

UNIVERSITAT POMPEU FABRA  
BIBLIOTECA



1003328706



TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL  
I CREACIÓ DE MODELS DE LLENGUA  
EN EL SISTEMA CULTURAL CATALÀ

Estudi de cas del doblatge  
*d'Helena, quina canya!*

NATÀLIA IZARD MARTÍNEZ

TESI DIRIGIDA PEL DOCTOR PATRICK ZABALBEASCOA TERRAN

PRESENTADA PER OPTAR AL TÍTOL DE DOCTORA EN HUMANITATS

PROGRAMA DE DOCTORAT EN LITERATURA COMPARADA 1994-1996

DEPARTAMENT D'HUMANITATS

UNIVERSITAT POMPEU FABRA

mil nou-cents noranta-vuit

## ÍNDIX GENERAL

<b>1. INTRODUCCIÓ</b> .....	1
1.1. ELS MOTIUS.....	1
1.2. ELS OBJECTIUS.....	4
1.3. ELS CONTINGUTS.....	6
1.4. EL CORPUS.....	8
1.4. LA METODOLOGIA.....	10
TERMINOLOGIA UTILITZADA.....	17
AGRAÏMENTS.....	18

### PRIMERA PART: EL MARC TEÒRIC

<b>2. TEXT AUDIOVISUAL I TRADUCCIÓ</b> .....	23
2.1. EL TEXT AUDIOVISUAL.....	25
2.2. TRADUCCIÓ.....	30
2.2.1. El marc teòric.....	30
2.3. TRADUCCIÓ I AUDIOVISUAL.....	60
2.3.1. La traducció audiovisual i la complexitat del text fílmic.....	60
2.3.2. Reflexions sobre traducció audiovisual.....	63
2.4. QUÈ COMPORTA TRADUIR?.....	88
2.4.1. Què és traducció?.....	88
2.4.2. Pèrdua o guany?.....	90
2.4.3. Normes.....	93
2.4.4. Funció.....	96
2.4.5. Contextualització (text i discurs).....	100
2.4.6. Subtext.....	103
2.4.7. Equivalència.....	104
2.4.8. Sourciers vs. ciblistes / Adequació vs. acceptabilitat.....	107
2.4.9. Adaptació.....	112

## SEGONA PART: L'ESTUDI DE CAS

<b>3. EL CORPUS: LA SÈRIE ORIGINAL</b> .....	117
3.1. DESCRIPCIÓ DE LA SÈRIE .....	117
3.2. PRODUCCIÓ, EMISSIÓ I PÚBLIC A FRANÇA.....	123
3.3. EXPORTACIÓ .....	126
3.4. EXPORTACIÓ A CATALUNYA I EMISSIÓ.....	127
<b>4. EL PROCÉS DE TRANSFERÈNCIA LINGÜÍSTICA</b> .....	129
4.1. CRITERIS DE SELECCIÓ I PROGRAMACIÓ DEL MATERIAL DE PRODUCCIÓ ALIENA .....	129
4.2. EL PROCÉS DE TRADUCCIÓ I DOBLATGE .....	133
4.2.1. Producció i distribució de cinema i televisió .....	133
4.2.2. La pràctica de la traducció.....	135
4.2.2.1. El procés.....	135
4.3. EL PROCÉS DE TRADUCCIÓ I DOBLATGE A TVC .....	146
4.4. DE HÉLÈNE ET LES GARÇONS A HELENA, QUINA CANYA!.....	151
4.4.1. La decisió de compra.....	151
4.4.2. L'encàrrec de traducció.....	151
4.4.3. La traducció.....	154
4.4.4. La correcció .....	155
4.4.5. El doblatge.....	158
<b>5. EL SISTEMA: EL CATALÀ, LES VARIACIONS LINGÜÍSTIQUES, LA FUNCIO I LES NORMES DE TRADUCCIÓ</b> .....	163
5.1. LA NORMALITZACIÓ DEL CATALÀ .....	164
5.1.1. Una situació "anormal".....	164
5.1.2. Una normativa allunyada de l'ús .....	166
5.1.3. El català i el castellà.....	168
5.1.4. TVC i la normalització del català.....	172
5.1.5. Normalització, models de llengua, i mitjans de comunicació .....	174

5.1.6. Normalització, models de llengua, i traducció.....	176
5.1.7. Ideologia i poder en el cinema i la televisió.....	179
5.2. LES VARIETATS LINGÜÍSTIQUES.....	180
5.3. EL CATALÀ DE TVC.....	195
5.3.1. Els llibres d'estil de TVC.....	195
5.3.2. El català de TVC.....	201
5.4. LA FUNCIÓ DE LA TRADUCCIÓ.....	216
5.5. LES NORMES DE TRADUCCIÓ.....	216
5.5.1 Les normes de TVC.....	217
5.6. HIPÒTESIS PRELIMINARS.....	219
<b>6. EL PRODUCTE.....</b>	<b>221</b>
6.1. L'ADAPTACIÓ CULTURAL.....	222
6.1.1. Els noms.....	222
6.1.2. Les referències a la cultura francesa.....	224
6.1.2.1. París, França i els francesos.....	224
6.1.2.2. Diners.....	231
6.1.2.3. Altres elements de la cultura francesa.....	233
6.1.2.4. Referències culturals no exclusivament franceses o corresponents a altres cultures.....	238
6.1.3. Referents culturals i connotació.....	242
6.1.4. Les cançons.....	245
6.2. L'ADAPTACIÓ DE LA VARIETAT LINGÜÍSTICA.....	246
6.2.1. El nivell lèxic.....	246
6.2.1.1. Comparació de la versió original i la versió catalana.....	246
6.2.1.3. Lèxic argot i col.loquial en la versió catalana.....	270
6.2.2. El nivell morfosintàctic.....	279
6.2.2.1. Comparació versió original / versió catalana.....	279
6.2.2.2. Compensació de sintaxi per lèxic.....	294
6.2.2.3. Sintaxi col.loquial oral en la versió catalana.....	300
6.2.3. El nivell fonètic i prosòdic.....	314
6.3. SOLUCIONS INJUSTIFICADES.....	318

6.3.1. La norma inicial i l'adaptació cultural .....	318
6.3.2. La norma inicial i l'adaptació lingüística.....	320
6.3.2.1. L'homogeneïtzació de la traducció.....	320
6.3.2.2. Canvis forçats.....	327
6.3.2.3. Contrasentits .....	328
6.3.2.4. Traduccions-clixé.....	328
6.3.2.5. Falses interpretacions.....	330
6.3.2.6. Traducció grollera .....	332
6.3.2.7. Solucions híbrides.....	337
6.3.2.8. La cançó .....	339
<b>7. CONCLUSIONS .....</b>	<b>343</b>
7.1. EL SISTEMA .....	343
7.2. L'ENCÀRREC DE TRADUCCIÓ .....	345
7.3. EL PRODUCTE .....	347
7.4. UNA PORTA OBERTA.....	352
<b>ÍNDEX DE NOMS.....</b>	<b>355</b>
<b>ANNEX.....</b>	<b>359</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>461</b>

# 1. INTRODUCCIÓ

## 1.1. ELS MOTIUS

En el cas de les cultures emergents, com és el cas de la catalana, la traducció és imprescindible per al seu desenvolupament. Com que aquestes cultures no disposen de creació pròpia en tots els camps, en aquells en què la creació encara no s'ha desenvolupat els autors es troben amb una manca de models en què inspirar-se per crear. Les traduccions d'obres estrangeres funcionen llavors com si fossin obres de creació pròpia i s'erigeixen en models estilístics: com diu Even-Zohar (1997), la traducció (la "reproducció") és el primer pas per a la producció de béns culturals. El cinema i la televisió a Catalunya són un bon exemple en què la producció pròpia era inicialment inexistent, i les emissions estaven formades en gran part per traduccions de productes estrangers. El motiu pel qual ens interessava estudiar la traducció



audiovisual al català era la possible relació entre traducció i creació de models lingüístics i estilístics.

Però les traduccions no funcionen tan sols com a models estilístics. També es poden erigir en models lingüístics. Quan una llengua necessita normalitzar-se, com és el cas del català, el primer de què ha de disposar és dels models adequats per a cada necessitat lingüística. En un país amb una situació lingüística normalitzada, aquests models ja existeixen, precisament perquè l'ús de la llengua els requereix i els crea. El que fan les traduccions en aquests països és reflexar uns usos i uns models lingüístics vius, i difondre'ls a la població. En un país com Catalunya, la falta d'ús de la llengua ha fet que no existeixin tots els models possibles, o que alguns fossin anacrònics, irregulars o precaris. En aquesta situació, la traducció ha hagut d'anar creant els models que abans eren inexistents o inservibles, i posar-los a disposició de la població.

I aquest és el cas de la traducció que analitzarem en aquest treball: el doblatge d'una sèrie francesa per a adolescents, titulada en català *Helena, quina canya!* El director de programació de Televisió de Catalunya (TVC), com veurem més detalladament a continuació, va dictar una norma inicial per a aquesta traducció: s'adaptarien els noms i certes referències de la cultura d'origen, a la cultura de destinació; i també s'adaptaria la varietat lingüística original (bastant formal), per obtenir una varietat de la llengua d'arribada col·loquial, argòtica o juvenil. La idea era que la versió catalana d'*Helena*, no fos una simple traducció, sinó que servís de model de llengua, que fos una proposta de model d'argot juvenil.

També hi havia altres motius pels quals ens interessava treballar la traducció de televisió. Un n'era trencar una llança en favor d'una activitat cultural amb molt poca reputació. En certs cercles acadèmics el cinema és

considerat un subgènere de la literatura, i la televisió, un subgènere del cinema. Però en la configuració del canon literari i cultural, els subgèneres són tan importants com els gèneres de prestigi. "Without the stimulation of a strong "sub-culture", any canonized activity tends to gradually become petrified." (Even-Zohar 1990: 17). Even-Zohar observa també que "This kind of elitism [estudiar només la cultura canonitzada] would be like considering history to be the life stories of kings and generals." (Op. cit.: 13). Andrés Amorós, al seu assaig *Subliteraturas* (1974), va iniciar un corrent d'estudi de les formes literàries considerades "poc serioses": les fotonovel·les, les novel·les de Zane Grey, les de Corín Tellado, etc. És en aquesta direcció que ens interessa estudiar la traducció en un producte televisiu com *Helena, quina canya!*, que tant pel seu públic (els adolescents), com per la seva factura (programa de baix cost, molts episodis, fàcilment vendible), podria caure erròniament en la categoria de "poc seriós", però que té un valor, en termes sociolingüístics i de comunicació, realment important.

D'altra banda, en els mitjans de comunicació de masses la traducció és un factor crucial, i en canvi ha estat molt poc estudiada, com assenyalen entre altres Lambert (1989: 231) i Delabastita (1990: 97). Creiem que això s'explica en part per la mateixa raó que hem citat abans: perquè els mitjans de comunicació són sovint considerats productes "sub-culturals". En certs ambients traductològics els mitjans de comunicació, i en especial la televisió, no gaudeixen de tant de prestigi com l'*alta* cultura (sobretot la literatura). És bastant recent l'interès que ha suscitat la traducció dels mitjans de comunicació.

## 1.2. ELS OBJECTIUS

Aquest treball vol ser una aproximació a la traducció audiovisual des de la teoria del Polisistema. El Polisistema considera que la producció cultural la constitueixen un conjunt de sistemes que s'influeixen els uns als altres (el sistema literari, el polític, el musical, el social, el de les arts visuals, etc.). La nostra intenció és demostrar la relació entre **la traducció i el sistema** en què s'inscriu. Per altra part, l'audiovisual és la més heterogènia de les arts: ha nascut de la literatura, del teatre, de les arts visuals; està format per imatges, sons i missatge verbal. La concepció integradora del polisistema sembla doncs ideal per analitzar un art tan complex. També per l'heterogeneïtat del cinema, aquest treball vol ser interdisciplinari: tractarà aspectes traductològics, cinematogràfics, lingüístics i sociològics.

Seguirem les recomanacions metodològiques sobretot de les obres següents: el famós article de James S Holmes , "Describing Literary Translations: Models and Methods", i el model proposat per Gideon Toury (1995), els Descriptive Translation Studies. Un Estudi de Traducció Descriptiu tindria l'interès de no haver-se aplicat encara extensivament a la traducció audiovisual (coneixem estudis d'aquesta mena sobre aspectes puntuals, o breus articles, però cap treball més complet).

També volem analitzar la relació entre les intencions, el procés i el producte d'una sèrie televisiva. Per a això, començarem per situar aquest trinomi (intencions-procés-producte) en el seu context comunicatiu i sociocultural.

Aquest context comprèn aspectes com:

- **la traducció audiovisual**
- **l'audiovisual com a text**
- **la situació de la cultura catalana com a cultura emergent**
- **les varietats lingüístiques**
- **la capacitat de la traducció per crear models literaris**
- **Televisió de Catalunya i la seva capacitat per crear models lingüístics**
- **les normes de traducció**

El procés de la traducció que ens ocupa, l'estudiarem tenint en compte **tots els actors que hi intervenen**: l'iniciador de la traducció, el traductor, el corrector, i l'equip de doblatge. Aquest enfocament ens evitarà el que sembla ser un error comú en la crítica de traduccions: l'atribuir la responsabilitat definitiva al traductor. Des del nostre punt de vista, el traductor no és més que un actor més en una complexa cadena.

En la descripció del producte, no limitarem l'estudi a la comparació entre text d'origen i traducció. Aquest seria un enfocament massa reduccionista, ja que la simple comparació entre text d'origen i traducció no pot explicar **tots els fenòmens** que presenta una traducció. Sense oblidar la relació entre el text d'origen i la traducció, que continua sent crucial, s'analitzaran tots els altres possibles factors que hagin pogut intervenir en el resultat final.

De manera que s'estudiaran totes aquestes relacions:

- **la relació entre el text d'origen i el de destinació**
- **la relació entre les intencions dels iniciadors i el resultat de traducció**
- **la relació entre aquesta traducció i altres traduccions de TDC**
- **la relació entre el text traduït i la LC d'arribada**
- **la relació entre les normes polítiques, lingüístiques o culturals, i el comportament traductor**

### 1.3. ELS CONTINGUTS

Aquest treball està dividit en dues parts. La primera part descriu el marc teòric en què s'inscriu la investigació. I la segona, l'estudi de cas.

El marc teòric el constitueix el capítol 2, "Text audiovisual i traducció". En aquest capítol començarem per analitzar el text audiovisual: quines són les seves característiques textuais, i en què difereix de o coincideix amb altres tipus de textos. A continuació, esbossarem el marc teòric traductològic que ens ha semblat més adient per a un estudi de traducció audiovisual. També farem un breu repàs de la bibliografia sobre traducció audiovisual. La finalitat del repàs bibliogràfic no és tal sols la d'establir l'estat de la qüestió, sinó explicar d'on vénen les idees que configuren el nostre model d'anàlisi. Finalment, farem un buidat dels conceptes traductològics que més han destacat els autors estudiats: tant en traductologia en general, com en traducció audiovisual en particular.

L'estudi de cas el componen els capítols 3, 4, 5 i 6. El primer és una anàlisi de la versió d'origen de la sèrie televisiva objecte del nostre estudi,

*Hélène et les garçons*. Començarem per una breu descripció de la sèrie (argument, personatges, etc.) i a continuació analitzarem aspectes com la producció i l'emissió a França, i la posterior exportació i emissió a Catalunya.

El capítol 4 exposa el procés de la transferència lingüística. L'explicació es fa del més general al més concret: el procés de traducció i doblatge en general, seguit del procés a TVC en concret, i finalment el procés de compra, l'encàrrec de traducció, i el doblatge d'*Helena, quina canya!* En aquest darrer apartat descriurem tot el procés de traducció complet: des del moment en què els iniciadors de la traducció (en aquest cas, el director de programació de TVC i la seva ajudant) van decidir com volien traduir aquella sèrie, i van donar les instruccions necessàries, fins al doblatge, la gravació de la música, i els últims detalls. I tot passant, evidentment, per la traducció del text. La finalitat d'aquesta descripció és veure com és de complex el procés de transferència lingüística, i quants actors hi intervenen. Només tenint en compte aquesta complexitat podrem entendre el resultat, alguns aspectes del qual, estudiats aïlladament, resultarien inexplicables.

El capítol 5 descriu el sistema en què s'inscriu el doblatge que ens ocupa. Aquest sistema és el de la cultura catalana en els anys 90. Per analitzar-lo, observarem aspectes com la situació de la llengua i la cultura catalana i el seu procés de normalització, les varietats lingüístiques, el model de català que presenta Televisió de Catalunya, i per acabar, la funció i les normes de la traducció, en el cas concret de la traducció d'aquesta sèrie.

Un cop inscrit en la seva circumstància, passarem a analitzar, al capítol 6, el producte: *Helena, quina canya!*, la versió catalana d'*Hélène et les garçons*. Com hem dit, la traducció al català va seguir dues adaptacions: una de cultural, i una de lingüística. Primer analitzarem el resultat d'aquesta adaptació cultural. A continuació analitzarem el resultat de l'adaptació

lingüística, anàlisi que hem fet a tres nivells: primer el lèxic, a continuació el morfosintàctic, i finalment el prosòdic i fonètic. El darrer apartat d'aquest capítol és una lectura crítica de la traducció: tot i l'aparent regularitat i rigor de l'adaptació efectuada, la traducció presenta una sèrie de solucions injustificades.

#### 1.4. EL CORPUS

El corpus que analitzarem amb aquests paràmetres és la sèrie televisiva francesa per a adolescents *Hélène et les garçons*, que TVC va traduir amb el títol d'*Helena, quina canya!* Aquesta traducció ens havia semblat molt interessant perquè havia seguit una norma inicial d'adaptar:

- **Adaptar la situació cultural francesa a una de catalana: els noms es van traduir al català, algunes referències a la cultura francesa es van neutralitzar o es van convertir en referències a la cultura catalana, etc.**
- **Adaptar la varietat del llenguatge: el llenguatge formal de l'original es va convertir en un de més proper als adolescents catalans: amb més argot (argot autòcton català), expressions informals, etc. La traducció del títol ja n'és un exemple prou significatiu.**

Com hem dit anteriorment, les raons d'aquesta adaptació eren: normalitzar l'ús del català entre els adolescents (la normalització del català és un principi fundacional de TVC), oferint-los un model de llengua acceptable per a ells. És important destacar que TVC és una televisió pública,

depenent del govern autònom català. Això li atorga, en tant que institució, més poder per dictar normes culturals.

