

XI Seminari sobre la Traducció a Catalunya

Quaderns Divulgatius, 24

XI Seminari sobre la Traducció a Catalunya



Barcelona, 2004

*Aquest vint-i-quatrè Quadern Divulgatiu de l'AELE
està patrocinat per*



 Generalitat de Catalunya
Institució de les Lletres Catalanes

© dels autors

Primera edició: juny 2004

Dipòsit legal: B-31.458-04

Edita: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana

Carrer de la Canuda, 6, 6è pis. 08002 Barcelona

E-mail info@aelc.es <http://www.escriptors.com>

Realització: Insòlit, Barcelona

Impressió: La Impremta Ecològica, Barcelona

Sumari

7

Presentació
Irene Boada

9

La traducció cinematogràfica
i la Llei de Propietat Intel·lectual
Mario Sepúlveda

17

Traducció i models lingüístics
Rosa Agost

27

La «tercera» llengua en la traducció audiovisual
Montse Corrius

35

Versemlança i oralitat en la traducció audiovisual
Natàlia Izard

43

Les referències culturals:
una font de recreació d'identitats
Laura Santamaría

53

El concepte d'ironia entre la imatge i la paraula:
exemples de *Four Weddings and a Funeral*
Patrick Zabalbeascoa

Presentació

Irene Boada

Aquesta XI edició del Seminari sobre la Traducció a Catalunya que, un any més, va organitzar l'Associació d'Escriptors en Llengua Catalana, va gaudir d'una alta participació.

Amb el títol «La traducció en el cinema i el doblatge», aquesta jornada, celebrada a Vilanova i la Geltrú el 10 de maig de 2003, va tenir un gran èxit, especialment entre el públic jove. La traducció en el cinema és un dels temes que genera més interès entre les noves generacions de traductors per la proximitat cultural que tenen amb el cinema que, sovint, és superior a la que tenen amb la lectura.

Una vegada més, vam tenir el privilegi de comptar amb grans especialistes sobre la matèria que ens van obrir nous camins i també ens van formular noves preguntes, en aquest cas en el coneixement de la traducció audiovisual. Els ponents van dissertar sobre diferents tipus de dificultats que sorgeixen quan relacionem íntimament dues cultures. Laura Santamaria es va referir a la traducció de les referències i els contextos culturals i les identitats socials i personals. Natàlia Izard va parlar sobre la importància de la versemblança en la traducció. La transposició de la ironia, tan diferent en els diversos contextos lingüístics i culturals va ser tractada per Patrick Zabalbeascoa. Mentre que Montse

Corrius es va referir al cas de les terceres llengües. L'advocat Mario Sepúlveda es va referir a l'important aspecte dels drets dels traductors, va assenyalar la urgència que tenim de crear un espai social més digne per al traductor i va reivindicar els seus drets com a autors. El seminari va tractar sobre aspectes tècnics de la traducció però també s'hi va qüestionar el doblatge en si. Rosa Agost va reflexionar sobre els orígens d'aquesta gran tradició nostra que és el doblatge cinematogràfic. Ens demanava que no oblidem que, després de la terrorífica censura que vam patir durant el franquisme, el doblatge va continuar existint com a arma de poder i de control durant la transició. Segons Agost, el doblatge amaga la manipulació, el control que s'exerceix sobre l'original. Potser els catalans hem tornat a caure en el parany de seguidisme respecte a la cultura majoritària de l'Estat i, sense pensar-ho gaire, hem reproduït aquest sistema que, inevitablement, modifica l'original i ens l'allunya. Possiblement calgui un debat obert en aquestes línies per replantejar-nos l'ús majoritari, gairebé exclusiu en alguns àmbits, del doblatge al nostre país i la necessitat que tenim de recuperar l'original. Però això ja serà en una altra ocasió.

La traducció cinematogràfica i la Llei de Propietat Intel·lectual

Mario Sepúlveda

Advocat

Agraïxo a l' AELC la seva invitació al XI Seminari sobre la Traducció a Catalunya. En particular, el meu agraïment a Montserrat Conill i Lluïsa Julià per la seva presentació. Aquest agraïment inicial, també és pertinent perquè m'heu convidat a parlar d'un tema especialment suggestiu: la Llei de Propietat Intel·lectual (a partir d'ara LPI) i la traducció cinematogràfica. Ho és per l'evident interès que revesteix, però també per ser un tema pràcticament ignorat per la Llei, la doctrina jurídica i els tribunals. I aquest desconeixement generalitzat també ens arriba a nosaltres, en el sentit que, com a advocats de les associacions d'escriptors i traductors, més enllà del nostre coneixement de la teoria jurídica, tampoc no podem exhibir grans experiències pràctiques en aquest camp. Aquí rau la importància d'aquest seminari, perquè ens permet avançar en el coneixement, i tant de bo també en la pràctica del que són els problemes de la traducció cinematogràfica i els drets d'autor.

Mario Sepúlveda Gutiérrez. Llicenciat en dret per la Universitat de Barcelona, ha treballat com a advocat i assessor legal de diverses associacions d'escriptors, entre elles l'AELC. Ha estat assessor jurídic de les associacions d'autors en la tramitació parlamentària de la reforma de la Llei de Propietat Intel·lectual. Actualment, és professor de postgrau de traducció literària de la Universitat Pompeu Fabra.

En aquesta exposició inicial, encara que sigui esquemàticament, intentarem només centrar el tema per donar temps al col·loqui. Anem a analitzar l'especificitat de la traducció audiovisual, sobretot les seves diferències amb la traducció literària.

La traducció és una obra derivada, en el sentit que parteix d'una obra prèvia, original; transforma un material preexistent. Però això no impedeix que sigui una obra protegida per la LPI. Està tan protegida com l'obra original. I, el més important, el traductor és autor a tots els seus efectes. Per a la Llei de Propietat Intel·lectual no és un autor a mitges, és titular de tots i cada un dels drets d'autor, és un autor ple.

No em cansaré de repetir-ho, perquè desgraciadament encara hi ha molta gent que no s'ho creu. Editors, imagino que productors, jutges i, el pitjor del cas, molts traductors. Aquest és un dels pocs casos extrems, potser l'únic, en el qual la Llei va per endavant de la societat. Hi ha un buit social més que no pas legal.

Aquesta dada, més sociològica que legal, resulta clau per comprendre una gran part de les limitacions que ofereix l'exercici del dret d'autor dels traductors i que, segons veurem, s'aguditza quan parlem de traducció cinematogràfica o més exactament audiovisual, que és un terme més ampli i que engloba el cinema i la televisió. Insisteixo, als advocats pot ser que ens sigui suficient amb què els esmentats drets estiguin recollits en una norma jurídica, però als directament interessats no els és suficient, ja que necessiten que els esmentats drets siguin reconeguts com a legítims per la societat.

Cal defensar una cosa que és òbvia: els drets d'autor dels traductors estan expressament reconeguts per la LPI, pel Conveni de Berna, la Conferència de la UNESCO de Nairobi, etc., i en tots els textos legals es reconeix sense subterfugis el paper del traductor i es confereix a la seva obra, la traducció literària, el valor d'obra protegida al màxim nivell, en la mesura que com a creació reuneix totes i cada una de les notes exigides per la llei.

Deixant per sentada la nota comuna a tota traducció, hi ha una diferència essencial entre la traducció literària i la cinematogràfica. La tra-

ducció literària, en principi, és en si mateixa una obra; en canvi, la traducció cinematogràfica és part d'una obra més àmplia, l'obra audiovisual. L'obra audiovisual requereix per a la seva elaboració la participació d'una pluralitat de persones i una significativa activitat empresarial, la qual cosa complica enormement la definició dels autors. Per dir-ho gràficament, una novel·la s'escriu en soledat; en canvi, en una pel·lícula intervenen centenars de persones de diferents àmbits: director, guionistes, muntadors, càmeres, actors, maquilladors, escenògrafs, tècnics de so, etc. A més, requereix necessàriament un procés industrial.

És el que la LPI denomina una *obra en col·laboració*, és a dir, el resultat unitari de la col·laboració de diversos autors. La seva autoria correspon a tots ells i els drets també. Es regula pel règim de comunitat de béns, que és una figura molt adequada per administrar un patrimoni, però és fatal per al tràfic jurídic. Per evitar la paràlisi que podria suposar per a l'explotació de l'obra el necessari consentiment de tots els seus autors, la LPI procura limitar al màxim la titularitat de l'obra audiovisual, buscant la màxima concentració de drets. Així, l'article 87 de la LPI reconeix únicament com a autors el director-realitzador; els autors de l'argument, l'adaptació i els del guió i dels diàlegs i els autors de les composicions musicals. És una llista tancada que, en principi, no admet més inclusions. Encara més, deixa fora importants partícips en la creació audiovisual, com són els autors de la coreografia, l'escenografia o el muntatge. I per tancar el sistema, l'article 88 de la LPI estableix una presumpció de cessió en exclusiva al *productor* de tots els drets d'explotació de l'obra: reproducció, distribució i comunicació pública. També es presumeix la cessió del dret a la transformació de l'obra consistent en el doblatge i el subtitulat. És a dir, es protegeix a qui precisament no ha realitzat cap activitat creativa, i l'aportació del qual és més aviat de tipus organitzatiu, no pas creatiu. La raó és que se li atorga prioritat a l'aspecte industrial o empresarial de l'obra audiovisual i, en aquest context, és el productor qui ocupa la posició principal. Aquest fet condiona profundament l'exercici dels drets d'autor. Els *drets morals* es veuen notòriament debilitats. El dret al reconeixement

de l'autoria es difumina en els títols de crèdit; el dret a la integritat de l'obra pateix importants mutilacions per l'ús publicitari (substitució del tot per la part en el tràiler) i el dret a la retirada de l'obra pràcticament desapareix. A la vegada, com ja he assenyalat, els *drets patrimonials* de gestió individual (dret de fixació, de reproducció, de distribució i de comunicació pública), es presumeix que pel contracte de producció audiovisual se cedeixen al productor, tret de reserva expressa. És precisament tot el contrari del que passa en l'edició literària, on es presumeix que no se cedeixen o només es consideren cedits aquells drets expressament consignats en el contracte d'edició. Els altres drets econòmics, els denominats *drets de remuneració* (còpia privada per a ús domèstic, lloguer a través de vídeo club, la comunicació pública, tant en la seva versió pagada que atorga dret a un percentatge de la taquilla com de la gratuïta que atorga dret a una tarifa) es realitzen per mitjà d'entitats de gestió col·lectiva (SGAE, CEDRO, AIE, etc.).

On encaixa el traductor en tot aquest entramat? La veritat és que hi ha diverses possibilitats teòriques i gairebé no n'hi ha cap de pràctica:

- Traducció com a obra preexistent a l'obra audiovisual. Un exemple, d'altra banda molt comú, és el d'una obra literària adaptada. Estrictament, aquí no es considera que hi hagi autoria de l'obra audiovisual; n'hi ha només de l'obra literària i, per tant, els seus drets provenen del contracte d'edició.
- Traducció d'un guió cinematogràfic i, més concretament, d'una obra audiovisual ja acabada, elaborada a l'estranger. La situació més freqüent i, no per casualitat, de la que més s'ha parlat en aquest seminari, és el *doblatge i el subtitulat*. Hi ha tres possibilitats:

1. *Contracte de producció audiovisual*. En la pràctica no es fa servir per als traductors. Seria el més coherent perquè, més enllà del seu contingut que moltes vegades pot pecar d'abusi, té la virtut de reconèixer explícitament la qualitat d'autor. És l'equivalent, en l'àmbit audiovisual, al contracte d'edició per a la traducció d'una obra literària. Quan s'uti-

litza, sobretot en el cas dels guionistes, queda completament desnaturalitzat perquè el converteixen en un contracte purament mercantil entre dues empreses, d'una part la productora i de l'altra una empresa interposada que manté una relació laboral amb el guionista. És a dir, el veritable autor del guió apareix com un assalariat, amb la consegüent cessió dels seus drets d'autor a l'empresa

2. **Contracte laboral.** Considerant el que s'ha dit anteriorment, no és casual que amb aquest règim sigui comuna l'existència d'una relació laboral. De fet, existeix un Conveni col·lectiu de treball del «*sector dels professionals de doblatge de Catalunya (branca artística)*», que regula les relacions laborals dels treballadors de cada una de les especialitats professionals que integren la branca artística del doblatge amb les empreses que realitzen el doblatge i la sonorització d'obres audiovisuals. Allí es regulen les condicions econòmiques i laborals; la determinació de les unitats de treball (*take*, rotlle de direcció, rotlle d'adaptació, convocatòria d'ajudantia, etc).

Les especialitats que reconeix són: actors, adaptadors-ajustadors, directors i ajudants de direcció. No hi figura expressament la figura del traductor, sinó sota la forma de l'anomenat adaptador-ajustador, en la mesura que hi puguin coincidir en la mateixa persona, essent definit com «*aquell professional de doblatge, el treball del qual consisteix a adaptar tècnicament i artísticament el text d'una obra audiovisual, partint d'una traducció pròpia o aliena.*»

Aquest professional, segons el Conveni, és el propietari de l'adaptació i el beneficiari exclusiu dels drets que per a la seva obra obtingui la SGAE. Es diu en els mitjans de doblatge, sense que ho hagi pogut contrastar, que quan es registren els diàlegs en la SGAE per a la percepció dels drets d'autor es reparteix un 70% per a l'adaptador i el 30% restant per al traductor; i, que «*aquest mateix percentatge sembla continuar en vigor.*»

3. Encàrrec. *Contracte d'arrendament de serveis*. És el contracte a l'ús. Suposa la negació absoluta dels drets d'autor per als traductors d'obra audiovisual. En aquest supòsit la traducció per al doblatge i/o el subtitulat s'entendria com un simple servei, com el que pugui oferir qualsevol professional, que atorgui dret a una retribució, però que estaria desproveït de la més mínima connotació creativa, estaria desproveït de drets morals, no seria una obra objecte de protecció moral ni tindria drets econòmics. Em temo que aquesta és la modalitat contractual predominant, amb la qual tornem a la mateixa inquietud formulada al començament: hi ha un evident menyspreu, fins i tot una oberta negació del treball del traductor audiovisual en les seves dues versions, el doblatge i el subtitulat. Es diu que la LPI es refereix a les traduccions que són obres del llenguatge, que requereixen de l'expressió, mentre que en el doblatge i el subtitulat es tracta més aviat de traduir frases, la majoria de vegades curtes.

