta un matís diferent i es podria haver traduït per *en un instant*, *dans un moment*, *en un tournemain*.

3.3.4 Traducció de les referències culturals o culturemes

En aquest fragment, en la novel·la original en japonès no trobem gaires referències culturals que puguin suposar un problema a l'hora de traduir-les a la llengua meta. Tanmateix, al final del fragment parla de la situació política de l'època, dels atacs aeris i dels bombardejos a la ciutat de Nishinomiya i per tant, es tracta d'un referent cultural a la Segona Guerra Mundial.

「六月の闇で、**西宮**とはいっても山の際、**空襲**はまだ他人ごとのよた。」

En les traduccions en català, castellà i francès, però, s'ha traduït literalment, ja que no suposa un problema que dificulti la comprensió del text i del missatge original en les altres llengües i, per aquesta raó, tampoc s'ha fet ús de l'apartat de notes per a explicar la referència cultural ni tampoc el nom propi de la ciutat de Nishinomiya.

3.3.5 Reflexió del fragment

En aquest primer fragment del mig de la novel·la s'observen diferents tècniques i solucions traductores com ara l'omissió d'elements lèxics, la generalització, la domesticació, entre d'altres i, per conseqüent, si s'analitza i es comparen les traduccions amb la novel·la original, es troben pèrdues lèxiques i/o retòriques força interessants.

Sobretot, però, trobem força diferències entre les traduccions en castellà i en català i en francès, ja que en francès s'ometen alguns elements, es generalitza en alguns casos i se sol traduir mantenint més la literalitat, mentre que en català i en castellà es fa ús d'equivalències dinàmiques i, per tant, com ja s'ha comentat prèviament, en alguns casos s'observen pèrdues lèxiques i/o retòriques per tal d'adaptar la traducció al lector de la llengua meta.

3.4 Segon fragment del mig de la novel·la

A continuació, s'analitza un segon fragment situat al mig de la novel·la, concretament a la pàgina 143 de la novel·la original en japonès i a la pàgina 48-49 de la traducció en català i en castellà i la pàgina 54-55 en francès.

Català	«¿Passegem?», com que no podien agafar el son, van sortir a fer pipí plegats; sobre els seus caps, uns avions japonesos es dirigien cap a l'oest fent parpellejar els llums de senyals, blaus i vermells, «Mira, les unitats especials d'atac!»,[23] «Ah!», la Setsuko va assentir amb el cap sense comprendre què volien dir aquelles paraules, «Semblen llumenetes», «Sí, és veritat», ¿si agaféssim llumenetes i les deixessin anar dins la mosquitera, no farien, potser, una mica de llum? I així, i no és que volguessin imitar Shain[24], van anar atrapant totes les llumenetes que tenien a l'abast de la mà, una darrere l'altra,i quan les van deixar anar dintre la mosquitera, cinc o sis van emprendre el vol amb suavitat, mentre que les altres es van quedar a la tela… Oh, ja hi havia cent llumenetes volant dins la mosquitera!, continuaven sense distingir-se les faccions l'un de l'altra, però el vol de les llumenetes els donava una sensació de serenor i se'ls van tancar els ulls mentre seguien aquelles moviments suaus; les llums de les cuques, en fila: la revista naval de l'emperador de les Forces de l'Armada l'octubre de l'any deu de Showa: van adornar el vessant del mont Rokko amb una gran lluminària en forma de nau; […]
Castellà	«¿Paseamos?», Como no podían conciliar el sueño, salieron al exterior e hicieron pipí los dos juntos; sobre sus cabezas unos aviones japoneses se dirigían hacia el oeste haciendo parpadear las luces de señales, azules y rojas, «¡Mira, las unidades especiales de ataque[23]!» «¡Ah!», Setsuko asintió con la cabeza sin comprender lo que querían decir aquellas palabras, «Parecen luciérnagas», «Sí, es verdad», si cogieran luciérnagas y las metieran dentro del mosquitero, ¿no darían, tal vez, un poco de luz? Y de este modo, y

[23] Es refereix als Kamikaze.

[24] Es refereix a Che Yin, un home de lletre del segle IV, que, segons la llegenda, estudiava a les nits a la llum de les llumenetes. (*N dels T.)*

[23] Se trata de los *Kamikaze*. (*N. de los T.)*

	no es que pretendieran imitar a Shain[24], fueron atrapando todas las luciérnagas que se pusieron a su alcance, una tres otra, y cuando las soltaron dentro del mosquitero, cinco o seis emprendieron el vuelo con suavidad, mientras que las otras se posaban en la tela... ¡Oh!, ¡ya eran cien las luciérnagas que volaban ahora por el interior del mosquitero!; seguían sin poder distinguirse las facciones el uno al otro, pero el vuelo de las luciérnagas les daba una sensación de serenidad y sus ojos se cerraron mientras iban siguiendo aquellos movimientos suaves; las luces de las luciérnagas, en hilera: la revista naval del emperador a las Fuerzas de la Armada en octubre del año diez de Showa[25]; ornaron la ladera del monte Rokko con una gran luminaria en forma de nave; [...]
Francès	Incapables de trouver le sommeil, ils sortirent prendre l'air, firent pipi de concert, pendant qu'au-dessus de leurs têtes des clignotements bleus et rouges d'avions japonais sillonnaient le ciel vers l'ouest, « R'garde! Les unités d'attaque spéciales[6]! », « Mmh ! » Qu'elle opinait Setsuko, sans savoir ce que ça voulait dire, « On dirait des lucioles, hein ? » « Ouais, ouais... », puis tiens, ils pourraient toujours en attraper des lucioles, pour les mettre sous la moustiquaire, ça ferait toujours plus chair, alors, sans vouloir imiter Che Yin[7], ils se mirent à en attraper, à l'aveuglette, et quand ils les relâchèrent sous la moustiquaire, cinq ou six traînées lumineuses ondulèrent immobiles dans le filet... C'était assez, c'en faisait bien une centaine, et s'ils ne pouvaient encore distinguer leurs visages, le calme était revenu en eux, ils chaviraient dans les rêves, les yeux fixés sur ces

[24] Se refiere a Che Yin, un hombre de letras del siglo IV, quien, según la leyenda, estudiaba por las noches a la luz de las luciérnagas. *(N. de los T.)*

[25] Año 1935. *(N. de los T.)*

[6] Les fameux kamikazes.

[7] Lettré et homme politique chinois du IV siècle qui, faute d'autre lampe, capturait des lucioles pour étudier la nuit.

	doux mouvements lumineux, ici tel alignement de lucioles devenait bientôt la revue navale d'octobre 1935 avec l'immense illumination en forme de bateau qui ornait les flancs du mont Rokkô, [...]
Japonès	散歩しようかと、寝苦しいままに表へでてに人連れ小便して、その上を赤と青の標識灯点滅させた日本機が四へ向かう、「あれ特攻やで」ぶ—んと意味わからめながら節子なずき、「蛍みたいやね」「そうやなあ」そして、そや、蛍つかまえて蚊帳の中に入れたら、少し明るなるのとちゃうか、車胤を真似たわけではないが、手当り次第につかまえて、蚊帳の中にはなつと、五つ六つゆらゆらと光が走り、蚊帳にて息きむしと、およそ百余り、とうていお互いの顔はみえないが、心がおちつき、そのゆるやかな動き追ううち、夢にひきこまれ、蛍の光の列は、ヤカて昭和十年十月の観艦式、六甲山の中腹に船の形をした大イルミネ—ションが飾られ、

3.4.1 Qüestions estilístiques, gramaticals i lèxiques

Pel que fa a aquest segon fragment, les traduccions en català, en castellà i en francès segueixen força literalment l'ordre de les frases, i les formes gramaticals i lèxiques del fragment original en japonès. Cal tenir en compte, també, que és un fragment que conté molts diàlegs entre els dos protagonistes de la història i, per tant, les intervencions es marquen d'una manera determinada depenent de la llengua. En japonès, tal com s'observa en la taula anterior, els diàlegs es marquen utilitzant aquest símbol 「 」 , mentre que en castellà, català i anglès s'utilitzen les cometes baixes o llatines.

A continuació, però, s'observen alguns canvis, sobretot en la versió francesa, pel que fa qüestions gramaticals i estilístiques.

Japonès (original)	**散歩しようかと、**寝苦しいままに表へでてに人連れ小便して、その上を赤と青の標識灯点滅させた日本機が四へ向かう、[...]

Català	«**¿Passegem?»,** com que no podien agafar el son, van sortir a fer pipí plegats; sobre els seus caps, uns avions japonesos es dirigien cap a l'oest [...]
Castellà	«**¿Paseamos?»,** Como no podían conciliar el sueño, salieron al exterior e hicieron pipí los dos juntos; sobre sus cabezas unos aviones japoneses se dirigían hacia el oeste
Francès	**Incapables de** trouver le sommeil, ils sortirent prendre l'air, firent pipi de concert, pendant qu'au-dessus de leurs têtes des clignotements bleus et rouges d'avions japonais sillonnaient le ciel vers l'ouest,

Així doncs, tal com veiem a la taula anterior, s'observa com la traducció en català i en castellà comparteixen la mateixa estructura gramatical que en japonès a l'inici del paràgraf, ja que comencen amb una pregunta. Tanmateix, la traducció en francès no segueix aquesta mateixa estructura, sinó que el traductor fa ús d'una paràfrasi i d'una traducció més lliure, i comença de la següent forma: **Incapables de** trouver le sommeil […]

3.4.2 Equivalències de traducció o modulacions

Quant a les equivalències traductores, en aquest fragment no trobem gaires equivalències dinàmiques, és a dir adaptacions gramaticals i/o lèxiques per tal d'adaptar el text a la cultura de la llengua meta, ja que les traduccions es mantenen força fidels a la novel·la original en japonès. Tanmateix, però, sí que cal destacar algunes referències culturals i algunes expressions que sí que s'han adaptat lleugerament a la llengua meta per tal d'acostar el text al lector.

I. […] **寝苦しい**ままに表へでてに人連れ小便して、 […]

Japonès (original)	**寝苦しい**ままに表へでてに人連れ小便して、 […]
Català	[…] Com que **no podien agafar el son**, van sortir a fer pipí plegats; [...]
Castellà	[….] Como **no podían conciliar el sueño**, salieron al exterior e hicieron pipí los dos juntos; […]
Francès	**Incapables de trouver le sommeil,** ils sortirent prendre l'air, firent pipi de concert, […]

En aquest primer exemple, just a l'inici del paràgraf, trobem l'expressió en japonès **寝苦しい** que significa, literalment : *dificultat per dormir, problemes per dormir*. (**苦しい:** difícil, dur i **寝** dormir, descans).

Tal com s'observa en la taula anterior, tant en la traducció en català, en castellà com en francès s'ha optat per fer una modulació i traduir aquesta frase de forma lleugerament diferent, fent una traducció més lliure per tal d'adaptar-la al lector de la llengua meta. En català, per exemple, el traductor ha utilitzat l'expressió *agafar el son,* mentre que, en castellà, *conciliar el sueño* i, en francès, *trouver le sommeil*. D'aquesta manera, s'expressa correctament el missatge en japonès i no hi ha cap omissió o contrasentit, però s'adapta lleugerament a la llengua meta per tal d'expressar el missatge de la força més genuïna possible.

II. [...]「**蛍みたいやね**」「**そうやなあ**」そして、そや、蛍つかまえて蚊帳の中に入れたら、[...]

En aquest segon exemple s'analitza el registre que utilitza l'autor al llarg de la novel·la, sobretot, quan són fragments de diàleg entre els dos germans. Per tal de mostrar un registre més col·loquial i familiar, l'autor fa ús de partícules finals, molt típiques en japonès, com ara **ね, なあ**. En francès doncs, veiem que sí que s'ha remarcat aquesta quotidianitat en la seva traducció: « On dirait des lucioles, **hein** ? » « **Ouais, ouais...** ». El traductor opta per utilitzar la interjecció *hein* i també, com a recurs per a remarcar l'oralitat repeteix el *ouais* i hi afegeix els punts suspensius.

Per tant, tenint en compte l'adaptació de la traducció a la llengua meta, es tractaria d'una modulació, ja que no s'ha traduït literalment, sinó de forma més lliure per tal d'acostar el text al lector francès. En la traducció en català i en castellà, però, no s'ha transmès el matís d'oralitat, sinó que s'ha traduït de forma neutra, sense cap marca de registre, com s'observa a continuació.

Japonès (original)	[…]「蛍みたいやね」「**そうやなあ**」 […]
Català	[…] « Semblen llumenetes », « **Sí, és veritat** », [...]
Castellà	[...] «Parecen luciérnagas», «**Sí, es verdad**», […]
Francès	[…] « On dirait des lucioles, **hein** ? » « Ouais, **ouais...** », […]

A la taula s'observa, doncs, que en català i en castellà no s'ha marcat aquesta oralitat ni tampoc el registre familiar, mitjançant l'ús d'interjeccions, que utilitza l'autor quan parlen els germans. Per tant, tal com s'analitzarà més endavant, es tracta d'una pèrdua lèxica i/o retòrica, ja que, si bé és cert que no es imprescindible per a la comprensió del missatge original, aquestes marques d'oralitat són molt comunes en japonès i, en aquest cas, es perden en la traducció.