Per això ens interessava estudiar aquesta sèrie: perquè TVC té el poder suficient per dictar normes; i aquesta sèrie concretament, en tractar-se d'una adaptació, semblava que presentava una intenció més clara i més explícita quant al dictat de normes. Segons Hatim i Mason:

"Translation is a useful test case for examining the whole issue of the role of language in social life. In creating a new act of communication out of a previously existing one, translators are inevitably acting under the pressure of their own social conditioning while at the same time trying to assist in the negotiation of meaning between the producer of the source-language text and the reader of the target-language text, both of whom exist within their own, different social frameworks." (Hatim i Mason, 1991: 1)

José Lambert també veu una correlació entre els fenòmens de traducció i les característiques de la cultura receptora:

"Acceptons a titre d'hypothèse la règle suivante: il y a une corrélation étroite entre les stratégies d'assimilation micro-structurelles (vocabulaire, noms propres, etc.) et les stratégies d'assimilation macro-structurelles (ensembles textuels, genres, techniques comme doublage/sous-titrage), ce qui veut dire que certaines langues et cultures se révèlent plus ouvertes que d'autres, et que les caprices (?) de leur perméabilité dénotent les tendances profondes de la langue/culture en question. Bref, nous acceptons que la traduction est à la fois agent (actif) et symptôme des échanges linguistiques et culturels." (Lambert, 1989: 222)



Com bé observen els autors, cada traducció es duu a terme seguint unes normes (i no unes altres) perquè abans s'ha produït una negociació del significat entre els participants del sistema emissor i els del sistema receptor. Les traduccions són el reflex de cada cultura. Per tant, en intentar esbrinar perquè s'ha dictat la norma, esbrinarem bastantes coses del sistema receptor.

També hem triat aquesta sèrie perquè semblava un corpus prou homogeni i representatiu: eren 60 episodis (no una sola pel·lícula, ni un parell de documentals solts), traduïts per la mateixa persona, i seguint les normes directes del director de programació de l'ens televisiu. Això semblava indicar que trobaríem els mateixos aspectes textuais, i unes solucions de traducció mínimament coherents, en tots 60 episodis.

## 1.5. LA METODOLOGIA

En traductologia hi ha dos tipus de metodologia possible: del microtext al macrotext, i del macrotext al microtext. Als primers anys dels estudis de traducció prevalia el primer, i des de fa uns trenta anys el pèndul s'inclina cap a l'altre cantó. Carmen Africa Vidal (1995) ho explica així:

"En treinta años se pasó, en suma, de los métodos de análisis de abajo-arriba, *bottom-to-top* [altrament dit *bottom-up*] (es decir, comenzando con las categorías más simples -las palabras y las frases, y no con el texto situado en su contexto cultural), al procedimiento contrario, *top down*, del nivel macro al micro, del texto al signo." (Op. cit.: 69).

Però Vidal matisa en una nota:

"[Mona Baker] considera que si se pone un énfasis exagerado en el texto y el contexto se corre el peligro de olvidar que el significado de las palabras es indispensable para entender los niveles superiores: 'Translating words and phrases out of context is certainly a futile exercise, but it is equally unhelpful to expect a student to appreciate translation decisions made at the level of text without a reasonable understanding of how lower levels, the individual words, phrases, and grammatical structures, control and shape the overall meaning of the text.'" (Op. cit. 69n)

Vidal afegeix que Newmark considera l'ideal un compromís entre totes dues metodologies:

"What I see as the most urgent objective in translation studies, translation theory and more pertinently, translation teaching is to bring these two approaches and methods a little closer together –they will never be unified. (1991: 127, citat a Vidal, Op. cit.: 15 i n.)

Això és el que hem pretès en la nostra anàlisi: a partir del nivell macrotextual (la funció, les intencions), arribar al nivell microtextual: l'anàlisi de la traducció a nivell morfosintàctic, sense oblidar el més microtextual dels nivells: els "individual words" que menciona Mona Baker. I, per acabar, intentarem tancar el cercle: veure com aquestes solucions lingüístiques (microtextuals) es corresponen a les intencions dels iniciadors (el macrotext).

L'anàlisi i la descripció es basaran en qüestions lingüístiques i culturals. La raó n'és que l'èmfasi de la versió catalana es va posar en

qüestions lingüístiques i culturals (com veurem en analitzar les intencions dels iniciadors, al capítol 4), originades en una consideració sobre la recepció de la traducció. Com que la qüestió semiòtica, icònica, etc. de la sèrie no tenia pràcticament rellevància en la traducció, per això no l'analitzarem tan profundament.

L'anàlisi del corpus serà:

- **sincrònica**
- **descriptiva**
- **orientada a la destinació**
- **orientada al procés (sobretot en la fase d'encàrrec:**
  - **decisió de l'iniciador**
  - **raons rere aquesta decisió**
  - **instruccions al traductor)**
- **orientada al producte (al resultat: la creació d'un model de llengua)**

La descripció lingüística es farà sobretot a nivell lèxic i morfosintàctic. La fonètica i la prosòdia tan sols seran tractades superficialment, ja que no depenen directament de les decisions d'iniciadors, traductors, etc., sinó que depenen més de la idiosincràsia dels dobladors.

L'anàlisi serà descriptiva, i no prescriptiva, per les següents raons. L'anàlisi purament prescriptiva es limita a assenyalar com hauria de ser una traducció ideal, aquella en què es complissin tots els requisits que l'analista considera que una traducció ha de tenir *sinequanon*. A la nostra manera d'entendre, aquest tipus d'anàlisi presenta dos grans contrasentits. El primer, és que una anàlisi així difícilment pot ser objectiva: el que per a un analista pot ser un requisit imprescindible, per a un altre pot no tenir cap

importància. L'altre contrasentit és que aquesta mena d'anàlisi ignora completament tota traducció que no compleixi les seves condicions ideals. I l'experiència ens ensenya que una part important de les traduccions existents no compleixen cap de les condicions ideals establertes per certs analistes. Quin sentit té una descripció que nega la realitat, que és allò que en teoria pretén descriure? Seria com si un antropòleg, en comptes de descriure les societats existents, es dediqués a descriure la societat ideal.

L'anàlisi descriptiva, en canvi, el que fa és descriure els fenòmens reals de traducció. Observar i descriure què és, malgrat el que diguin els manuals, el que realment passa. I, en una anàlisi descriptiva que estudiï la interdependència de la funció, el procés i el producte, els resultats seran molt més comprensius, rics i explicatius que en una anàlisi purament prescriptiva. Una anàlisi descriptiva tampoc té per què eludir completament el judici: assenyalar les solucions injustificades, intentar trobar-ne una explicació i oferir-ne una alternativa justificada no té per què fer-se amb una actitud prescriptiva.

Per altra part, és trist observar que sovint els treballs prescriptivistes es limiten a enumerar errors de traducció, sense analitzar per què s'han produït. Les llistes d'errors no tenen cap sentit. Però si a algú li agrada fer llistes, per què no fer una llista de "encerts de traducció"? Aquí en tenim un parell, per començar. A *Testimoni de càrrec* (*Witness for the prosecution*, Billy Wilder), doblada al català per TV3, un jutge diu: "Right after the murderer visited the victim, he...", i el defensor li retreu: "You take for granted that the murderer is a man". L'acusador rectifica: "Right after the murderer visited the victim, he, she or it..." La traducció catalana era: "Després de visitar la víctima, l'assassí..."; i en rectificar: "L'assassí, sigui home, dona, o cosa, ...". Al darrer James Bond, en 007 vol ser políticament

correcte i diu: "The enemy, he, she or it, is aware of all our moves." La solució del doblatge al castellà era més literal que la de l'exemple anterior, però també molt encertada: "El enemigo (él, ella o ellos), está al corriente de nuestras acciones." I un darrer exemple: a *La canción de Carla* (*Carla's Song*, Ken Loach), hi ha un fragment en què un camperol nicaragüenc explica les millores que la revolució sandinista ha portat al camp. Carla ho tradueix a l'anglès per al seu amic de Glasgow. Aquesta situació li ofería al traductor un bon repte: què fer amb aquest diàleg bilingüe en la versió doblada al castellà? I el traductor ho va resoldre amb nota: cada avantatge pràctic i material que mencionava el camperol, era repetit per Carla, però en clau simbòlica, com si fes una lectura poètica dels triomfs de la revolució.

Com hem mencionat anteriorment, el nostre estudi de cas vol analitzar la relació entre la funció, el procés i el producte de la traducció. Per a analitzar la funció, hem buscat la informació en les següents fonts: els llibre d'estil de TVC (Televisió de Catalunya, que engloba TV3 i el Canal 33); els estudis d'altres autors sobre les intencions (en termes de llengua i comunicació de masses) d'aquest ens televisiu; i sengles entrevistes amb Marta Trias (l'ajudant del director de programació de TVC), i Josep Maria Carbó (membre fundador de la Comissió de Normalització Lingüística de TVC).

La informació sobre el procés prové d'entrevistes amb Marta Trias (que, juntament amb el director de programació, Oleguer Sarsanedes, va ser la iniciadora d'aquesta traducció, i la que en va dictar les normes), Isabel Núñez (la traductora), Glòria Posadas (coordinadora de l'estudi de gravació on es va procedir al doblatge), i Maria Alba Agulló i Josep Maria Carbó (dels serveis lingüístics de TVC).

Quant al producte, aquest s'ha analitzat de la següent manera. Pel que fa a la morfosintaxi i el lèxic, hem analitzat els guions escrits dels 60 primers episodis, que van ser traduïts per la mateixa persona i doblats al mateix estudi. A partir de l'episodi 61 (fins el 130) va canviar l'estudi i el traductor.

D'entre aquests 60 episodis, n'hem escollit 15 (de l'1 al 3, del 16 al 18, del 26 al 30, el 40, el 50, el 51, i el 55) per analitzar-los més detingudament. Com que volíem observar si els patrons de traducció es repetien al llarg de tota la sèrie, era important que els episodis de l'anàlisi detallada estessin repartits entre els 60: ni del principi, ni del mig, ni del final. A més, els hem escollit saltats perquè hem considerat que el comportament d'un traductor, en el cas d'una feina duradora, es pot produir en fases. En començar un encàrrec, el traductor desconeix el text i utilitza una sèrie d'estratègies traductores determinades, que segueix durant un cert temps. Al cap d'uns dies és possible que, en conèixer millor el text, canviï aquestes estratègies i n'utilitzi d'altres, que a la seva vegada duraran uns dies més. Així, el comportament traductor es desenvolupa en una mena d'onades que evolucionen al llarg de l'encàrrec. Si haguéssim analitzat, per exemple, només els primers episodis, hauríem pogut percebre només una d'aquestes onades. En canvi, analitzar els episodis d'una manera saltada ens ha permès cobrir el comportament traductor d'una manera més global.

L'anàlisi s'ha fet començant pel visionat de les cintes de vídeo corresponents a cada un dels episodis del mostreig. Algunes d'aquestes cintes les vam gravar nosaltres mateixos quan emetien la sèrie per televisió. Les que ens faltaven per completar el mostreig, les vam demanar a TVC. A partir del visionat de la cinta, i un cop detectats els aspectes que més ens interessaven en general, vam treballar el text verbal a partir dels guions escrits. Els guions en francès els vam demanar a la productora, AB Films (l'adreça de la qual ens va ser facilitada per TVC). La versió traduïda la vam

demanar a la traductora, i els guions corregits/ajustats, els vam demanar a l'estudi de doblatge. Tot aquest material ens va ser proporcionat en versió informàtica. Això ens ha facilitat molt la tasca perquè ens ha permès buscar de manera informatitzada algunes de les incidències en totes dues versions dels 60 episodis (o sigui, 120 en total, a raó d'unes 15 o 20 pàgines per episodi). Fer aquesta recerca de manera manual ens hauria estat impossible. Les incidències sobre els canvis de varietat lingüística, com que no es podien buscar informàticament, les hem cercat cotejant els episodis de mostreig un per un, manualment.

Tot i tenir tant la versió de la traductora com la versió final corregida i ajustada, hem utilitzat per a la nostra anàlisi només la versió corregida/ajustada. Ho hem fet així, perquè considerem que la versió corregida/ajustada és la que es va acordar com a resultat definitiu, o sigui és **la versió desitjada**. De totes maneres, en alguna ocasió hem utilitzat la versió de la traductora per comparar-la amb la versió corregida/ajustada: ha estat en aquells casos en què per alguna raó ens ha interessat veure qui havia pres alguna decisió en concret: si la traductora, o si el corrector o l'ajustador.

Quant a la fonètica i la prosòdia, hem enregistrat i escoltat un mostreig d'uns quants episodis. Com que aquesta anàlisi no és la principal del nostre treball, hem cregut que aquesta visió de mostreig seria suficient:

Per al lector d'aquest treball, proporcionem una cinta de vídeo amb les versions francesa i catalana de l'episodi 50 (la transcripció és a l'annex, p. 417), amb la finalitat d'il·lustrar les consideracions sobre la fonètica i la prosòdia. Per a les qüestions lèxiques i morfosintàctiques, a més dels nombrosos exemples citats al treball mateix, hem afegit un apèndix amb la

versió bilingüe dels guions escrits de set episodis: els números 1, 2, 3, 40, 50, 51 i 55.

Per analitzar la varietat lingüística utilitzada en la versió catalana hem seguit les descripcions de Lluís Payrató (1990) y Lluís López del Castillo (1984) sobre què consideren ells que és el català col.loquial.

Un concepte crucial en la nostra anàlisi ha estat el de les normes. Una de les hipòtesis prèvies que teníem abans de començar l'estudi de cas era que aquesta traducció s'havia fet seguint una sèrie de normes molt definides. Així que hem analitzat tant el procés com el producte a la llum d'aquestes normes. Per a establir el concepte de les normes hem utilitzat les idees de Toury (1995), Delabastita (1989), Lambert (1989), i Hewson i Martin (1991), que seran exposades als capítols 2 i 5.

## TERMINOLOGIA UTILITZADA

**D'origen** equival a: "*source*", "de partida", "1".

**De destinació:** "*target*", "d'arribada", "meta", "2"

**TO:** Text d'origen

**TD:** Text de destinació

**LC** (concepte elaborat per Hewson i Martin): "Llengua i/o cultura"

**LC<sub>1</sub>:** "Llengua i/o cultura d'origen"

**LC<sub>2</sub>:** "Llengua i/o cultura de destinació"



**Traducció acceptable** (concepte elaborat per Gideon Toury): en molts aspectes equival a "traducció lliure", i a "traducció domesticada" (concepte de Lawrence Venutti).

**Traducció adequada** (concepte elaborat per Gideon Toury); en molts aspectes equival a "traducció literal", i a "traducció estrangeritzant" (concepte de Lawrence Venutti)

**Normalització** (de la llengua): concepte polític creat per la Direcció de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya que descriu el procés de convertir la llengua catalana en una llengua d'ús corrent en tots els àmbits; aquest procés s'aconsegueix gràcies a una sèrie d'intervencions institucionals culturals, educatives, legislatives, etc.

**Normes** (de traducció): concepte científic creat per Gideon Toury (1980), que descriu les regles literàries, culturals, lingüístiques, o ideològiques que determinen cada traducció

## AGRAÏMENTS

Agraeixo al meu director, Patrick Zabalbeascoa, la seva valuosa ajuda (en tants moments desinteressada), el seu entusiasme, i el seu recolzament moral. A Mercè Tricàs li estic agraïda per ser la primera persona que em va escoltar, i que em va encaminar en la direcció adequada. A Francesc Lafarga li voldria agrair la mà discreta però ferma, i la personalitat noble i optimista amb què em va guiar en els primers moments d'aquesta tesi. A Lluís Maria Todó li agraeixo haver-me suggerit el corpus d'aquesta tesi, i els ànims i els consells metodològics que m'ha anat proporcionant al llarg d'aquests cinc anys.

També voldria mencionar les següents persones per l'ajuda que m'han proporcionat, sigui en la recerca del material, amb els seus consells, o proporcionant-me informació. Sense la seva col.laboració aquest treball no hauria estat possible:

Xesc Barceló, Josep Maria Carbó, Joan Costa, Francis Humble, Delphine Mussard, Isabel Núñez, Glòria Posada, Esther Pujol, Glòria Ribas, Antoni Solé i Pla, i Marta Trias.

A tots,

de tot cor,

moltes gràcies.

**PRIMERA PART:**  
**EL MARC TEÒRIC**

## 2.

### TEXT AUDIOVISUAL I TRADUCCIÓ

Aquesta primera part vol ser un repàs de la teoria de la traducció, i de la traducció audiovisual. Tot i ser una reflexió principalment teòrica, hem il·lustrat alguns aspectes amb exemples de problemes concrets de traducció, per contextualitzar-los i que no es perdessin en la seva pròpia abstracció. El resultat pretén constituir un marc de referència teòric que posteriorment ens permeti l'estudi de cas.

En el primer apartat parlarem del que caracteritza el text audiovisual, i que el distingeix d'altres tipus de textos: la seva complexitat. El text audiovisual és un text complex, el discurs del qual està compost doblement d'elements verbals i d'imatges; el cinema és la fusió de les arts visuals i la literatura. En l'era de la comunicació audiovisual, de l'art multi-mèdia, no és un signe dels temps que la narració prengui la forma de les imatges?

En l'apartat segon abordarem la teoria de la traducció, principalment des del marc del Polisistema. Entenem la traducció com una peça clau en el desenvolupament de tot sistema cultural: les cultures s'influeixen les unes a les altres, i la traducció és el vehicle d'aquestes influències. Entenem la traducció també com un vehicle per a la producció pròpia de cada cultura:

molt vegades les importacions de productes estrangers creen un precedent que és l'origen de la producció autòctona (§ Even-Zohar: 1990, 1994 i 1997). Aquest és el cas a Catalunya de les traduccions de novel·la negra americana, als anys 60, que van desencadenar la producció de novel·la negra catalana un decenni després. O, en producció audiovisual: la traducció de "culobrots" de sobretaula al català (recordem els brasilers dels primers anys de TVC) va crear tradició, i ara és la televisió catalana qui en produeix normalment.

El Polisistema no considera la traducció un fenomen estrictament lingüístic, sinó que creu que traducció és un fenomen **polifacètic inscrit en un sistema cultural complex**. Per altra part, les teories polisistèmiques són *target-oriented* és a dir, "orientades a la destinació". Són orientades a la destinació, perquè l'observació comença pel text de destinació i la seva situació de recepció, no perquè només tingui en compte el material de destinació. La principal conseqüència d'aquesta postura (i la que ens sembla més positiva) és que no consideren la traducció com un text secundari, sinó com un text de primer ordre, al mateix nivell que l'original. Una traducció no és un derivat, sinó un *rewriting*, una re-escriptura, totalment equiparable a qualsevol escriptura "original".

Al tercer apartat oferirem un repàs de la teoria en traducció audiovisual.