Aquesta concepció podria ser vàlida en el cas del subtitulat en la mateixa llengua, en la que òbviament l'originalitat és nul·la. Però d'aquí a dubtar sobre la consideració de la traducció cinematogràfica com a obra susceptible de protecció no té el més mínim fonament legal ni doctrinal. Suposa negar el principi d'exclusió del mèrit com a criteri per definir la protecció d'una obra. Aquest és un principi molt car al dret de l'autor modern, quant al mèrit en els inicis de l'obra impresa, és un factor summament regressiu, associat als privilegis, la censura i la discriminació. És més greu encara perquè la traducció cinematogràfica a Espanya sempre ha comptat amb importants autors literaris i traductors consagrats.

L'únic factor que ha de comptar és la condició de creació original, tal com ho estableix l'article 10 de la vigent Llei de Propietat Intel·lectual. En el doblatge i subtitulat existeix traducció i «en la traducció

sempre existeix creativitat, ja que sempre hi ha un marge d'elecció de les paraules i expressions». En fi, seria tornar a una discussió ja superada per les pròpies lleis.

Per això, es pot afirmar que hi ha per endavant una llarga lluita per conquerir l'espai social que els correspon als traductors, que permeti estendre els drets d'autor a la seva participació en la creació de l'obra audiovisual.

(traducció del castellà: Irene Boada)

Traducció i models lingüístics¹

Rosa Agost

Universitat Jaume I

El doblatge, *per defecte*

No té res de particular veure a la televisió o al cine una pel·lícula doblada. És la manera com, *per defecte*, consumim la producció aliena en aquest país. El fet de formar part de l'audiència selecta de productes audiovisuals subtítulats o en versió original implica, però, una actitud diferent: suposa prendre consciència de l'existència d'un text previ, tenir una voluntat d'acostar-se el màxim possible al text original. Segurament, tots els que som en aquesta sala preferirem les versions originals subtítulades enfront de les versions doblades. Però aquesta no és l'elecció majoritària a tot l'Estat espanyol. Una llarga època de censura

¹ Aquest text ha estat publicat amb el títol «Visibilitat i invisibilitat en el doblatge: el misteri de *qui diu què*», dins Mallafre, J. (2002), *II Jornades per a la cooperació en l'estandardització lingüística*, Jornades de l'Institut d'Estudis Catalans, Secció Filològica, Sèrie jornades científiques, pp. 103-109.

Rosa Agost Canós. Doctora i professora Titular de Traducció. Directora de la Titulació de Traducció i Interpretació de la Universitat Jaume I de Castelló. Autora de diversos llibres i articles relacionats amb la traducció audiovisual. Professora de matèries sobre traducció audiovisual, teoria de la traducció i traducció espanyol-català.

va fer que tots aquells que podien o volien gaudir de pel·lícules de producció aliena vegessen frustrades les seues expectatives: el doblatge va ser l'arma del poder per controlar tota la producció audiovisual de la manera més subtil possible. Aquesta tècnica permetia amagar, disfsessar, la presència d'una «manipulació» conscient, deliberada. Es tractava d'una tria meditada: mentre la subtitulació permetia la comparació entre original i traducció, el doblatge substituïa les paraules de l'original i en possibilitava el control més absolut. Deixant de banda els aspectes ideològics, dècades d'ús d'aquesta tècnica han fet que el doblatge realitzat a l'Estat, fonamentalment a Barcelona i Madrid, siga, des del punt de vista de la recepció final del producte, un dels de millor qualitat del món. Amb l'arribada de la democràcia i especialment amb la posada en marxa de les televisions autonòmiques, hom hagués pogut esperar un canvi en favor de la subtitulació. Però això no és el que ha succeït. Els motius són ben evidents: per una banda, l'audiència s'havia acostumat a una manera de veure la televisió i el cinema; per una altra, hi havia una indústria forta al voltant del doblatge que va exercir una gran pressió. El doblatge, doncs, continua com a opció majoritària a les nostres pantalles.

Canvien els temps, però el doblatge continua

Centrant-nos en el cas del català, veiem com aquesta és també la situació dominant. Si ens centrem fonamentalment en les dades relacionades amb la TVC i la TVV, la lectura de les diferents programacions a les quals podem accedir ens confirma el predomini del doblatge enfront de la subtitulació, marginada de les hores de màxima audiència o dels primers canals dels ens autonòmics. Un exemple ben clar el tenim a TVV, on la pel·lícula subtitulada de la setmana (emesa per Punt2) la passen a la mateixa hora en què pel primer canal, Canal 9, emeten *Tómbola*, que és un programa d'entreteniment amb un índex d'audiència molt elevat.

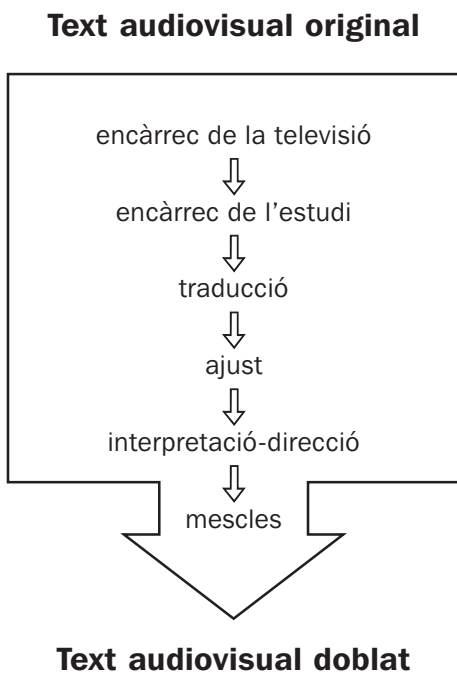
Prenent com a fil conductor d'aquesta intervenció l'ús que el poder ha fet del doblatge, ens podríem preguntar si els poders actuals s'apro-

fiten també de la possibilitat de controlar el text. Si és així, amb quina finalitat? Amb quins mitjans?

La casuística és molt gran i ara només en presentaré alguns aspectes bàsics.

La complexitat del procés de la traducció per al doblatge

Pel que fa al català, la situació de TVC i TVV són molt diferents per motius ben distints. En primer lloc, voldria assenyalar només la complexitat de la traducció per al doblatge. Els responsables del que veiem a les pantalles no són, com molta gent pensa, exclusivament els traductors. Ans al contrari, el procés de comunicació en què s'insereix aquesta modalitat de traducció suposa la presència d'un nombre elevat d'agents que hi intervenen i que poden variar en funció de la comunitat lingüística, del moment polític, etc. L'esquema bàsic del procés de doblatge és el següent:



Les aplicacions d'aquest esquema bàsic a les realitats de cada cadena de televisió i de cada comunitat lingüística ens ofereix resultats molt diferents (Agost, 2001). Hi ha cadenes televisives que: controlen la qualitat dels productes doblats a través d'un procés de selecció dels traductors (exàmens d'homologació), tenen criteris de traducció establerts de forma explícita o implícita, compten amb la figura dels assessors lingüístics que garanteixen la correcció lingüística en llengua d'arribada, etc. Hi ha cadenes on el control és molt més relaxat i d'altres on és pràcticament inexistent. D'altra banda, per exemple, els diferents graus de normalització lingüística de cada comunitat fa que les normes lingüístiques i la tolerància dels espectadors puguin arribar a ser molt diferents en zones distintes.

Factors que intervenen en la traducció per al doblatge

En qualsevol cas, hem de tenir clar que el doblatge no és tan sols aquesta fase que hem assenyalat com a *traducció*, sinó que cal tenir presents factors tan diversos com els que afecten la relació entre tots els agents que intervenen en el procés de comunicació, i els que afecten exclusivament la traducció pròpiament dita del text.

Pel que fa al primer grup de factors, hauríem de reflexionar sobre els aspectes ideològics que influeixen en el procés de traducció, els aspectes professionals i els relacionats amb la recepció de les traduccions, és a dir, les expectatives dels consumidors finals del producte (Sellent, 2001).

Quant als factors relacionats més directament amb el text, caldria plantejar-se quina és la funció que té la traducció d'un text determinat, quin és el model de llengua que hem de fer servir, de quina modalitat de traducció parlem. En aquest darrer cas, es tracta d'un text escrit per ser dit com si no estigués escrit i que se'ns mostra juntament amb imatges i una banda sonora (Agost, 1999; Izard, 2001).

L'anàlisi de tots els factors de forma conjunta pot ajudar filòlegs, traductors, i les persones implicades en tot aquest procés de traducció, a ser conscients de la responsabilitat compartida que tenim entre mans.

La traducció per al doblatge, catalitzadora de models lingüístics

La traducció ha estat, al llarg dels segles, vehicle fonamental per a la creació de models lingüístics. En el cas del català, podem recordar com la tasca realitzada per traductors com Carner, Riba, Sagarra, o fundacions com la Fundació Bernat Metge o la Fundació Bíblica Catalana, van possibilitar la fixació d'un model de llengua literària. A hores d'ara, ningú no pot negar la influència que la traducció per al doblatge ha tingut en la creació d'un model de llengua col·loquial en el si d'una societat en procés de normalització lingüística (Izard, 1999). Aquest model ha servit de guia per a produccions pròpies i s'ha propagat en la societat gràcies a un mitjà de comunicació de masses eficaç i poderós com és la televisió. Aquesta situació, d'entrada tan idíl·lica, comporta però nombroses qüestions: quines són les característiques del registre col·loquial? On són els límits entre el que és acceptable i el que no ho és? Qui decideix com ha de ser aquesta llengua col·loquial? Qui controla la qualitat del producte final? Han d'haver-hi límits en la variació dialectal? Totes aquestes són preguntes no exemptes de problemes.

El model lingüístic valencià

Per una qüestió de temps, m'agradaria centrar-me en el model lingüístic en la televisió valenciana. Actualment, no hi ha uns criteris lingüístics explicitats, de la mateixa manera que no hi ha tampoc un control de qualitat per part de la institució, com seria el cas de TVC (Garcia-Ripoll, 2001). La responsabilitat de les traduccions recau en els estudis i, de forma principal, en el traductor. En aquest sentit, l'APTAA (Associació de Professionals Traductors Adaptadors i Assessors Lingüístics) ha realitzat una sèrie de propostes per a millorar la qualitat de les traduccions de Canal 9 i Punt 2. El pla de millora preveu, entre altres coses, la creació d'un llibre d'estil i l'homologació dels traductors. Es tracta, però, d'una iniciativa que encara no ha aconseguit formar part dels objectius dels directius de l'ens autonòmic. El fet que no s'hi hagen plantejat uns criteris lingüístics generals, que encara es recorden casos de censura, com la famosa llista de paraules de l'època socialista dirigida per

Amadeu Fabregat, i que hi haja hagut un interès polític clar del govern anterior i de l'actual, del PP, per *valencianitzar* el model lingüístic, fins i tot, a costa d'empobrir-lo, ha provocat i provoca una gran inseguretad en el traductor. Intentaré il·lustrar aquesta situació amb l'anàlisi d'un cas que es dona, de vegades, en la traducció de documentals i dibuixos animats. Em referesc a la utilització de versions intermèdies en català.

Exemple de mostra

El text audiovisual que analitzarem és el documental anglés *Wildlife on one: Serpent's secrets* i les corresponents traduccions catalanes (modalitats central, que funciona com a versió intermèdia, i valenciana). En el cas de la traducció de documentals com els que ens ocupa, des de la televisió autonòmica valenciana hi ha un interès per difondre una varietat estàndard pròxima al registre oral dels valencianoparlants. Aquest fet provoca que textos audiovisuals que ja han estat doblats a la varietat catalana de Catalunya, o millor dit, a la divulgada per Televisió de Catalunya, siguen rebutjats. El problema no aniria més enllà si en el cas de les versions valencianes només es tractés de donar preferència a les solucions estàndards més pròximes, entre les que podem destacar solucions morfològiques com ara: primera persona del present d'indicatiu en *-e*, subjuntius en *-e* i *-a*, imperfet de subjuntiu en *-r-*; formes possessives sense consonantitzar; o fins i tot els demostratius reduïts *este*, *eixe*. En el lèxic s'adopten solucions com: *eixir*, *paréixer*, *xic*, *hui*, *llavar*, *botella*, *pardal*, *prompte*, etc. Però el problema no es dona per aquesta aproximació a la varietat valenciana, sinó més aviat perquè realment no hi ha uns criteris clars a seguir. El traductor sap que la direcció de TVV pretén evitar paraules o expressions que sonen *catalanes*. Però el fet que, tret de la llista de paraules citades anteriorment, no hi haja cap altra orientació sobre el model de les traduccions, afavoreix l'estratègia de gran efectivitat, que és que siga el mateix traductor el que s'autocensura per evitar problemes professionals. En aquest sentit, el grau d'autocensura serà variable segons l'ex-

2 Per a aquest punt, hem seguit Agost i Ramos (2002).

periència o la por del traductor; una por que inconscientment va limitant-lo més i més. Evidentment, en aquestes condicions la tasca del traductor, i dels professionals en general, repercuteix en el producte final. De fet, el traductor se sent insegur, ja que arriba un moment que no sap si l'equivalent que proposarà li serà acceptat o no. D'altra banda, el fet de fugir d'unes solucions per por a ser censurat, també provoca l'adopció de solucions poc encertades i forçades, i un empobriment lingüístic.