III. [...] 少し明るなるのとちゃうか、**車胤を真似**たわけではないが [...]

Japonès (original)	[…] 少し明るなるのとちゃうか、**車胤を真似**たわけではないが […]
Català	[…] I així, i no és que volguessin imitar Shain[8], [...]
Castellà	[…] Y de este modo, y no es que pretendieran imitar a Shain[9], […]
Francès	[…] ça ferait toujours plus chair, alors, sans vouloir **imiter Che Yin[10],** ils se mirent à en attraper, […]

En aquesta frase en japonès parla d'imitar a **車胤** (shain en japonès) que fa referència a Che Yin, un personatge d'una llegenda xina que deia que solia estudiar a les nits a la llum de les llumenetes. En les versions traduïdes, però, trobem algunes diferències, ja que en català i en castellà s'ha optat per traduir-ho basant-se en la pronunciació en japonès (Shain) i després detallar-ne el significat amb una nota explicativa. En francès, però, s'ha optat per traduir-ho directament per Che Yin, que correspondria al nom xinès d'aquest personatge llegendari i, també, mitjançant una compensació, explicar-ne la referència cultural a peu de pàgina amb una nota a peu de pàgina.

24. Es refereix a Che Yin, un home de lletres del segle IV, que, segons la llegenda, estudiava a les nits a la llum de les llumenetes. *(N. dels T.)*

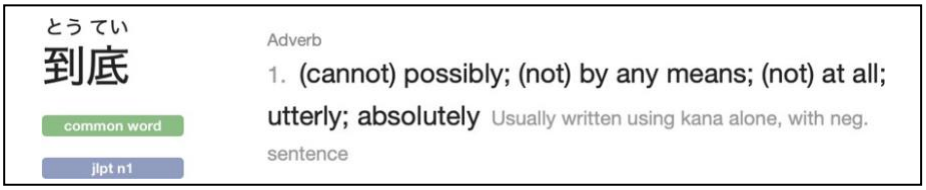
Així doncs, en la versió en català i en castellà s'ha optat per una traducció literal, ja que s'ha utilitzat el fonema japonès, i després s'ha detallat a una nota de peu, però

en francès s'ha fet ús d'una modulació per tal d'acostar el text al lector de la llengua meta i no incloure cap interferència amb la llengua japonesa i, a més, s'ha detallat també la referència cultural a una nota a peu de pàgina, com s'ha comentat prèviament.

2. Lettré et homme politique chinois du IV siècle qui, faute d'autre lampe, capturait des lucioles pour étudier la nuit.

IV. [...] **とうてい**お互いの顔はみえないが、心がおちつき [...]

En aquesta frase es troba una altra modulació, ja que en la novel·la original, en japonès, l'autor utilitza l'adverbi とうてい que significa de cap manera, impossible.



Imatge capturada del diccionari en línia de japonès *Jisho*.

És a dir, és un adverbi quantificador i atorga intensitat a la frase, ja que vol dir que, com que no hi havia llum, els era **impossible** veure's entre ells. En les tres llengües, però, tant en català, en castellà, com en francès s'ha optat per una traducció més neutra, sense donar tant d'èmfasi a la dificultat de poder veure's entre ells, sinó que en les castellà i en català fan ús del verb *seguir, continuar* i en francès s'afegeix l'adverbi de temps *encara* que tampoc es troba a l'original. Per aquestes raons, s'observa un cas de modulació en les tres llengües.

Japonès (original)	[...] **とうてい**お互いの顔はみえないが、心がおちつき […]
Català	[…] **continuaven sense** distingir-se les faccions l'un a l'altra […]
Castellà	[…] **seguían sin poder** distinguirse las facciones el uno al otro […]

Francès	[…] ils **ne pouvaient encore** distinguer leurs visages, […]

V. [...] とうていお互いの顔はみえないが、**心がおちつき** [...]

Finalment, s'observa un altre exemple de modulació en aquesta frase, ja que en japonès, en el text original, es parla de **心がおちつき** que, literalment, significa *tenir el cor calmat, en calma* perquè 心 significa cor o esperit i おちつき significa calma.

En les traduccions, però, tant en català, en castellà com en francès l'expressió no s'ha traduït literalment, sinó que de forma més lliure adaptant-la al lèxic i cultura. de la llengua meta.

A continuació, es troba la taula amb les tres traduccions i el text original en japonès.

Japonès (original)	[...] とうていお互いの顔はみえないが、**心がおちつき** […]
Català	[…] els donava una **sensació de serenor** [...]
Castellà	[…]les daba una **sensación de serenidad** […]
Francès	[…] le **calme était revenu** en eux, […]

Tal com s'observa a la taula, doncs, la traducció en els tres idiomes ha sigut força lliure i s'ha adaptat a la llengua meta, ja que en cap moment s'ha traduït literalment la paraula cor, sinó que en català i en castellà el traductor ha optat per utilitzar sensació de serenor, una alternativa que expressa aquesta idea d'una emoció i/o sentiment que transmet la paraula en japonès **心.** En francès, però, la traducció s'allunya encara més de l'original i el traductor no inclou aquest matís d'emoció sinó que simplement diu que *la calma els havia tornat.*

3.4.3 Elisions i pèrdues lèxiques i/o retòriques

Quant a les pèrdues lèxiques i/o retòriques d'aquest fragment, no en trobem gaires, ja que s'ha traduït de manera força literal i en casos on hi ha una modulació s'ha donat el cap d'haver cap elisió o cap pèrdua lèxica important. Tanmateix, a continuació s'analitzen alguns exemples de pèrdues lèxiques:

I. […] **散歩しようかと、**寝苦しいままに表へでてに人連れ小便して、その上を赤と青の標識灯点滅させた日本機が四へ向かう、[...]

Japonès (original)	**散歩しようかと、**寝苦しいままに表へでてに人連れ小便して、その上を赤と青の標識灯点滅させた日本機が四へ向かう、[…]
Català	«**¿Passegem?»,** com que no podien agafar el son, van sortir a fer pipí plegats; [...]
Castellà	«**¿Paseamos?»,** Como no podían conciliar el sueño, salieron al exterior e hicieron pipí los dos juntos;
Francès	**Incapables de** trouver le sommeil, ils sortirent prendre l'air, firent pipi de concert,

Tal com veiem a la taula anterior, i com s'ha comentat, també, prèviament al punt anterior, en aquesta frase d'inici del fragment s'observa una modulació en la traducció en francès, ja que en japonès es formula una pregunta「**散歩しようかと**」, però el traductor opta per fer una elisió i reformulació i inicia el fragment amb una frase afirmativa, i no interrogativa: ***Incapables de*** *trouver le sommeil, ils sortirent prendre l'air, firent pipi de concert,* […]

Tanmateix, en català i en castellà sí que s'ha traduït de forma literal i no s'ha elidit la pregunta, per tal de representar correctament aquest diàleg entre els dos germans que trobem, també, més endavant i al llarg del fragment.

II. [...]「**蛍みたいやね**」「**そうやなあ**」そして、そや、蛍つかまえて蚊帳の中に入れたら、[...]

En aquesta frase, com ja s'ha mencionat anteriorment, s'observa un cas de pèrdua lèxica i retòrica, ja que només es manté aquest matís d'oralitat del japonès en la traducció en francès, però tant en català com en castellà no es fa èmfasi en les partícules ni, per tant, en el registre familiar del fragment, sinó que es tradueix de forma més neutra. Per tant, podríem parlar de pèrdua lèxica i retòrica, però també d'elisió, ja que en castellà i en català aquestes partícules no s'han traduït de forma explícita, sinó que s'han omès.

III. [...] とうていお互いの顔はみえないが、**心がおちつき** [...]

A continuació, s'observa un altre exemple de modulació en aquesta frase, ja que en japonès, en el text original, es parla de **心がおちつき** que, com s'ha mencionat prèviament al punt anterior, literalment, significa *tenir el cor calmat, en calma* perquè 心 significa cor o esperit i おちつき significa calma.

En les traduccions, però, tant en català, en castellà com en francès l'expressió no s'ha traduït literalment, sinó que s'ha traduït de forma més lliure adaptant-la al lèxic i cultura de la llengua meta. En català i en castellà s'ha utilitzat el terme ***sensació*** *de serenor*, però en francès, sí que hi hagut una elisió i una pèrdua lèxica més clara, tenint en compte que no s'ha traduït aquest element sinó que el traductor ha optat per una traducció més neutra, fent ús de la tècnica i/o solució traductora de generalització: […] le **calme était revenu** en eux, […].

Per aquesta raó, es pot parlar d'una pèrdua semàntica pel que fa la traducció en francès, ja que s'ha perdut aquest matís que transmet la paraula **心** (**こころ** en *hiragana*) en japonès i que en la traducció en català i en francès s'ha resolt d'una manera que manté el sentit que volia transmetre l'autor, fent ús del substantiu *sensació.* Es considera que és una bona adaptació o modulació perquè si consultem el mot sensació al diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans, apareix la següent definició:

1 *1 f. [LC] [FS] [PS] Impressió que les coses causen en l'esperit per mitjà dels sentits. Sensació visiva, auditiva, olfactiva, tàctil. Sensacions internes. Una sensació de fred, de calor.*

Tal com s'observa en la definició anterior, el mot sensació es relaciona amb una impressió causada en l'esperit. En japonès, doncs, si es busca la definició del mot **心** apareix el següent:

こころ
心
common word
jlpt n4
Noun
1. mind; heart; spirit
しんせつ ことば だいじ こころ きざ
あなたの親切な言葉は大事に心 に刻みつけておきます。
I'll treasure your kind words.

Imatge capturada del diccionari japonès en línia *Jisho.*

心 és traduït, doncs, per ment, cor o esperit. Per tant, la solució traductora en català i en castellà encaixa amb el missatge i transmet la mateixa idea que l'autor en el text original en japonès. Per aquesta raó, en la traducció en català i en castellà no hi hagut cap pèrdua lèxica, però en francès sí perquè la solució traductor en francès ha sigut de generalitzar i d'ometre aquest matís lèxic.

3.4.4 Traducció de les referències culturals o culturemes

Quant a les referències culturals o culturemes, en aquest tercer fragment també se'n troben unes quantes, ja que parla d'alguns conceptes culturals propis japonesos, com ara la nomenclatura dels períodes o eres a Japó, i també fa referència a personatges de la cultura asiàtica, però en aquest cas de xina.

A continuació, s'analitzaran les referències culturals o culturemes que es troben en aquest fragment.

I. 特攻 (とっこう)

En primer lloc, en aquest fragment apareix el mot とっこう, que significa atac *kamikaze*, és a dir atac suïcida. En japonès *kamikaze* 神風 significa, literalment, *vent diví* i va ser utilitzat durant la Segona Guerra Mundial traductors nord-americans per a referir-se als atacs suïcides aeris. Així doncs, es tracta d'un referent cultural i en les tres llengües s'ha optat per explicar-lo a una nota a peu de pàgina de la següent manera:

Català	23 Es refereix als atacs *Kamikaze*.
Castellà	23 Se trata de los *Kamikaze*.
Francès	1 Les fameaux Kamikaze.

Tal com s'observa a la taula anterior, tot i que en les tres traduccions s'ha optat per explicar el terme amb una nota a peu de pàgina, aquesta explicació s'ha fet de forma diferent entre les diferents llengües. En català, especifica que parla d'atacs, tot i que ja es menciona al text, però en castellà s'omet aquesta especificació i només diu que

es tracta dels Kamikaze. En francès, també només es menciona que es tracta dels famosos *Kamikaze*; el traductor afegeix l'adjectiu qualificatiu *famosos*, però no proporciona, tampoc, més informació al lector.

Així doncs, tot i que el traductor opta per explicar el significat del mot a peu de pàgina, només menciona el referent cultural Kamikaze, però tampoc detalla què significa, donant per suposat que el lector tindrà suficients coneixements culturals per entendre aquest element extralingüístic japonès.

II. 車胤 (しゃいん)

Un altre exemple de referència cultural o culturema que es troba en aquest fragment és la paraula japonesa 車胤 que correspon a un personatge xinès de finals de segle IV, el qual, segons la llegenda, estudiava a les nits a la llum de les llumenetes.

En aquest cas, en les tres llengües diferents s'ha optat per explicar la referència amb una nota a peu de pàgina. La diferència, però, és que en castellà i en català s'ha mantingut el fonema original en japonès *Shain* a la traducció i després a la nota de peu s'ha especificat el nom xinès, però en francès s'ha optat per traduir-lo directament en la forma xinesa Che Yin.

Cal dir, però, que una altra solució traductora podria haver sigut l'amplificació, és a dir, haver explicat la referència o haver afegit informació al text mitjançant una subordinada explicativa per tal d'especificar el nom xinès. Per exemple: [...] imitar a Shain, Che Yin en xinès, [...] Tanmateix, en aquest cas, que és necessari ampliar la informació i especificar qui és aquest personatge i quina és la relació amb el fragment, utilitzar el recurs d'afegir una nota a peu de pàgina seria, probablement, la millor solució traductora.

III. 昭和 (しょうわ)

En tercer lloc, al fragment també es parla de l'era japonesa *Showa*. En aquest cas, s'observen diferències pel que fa a la traducció del referent cultural en francès, en comparació de la traducció en català i en castellà.