En el quart apartat hem fet un buidat dels conceptes que els diversos autors consideren més rellevants en traducció. La majoria han resultat ser tots factors externs al text. Són els factors que precedeixen i envolten la traducció, aquells que configuraran precisament aquell text i no un altre. Les traduccions no són com són per casualitat, sinó que són així perquè algú ha volgut que fossin així. Aquest algú pot ser el traductor, pot ser qui fa

l'encàrrec, o pot ser qui paga. Però sigui qui sigui, estarà seguint un o més d'un dictats ideològics. Per exemple, seguirà (o rebutjarà) les tendències literàries que imperen en aquell moment. O bé actuarà segons la reputació que la llengua i la cultura d'origen tenen en la cultura de destinació. O reflectirà la ideologia política del grup que promou aquella traducció. Un text no té una única possible traducció, com no té una única possible lectura. De la més literal i adequada al text d'origen, fins la més lliure i acceptable pel receptor de destinació, les possibles traduccions són infinites, i seran d'una manera o altra segons la història, la cultura i la societat que les promogui.

## 2.1. EL TEXT AUDIOVISUAL

Quan es treballa sobre traducció és important definir els tipus de textos, i potser dividir-los en categories. Holmes afirma (1988: 75) que molts dels estudis de traducció han fracassat per falta d'una teoria formal del missatge, el text i el tipus de discurs. De manera que, com a pas preliminar abans d'estudiar la traducció audiovisual, intentarem descriure la naturalesa del text audiovisual.

Dirk Delabastita (1989: 196-199) fa una lúcida anàlisi del text fílmic. L'aspecte més característic de l'audiovisual, i que el diferencia d'altres tipus de text, és la seva naturalesa complexa: el text audiovisual s'emet per dos canals, el visual i l'acústic. Per altra part, el text audiovisual té signes verbals, i signes no verbals. Tot seria molt més senzill si els signes verbals es corresponguessin al canal acústic, i els no verbals, al visual. Però no és així: el canal acústic té signes no verbals com sorolls o música; el canal visual té

elements verbals: títols, cartells, cartes, diaris, senyals (tràfic, noms de poblacions i carrers), anuncis.

Per acabar de fer el sistema complex, el text audiovisual utilitza diversos codis:

- codi verbal: subcodi lingüístic (paraules) i subcodi paralingüístic (dialectes, sociolectes, estils d'altres temps);
- codi literari i teatral (convencions de construcció d'argument, models de diàlegs, estratègies narratives, gèneres i motius literaris);
- codis proxèmic, kinèsic, de vestimenta, de maquillatge, d'educació, moral, que ens permeten entendre, sense que hi mediïn paraules, certs comportaments dels personatges;
- codi cinemàtic (normes i convencions de l'audiovisual).

Segons Delabastita el text audiovisual té molt a veure amb el text teatral, precisament per aquesta complexitat. Efectivament, si llegim un dels principals teòrics del teatre, Keir Elam (1980), veurem que la representació teatral: no és "a single-levelled and homogeneous series of signs or signals that emerges, but rather a weave of radically differentiated modes of expression, each governed by its own selection and combination rules." (Op. cit.: 44) Això és exactament el mateix que caracteritza el text audiovisual.

Però la gran diferència entre l'audiovisual i el teatre, afegim nosaltres, és que en aquest cada representació es fa per un públic determinat, mentre que en aquell, la naturalesa mecànica de la reproducció d'una pel·lícula la fa accessible a un grup de receptors molt ampli i no determinat prèviament, i que traspasarà les barreres locals.

Tornant a la naturalesa complexa del text audiovisual, diversos autors coincideixen a afirmar que una característica n'és que el llenguatge és **secundari**: "[...] il film è un sistema semiotico complesso di cui la

componente verbale è solo una parte e, spesso, neanche la più rilevante" (Bolletieri 1994: 14). El mateix opina Vöge: "Film is based on illusion, too, the great difference [amb la literatura] being that the language is *subsidiary* and almost exclusively limited to the dialogue" (1977: 123). El cinema (o l'audiovisual) converteix en imatges el que la literatura narra amb paraules: el que en una novel·la *es descriu*, en una pel·lícula *es mostra*.

Però Monegal (1993) no ho veu tan senzill:

"He sugerido de pasada, siguiendo a Metz [1971], que el cine no se puede reducir a un "lenguaje de las imágenes", sino que en él concurren cinco *tipos físicos de significante*: tres registros sonoros, el de la palabra, el de la música y el de los ruidos, y dos visuales, la representación gráfica de la palabra y la imagen fotográfica en movimiento. La atención a la imagen como significante privilegiado es una herencia teórica del período "mudo" del cine, cuando éste contaba con sólo los dos últimos registros, el de la imagen propiamente dicha y el de la imagen de la palabra, aparte del ocasional acompañamiento musical de las proyecciones. (...) Cada uno de estos códigos puede afectar a uno o varios tipos de significantes –el lingüístico rige tanto la palabra escrita como la hablada. Alguno de los códigos es específico del cine, como el del movimiento, mientras que otros, como el lingüístico o el de la música, pertenecen también a otros lenguajes. Es evidente, además, que la yuxtaposición de varios códigos en un único lenguaje resulta en un discurso cuyo mensaje no depende de la suma de los sentidos generados aisladamente por cada uno de los códigos sino también de los efectos de dicha yuxtaposición, que se abren a una lectura no presente en los componentes por separado." (Op. cit.: 115-116)



Segons Luyken (1991), l'audiovisual no només es caracteritza per ser un sistema complex, sinó que per a transmetre el seu missatge, *necessita* de la total complexitat del sistema de signes, canals i codis: "In a film or television programme the 'message' is expressed by the whole audiovisual opus, i.e. image, acting, sound and language" (Op. cit.: 154).

Per a Baccolini i Gavioli (1994) el codi no verbal és paradoxal: per una banda no està lligat a cap llengua en concret, però per l'altra està farcit de contingut cultural: "[la imatge] consente di avere un altro codice, con cui esprimere significati e funzioni; non verbale e quindi non legato alla specificità dell'una o dell'altra lingua (pur rimandando denso di fatti culturali)" (Op. cit.: 81).

En el cas del corpus del nostre estudi, la sèrie francesa *Hélène et les garçons*, la complexitat rau en el doble discurs del text i les imatges, cada un dels quals té sentit en si mateix. De manera que, en adaptar el contingut verbal (canviar les referències culturals i la varietat del llenguatge), i no adaptar el contingut visual, es plantejava una possible disfunció. Més endavant, en l'estudi de cas, veurem si aquesta disfunció té lloc en realitat, o no.

Una altra característica de la complexitat del text audiovisual és la redundància. Per una part, el cinema utilitza sobretot el discurs oral, que ja tendeix a ser repetitiu i redundat. Per altra part, sovint el text verbal i les imatges expliciten el mateix dues vegades. El discurs audiovisual té en comú amb el discurs oral la dependència contextual: el text de l'audiovisual es refereix sempre al marc de les imatges que el contextualitzen; el text del discurs oral es refereix al marc espacial i temporal en què es desenvolupa. Per referir-se a aquest marc, el discurs oral i el text audiovisual utilitzen

referències *exofòriques*: les d'aquells elements que no són significatius sinó gràcies al context.

No només en tant que text l'audiovisual és complex. També n'és complexa la situació comunicativa. Els participants en la comunicació (autor, emissor, receptor) són menys definits, i poden ser més d'una persona alhora. Quant a l'emissor, per exemple, n'hi pot haver tota una cadena. En una mateixa producció podem considerar que l'emissor és l'estudi cinematogràfic, o bé la cadena televisiva que emet la pel·lícula. Si el que tenim en compte són les coordenades espacio-temporals, en el cas de l'estrena de la pel·lícula l'emissor serà l'estudi cinematogràfic; en l'emissió televisiva, serà la cadena. Si adoptem un punt de vista socioeconòmic d'un film, es pot considerar que l'emissor és Hollywood. Sigui qui sigui, l'emissor tindrà una intenció particular, que determinarà com serà el text d'origen. A l'emissor hi hem d'afegir l'autor, que serà el director, assistit pel guionista, i a més hem de tenir en compte la figura del productor, que en la indústria cinematogràfica decideix molt del resultat final.

Si es vol operar un canvi d'intenció de l'emissor o de funció, es pot canviar el medi d'emissió. En un audiovisual el canvi de medi pot ser canviar la projecció a la sala de cinema comercial per un passi semi-privat (escoles, grups polítics, etc.) o per l'emissió per televisió. Això no serà exactament un canvi de medi (ja que el suport continua sent audiovisual), però sí que pot operar un canvi de funció: sala comercial, funció connotativa, passi per a escoles, funció denotativa, passi polític, funció apel·lativa; un canvi d'intenció; i sobretot de receptor: sales comercials, públic de cinema en general, projeccions didàctiques a escoles i grups polítics, públic especialitzat o selecte, i televisió, el públic més ampli de tots,

incloent classes baixes i menys cultes que les que van al cinema. És evident que la situació comunicativa en l'audiovisual és complexa.

## 2.2. TRADUCCIÓ

### 2.2.1. El marc teòric

La reflexió sobre la traducció és tan vella com la traducció mateixa. Des de la Grècia clàssica i fins avui dia, les teories sobre traducció han estat elaborades per estudiosos de disciplines diverses, filòsofs, literats o lingüistes. Fins fa relativament poc, la traducció era considerada una subbranca de la lingüística, i pràcticament no se la relacionava amb altres disciplines. Ni tan sol amb la literatura, camp des del qual sovint es considerava la traducció com poc més que un paràsit. Des de finals dels anys seixanta els estudiosos de la traducció lluiten perquè la traductologia, o la teoria de la traducció<sup>1</sup>, sigui una disciplina independent, i perquè gaudeixi del mateix prestigi acadèmic que qualsevol altra disciplina.

A partir dels anys setanta es va produir un canvi molt significatiu en l'estudi de la traducció: considerar que l'objecte de recerca no eren els elements lingüístics sinó el text complet. I que si la traducció era equivalència, aquesta s'havia de buscar a nivell textual, i no a nivell d'elements sintàctics o semàntics. Això va dur directament a la concepció funcionalista de la traducció: l'equivalència és l'equivalència de funció. A partir d'aquí, i sobretot als anys vuitanta, prenen per fi cos les darreres

---

<sup>1</sup> Sobre el nom de la disciplina, i tot el que cada nom comporta, vegeu l'interessantíssim estudi de James S. Holmes "The Name and Nature of Translation Studies", inclòs a Holmes, 1988.

teories en traducció, el que podríem anomenar la "concepció moderna de la traducció". Aquesta concepció es podria definir amb l'adjectiu "global": per una part relaciona la traducció amb altres disciplines (la història, la sociologia, la psicologia, l'economia), i per l'altra part no la centra exclusivament en el text, sinó també en tots els factors externs que influeixen en la producció del text (els valors literaris i culturals, el traductor, o el receptor). Una segona característica de la concepció moderna de la traducció és que el punt de partida n'és la necessitat de comunicació: tots els factors que intervenen i defineixen la traducció són irrelevants si no contemplem la traducció com una activitat essencialment comunicativa. Per aquesta raó, el nostre estudi de cas és una anàlisi global que analitza minuciosament tots els factors i tots els estadis que configuren la situació comunicativa d'aquesta traducció en concret. Els capítols 3, 4 i 5 descriuen: la versió original, el procés de traducció dels audiovisuals (i en concret la traducció dels productes audiovisuals a TVC), i el context o sistema cultural català, sistema complex i delicat, i que definirà d'una manera única la traducció d'audiovisuals al català. L'estudi de cas pròpiament dit, al capítol 6, es fa partint de les conclusions dels tres capítols anteriors.

A continuació ressenyaré breument les escoles teòriques i els autors que hem considerat més rellevants per al nostre treball.

A partir del congrés "Literature and Translation", que va tenir lloc a Lovaina (Bèlgica) el 1976, es va formar el Grup del Polisistema. El congrés el va organitzar el departament d'Estudis Literaris, i hi van participar Susan Bassnett, André Lefevere, i Theo Hermans (aquest últim com a observador). Des de llavors, els seguidors d'aquestes idees han treballat en el camp de la

Teoria Literària, i més concretament en el de la Literatura Comparada<sup>2</sup>. Les idees del congrés es van donar a conèixer amb el llibre *Literature and Translation. New Perspectives in Literary Studies*, de 1978, editat per James S Holmes, José Lambert i Raymond Van Den Broeck. Al grup del Polisistema també se l'ha anomenat "grup dels Països Baixos". Les idees van prendre ràpidament a Israel, de la mà d'Itamar Even-Zohar, i del seu deixeble Gideon Toury. En l'actualitat el grup publica les revistes *Target* (sobre traducció), co-editada per Toury i Lambert, i *Poetics Today*, editada per Even-Zohar.

Alguns teòrics veuen l'origen de les teories del Polisistema en les dels formalistes russos, especialment les de Tinianov. Even-Zohar afirma que es va sentir inspirat pel formalisme perquè aquest concep la literatura en el marc més ampli de la cultura: a Rússia la literatura sempre s'havia estudiat dins el marc de la lingüística i de l'antropologia cultural. Tinianov, en concret, segons Even-Zohar va ser el primer a parlar de sistemes i de funcions en la literatura. Però Lambert puntua que la idea del polisistema també prové dels treballs de Pierre Bourdieu als anys setanta. Holmes (1988) afirma que és un conglomerat: "Building on the groundwork of the Russian structuralists, and availing themselves of work on metatexts and the literary communication process done in Slovakia and the Low Countries, Itamar Even-Zohar and scholars grouped around him at Tel Aviv have in recent years provided us with such a conceptual framework in their ongoing definition of the fortunes of literary texts as a "polysystem". (Op. cit.: 107)

---

<sup>2</sup> Tot i això, com hem vist abans, i com bé nota José Lambert (TTR VIII, 1: 108), "It is well known that most theoreticians of Comparative Literature tackle only occasionally, if at all, the question of translation."

Afirma Even-Zohar (1990: 2) que la teoria bàsica del Polisistema és que la literatura no és una activitat aïllada en la societat, regida per lleis exclusives (i inherentment) distintes de la resta de les activitats humanes, sinó que és un factor integral –sovint central i molt poderós– d'aquesta mateixa societat. Al Polisistema li interessen les "relacions" i no les "substàncies", la "comunicació" i no l'"acció":

"En efecto, las interrelaciones que estructuran un polisistema son de carácter conflictivo y jerárquico. Hay una serie de términos que designan estas oposiciones y subordinaciones: céntrico-periférico, bajo-alto, primario-secundario, canónico-no canónico. Se parte del contacto entre los géneros oficiales y los extraoficiales [...] Pero además se investigan los contactos "intersistémicos", es decir, entre los sistemas nacionales, por un lado, y los supranacionales; y por otro, entre los polisistemas literarios y los megasistemas culturales."  
(Guillén 1985: 389)

Segons Montserrat Iglesias Santos (1994: 313), el Polisistema acaba amb el *textocentrisme* dels estudis literaris: estudia no sols els textos, sinó també la resta dels factors del sistema de la literatura, alhora que integra la literatura en sistemes culturals més extensos. El polisistema té una visió de la literatura àmplia i interdisciplinària. Even-Zohar (1994: 362) considera "literatura" no només els textos, sinó les activitats de producció, consum, mercat i les relacions de negociació entre normes.

El Polisistema defineix la literatura d'una manera *funcional*: la literatura s'estructura com un "sistema" o xarxa d'elements interdependents en el qual el paper específic de cada element està determinat per la seva relació amb els altres, per la funció que fa en aquesta xarxa. El sistema de la

literatura és un sistema més dintre de la cultura en general, que és el "polisistema".

La tasca principal de la teoria és trobar les normes que relacionen aquesta xarxa de sistemes. I, establint les possibles regularitats entre aquestes normes, esbrinar quin és el comportament que les ha dictades. Les lleis no es consideren fets estàtics, sinó **hipòtesis temporals**, que hauran de ser descartades o modificades si s'escau. La recerca es fa sobre fenòmens literaris en situacions culturals concretes. "Seen in this light, "literature" is no longer the stately and fairly static thing it tends to be for the canonists, but a highly kinetic situation in which things are constantly changing." (Holmes 1988: 107)

Una altra hipòtesi del polisistema és que les societats organitzen la seva tradició literària en cercles concèntrics. Al centre hi ha les tendències més acceptades, i a la perifèria les més alternatives. Cada estrat es defineix per la funció que té en relació als altres estrats, és el *funcionalisme dinàmic*: una tendència pot canviar de la perifèria al centre ("transferència"), i fins i tot passar d'un sistema a l'altre ("interferència"). La idea de la transferència nega la "canonicitat estàtica". En la configuració del cànon hi ha implicades certes relacions de poder que han definit el cànon diferentment en diferents períodes històrics, per tant els components del grup defensen la "canonicitat dinàmica", aquella en què el model és el propi text. Segons Even-Zohar (1990) una de les tasques de la teoria dels Polisistemes és analitzar com es produeixen les transferències, per quins motius i de quina manera es manifesten.

La traducció és una peça clau en el funcionament del polisistema, ja que molts dels fenòmens del dinamisme tenen lloc a través de la traducció, com és el cas de la interferència. Les traduccions solen arribar a les societats

per la perifèria, però en molts casos acaben ocupant el centre, i influint així la pròpia literatura del país. "In such situations, the Tel Aviv scholars point out, translations have occupied an innovative, *primary* position, introducing into a literary polysystem new ideas, new methods, new ways of looking at literature and the world, that were not present in it before." (Holmes 1988: 108).

Les relacions dins un sistema i dels sistemes entre si estan determinades pel poder. La interferència acostuma a ser usual en sistemes en fase de sorgiment o en moments febles de la seva història. Les societats reproduïxen models d'altres societats per omplir els buits de la seva tradició literària pròpia. Així, si una cultura ja té tradició de sonets és més difícil que tradueixi els sonets de Shakespeare, per agafar un exemple de Toury (1995). Però si una cultura no té producció pròpia televisiva començarà traduint sèries estrangeres, i acabarà produint sèries pròpies, per afagar un exemple de Zabalbeascoa (1993).

O, com diu Even-Zohar:

"En el caso alemán, italiano, búlgaro, servo-croata, checo y quizá incluso el griego moderno, la "literatura" ha resultado punto menos que indispensable para la creación de las "naciones" aludidas por esos nombres. En cada uno de los casos, un pequeño grupo de personas, que llamaré "agentes socio-semióticos", popularmente conocidos bajo la denominación de "escritores", "poetas", "pensadores", "críticos", "filósofos" y similares, produjeron un enorme corpus de textos con los que pretendían justificar, sancionar y sustentar la existencia o lo deseable de ella, el valor y la pertinencia de una entidad creada a la que se aspira -es decir, de la nación alemana, la nación búlgara, la italiana, etc. Al mismo tiempo, también ponen en orden el conjunto



de textos y nombres que en principio podrían ser útiles a la hora de justificar la causa" (Even-Zohar 1994: 369).