En la mostra que hem triat, podem detectar tres situacions diferents:

a) Les diferències de la versió catalana i valenciana respecte de l'original són merament d'opció de formes pròximes a la varietat geogràfica.

EXEMPLE 1

V. O: Theses are the strange snake-meetings of legend. Up to a hundred individuals may assemble in one writhing mass. They're all males. The females are still below ground and won't join the males for another two weeks.

V. C: *Aquestes* són les estranyes i llegendàries *trobades* de serps. Més de cent exemplars poden arribar a ajuntar-se en una massa *recargolada*. Tot són mascles. Les femelles encara *són sota* terra i no es reuniran amb els mascles fins al cap de *dues* setmanes més.

V. V: *Estes* són les estranyes i llegendàries *reunions* de serps. Poden arribar a ajuntar-se'n més de cent exemplars en una massa *de forma de caragol*. Tot són mascles. Les femelles encara *estan davall* de terra i no es reuniran amb els mascles fins al cap de *dos* setmanes.

b) El fet d'apartar-se de les formes que apareixen a la versió catalana no únicament respon a una aproximació a la varietat valenciana sinó també a un intent per evitar la censura

EXEMPLE 2

V. O: The courting male waits for the female to respond by raising her tail. He then attempts to mate. This time, he's unsuccessful. He may have to try many times before he succeeds.

V. C: El mascle festejador espera que la femella li respongui amb un *enlairament* de la cua. *Alesbores*, ell intenta l'aparellament. Aquest *cop* no ha tingut èxit. Pot haver-ho d'intentar varies (sic) *vegades* abans de *sortir-se'n*.

V. V: El mascle que festeja la femella espera que ella li responga *alçant* la cua. *En eixe moment*, ell intenta l'aparellament. Esta *volta* no ha tingut èxit. De fet, ho pot intentar diverses *voltes* abans *d'aconseguir-ho*.

c) L'intent d'evitar la censura fa que, en ocasions, el traductor adopte solucions equivalents forçades o amb significat distint.

EXEMPLE 3

V. O: The skin comes off in one piece, splitting first at the head. As a snake travels through the undergrowth, the old skin catches on plants and stones and begins to peel backwards.

V. C: La pell surt d'una sola peça, trencant-se (sic) primer pel cap. Quan la serp es desplaça *pel sotabosc*, la pell vella s'enganxa a les plantes i a les pedres, i comença a pelar-se cap enrere.

V. V: La pell ix d'una sola peça. Primer es trenca pel cap. Quan la serp es desplaça *arran del bosc*, la pell vella s'enganxa en les plantes i en les pedres, i comença a pelar-se cap arrere.

En aquest cas, es tracta de la traducció del sintagma *through the undergrowth*, sintagma que troba una bona correspondència en la versió catalana, *pel sotabosc*, però que en la versió valenciana, el traductor es mostra recelós a utilitzar un mot que inclou una forma censurada pel mitjà. Ens referim a la preposició *sota*, que en aquest cas funciona com a prefix. Aquest tipus d'actituds, sotmeses a l'aplicació d'una determinada ideologia, expliquen una traducció amb tan poca fortuna com ara *arran del bosc*.

Epíleg

Per finalitzar, només voldria insistir de nou en la complexitat del doblatge i en la necessitat d'aplicar controls de qualitat a tot el procés i no només a la fase de traducció. En l'actualitat, la millora del doblatge

a València passa necessàriament per un control objectiu i complet realitzat bé des dels estudis, bé des de l'ens autonòmic, per unes condicions de treball dignes dels traductors i per una formació adequada d'aquests. Com a professora de traducció crec que aquesta tercera via està encetada amb la introducció en els plans d'estudi de la Llicenciatura en Traducció i Interpretació (UJI) d'un itinerari específic de traducció audiovisual. I això pot ser un bon inici.

Bibliografia

- AGOST, Rosa (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona, Ariel.
- (2001): «Traducción, ideología y norma: entre la institución y el destinatario», *Trans*, 5, Málaga, pp. 127-142.
- AGOST, Rosa; MONZÓ, Esther (2001): *Teoría i pràctica de la traducció general. Espanyol-català*, Castelló, Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.
- AGOST, Rosa; RAMOS, Joan Rafael (2002): «Mètodes de traducció: les versions intermèdies», dins Gavaldà, J. et al. (eds.) (2002): *Quaderns de Filologia. Estudis de Comunicació. La cultura mediàtica*, Universitat de València, pp. 1-18.
- APTAA (2001): *Pla de millora de la qualitat en la traducció de textos de producció aliena de RTVV*, document intern.
- IZARD, Natàlia (1999): *Traducció audiovisual i creació de models de llengua en el sistema cultural català. Estudi de cas del doblatge d'Helena, quina canya!*, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra, Tesi doctoral inèdita.
- (2001): «La traducció audiovisual: registros lingüísticos, función y modelos de análisis», dins Pajares, Eterio et al. (eds.) (2001): *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*, 3, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, pp. 399-405.
- COL·LECTIU DE TRADUCTORS DE RTVV (1990): «Tots contra Fabregat», *El Temps*, 17-IX-90.
- GARCIA-RIPOLL, Martí (2001): «La intervenció lingüística en versions doblades i subtítulades: el cas català», dins Agost, Rosa i Chaume, Frederic (eds.) (2001): *La traducció en los medios audiovisuales*, Castelló, Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 123-127.
- SELLENT, Joan (2001): «Qualitat i recepció en la traducció per al doblatge», dins Agost, Rosa i Chaume, Frederic (eds.) (2001): *La traducción en los medios audiovisuales*, Castelló, Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I, pp.119-122.

La «tercera» llengua en la traducció audiovisual

Montse Corrius

Universitat de Vic

Si tenim en compte que el procés de traducció és complex, la traducció d'un text audiovisual presenta dificultats addicionals. A part dels problemes tècnics, com per exemple la sincronització labial i temporal, hi ha altres factors que cal tenir en compte, com ara l'ús d'estructures lingüístiques i textuals específiques d'aquest canal de comunicació.

A diferència d'un text escrit, un text audiovisual està marcat per la cultura de partida, ja que hi ha una sèrie d'imatges que parlen per elles mateixes i que ens fan saber en tot moment que estem davant d'un text estranger. Això ho podem observar a través de rètols de poblacions, rètols d'establiments, tipus de vehicles, els diversos paisatges que podem veure, així com també a través dels propis personatges de la pel·lícula, els quals tindran uns trets característics que nosaltres percebrem. Per exemple, en una pel·lícula situada al Japó observarem que la gent que hi ha al carrer són orientals i, que a més a més, no entendrem cap indicació (si no és que sabem japonès). Però, ¿què passa quan per la raó que sigui el director decideix no només mantenir les imatges estrangeres, sinó també

Montse Corrius i Gimbert. Llicenciada en Filologia anglesa per la Universitat de Barcelona, màster en Teoria de la traducció per la Universitat Autònoma de Barcelona. És professora de llengua anglesa a la Facultat d'Empresa i Comunicació de la Universitat de Vic i participa també en el grup de recerca de comunicació audiovisual (GRAV) d'aquesta mateixa universitat.

deixar que alguns personatges parlin altres llengües diferents de l'anglès? (I dic l'anglès simplement perquè moltes de les pel·lícules que sovint podem veure a la pantalla estan produïdes als Estats Units.)

Bé, doncs ens trobem amb una nova dificultat que el traductor o traductora haurà de resoldre. No haurà només de treballar amb dues llengües (la llengua de partida i la llengua d'arribada) sinó que hi intervingrà una «tercera llengua» que pot ser una llengua natural, un dialecte o fins i tot una llengua inventada. Aquest és el cas de *Blade Runner*. Un film que conté 5 llengües diferents en la seva versió original: anglès, xinès, japonès, coreà i «cityspeak» (que podríem traduir com a llenguatge de la ciutat) i que és una barreja de mots i expressions de diverses llengües: espanyol, francès, xinès, alemany, hongarès i japonès.

Deckard (voice-over): Sushi, that's what my exwife called me. Cold fish.

[Alguns policies s'acosten per darrere de Deckard]

Policia: Hey, Idi-wa. [En coreà: «Vine aquí»]

Gaff: Monsier, ada-na kobishin angum bi-te. [En cityspeak: «Hauria d'acompanyar-me senyor»]

Sushi Master: He say you under arrest, Mr. Deckard.

Deckard: Got the wrong guy, pal.

Gaff: Lo-faast! Nehod[y] maar! Te vad[y] a Blade... Blade Runner!
[En cityspeak: «Maleït siguis! ¡Sé que ets un Blade Runner!»]

Sushi Master: He say you Blade Runner.

Deckard: Tell him I'm eating.

Gaff: Captain Bryant toka. Meni-o mae-yo. [En cityspeak: «El Capità Bryant m'ha ordenat que me l'emporti»]

Deckard: Bryant, eh?

En la versió espanyola Harrison Ford i el cambrer parlen espanyol i «Gaff» parla una nova llengua que no és exactament el «cityspeak», però que també és una barreja, en aquest cas de francès, espanyol, italià i anglès, llengües molt més properes a l'audiència espanyola que fan que la versió doblada s'entengui més que l'original.

Deckard (voice-over): Sushi, así es como me llamaba mi ex mujer. Pescado frío.

[Algunes policíes s'acosten per darrere de Deckard]

Policía: ¡Eh, tú!

Gaff: Écoutez-moi, tendrá you que m'acompañé, signore.

Sushi Master: Dice que está usted detenido, Sr. Deckard.

Deckard: Te equivocas de hombre, amigo.

Gaff: No friend. No equivocar hombre. No hay más que un «boogie»man!

Sushi Master: Dice que es usted un Blade Runner.

Deckard: Dile que estoy comiendo.

Gaff: Le Captain Bryant, il m'ordené que le lleve, aunque sea como fiambre.

Deckard: Bryant, eh?

En algunes ocasions «aquesta tercera llengua» coincideix amb la llengua de la cultura d'arribada i per tant el doblatge és sotmès a una nova restricció. La pel·lícula *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (situada una part a l'oest americà i l'altra a Bolívia) i traduïda a l'espanyol com *Dos hombres y un destino* és un bon exemple d'aquest tipus de dificultats. La pel·lícula conté dues llengües: anglès (parlat pels personatges principals de la pel·lícula: Paul Newman i Robert Redford actuant de Butch Cassidy i de Sundance Kid respectivament) i espanyol sud-americà (parlat pels bolivians, i algunes vegades també pels personatges principals). Aquest fet complica notòriament el procés de traducció, ja que la llengua principal del text d'arribada és l'espanyol (peninsular). Per tant, a l'hora de traduir es plantegen preguntes com: què passa amb la segona llengua de la versió original? Cal mantenir l'accent sud-americà? Cal utilitzar només l'espanyol (peninsular) sense cap altre accent? Cal traduir aquesta llengua a una altra llengua, com per exemple el francès, l'alemany, l'àrab o qualsevol altra?

La pel·lícula a la qual m'acabo de referir narra la història de dos bandolers (Butch Cassidy i Sundance Kid) que es dediquen a atracar bancs i a assaltar trens a l'oest americà. En un moment de la pel·lí-

cula la nòvia de Sundance, Etta Place, els diu que el senyor Harri-man dels ferrocarrils de la Union Pacific ha contractat una sèrie de gent perquè matin Butch i Sundance. En aquests moments decideixen marxar dels Estats Units i se'n van a Bolívia acompanyats d'Etta Place.

Mentre els personatges principals són a l'oest americà només sentim una llengua: l'anglès; però quan aquests personatges comencen una nova vida a Bolívia, aleshores ens trobem que alguns diàlegs són en espanyol. Butch i Sundance necessiten parlar espanyol; Butch en sap una mica i Etta (que en té un bon coneixement) els n'ensenya. Cal destacar també una escena de la pel·lícula en la que Butch fa d'intèrpret entre Sundance i els bandits bolivians. A l'original anglès podem notar com els diferents personatges parlen més d'una llengua.

Com s'han solucionat, doncs, tots els problemes causats per aquesta tercera llengua?

1. En primer lloc la llengua principal (l'anglès) ha estat traduïda a la versió doblada per espanyol.
2. L'espanyol del text original s'ha traduït de diverses maneres:
 - a. D'una banda, espanyol amb accent francès.
ex. «Manos arriba» → «arriba las manos» ('r' amb pronúncia francesa)
 - b. D'altra banda, una barreja d'espanyol (peninsular) i francès.
ex. «¿Dónde está la caja?» → «¿dónde está le *coffre-fort*?»
 - c. O també, espanyol sud-americà.
ex. «Dejen el dinero y váyanse» → «*dejen el dinero y váyanse*» (sud-americà)
3. Finalment l'escena on Butch feia d'intèrpret ha desaparegut i, per tant, en la versió espanyola no hi ha cap problema de comunicació entre Sundance i els bandits. No tindria sentit que Robert Redford (que en la versió doblada parla espanyol) no entengués uns bandits bolivians parlant espanyol sud-americà. Tenim, doncs, un nou diàleg que no es correspon amb l'original, però

en aquest cas ha estat fàcil canviar-ne el contingut ja que Butch (l'interpret) no està en primer pla i el traductor o traductora no ha hagut d'afrontar la restricció més comuna del doblatge: la sincronització labial. No és doncs estrany apreciar canvis de contingut en escenes on la llengua de partida coincideix amb la d'arribada; i cito Rosa Agost:

«Puede darse el caso de que una de las lenguas que aparece en la versión original coincida con la de llegada. Entonces, si quiere mantenerse la sensación de diversidad lingüística se puede optar por traducir la escena en una lengua que no coincida con la del original ni con la de llegada. Esto, en ocasiones, implica cambios en el contenido de los diálogos que se justifican por la necesidad de mantener la verosimilitud de lo que estamos viendo.»