A continuació, es troba una taula comparativa amb les solucions traductores de cada llengua.

Japonès (original)	[…] ヤカて**昭和**十年十月の観艦式、 […]
Català	[…] l'octubre de l'any deu de Showa [...]
Castellà	[...] octubre del año diez de Showa [...]
Francès	[…] La revue navale **d'octobre 1935** [...]

Tal com s'observa a la taula anterior, en francès el traductor ha optat per adaptar el referent cultural (l'era japonesa Showa) a la llengua meta, és a dir, fent ús de la tècnica de domesticació, ja que ha substituït el referent japonès per l'equivalència al calendari gregorià, és a dir l'any 1935.

Tanmateix, el traductor en català i en castellà ha optat per una solució traductora diferent, fent ús de la tècnica d'estrangeització perquè s'ha mantingut el referent cultural en japonès, el nom de l'era japonesa Showa. S'explica, però, l'equivalència al calendari gregorià a la nota de peu de pàgina, mentre que en la traducció en francès no es troba cap explicació a la nota de peu pàgina perquè ja s'ha adaptat el referent al lector i, per consegüent, no és necessari.

IV. 六甲山

Finalment, en aquest fragment també es parla de la serralada japonesa Rokko, localitzada a la prefectura de Hyōgo. És a dir, es tracta d'un referent cultural, ja que es troba a Japó i el lector occidental és probable que no en tingui coneixement, però és cert que no és imprescindible saber sobre la muntanya Rokkō per a entendre el missatge original del text en japonès. A més, cal tenir en compte que al text original ja ens explica que és una muntanya, en japonès trobem aquest kanji 山, i no només s'anomena el nom propi Rokkō. Per aquesta raó, en cap de les tres llengües s'ha afegit una explicació amb una nota a peu de pàgina ni tampoc s'ha fet ús de la tècnica d'amplificació.

Així doncs, en francès s'ha traduït per *mont Rokkô*, en castellà per *monte Rokko,* i en català, *mont Rokko.*

3.5 Fragment final de la novel·la

A continuació, s'analitza el fragment final de la novel·la, el qual es troba concretament a la pàgina 156-157 de la novel·la original en japonès i a la pàgina 60-61 de la traducció en català i en castellà i la pàgina 66-67 en francès.

Japonès (original)	[...] 暮れるにしたがって、風のたび低くなりながら木炭は赤い色をゆらめかせ、夕空には、星見下せば、二日前から灯火管制のとけた谷あいの家並み、ちらほらなつかし明りがえみえて、四年前、父の従弟の結婚について、候補者の身もと調べるためこのあたりを母と歩き、遠くあの未亡人の家のながめた記憶と、いささかもかわるところはない。 夜更けに火が燃えつき、骨を拾うにもくらがりで見当つかず、そのまま穴のかたわらに横たわり、周囲はおびただしい蛍のむれ、だがもう清太は手にとることもせず、これやったら節子さびしないやろ、蛍がついてるもんなあ、上ったり下ったりついと横へ走ったり、もうじき蛍もおらんようになるけど、蛍と一緒に天国へいき。暁に眠ざめ、白い骨、それはローセキのかけらの如く細かくくだけていたが、集めて山を降り、未亡人の家の裏の露天の防空壕の中に、多分、清太の忘れたのを捨てたのだろう、水につかって母の長じゅばん腰ひもがまるまっていたから、拾い上げ、ひっかついで、そのまま壕にこはもどらなかった。昭和二十年九年月二十に月年午後、三宮駅校内で野垂れ死にした清太は、他に二、三年はあった浮浪児の死体と共に、布引の上の寺で荼毘に付され、骨は無縁仏として納骨堂へおさめられた。 [...]
Català	[...] Al vespre es va aixecar una mica de vent i, a cada ràfega, el carbó vegetal rugia sordament i s'avivava el vermell de les brases; al cel de la vesprada, els estels; en dirigir la mirada cap avall, a les fileres de cases e la vall, lliures des de feia dos dies del control de l'enllumenat, s'hi veien, aquí i allà, els llums enyorats; quatre anys enrere, quan havia vingut amb la seva

	mare a recollir informació sobre una candidata per a la boda d'un cosí del pare, recordava haver contemplat des d'allà la casa de la vídua; era com si res no hagués canviat, gens ni mica. El foc es va extingir a altes hores de la matinada i, com que no es podia orientar en les tenebres per recollir els ossos, es va ajeure al costat de la fossa; al seu entorn hi havia una munió de llumenetes que en Seita ja no va voler atrapar: amb elles, la Setsuko no se sentirà tan sola, les llumenetes li faran companyia, pujant, baixant, desviant-se tot d'una cap als costats, aviat elles també desapareixeran, però tu, Setsuko, aniràs al cel amb les llumenetes. Es va despertar a trenc d'alba, va recollir els ossos blancs, dividits en fragments diminuts, com bocins de talc, i va baixar la muntanya; al fons d'una trinxera, darrere la casa de la vídua, va trobar-hi la roba interior del quimono de la seva mare xopa i feta un cabdell — probablement l'havia oblidada a la casa i la vídua l'hi havia llençat — , va recollir-la, va penjar-se-la al coll i se'n va anar; ja no tornaria mai més a la cova. La tarda del vint-i-dos de setembre de l'any vint de *Shôwa*,[11] en Seita, que havia mort com un gos abandonat a l'estació de Sannomiya, fou incinerat amb els cadàvers d'uns altres vint o trenta nens vagabunds més en un temple de Nunobiki i els seus ossos van ser dipositats al columbari, les restes d'un mort desconegut.
Castellà	[...] Al anochecer se levantó un poco de viento y, a cada ráfaga, el carbón vegetal rugía en tono quedo y se avivaba el rojo de las ascuas; en el cielo del atardecer, las estrelles; al mirar hacia abajo, en las hileras de casas del valle, libres desde hacía dos días del control de alumbrado, se veían, acá y allá, las luces añoradas; cuatro años atrás, cuando él había venido con su madre a recoger algunos datos sobre una candidata para la boda

[11] L'any 1945. (N. de los T.)

	de un primo de su padre, recordaba haber contemplado desde el mismo lugar la casa de la viuda; era como si nada hubiera cambiado, en absoluto. El fuego se extinguió a altas horas de la noche y, al no poder orientarse en las tinieblas para recoger los huesos, se acostó junto a la fosa; a su alrededor había una multitud de luciérnagas que Seita ya no intentó atrapar: con elles, Setsuko no se sentiría tan sola, las luciérnagas la acompañarían..., subiendo, bajando, desviándose de repente hacia los lados, dentro de poco, también elles desaparecerán, pero tú, Setsuko, irás al cielo con las luciérnagas. Se despertó al amanecer, recogió los huesos blancos, divididos en fragmentos diminutos, parecidos a trocitos de talco, y bajó la montaña; en el fondo de una trinchera, detrás de la casa de la viuda, encontró la ropa interior del quimono de su madre hecha un ovillo y empapada de agua — sin duda la había olvidado en la casa y la viuda la había arrojado allí—, la recogió, se la puso sobre un hombro y se fue; ya no regresaría jamás a la cueva. La tarde del veintidós de septiembre del año veinte de *Shôwa*, [30] Seita, que había muerto como un perro abandonado en la estación de Sannomiya, fue incinerado junto a los cadáveres de otros veinte o treinta niños vagabundos en un templo de Nunobiki y sus huesos fueron depositados en el columbario, los restos de un muerto desconocido.
Francès	[…] Le jour déclinait, les charbons poussaient de petits ronflements sous la bourrasque, en allumant des rougeoiements tremblotants, le crépuscule emplissait le ciel d'étoiles, et quand il regarda en contrebas, vers les rangées de maisons au fond de la vallée où depuis deux jours le black-out avait été levé, il vit çà et là cette douce lumière d'autrefois, il avait marché de ce côté

[30] Año 1945. (N. de los T.)

	du trou ; tout autour c'était une nuée incalculable de lucioles, mais il ne fit pas même un geste pour en prendre dans sa main…Comme ça elle se sentirait quand même moins seule, Setsuko… Puisqu'y avait des lucioles avec…Et ça montait, et ça redescendait, puis ça filait ailleurs…Mais les lucioles c'était pareil, bientôt elles seraient plus là…Pourvu qu'elle parte alors avec les lucioles, Setsuko, au paradis…Il s'éveilla au point du jour, rassembla les ossements blancs qui, brisés en menus fragments, ressemblaient à des morceaux d'albâtre, et il descendit la colline ; dans l'abri anti aérien derrière la maison de la veuve, il trouva, roulés en boule et tout détrempés, un sous-kimono et un cordon de ceinture de sa mère — sans doute la veuve avait-elle jeté ce que Seita avait oublié— il les ramassa, les jeta sur son épaule et s'en alla, pour ne plus jamais revenir à la cave. Dans l'après-midi du 22 septembre 1945, Seita, crevé comme un chien dans l'enceinte de la gare de Sannomiya, fut incinéré avec vingt ou trente cadavres d'autres petits vagabonds, dans un monastère au-dessus de Nunobiki, et ses ossements furent ensuite déposés au colombarium comme restes d'un mort inconnu.

3.5.1 Qüestions estilístiques, gramaticals i lèxiques

Aquest últim fragment, el qual correspon al fragment final de la novel·la, descriu el desenllaç de la història i la tràgica defunció del protagonista, en Seita, que mor sol a l'estació de Sannomiya. Aquesta escena es troba, també, a l'inici de la novel·la, al primer paràgraf on l'autor descriu aquesta mateixa escena fent ús de la tècnica narrativa de l'anticipació i/o *flashforward*, tal com es coneix en anglès.

Quant a qüestions estilístiques, doncs, en aquest fragment trobem frases força llargues, repletes d'adjectius i alguns elements culturals japonesos com ara la paraula quimono, l'era japonesa *Shôwa,* el temple Nunobiki, i també algunes referències culturals a la Segona Guerra Mundial, ja que es parla de les trinxeres.

En aquest fragment, tal com també s'observa en altres fragments de la novel·la, si analitzem i comparem la quantitat de paraules totals i les diferents categories lèxiques i gramaticals en francès, català i castellà s'observa el següent:

Castellà	Al anochecer se levantó un poco de viento y, a cada ráfaga, el carbón vegetal rugía en tono quedo y se avivaba el rojo de las ascuas; en el cielo del atardecer, las estrellas; al mirar hacia abajo, en las hileras de casas del valle, libres desde hacía dos días del control de alumbrado, se veían, acá y allá, las luces añoradas; […]
Francès	Le jour **déclinait**, les charbons **poussaient** de petits ronflements sous la bourrasque, **en allumant** des rougeoiements **tremblotants**, le crépuscule **emplissait** le ciel d'étoiles, et quand il **regarda** en contrebas, vers les rangées de maisons au fond de la vallée où depuis deux jours le black-out **avait été levé,** il vit çà et là cette douce lumière d'autrefois […]

Si bé en aquest fragment en castellà hi ha un total de 62 paraules, en comparació de les 57 paraules en francès, l'estil de narració de la traducció francesa és força diferent, ja que sovint s'opta per utilitzar més verbs, fer les construccions més llargues i amb força més ús d'adjectius qualificatius per tal de proporcionar al lector el màxim de detalls i fer la narració més atractiva i fluida.

3.5.2 Equivalències de traducció i modulacions

En aquest fragment, quant a equivalències dinàmiques, no en trobem gaires o quasi cap, ja que els referents culturals que apareixen són força coneguts a nivell global i, per tant, el lector europeu en aquest cas entén el significat sense la necessitat d'utilitzar una equivalència dinàmica que apropi l'element a la cultura meta. Per exemple, en aquest fragment trobem la paraula d'origen japonès 着物 (きもの) el qual s'ha adaptat a l'escriptura catalana de la següent manera: quimono. Per aquesta raó, s'ha optat per l'escriptura catalana i no s'ha afegit cap nota a peu de pàgina per

explicar-ne el significat, tenint en compte que és un element cultural japonès àmpliament conegut com a vestit o túnica que porten els japonesos.

Tanmateix, cal dir que al tercer paràgraf trobem un exemple el qual sí que podríem catalogar o definir com a equivalència dinàmica, ja que es tracta d'un concepte propi de la cultura asiàtica, el qual no és conegut en la cultura meta, en aquest cas en la cultura europea, tenint en compte que s'ha traduït de forma diferent en les tres llengües: català, castellà i francès. A continuació s'analitza l'exemple d'equivalència dinàmica:

- ローセキ

Es tracta, doncs, de la paraula ローセキ en japonès, la qual trobem escrita en *katakana*, ja que fa referencia a l'origen estranger del mot. Correspon a una pedra o mineral d'origen xinès que s'utilitzava per esculpir pagodes i objectes similars. En català es coneix com a *agalmatolita* o *pagodita*.

Així doncs, el traductor ha optat per adaptar el concepte a la cultura meta per tal d'apropar-lo al lector i així transmetre el mateix missatge que l'original, tot utilitzant un concepte similar pel que fa a les característiques i al context on es troba, però força més conegut pel públic lector. En aquest cas, en la versió en català i en castellà no trobem la traducció literal de la pedra *agalmatolita* o *pagodita,* sinó que s'ha optat per substituir-ho per un material similar, però força més conegut a Espanya: el talc.