La catalana és també una d'aquestes nacions emergents que han de crear una cultura que li doni pes. En el cas concret de l'audiovisual català, es tracta d'una situació cultural emergent per partida doble: perquè la producció cultural catalana és emergent, i perquè entre tota la producció cultural, l'audiovisual és la més recent.

Metodològicament, el Polisistema creu més en la recerca que en la teoria. I dins de la recerca, en l'anàlisi descriptiva i no prescriptiva, i orientada no a l'origen sinó a la destinació. La recerca ha de ser interdisciplinària. Els seguidors del Polisistema tenen una forta consciència metateòrica: reflexionen rigorosament i constant sobre els mètodes i els objectius de la seva investigació. No en va molts dels articles del grup no fan recerca nova, sinó que analitzen la recerca anterior.

Per aquest treball ens interessa el Polisistema bàsicament per dues raons. La primera és que concep el sistema com un ens dinàmic i heterogeni; la segona, que utilitza la traducció com a punt de partida.

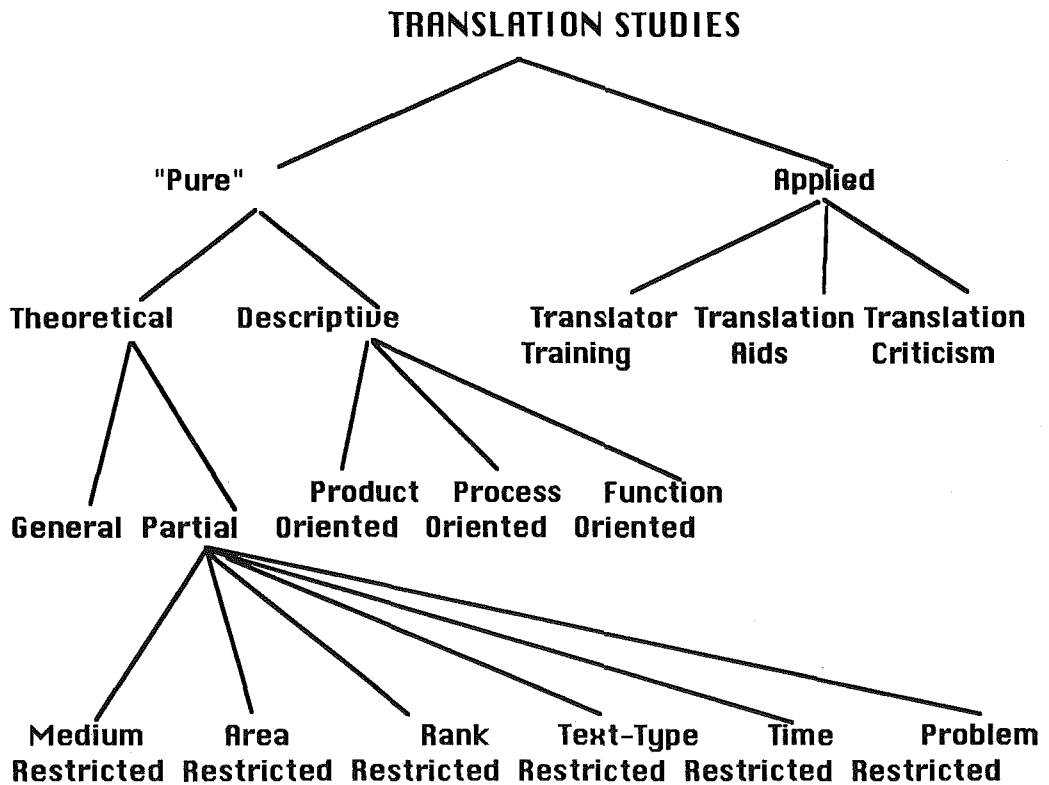
Per què és tan important una concepció dinàmica i heterogènia? Per un cantó, perquè la llengua i la cultura catalanes no estan aïllades ni són autosuficients: es troben sota la influència i la dependència de la llengua i la cultura espanyoles. Un estudi sobre el català ha de partir del dinamisme i l'heterogeneïtat. Per altre cantó, l'audiovisual és l'art heterogeni per excel·lència. No només perquè la seva naturalesa ho és (mescla el discurs verbal i el visual, la semiòtica i el llenguatge, la vista i l'oïda, la reflexió racional i l'impacte sensorial). També perquè l'audiovisual, com que és la més jove de les arts, ha begut de totes les altres: ha nascut inspirat per la

literatura, per la pintura, per la música, l'escultura, i també per la tècnica artesana dels oficis populars. Lambert (1995) considera que el Polisistema és ideal per ser aplicat als mitjans de comunicació: "Given its backgrounds [the polysystem] cannot be disconnected from semiotics, literature, translation, but from the moment its hypotheses have a certain relevance in -say- social behaviour, media communication or politics the poly-valent status and ambitions of PS theory come to the fore" (Op. cit.: 115). Lambert per altra part opina (1989): "En vérité, il est grand temps que la Science de la traduction, qui fait grand cas des liens entre culture et traduction, analyse l'ensemble des phénomènes de la communication de masse comme un secteur nouveau, particulièrement international, du discours social" (Lambert, Op. cit.: 216).

Quant a la segona raó, nosaltres considerem que és més productiu i adequat treballar amb un marc teòric concebut específicament per a la disciplina que es vol estudiar (en aquest cas, la traducció). Els intents per adequar un corrent teòric d'una disciplina a l'altra, per molt que l'investigador combregui amb aquest corrent, han resultat sovint poc fruitosos. El Polisistema se centra en la comunicació verbal en tant que un aspecte del sistema del llenguatge, del sistema literari, i de la comunicació en general. El Polisistema integra la traducció en l'estudi de la cultura.

James S Holmes és un dels autors sorgits del grup del Polisistema. Holmes va reunir els seus articles, escrits al llarg de tota una vida de traductor i traductòleg, en el llibre *Translated!* (1988). El més conegut dels articles és "The Name and Nature of Translation Studies", on a partir dels noms que ha rebut aquesta disciplina fa una reflexió sobre el sentit de la disciplina en els nostres dies. La descripció del que haurien de ser els estudis de traducció és la seva famosa classificació. Toury (1995) va fer una

representació gràfica de la classificació de Holmes, que aquell anomena "El mapa de Holmes":



Per a Holmes descripció i teoria van lligades: l'una s'ha de basar en l'altra, i vice-versa. El mateix s'aplica als estudis orientats al procés i els orientats al producte: l'estudiós ha de recordar sempre que per entendre el producte hem d'entendre la naturalesa del procés. (1988: 81)

Donat que els articles van ser escrits a finals dels anys setanta i principis dels vuitanta, la majoria de les qüestions que planteja com a problemàtiques avui dia estan ja sortosament solucionades (o com a mínim millorades).

El més conegut és potser l'article "Describing Literary Translations: Models and Methods", que intenta identificar el procés de traducció en la ment del traductor, el que ell anomena "the little black box". El traductor

elabora un mapa del text d'origen, li aplica una sèrie de regles de correspondència, i amb això elabora un mapa del text de destinació. L'analista hauria d'identificar aquests dos mapes, per derivar-ne una xarxa de regles de correspondència, i la jerarquia que les ordena. El darrer pas del mètode de l'analista seria analitzar els dos textos (el d'origen i el de destinació) i identificar si els elements són contextuals (lingüístics), intertextuals (literaris i de poètica), o situacionals (socio-culturals).

Segons Holmes, cal una **teoria del producte**, una **teoria del procés**, i una **teoria de la funció**. Per tal de fer-ho ell considera necessari el que constitueix un dels seus preceptes bàsics: que tots aquests estudis han de ser descriptius i no normatius, "describing not what the situation should be but what it is" (Op. cit.: 95). Per altra part, Holmes creu que la teoria sobre la traducció no s'ha de fer "des d'un silló", sinó experimentant amb situacions control.lades (Op. cit.: 96), en equip, i amb la participació de traductors reals (Op. cit.: 101).

Acceptarem el consell de Holmes, com ja ho han fet un nombre creixent d'investigadors en traducció, entre els quals destaquen especialment Christiane Nord, Gideon Toury, André Lefevere, Hewson i Martin i Romy Heylen.

André Lefevere, un altre dels participants al congrés de Lovaina, va ser professor a la universitat de Texas fins la seva mort, el 1996. Va treballar sovint en col.laboració amb Susan Bassnett. De tots dos és el prefaci al seu llibre més conegut, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*(1992) on defineixen les seves teories:

"Translation is, of course, a rewriting of an original text. All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given

society in a given way. Rewriting is manipulation, undertaken in the service of power, and in its positive aspect can help in the evolution of a literature and a society. (...) But rewriting can also repress innovation, distort and contain, and in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulation processes of literature as exemplified by translation can help us towards a greater awareness of the world in which we live." (Op. cit.: vii)

És en aquest sentit que ens interessa estudiar la traducció catalana *Helena, quina canya!* Perquè la ideologia, la poètica i la situació cultural catalana ens semblen interessant de ser analitzades agafant una de les seves traduccions com a punt de partida. I el fet de no ser una traducció "convencional", sinó d'haver-se traduït d'una manera tant adaptada, ens semblava que era molt indicatiu d'aquesta ideologia cultural que tenia al darrera.

Una obra literària no és només el seu "valor intrínsec", sinó que és "com funciona en la societat que l'accepta". El poder, la ideologia, les institucions i la manipulació són responsables de l'acceptació o el rebuig, de la canonització o no canonització de les obres literàries.

I per estudiar les obres literàries no podem obviar la traducció: el que realment està a l'abast del lector no professional no és la literatura original, sinó les traduccions. No l'escriptura, sinó la reescriptura (en l'original "writing" i "rewriting"). Donat que la literatura arriba molt més sovint en forma de reescriptures que d'escriptures, l'estudi de les reescriptures ha de ser una pedra de toc de l'estudi de la literatura. "Those engaged in that study will have to ask themselves who rewrites, why, under what circumstances, for which audience" (Op. cit.: 7).

Els reescriptors treballen inspirats per ideologies, sigui polítiques, sigui literàries (o totes dues alhora), i per tal de conformar les obres reescrites a aquestes ideologies les adapten i les manipulen al seu favor. Però aquesta actitud no ha de ser ni maquiavèlica, ni mal intencionada: "Translators [...] have to be traitors, but most of the time they don't know it, and nearly all of the time they have no other choice, not as long as they remain within the boundaries of the culture that is theirs by birth or adoption —not, therefore, as long as they try to influence the evolution of that culture, which is an extremely logical thing for them to want to do." (Op. cit.: 13) De la mateixa manera, però, també poden oposar-se al sistema, i reescriure les obres d'una manera que no segueixi la poètica dominant, o que atempti contra les idees polítiques que els acullen. Aquesta actitud, bé els relegarà a posicions perifèriques en el sistema literari, o bé aconseguirà revolucionar i renovar el nucli.

El sistema literari està control·lat per dos factors, un d'intern, i un d'extern. L'intern són els professionals (crítics, escriptors, professors, traductors), que decideixen què es conforma al sistema, i què no. El factor extern és el mecenatge: les persones o institucions que potencien o limiten la producció i el consum de la literatura. És el poder en el sentit foucaultíà: negatiu però també positiu, poder que reprimeix però que també potencia. Per a l'autor el mecenatge és una peça clau en la configuració del sistema. Lefevere considera els mitjans de comunicació un dels elements de mecenatge més poderosos. Un altre mitjà molt poderós és la institució de l'ensenyament.

Prenguem un moment per il·lustrar el mecenatge dels mitjans de comunicació, i més concretament el de la televisió, que és el que aquí ens ocupa. La televisió pública catalana, TVC, és un mecenatge que potencia i limita el consum de productes culturals (en aquest cas, productes

audiovisuals). Els potencia, perquè els ofereix, els difon, i els posa a l'abast d'un sector molt ampli del públic (podríem dir que es tracta del sector més ampli possible, perquè la televisió és el mitjà de comunicació que arriba a més receptors, i TVC és la cadena de més audiència a Catalunya). Però TVC també limita el consum dels productes audiovisuals, perquè és l'única televisió que emet exclusivament en català. Per tant, el receptor català rebrà **només** els productes que TVC vulgui. TVC limita també la llengua dels productes audiovisuals, oferint un únic model de llengua possible. I aquest únic model de llengua configura un únic model cultural i ètic: segons l'equip de recerca de Margarida Bassols ("Le modèle de langue des chaînes de télévision catalanes"), "Non seulement on nous transmet une langue unifiée mais aussi, au moyen de cette langue, on nous offre une seule culture, une seule façon de voir le monde, une société uniforme où il n'existe pas différentes façons de faire, de penser et de parler." (Bassols et al., 1995b: 487).

El mecenatge comporta tres tipus de reconeixement: econòmic, ideològic, i de status social. El mecenatge que aglutina en un sola institució tots tres factors l'anomena "indiferenciat", i el que els separa en institucions diferents, és el "diferenciat". Queda clar que l'acceptació del mecenatge implica que el professional s'adscriu a la ideologia de la institució.

La renovació del sistema és part del seu funcionament: "Change is a function of the need felt in the environment of a literary system for that system to remain functional." (Op. cit.: 23) Si l'interior del sistema vol sobreviure, ha d'adaptar-se als canvis del seu exterior: "If a literary system resists change altogether, it is likely to collapse under growing pressure from its environment as soon as a differentiation of patronage sets in [...] or when a certain type of patronage is superseded by another one, radically different in nature." (Op. cit.: 24) En el cas de les reescriptures, una reescriptura feta al

cap d'anys o segles haurà de manipular el text perquè s'adigui a la "nova" ideologia (poètica o política). Aquí observem el gran poder que té la reescriptura en la configuració del canon literari.

La poètica és una altra determinant del sistema. Està formada per dos components: per un cantó els elements d'inventari (estil, gèneres, motius, personatges, etc.), i per l'altre, la funció que una literatura ha de tenir dins el sistema social. El component funcional de la poètica està generat per la ideologia externa a la poètica mateixa. La codificació d'una poètica és un dels tipus de reescriptura. De manera que la reescriptura té un paper tan important en l'establiment d'una poètica com la pròpia escriptura.

Les poètiques s'extenen en l'espai, més enllà de les fronteres de llengües i cultures. I al llarg del temps van evolucionant. Però a cada període literari la poètica es considerarà ella mateixa com absoluta, com la fase final i definitiva d'un procés. I aquí tornem a observar el paper de l'escriptura: en el manteniment de la poètica. "Each dominant poetics freezes or certainly controls the dynamics of the system. [...] To retain its "absolute" position as long as possible, a poetics must deny, or, at least, rewrite the history of the literature it dominates at a given time." (Op. cit.: 35) Per mantenir la seva poètica els sistemes més regulats tenen encara un altre recurs, recórrer a institucions que vetllen per la seva pròpia conservació: acadèmies de la llengua, universitats, etc.

Finalment, les traduccions afecten la interpenetració dels sistemes literaris projectant l'obra de certs escriptors en una altra literatura, o introduint nous components d'inventari. "Once a literary system is established, it tends to try to reach and maintain a "steady state", as all systems do, a state in which all elements are in equilibrium with each other and with their environment." (Op. cit.: 40)



L'estudi de les traduccions servirà per avisar els estudiants de com funciona el poder, i ensenyar-los a enfrontar-s'hi: "A study of rewriting will not tell students what to do; it might show them ways of not allowing other people to tell them what to do." (Op. cit.: 9)

Gideon Toury i Itamar Even-Zohar van ser els responsables de difondre les idees del Polisistema a Israel, des de la universitat de Tel-Aviv. A partir d'aquesta difusió, el Polisistema es va convertir en internacional. Per a aquest treball ressenyarem el llibre de Toury *Descriptive Translation Studies and Beyond* (1995), que és una actualització del seu anterior *In Search of a Theory of Translation*. Toury proposa un model d'estudi, el DTS (Descriptive Translation Studies), que exposa la **interdependència de la funció, el producte i procés**. Aquest model d'estudi està basat en el proposat per Holmes, que recordem que demanava una teoria del producte, una del procés, i una de la funció. La novetat que Toury hi aporta és constatar la **interdependència** de totes tres parts. Toury pretén substituir les teories parcials, que sempre s'acaben superposant en algun aspecte, per una teoria general de la traducció.

L'objectiu del DTS és utilitzar les troballes de la recerca descriptiva per elaborar una sèrie de lleis coherents que designin les relacions entre totes les variables que s'han mostrat rellevants en la traducció. Però les lleis no són absolutes, només indiquen que probablement, sota una sèrie de circumstàncies, el traductor tindrà un comportament o un altre. I per comprovar les lleis hem de tornar a examinar la pràctica. És un model recurrent i circular, entre pràctica i teoria. Donat que és un sistema descriptiu i no prescriptiu, els procediments són primer de descobriment, i posteriorment, de justificació.

Això és precisament el que intentarem dur a terme en el nostre treball: estudiar el procés, i el context de la nostra traducció per a elaborar una sèrie d'hipòtesis preliminars. Analitzar el producte (la versió traduïda). I, per tancar el cercle, comprovar si es compleixen les hipòtesis preliminars, o sigui si la funció de la traducció és la pretesa.

Una de les hipòtesis més significatives de Toury és el concepte de les normes. L'activitat traductora està regida per una sèrie de normes que fan referència a les convencions literàries i socials. Toury les agrupa en preliminars i operacionals. Entre les normes preliminars hi ha la seva famosa "translation policy": **què es tradueix (i què no es tradueix)**, primer i importantíssim factor a l'hora d'analitzar una traducció. En el nostre estudi de cas, analitzarem la "translation policy" de TVC, perquè un cop esbrinada aquesta norma preliminar, ens serà més fàcil arribar a altres normes més concretes, o normes operacionals del producte traduït.

Una altra norma preliminar és la "directness of translation": si la traducció està feta directament de la llengua original o a través d'una llengua intermediària. Les normes són específiques de cada societat/cultura, i estan en constant evolució. Per això es pot dir que en cada societat hi conviuen tres grups de normes: les acceptades, les que sobreviuen del sistema anterior, i les visionàries del pròxim sistema. A mesura que les normes canvien, el traductor s'ha d'anar adaptant als canvis.

Toury adverteix que en la comparació de diferents traduccions d'una mateixa obra s'ha d'acceptar que no es tracta d'una sola llengua de destinació, perquè les llengües canvien constantment: la mateixa llengua en diferents èpoques serà com llengües diferents, sobretot com més allunyades en el temps estiguin les traduccions, i com més ràpids hagin sigut els canvis. També es poden estudiar comparativament traduccions a llengües diferents,

per distingir el que és universal i el que és específic de la cultura o la llengua de destinació.