Un exemple molt aclaridor d'això és una escena que hi ha cap a la meitat de la pel·lícula on Butch, Sundance i Etta estan preparant un atracament. En la versió original, Etta els ensenya a parlar espanyol mentre que en la versió doblada els ensenya a parlar francès i, per tant, el contingut del diàleg s'ha hagut de modificar.

VERSIÓ ORIGINAL	VERSIÓ DOBLADA
ETTA All right, pay attention now. This is a robbery: esto es un robo.	ETTA ¡Esto es un robo! Teneis que hablar con acento francés.
BUTCH ¡Esto es un robo!	BUTCH Señores, ¡esto es un robo!
ETTA We're supposed to be doing unison recitation.	ETTA Y conviene que nuestro acento parezca verdadero.

SUNDANCE

I don't know why I have to do any of this. He's the one claimed he knew the damn language.

ETTA

We've gone over this before. Your line of work requires a specialized vocabulary.

BUTCH

That's right. I got nervous. I didn't know the words. Shoot me!

SUNDANCE

You've had worse ideas lately.

SUNDANCE

No veo la razón. Hasta ahora no he necesitado ningún acento.

ETTA

Esto ya lo hemos discutido antes, pero en nuestra profesión conviene dar pistas falsas.

BUTCH

Me pondré nervioso y olvidaré esta forma de hablar.

SUNDANCE

Pues procura que esto no ocurra.

En aquest cas, per al traductor era molt més important mostrar la diversitat lingüística i els problemes de comunicació en un país estranger que no pas ser totalment fidel al contingut del diàleg. Però, per què realment estan els personatges tan preocupats pel seu accent en la versió doblada? Perquè volen amagar la seva identitat i, si posen accent francès al seu vocabulari espanyol, la policia es pensarà que són francesos parlant espanyol i per tant els serà més difícil identificar-los. Aquesta idea, que no es troba en la versió original, ens ve reforçada quan Etta diu: «We've gone over this before – your line of work requires specialized vocabulary» que s'ha traduït com: «Esto ya lo hemos discutido antes, pero estoy convencida que en nuestra profesión conviene dar pistas falsas.»

En l'escena de l'atrancament és curiós veure com tot i no poder parlar la llengua de les víctimes, els mateixos banquers actuen com si ho entenguessin tot ja que se senten amenaçats pels atracadors, independentment de les paraules que aquests darrers esmentin. Per tant, estem

davant d'un «script» (tal i com Schank i Abelson ho defineixen), és a dir, una estructura que descriu una seqüència de fets en un context particular i que fa que la persona reaccioni d'una manera concreta davant d'una situació coneguda. Per exemple, en un bar quan s'acosta el cambrer tots sabem que, en situacions normals, ens demanarà què volem prendre i això fa que encara que no entenguem la llengua, puguem imaginar-nos el que ens demanen. Doncs, el mateix passa en un atracament.

VERSIÓ ORIGINAL	VERSIÓ DOBLADA
BUTCH	BUTCH
¡Manos arriba!	_____
SUNDANCE	SUNDANCE
They got 'em up! Skip on down!	¡Vamos! ¿Dónde está la caja fuerte?
BUTCH	BUTCH
¡Arriba!	¡Donnez-moi!
SUNDANCE	SUNDANCE
Skip on down!	¡Rápido!
BUTCH	BUTCH
(back against the wall)	Señores, ¡donnez-moi l'argent!
¡Arrímense a la pared!	
SUNDANCE	SUNDANCE
They are against the wall already!	Si no lo entienden, háblales más claro.
BUTCH	BUTCH
Don't you know enough not to criticize someone who's doing his best?	Donnez-moi ... Estoy harto de hacerme pasar por francés.

Tornant a la tercera llengua de *Butch Cassidy and the Sundance Kid*, i veient les diferents solucions que el traductor ha adoptat, ¿podríem dir que el film ha estat mal traduït per no haver estat fidel en tot moment al contingut dels seus diàlegs? No, definitivament no. El fet d'haver modificat part del contingut ha estat perquè el traductor o traductora tenia unes altres prioritats que estaven en un nivell més alt de la jerarquia de prioritats, com ara el fet de mantenir dues llengües diferents dins de la mateixa pel·lícula o bé mantenir el problema de comunicació entre els personatges de les dues cultures. El traductor o traductora ha utilitzat la seva pròpia estratègia, tenint en compte una sèrie de prioritats i restriccions, per tal de causar el mateix efecte en la versió doblada que en l'original. El fet de tenir dues llengües fa que l'audiència identifiqui dos grups ben diferenciats: l'«in-group» (o grup de dins) i l'«out-group» (o grup de fora); i segurament aquesta s'identificarà més amb el grup de Paul Newman i Robert Redford, parlant anglès en la versió original com l'audiència americana i parlant espanyol en la versió doblada igual que l'audiència espanyola.

Les persones encarregades del doblatge de *Butch Cassidy and the Sundance Kid* eren conscients de les dificultats que el text audiovisual de partida oferia, així que, a partir d'una sèrie de restriccions, van haver d'establir una sèrie de prioritats per tal de produir la seva traducció.

Ja per acabar voldria dir que no hi ha una solució màgica per traduir una «tercera llengua» en un text audiovisual. Cada cas és diferent i cada pel·lícula demana un tractament especial. No es pot aplicar el mateix criteri, per exemple, a un film on la tercera llengua coincideixi amb la llengua de la cultura d'arribada o a un film on la tercera llengua no tingui cap vincle amb la cultura d'arribada. Les connotacions sociolingüístiques i socioculturals seran diferents.

Versemlança i oralitat en la traducció audiovisual

Natàlia Izard

Universitat Pompeu Fabra

Aquesta comunicació s'inscriu en un grup d'altres comunicacions anomenat «Les dificultats de la traducció audiovisual». Així, voldria descriure una de les grans dificultats que caracteritza l'audiovisual: fer que aquesta fantàstica gran mentida que és el cinema –i el doblatge, una altra fantàstica gran mentida– semblin veritat.

Per tal que semblin veritat, no volem perseguir el «realisme», sinó la «versemlança»: el diàleg cinematogràfic no és un text real, sinó un text **que vol donar una sensació de realitat**. No podem pretendre escriure diàlegs reals de veritat, perquè la parla real té una sèrie de característiques que la fan massa poc elaborada per ser comunicativament efectiva. Els diàlegs reals són repetitius, inacabats, vagues (el parlant sovint rectifica el seu discurs a mesura que va parlant), els torns de parla es regulen mentre es desenvolupa la conversa, els parlants s'encavalquen, sovint hi ha molts parlants alhora, etc. Els diàlegs ficticis (siguin de cinema, de novel·les o de teatre) segueixen uns patrons convencionals i

Natàlia Izard. Llicenciada en literatures romàniques, màster en Literatura comparada, doctora en Humanitats. Tesi sobre traducció de televisió i creació de models lingüístics. Tradueix des de fa 22 anys. Des de fa 7 anys és professora de traducció del francès a la Universitat Pompeu Fabra.

establerts des de fa molts anys: els diàlegs no són repetitius, ni inacabats, ni vagues (el pretès parlant no rectifica, sinó que dona una versió final, concisa i elaborada), els torns de parla estan paütats, normalment els participants en el diàleg no són més de dos, i no s'encavalquen sinó que donen i esperen les seves rèpliques de la manera més civilitzada possible. Per comprovar-ho, vegem aquest diàleg. És la transcripció d'una conversa real, presentada per Payrató a *Català col·loquial* (1988). És una conversa entre tres persones, que es dirigeixen a un quart interlocutor qui, curiosament, no parla. Els conversants són un pare, una mare i una àvia, i l'interlocutor, una nena d'un any.

Mare: A veure... Ensenya-m'ho! [una joguina] Vine, vine!

Àvia: Que m'espantes? Que em fas por?

Pare: Què ha «pazat» [imita el parlar «papizot» dels nens]

Àvia: [la nena es tapa els ulls] Que t'amagues? Que no hi és la Laura? Que se'n va? Nxt, nxt, nxt, nxt... Que té una noneta?

Mare: Què fas? Ara no em dutxis, eh? I el rellotge, «ont» està? Va, vés a buscar el rellotge i tot allò que t'han donat!

Àvia: Vine aquí, Laura, vine! Vine! Deixa-la estar, la mama! Vine! Eh!

Mare: Mira, mira! Ai la nena, la nena! [davant d'un mirall] Mira, mira quina «foreta»! [imita el parlar dels nens]

Àvia: Vés al papa que l'arregli! [la joguina] Dóna-li al papa!

Pare: Vine que te l'arreglaré! Vine! Tu, petardo! Vine aquí! Laura!

Tot i que, com hem vist, no ens convé reproduir la parla oral real, sí que necessitarem que els nostres diàlegs tinguin una justa mesura de marques d'oralitat que facin el text àgil, espontani i versemblant. Per això, intentarem enumerar aquí quines són les característiques de la parla oral que puguin servir com a recurs de traducció.

La principal característica de l'oral és la relaxació fonètica. Però, paradoxalment, aquest tret és el que menys controla el traductor, perquè la dicció dels actors de doblatge és potestat del director de doblatge i dels propis actors. Tot i així, el traductor, en tant que coneixedor de la

versió original, que al director i als actors els és desconeguda, pot suggerir algunes directrius respecte de la dicció desitjada en alguns casos. Així que descriurem breument en què consisteix aquesta relaxació fonètica. Com moltes de les «desviacions» de la parla oral respecte de l'estàndard i la normativa, la relaxació fonètica persegueix una simplificació del discurs, i una major facilitat als usuaris.

- En la dicció l'oral espontani efectua elisions, es lliguen unes paraules amb les altres, i es vocalitza amb relaxació, comparat, per exemple, amb la dicció d'actors de teatre clàssic que no efectuen elisions, separen les paraules acuradament les unes de les altres, i vocalitzen amb èmfasi i remarcadament.

Quant a la morfosintaxi, la parla oral té les següents característiques

- Les referències exofòriques, que eviten la redundància que es dona entre el text i el context. Per exemple direm «Deixa això aquí i vés cap allà ara mateix!» en comptes de «Deixa el llibre sobre la taula i vés cap al menjador a les 12.40».
- Un nivell de vaguetat bastant alt, lluny de la concreció i del perfeccionisme que se li exigeix a la llengua escrita.
- L'ús d'un vocabulari bàsic més restringit
- Una estructuració sintàctica més reduïda. L'oral prefereix la juxtaposició per sobre de la subordinació. La juxtaposició es dona normalment per la simple addició de frases, cosa que provoca repeticions que en registres més formals se solen evitar.
- La coordinació es limita a usar un grup bastant reduït dels connectors més simples.
- L'oral tendeix a la agramaticalitat (la subversió de les regles gramaticals), la majoria dels casos en benefici de la simplificació i l'economia de parla. Vegem-ho en l'exemple d'un diàleg d'una pel·lícula que tenia particular cura de reproduir l'oralitat de la parla:

Cynthia: She takes after her mother.

Monica: Do you know her as well?

Maurice: Works at the factory?

Secrets and Lies, Mike Leigh, 1996

- Com bé observa Payrató (1988), una altra característica del discurs oral és que tant pot tendir a la redundància, com als enunciats parcials, dues característiques oposades. La redundància reforça la cohesió textual i facilita la interpretabilitat del text. Una de les formes típiques en què es presenta la redundància és quan l'ordre natural (S+V+O) es destrueix perquè es produeix una *topicalització*: un dels elements s'interposa en l'ordre i passa a constituir el tòpic de l'oració:

A aquesta dona no l'aguanto.

A la banyera de casa, hi tenien cocodrils!

És molt bo, nedar.

- La característica oposada és la parcialitat dels enunciats, o sigui enunciats que gramaticalment o pragmàtica hauríem de considerar incomplets: indecisions, frases inacabades, autocorreccions, lapsus lingües, contradiccions, etc.

Cynthia: She's my daughter.

Maurice: What's the matter?

Cynthia: Maurice, it's me daughter.

Maurice: She can't be the one...

Secrets and Lies, Mike Leigh, 1996

- És un discurs altament expressiu. L'expressivitat la denoten una condensació important de: exclamacions, vocatius, onomatopeies, paraules favorites, etc.

Cynthia: Look, Roxanne, darlin', sweetheart, darlin', darlin', please.

Secrets and Lies, Mike Leigh, 1996

- És un discurs irregular: els interlocutors comencen una frase amb una estructura sintàctica i a mitja frase la canvien per una altra.

Antoine: Il est comme ça tout le temps avec toi ?

Manu: C'est toujours... C'est tous les matins pareil !