En la traducció al francès, però, tot i que també s'ha utilitzat una equivalència dinàmica, no s'ha optat per la mateixa solució traductiva que en català i en castellà, ja que el traductor ha escollit un mineral que fos conegut en la cultura meta i, per tant, que pogués acostar aquest element exòtic al lector francès. En francès, doncs, s'ha traduït ローセキ pel mineral anomenat alabastre, *albâtre* (en francès). L'alabastre és una varietat de guix massiva i translúcida de gra fi originària de Pròxim Orient.

En les dues traduccions, doncs, s'observa clarament que el traductor ha optat per utilitzar minerals més coneguts pel lector de la cultura meta, però sense allunyar-se del missatge original en japonès i, per tant, escollint minerals amb característiques similars per tal d'encaixar-lo adequadament al context. Tant en català, en castellà com en francès s'especifica que són fragments *com bocins de talc*, *trocitos de talco*, i *des morceaux d'albâtre*, respectivament. És per aquesta raó que en les tres llengües s'ha optat per traduir l'agalmatolita per minerals que són de baixa duresa i, per tant, s'hi

poden fer bocins, ja que en japonès diu el següent: [...] それはローセキの**かけら**の如く細かくくだけていたが [...]

A continuació, pel que fa a modulacions, però, sí que s'observen força exemples:

I. 二日前から**灯火管制**のとけた谷あいの家並み

Japonès (original)	[…] 二日前から**灯火管制**のとけた谷あいの家並み […]
Català	[…] lliures des de feia dos dies del **control de l'enllumenat** [...]
Castellà	[...]libres desde hacía dos días del **control de alumbrado** [...]
Francès	[…] depuis deux jours le **black-out** avait été levé [...]

En aquest primer exemple, s'observa un clar exemple de modulació, ja que en japonès, el fragment original, es troba el terme 灯火管制 que significa una apagada elèctrica, però en aquest cas en concret el terme japonès fa referència a una apagada elèctrica que es duia a terme durant un període de guerra per tal d'evitar que l'enemic els pogués localitzar durant la nit. És a dir, en aquest cas es tracta d'una referència cultural al període de la Segona Guerra Mundial al Japó. Per aquesta raó, com que és una referència cultural d'una cultura llunyana que el lector de la cultura meta en aquest cas potser no entendria del tot, s'ha optat per traduir-ho de forma més general o neutra, fent ús de la tècnica de la generalització i en català i en castellà s'ha traduït per *control de l'enllumenat* i control del alumbrado, respectivament. En francès, però, tal com s'observa a la taula anterior, s'ha traduït per *black-out*, un terme que prové de la llengua anglesa, però que en francès també s'utilitza força i expressa la idea del missatge original, tot i que tampoc s'especifica el perquè o qualsevol altra informació pel que fa a la referència cultural japonesa.

II. 未亡人の家の裏の露天の**防空壕**の中に、

Japonès (original)	[…] 未亡人の家の裏の露天の防空壕の中に、 […]
Català	[…] al fons d'una trinxera, darrere la casa de la vídua, [...]
Castellà	[...] en el fondo de una trinchera, detrás de la casa de la viuda, [...]
Francès	[…] dans l'abri anti aérien derrière la maison de la veuve, [...]

Pel que fa a aquest segon exemple de modulació, en japonès es parla de 防空壕 (ぼうこうご en hiragana) que, literalment, correspondria a un refugi antiaeri en català. Tanmateix, tant en la traducció en català com en castellà el traductor ha optat per traduir-ho per *trinxera,* i *trinchera*, respectivament. En francès, però, s'ha traduït de manera més literal per *abri anti aérien,* en lloc de *tranchée*. Tal com veiem, doncs, s'ha traduït en les tres llengües de forma lleugerament diferent, tot i que en japonès la paraula trinxera en si també existeix i seria 塹壕 (ざんごう en hiragana).

III. **野垂れ死に**した清太は

Japonès (original)	[…]野垂れ死にした清太は […]
Català	[…] com un gos abandonat [...]
Castellà	[...] como un perro abandonado [...]

Francès	[…] crevé comme un chien [...]

En aquest següent exemple de modulació, s'observa l'expressió japonesa 野垂れ死に que significa morir en males condicions i, literalment, morir abandonat a la vora d'un camí, carrer... En la majoria de llengües europees, però, com ara en català, en castellà, en anglès i en francès, per tal d'expressar que una persona ha mort en males condicions es fa referència a un gos: *morir com un gos abandonat, to die a dog's death, crevé comme un chien, etc.* És per aquesta raó que en les tres llengües s'ha traduït d'aquesta forma, fent referència a la mort d'un gos i no s'ha mencionat res sobre un camí, carretera o algun altre element de l'expressió japonesa original, probablement per tal d'apropar l'expressió al lector de la llengua meta.

IV. 骨は**無縁仏**として納骨堂へおさめられた

Japonès (original)	[…]骨は無縁仏として納骨堂へおさめられた […]
Català	[…] les restes d'un mort desconegut [...]
Castellà	[...] los restos de un muerto desconocido. [...]
Francès	[…] comme restes d'un mort inconnu. [...]

En aquest exemple, tal com s'observa a la taula anterior en el fragment original en japonès es troba el substantiu 無縁仏, el qual, de manera literal, significa una persona, o bé la seva ànima, que ha mort sola, sense que ningú plori la seva mort. Si analitzem amb detall els kanjis pels quals està composta la paraula, el primer kanji 無

significa res, ningú, cap cosa; el segon kanji 縁 significa vincle o relació i l'últim kanji 仏 en aquest context significa mort.

Per tal, en aquest cas tant en català, en castellà com en francès s'ha traduït per *desconegut* i, tot i que no és estrictament el mateix, sí que reflecteix la idea del missatge original i, tot i que s'ha produït una pèrdua lèxica, no és una pèrdua retòrica, ja que no hi ha cap elisió ni canvi de significat.

3.5.3 Elisions i pèrdues lèxiques i/o retòriques

A continuació, s'analitzen algunes pèrdues lèxiques, sintàctiques i/o gramaticals que s'han produït com a conseqüència d'algunes decisions a l'hora de traduir certs mots o conceptes.

I. 暮れるに**したがって**

Japonès (original)	[…] [暮れるに**したがって**風のたび低くなり[…]
Català	[…] Al vespre es va aixecar una mica de vent [...]
Castellà	[...] Al anochecer se levantó un poco de viento [...]
Francès	[…] Le jour déclinait, les charbons poussaient de petits ronflements sous la bourrasque [...]

En primer lloc, a la primera línia del fragment es troba l'expressió japonesa したがって que significa *mentre que, alhora que, a mesura que,* com, etc. En la traducció, tanmateix, tant en català, en castellà com en francès no s'ha traduït, sinó que s'ha optat per elidir-lo i, conseqüentment, s'ha produït una pèrdua lèxica. La diferència, tanmateix, és que en la traducció al francès s'ha introduït una coma després del verb *déclinait* i la continuació de la frase també varia en ordre respecte la traducció al català

i al castellà. D'aquesta manera, en francès, l'elecció de l'ordre, la puntuació i els mots de la traducció expressen d'alguna forma el matís de l'expressió japonesa し たがって.

II. 二日前から**灯火管制**のとけた谷あいの家並み

Japonès (original)	[…] 二日前から**灯火管制**のとけた谷あいの家並み […]
Català	[…] lliures des de feia dos dies del **control de l'enllumenat** [...]
Castellà	[...]libres desde hacía dos días del **control de alumbrado** [...]
Francès	[…] depuis deux jours le **black-out** avait été levé [...]

En aquest segon exemple de pèrdua lèxica i cultural, en aquest cas, tal com s'ha analitzat al punt anterior, s'ha produït una modulació, ja que l'elecció del traductor ha sigut traduir de forma més genèrica o neutra aquest concepte japonès per tal d'acostar-lo a la cultura de la llengua meta. Tanmateix, però, com a conseqüència s'ha produït, també, una pèrdua lèxica i cultural perquè es tracta d'una referència cultural i la decisió de traduir-ho com a *control de l'enllumenat*, en català, *control del alumbrado*, en castellà, i *black-out*, en francès, no es transmet del tot el missatge de l'original. En japonès, el concepte 灯火管制 significa, tal com s'ha definit a l'apartat anterior, apagada elèctrica durant la nit que tenia lloc en un període de guerra per tal d'amagar-se i fugir de l'enemic. Per tant, aquest matís es perd si només ho traduïm per apagada, mot el qual en japonès és el següent: 停電 (ていでん).

III. 未亡人の家の裏の露天の**防空壕**の中に、

Japonès (original)	[…] 未亡人の家の裏の露天の防空壕の中に、 […]
Català	[…] al fons d'una trinxera, darrere la casa de la vídua, [...]
Castellà	[...] en el fondo de una trinchera, detrás de la casa de la viuda, [...]
Francès	[…] dans l'abri anti aérien derrière la maison de la veuve, [...]

Així doncs, es podria argumentar que, com a conseqüència de l'ús d'una modulació en la traducció al català i al castellà, s'ha produït una pèrdua lèxica, ja que en japonès, tal com s'ha mencionat al punt anterior, trinxera és 塹壕 (ざんごう en hiragana) i en aquest cas al text original s'ha utilitzat el terme 防空壕, que significa refugi antiaeri. És cert, però, que una trinxera correspon, segons el diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans, a una excavació estreta i més o menys llarga, la terra extreta de la qual es fa servir de parapet, que serveix per a protegir els soldats contra el foc dels enemics. En aquest cas doncs, tenint en compte la contextualització històrica de la novel·la i la naturalesa bèl·lica del moment, utilitzar el mot trinxera és força adequat, però cal dir que es tracta d'una modulació i com a tal condueix a una pèrdua lèxica. En francès, però, no s'ha produït cap pèrdua lèxica ja que la traducció al francès ha utilitzat el mot *l'abri anti aérien*, i és, per tant, una traducció literal del mot japonès.

I. 骨は**無縁仏**として納骨堂へおさめられた

Japonès (original)	[…]骨は無縁仏として納骨堂へおさめられた […]
Català	[…] les restes d'un mort desconegut [...]
Castellà	[...] los restos de un muerto desconocido. [...]
Francès	[…] comme restes d'un mort inconnu. [...]

Tal com s'ha analitzat a l'apartat anterior, en aquesta frase el traductor ha optat per fer una modulació per tal d'adaptar la paraula japonesa 無縁仏 a la cultura de la llengua meta i s'ha traduït per un terme més general o neutre: *desconegut,* tant en català, en castellà com en francès. Tanmateix, no s'ha produït cap pèrdua lèxica o retòrica significant, ja que el missatge original s'ha transmès correctament. De fet, en aquests casos on una paraula japonesa conté més d'un kanji i per tant, literalment, significa o reflecteix una idea determinada força específica, sovint és complicat de transmetre-la completament al lector en una llengua on no tenim aquest tipus de símbols i, per tant, és força comú que es produeixi alguna pèrdua lèxica o retòrica per petita i insignificant que sigui.

3.5.4 Traducció de les referències culturals o culturemes

Finalment, pel que fa a la traducció de les referències culturals o culturemes, en aquest fragment en trobem un quants com per exemple els següents:

I. 二日前から**灯火管制**のとけた谷あいの家並み

Tal com s'ha comentat prèviament al punt 3.5.2, la paraula japonesa 灯火管制 conté referències culturals de l'època de la Segona Guerra Mundial al Japó, ja que es tracta d'una estratègia per tal d'amagar-se i fugir dels enemics durant la nit que consistia en fer una apagada elèctrica i així passar desapercebuts. Així doncs, és una

apagada elèctrica en un context bèl·lic força específic i no és, per tant, una apagada general per altres motius i, de fet, a la traducció al català i al castellà s'ha traduït el terme per *control de l'enllumenat*, fent ús de l'estratègia de traducció de generalització o neutralització, però d'aquesta manera tampoc és perd el missatge original ni tampoc es produeix cap contrasentit.

II. ローセキ

També trobem la paraula ローセキ, la qual, tal com s'ha comentat prèviament, és d'origen xinès i, per tant, es tracta també d'una referència cultural o culturema. L'estratègia del traductor en aquest cas ha sigut utilitzar una equivalència dinàmica per tal d'adaptar l'element cultural exòtic a la cultura de la llengua meta i així, s'ha optat per utilitzar altres minerals de característiques similars com ara el talc, en la traducció al català i al castellà, i l'alabastre, en la traducció al francès.

Tanmateix, una altra possible estratègia hagués pogut ser deixar el terme en japonès i explicar-lo a una nota a peu de pàgina per a una correcta comprensió de la referència cultural del lector.

III. 昭和

Japonès (original)	[…] 昭和二十年九年月二十に月年午後 […]
Català	[…] La tarda del vint-i-dos de setembre de l'any vint de *Shôwa* [...]
Castellà	[...] La tarde del veintidós de septiembre del año veinte de *Shôwa* [...]
Francès	[…] Dans l'après-midi du 22 septembre 1945, [...]