La identificació de l'original s'ha de convertir en part de l'anàlisi. En cas de dubte sobre el text original, que n'hi hagi més d'un possible (dues versions en la mateixa llengua, o que la traducció s'hagi fet a través d'una versió medidora en una altra llengua, o bé que hi hagi una combinació de diversos originals), la recerca es basarà en les característiques del text de destinació, en les relacions entre LC original i LC de destinació, etc.

Però l'anàlisi del text ha de tenir un tractament lexicològic i lexicogràfic. "Even if one is mainly concerned with acts of communication and with the conditions under which they take place, and would rather regard translations as 'a mode of generating texts induced by other texts' [Neubert i Shreve 1992: 43] and/or intended for 'communication in translated utterances' [Toury 1980: 11-18], there is no denying that any text is made of lower-level elements" (Toury 1995: 206). I això és el que farem en l'anàlisi del nostre corpus: un cop estudiades les condicions de comunicació que van generar la traducció, estudiar el producte traduït a partir del lèxic i la sintaxi, o sigui dels "lower level elements".

Toury finalitza el seu llibre amb l'estudi d'uns quants casos de traduccions a l'hebreu. Són interessantíssims exercicis, com el resseguiment de les traduccions dels sonets de Shakespeare, o la reescriptura d'un conte infantil alemany adaptat a la cultura israeliana. En tots els casos es fa una anàlisi no només dels textos, sinó de tots aquells factors extratextuals que van intervenir en el resultat final.

Posteriorment, altres autors han seguit les idees del Polisistema per elaborar estudis sobre la traducció. Hewson i Martin en són un exemple. A *Redefining Translation. The Variational Approach* (1991), elaboren el que

ells anomenen el Model Variacional. Els autors consideren que és pràcticament impossible d'elaborar un model teòric que es pugui aplicar a totes i cada una de les traduccions, per la qual cosa proposen fer una aproximació de les *condicions de llurs variacions*. La particularitat de la seva anàlisi és l'amplitud del marc de referència. Defensen una postura descriptiva, no prescriptiva: "The stress will not be laid on the justification of any particular translation choice but on the conditions under which this decisions can be reached" (Op. cit.: 184). Com altres dels autors estudiats en aquest treball, consideren que traduir representa un guany, un enriquiment de la LC.

Coincideixen amb un dels postulats principals del polisistema en què la seva perspectiva és textual. Els problemes de traducció necessiten ser tractats sobre una base de text-a-text, i no de paraula-a-paraula. Per altra part, els problemes de traducció no poden ser analitzats en general, sinó en cada cas concret de traducció.

Aplicar el Model Variacional vol dir establir l'Equació Cultural que li correspon a cada traducció. L'Equació Cultural la componen els tres factors següents (que s'han de redefinir a cada cas nou de traducció):

- 1. Els "actors" de la situació de traducció**
- 2. La família de discurs**
- 3. Les influències de la LC<sub>1</sub> i la LC<sub>2</sub> en el traductor**

#### **Els actors**

Tradicionalment, la teoria de la traducció ha ignorat els "actors". S'analitzava el resultat de les traduccions, sense tenir en compte qui hi

intervenia (o, com a mínim, no tenint en compte tots els qui hi intervenen; sovint considerant només el traductor), i que aquestes intervencions en configuraven el resultat. Els actors de la traducció són:

**L'iniciador:** és la persona que encarrega la traducció al traductor. El traductor no treballa mogut exclusivament per criteris personals, sinó que ha de seguir els criteris de l'iniciador, que a la seva vegada representa un sector de la societat i una certa ideologia. La figura de l'iniciador va ser introduïda per Christiane Nord (1991). Hewson i Martin especifiquen que l'iniciador dóna les instruccions en funció del receptor de la LC<sub>2</sub>. La influència de l'iniciador és clau en el procés de traducció, i ha de ser tinguda en compte ineludiblement per analistes i crítics.

El traductor l'anomenen **Operador de la Traducció** (en anglès Translation Operator, TO). A diferència d'altres corrents metodològics, que consideren el traductor com el principal (si no l'únic) responsable de la traducció, Hewson i Martin creuen que és "(...) just one of the variables that one must take into account when trying to have an overall vision of Translation" (Op. cit.: 116). A l'hora d'estudiar una traducció, és important considerar les condicions en què el traductor ha treballat: "In this way, translation can be placed within a socio-economic framework which at times can be determining factor in the production of a TT" (Op. cit.: 163).

**Emissor i Receptor de la LC<sub>1</sub>:** L'Operador ha d'identificar l'emissor original, així com les seves intencions, i el receptor original, així com les seves necessitats o exigències concretes.

**Receptor de la LC<sub>2</sub>:** l'Operador ha d'identificar el grup de receptors i respectar llurs normes.

En el nostre estudi de cas tindrem en compte tots aquests factors, especialment l'iniciador i el receptor de la LC<sub>2</sub>, ja que són els actors que, com veurem a l'apartat 4.4.2., tindran més influència en el producte final.

## La família del discurs

Hewson i Martin ressenyen la importància de tractar els textos no segons les llengües, sinó segons les **famílies de discurs**. Estableixen així una tipologia de textos, dividits en famílies: discurs periodístic, literari, etc., i subdividits en subfamílies. La concepció és polisistèmica: les famílies són dinàmiques i permeables. L'Operador retindrà les *característiques lingüístiques* i les *estratègies textuais* de la família de discurs. Com que les possibilitats de traducció són virtualment infinites, la utilització de les famílies i les subfamílies de discurs ajudaran l'Operador a limitar la infinitat a les possibilitats més adequades. Aplicar l'Equació Cultural acabarà d'ajudar l'Operador a configurar el TD: "By establishing the Cultural Equation, one can not only control de ST in relation to its potencial paraphrases (i.e. produce a series of measures to 'situate' the ST as accurately as possible) but also limit the likely LC<sub>2</sub> paraphrases which can then be subjected to all the other socio-cultural parameters" (Op. cit.: 120).

## La influència de la LC<sub>1</sub> i la LC<sub>2</sub>

El tercer factor que participarà en les decisions de l'Operador en la configuració del TD és la influència de la LC<sub>1</sub> i la LC<sub>2</sub>. L'Operador s'ha de decidir, amb tots els factors anteriors en ment, per un TD influït bé per la LC<sub>1</sub>, o bé per la LC<sub>2</sub>. El primer cas donarà un text que conservarà les marques 'estrangeres' del text original. El segon cas potenciarà l'aspecte comunicatiu de la llengua i la traducció, i donarà un text original adaptat o 'localitzat'. En el capítol 5 parlaré més extensament d'aquestes dues opcions.

Tenint en compte tots els factors, Hewson i Martin consideren que el traductor és un Operador Cultural. Com a tal, treballa a partir de normes i paràmetres socioculturals, movent-se entre els de la LC<sub>1</sub> i els de la LC<sub>2</sub>. El paràmetre més decisiu, però, serà sempre el receptor del text.

Hewson i Martin acaben el seu treball exposant la utilitat del Model Variacional en l'aplicació a diversos camps, sobretot el de la crítica de traduccions.

Albrecht Neubert i George Shreve van escriure conjuntament *Translation as Text* (1992). Neubert i Shreve proposen un plantejament de la traductologia empíric i basat en el text. Aquest plantejament, tot i que els autors no ho reconeixen, està basat en la lingüística del text de Beaugrande i Dressler (1983). La traductologia ha de ser l'estudi empíric de les relacions entre el traductor, el procés de traducció, i el text; una traducció és alhora un procés i un resultat.

El punt de partida de Neubert i Shreve és la **perspectiva textual**: considerar que el text és l'objecte principal de la recerca. El text, i els aspectes que li atorguen **textualitat**, són el concepte integrant per la seva concepció de la traducció, que és per, sobre de tot, interdisciplinària. Un altre aspecte a destacar és que Neubert i Shreve no consideren la traducció en termes de pèrdues, sinó de guanys.

Per tal que la traducció funcioni, com a activitat i com a subjecte de teorització, l'hem de considerar no a nivell d'elements sintàctics o semàntics, sinó a nivell de text:

"Our arguments also have implications for the old translation concept of translatability. This notion is at the heart of all practical problems of translation. In our view, translatability is determined exclusively by textual considerations. Translatability relies on the potential for textualization and, more broadly, on the potential for communication. The assumption underlying the present investigation is that it is within the text that structured interactions

and interactional structures coincide. Textualization is the global strategy that makes translation possible." (1992: 147)

Els determinants (ells els anomenen *defining variables of translation* o *determinants of textuality*<sup>3</sup>) que li atorguen al text la seva textualitat són:

- **Intencionalitat:** si un text no tingués intenció d'aconseguir un objectiu concret, no hauria estat escrit.

- **Acceptabilitat:** el lector ha d'acceptar que allò és un text. L'acceptabilitat del lector depèn de les convencions textuais històriques, i sovint canvia d'una llengua o cultura a una altra.

- **Situacionalitat:** localització d'un text en un context socio-cultural discret en un temps i un lloc reals. Una de les responsabilitats principals del traductor és reconèixer i justificar la situacionalitat. "The translator should understand the receptive context of the message he is translating." (Op. cit.: 85) Hi ha textos on per convenció o estandardització internacional la situacionalitat original coincidirà amb la de destinació (per exemple textos tècnics o científics). Però en altres, les diferències d'ideologia, sistemes de valors, estructures de classes o identificació de gèneres en dificultaran la traducció. L'estratègia general del traductor és adaptar el text a la seva nova situació.

- **Informativitat:** un text ha de ser capaç de transmetre informació, no només a través del seu contingut, sinó també a través del model de relacions semàntiques que expressa la seva superfície lingüística. La tasca del traductor serà crear una superfície lingüística que permeti a l'usuari de la L<sub>2</sub> obtenir del text el mateix contingut de coneixements que hi havia a l'original en L<sub>1</sub>.

---

<sup>3</sup> Aquests determinants van ser elaborats per Beaugrande i Dressler (1983), però Neubert i Shreve no ho mencionen. Beaugrande i Dressler els anomenen "normas de textualidad".



- **Coherència:** és la lògica del text que guia el lector a través de l'estructura de la informació. La configuren mecanismes lingüístics i textuais. "Coherence, as a mechanism for linking concepts, imparts to words and constructions more meaning than they contain in isolation. It reduces, at the same time, the number of alternate meanings that might be attached to those elements." (Op. cit.: 95)
- **Cohesió:** així com la coherència és una propietat de l'estructura informativa *subterrània* del text, la cohesió és una propietat de la *superfície* lingüística del text. La cohesió fa que la coherència sigui lingüísticament evident.
- **Intertextualitat:** és la relació del text amb altres textos similars existents en l'experiència del receptor. El receptor té unes expectatives respecte de com *ha de ser* el text; el traductor ha d'escriure el seu text conforme a aquestes expectatives. La traducció ha de tenir la intertextualitat dels textos "naturals" de la cultura de destinació. Si es violen aquestes expectatives, al lector el text li sonarà fals, estrany. El traductor pot utilitzar textos paral·lels com a guia per aconseguir intertextualitat. La intertextualitat és una restricció per al traductor. Té un efecte visible en l'expressió superficial del text.

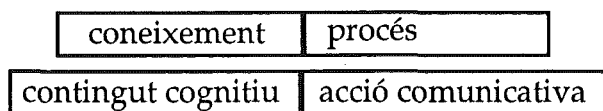
La textualitat divideix els textos en tipus diferents. Però Neubert i Shreve prefereixen parlar de "prototips", definició que consideren menys rígida, ja que "Textual instances may have "degrees of belonging" to the prototype" (Op. cit.: 130). (El terme "prototip" va ser introduït per Mary Snell-Hornby, 1988). Però no només hem de tenir en compte els prototips, sinó el "sinificat textual": els models semàntics que el text porta i que són experimentats com un tot connectat. "Textual meaning and prototype are combined by the translator to communicate meaning in recognizable textual packages."

Així doncs, en parlar de traducció, no podem parlar d'"equivalència lingüística", sinó d'"equivalència textual":

"Textual equivalence can be derived from the concept of prototype. Texts can be said to be equivalent when their textual profiles are derived from situationally and functionally equivalent prototypes. A German computer manual is situationally equivalent to an American computer manual. The intentionality of a textbook in Madrid is intentionally equivalent to a textbook in Cleveland." (Op. cit.: 142)

En el nostre estudi de cas, el que pretendrem és establir l'**equivalència textual** entre la versió francesa i la catalana de *Hélène et les garçons*: no l'equivalència dels microelements lingüístics d'un en un, sinó l'equivalència (o no equivalència) de: funció, intenció i prototip textual del text en el seu conjunt.

Com hem vist per la manera de definir els determinants de la textualitat, Neubert i Shreve emfasitzen l'aspecte social de la comunicació (i, per tant, de la traducció). La traducció és un acte de comunicació: "The translation process can be seen as a special case of the text production-text comprehension activity cycle." (Op. cit.: 49) Com a acte de comunicació, la pràctica de la traducció presenta una dualitat:



El traductor ha d'actuar amb aquesta dualitat en ment. Ha de ser competent en la llengua, però també competent en la comunicació (saber com usar la llengua en cada situació específica d'interacció).

Dit tot això, Neubert i Shreve defensen una teoria de la traducció basada en la pràctica de la traducció (com també ho defensava Holmes): "Our task is to recognize in the infinite variety of the practice of translation significant patterns and regularities. [...] We recognize that there is a translation reality which is extremely diverse and which calls for different translation responses" (Op. cit.: 34).

L'americana Romy Heylen també segueix el Polisistema i l'aplica a la traducció literària, concretament a la traducció de teatre. *Translation, Poetics and the Stage* (1993) és un estudi de les traduccions de Shakespeare al francès. El llibre s'obre amb una interessant introducció que constitueix un útil i succint marc teòric. Heylen comença per constatar que la majoria de la teoria de la traducció del segle XX ha sigut normativa i prescriptiva, començant pel "system of priorities" de Nida i Taber:

"The comparison of translations with original works inevitably resulted in the evaluation of translations in terms of "right" and "wrong". The main objective critics had was to find fault with the translator and to pinpoint "mistakes" in the translation. The assumption was that all translations were in some way destined to fail the original, neatly reducing the critics' task to that of deciding whether or not a translation was "faithfull" to the original text. (Op. cit.: 2)

Aquestes aproximacions no tenen en compte els factors socio-culturals, que són definitius en el procés i el resultat de les traduccions. Un model de la traducció històricament descriptiu, en canvi, tindrà l'avantatge d'allunyar la investigació de les nocions normatives del que és correcte i el que és incorrecte.

Per a Heylen, la traducció hauria de ser "a goal-oriented socio-cultural activity" (Op. cit.: 4). Això significa acceptar que la traducció és una forma de negociació cultural. El punt de partida és el del polisistema: el teòric ha d'inscriure la traducció en el sistema literari de la societat receptora. "Literary works or devices are not mechanically transplanted from one particular source literature to a receiving literature but transformed by the translator to accommodate or disrupt models operative in the receiving culture" (Op. cit.: 22).

A partir d'aquí i amb aquests paràmetres, Heylen procedeix a analitzar sis traduccions de *Hamlet* en la història del teatre francès, cada una inscrita en el seu moment històric, cultural i sociològic. Per a cada anàlisi, procedeix de la següent manera. Comença per investigar la introducció de l'obra de Shakespeare en l'època de la traducció. Continua amb la descripció de com es va fer aquella traducció: on s'inspira el traductor, si coneixia l'anglès o el text original (ja que algunes traduccions es fan indirectament -a través d'un text intermedi, no directament de l'original-), les justificacions que inclou en pròlegs, comentaris, etc. La fase següent és una descripció de la traducció, centrant-se en com manipula el traductor el text original, i en termes d' "aculturalització": la traducció pot resultar "aculturalitzada" o "naturalitzada" (adaptada a la cultura receptora, no només per raons lingüístiques o literàries, sinó també -i cosa molt significativa- ideològiques); es poden produir canvis i supressió d'escenes, d'argument, o fins i tot de personatges, etc. Heylen acaba les anàlisis resseguint les influències que cada traducció ha tingut en les èpoques posteriors.

Paral·lelament al Polisistema es va desenvolupar la Teoria del Skopos. Aquest moviment va ser iniciat per Hans Vermeer a partir dels treballs de Svejcer, Katharina Reiss, Wolfram Wilss, i Christiane Nord

subscriuen la teoria del Skopos. Vermeer (1990) entén la traducció com una acció, i considera que tota acció té sempre un objectiu, un propòsit, una intenció. La acció sempre duu a un resultat, en aquest cas el TD, que Vermeer anomena *translatum*. És en relació amb l'objectiu o propòsit, que la "Skoposregel" (la regla del skopos) entra en joc: "Jeder Text wird zu einem Gebrauch verfaßt, daß er also auch in diesem Gebrauch funktionieren soll: Rede/schreib/übersetz/dolmetsch so, daß dein Text/deine Übersetzung /Verdolmetschung funktioniert, wo sie eingesetzt werden soll." (Cada text es compon per a una utilització concreta, per tal que tingui justament aquesta utilització. Parla/escriu/tradueix/interpreta de tal manera, que el teu text/la teva traducció/la teva interpretació funcioni en el context en què ha de ser utilitzat") (Op. cit.: 20). En altres paraules, el Skopos és l'objectiu de tota traducció. La teoria del Skopos està estretament relacionada amb la del funcionalisme, iniciada per Katharina Reiß: un text haurà de ser traduït d'una manera o una altra segons la funció que volguem que aquell text dugui a terme en la situació receptora. (Parlarem més extensament de funció i funcionalisme més endavant.)

El Skopos té molt a veure amb la intenció. En l'original la intenció correspondrà al text, i en la traducció, al traductor. El traductor tindrà en les seves mans la possibilitat/responsabilitat de trobar la intenció que el text necessita en la situació comunicativa de recepció:

"(...) la intención del traductor puede en ciertas circunstancias cambiar en lo referente a efectos sobre el lector, rasgos culturales, idiosincrasia lingüística, etc. Puede también estar influido por el tipo de receptor al que va dirigida la información (clase, edad, sexo, educación, etc.), rasgos que ayudarán a decidir sobre el grado de formalidad, emotividad, así como por la autoridad del texto y la calidad del mismo. Además, si el TO está íntimamente ligado a una cultura

concreta, el autor habrá de decidir si el receptor del texto traducido va a necesitar información adicional. Otras dificultades serán la aparición de la ironía en el texto y la elección de las variedades de significado más relevantes (lingüístico, referencial, subjetivo, fuerza o intención del texto, su performatividad, las inferencias, las presuposiciones pragmáticas y la connotación)" (Vidal 1995: 21-22).