La discrète, Christian Vincent, 1990

El que passa és que en la llengua catalana tenim el problema afegit que la normativa està molt allunyada de l'ús real de la llengua. Per altra

banda, molt sovint, en traduccions audiovisuals, la versemblança es persegueix amb recursos exclusivament lèxics, bàsicament de dues maneres:

- A base de 4 o 5 elements recurrents, la majoria castellanismes: «Hòstia, bueno, vale, tio». Aquest és el recurs sobretot d'alguns programes de producció pròpia de TV3.
- O, sobretot en les traduccions, a base d'elements, també lèxics, aquest cop molt genuïns catalans, però sovint molt arcaics o molt poc usals.

Però en tots dos casos són recursos lèxics. La nostra opinió és que es pot obtenir una impressió de versemblança també d'una altra manera: buscant la riquesa de l'oral a nivell sintàctic, fonètic i morfonològic.

A part de les característiques que he mencionat anteriorment, comunes en l'oral de qualsevol llengua, el català té molts recursos orals sintàctics, fonètics i morfonològics.

- Se simplifiquen determinats sons complexos per fer-los més fàcils de pronunciar. Els sons complexos inclouen: alguns diftongs; per exemple *eu*:
«A vere» per «A veure», o «Ara vuràs» per «Ara veuràs»
alguns grups consonàntics; per exemple *sp*:
«Sats?» per «Saps?»
- S'ometen sons per motius de parla ràpida;
«'nem», per «anem», o «per 'xò» per «per això»
- S'introdueixen vocals epentètiques per facilitar la pronúncia:
«Ens e-n hem d'anar», «Si ens-e-les vols donar, dona'ns-e-les»
- També es poden introduir consonants epentètiques:
«¿Què li ha passat a n-aquell tio?» per «¿Què li ha passat a aquell tio?»
- Es produeixen assimilacions o dissimilacions:
«jonoll» per «genoll», «xumeneia» per «xemeneia», o «vegiar» per «vigilar»
- Es repeteixen sons o morfemes:
«Estisores» per «tisores»

- «Estovalles» per «tovalles»
«Se n'enrecorda» per «se'n recorda»
- No es produeixen enllaços fonètics que en situacions de parla oral no espontània (per exemple en la dicció per al teatre clàssic) sí que es produirien:
«Què vols dir *am* això» per «Què vols dir *amb* això»
- El relatiu *que* fa sovint les funcions d'altres pronoms o preposicions.
«Aquella classe que les finestres donen al pati», per «les finestres de la qual»
«La noia que t'he dit abans», per «de qui t'he parlat»
«El que el seu pare és alemany», per «el qui té el pare alemany»
- Una altra característica del català oral és la preferència dels pronoms forts per sobre dels febles.
«Em van donar una beca» per «Van donar-me una beca»
«Els vol fer ell mateix» per «Vol fer-los ell mateix»
«Ahir et vaig dir que no hi volia anar» «Ahir vaig dir-te que no hi volia anar»
- Quant als temps verbals, es prefereixen alguns temps o formes sobre els altres, també per raons d'economia de parla. En general, es prefereixen els temps de significat més simple o més immediat:
el present per sobre del futur:
«demà t'ho dono» per «demà t'ho donaré»
el perfet perifràstic al perfet simple:
«van arribar» per «arribaren»
L'oral té tendència a usar el present continu per damunt del present simple:
«La Laura s'està dutxant» per «La Laura es dutxa»
I, finalment, l'oral fa un ús molt reduït de la veu passiva.

Per acabar, m'agradaria tornar a incidir sobre la qüestió del lèxic: en comptes de recórrer a elements fraseològics i lèxics arcaics, que es contradueixen per principi amb l'oralitat (ja que en principi l'oral és per

definició actual, a no ser que es tracti d'una pel·lícula d'època, com podrien ser *Shakespeare in Love*, o *Tous les matins du monde*) es podria recórrer a altres elements més moderns, que no deixarien de ser genuïns. A *La corba de la felicitat* (Manuel Poirier, 2002) una parella es retroba després de 8 anys d'haver-se separat. De cop, ella llença la notícia bomba que té una filla d'ell, cosa de la qual ell, evidentment, no en tenia ni la més menor sospita. Ell s'enfada moltíssim i el to de la discussió puja bastants graus. Quan ella li diu que no pot mantenir la nena i que se n'haurà de fer càrrec ell, el noi en francès diu: «T'es folle, ou quoi?». En la versió doblada al català la traducció és «Que t'has begut l'enteniment?». Qualsevol altra traducció hauria estat més actual, i per tant més versemblant, que «Que t'has begut l'enteniment?»

En definitiva, la traducció per al doblatge ha de ser versemblant. I aconseguir un efecte de versemblança és un objectiu especialment desitjable en la llengua catalana, en què l'equilibri entre l'ús normatiu i l'ús real de la llengua és tan difícil d'aconseguir.

Les referències culturals: una font de recreació d'identitats

Laura Santamaria

Universitat Autònoma de Barcelona

1. Descripció de les referències culturals en els textos audiovisuals de ficció

Dins de la literatura sobre estudis de la traducció, són nombrosos els articles i els treballs que s'han escrit per descriure la traducció de les referències culturals. Sobretot s'ha volgut sistematitzar de quina manera es poden resoldre els conflictes que genera haver de relacionar dues cultures que, de vegades, poca cosa tenen a veure. En aquest treball ens volem ocupar també de la traducció de les referències culturals, en concret de les que apareixen en produccions cinematogràfiques, però voldríem abordar el tema des de la informació que els espectadors infereixen sobre la identitat dels personatges que apareixen en l'obra, ja que la nostra premissa és que a compleixen, entre altres finalitats, una funció expressiva.¹ És a dir, els temes de què hom parla, els referents de

1. Santamaria (2002).

Laura Santamaria. Diplomada en Traducció i llicenciada en Filologia anglesa i Germanística a la Universitat Autònoma de Barcelona. Professora de la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la UAB des de 1985. Especialitzada en traducció audiovisual, però també jurídica des de 1987. Traductora per a Televisió de Catalunya des de 1987 i subtituladora ocasional.

cada individu, generen en els seus interlocutors unes representacions socials i totes plegades els permeten de confeccionar un constructe de la seva identitat.

Buscarem els exemples en la pel·lícula *Dancing with wolves*, dirigida i interpretada per Kevin Costner. En aquest film es contrasten les representacions de dues cultures antagonistes, l'americana, en plena lluita pel poder del continent americà, i la dels indis americans.

Des de la nostra perspectiva, per tal de poder arribar a algunes conclusions, hem de partir de l'anàlisi de la totalitat de les referències. És a dir, no les analitzarem de manera aïllada, sinó que ens interessa veure com totes juntes col·laboren a la descripció dels personatges i dels seus espais dramàtics. Així, tindrem en compte com pot trencar una bona part de les nostres pressuposicions, fruit dels estereotips i de la memòria col·lectiva al capdavant, veure en una escena el personatge del tinent americà Dunbar, interpretat per Kevin Costner, parlant amb el cap indi Kicking Bird sobre l'amor i la vida. De fet, partim de la creença estereotipada que la vida i l'entorn dels indis i dels americans és absolutament diferent, que els individus d'aquests grups no comparteixen dubtes, inquietuds o esperances, cosa que el film de Costner pretén de refutar. En aquesta mateixa línia, la pel·lícula *Ballant amb llops* ens mostra els nens indis com a entremaliats i juganers, d'una manera molt similar a les representacions dels infants de la cultura occidental.

Algunes referències culturals s'expressen lingüísticament en els guions, per exemple quan Dunbar busca el tema dels búfals per iniciar una conversa amb els indis, però n'hi ha unes altres que percebem només per mitjà de les imatges. En la segona visita dels indis al campament que ha establert Dunbar, aquest els ofereix cafè amb sucre i quan els indis se'n van del fort, ho fan amb tasses de cafè penjades a l'esquena, imatge que ens recorda més a la dels *cowboys* i que contrasta amb la vestimenta pròpia dels indis.

També les referències ajuden a recrear l'**espai dramàtic**. Aquestes referències se'ns presenten de vegades sota l'aparença de la terminologia. Així, ens creiem que Aly MacBeal o Perry Mason són advocats

perquè actuen durant els judicis i, també, perquè fan servir terminologia jurídica, molt poca això és cert, però suficient com perquè els espectadors en reconeixin la professió a partir dels espais dramàtics on apareixen: un jutjat, el bufet on treballen o les comissaries que es veuen obligats a visitar.

Precisament, les unitats terminològiques en boca de certs personatges compleixen l'objectiu que els espectadors creguin que aquell personatge és, per exemple, un metge. És més, en certes ocasions, quan es vol posar en relleu la relació entre ficció i realitat perquè el realitzador vol destacar que un dels personatges no és qui aparenta ser, una tècnica per posar en relleu la seva mentida és presentar-lo amb dificultats per comprendre el discurs que els altres personatges/especialistes utilitzen o el fracàs en el moment de comunicar-se amb ells pels errors que comet atès el seu poc coneixement especialitzat.

En les produccions cinematogràfiques, la informació arriba als espectadors a partir dels diversos canals i codis cinematogràfics i és en aquest context on s'insereixen la terminologia i les referències culturals. Aquests elements permeten caracteritzar l'espai dramàtic de tal forma que l'espectador pot comprovar que la situació té lloc entre metges, advocats o enginyers. És per aquest motiu que apuntem que convergeix la finalitat de l'ús de la terminologia i de les referències culturals en els contextos de les produccions audiovisuals de ficció.

En un fragment de *Ballant amb llops*, els indis se'ns mostren com una societat ordenada (amb els *tippies* ben situats al costat del riu) i rica (amb la multitud de cavalls que omplen el seu entorn). En canvi, els americans viuen en un caos total: ja el fet de pensar en la «frontera» psicològica que els separa de la costa est sembla un senyal de l'absurd. Però sabem que el punt de vista de *Ballant amb llops* és només una representació de la realitat, i justament no la més estesa per la indústria de Hollywood.

Des de la nostra perspectiva, les referències culturals es poden incloure entre els objectes culturals com a «*commodities*» que tenen associada una certa ideologia. Així, Stallybrass (1999) demostra que la in-

dumentària és alguna cosa més que un objecte de roba, ja que es pot establir una relació molt estreta entre les peces de vestir i els grups socials que les duen en les diverses societats. Aquest autor presenta entre altres exemples el fet que els inques, quan incorporaven noves zones al seu territori de domini, donaven roba als conquerits, una vestimenta que esdevenia un signe de les obligacions dels individus respecte de l'estat. La manera de vestir també juga un paper molt important en *Ballant amb llops*: Dunbar es vesteix amb l'uniforme per anar a visitar els indis i la seva vestimenta es converteix en el símbol d'allò que és i de la manera com els altres el perceben. D'altra banda, el tinent Dunbar va vestit d'indi, i el prenen com un indi, quan arriba al campament americà.

També Bourdieu (1984) distingeix en la preferència pels aliments uns elements ideològics: les classes treballadores de les societats occidentals consideren que el peix no és un menjar adequat per als homes perquè omple poc, els quals prefereixen els embotits i la carn, mentre que les dones s'estimen més menjar verdures i amanides. Podríem incloure aquí la relació d'amabilitat que intenta establir Dunbar amb els indis durant la segona visita quan els convida a cafè amb sucre.

Hi ha alguns constructes socials que també contenen una càrrega ideològica, encara que no es puguin considerar commodities/objectes en el sentit més estricte del terme. Herb (1992) considera que «monuments, settlements, and other places are concentrated nodes and circuits of memory». Així, no va ser fàcil la resolució a Alemanya de retornar la capital a Berlín, en tant que aquesta ciutat mantenia reminiscències del militarisme prussià i dels esdeveniments que hi van tenir lloc quan hi va mantenir el poder el nacionalsindicalisme. Herb (1992) postula que «the significance of these places [espais nacionalistes] is defined by their physical characteristics (locale), the meaning that is ascribed to them in the national narrative (sense of place), and their position in the larger territorial setting of the nation (location)». Ja hem parlat del fet que els americans vulguin mantenir una posició avançada i marcar una frontera cada vegada més propera a l'altra costa.

També els campaments indis de temporada esdevenen unes fites. Hi ha un moment de la pel·lícula *Ballant amb llops* en què Dunbar els avisa que pot ser perillós mantenir-se en el mateix emplaçament i la tribu es debat entre mantenir-se ferma a les tradicions, i moure el campament quan pertoca, o bé intentar de protegir-se dels americans i fugir.

En el procés de traducció, els elements associats als referents que formen part de la memòria col·lectiva dels individus que componen la societat on s'ha generat el text no es poden traslladar si no s'amplia la informació que reben els espectadors. Tota referència cultural té associats uns determinats valors en l'entorn natural, amb un valor que no té perquè ser el mateix en la cultura que rep la traducció, però en el cas de topònims és encara més difícil d'indicar quina és la informació que cal incloure per tal de traslladar adequadament el topònim.

2. Caracterització dels personatges

A continuació presentarem una definició d'identitat que ens serveixi per anar desgranant com es realitza la caracterització dels personatges, per tal de tenir-la en compte durant el procés de traducció:

identity is both a personal and social construct, that is, a mental representation located 'in' personal (episodic) memory. (Van Dijk, 1998:118)

Segons aquesta definició, la identitat de l'individu es forma a partir de les experiències que va interioritzant i del sentit que prenen per a cadascú. D'aquesta premissa es desprèn que, per mitjà d'un procés cognitiu, l'individu reconeix quins són els patrons d'acció i els ajusta als seus actes. La identitat és, doncs, d'una banda, social, i, per l'altra, també personal. Això mateix es pot aplicar als personatges de ficció, ja que els espectadors poden interpretar el que veuen en la pantalla a partir de les capacitats cognitives que han desenvolupat en la vida real.