Finalment, en l'últim paràgraf del fragment final de la novel·la trobem la paraula 昭和 (しょうわ en hiragana) que correspon a l'era japonesa que va tenir lloc des del 25 de desembre del 1926 al 7 de gener del 1989. En concret, al paràgraf parla de l'any vint de *Shôwa*, que correspondria al 1945. Depenent de la llengua, però, s'ha traduït de manera diferent, ja que en la traducció al català i al castellà, tal com s'analitza a la taula anterior, s'ha optat per deixar la paraula japonesa *Shôwa* en cursiva i explicar la referència cultural a una nota de peu de pàgina que detalla que es tracta de l'any 1945. En francès, però, la solució per la qual s'ha optat ha estat adaptar la referència cultural a la cultura de llengua meta i substituir la paraula *Shôwa* per l'any 1945 per a una millor comprensió del text i no s'ha afegit, per tant, cap nota a peu de pàgina.

IV. **布引**の上の寺で荼毘に付され

Per acabar, al final de l'últim paràgraf hi ha un altre referent cultural, ja que es parla d'un temple en concret que es troba a Nunobiki, una ciutat de Kobe, on en Seita va ser incinerat. En les tres traduccions, però, no s'ha optat per fer cap aclariment o explicació de la localització del temple o de la ciutat mitjançant una nota a peu de pàgina, tal com s'observa a la taula a continuació.

Japonès (original)	[…] **布引**の上の寺で荼毘に付され […]
Català	[…] en un temple de Nunobiki [...]
Castellà	[...] en un templo de Nunobiki [...]
Francès	[…] dans un monastère au-dessus de Nunobiki [...]

4. NOTES A PEU DE PÀGINA

Quant a les notes a peu de pàgina, cal dir que al llarg de la novel·la en les traduccions tant al català, al castellà com en francès es troben notes a peu de pàgina que expliquen certes referències culturals d'origen japonès per tal de transmetre i adaptar el missatge original adequadament al lector de la llengua meta.

En la majoria de casos, tal com s'ha analitzat en apartats anterior, el traductor, en les tres llengües, però sobretot a la traducció al català i al castellà, ha optat per afegir una nota a peu de pàgina per tal d'explicar el significat d'una referència cultural d'origen japonès al lector com per exemple la següent:

Japonès (original)	[…]「魚釣り してみよか」**ベラ、テンコチがた**しか 釣れたはず、せめて海草でもと探したが […]
Català	[…] «Per què no provem de pescar algun peix? », va pensar que no seria difícil atrapar un ***bera*** o, potser, un ***tenkochi*;** [20] [...] [20] Peixos petits que habiten les aigües càlides i poc profundes, principalment entre les roques. *(N. dels T.)*
Castellà	[...] «Por qué no intentamos pescar algún pez?», pensó que no debería ser difícil atrapar un ***bera***, o quizá un ***tenkochi***; [20] [...] [20] Peces de pequeño tamaño que se encuentran en aguas càlides y poco profundes, especialmente entre las rocas. *(N. dels T.)*
Francès	[…] « Et si on essayait de pêcher, hein ? », ils auraient sûrement pu attraper des labres, ou de petits gornauds, [...]

Tal com s'observa a la taula anterior, al fragment original en japonès es parla d'un tipus de peix que s'anomena *tenkochi* i, per tant, es tracta d'un referent cultural, ja que és típic del Japó i probablement el lector de la llengua meta no coneix. Per

aquesta raó, el traductor al castellà i al català ha optat per explicar de quin tipus de peix es tracta i on habita amb una nota a peu de pàgina.

Tanmateix, en francès s'observa una variació pel que fa a la solució traductiva de la referència cultural, ja que no s'ha optat per afegir cap nota a peu de pàgina, sinó que s'ha adaptat a la llengua i la cultura meta escollint una altra espècie per a referir-se als noms dels peixos. Així doncs, el traductor ha optat per eliminar la referència cultural japonesa i parlar de *labres* o *petits gornauds*, dos tipus de peixos més coneguts a Europa perquè els peixos com ara el *bera* i *tenkochi* són de clima tropical i mars temperades pròpies del continent asiàtic. És a dir, en català i en castellà s'ha mantingut la denominació japonesa i, per tant, s'ha fet ús de l'estratègia d'estrangeització deixant aquest element exòtic pel lector, mentre que en francès s'ha fet ús de la domesticació ni tampoc, és clar, s'ha afegit cap nota explicativa a peu de pàgina.

4.1 Nota dels traductors

Quant a les notes a peu de pàgina cal comentar, com a possible hipòtesi, que tant en les notes a peu de pàgina de les traduccions al català, al castellà com al francès es troba en quasi totes les notes explicatives l'abreviatura *(N. dels T.)* que especifica que es tracta d'una nota dels traductors, és a dir, que no és una nota explicativa originària de l'autor de la novel·la, sinó que és una nota que ha afegit el traductor per tal d'explicar un concepte o referència cultural per a una millor comprensió del lector.

Tanmateix, és important destacar que en les tres traduccions, tant en la versió en català, en castellà com en francès s'observen gairebé les mateixes notes a peu de pàgina, amb la mateixa terminologia i expressions entre les tres diferents versions. Així doncs, això fa pensar que no es tracta d'una nota del traductor, ja que en les tres llengües la nota és pràcticament igual i, per tant, és força probable que hi hagi una versió de referència d'alguna altra llengua, probablement l'anglesa, que faci de pont entre la novel·la originària en japonès i les traduccions secundàries en català, en castellà i en francès. És a dir, els traductors al català, al castellà i al francès haurien basat la seva traducció en la traducció a l'anglès, en un recurs comú, i no haurien traduït directament des del japonès.

De fet, en les traduccions d'una llengua tan llunyana i diferent com en aquest cas el japonès, sovint es tradueix a partir d'una traducció de referència a una llengua més propera a la qual s'ha de traduir i no pas des de la llengua original del text en

qüestió, tot i que no és el procediment ideal. En aquests casos, però, el traductor sovint fa referència a la versió a la qual a consultat i agraeix al traductor d'aquesta versió de referència, però en aquest no ha estat així, la qual cosa fa dubtar el procés, tot i que hi ha proves força clares.

En primer lloc, tal com s'ha comentat prèviament, en les tres traduccions s'observen les mateixes notes a peu de pàgina i, per tant, és un indicador de l'existència d'una traducció de referència. A més, però, en segon lloc, tenint en compte l'any de publicació de la traducció de la novel·la en anglès, el 1978, i que les traduccions tant en francès, en castellà com en català són totes posteriors, ja que són del 1995 i del 1999, respectivament, caldria considerar que aquestes últimes tres versions s'hagin basat en la traducció anglesa.

La primera traducció a l'anglès de la novel·la japonesa va ser publicada el 1978 per l'editorial Japan quarterly (tokyo) i traduïda per James R. Adams. Quant a la traducció al català i al castellà, va ser publicada l'any 1999 per l'editorial Quaderns Crema i traduïda per Lourdes Porta i Junichi Matssura. I pel que fa a la traducció en francès, va ser publicada el 1988 per l'editorial Editions Philippe Picquier i traduïda per Patrick De Vos i Anne Gossot.

Per tant, per aquestes raons és força probable que les traduccions analitzades al llarg del treball, al català, al castellà i al francès no siguin traduïdes directament de la novel·la original en japonès, sinó que s'hagin basat en la traducció al anglès, tenint en compte les proves ja esmentades prèviament. Tanmateix, és difícil de justificar i d'afirmar amb certesa per falta de disponibilitat de la primera traducció a l'anglès de James R. Adams. Així doncs, sense l'exemplar en qüestió no es pot comprovar si les notes dels traductors que apareixen a les traduccions analitzades hi són també a la traducció a l'anglès.

5. ANÀLISI DE LA VERSIÓ CINEMATOGRÀFICA DE LA NOVEL·LA EN ANGLÈS

Finalment, en aquest darrer apartat s'analitzarà breument la versió cinematogràfica de la novel·la japonesa 火垂るの墓. Quant a les llengües, tal com s'ha comentat al llarg del treball i a l'apartat anterior, malauradament no s'ha pogut aconseguir la traducció de la novel·la a l'anglès, ja que no es comercialitza a Espanya ni a cap país proper i tampoc està disponible en línia. Per aquesta raó, per tal de treballar, també,

amb la traducció a l'anglès, s'analitzarà la versió cinematogràfica i es compararà amb la mateixa versió cinematogràfica traduïda al castellà. D'aquesta manera, s'analitzaran les diferències entre la traducció al castellà i a l'anglès d'un mateix fragment i es podrà comparar amb la novel·la escrita en castellà, la qual sí que s'ha analitzat al llarg del treball.

Quant a la versió cinematogràfica, s'analitzaran tant la part subtitulada, en anglès i en castellà, com la part doblada i així, s'observarà quines diferències hi ha entre un encàrrec de traducció per un fragment subtitulat, la qual s'haurà d'adaptar a les característiques específiques de la subtitulació, i un encàrrec de traducció per a ser doblada.

a. Traducció audiovisual i traducció literària

Pel que fa a l'anàlisi de la versió cinematogràfica, doncs, cal tenir en compte la diferència entre l'àmbit de la traducció audiovisual i l'àmbit de la traducció literària, ja que, tot i que és cert que comparteixen característiques, difereixen força en alguns aspectes.

> "S'anomena traducció audiovisual la translació de textos audiovisuals, és a dir, aquells que transmeten la informació de manera dinamicotemporal mitjançant el canal acústic, el canal visual o tots dos alhora. " (Eduard Bartoll, 2012: 42)

En primer lloc, la traducció audiovisual està sotmesa a limitacions com ara el temps i l'espai, a diferència de la traducció literària, ja que cal tenir en compte que l'espectador haurà de tenir el temps suficient per veure la imatge i llegir els subtítols al mateix temps, la qual cosa s'ha de considerar a l'hora d'escollir la traducció i, per tant, es condensarà o s'allargarà el missatge depenent de l'escena en qüestió. Així doncs, en els casos que sigui necessari adaptar la traducció a l'espai i al temps, s'utilitzaran tècniques de traducció com ara la condensació, l'elisió d'elements, la reformulació... per tal de sintetitzar al màxim possible el missatge.

En segon lloc, la característica principal d'un text audiovisual, segons Eduard Bartoll (2015), és que el missatge es transmet mitjançant dos canals diferents, l'acústic i el visual, els quals poden ser verbals o no verbals. Cada canal presenta diversos codis de significació que actuen a la vegada i és important saber com funciona cadascú dels codis a l'hora de traduir. En un text literari, però, només tenim un canal principal de transmissió i no és dinàmic, sinó que és estàtic, ja que es tracta d'un text escrit per a ser llegit.

Sobretot, doncs, tal com que explica Eduard Bartoll (2012:18) la gran diferència entre una traducció audiovisual i una traducció literària és que el text de la traducció audiovisual és dinàmic, tant si considerem el component oral com el visual. I, per tant, estem parlant d'un dinamisme temporal, ja que el text audiovisual inclou tant les imatges, les quals estan en moviment, com l'oralitat, que també és dinàmica, és clar.

Per aquestes raons, doncs, la traducció literària no està lligada a tantes limitacions ni tampoc s'han de tenir en compte determinats aspectes que en la traducció audiovisual són imprescindibles per a transmetre a l'espectador el missatge correctament. Com a conseqüència, el traspàs d'una novel·la a una pel·lícula serà força evident i trobarem, molt probablement, força diferències entre la traducció del llibre i la traducció, és a dir, la subtitulació, de la pel·lícula que caldran analitzar.

b. Diferències entre la subtitulació i el doblatge

Tot i que ja s'ha parlat al punt anterior de les limitacions i les adaptacions necessàries pel que fa a la traducció audiovisual, cal parlar, també, de les diferències entre la subtitulació i el doblatge. Així doncs, des del punt de vista de la traducció, cal diferenciar el següent:

En la subtitulació, el traductor té poca llibertat creativa i riquesa lingüística, ja que, tal com s'ha comentat prèviament, aquest tipus de traducció té moltes limitacions i restriccions les quals el traductor ha de seguir i aplicar independentment dels seus criteris personals. Cal que es regeixi, doncs, a les restriccions de l'espai i el temps i exigeix, per tant, una sincronització i una concisió que empobreix, malauradament, la traducció, atès que el traductor haurà de condensar i abreujar el text per tal d'adaptar-lo, però sense perdre ni canviar el sentit del text original.

A més, una altra característica que s'ha de tenir en compte, també, és que en el cas de la subtitulació, el traductor cal que es basi amb el text del doblatge a l'hora de traduir, com una versió de referència, ja que l'espectador rebrà els dos formats alhora, a través del canal acústic i visual, i, per tant, és important que siguin com més semblants possibles pel que fa a la llargada i contingut per tal de guanyar credibilitat. (Bartoll, 2012: 137).

Tanmateix, pel que fa al doblatge, tot i que també hi ha certes limitacions i/o restriccions que cal seguir, permet mantenir una millor llibertat i riquesa lingüístiques en comparació de la subtitulació, ja que el traductor es pot permetre fer una traducció

més lliure, sempre que respecti els elements extralingüístics d'actuació propis d'una escena cinematogràfica, com ara la gesticulació, les expressions facials, el moviment dels llavis al parlar, l'escenografia, entre d'altres aspectes.