Però no és el traductor sol qui decideix l'skopos. Una traducció és normalment un encàrrec: algú li encarrega al traductor que tradueixi un text i li especifica quina és la intenció, l'objectiu i el propòsit d'aquesta acció. Hi ha tants skopos possibles com lectures possibles del text, i tots són igual de vàlids. Només cal ser conscient que triar un skopos o un altre tindrà conseqüències tant per a la forma com per a la recepció d'aquell text (Vermeer, 1989: 182-183, citat a Vidal, Op. cit.: 23). De manera que, en l'anàlisi de la nostra traducció, tindrem en compte la funció i l'skopos de la traducció, condició sinequanon per entendre'n el resultat final.

Christiane Nord, principal seguidora del skopos i el funcionalisme, exposa les seves teories a *Text Analysis in Translation* (1991): per traduir un text el principal és analitzar aquest text. Però ha de ser una anàlisi dissenyada per a la traducció:

"By means of a comprehensive model of text analysis which takes into account intratextual as well as extratextual factors the translator can establish the "function-in-culture" of a source text. He then compares this with the (prospective) function-in-culture of the target text required by the initiator, identifying and isolating those ST elements which have to be preserved or adapted in translation" (Op. cit.: 12).

Nord afegeix, al concepte de funcionalitat de Reiss i Vermeer, el de "lleialtat": el traductor és responsable del text, és:

"the 'expert' as far as two cultures and the procedures of translation are concerned. This responsibility towards the author, the initiator and the target recipient is what I call loyalty. Loyalty is a moral principle indispensable in the relationships between human beings who are partners in a communicative action. [...] Functionality and loyalty mean, then, that the translator should aim at producing a functional target text which conforms to the requirements of the translation scopos fixed by the initiator, respecting, at the same time, if necessary, the legitimate interests of both the author of the original and the readers of the translation (Nord, 1992: 40).

Per a això, el primer que cal fer és una tipologia de textos. Nord (1991) ressenya que Katharina Reiss va fer una primera classificació (1971, revisada el 1976) dels tipus de text que són rellevants per la traducció, segons les funcions de l'organigrama de Bühler (1934): textos informatius, expressius, apel·latius o operatius, i subsidiaris o audio-medials (en els quals hi hauria el cine, la televisió, la ràdio, i tots els textos que tenen un suport altre que el paper imprès). Altres classificacions van ser la de Koller (1979), que presenta cinc tipologies, i la de Matt et al. (1978), que no classifiquen els textos segons la funció predominant, sinó segons quantes funcions alhora presenten: unifuncionals, bifuncionals, etc.

A continuació fa una anàlisi dels factors que intervenen en el text, i els divideix en factors extratextuals, i intratextuals.

## **FACTORS EXTRATEXTUALS**

**Emissor**

**Intenció de l'emissor**

**Receptor**

**+ Medi o canal**

**Lloc/temps de producció o recepció**

**Motiu**

---

**= FUNCIO**

Tots els factors extratextuals combinats entre ells configuren la funció d'un text.

## **FACTORS INTRATEXTUALS**

**Informació o contingut**

**Pressuposicions que l'autor creu que el receptor té**

**Composició del text**

**Característiques lexicals**

**Estructures sintàctiques**

**Prosòdia**

Els factors són interdependents, es determinen els uns als altres. Nord no només descriu cada factor, sinó, el més interessant, indica com buscar-ne informació.

Aquesta informació és la que ajudarà al traductor a decidir-se per una mena de traducció o altra, ja que són tots aquests factors els que determinaran la configuració formal del text, l'elecció dels medis verbals. La darrera part del llibre és una interessant i útil aplicació didàctica del model.



## 2.3. TRADUCCIÓ I AUDIOVISUAL

### 2.3.1. La traducció audiovisual i la complexitat del text fílmic

Com hem vist anteriorment, l'audiovisual té un canal d'emissió doble: l'acústic, i el visual. En doblar una pel·lícula es manipula només el canal acústic<sup>4</sup>. Però el canal acústic forma un tot orgànic i coherent amb el canal visual, cosa que imposa una important restricció en el traductor: la seva traducció del text acústic ha de ser coherent amb el text visual. Si el traductor ha canviat una broma, perquè creu que la broma original no seria ben entesa pel receptor de destinació, s'ha d'assegurar que la nova broma no es contradiu amb les imatges. Si ha canviat una varietat lingüística, per adaptar-la a l'estil de llengua del receptor (com és el cas de la traducció que aquí ens ocupa), hauria de comprovar si el receptor de destinació, segons les

---

<sup>4</sup> Parlo de la traducció cinematogràfica tal i com es practica avui dia a Europa. És veritat que a èpoques anteriors en traduir una pel·lícula també es manipulava la imatge (les cartes i rètols es filmaven de nou en la llengua d'arribada).

Entre 1930 i 1935 es va practicar a Europa i els Estats Units una forma de traducció molt peculiar: les anomenades "Versions Multilíngües". En comptes de ser subtítulades o doblades, les pel·lícules es tornaven a rodar en la llengua de destinació. S'aprofitava els decorats per rodar, amb nous actors, una nova versió calcada de l'original.

Es possible que aquesta pràctica es faci avui dia a altres cultures. Georg Ilg, de la Universitat de Ginebra, ens va suggerir que a la Xina i Hong Kong, on es parlen tantes llengües, es continua fent així. I no només per raons lingüístiques, sinó a causa de la censura. Segons aquesta sigui més o menys rígida, la versió es roda amb l'escot de la protagonista menys o més generós.

seves expectatives, acceptarà que els personatges de les imatges parlin d'aquella manera. Però no sempre és així. Ho explicaré amb un exemple. A algunes pel·lícules traduïdes de l'anglès per a TVC, els delinqüents parlen un català farcit de mots de caló, tal com parlen els gitanos (perquè als operadors de la llengua els ha costat trobar la varietat "argot de la delinqüència" en català genuí). En una adaptació d'aquesta mena, és possible que al receptor li xoqui sentir parlar català-caló a una banda de, per exemple, negres de Los Angeles.

Delabastita (1989: 201) considera que una pel·lícula és un text plural i organitzat, els components del qual configuren una xarxa complexa de relacions. Per tant, cada operació de traducció, encara que s'efectuï a una seqüència en particular, afectarà a la totalitat de la pel·lícula. Per altra part, certs elements visuals d'una pel·lícula poden imposar restriccions en la traducció de les parts verbals: és el principi de la dixi (establert per Elam, Pavis i altres semiòtics del teatre), segons el qual el llenguatge **està arrelat en l'acció**.

La complexitat del text fílmic també dificulta la compensació. Una de les estratègies de traducció per trobar l'equivalència és la compensació. Consisteix a compensar certa pèrdua que es produeixi amb la traducció, afegint un element que restableixi l'equilibri perdut en un altre moment en què sigui més fàcil. Ho explicarem amb un exemple. En traduir una pel·lícula del francès un jove marginal diu: "*J'ai pas arrêté de bosser de toute la journée*". Si en català no hi ha equivalent en argot de "bosser" ("pencar" és col·loquial, però no ho sentiríem mai en boca d'un personatge tan alternatiu; en castellà, en canvi, "currar" seria un bon equivalent de *bosser*), hem de traduir *bosser* per un avorrit "treballar". La marca de registre que hem perdut aquí la podem compensar afegint una paraula d'argot en un altre lloc de la frase, en la frase següent, etc. Per compensar s'ha de treballar

amb unitats de traducció molt àmplies, ja que permeten més llibertat de moviment (com més gran sigui la unitat, més fàcil serà treure d'aquí i posar allà), i, com diuen Hewson i Martin (1991: 177), permeten explicar intencions generals de comunicació. El problema és que a l'audiovisual, ja que el text verbal està subordinat a les imatges, no resulta tan fàcil agafar unitats de traducció àmplies. La majoria de les vegades les unitats de traducció les dicta la imatge: l'escena, el personatge en pantalla, etc.

Com hem vist, una de les característiques del text audiovisual, precisament per la seva complexitat, és el ser redundant. La redundància de les imatges facilita la traducció, en els casos en què l'expressió verbal és confusa o ambigua. Goris (1993) i Nedergaard-Larsen (1993) es refereixen a la redundància del text fílmic. Baccolini i Gavioli (1994: 81) constaten com en molts dels casos estudiats les imatges han ajudat a descodificar l'expressió verbal.

Acabarem la reflexió sobre la complexitat del text audiovisual i la seva traducció amb un exemple de TVC. A un reportatge sobre dinosaures un científic explicava les seves troballes respecte al *Tyranosaurus Rex*. La traducció era un "voice-over" (doblatge superposat que comença uns segons més tard), de manera que se sentia perfectament l'inici del text original. El científic tenia un to molt arrogant. El doblador no havia mantingut el to arrogant, sinó que parlava d'una manera neutra. Aquí ja es perdia informació (acústica però no verbal) molt important per al receptor. El receptor necessita saber quina és l'actitud de l'emissor, per tenir-ho en compte a l'hora d'interpretar el missatge, de manera que el to arrogant ja li donava certa informació sobre com era qui deia allò. A més, el científic acabava el seu parlament dient: "I believe the *Tyranosaurus* was..." La traducció doblada deia: "Jo crec que el *Tyranosaurus* era..." En anglès "jo crec", en el sentit de suposicions, es diu "I think". L'expressió "I believe" té

un sentit més aviat d'afirmació que de suposició. Ambdós elements, el to arrogant per un cantó i la prepotència del "I believe" per l'altre, ajuden al receptor original a entendre que el missatge no és "Jo crec", sinó "Jo sé". Al receptor de la traducció se li havien negat tots dos elements, per tant el missatge que rebia era diferent del missatge original.

Però això no vol dir que la traducció hagi de ser incompleta, ni és excusa per no intentar completar-la. Es podia haver buscat una solució verbal que donés el màxim de la informació que s'obté del text oral. Per començar, buscar un verb que donés aquesta idea de sobreseguretat, més que el verb "creure": "jo sostinc", "estic convençut", "tinc els elements per creure que", etc. Per completar-ho, ja que es tracta d'un voice-over, i que tenim la possibilitat de jugar amb el to del doblador (cosa que no podem fer amb els subtítols), es podia haver intentat que aquest imités l'arrogància del personatge original.

### 2.3.2. Reflexions sobre traducció audiovisual

En aquest apartat ressenyarem breument la bibliografia consultada sobre traducció audiovisual. La gran majoria són articles. També hi ha una tesi doctoral inèdita (de Patrick Zabalbeascoa, 1993) i dos llibres monogràfics, *Overcoming Language Barriers in Television*, de Georg Michael Luyken (1991), i *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, de Rosa Agost (1999).

El llibre *Overcoming Language Barriers in Television* (Luyken 1991) és un treball conjunt de Thomas Herbst, Jo Langham-Brown, Helen Reid, Herman Spinhof i Georg-Michael Luyken, dirigit per aquest darrer, i publicat per l'Institut Europeu de la Comunicació. És un estudi del doblatge i subtitulació per televisió a Europa. És un treball molt complet i molt informatiu, interessant sobretot perquè dóna dades de tots els aspectes

tècnics i econòmics: producció audiovisual per llengües i països, percentatge d'emissions, nacionals o doblades, en les televisions, relació entre doblatge i subtitulació per països, preferències de les audiències, costos mitjans de doblatge i subtitulació, etc. Això sí, amb l'inconvenient que entre les dades recollides no hi figuren les d'Espanya. També són útils i informatius els esquemes: els tipus de doblatge i subtitulació, dades tècniques molt específiques sobre cada tipus, les etapes de cada procés, etc. És molt recomanable per referències addicionals.

El llibre aporta també una reflexió sobre el que ells anomenen genèricament *language transfer*. La reflexió bàsica és que les traduccions audiovisuals han d'arribar a cinc tipus d'equivalència:

1. **equivalència de *gènere***
2. **equivalència de *qualitat de text***
3. **equivalència de *significat*, en el sentit que s'han de traduir els elements rellevants per a l'argument i els elements de significat d'ambient s'han d'expressar d'alguna manera en la traducció verbal**
4. **equivalència de *caràcter* (incloent estatus regional i social)**
5. **equivalència de *context cultural***

Però si pensem un cop més en la nostra sèrie (com veurem amb molt més detall més endavant), observarem que de totes cinc equivalències aparentment només se'n compleix, amb seguretat, la primera. La segona i la tercera és difícil de determinar, perquè la frontera entre què constitueix exactament el significat, no està del tot clara. Per exemple: si canvien les referències culturals, canvia el significat? De la mateixa manera: si canvia la varietat lingüística, si un llenguatge formal es converteix en un d'informal,

el significat dels diàlegs serà el mateix? Quant a les equivalències quarta i cinquena, *Helena, quina canya!* no les observa. De manera que, un cop més, el prescriptivisme cau pel seu propi pes: de què serveix dir "S'han de mantenir cinc tipus d'equivalència" si això no reflecteix la realitat?

Altres d'aquestes reflexions desemboquen en recomanacions sobre com s'ha de procedir en la traducció. Vegem les que es refereixen al doblatge.

"In Language Transfer, however, the scope for manouevre is far more limited than for literary translation. There can be no explanatory footnotes, asterisks or asides. At the same time the text must appear as if were the full and unaltered rendition of the dialogue. There is only one way to make room for 'interpretation', while at the same time ensuring that the new text fits the unalterable components of the opus, and that is by deleting something from the original. Thus the original must be both altered and abridged which brings us to the third distinguishing feature of Language Transfer: audiovisual Language Transfer is shorter than the original." (Op. cit.: 154)

La recomanació aquí és que la necessitat d'explicitació, en xocar amb l'impediment<sup>5</sup> de la manca de temps, obliga a la compensació.

Però tornem al fet que la traducció és més curta que l'original. El traductor està constantment prenent decisions d'edició: què es pot ometre, i què no (Op. cit.: 155). En el cas de les traduccions per televisió, a més, el

---

<sup>5</sup> En comptes de necessitat i impediment, potser es podria parlar amb els termes de Zabalbeascoa: prioritats i restriccions.

traductor (que el llibre anomena *Language Transfer Worker*) ha de ser capaç de distingir quina informació addicional necessita el receptor de televisió per tal d'entendre i disfrutar del programa. Com que els telespectadors són una mostra extremadament àmplia de la població, el seu coneixement de la cultura d'origen serà probablement molt limitat. Cosa que augmenta encara més la necessitat d'explicitacions. "The ability to introduce additional information smoothly without distorting the dialogue is one of the unseen and unrecognised but essential skills of high quality Language Transfer." (Op. cit.: 155)

També recomanen buscar l'equivalència de recepció: "Any method of Language Transfer will inevitably interfere with the original film or programme but it should attempt to be as unobtrusive as possible so that, ideally, the new viewer's experience of the programme will differ as little as possible from that of the original audience." (Op. cit.: 29)

Per tal d'arribar a un text de destinació de més qualitat, defensen una traducció pragmàtica i orientada a l'argument ("pragmatic plot-oriented translation approach"), que consisteix a traduir escena per escena, no frase per frase (Op. cit.: 163). El traductor ha de distingir entre els elements de significat rellevants per a l'argument, i els elements de significat d'ambient o fàtics. Ha de conservar només els elements rellevants per a l'argument, i el to general de l'escena. Amb aquest sistema no només es guanyarà flexibilitat per aconseguir sincronització, sinó que els diàlegs podran ser més naturals i més coherents en estil. No es pot esperar que els telespectadors coneguin detalls de la societat i la cultura corresponents a medis culturals estrangers. Per tant, els autors aconsellen substituir els noms que els receptors de la LC1 associïn amb certes realitats, per termes més generals i més explícits, o parafrasejar els conceptes de manera que el sentit quedi explicitat en el text. Això seria pràcticament impossible si es traduís frase per frase, en canvi

l'aproximació pragmàtica dóna molt més espai de maniobra per adaptar el text.

Quant als subtítols, aquests presenten totes les dificultats lingüístiques i culturals pròpies de la traducció, agreujades per la restricció principal de la subtitulació: la necessitat de condensar el text. Els problemes comuns a tota traducció són: els dialectes, les bromes i jocs de paraules, les ambigüitats, els localismes, etc. La necessitat de condensar el text enfronta el traductor comprometedorament amb la dicotomia clàssica de la traducció: o intentar traduir fidelment les paraules individualment, o intentar transmetre l'essència del missatge amb una interpretació més lliure (Op. cit.: 55).

La reflexió final és que la traducció d'audiovisuals és "a highly complex living craft" (Op. cit.: 71). La qualitat del resultat dependrà no només de l'habilitat del traductor, l'ajustador o el doblador, sinó també, i en gran mesura, dels recursos econòmics emprats, per exemple la quantitat de temps invertit en el procés, o la qualitat de l'equip tècnic.

*Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, de Rosa Agost, és una succinta i didàctica aproximació al doblatge. El llibre està dividit en dues parts, en la primera de les quals es fa una descripció de les tècniques de transferència lingüística audiovisual. Es descriuen els diversos tipus de transferència (doblatge, subtitulació i altres modalitats menys usuals), i les fases del doblatge. També menciona breument la història del doblatge, i incideix sobre la relació entre doblatge i nacionalisme, i doblatge i difusió cultural en el cas de la televisió. D'aquest darrer apartat destacaríem la informació que proporciona sobre les entitats i associacions que promouen aquest aspecte de difusió cultural de la televisió, com és el cas del programa MEDIA, a nivell europeu; a nivell espanyol cal destacar el paper del Ministeri de Cultura, de la Direcció General de Cinematografia, i,



òbviament, dels governs i les televisions autonòmiques, pel que fa a la normalització de les llengües minoritàries de l'Estat.

La segona part se centra en la traducció pròpiament dita, dins el procés general de transferència lingüística. Rosa Agost fa l'anàlisi i classificació dels textos a traduir, i això és el que a nosaltres ens sembla més interessant, a partir d'una divisió en gèneres. La divisió és la següent:

## GÈNERES

<b>dramàtics</b>	<b>informatius</b>	<b>publicitaris</b>	<b>d'entreteniment</b>
pel·lícules	documentals	anuncis	programes
telefilms			infantils
sèries de t.v.			
dibuixos animats			

Agost considera que per analitzar la traducció del text audiovisual s'ha de tenir en compte que aquest és un text complex, textualment i tècnicament. Aquesta complexitat està conformada per: una pluralitat de dimensions del text (pragmàtica, semiòtica i comunicativa, segons la divisió de Hatim i Mason, 1991), una pluralitat d'agents (traductor, ajustador, director de doblatge) i una pluralitat de factors externs al text i a la traducció, que n'afectaran el resultat (referències culturals en el text, ideologia de la cultura d'origen i de destinació, etc.). Tots aquests elements estan interrelacionats i s'afecten els uns als altres. Així que, segons Rosa Agost, l'única manera d'entendre aquesta complexitat, i, per tant, de poder explicar el resultat final (la traducció) és tenir en compte **tots** els elements: el procés de doblatge, els agents que hi intervenen, i els factors externs. De la mateixa

manera, segons l'autora el traductor també haurà de conèixer i dominar aquesta diversitat, per tal que la seva traducció sigui satisfactòria.