També a *Ballant amb llops* podem observar la diferència d'identitats entre els dos indis que van a visitar el tinent Dunbar la primera

vegada, cosa que ell mateix comenta perquè els nota que tenen formes de reaccionar diferents.

Les premisses de les que partim per observar com es crea la identitat dels personatges són dues:

1. els textos es produeixen en contextos socials i el llenguatge posa de manifest les relacions socials. Les referències culturals i la terminologia en les produccions de ficció, en tant que elements lingüístics, també participen en aquest procés d'identificació,
2. com que la traducció és una operació cultural, incideix en la percepció de les identitats, en tant que tenen un component social.

Pel que fa a 1., els personatges de les produccions de ficció ens permeten comprovar la multitud d'identitats que poden tenir els subjectes. Tal com diu Hall (1996), les identitats es deixen entreveure en les pràctiques discursives. En aquest sentit, les varietats dialectals que poden aparèixer en els textos de ficció tenen una funció concreta, que cal mirar de reproduir en les possibles solucions traductores.

Respecte a 2., Woodward (1997:2) determina la relació entre les referències culturals, i les unitats terminològiques, de la manera següent:

Identities are produced, consumed and regulated within culture (...) *in* order to gain fully understanding of a cultural text or artifact, it is necessary to analyse the processes of representation, identity, production, consumption and regulation.

La identitat és també social d'acord amb la citació següent:

Social identity will be understood as that part of an individual's self concept which derives from his knowledge of his membership of a social group (or groups) together with the value and emotional significance attached to that membership to describe limited aspects of the concept of self which are relevant to certain limited aspects of social behavior. (Tajfel, 1981:255)

Així, podem considerar que la necessitat intrínseca en les persones de pertànyer a alguna col·lectivitat² ens porta a construir una idea sobre la nostra identitat, i per exclusió, sobre la identitat dels altres. Tot i que formem part de més d'una comunitat,³ de vegades en triem una per damunt de les altres, és a dir, amb alguna mantenim una identificació amb un grau més alt.⁴ Podem observar aquesta ambivalència en el personatge que interpreta Mary McDonnell, ja que representa una blanca que ha crescut entre indis des de la infància i que té grans reticències a recordar el temps que va passar entre els blancs, la llengua que utilitzava, i a qui no complau la idea d'haver de tornar-se a integrar a la societat americana.

Els personatges de les sèries de televisió i de les produccions cinematogràfiques ens permeten de comprovar aquestes multituds d'identitats que poden tenir els subjectes. Hem de tenir en compte que, tal com diu Hall (1996), les identitats es deixen entreveure en les pràctiques discursives que fem i, a partir d'aquesta premissa, ens adonem que el procés d'identificació no és mai complet sinó que es regenera constantment.

3. La traducció de la identitat dels personatges en els textos de ficció

La identificació dels personatges i dels seus espais dramàtics neix d'un procés cognitiu. Fairclough (1995:33) distingeix quatre formes de coneixement que han de tenir els participants del discurs: el coneixement dels codis lingüístics, el coneixement dels principis i de les normes d'ús lingüístic, el coneixement de la situació i el coneixement del món. En conseqüència, quan es realitza un procés de trasllat com el que es duu a terme a partir de la traducció, es produeix una dissociació entre els coneixements que comparteixen els lectors del text original i els del text d'arribada.

2. Vegeu Berger i Luckmann (1995:41 i ss.).

3. També Berger i Luckmann (1995).

4. Van Dijk (1998:120). Aquest autor subratlla que prefereix parlar d'identificació i no d'identitat, perquè el primer terme no és tan estàtic com el segon, i recull la possibilitat de modificació de les societats.

Pel que fa al **coneixement dels codis lingüístics**, si bé el traductor realitza el trasllat del text, la pròpia expressió lingüística té un component ideològic, fruit de la idiosincràsia cultural, que pot operar de manera diferent en cadascuna de les societats que són objecte de la traducció. Els codis lingüístics, en general, se ceneixen a les normes que els regulen i els espectadors busquen les intencions que en comporta qualsevol allunyament.

Quant al **coneixement dels principis i de les normes d'ús lingüístic**, aquests paràmetres són diferents per a cada llengua i fins i tot per a cada varietat lingüística. Com que en la traducció audiovisual sovint només es realitza el trasllat dels codis verbals del canal auditiu, no ha de sorprendre, doncs, que certs comportaments socials, quan no tenen especificació lingüística, siguin difícils d'entendre per a la nova audiència.

El **coneixement de la situació i del món** que es descriu en les produccions audiovisuals té una càrrega cultural tan elevada que justifica per què resulta de vegades tan difícil aconseguir de traslladar adequadament els referents culturals i la funció comunicativa de les unitats terminològiques, imprescindible per a una correcta identificació de la referència. Així, perquè es pugui conservar la representació social que generava en l'espectador del text original, el públic de la traducció ha de poder-lo relacionar amb la realitat del seu entorn cultural i després li ha de poder atorgar un valor ideològic concret.

Els tipus de coneixement que cal tenir (coneixement dels codis lingüístics, dels principis i de les normes d'ús lingüístic, i el coneixement de la situació i del món) per interpretar correctament un text expliquen per què resulta més difícil la traducció com més allunyades estan les llengües implicades, però també per què poden sorprendre alguns costums que es poden observar en materials audiovisuals realitzats en cultures allunyades, però que comparteixen una mateixa llengua.

El traductor haurà d'actuar de mitjancer per facilitar la comprensió als espectadors. Es converteix, doncs, en pont entre el text original i l'espectador, qui només podrà recollir la informació necessària sobre

els personatges de ficció si el traductor així li ho permet mitjançant el trasllat cultural que realitza.

La traducció de la terminologia en aquestes situacions ha de fixar-se en la finalitat comunicativa que volia complir l'original i reproduir-la. Per això, no és tan imprescindible que el traductor sigui capaç d'utilitzar l'equivalent terminològic més adequat des d'un punt de vista del coneixement especialitzat, sinó que sàpiga trobar l'equivalent que millor compleixi l'objectiu comunicatiu, és a dir la funció expressiva de representar el personatge de ficció de la mateixa manera com es pretenia en l'original.

Bibliografia

- BOURDIEU, P. (1984), *Distinction: a social critique of the judgement of taste*, Routledge, Londres.
- FAIRCLOUGH, Norman (1995), *Critical Discourse Analysis: the critical study of language*, Longman, Londres i Nova York.
- HERB, Guntrum H. (1992), «National Identity and Territory» a HERB, Guntrum H. i KAPLAN, David H. *Nested Identities. Nationalism, Territory, and Scale*, Rowman and Littlefriend Publishers, Lanham, Maryland, 7-30.
- SANTAMARIA, Laura (2002) «Translating the identity of fictional television characters», pendent de publicació.
- STALLYBRASS, Peter (1999), «Worn Worlds: Clothes, Mourning, and the Life of Things» a BEN-AMOS, Dan and WEISSBERG, Liliane (1999), *Cultural Memory and the Construction of Identity*, Wayne State University Press, Detroit, p. 27-76.
- VAN DIJK, Teun A. (1998), *Ideology. A Multidisciplinary Approach*, SAGE Publications, Londres.
- WOODWARD, Kathryn (1997), «Concepts of identity and difference», (ed.) a WOODWARD, Kathryn, *Identity and Difference*, SAGE Publications, Londres, p. 8-47.

El concepte d'ironia entre la imatge i la paraula: exemples de *Four Weddings and a Funeral*

Patrick Zabalbeascoa Terran

Universitat Pompeu Fabra

1. La caracterització del text audiovisual i la seva traducció

Considerem el text audiovisual com un mode de comunicació diferenciat de l'escrit i de l'oral, encara que sense una gran preocupació per delimitar una frontera clara i nítida. El que és important és adonar-se que algunes classificacions de mode textual basades en la dicotomia oral-escrit impedeixen una caracterització precisa del mode audiovisual de comunicació, que combina sovint el que és oral amb el que és escrit juntament amb altres elements de comunicació paralingüístics i no verbals. Podem «cartografiar» (valgui l'expressió) el text audiovisual, diferents tipus de text audiovisual i, fins i tot, passatges específics de textos audiovisuals en un pla (Zabalbeascoa, 2001a:119) definit per les següents coordenades: d'una banda, l'eix que «mesura» la presència (quantitativa i qualitativa) de la comunicació verbal davant altres modes d'expressió; d'una altra, l'eix que mesura la importància relativa del canal àudio (el so) i el canal visual (la imatge). Segons aquest esquema, la zona (fig. 1, zona X) més propera a la intersecció (el centre

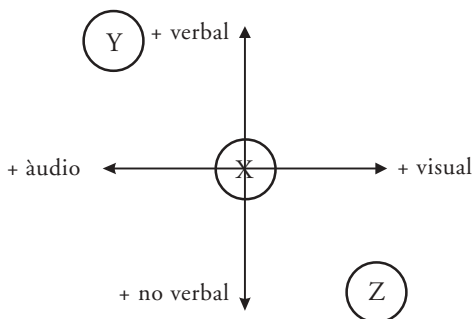
Patrick Zabalbeascoa. Professor titular de la Universitat Pompeu Fabra, facultat de Traducció i Interpretació, amb la recerca, les publicacions i la docència centrada en la traducció audiovisual i en la teoria de la traducció.

d'ambdós eixos) defineix el text audiovisual prototípic, aquell que reparteix el seu valor semàntic, semiòtic i pragmàtic entre totes les possibilitats que resulten de combinar dos tipus de codificació (verbal i no verbal) i dos canals (sincronitzats) de comunicació (l'àudio i el visual). Si seguim aquesta lògica, allunyar-se d'aquest centre implica que es va prioritzant la importància d'algun codi i/o canal en detriment d'altres. Així, per exemple, el cine anomenat de guió (del cine sonor, sense considerar de moment el subtitulat) acostuma a prioritzar la paraula parlada per sobre de la música o la imatge, situant-se en zones més properes a l'extrem del quadrant «visual-verbal» (fig. 1, zona Y).

En canvi, se situaria més a prop de l'extrem del quadrant «visual/no-verbal» (fig. 1, zona Z), un tipus de cine, publicitat o documental, on hi hagués una presència destacada i fonamental de la imatge, on la comunicació verbal tindria un valor més aviat escàs o redundant.

Per completar aquesta presentació del doble eix del text audiovisual s'inclouen uns exemples de X,Y, Z relatius a comèdies de la TV britànica.

Figura 1. El doble eix del text audiovisual.



Per a X: *Plats bruts*, com un de tants exemples que s'haurien pogut haver escollit d'entre tots els programes que s'han escrit específicament per a la televisió i el vídeo domèstic. Per a Y: programes de tertúlia, com *Àgora*. Per exemplificar Z podríem pensar en Buster Keaton, Harry Langdon i Chaplin, és a dir, els símbols de la producció audiovisual d'una època anterior a la televisió, encara que també existeix un producte tele-

visiu posterior més o menys mut, ja no per limitacions tècniques sinó per consideracions estètiques. El grup teatral *El tricicle* té diverses produccions en què la presència verbal oral és mínima, amb la qual cosa encaixen bastant bé en la categoria de «mut». Un altre exemple molt interessant és el d'alguns anuncis que exploten el fet d'aparèixer enmig d'altres anuncis molt sorollosos per crear el seu impacte utilitzant el recurs del silenci més absolut, si no en tot l'anunci almenys en gairebé tot. En la pel·lícula *Four Weddings and a Funeral* hi ha diverses escenes en les que el protagonista es comunica amb el seu germà mut a través del llenguatge de signes que s'ha desenvolupat per a aquestes persones. Una consideració que ha de tenir en compte el traductor és la quantitat d'informació que necessiten els espectadors de tot el que s'ha comunicat amb les mans. És interessant comprovar quanta cosa es pot endevinar simplement pels gestos de les cares i per la situació. En una altra escena, part dels convidats a la primera boda es comuniquen per senyals, encara que aquesta vegada no perquè siguin muts sinó perquè no poden parlar enmig de la missa de la boda. Això no obstant, la urgència de la situació (el padrí de boda s'ha deixat a casa els anells) obliga a comunicar-se per buscar una solució al seu problema. Aquesta comunicació suposa la simultaneïtat de tres modes d'expressió: d'una banda se sent el capellà que fa la missa, d'una altra, es veuen els gestos manuals i facials del padrí i dels seus amics, i en darrer lloc es «veuen» les paraules que els personatges articulen amb els llavis però sense utilitzar la veu ni tan sols per xiuxiuejar. D'alguna manera aquestes paraules s'han de considerar visuals i verbals de la llengua anglesa, encara que normalment utilitzem la combinació d'aquest codi amb aquest canal per referir-nos a l'escriptura. En aquest cas es tracta de llegir els llavis.

2. El potencial semiòtic de tots els elements textuais

La dimensió semiòtica de la comunicació no se circumscriu als elements no verbals. Dit d'una altra manera, determinades expressions verbals poden tenir un valor semiòtic per a una determinada comunitat de parlants, a més d'un contingut purament semàntic o pragmàtic.

Alguns exemples d'aquest fenomen els podem trobar en la coneguda expressió dels darrers anys «*España va bien*» i totes les variants associades, incloses les paròdies. En el mateix sentit, es pot considerar el valor semiòtic potencial de molts altres elements lingüístics i, fins i tot, paralingüístics (un possible exemple el podríem trobar en les paròdies que es fan de les pauses i entonacions d'un conegut presentador del programa de TVC *Trenta Minuts*). No són pocs els casos en què la traducció ha de tenir molt present el valor retòric i irònic de les moltes combinacions de registres molt disperss ja que reflectir-ho d'alguna manera en la traducció ajudarà a conservar un component fonamental de la pel·lícula tant en el pla estètic i estilístic com en els significats i missatges que se'n puguin extreure.