En el cas de la pel·lícula, de l'adaptació cinematogràfica de la novel·la, com que es tracta d'una traducció del japonès, la qual és una llengua força exòtica i llunyana pel que fa a la llengua meta, que en aquest cas és el castellà i l'anglès, cal tenir en compte que probablement hi haurà força diferències pel que fa als diàlegs traduïts i adaptats per la pel·lícula i els diàlegs o la narració que s'observa a la novel·la escrita.

A més, probablement, també s'observaran diferències entre la versió doblada i la subtitulada, ja que, com s'ha esmentat anteriorment, en els subtítols se solen abreujar i modificar les traduccions tenint en compte les restriccions i/o limitacions del format. Pel que fa al doblatge, però, caldrà que s'adapti i es sincronitzi amb elements extralingüístics de l'escena com ara la sincronia labial o fonètica, la isocronia, és a dir, la durada dels enunciats dels personatges que apareixen en pantalla, entre d'altres. (Bartoll, 2012: 69)

Per tant, tenint en compte que es tracta d'una llengua llunyana i que, per tant, difereix en força aspectes lingüístics, però també, sobretot, en aspectes culturals, el traductor tindrà dificultats a l'hora d'adaptar el text a la sincronia labial i fonètica i a la gesticulació, ja que els japonesos solen expressar-se i gesticular sovint de forma marcada i la majoria de gestos i/o expressions no correspondran amb les genuïnes de la llengua meta i podria causar confusió a l'espectador.

Pel que fa a la sincronia labial en concret, però, en aquest cas, atès que es tracta d'una pel·lícula de dibuixos animats no caldrà aconseguir-la a la perfecció i en exactitud perquè l'espectador no notarà tant la diferència com si es tractés d'una escena gravada amb actors i actrius.

Tanmateix, caldrà mantenir, tal com expressa Rosa Agost (1999: 16), un sincronisme de caracterització, un sincronisme de contingut i un sincronisme visual, tot substituint una banda sonora original per l'altra i això és clarament tot un repte quan es tracta de llengües tan diferents lingüísticament i culturalment.

5.1 Anàlisi i comparativa de la subtitulació al castellà de la versió cinematogràfica i la traducció literària

Quant a la traducció i adaptació del tres fragments analitzats de la novel·la a la versió cinematogràfica, en primer lloc s'analitzarà i es comentarà la versió auditiva en japonès, la llengua original, i la subtitulació al castellà. Així doncs, es compararà la subtitulació al castellà amb la traducció literària de la novel·la al castellà.

En primer lloc, s'han observat força diferències pel que fa al contingut dels diàlegs de la pel·lícula que apareixen subtitulats i els diàlegs que l'autor escriu a la novel·la. Quant al primer fragment, analitzat al punt 3.2, que correspon a la pàgina 9 de la novel·la al castellà, el diàleg de la primera escena d'obertura és força diferent del fragment inicial de la novel·la, ja que la pel·lícula doblada i subtitulada al castellà no va estrenar-se a Espanya fins l'any 2003, mentre que traducció de la novel·la al castellà el 1999.

Tenint en compte, també, que es tracta d'una novel·la publicada el 1967 i narra el període bèl·lic de l'any 1945, les expressions i vocabulari que s'utilitzen a la novel·la original són força antigues i la traducció al castellà de l'any 1999 de L. Porta i J. Matsuura ho ha volgut reflectir. Tanmateix, a la pel·lícula en castellà no s'ha optat per reflectir-ho, sinó que s'ha preferit adaptar-ho a l'època i actualitzar, doncs, les expressions. És per aquesta raó que algunes escenes difereixen força, com ara l'escena del primer fragment: (La transcripció dels diàlegs que trobem a continuació no s'ha pogut adquirir i, per tant, s'han transcrit manualment pel treball).

Diàleg de la pel·lícula	Fragment de la novel·la
- ¡Caramba! ¡Casi lo piso! - ¡Qué espectáculo! - Pronto vendrán soldados americanos. - Es una vergüenza que esté en la estación. - ¡Qué barbaridad! ¡Qué asco! (aquestes veus es senten de fons, al doblatge, però no s'han subtitulat)	Estaba en la estación Sannomiya, lado playa, de los ferrocarriles nacionales, el cuerpo hecho un ovillo, recostado en una columna de hormigón desnuda, desprovista de azulejos, sentado en el suelo, las piernas extendidas; aunque el sol le había requemado la piel, aunque no se había lavado en un mes, las mejillas demacradas de Seita se hundían en la palidez; al caer la noche contemplaba las siluetas de unos

	hombres que maldecían a voz en grito**—¿imprecaciones de almas embrutecidas?—**

Tal com s'observa a la taula anterior, a la pel·lícula no es parla de *imprecaciones de almas embrutecidas* com al fragment de la novel·la, sinó que s'ha optat per introduir expressions actuals, més utilitzades al segle XXI, com ara *¡Qué barbaridad!, ¡Qué asco!, Es una verguenza que esté en la estación*... Per tant, tot i que es tracta de la mateixa llengua i cultura meta, hi ha una diacronia, ja que hi ha una diferència temporal, es tracta d'èpoques diferents, i, per això, en castellà s'ha adaptat el llenguatge de manera que aquest sigui més genuí i comú al segle XXI.

Quant al segon fragment, analitzat al punt 3.3, que correspon a la pàgina 35 de la novel·la al castellà, el diàleg s'ha adaptat a la pel·lícula i s'han observat els canvis següents:

Diàleg de la pel·lícula	Fragment de la novel·la
- « Mira, cógela » - Toma, ¿la quieres? - ¡Sí! - ¡Qué asco! La has chafado. - ¡Y además huele muy mal!	«¡Mira, cógela!», depositaba una sobre la palma de la mano de Setsuko, pero ésta la cerraba con todas sus fuerzas y aplastaba la luciérnaga en un instante: en la palma de su mano quedaba un penetrante olor acre, arropados en la negra placidez de las tinieblas de junio, porque en Nishinomiya, al pie de la montaña, los ataques aéreos se sentían todavía como algo ajeno.

Tal com s'observa a la taula anterior, evidentment, el fragment de la novel·la està narrat i descriu amb detall l'escena, mentre que a la pel·lícula, la informació és força més detallada i les intervencions dels dos protagonistes més reduïdes. A més, s'ha adaptat el contingut, ja que s'ha afegit informació nova, que a la novel·la no hi era com ara les dues últimes intervencions d'en Seita. Aquests canvis, molt

probablement, s'hagin produït per tal d'adaptar el text a les restriccions i limitacions del format, com ja s'ha mencionat prèviament a l'apartat 5.1.

Quant al tercer fragment de la novel·la analitzat al treball al punt 3.3, el qual es troba a la pàgina 48 de la novel·la traduïda al castellà, i a la pel·lícula equival a l'escena del minut 52, també s'afegeix informació que a la novel·la original no es troba com per exemple el diàleg següent:

Diàleg de la pel·lícula	Fragment de la novel·la
- «Yo voy al lavabo. ¿Quieres venir conmigo?» […] - Mira, son Kamikazes. - Es verdad. - Vamos a coger luciérnagas.	«¿Paseamos?», Como no podían conciliar el sueño, salieron al exterior e hicieron pipí los dos juntos; sobre sus cabezas unos aviones japoneses se dirigían hacia el oeste haciendo parpadear las luces de señales, azules y rojas, «¡Mira, las unidades especiales de ataque!» «¡Ah!», Setsuko asintió con la cabeza sin comprender lo que querían decir aquellas palabras, «Parecen luciérnagas», «Sí, es verdad», si cogieran luciérnagas y las metieran dentro del mosquitero, ¿no darían, tal vez, un poco de luz?

En aquest segon exemple s'observen força diferències també pel que fa al contingut del fragment. No només s'ha reduït la quantitat d'informació i de detalls que hi ha a la novel·la, sinó que també s'ha modificat lleugerament el contingut i l'escena no reflecteix el mateix que a la novel·la, ja que en Seita i la Setsuko no estaven intentant agafar el son com es descriu a la novel·la, sinó que en Seita estava rentant els plats al riu. A més, a la pel·lícula s'ha deixat el terme *Kamikazes*, probablement per qüestions d'espai i de temps, mentre que el traductor de la novel·la havia optat per traduir-ho per *unidades especiales de ataque* i esciure el terme *Kamikazes* a una nota a peu de pàgina.

A més, a part de les diferències de contingut i format de la majoria d'escenes, hi ha algunes expressions d'oralitat típiques japoneses com ara algunes interjeccions o gesticulacions que s'opten per no subtitular, però són força notòries i podrien causar confusió a l'espectador estranger que no entén el japonès ni coneix la cultura japonesa.

A continuació, quant al tercer fragment de la novel·la analitzat al llarg del treball, el qual es troba a les pp. 60-61 de la novel·la traduïda al castellà, i, a la pel·lícula, equival a l'escena del minut 84, també s'afegeix informació que a la novel·la original no hi és com ara una última conversa amb la Setsuko, un cop ja ha mort la qual és la següent:

- ¡Hermanito!
- Ya es tarde, es hora de dormir.

A més, cal dir que l'escena del fragment final de la novel·la és força diferent de com que es descriu a la novel·la i, de fet, la pel·lícula no acaba igual, ja que l'autor, a la novel·la, descriu la darrera escena igual que al principi amb en Seita moribund a l'estació de tren, però a la pel·lícula aquesta escena no es representa de la mateixa manera, sinó que es veu en Seita i la Setsuko asseguts a un banc dalt d'una muntanya des d'on es veu tota la ciutat i, per tant, el text difereix.

Pel que fa als problemes de traducció que s'han analitzat en aquest fragment final de la novel·la, no s'han pogut comparar amb la subtitulació de la pel·lícula perquè el diàleg és diferent i, per tant, no s'utilitzen les mateixes estructures ni la mateixa terminologia. Per exemple, un dels problemes de traducció que s'han analitzat en aquest fragment, *trocitos de talco,* el qual s'ha comentat al punt 3.5.2, no s'ha inclòs al diàleg de l'escena, sinó que quan es parla dels ossos de la Setsuko només es menciona que en Seita els fica dins d'una caixeta de caramels que la Setsuko sempre duia al damunt.

5.2 Anàlisi i comparativa de la subtitulació a l'anglès de la versió cinematogràfica i la subtitulació al castellà

Pel que fa als subtítols de la pel·lícula en anglès*, The grave of the fireflies,* produïda per Studio Ghibli i dirigida per Isao Takahata, s'han pogut observar força diferències pel que fa a la subtitulació en anglès en comparació de la subtitulació en castellà quant

a les eleccions d'alguns mots, expressions, diferències en l'estructura de les intervencions, en el registre, entre d'altres aspectes.

En primer lloc, pel que fa al primer fragment analitzat al treball, al punt 3.2, però, no s'observen gaires diferències a destacar, ja que aquest fragment correspon a l'escena inicial de la pel·lícula i no hi ha gaires variacions.

Subtitulació en castellà	Subtitulació en anglès
- ¡Caramba! ¡Casi lo piso! - ¡Qué espectáculo! - Pronto vendrán soldados americanos. - Es una vergüenza que esté en la estación.	- **Damn tramps.** - **Watch it!** - Disgusting! - Is he dead? - The Americans'll be arriving any day now.

Aparentment, no hi ha gaires diferències pel que fa a la subtitulació en les dues llengües, però sí que caldria mencionar que en anglès, en la majoria d'escenes, s'utilitza un registre més informal, tal com es pot observar a la taula anterior, mentre que en castellà s'utilitzen expressions i paraules més neutres i, tot i que també són d'ús quotidià, no són tan informals com per exemple la primera frase *damn tramps* és força informal, però també ofensiva, amb un to una mica despectiu. Tanmateix, en castellà s'opta per la traducció següent: *¡Caramba! ¡Casi lo piso!*, la qual és més neutra, no tan informal, i no es caracteritza per aquest to despectiu.

Tanmateix, cal dir que hi ha algunes intervencions que es troben en els subtítols i al doblatge en anglès i en castellà només al doblatge, probablement per qüestions d'espai i temps. Com ara, en anglès, s'ha subtitulat *Disgusting!* i en castellà trobem l'expressió equivalent *¡Qué asco!*, però només en la versió doblada de la pel·lícula i no en els subtítols.

En segon lloc, pel que fa al segon fragment analitzat al treball, al punt 3.3, s'observen les diferències següents entre la subtitulació en anglès i en castellà:

Subtitulació en castellà	Subtitulació en anglès
- ¿Qué es ese ruido tan raro? - Son ranas. No te preocupes. - Toma, ¿la quieres? - ¡Sí! - ¡Qué asco! La has chafado. - ¡Y además huele muy mal!	- What's that? - Bullfrogs. Nothing to be scared of. - Try to catch it. - Whooops! Squashed it. - Ew! It smells! - You squeezed too hard.

Tal com s'observa a la taula comparativa anterior, els subtítols en anglès difereixen força dels subtítols en castellà pel que fa a l'elecció d'algunes expressions, l'estructura de les frases o, fins i tot, el tipus d'oració, ja que en castellà en Seita formula una pregunta, és a dir, el traductor opta per una oració interrogativa, mentre que en anglès en Seita no li pregunta a la Setsuko si la vol, sinó que li diu, en una oració afirmativa, «intenta agafar-la.»