L'article del belga Dirk Delabastita, "Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics" (1989), és una aplicació de les teories del polisistema a la traducció audiovisual. Justifica l'elecció del polisistema perquè creu que per comprendre l'estructura i l'evolució de la literatura i la seva relació amb altres formes lingüístiques i culturals s'han d'adoptar esquemes d'anàlisi més comprensius que els habituals.

Delabastita proposa descriure les pràctiques reals de traducció, en comptes de desenvolupar definicions ideals (que després els fets no acaben de corroborar). Analitza la traducció seguint el model de Toury: Competence - Norms - Performance. Segons Delabastita, la traducció consta de tres nivells: el nivell teòric de *competència* (les moltes maneres possibles de traduir un text), el nivell empíric de l'*actuació* (els patrons regulars de comportament traductor que s'observen en situacions culturals concretes), i el nivell intermedi de les *normes* (els comportaments de traducció més o menys desitjables en aquella situació cultural). L'observació metodològica de l'*actuació* traductora i la reconstrucció de les *normes* de traducció s'han de fer en contínua interacció amb el desenvolupament del factor *competència*.

La competència, en l'audiovisual, es fa complexa, perquè la naturalesa del signe fílmic és molt peculiar: com hem vist anteriorment, el text fílmic és quadruple: visual, acústic, verbal i no verbal. Delabastita divideix els tipus d'operació de traducció en quatre, segons la classificació de la retòrica clàssica: repetitio, adiectio, detractio, substitutio, i transmutatio. Amb la

combinació de tipus d'operació i tipus de signe, proposa l'esquema següent (Op. cit.: 199):

transmissió (CANAL)	tipus de signe (CODI)	repetitio	adiectio	detractio	substitutio	transmutatio
		DI SU AL	signes verbals	...	...	...
	signes no verbals	...	...	...	...	...
A CUS TIC	signes verbals	...	...	...	...	...
	signes no verbals	...	...	...	...	...

Aquest esquema vol ser un primer pas cap al desenvolupament d'un model de competència. L'investigador hauria d'aprofundir en cada un dels modes de traducció i aportar noves especificacions. El que Delabastita pretén mostrar és que la traducció d'audiovisual ofereix més opcions que les dues amb què tradicionalment se l'identifica: doblatge o subtitulació. Les opcions són, entre altres:

- **signe verbal acústic per substitutio: doblatge**
- **signe verbal visual per adiectio: subtitulació**
- **signe visual per substitutio: s'ha substituït la filmació d'una carta o rètol en la llengua original per un altre en la llengua de destinació**

- **signe acústic per detractio: s' ha eliminat un soroll de fons o un tros de diàleg.**
- **repetitio: la pel.lícula es reproduïx intocada: v.o. sense subtítols.**
- **adiectio: s'hi han afegit imatges, sons o diàlegs nous.**

El que l'autor vol remarcar és que les opcions són múltiples, i que en una mateixa pel.lícula s'hi poden combinar més d'una. Ho il.lustrarem amb un exemple nostre: en els doblatges dels anys 40 a Espanya, els diàlegs eren doblats, i els cartells, cartes, diaris, etc. eren tornats a filmar en castellà, com també els títols de crèdit. Un altre exemple: en les pel.lícules per a televisió, tant en català com en castellà, des de fa uns quatre anys el costum és doblar els diàlegs, i subtítular les cançons.

El segon nivell de la traducció és el de les normes. Per estudiar l'actuació traductora en un corpus concret, Delabastita proposa una sèrie de preguntes sobre el text, la llengua i la cultura, tant en l'origen com en la destinació. Segons les respostes, s'hauran de poder formular hipòtesis respecte de les motivacions que s'amaguen darrera el comportament del traductor, o sigui, les normes (Op. cit.: 206). L'estudi de les normes es començarà a fer a partir dels metatextos (reflexions crítiques i teòriques), però haurà d'acabar basant-se en l'observació sistemàtica del comportament traductor real. Les normes no necessàriament respondran a criteris de traducció d'audiovisual, i potser ni tan sols a criteris de traducció, ja que acceptem que les cultures són sistemes complexament estructurats (Op. cit.: 210). Les normes es referiran a les variables següents:

- **les concepcions que té el sistema de destinació del producte audiovisual**
- **l'estructura del polisistema literari de destinació**

- **l'organització lingüística de la cultura de destinació**
- **l'obertura de la cultura de destinació respecte d'altres cultures**
- **el concepte de traducció en altres camps (traducció literària, pragmàtica, etc.)**

El darrer nivell és el de l'actuació, o sigui la recerca pràctica. Delabastita posa només una condició: que l'orientació sigui internacional. Els tipus de recerca que ell proposa són, entre altres:

- Inventaris d'entitats que es dediquen a la traducció d'audiovisuals: empreses, institucions, cadenes de televisió, etc. Cal mencionar els aspectes comercials i econòmics, cosa que relacionarà la traducció audiovisual amb l'estructura total de la comunicació de masses en una cultura concreta i a través de les fronteres de les cultures individuals.
- Repertoris estadístics que comparin les emissions d'un període determinat entre països, cadenes, etc.
- Comparacions de diferents traduccions en diferents països del mateix producte.
- Comparacions entre produccions audiovisuals i les obres literàries en què estan basades. També vice-versa: de produccions cinematogràfiques o televisives de gran èxit se n'han fet versions escrites [és el cas de novel·les com *Poblenou* i *Rosa*, basades en sèries de TVC]. Les comparacions haurien de ser "encreuades": comparar entre si les versions escrites i les versions fílmiques -original i traducció-, i la versió fílmica amb l'escrita.

Segons Delabastita, una definició normativa i estreta de la traducció corre el risc de ser aplicable tan sols a uns pocs casos concrets, i de no ser capaç d'explicar la majoria dels fets reals. L'autor no busca una definició de la traducció minimalista, sinó una definició flexible.

L'article acaba amb una crida perquè la recerca continuï, i de manera interdisciplinària: experts en comunicació de masses, traductòlegs, lingüistes, sociòlegs, sociolingüistes i psicòlegs haurien d'adonar-se que la seva visió única és limitada, en comptes de reivindicar que el seu territori és l'únic possible per a la investigació.

La tesi doctoral de Patrick Zabalbeascoa, *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production* (1993), pretén explicar la complexitat de l'activitat traductora en l'audiovisual, clarificar-ne la naturalesa, i incorporar tots els factors que hi tenen incidència: la variabilitat dels factors que entren en joc en totes les traduccions impedeix elaborar una teoria suficientment general com per no deixar de banda cap traducció, ni suficientment completa com per explicar els detalls de totes les traduccions. Zabalbeascoa proposa prendre com a punt de partida que tota traducció és intersemiòtica. Aquesta idea la pretén completar amb una escala que medeixi la proporció o la importància dels components verbals en cada cas específic. S'ha d'estudiar la relació que existeix entre els components verbals i els no verbals.

Zabalbeascoa considera imprescindible tenir en compte el context de la traducció. Per altre cantó, considera la traducció com a acte humà i social. Com a tal, no podrà ser mai un acte perfecte, i assumir això vol dir poder controlar què és el que s'està disposat a sacrificar, i què no: establir una jerarquia de Prioritats, i identificar les Restriccions que són operatives en cada cas i amb quina força actuen. L'èxit d'un traductor es podria mesurar en funció del nombre de factors que aconsegueixi identificar i reflexar en cada solució dins d'una traducció, i del grau de cohesió i coherència traductora en el conjunt de totes les solucions d'un TD.

Un text té una sèrie de Prioritats (objectius) organitzats jeràrquicament. Algunes de les Prioritats són globals (es refereixen al text sencer) i altres són locals (es refereixen a un fragment). L'ordre de la jerarquia canvia d'un text a l'altre, i d'un fragment a l'altre d'un mateix text. El text també té una sèrie de Restriccions, que són les que justifiquen que s'hagi d'establir una jerarquia de Prioritats. De fet, cada Prioritat és una Restricció per la consecució de les altres, sent les Prioritats de categoria superior especialment restrictives per les de categoria inferior. Una Restricció seria la sincronia del text amb els llavis de l'actor, que es debilitaria o se suprimiria per complet en plans allunyats o quan l'actor és fora del quadre. Finalment enllaça el concepte de Prioritats i Restriccions amb el del context: algunes Prioritats o Restriccions vénen imposades des de fora, extratextualment: pel client, l'audiència, el llibre d'estil, etc.

Segons Zabalbeascoa, l'equivalència entre el TO i el TD no és la Prioritat principal de tota traducció, sinó una Prioritat més dins el conjunt. A més, aquesta equivalència es pot pretendre a molts nivells diferents: a nivell lèxic, sintàctic, pragmàtic, còmic, estètic, referencial, de format, de contingut, d'ideologia, etc. Un cop establerts els nivells d'equivalència desitjats, s'hauran de situar a la jerarquia de Prioritats per relacionar-los entre si i amb les altres Prioritats. L'equivalència és per tant un paràmetre aplicable a les Prioritats, i no un concepte amb un valor absolut i invariable. Pensem per un moment en la sèrie objecte de la nostra anàlisi: tenint en compte que s'ha produït una adaptació cultural i lingüística, no podem dir que l'equivalència total sigui una condició sinequanon de tota traducció –i encara menys d'aquesta. En tot cas, haurem de definir quin tipus d'equivalència és la que es pretén (funcional, de contingut, lingüística, o altres).

A Zabalbeascoa no li interessa dividir les traduccions en dos tipus, com proposa Newmark (semàntiques i comunicatives), sinó admetre que hi ha molts mètodes (jerarquies) possibles, i que aquests poden diferir quant als graus d'especificitat. Prefereix una definició més flexible, i proposa fer una gradació flexible entre traduccions "ambiciosos" i "subjectives". Una traducció és més o menys ambiciosa segons el nombre de Prioritats que intenti satisfer (sense que una traducció "poc ambiciosa" hagi de ser negativa, ja que hi ha casos en què no és ni necessari ni adequat que es satisfacin massa Prioritats). Un text serà més subjectiu com més diferències hi hagi entre l'ordre jeràrquic de les Prioritats del TO i el del TD.

En traductologia s'ha dedicat molt esforç a classificar exhaustivament les tècniques de traducció i pronosticar en quines circumstàncies primarà una tècnica sobre una altra. L'autor creu que només és útil prescriure o recomanar un nombre limitat de tècniques de traducció en un llibre d'estil, però des de la teoria o l'anàlisi descriptiva, la llista de tècniques s'ha de considerar permanentment oberta a possibles noves incorporacions o classificacions.

L'article "The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation" (1993), d'Olivier Goris, és un estudi comparat amb les versions doblades al francès de cinc pel·lícules: *Hector* (1987) i *Blueberry Hill* (1989), totes dues belgues flamenques, i *Once Upon a Time in the West* (1969), *She's Gotta Have It (Nola Darling)* (1985) i *Mary Poppins* (1964), dels Estats Units. El resultat mostra com funcionen les pel·lícules en tant que "missatges internacionals". Totes cinc traduccions coincideixen en què observen les normes següents: **naturalització**, **explicitació afegida**, i **estandardització lingüística**.



La **naturalització** consisteix a fer acceptable el TD en la LC<sub>2</sub>. Un dels aspectes més efectius de naturalització és la sincronia entre el moviment dels llavis dels personatges i el text emès pels dobladors. Al contrari dels subtítols, la versió doblada produeix en el receptor una **il·lusió d'original**, per la qual cosa s'elimina la "dislocació i violència cultural" (Schochat i Stam 1985: 52) o la "naturalesa destructora de la il·lusió" (Vöge 1977: 120-125), que caracteritzen els subtítols. En l'estudi comparat s'evidencia que com més de prop és el pla, com més visible és la boca del qui parla, més alta és la sincronització del text doblat. O sigui que la sincronia **afecta** el resultat de la traducció. Un altre tipus de naturalització consisteix a fer el TD acceptable en termes lingüístics (utilitzar una llengua que pugui passar per original) o culturals (adaptar les referències culturals a la LC<sub>2</sub>). Aquesta naturalització, portada a l'extrem, és el cas de la nostra traducció, la versió catalana d'*Hélène et les garçons*.

L'**explicitació** és, segons Oliver Goris una característica molt important de la traducció audiovisual. Recordem que Gideon Toury considerava l'explicitació un dels universals de la traducció: per tal d'augmentar el grau de redundància i de lògica interna del missatge, les traduccions tendeixen a ser més explícites que l'original. L'article de Goris classifica les explicitacions en quatre tipus. El primer i el més comú seria el fer més precises les expressions equívokes o vagues. El traductor afegeix algun element perquè el missatge no sigui ambigu sinó clar i explícit. El segon tipus és l'explicitació d'elements lògics. On a l'original només hi ha la constatació d'un fet, la traducció sovint explicita la causa lògica o els motius personals del qui fa tal afirmació. El tercer tipus d'explicitació consisteix a afegir referències internes per reforçar l'homogeneïtat de l'estructura de l'argument. Aquest grup inclou les explicitacions que es refereixen a altres

escenes de la pel·lícula. Finalment, hi ha l'explicitació verbal de les imatges. Aquestes explicitacions es troben generalment en forma de frases afegides.

La sincronia i l'explicitació són dues estratègies per augmentar la naturalitat de la versió doblada. Però el fet és que són excloents, perquè l'afegiment d'explicitacions allarga el TD, i el fa més difícil de sincronitzar. La solució que té el traductor és alternar l'ordre de les Prioritats: quan la sincronització és prioritària s'evita l'explicitació, i vice-versa.

La tercera característica observada per Goris és l'**estandardització**. En el corpus analitzat per Goris l'estandardització consisteix a eliminar els dialectalismes. Es produeix tant en doblatge com en subtitulació, però la subtitulació, a més, elimina les expressions populars i vulgars que marquen la diferència social de la llengua. Nosaltres afegirem que corregir el llenguatge dels subtítols resulta en una neutralització estilística, el que Lambert anomena "style zéro" (1990: 228-238).

Paral·lelament a aquestes normes bàsiques, Goris en troba d'altres menys sistemàtiques. Malgrat l'estandardització de la llengua i l'explicitació, els traductors prefereixen les frases breus i les paraules simples de l'original, que són una característica fonamental del llenguatge de l'audiovisual contemporani. Una altra norma és conservar les característiques específiques de la llengua del producte audiovisual, per no treure-li les particularitats que la fan original i diferent d'altres productes.

Goris acaba constatant que el doblatge s'inscriu dins un marc cultural concret. Per tant, cada aspecte haurà de ser estudiat en la situació cultural i la circumstància a la qual correspongui cada doblatge. El doblatge s'haurà d'integrar, cosa que encara no ha fet, en el camp de la investigació socio-cultural. "Let us conclude by stating that the role played by dubbing and subtitling in the development of international discourse should not be

investigated by Translation Studies alone; it merits becoming a task for the many disciplines involved in the research on culture(s)". (Op. cit.: 188)

*Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali* (1994) són les actes del congrés celebrat sota aquest nom a la Universitat de Bolonya. Els articles són breus aproximacions a aspectes molt concrets del doblatge. Els autors són traductors, professors i estudiants de grups de recerca de les universitats de Bolonya, Pavia i Trieste, i professionals del doblatge.

L'article de Rosa Maria Bolletieri-Bosinelli, "Doppiaggio e adattamento nel cinema", presenta una breu història del doblatge, a Itàlia i al món. Incideix en el proteccionisme de la llengua italiana per part del feixisme, que va obligar a doblar-ho tot i va prohibir les versions originals. Bolletieri-Bosinelli fa també una perspectiva contrastiva entre la llengua original i la llengua de destinació. Per a ella la comparació d'original i traducció de pel·lícules aporta dades lingüístiques i culturals molt aprofitables per a la didàctica de llengües estrangeres.

Guido Fink, a "Essere e non essere: la parola e i suoi codici" analitza la versió italiana de *To Be Or Not To Be*, que és un doble doblatge: l'original ja és una versió d'una obra teatral, i els diàlegs són impostats (confusió actor/Hitler, pretensió de ser militars alemanys, etc). Segons explica l'article, a Itàlia hi ha dialectes que no són acceptats en doblatge, i els actors que els parlen són doblats per dobladors que parlen italià estàndard. Això ha creat una tradició molt forta de cinema doblat a Itàlia, a diferència d'altres països, en què predomina la subtitulació, o conviuen totes dues tècniques. Els dobladors no només parlen un "Italian from nowhere" artificial, sinó que estandaritzen tant la prosòdia que sense saber de què tracta la pel·lícula

l'espectador pot identificar qui és l'heroi, qui l'heroïna, qui el dolent, etc<sup>6</sup>. Tot i aquestes reflexions, aposta clarament pel doblatge, que a Itàlia gaudeix d'una qualitat extraordinària.

Frank La Polla, a "Quel che si fa dopo mangiato: doppiaggio e contesto culturale", també creu que el doblatge és una solució prou afortunada, com a mínim en alguns casos. Observa que cada detall de la pel·lícula conté elements culturals, i en especial la parla:

"Ma c'è qualcosa nel film che, pertinente o no al versante estetico, partecipa comunque della cultura che lo ha prodotto e che, è importante ricordarlo, figura a diverso titolo anche nelle immagini: un accento cockney, un'apocope, un'afèresi, una sincope, un'inflessione, uno slang, un'impennata del ritmo, una cesura imprevista, un accento straniero sono cittadini della pellicola, della storia, allo stesso titolo di quell'architettura squisitamente scandinava, di quegli autobus rossi a due piani tipicamente londinesi, di quei gitani che ballano il flamenco come sfondo alla scena..." (Op. cit.: 52)

"Il contesto culturale, dunque, non è soltanto un grattacielo o un tucul, ma un accento e un tono di voce che fanno parte integrante del personaggio e che proprio per questo, nella misura in cui una traduzione è possibile, meritano assoluto rispetto e aderenza." (Op. cit.: 59)

---

<sup>6</sup> A les discussions del congrés, ens informa Elena di Giovanni, una de les participants, es va arribar a la conclusió, mig en broma mig seriosament, que la llengua a què es doblaven les pel·lícules a Itàlia no era l'Italià estàndard, ni el *genovese*, ni el *piamontese*, ni cap dialecte, sinó el "*doppiagese*".