Òbviament, en les produccions audiovisuals hi ha una gran quantitat d'exemples importants de la semiòtica i la comunicació no verbal. D'una banda, hi ha els continguts de les imatges, i d'una altra, hi ha el mateix valor semiòtic dels moviments i enfocaments de càmera, així com altres elements del que es podria anomenar el llenguatge fílmic (Chaume, 2000:70). Hi ha una escena molt divertida on Charles realitza maniobres d'aproximació a Carrie que evoquen documentals audiovisuals d'animals portant a terme complicats rituals d'aparellament. Ella es troba sola una mica apartada del ramat dels altres invitats al convit, i dues vegades se li avancen a Charles altres mascles en competició per la mateixa femella, cosa que l'obliga a buscar situacions d'avantatge que en aquest cas és treure's les ulleres i buscar una ofrena en forma de copa de xampany, però la seva mirada delata un animal primitiu responent a la crida de la mare natura.

Exemple: referències que fa un personatge a la combinació de colors d'una convidada a la boda, concretament el púrpura de la jerarquia catòlica i el taronja pagà, explotant la ironia per posar de manifest que la dona que porta aquests colors desconeix completament aquestes implicacions semiòtiques. Més difícil ho té el traductor quan no es fa una menció tan explícita a aquests significats i ha de documentar-se, o simplement, li passen per alt. En el cas de la pel·lícula

Shrek es veuen tres ratolins cecs, que un grup d'alumnes de traducció van interpretar com una relació intertextual amb la pel·lícula *Babe*, ja que era el seu referent únic per descodificar el seu valor semiòtic. Això no obstant, els ratolins són personatges d'una rima infantil molt tradicional en el món de parla anglesa. Aquests són els tipus de problemes a què al·ludeix Joaquim Mallafrè (1991) amb l'expressió llengua de tribu. A *Four Weddings and a Funeral*, el senzill fet de veure la cara de Rowan Atkinson, juntament amb unes expressions facials molt conegudes, remet l'espectador a un dels seus personatges més famosos, el de Mr. Bean, en un cas típic en què els espectadors desconeixen alguna cosa impossible de recuperar per altres mitjans.

A més a més, cal no oblidar la presència d'elements sonors que poden ser orals (encara que sense ser verbals ni lingüístics), com seria la tos, el riure, el plor, el crit, imitacions no onomatopèiques amb la veu; i, per descomptat, les no orals: sons musicals i efectes sonors especials o enregistrament en directe d'explosions, cops, trencadisses, etc. Actituds molt importants a l'hora d'entendre algunes pel·lícules recents, com *Trainspotting* o *Big Lebowski*, o moltes clàssiques del cine negre, poden ser aspectes com la suavitat o la duresa de la veu del narrador barrejat amb un toc de cinisme i inconformisme. Aquest és un aspecte en què molts doblatges es ressentien per criteris de selecció i direcció de les veus dels intèrprets dels guions traduïts, és a dir, dels actors de doblatge. Als doblatges, l'estandardització, l'homogeneïtzació i la repetició de veus i estils, juntament amb la perfecció de la dicció, van freqüentment en detriment de la credibilitat dels personatges.

Per tant, per a la interpretació de les paraules, les imatges i altres elements, el que és important sembla que és establir quines relacions poden existir entre tots aquests elements, tant els sincronitzats com els que apareixen en moments més o menys distants. Enumerem molt breument (quadre 1) alguns tipus de relació entre uns elements i altres, ja siguin de diferents canals i codis o dels mateixos.

Quadre 1: relacions entre els elements dels textos audiovisuals

Complementarietat	Quan diversos elements (sigui quina sigui la combinació de verbals, no-verbals, àudio i visual) es combinen de tal manera que si en falta algun el valor semàntic, pragmàtic, funcional o estètic es percepí com a incomplet o distorsionat.
Redundància	Repeticions parcials o totals d'alguns elements, de tal manera que l'absència d'algun element no produeixi cap efecte de distorsió ni d'omissió d'una part del text, al contrari de la complementarietat, encara que elements repetits puguin existir, de vegades, en relació de complementarietat.
Contradicció (o incongruència)	Una combinació sorprenent d'alguns elements textuais (verbals no-verbals, àudio i visuals) amb la finalitat específica de crear ironia, paradoxa, paròdia, humor, metàfora, simbolisme, etc., arribant, fins i tot, a l'incompliment de les expectatives per part del receptor.
Incoherència	Combinació dels elements textuais que no aconsegueixen crear el sentit pretès, pel fet d'estar (aparentment o realment) mal escrita, dirigida, traduïda (les paraules de la traducció), subtitulada (qüestions tècniques de la subtitulació) o doblada (qüestions tècniques del doblatge).
Separabilitat	Qualitat dels elements d'un canal o codi que permet que puguin funcionar autònomament o independentment del text audiovisual, encara que amb això canviï el valor semiòtic o semàntic que tindrien en combinació amb els altres elements del text audiovisual íntegre.
Valor estètic	La intenció o el resultat, per part de l'autor, de produir alguna cosa bella o artísticament valuosa mitjançant determinada combinació d'elements.

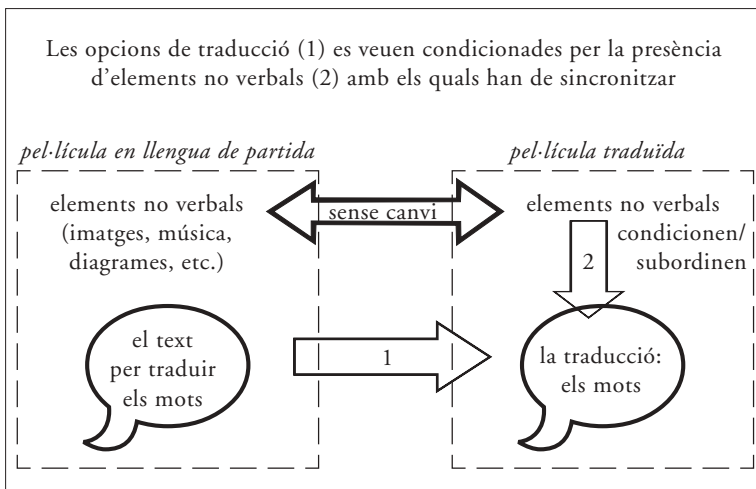
La relació de *separabilitat* es proposa (Zabalbeascoa 2001a:124) per relativitzar el grau de simbiosi i dependència d'uns elements respecte d'altres. Encara que, indubtablement, el valor d'un element varia si va o no va acompanyat d'altres, tampoc no cal menysprear l'eventualitat que la banda sonora, per exemple, s'acabi separant de les imatges i sent escoltada de manera separada i autònoma. Altres exemples de separabilitat apareixen al quadre 2:

Quadre 2. Exemples de separabilitat

TV decoratiu:	<i>MTV, Fashion TV</i> , p.i. imatges projectades sense so.
Notícies TV:	locutor i subtítols.
Himne nacional:	la música sense lletra.
Cine:	banda sonora musical en disc.

Tenint en compte tot el que s'ha exposat fins ara, sembla que hi ha arguments per proposar una alternativa (o almenys un refinament) a la proposta inicial del concepte de traducció subordinada, concebut per donar compte de la traducció per al cinema, les cançons i textos amb profusió d'il·lustracions (figura 2). No podem estar d'acord amb aquest concepte (Zabalbeascoa 2001b:255) si implica que el text que s'està traduint es limita a les paraules, que les imatges únicament dificulten la labor del traductor fins a extrems, de vegades, exasperants, i que la fidelitat última es deu al guió original. Aquesta visió sol anar associada conscientment o inconscientment a la impressió que les imatges no s'han de tocar i que tenen un significat i una interpretació universals i inalterables. Sembla més d'acord amb la realitat cognitiva dels espectadors considerar que les imatges no són les mateixes (no s'interpreten igual) d'un espectador a l'altre (ni tan sols es fixen en les mateixes coses) i molt menys d'una cultura a l'altra. Segons aquest enfocament alternatiu (figura 3), la traducció audiovisual deu la seva primera fidelitat (Zabalbeascoa, 2001c:130) a la proposta d'un nou guió en un idioma diferent que es combina amb les imatges que acompanya de

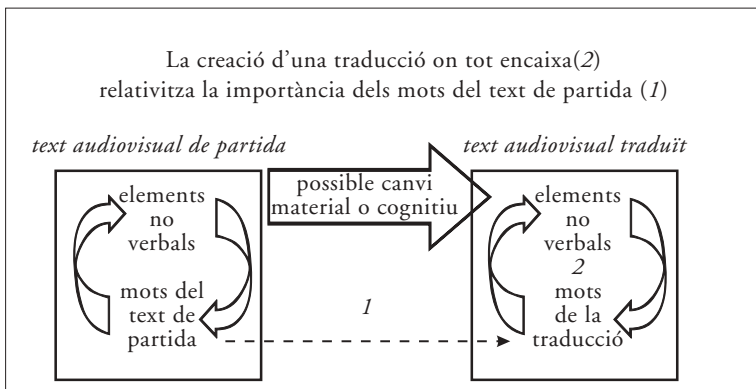
Figura 2. Un esquema del concepte de traducció subordinada



manera complementària, en la mesura del possible, per donar coherència a un text audiovisual proposat per a una nova audiència.

Des d'aquest punt de vista, el traductor s'ha de fixar en cada moment en els elements (verbals o no) més destacats i importants en la construcció del sentit del text (audiovisual) de partida (Zabalbeascoa, 2000c:125) per poder decidir quines paraules seran les més indicades

Figura 3. Un model alternatiu de traducció audiovisual



per al que es pretén aconseguir amb la traducció. És a dir, en el millor dels casos, es tradueix conjuntament el sentit combinat de paraules, icones i sons, encara que generalment només es puguin proposar solucions des del pla verbal.

3. La ironia: components, funcions, tipus

Hi ha qui defineix la ironia com una forma de mentir, (Jankelevitch, 1982:22) ja que comparteix amb la mentida el fet d'infringir una de les pressuposicions de la comunicació interpersonal: expressar-se d'acord amb el que (un creu que) és cert o d'acord amb l'opinió/creença/ gust/ intenció que un mateix té. La mentida es distingeix de la ironia per la pretensió d'enganyar o induir a error l'interlocutor, i aquest la diferencia també de l'error o l'equivocació, en què la imprecisió o omissió és inconscient o involuntària. Però la ironia persegueix que el receptor descobreixi i entengui la contradicció aparent entre l'enunciat i el sentit del missatge, encara que no hem de desdenyar totalment possibles ironies que detecta algun receptor però que són inconscients o involuntàries per part de l'emissor (aquesta possibilitat no la tractarem aquí). D'altra banda, la ironia comparteix amb la metàfora el perill de ser interpretada literalment durant el procés de traducció, és a dir, no de manera irònica o metafòrica, sinó superficial i literal, donant prioritat únicament al valor lexicosemàntic i lingüístic d'una expressió i deixant a un costat el seu valor textual, estilístic o pragmàtic. Per això, la ironia mereix una atenció especial tant en la teoria com en la pràctica de la traducció. A més de la mentida, la ironia es pot associar (Pelsmaekers i Van Besien, 2002:243) a la contradicció (entre pensament i enunciat), la paradoxa (quan ambdós valors proposicionals tenen alguna cosa de veritat), l'humor (entre altres efectes que puguin produir-se com la ironia), la intel·ligència (necessària tant per a la seva producció com per a la seva interpretació) i el sarcasme (o el reflex d'altres estats d'ànim).

A més dels fenòmens associats a la ironia, com els que acabem d'assenyalar, és important tenir molt present la diversitat de tipologies d'iro-

nia que poden existir. N'hi ha d'altres tipus a part de la lingüística. En la traducció de pel·lícules i programes de televisió convé estar molt atents a la ironia situacional, a la narrativa també, a la ironia no verbal i a totes les combinacions possibles dels diferents tipus.

Dins la ironia lingüística cal distingir la que explota unitats tradicionals com la morfologia, la sintaxi i el lèxic, de la que opera en el nivell discursiu. D'una banda tenim els jocs de paraules i les frases ambigües i de l'altra tenim les satíriques i les paròdies, que juguen amb la subversió de les relacions intertextuals i les característiques discursives.

La ironia és casual per a aquells casos en què col·loquialment es podrien anomenar «les ironies de la vida» on veiem, a posteriori, la ironia de situacions del nostre passat. En els textos literaris i en el cine, aquest tipus d'ironia ja no és fruit de l'atzar: és textual, narrativa i construïda per l'autor. Són «les ironies de la vida» que experimenten els seus personatges.

En la categoria d'ironies no verbals inclourem els missatges semiòtics (icònics, musicals, etc). Els somriures d'algun personatge es poden considerar irònics en aquells casos en què no hi ha motiu aparent ni de felicitat ni d'alegria. Per últim, existeixen els missatges construïts a partir de combinacions d'elements lingüístics amb elements semiòtics d'un altre ordre.

En el pla lingüístic, un terreny on el traductor (utilitzo el terme *traductor* sense distinció de sexe, ni del nombre de persones que intervenen en el procés, ni de si es tracta de traducció automàtica o assistida per ordinador) té un treball important a realitzar, hi ha la labor d'identificació i posterior reexpressió de frases, girs i altres elements propis de certes relacions intertextuals o tipus discursius.