A més, en anglès s'opta per a incloure algunes interjeccions als subtítols com ara «Whooops!» i també «Ew!», les quals en la traducció al castellà no s'inclouen, tot i que sí que apareixen a l'àudio, és a dir, a la traducció per al doblatge. És cert, però, que en anglès se solen representar més que en castellà aquestes interjeccions per tal d'afegir un matís més expressiu al diàleg i que el lector de la llengua meta, en aquest cas l'anglesa, se senti més identificat. En castellà, tanmateix, no és tan comú utilitzar-les i, en aquest cas, el traductor ha optat per traduir la interjecció que expressa rebuig pel sintagma ¡Qué asco!.

Cal afegir, també, que s'observa una altra diferència força important pel que fa a l'elecció dels traductors d'alguns mots per tal d'adaptar la traducció a la llengua i cultura meta:

Subtitulació en castellà	Subtitulació en anglès
- ¡Caramelos! ¡Caramelos!	- Fruit drop! Fruit drop!

A continuació del segon fragment, a l'escena de les llumenetes, en Seita li dona un caramel a la Setsuko i en castellà s'utilitza *caramelos*, mentre que en anglès s'opta

pel terme *fruit drop,* és a dir un tipus de gominola o caramel fet a partir de fruita, més específic que el terme utilitzat en castellà. A la novel·la original en japonès, però, aquest diàleg no es troba, sinó que l'autor narra l'escena de manera descriptiva i no es menciona cap caramel. A la pel·lícula en japonès, però, sí que es troba aquest diàleg i la Setsuko diu「ドロップ」, que significa pastilla o caramel en japonès, però és un terme que prové de l'anglès, de *drop* i és per això que s'escriu en *katakana.* És cert, però, que tot i que en japonès no s'especifica si són caramels de fruites, sí que a la imatge es pot veure clarament que són de diferents colors, la qual cosa fa pensar que es podria tractar de caramels o gominoles de fruita.

Així doncs, en castellà s'ha fet ús de la tècnica de la generalització, ja que no s'ha parlat de caramels o gominoles de fruites, sinó que només es menciona el terme general *caramelos* per tal d'evitar un contrasentit o un fals sentit i, així, es tradueix l'expressió o terme problemàtic per un terme més general o neutre, però que transmet el missatge original adequadament. En anglès, però sí que s'especifica i, per tant, en la traducció a l'anglès, s'ha fet ús de la tècnica de la particularització, atès que s'ha utilitzat un terme més precís per a descriure la mateixa escena.

A continuació, en tercer lloc, s'analitza i es compara la subtitulació en castellà i en anglès del tercer fragment de la novel·la, el qual és analitzat en aquest treball al punt 3.4.

Subtitulació en castellà	**Subtitulació en anglès**
- Yo **voy al lavabo.** ¿Quieres venir conmigo?	- I have to **take a leak.** How about you?
- Mira, son Kamikazes. - Es verdad. - Vamos a coger luciérnagas.	- A kamikaze. - It looks like a firefly. - Yeah. Let's catch some.

Tal com s'observa a la taula anterior, hi ha una clara diferència entre la subtitulació d'aquesta escena en castellà i en anglès, atès que en anglès s'utilitza una expressió força informal, *to take a leak,* per dir que en Seita necessita fer pipí, mentre que en castellà s'opta per una expressió força més neutra*, anar al lavabo.* Cal dir,

però, que tenint en compte l'escena i el lloc, seria més adequat utilitzar una expressió una mica més informal que anar al lavabo, tot i que apropiada dins del context i l'època. De fet, en la versió anglesa doblada en Seita diu *I have to pea, Setsuko*, i no s'utilitza *take a leak.* Per tant, podria ser una qüestió de limitacions de temps i espai a l'hora de subtitular l'escena.

Finalment, pel que fa a l'últim fragment de la novel·la analitzat en aquest treball, al punt 5.4, el qual correspon al fragment final, s'han trobat les diferències següents entre la subtitulació al castellà i a l'anglès:

Subtitulació en castellà	Subtitulació en anglès
- ¡Hermanito! - Ya es tarde, es hora de dormir.	- Seita! Seita! - Time for bed. Okay?

Tal com es pot observar a la taula anterior, en anglès la segona intervenció, d'en Seita, es lleugerament més informal que en castellà, però aquesta diferència quant al registre es troba força freqüentment al llarg de la pel·lícula, com ja s'ha comentat al punt anterior. Pel que fa a aquest últim fragment, tanmateix, no trobem cap més diàleg en la pel·lícula, ja que, tal com s'ha comentat prèviament al punt 5.3 aquesta escena difereix força de la novel·la.

5.3 Anàlisi i comparativa del doblatge a l'anglès i al castellà de la versió cinematogràfica de la novel·la japonesa

Finalment, una vegada analitzats els subtítols, s'analitzarà breument, a continuació, la part de doblatge a l'anglès de la versió cinematogràfica i el doblatge al castellà.

5.3.1 Anàlisi i comparativa del doblatge i la subtitulació al castellà de la versió cinematogràfica de la novel·la

Quant a les diferències entre el doblatge al castellà i la traducció dels subtítols al castellà, no s'han observat gaires diferències, de fet, quasi no n'hi ha, ja que les intervencions de la majoria de les escenes al llarg de la pel·lícula són força curtes i,

per tant, a l'hora de traduir els subtítols no ha sigut necessari adaptar-los a les estrictes restriccions de l'espai i de temps. Així doncs, el traductor no ha hagut de condensar ni abreujar els diàlegs, sinó que aquesta adaptació s'ha hagut de fer prèviament per al doblatge, per tal d'aconseguir la sincronia labial i fonètica i també la isocronia de l'escena, és clar.

En alguns casos, però, sí que s'han omès algunes interjeccions tenint en compte que són elements espontanis i propis de l'oralitat, els quals en japonès són força comuns, com ara, també, la gesticulació i expressivitat dels personatges.

Tanmateix, en l'escena inicial, del primer fragment analitzat al treball, caldria destacar les diferències següents:

Subtitulació en castellà	Doblatge en castellà
- ¡Caramba! ¡Casi lo piso! - ¡Qué espectáculo! - Pronto vendrán soldados americanos. - Es una vergüenza que esté en la estación.	- ¡Caramba! ¡Casi lo piso! - ¡**Vaya** espectáculo! - Pronto **tendremos aquí** soldados americanos. - ¡**Qué asco! ¡Qué barbaridad!** - Es una vergüenza que esté en la estación.

Probablement, les diferències que s'observen en aquesta escena entre la subtitulació i el doblatge, siguin per qüestions de restriccions d'espai i temps com per exemple en la tercera intervenció *tendremos aquí* es més llarg que *vendrán*. També, pel que fa a les expressions *¡Qué asco! ¡Qué barbaridad!* s'ha optat per no traduir-les, ja que no eren imprescindibles per a la comprensió de l'escena per part de l'espectador.

5.3.2 Anàlisi i comparativa del doblatge i la subtitulació a l'anglès

Quant al primer fragment, l'escena inicial de la pel·lícula, no s'observen gaires diferències pel que fa a la traducció per al doblatge i per la subtitulació a l'anglès. Tanmateix, quant al segon fragment de la novel·la, si s'analitza la part del doblatge i la part subtitulada en anglès s'observen les diferències següents:

Subtitulació en anglès	Doblatge en anglès
- What's that? - Bullfrogs. Nothing to be scared of. - Firefly! - **Try** to catch it. - **Whooops!** Squashed it. - Ew! It smells! - **You** squeezed **too** hard.	-What's **that noise?** -Bullfrogs. **There is** nothing to be scared of. -**Ah!** Firefly! -**Ready?** Catch it! -**Ah! You** squashed it. -Ew! It smells! -**Don't squeeze so hard**!

A la taula anterior, s'observen força diferències, les quals estan marcades en negreta, entre la traducció per als subtítols de la pel·lícula i el doblatge. Principalment, es comprova que, tal com es menciona al punt 5.2, el text dels subtítols està subjecte a força restriccions i/o limitacions com ara l'espai i el temps i, per aquesta raó, la majoria de traduccions cal que s'adaptin i s'abreugin segons sigui necessari. En aquest cas, s'observa que en el doblatge les intervencions són més llargues, inclouen més adjectius, més verbs, el subjecte...mentre que en la subtitulació s'ometen més elements i la traducció és més concisa, ja que només transmet al lector la informació imprescindible i el doblatge inclou més detalls.

6. CONCLUSIONS FINALS

Per concloure, després de fer una anàlisi traductològica i comparada de la novel·la japonesa 火垂るの墓 i les traduccions al català, al castellà, al francès i a l'anglès, pel que fa a aquesta última en la versió cinematogràfica, es poden extreure les conclusions següents:

Quant al contingut de la traducció, tant en castellà, en català com en francès, correspon al contingut de la novel·la original en japonès i no s'ha detectat cap contrasentit ni cap error de traducció que proporcionés un missatge erroni al lector o contingués informació que l'autor japonès no hagués escrit en la novel·la. És a dir, s'ha transmès el missatge original de manera adequada al lector sense cap modificació o adaptació pel que fa a l'argument de la història i la tècnica narrativa de l'autor.

Tanmateix, sí que cal remarcar que com a conseqüència d'algunes modulacions per tal d'adaptar la traducció d'alguns mots, construccions gramaticals i/o referents culturals a la cultura meta, s'han produït algunes pèrdues lèxiques i/o retòriques, omissions i, fins i tot algunes modificacions del text original, fent ús de diverses tècniques de traducció com ara la tècnica d'estrangeritzacció o domesticació, la generalització, l'elisió, l'amplificació o compressió lingüística...entre d'altres.

Si bé aquestes petites modificacions o adaptacions són completament naturals tenint en compte la llengua de la novel·la original, la qual en aquest cas es tracta del japonès, una llengua força diferent i exòtica en comparació de les llengües europees, és interessant comentar que al llarg de l'anàlisi de les diferents traduccions no s'ha trobat gairebé cap equivalència dinàmica en els fragments analitzats, tot i que en traduccions de llengües culturalment tan diferents se solen utilitzar per tal d'adaptar els referents culturals a la cultura de la llengua meta.

Una de les possibles raons que cal tenir en compte per explicar aquesta manca d'equivalències dinàmiques seria el factor, cada vegada més present i important, de la globalització. Tot i que des de fa segles les nacions s'han envaït i relacionat les unes a les altres i les diferents cultures s'han influenciat entre elles, ja sigui per imposició o per convivència, avui dia i, especialment des dels segle XVI al XXI, cada vegada més el món ha experimentat un procés d'internacionalització que ha augmentat i, segueix augmentat diàriament, i els intercanvis polítics, econòmics i culturals entre els diferents països i continents. D'aquesta manera, com a

conseqüència d'aquesta acceleració i multiplicació de les relacions internacionals, avui dia entenem el concepte de la globalització com la possibilitat d'establir contacte, comunicació i coordinació internacional a nivell econòmic, polític i empresarial de manera fàcil gràcies, sobretot, a les noves tecnologies.

Per tant, el fenomen de la globalització ha comportat certes conseqüències i repercussions a nivell cultural mundialment, ja que s'han establert i intensificat els contactes i intercanvis entre societats culturalment diferents. S'ha obtingut, d'aquesta manera, una visió més àmplia, mantenint una ment més oberta i receptiva al canvi i compartint, també, certs valors i/o conceptes culturals entre nacions que antigament mantenien la individualització, però avui dia comparteixen comunitats lingüístiques i culturals.

Així doncs, aquestes conseqüències culturals a nivell social també es poden extrapolar, evidentment, a l'àmbit de la traducció perquè a l'hora de traduir una novel·la entre dues llengües culturalment i estructuralment diferents, aquestes diferències, sovint força significants, s'escurcen. D'aquesta manera, la majoria de referències culturals pròpies de la llengua d'origen molt probablement les entendrà el lector de la cultura meta o almenys les sabrà identificar, ja que n'haurà sentit a parlar a algú, les haurà llegides en alguna novel·la, vistes en alguna pel·lícula o, fins i tot, haurà conviscut amb alguna persona d'origen estranger, la qual cosa cada vegada és més freqüent a causa del gran èxode migratori d'alguns països com ara la Xina o el Japó.

En el cas del Japó, un clar exemple seria, en l'àmbit gastronòmic, els plats típics japonesos com ara el sushi o el ramen, que una gran part dels lectors d'origen europeu hauran provat o sabran què són perquè també es comercialitzen fora del Japó i són força consumits. També s'han globalitzat força costums culturals i socials japonesos, ja que els podem observar en algunes sèries de dibuixos animats famoses com ara el *Doraemon* o el *Shin-chan* i reflecteixen força bé i de manera entretinguda la societat japonesa.

De fet, quant al Japó i a l'expansió de la cultura japonesa a nivell global i en concret a la influència que té actualment en la cultura occidental, caldria parlar del concepte anomenat *japonisme*, que mostra precisament la influència de les arts nipones en les occidentals. Aquesta procés d'influència va iniciar-se aproximadament al segle XIX amb la internacionalització del comerç des de països occidentals al Japó i, com a conseqüència d'aquest intercanvi comercial, van començar a exportar-se cap a

Occident elements culturals i artístics japonesos. Aquesta influència de les arts nipones, doncs, es veu reflectida en diferents àmbits artístics com ara la cultura audiovisual i la literatura i, per tant, en la traducció i les tècniques que s'utilitzaran per traduir aquests elements artístics.