L'única manera de conservar els elements culturals de la parla és substituir el discurs oral per un altre discurs oral, o sigui, doblar. Això s'aplicaria especialment a les comèdies basades en el guió, com per exemple les dels Germans Marx. Quant al context cultural, hi ha dues possibilitats, adaptar-lo, o no adaptar-lo. A la versió doblada a l'italià de *Duck Soup* (1933, Leo McCarey), un germà Marx fa una observació sobre algú que parla amb accent sard, que òbviament no hi era al guió anglès. Això porta La Polla a preguntar-se si és lícit sacrificar el context cultural original i substituir-lo per un de més familiar al receptor. La resposta és: segons quin sigui l'objectiu. Si és fer riure, la resposta és sí. Si és fer una operació cultural, no. "In realtà il problema esula dal terreno più o meno dotto della possibilità di traduzione e si pone in brutali termini economici: se si fa un film per far ridere (ed incassare al botteglino), allora è lecito far ridere con qualsiasi mezzo, anche se estraneo al testo originale." (Op. cit.: 58) L'autor fa una constatació que és una de les peces claus per comprendre els mecanismes i els resultats de la traducció cinematogràfica: en cinema i en doblatge, qualsevol raonament estètic, cultural, lingüístic, etc, estarà sempre supeditat a lles lleis del mercat i del profit econòmic. Per tant, la discussió sobre com doblar correctament una pel·lícula no passarà mai de ser acadèmica.

Lionello, a "Il falso in doppiaggio", considera que el doblatge és una falsificació: "Il film è un'opera che sopporta, è un vassoio che trasporta ed è un mezzo di trasporto che si reca appresso tante e tante falsità, finzioni." (Op. cit.: 48) En una reflexió sobre la dicotomia traducció/adaptació, aposta per traduir fent ressaltar la diferència, o sigui orientant-se al TO.

"La norma traviata" de G. Galassi, és una defensa de la traducció orientada a la destinació, de la traducció-adaptació. La tasca del traductor és produir un text pràcticament original de la LC<sub>2</sub>. Mentre el procés del guionista és la mímesis (imitar la llengua parlada), el del traductor és creatiu:

on no arriba amb la imitació, hi arriba amb la invenció. L'autora considera, com La Polla, que la parla (idiolectes, gergues sectorials, accents regionals, etc.) contenen tanta informació sobre els personatges com les paraules mateixes. Per enllaçar tots dos conceptes, el de la parla i el de la creativitat, imagina un exemple: a una pel·lícula americana un personatge parla amb accent de Texas i un altre li diu: "Vostè és texà, oi?" A la versió doblada, el reconeixement a partir de l'accent no serveix. El traductor ha de ser inventiu i canviar el diàleg del texà (però sense anul·lar informació vital per l'argument), de manera que aquest parli, per exemple, dels seus pous de petroli.

A "La traduzione dei riferimenti culturali nel doppiaggio cinematografico", Bolletieri-Bosinelli i Gallini reprenen la vella discussió de si adaptar o no el context cultural. El traductor es troba sempre davant la disjuntiva de si crear solucions explicatives més pròximes a la cultura de destinació, o si intentar educar el receptor en la cultura original a base de mantenir el màxim possible de referències a aquella cultura. Les autores constaten que s'ha pres una o altra alternativa segons la pel·lícula en qüestió, o el període en què es va doblar; però en la majoria de les pel·lícules analitzades per elles la solució adoptada era la d'acostar el text al context de destinació.

Els tres autors de "Il problema delle varietà linguistiche nella traduzione filmica" exposen la qüestió dels accents i la connotació ideològica. Adverteixen del perill de substituir un accent o dialecte original per un altre de la llengua de destinació: "è sempre auspicabile evitare scelte ideologiche in cui una varietà sociale, etnica o geografica venga resa con un dialetto o un accento stereotipati." (Op. cit.: 104)

F. Gaiba, a "La traduzione di alcuni aspetti umoristici nel doppiaggio cinematografico", fa una interessant tipologia de les coses que fan riure (Op.

cit.: 105). Arriba a la conclusió que la traducció dels acudits o bromes sol ser una traducció funcional, que pretén aconseguir una equivalència dinàmica, i no una equivalència formal. "Il risultato è sì una battuta diversa (anche se sarebbe auspicabile rispettarne almeno il core, cioè il soggetto o il tipo di scherzo), ma che riesce ad inserirsi nel tessuto filmico ottenendo lo stesso risultato dell'originale." (Op. cit.: 106)

Pavesi, a "Osservazioni sulla (socio)linguistica del doppiaggio", insisteix sobre les variacions sociolingüístiques del doblatge, sobre els dialectes i accents regionals. Ja que els doblatges utilitzen l'italià neutre que ja hem comentat, el discurs aconseguix el realisme necessari a base d'elements de llenguatge oral, col.loquial i popular. Les decisions més problemàtiques per al traductor no són ni les que afecten el codi lingüístic, ni els problemes tècnics (com la sincronització), ni tan sols els que es refereixen a la realitat extra-lingüística del país de partida. "Sono invece le rese di espressioni a forte valenza culturale o pragmatica che richiedono un particolare sforzo di traduzione: nel doppiaggio «it is frequently not the propositional content but rather some aspect of pragmatic meaning which is altered between source text and target text» (Mason, I., 1994: 1.066-1.069)." L'article acaba amb una reflexió sobre la traducció de l'anglès *you* a l'italià *tu/lei*. (Pavesi 1994: 139-140)

A. Licari i G. Galassi, a "Problemi di doppiaggio nei film di Eric Rohmer", també incideixen en la traducció del *tu/vous* (1994: 161). Per altra part, constaten que la traducció de l'argot o de les expressions molt col.loquials es resol la majoria de les vegades amb la compensació. "Sono soluzioni su cui si potrebbe discutere, ma sono soluzioni che hanno una loro logica: individuata una difficoltà di traduzione, si cerca di superarla in modo omogeneo." (1994: 159) Sobre la falsetat o no del doblatge, les autores constaten el següent: entre l'espectador i l'emissor de la pel.lícula doblada

s'estableix un pacte tàcit en què l'espectador accepta la falsetat del doblatge mentre aquest funcioni formalment i tècnica.

El llibre acaba amb una "Bibliografia essenziale sul doppiaggio cinematografico", de Raffaella Baccolini: una molt completa llista de llibres i articles, útil també perquè de cada un explica breument quins aspectes desenvolupa.

Un altre dels articles consultats per a aquest treball és "Dubbing as an Expression of Nationalism" de Martine Danan (1991). L'autora constata que els països europeus en què tradicionalment es dobla (Itàlia, França, Espanya i Alemanya), han tingut històricament tendències nacionalistes. I ella associa el doblatge amb la defensa de la "unitat i glòria nacional" i l'ocultació d'allò estranger, i considera el cinema una "eina ideològica" en mans del govern (Op. cit.: 611).

Danan recolza la seva hipòtesi en estadístiques de producció pròpia i aliena de cada país, fent notar que els països que ella anomena "nacionalistes" tenen molta més producció pròpia que els altres. Danan ho atribueix a la ideologia nacionalista, però nosaltres ens aventuraríem a contradir-la, dient que en realitat la raó n'és una altra: els països "nacionalistes" (França, Espanya, Itàlia i Alemanya) tenen una població molt àmplia (entre 30 i 80 milions d'habitants) que justifica la indústria pròpia abundant, mentre que els altres (Suècia, Dinamarca, Finlàndia, Noruega i els Països Baixos) tenen poblacions de 6 a 10 milions d'habitants, que de cap manera no justificarien una indústria pròpia comparable a la dels primers. Per altra part, donat que el doblatge és molt més car que la subtitulació, té molt més sentit utilitzar la fórmula cara per als països de més habitants, perquè la despesa es minimitza, i utilitzar la fórmula més econòmica en els països de menys habitants. De fet, un altre article, el de



Sylfest Lomheim (1995, congrés de la FIT a Strasbourg), fa l'afirmació contrària: "Dans des "petits" pays comme les pays scandinaves, où le doublage vocal n'est pas pratiqué pour des raisons économiques, les sous-titres à la télévision sont à l'ordre du jour."(Op. cit.: 288) També Maisa Nakkula (1996) en la seva comunicació al mateix congrés, opina que la ideologia hi té poc a veure:

"La décision de principe, stable, continue, pour tel ou tel mode de conversion linguistique est rarement explicitée: en général, une politique de traduction se forme peu à peu, suivant les contraintes d'une situation spécifique, d'un moment donné, d'un pays influent. Malgré la fréquente absence d'une prise de décision raisonnée, on peut distinguer certaines tendances, liées à des raisons historiques et économiques. Par contre, les considérations idéologiques et esthétiques, par exemple, semblent peu déterminantes.

Les deux principaux modes - le doublage et le sous-titrage - ont chacun leurs partisans dans l'Europe de la traduction audiovisuelle. Des points communs regroupent les pays en deux "camps": les pays à doublage comme l'Allemagne, la France, l'Espagne, l'Italie, ont de fait une population élevée et une aire linguistique étendue. Ce sont souvent des pays officiellement monolingues, alors que les pays à sous-titrage comme les Pays-Bas, la Belgique, les pays nordiques, sont de culture bilingue ou multilingue. (Op. cit.: 101)

I Helen Reid, en el cas dels Països Baixos, justifica l'elecció del subtítulat per altres raons:

"Feuilletons, téléromans et programmes populaires sont toujours sous-titrés, pour des raisons de temps, d'argent, de comodité et d'usage. L'usage est d'ailleurs un facteur important. Il semble que partout dans le monde, on préfère le mode de transfert auquel on est habitué: ainsi dans les pays à doublage, on n'imagine pas le palisir de regarder et de lire un film; dans les pays à sous-titrage, on se demande quel plaisir on retire à entendre Lawrence Olivier parler autrement qu'en anglais." (Reid 1996: 89)

Tornant a l'article de Martine Danan ella documenta també la seva teoria amb una descripció (que peca de tòpica) de les ideologies de post-guerra dels països dobladors. Continua amb una descripció (que peca de simplista) del control sobre la indústria cinematogràfica dels governs feixistes. En el cas d'Itàlia, per exemple, explica la tradició de doblatge i no de subtitulació amb l'argument exclusiu del feixisme. Però l'article de Guido Fink (1994), que hem comentat anteriorment, ens demostra que hi havia altres raons. Els arguments presentats, doncs, són poc suficients per sostenir la seva teoria. Té part de raó, però nosaltres ho veiem més com una hipòtesi que com una teoria comprovable, que és el que ella vol presentar.

Birgit Nedergaard-Larsen a "Culture-Bound Problems in Subtitling" (1993) considera que una de les característiques més fascinants del cinema és que ens permet descobrir altres cultures. Però això pot representar alhora un problema, quan les pel·lícules es contemplen des d'una cultura diferent. L'article estudia aquests problemes culturals en la subtitulació al danès per a la televisió de quatre llargs-metratges francesos.

L'autora presenta una línia de recerca tipològica dels problemes de traducció resultants de la diferència entre cultures, a partir de certes

reflexions sobre la relació entre llenguatge i cultura: la llengua reflecteix "how reality is classified" en cada cultura (Op. cit.: 210). Per altra part, constata "That a connection between language and culture exists should not, however, lead to the conclusion that translation is impossible as has sometimes been postulated in translation theory. The point is to understand that this connection exists, and to find out how to overcome such culturally determined translation problems." (Op. cit.: 208)

Segons Nedergaard-Larsen la subtitulació és un tipus de traducció amb una important restricció: els subtítols han de ser més condensats que el diàleg parlat. Però això es compensa amb la redundància del text audiovisual: per un cantó el llenguatge oral tendeix a ser repetitiu; per l'altre, l'audiovisual està compost d'elements visuals i verbals, i en molts moments el missatge s'explicita de dues maneres simultàniament (visualment i verbal).

L'autora fa una adaptació de les estratègies de traducció de Vinay i Darbelnet, i les agrupa en 5 tipus (ella presenta els exemples amb un equivalent en la cultura danesa; nosaltres els hem adaptat buscant-ne equivalents en la cultura catalana):

1. **préstec**, o transferència directa de la paraula en llengua original. Ex.: *Moulin Rouge, Monsieur*.
2. **imitació**, o transferència adaptada a la llengua de destinació. Ex.: *Assemblée Nationale* = Assemblée Nacional.
3. **traducció literal**, s'utilitza per conceptes que ja existeixen en la llengua de destinació. Ex.: *Lycée* = Institut.
4. **equivalència idiomàtica**, o adaptació situacional. Ex.: *Certificat d'études primaires* = Graduat Escolar.
5. **adaptació cultural**, trobar un paral·lel cultural reconeixible. Ex.: *Comédie Française* = Teatre Nacional de Catalunya.

6. **explicitació**, afegir informació quan la referència cultural no s'entengui en la LC de destinació. Ex.: *Fléury-Mérogis* = la presó de Fléury-Mérogis.

Segons Nedergaard-Larsen, a l'hora de triar una estratègia o altra, el traductor haurà de tenir en compte la distància entre les dues LC. També haurà de tenir en compte els següents factors: la funció del text, les possibles connotacions, el públic de destinació, la relació entre imatge i so (possibilitat o no de redundància), i les limitacions de l'audiovisual (limitació de temps/espai per al text). I, sobretot, a cada decisió de traducció haurà de decantar-se, o bé per ser fidel a les paraules exactes de l'autor, o bé ser fidel a les seves intencions.

A partir d'aquí Nedergaard-Larsen procedeix a analitzar la traducció de certs factors culturals en quatre pel·lícules franceses subtítolades en danès. La conclusió a què arriba és que els elements culturals francesos queden adequadament representats en els subtítols. Els elements redundants han estat omesos; els elements vitals per la comprensió de l'argument han estat representats en els subtítols d'una manera accessible; i els elements que caracteritzen les persones o que donen color local han estat generalment inclosos.

Com veurem en detall en l'apartat 6.1.2., la nostra traducció utilitza sobretot les estratègies números 4 i 5; i ocasionalment les 2, 3 i 6. Mai, però, la número 1.

## 2.4. QUÈ COMPORTA TRADUIR?

### ELS CONCEPTES EN TRADUCCIÓ

Aquest apartat és un buidat dels conceptes en què més incideix la bibliografia consultada. En altres paraules: els conceptes que els autors consideren més importants per a l'estudi de la traducció.

#### 2.4.1. Què és traducció?

La nostra intenció no és definir què és la traducció. Tot i ser un tema sobre el qual els autors sovint reflexionen, per a aquest treball ens interessa un altre aspecte de la qüestió. Aquí exposarem les reflexions que han fet tres autors com Toury, Neubert i Shreve sobre l'epistemologia de la traducció.

Toury (1995) es nega a definir què és traducció perquè creu que l'obsessió amb definicions restrictives és contraproductiu quan el que es pretén és tractar fenòmens de la vida real en els seus contextos immediats. Definir el fenomen estudiat és limitar la investigació a priori (Op. cit.: 32). Per altra part, Toury creu que el fenomen de la traducció no és un fenomen fàcil de definir. No considera el fet traductor com una realitat, sinó com el resultat d'una sèrie de suposicions, que ell anomena "suposicions bàsiques"(1995: 31):

- 1. Suposem que ha existit un T0, encara que no el fem servir en l'estudi de la traducció.**
- 2. Suposem que hi ha hagut operacions de transferència del T0 al TD.**
- 3. Suposem que el TD està relacionat amb el T0 d'una manera concreta.**

El resultat és que hi ha traduccions que són traduccions suposades: se suposa que un text és la traducció d'un text previ en una altra llengua, pel sol fet de presentar-se com a traducció. No és tan evident distingir entre què és traducció, i què no ho és. Toury ho demostra amb el cas de les pseudotraduccions, o traduccions fictícies: aquells textos originals que es presenten com a traduccions d'una altra llengua, perquè per alguna raó als seus productors els convé que s'acceptin com a traducció en comptes de com a original (aquest és el cas d'alguns contes de Jorge Luis Borges). De les pseudotraduccions és interessant estudiar quina representa que era la llengua i tradició textual originals, per què el públic s'ho va creure, o per què el creador va decidir presentar-los com a ficticis. Però això sí, sempre contextualitzant el text en la seva època.

També es pot donar el cas contrari: els textos que a la cultura d'arribada no es presenten com a traduccions, sinó com a originals. Toury s'aproxima a aquests fenòmens de la mateixa manera que s'aproximava a les pseudotraduccions: "The whole point here is precisely to tackle questions such as why something was, or was not, presented/regarded as translational, and not why it should have been (much less why it should not have been) presented in that way" (Op. cit.: 33).

La resposta de Neubert i Shreve (1992) a la pregunta "Què és traducció?" la constitueixen dos grans principis: "la traducció és comunicació", i "per haver traducció hi ha d'haver textualitat". La traducció és un fet de comunicació, i no un fet purament lingüístic: "There has never been such a thing as the one true translation of a text. Translations do not exist in a social vacuum. An L<sub>1</sub> text has as many translations as there are situations that demand them" (Op. cit.: 147).

Quant al segon principi, la textualitat és una propietat que separa els textos dels no-textos. Com hem vist a l'apartat 2.2.1., la textualitat es produeix quan es combinen set determinants: intencionalitat, acceptabilitat, situacionalitat, informativitat, coherència, cohesió, i intertextualitat. Si no ens trobem en situació de comunicació, o si no es presenten aquests determinants, no podem parlar de traducció

Les reflexions de Toury i Neubert i Shreve ens interessen especialment perquè *Helena, quina canya!*, en ser una traducció tan adaptada, la primera qüestió que ens havíem plantejat era: "És una adaptació?" Si és una adaptació, també la podem anomenar traducció, o la qualificació "adaptació" exclou la de "traducció?". Així, segons les definicions d'aquests autors, *Helena, quina canya!* és, efectivament, una traducció, ja que compleix els requisits citats per uns i altres: per un cantó, suposem que hi ha un TO i un TD que estan relacionats, i que per arribar de l'un a l'altre hi ha hagut una operació de transferència; i, per l'altre cantó, existeix comunicació i existeix textualitat. De manera que, hi hagi adaptació o no, el que sí hi ha és traducció. La nostra conclusió és:

- **L'adaptació no exclou la traducció.**

En el darrer apartat d'aquesta secció parlarem amb detall sobre l'adaptació.

#### 2.4.2. Pèrdua o guany?

Tristament, alguns autors consideren que la traducció té un efecte poc afortunat sobre el receptor. La traducció no serà mai més que una solució a mitges, que oferirà al lector una visió pobra o una mala interpretació de l'original. Qualsevol intent de traducció portarà invariablement al fracàs. Des del tristament famós "traduttore, traditore", la història literària ens ha