A l'hora de valorar la importància de la ironia per a la seva traducció (el nucli del present estudi) és important plantejar-se la funció que compleix en cada moment. Les seves funcions possibles inclouen les següents: dir la veritat (de manera indirecta, per descomptat) ja que de vegades resulta ser un mode de comunicació més prudent que deixar anar les coses sense cap tipus de precaució (Zabalbeascoa, 2000b:25); desvetllar la contradicció i la hipocresia social, i evitar la confrontació

directa (aquesta funció la podríem identificar no només entre alguns personatges de la pel·lícula sinó també entre el director de la pel·lícula i el seu públic), una característica freqüent del tipus d'ironia que despleguen els personatges interpretats per Woody Allen en moltes de les seves pel·lícules (Zabalbeascoa, 2000a:121). També serveix per provocar la reflexió per l'esforç intel·lectual que exigeix la descodificació correcta de la ironia i de les intencions dels interlocutors i de les circumstàncies que han portat a recórrer-hi com a forma d'expressió. És digne de destacar, a més, que pot servir per mostrar l'estat d'ànim del seu autor i, per últim (Rorty, 1991:144), que pot servir com a estratègia per buscar o comprovar el grau de coincidència entre la mentalitat i la ideologia dels interlocutors. Hi ha un exemple d'ironia audiovisual i contradicció aparent entre els elements verbals i no verbals en el personatge de Fiona a *Four Weddings and a Funeral*. Pel seu aspecte, aquesta dona sembla que hauria de ser fina i vergonyosa. La gràcia radica precisament en què s'expressa d'una manera totalment desinhibida i mordaç. Pràcticament no es mossega la llengua en cap ocasió per delicada que sigui, sobretot al principi de la pel·lícula i, si ho fa, abans ha deixat clar als espectadors i al seu cercle íntim d'amics que el que pensa dir es presta al doble sentit. Quan comença a conversar amb un seminarista desplega tot el seu arsenal verbal fent servir el camuflatge de la seva aparença. Vegem els següents exemples:

Charles: Any idea who the girl in the black hat is?

Fiona: Name's Carrie.

Charles: Pretty.

Fiona: American.

Charles: Interesting.

Fiona: Slut.

Charles: Really?

Fiona: Used to work at Vogue. Lives in America now ? only goes out with very glamorous people? quite out of your league.

Charles: Well, that's a relief. Thanks.

En aquest exemple una part molt important de l'efecte s'aconsegueix a través de la brevetat de les respostes de Fiona. Això implica que si en la traducció aprofitem l'espai que ens queda per introduir petits elements explicatius o aclaridors (una pràctica comuna en moltíssimes traduccions) s'haurà de valorar fins a quin punt podríem estar destruint un recurs retòric que proporciona a les intervencions de Fiona un caràcter tan tallant com el de la persona que les pronuncia. A més, cal tenir en compte el to tan menyspreable que atorga a la paraula «American». Tampoc no sembla convenient «netejar» la vulgaritat de la expressió «slut» ni el seu to ofensiu que pretén convidar el seu interlocutor a treure alguna valoració positiva d'aquesta observació, cosa evidentment impossible encara que Charles realitza una pirueta i tampoc no aconsegueix dir res de negatiu. Així veiem que la paraula de la traducció castellana «asquerosa» no serveix perquè una pot ser fastigosa per motius molt diversos, amb els quals es fa perdre, innecessàriament, precisió i força a l'insult. Això explica que Fiona opti per una altra via d'atac, curiosament en sentit contrari als comentaris anteriors. Ja que no funciona ni el menyspreu ni l'insult calumniós, prova d'aprofitar-se de la falta de confiança que Charles sent per ell mateix, i això sembla tancar definitivament el tema. En aquesta línia cal comentar encara que «pretty» no es pot traduir per «preciosa» justament perquè el personatge de Charles simplement no és així, no va pel món ensenyant totes les seves cartes ni llençant grans floretes a les dones. La qüestió és justament que ja només dient alguna cosa molt prudent com «pretty» està delatant el seu amor a primera vista. La ironia narrativa es troba en el fet que Fiona porta temps enamorada de Charles, i malgrat el seu caràcter fort en aquest cas és igual que ell, o pitjor fins i tot, en la seva incapacitat d'expressar obertament els seus sentiments. D'altra banda, aquesta incapacitat d'expressar la passió i l'amor és un estereotip que es té dels britànics, i que probablement s'explota en aquesta pel·lícula perquè sigui més atractiva per la taquilla dels Estats Units i d'altres parts del món on existeix aquest tòpic. Vegem un altre exemple d'això mateix.

Matthew: I remember the first time I saw Gareth on the dance-floor, I feared live would be lost. Pretty girl, the one you can't take your eyes off. Is it love at first sight?

Charles: Good Lord, no –it's the bloke she's dancing with– I used to play rugby with him at school –I'm just trying to remember which position he played in. Though let's say, for the sake of argument, one did take a fancy to someone at a wedding: do you think there really are people who can just go up and say, 'Hi, babe –name's Charles– this is your lucky night'?

Matthew: If there are, they're not English.

La gràcia d'aquest intercanvi rau en el tòpic abans esmentat i en el fet que en la versió anglesa sabem que Matthew no és anglès, pel seu accent, i per tant ell no s'inclou en el col·lectiu d'homes incapaços d'abordar les dones amb declaracions d'amor. Això és una cosa que en doblatge no s'aprecia perquè tots els accents queden igualats, i en la versió subtítulada només podria apreciar-se per part d'aquells espectadors experts o semiexperts en varietats dialectals de la llengua anglesa. La ironia radica en què Matthew és homosexual i, per tant, les seves preferències són unes altres, encara que el seu personatge pateix l'exploació d'un altre estereotip cap a aquest col·lectiu i que és que els homes homosexuals són més receptius a parlar de qüestions del cor que els heterossexuals. En aquest sentit, cal dir que en Matthew no es detecta cap amanerament en la seva manera de parlar. Però tornem un moment a Fiona.

Fiona: My name's Fiona.

Gerald: I'm Gerald.

Fiona: What do you do?

Gerald: I'm training to be a priest.

Fiona: Good Lord! Do you do weddings?

Gerald: No, not yet. I will though of course. Jolly nerve-racking.

Fiona: Yes. Rather like the first time one has sex,

Gerald: Um, ah, Well, I... I ...I suppose so.

Fiona: Though rather less messy, of course, and far less call for condoms.

Gerald: [sorolls intel·ligibles]

Aquesta escena és molt divertida, en part per la contradicció o incongruència que hi ha entre l'aspecte i els gestos tan «innocents» i vergonyosos de Fiona d'una banda, i pel seu comportament verbal d'una altra. Aquí, el traductor faria molt bé de fugir de formulacions que expressin molt clarament les referències sexuals del discurs de Fiona que les realitza amb tota la intenció entremaliada de fer passar una mala estona al seminarista i veure com intenta canviar de tema per evitar passar per on ella porta la conversa, d'una manera anàloga al seu diàleg amb Charles, reproduït més amunt. Pel que fa a la versió castellana, no es pot traduir «Do you do weddings?» per «matrimonios» perquè es refereix a les misses de boda. A més, es perd la ironia intertextual de la formulació de la pregunta que sona a situacions més pròpies d'interessar-se per les habilitats d'un lampista o d'un mecànic (¿Hace baños y cocinas? ¿Hace puestas a punto?) que pels deures d'un capellà. Tampoc no ens serveix una traducció del tipus «Santo cielo» per «Good Lord» precisament perquè resulta menys blasfem que l'anglès. Si es tracta de provocar un home de l'església, una cosa com «Ay, Dios» podria funcionar una mica millor. Cal assenyalar que en anglès ja existeix «Good Heavens» i per algun motiu s'ha optat per no utilitzar-lo. Pitjor és traduir «has sex» per «hacer el amor» perquè desdibuixa completament la intenció i el caràcter de Fiona. El mateix es pot dir de la traducció de «messy» si optem per «complicado» ja que la paraula anglesa té una forta connotació gràfica que realça la imatge d'un desflorament, de l'intercanvi de fluids corporals, de llençols tacats i altres coses «messy». Un altre detall que pot acabar d'arruïnar l'efecte pretès d'aquest intercanvi és traduir «one» per «uno» i no «una», la qual subratllaria millor que Fiona està parlant per experiència pròpia. Per últim, un error, ja no d'estratègia de traducció sinó de conseqüència del desconeixement de

la llengua anglesa és confondre el valor d'adjectiu de «jolly» pel d'adverbi, donant lloc a «*un gozo horrible*», quan en anglès es vol dir una cosa més semblant a «*sólo de pensarlo ya me pongo malo de los nervios*», i és que aquest ús de «jolly» és significatiu també des del punt de vista del registre i la caracterització del personatge del futur capellà. A més, compleix una funció d'ironia narrativa perquè la següent boda serà oficiada per ell mateix i veiem, realment, fins a quin punt el traeixen els nervis. En la mateixa línia, no hauríem de traduir «condoms» per «preservatius» sinó per «condons», i més tenint en compte que totes les paraules insultants i provocatives utilitzades per Fiona són pronunciades amb nítida claredat per part d'ella, com si s'ho passés bé recreant-se en la seva articulació tan acurada. Al final Gerald queda igual de derrotat que Charles en l'exemple anterior.

4. Conclusions

- Reflectir la ironia de les paraules (en conjunció o no amb elements no verbals) sovint és més important que buscar l'equivalència lèxica.
- Es pot explotar la potencialitat de les paraules per compensar possibles pèrdues de significats poc clars de la imatge (dificultat per part del receptor en la descodificació icònica).
- Les paraules que utilitzen alguns personatges no encaixen necessàriament amb el que a priori es podria esperar. Cal buscar solucions que funcionin en el conjunt de l'obra fílmica segons la nostra interpretació del text audiovisual, i específicament buscar que les paraules de la traducció reflecteixin els trets propis de la individualitat de cada personatge, i estar atents a contradiccions o incongruències que formin part de la història i de la intenció de l'autor.
- El codi verbal en el canal acústic no sempre està «subordinat» a la imatge i a les paraules del text font sinó que han de considerar-se tota una gamma de relacions possibles, incloent-hi la complementarietat, la redundància i la *separabilitat*.

- Cal buscar (a) coherència i complementarietat entre la imatge, el so i les paraules més que (b) una correspondència limitada únicament al pla verbal encara que després se subordini la decisió final a la sincronia amb les imatges.
- Durant el procés de traducció es pot explorar la possibilitat de portar a terme diversos tipus de compensació traductològica (tant verbal com no verbal) i adaptació (d'altres paraules a les mateixes imatges, per exemple).

(Traducció del castellà: Irene Boada)

Referències

- CURTIS, R.; NEWELL, M, 1993 *Four Weddings and a Funeral*. MGM.
- MALLAFRÈ, Joaquim 1991. *Llengua de tribu i llengua de polis: bases d'una traducció literària*. Quaderns Crema: Barcelona.
- CHAUME, Frederic. 2000. «Vínculos de cohesión entre la narración verbal y la narración visual en la traducción de textos audiovisuales», dins PEREIRA A. i L. LORENZO (eds.) *Traducción subordinada (I)*. Universidade de Vigo: Vigo.
- RORTY, Richard. 1991. *Contingencia, ironía y solidaridad*. Ed. Paidós Ibérica: Barcelona. Traducció de Alfredo Sinnot. Títol original: *Contingency, Irony and Solidarity*.
- JANKELEVITCH, Wladimir. 1982. *La ironía*. Taurus ediciones: Madrid. Versió castellana de Ricardo POCHTAR. Títol original *L'Ironie*.
- PELSMAEKERS, Katja; VAN BESIEN, Fred. 2002. «Subtitling Irony: 'Blackadder' in Dutch», dins Jeroen Vandaele (guest editor) *Translating Humour. The Translator vol. 8. Number 2*. St Jerome Publishing: Manchester.
- WELSH, Irvine. 1996. *Trainspotting*. Faber and Faber: Londres/ Boston.
- ZABALBEASCOA, Patrick. En premsa. *Translating non-segmental features of textual communication: the case of metaphor within a binary-branch analysis*, dins Gyde HANSEN, Kirsten MALMKJÆR i Daniel GILE, eds. *Selected papers of the EST3-2001 Congress, Claims, Changes and Challenges*, John Benjamins: Amsterdam.
- 2001a. *El texto audiovisual: factores semióticos y traducción*, dins J. D. SANDERSON, ed. *¡Doble o Nada!* Editorial Universitat d'Alacant.
- 2001b. *La traducción del humor en textos audiovisuales*, dins M. DURO, Coord. *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Editorial Cátedra (Signo e Imagen 63).
- 2001c. *La ambición y la subjetividad de una traducción desde un modelo de prioridades y restricciones*, dins Elena SÁNCHEZ TRIGO i Óscar DÍAZ FOUDES, eds. *Traducción y Comunicación V.2*. Servicio de publicaciones Universidade de Vigo.
- 2000a. *La traducción del humor de Woody Allen o el arte de dominar la sutileza y la ironía*, dins L. LORENZO i A. PEREIRA, eds. *Traducción subordinada (i) El doblaje (inglés-español/gallego)*. Universidade de Vigo.
- 2000b. *Contenidos para adultos en el género infantil: el caso del doblaje de Walt Disney*, dins Veljka RUZICKA, Celia VÁZQUEZ i Lourdes LORENZO, eds. *Literatura infantil y juvenil: tendencias actuales en investigación*. Universidade de Vigo.
- 2000c. *From Techniques to Types of Solutions*, dins A. BEEBY, D. ENSINGER i M. PRESAS ed. *Investigating al) compensation*.