Per tots aquests factors, doncs, hi ha, clarament, una internacionalització i/o globalització cultural i, com a conseqüència, hi ha també menys necessitat d'ús d'equivalències dinàmiques en les traduccions i també de tècniques de traducció com ara la domesticació, la estrangerització o la modulació per tal d'adaptar i/o acostar els referents culturals del text original a la cultura meta del lector, tot i que, independentment de la globalització sempre hi haurà algun element que caldrà adaptar per a una millor comprensió del missatge original per part del lector.

Pel que fa al tractament de les referències culturals de la novel·la original i a les estratègies de traducció que s'han utilitzat per traduir-les i adaptar-les a les llengües meta, s'ha optat per fer ús de diferents tècniques de traducció depenent de la referència cultural en concret. El traductor s'ha basat en si el culturema era completament desconegut i llunyà per al lector de la cultura meta i, era imprescindible per a la comprensió del fragment, o si era força conegut globalment i no era tan rellevant. En aquest cas, només es produiria una elisió lèxica i es perdria algun matís, però sense ometre informació important.

Així doncs, s'ha optat, la majoria de vegades, per adaptar l'element cultural mitjançant tècniques com ara la de domesticació o l'ús de les modulacions per tal d'acostar al màxim el terme al lector de la cultura meta. En alguns casos, però, s'ha optat per mantenir l'element cultural exòtic, tot i que en menys freqüència, fent ús de la tècnica d'estrangerització, en casos on s'ha volgut remarcar aquest element exòtic i no modificar-lo per tal d'adaptar-lo, probablement perquè no és un element imprescindible per entendre el contingut del fragment i perquè es transmeti el missatge de forma adequada, sinó que es manté l'element en japonès, en aquest cas, per mantenir i identificar més fàcilment el context cultural de la novel·la.

Tanmateix, tal com s'ha analitzat i comentat al llarg del treball, en alguns casos s'ha optat per explicar el referent cultural amb una nota a peu de pàgina sense modificar-lo o adaptar-lo a la cultura meta. Amb aquest recurs, es proporciona més informació al lector i, així, es transmet el missatge original de forma adequada i s'evita cap pèrdua lèxica i/o retòrica o algun matís cultural durant el procés de la traducció.

Pel que fa al recurs de les notes a peu de pàgina, però, tal com també s'ha comentat prèviament al cos del treball, s'evidencia l'existència d'una versió de referència en una altra llengua, ja que es troba l'abreviatura *(N. dels T.)*, però la majoria de notes a peu de pàgina són força similars o, fins i tot, gairebé idèntiques, la qual cosa fa pensar que s'han extret d'una altra primera traducció com ara podria ser l'anglesa, tot i que caldria considerar, també, una possible unificació dels criteris per part de l'editor.

Un altre factor, però, que també fa plausible l'existència d'una versió-pont és la data de publicació de la traducció a l'anglès, en comparació de la traducció al català, al castellà i al francès que s'han analitzat en aquest treball. A més a més, tenint en compte la dificultat de la llengua de la novel·la original en aquest cas, el japonès, sovint és força comú fer ús d'una versió de referència traduïda a una llengua més propera a la llengua meta per assegurar una bona traducció i evitar possibles errors o contrasentits.

A continuació, pel que fa als fragments traduïts de la novel·la a les tres llengües analitzades, al francès, al català i al castellà, que s'han analitzat al llarg del treball, s'han observat força diferències, però sobretot en la traducció al francès, atès que el castellà i el català són dues llengües força semblants i que comparteixen força vocabulari, expressions i estructures gramaticals.

Tanmateix, sí que en alguns casos les traduccions al castellà i al català han diferit en alguns aspectes, ja que en català s'ha optat per l'ús d'expressions o vocabulari més genuí i s'han evitat, naturalment, les traduccions literals, castellanismes o formes gramaticalment incorrectes, encara que actualment siguin d'ús popular. Com a conseqüència, aquestes diferències en la traducció s'han reflectit en l'extensió del fragment, l'ordre d'algunes frases, algunes expressions...

En la traducció al francès però, la majoria de vegades s'utilitzava força més adjectius qualificatius, s'optava per construccions més llargues amb més verbs, amb proposicions explicatives i, en definitiva, per traduccions més lliures, mentre que en castellà i en català la traducció era força més literal, sense ús de tantes modulacions, i més simple i reduïda pel que fa a la construcció de les frases i la llargada dels fragments. A més a més, tal com s'ha comentat i analitzat al llarg del treball, en alguns fragments el francès ha optat per acostar les referències culturals al lector i les ha adaptat a la cultura meta, mentre que en català i en castellà s'ha mantingut l'element

estrangeritzant japonès i s'ha afegit una nota explicativa a peu de pàgina per a una millor comprensió del text per part del lector.

Finalment, pel que fa a l'últim apartat del treball, l'anàlisi de l'adaptació de la novel·la original en japonès a la versió cinematogràfica en anglès i castellà, s'han observat diferències, principalment, quant al vocabulari o expressions utilitzades, el tipus de registre lingüístic, el tractament de les referències culturals japoneses i les tècniques o estratègies de traducció escollides en cada idioma.

Pel que fa al registre lingüístic, s'ha comprovat que, en anglès, la majoria d'intervencions tenien un to més informal, mentre que en castellà s'ha optat per l'ús de construccions lèxiques i gramaticals d'un registre més neutre. També, s'ha pogut observar que, tant en castellà com en anglès, la traducció audiovisual ha diferit força de la traducció literària perquè s'han adaptat les construccions, expressions i vocabulari a la modalitat i, també, a l'època.

També, s'han observat diferències pel que fa a la traducció per a la subtitulació i la traducció per al doblatge, ja que aquesta segona era força més lliure i incloïa més detalls per tal de proporcionar el màxim d'informació a l'espectador, però, la traducció per als subtítols, com a conseqüència de les estrictes restriccions i limitacions d'aquesta modalitat, era més abreujada i concisa, atès que només proporcionava la informació i els detalls imprescindibles.

Per acabar, quant als referents culturals japonesos en la versió cinematogràfica, en la majoria de casos, tant en castellà com en anglès, s'ha optat per adaptar-los a la cultura de la llengua meta, mitjançant la tècnica de domesticació, en lloc de fer ús de l'estratègia d'estrangerització i deixar l'element exòtic de la llengua d'origen sense adaptar, tal com s'ha pogut observar en alguns exemples de la novel·la en francès.

Cal dir, però, que en comparació de la novel·la, a la pel·lícula, tant als subtítols com al doblatge, no s'han observat tants elements culturals japonesos que requereixin d'una adaptació a la cultura meta com ara noms de plats típics del Japó, animals o indumentària japonesa. Tanmateix, cal tenir en compte que es tracta d'una pel·lícula i l'espectador percep el referent cultural a través de les imatges de les escenes, és a dir, visualment, i, per tant, és més fàcil comprendre'l, encara que les imatges no s'adaptin a la cultura meta.

En definitiva, a través de l'anàlisi traductològica i comparada de la novel·la japonesa "La tomba de les llumenetes", s'han pogut observar les diferències entre

diverses llengües europees, el català, el castellà i l'anglès, a l'hora de traduir una llengua tan llunyana lingüística i culturalment com és el japonès. S'ha pogut concloure de quina manera s'han tractat els elements culturals, quines estratègies i tècniques s'han fet servir per solucionar els problemes de traducció i, finalment, en quins aspectes ha diferit la traducció literària de la traducció audiovisual.

7. BIBLIOGRAFIA PRIMÀRIA

Agost, Rosa. (1999) *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes.* Barcelona: Ariel, 159 pp.

Akiyuki Nosaka. (s.f) Acantilado. Recuperat el 5 de novembre de 2020 de http://www.acantilado.es/persona/akiyuki-nosaka/

Amerika hijiki; hotaru no haka. WorldCat. Recuperat el 10 d'abril de 2021 de https://www.worldcat.org/title/amerika-hijiki-hotaru-no-haka/oclc/22824117

Bartoll, E. (2015). *Introducción a la traducción audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.

Bartoll, E. (2012). *La subtitulació. Aspectes teòrics i pràctics.* Vic: Eumo Editorial, 215 pp

Berman, Antoine. (1984**).** *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique.* Paris: Éditions Gallimard.

Hurtado, A. (2001) *Traducción y Traductología.* Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya), 695 pp.

Nida, Eugene Albert i Taber, Charles R. (1982) *The theory and practice of translation.* Leiden. Netherlands: E.J Brill.

Nosaka, Akiyuki. (1999) *La tumba de las luciérnagas.* Barcelona: El acantilado. (Trad. L. Porta i J. Matsuura).

Nosaka, Akiyuki. (1999) *La tomba de les llumenetes.* Barcelona: Quaderns crema. (Trad. L. Porta i J. Matsuura).

Nosaka, Akiyuki. (2015) *La tombe des lucioles.* Mas de Vert, Arle: Editions Picquier Poche. (Trad. Patrick De Vos Anne Gossot).

Takahata, Isao. (director) (1998) *Grave of the fireflies.* [Pel·lícula]. DVD. Optimum Asia. The Studio Ghibli Collection, n. 10.

7.1 BIBLIOGRAFIA SECUNDÀRIA

Abdelaal, N. M. (2019). *Subtitling of culture-bound terms: strategies and quality assessment*. Heliyon, 5(4). https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2019.e01411

Arias, E. M. (2014). *Differences on subordination indexes in expositive and argumentative texts written in Japanese and Spanish.* Onomazein, 30(2), 56–69. https://doi.org/10.7764/onomazein.30.5

Bartoll, E. (2004). *Parameters for the classification of subtitles* (pp. 53–60). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. https://doi.org/10.1075/btl.56.08bar

Chaput, L. (2015). [Grave of the Fireflies: lumières dans le noir]. Séquences: la revue de cinéma, (297), 52–52. https://www.erudit.org/fr/revues/sequences/2015-n297-sequences02088/78787ac.pdf

Comprehension and Discussion Activites for the Movie Grave of the Fireflies. Recuperat el 5 d'abril de 2021 de http://curriculumproject.org/wp-content/uploads/Grave%20of%20the%20Fireflies%20Nov%2010.pdf

Díaz Cintas, Jorge (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación* (inglés-español). Barcelona: Ariel.

Escriptor polifacètic (16 de desembre de 2015) La Vanguardia. Recuperat el 10 de novembre de 2020 de http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2015/12/16/pagina-41/96251488/pdf.html

Goldberg, W. (2009). *Transcending the Victim's History: Takahata Isao's Grave of the Fireflies*. Mechademia, 4(1), 39–52.

Granota toro-granota bramadora. Mediambient Gencat. Recuperat el 5 de febrero de 2021 de http://mediambient.gencat.cat/ca/05_ambits_dactuacio/patrimoni_natural/especies_exotiques_invasores/llista-especies/llista-especies-catalogades/amfibis/granota-bramadora/

Grave of the Fireflies and Japan's Memories of World War II. Asianstudies.org Recuperat el 10 d'abril de 2021 de https://www.asianstudies.org/wp-content/uploads/grave-of-the-fireflies-and-japans-memories-of-world-war-ii.pdf

Laubu, Emmanuel. Pêche des labres avec Emmanuel Laubu. *Normandie appats.* Recuperat el 15 d'abril de 2021 de http://www.normandie-appats.com/news/peche-des-labres-avec-emmanuel-laubu

Lertola, J. (2019). Audiovisual translation in the foreign language classroom: applications in the teaching of English and other foreign languages. Research-publishing.net. https://doi.org/10.14705/rpnet.2019.27.9782490057252

Muere el polifacético Akiyuki Nosaka, autor de "La tumba de las luciérnagas". (10 del desembre 2015) La Vanguardia. https://www.lavanguardia.com/vida/20151210/30707492098/muere-el-polifacetico-akiyuki-nosaka-autor-de-la-tumba-de-las-luciernagas.html

Nida, E. (2019). *Language and Culture in Eugene Nida's Work the Dynamic Equivalence. Critics and Defenders*. Journal of Modern Education Review, 9(5), 340–347.

Nogués, Joaquim M. (coord.). Diccionari de gemmologia [en línia]. Barcelona: TERMCAT, Centre de Terminologia, cop. 2013. (Diccionaris en Línia). <http://www.termcat.cat/ca/Diccionaris_En_Linia/168/>

Peng, M., & Hua, Y. (2020). Who has Stolen Their Childhood? —A Comparative Study Between The Book Thief and Grave of the Fireflies from the Perspective of Trauma Narratives. Theory and Practice in Language Studies, 10(7), 785.

Toury, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond.* Amsterdam: John Benjamins, 312 pp.

Transcending the Victim's History: Takahata Isao's Grave of the Fireflies (s.f) Project Muse. Recuperat el 5 de novembre de 2020 de https://muse.jhu.edu/article/368618/pdf

Zabalbeascoa Terran, P. (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. In M. Duro (Ed.), La traducción para el doblaje y la subtitulación (pp. 251–263).