

TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL
CREACIÓ DE MODELS DE LLENGUA
EN EL SISTEMA CULTURAL CÁTALA

Estudi de cas del doblatge
d'He/ena, quina canya!

NATALIA IZARD MARTÍNEZ
UNIVERSITAT POMPEU FABRA
(2 de 6)

fet creure que l'original és únic, intocable i irrepètible. Però el que ens ha sorprès gratament dels autors estudiats aquí és que en general no consieren la traducció una pèrdua.

Hewson i Martin (1991), per exemple, creuen que aquests arguments són ideològicament parcials: "One is accustomed always to thinking in terms of loss – this is again an ideologically biased argument which hides the fact that Target Texts are often based on terms which are equally 'rich', but with different denotations and/or connotations. So the 'loss' is compensated for by a 'gain' in the richness of the particular word in LC₂" (Op. cit.: 123n). Els defensors de la influència del Text Original el caracteritzen amb elements que el fan únic, sense veure que aquests elements "are, in fact, ideologically charged labels which prevent one from analysing the specific ST characteristics." (Op. cit.: 122).

Hewson i Martin (Op. cit.: 128) no consideren que entre les llengües hi hagi "gaps" (diferències), sinó "relationships" (relacions); la traducció no comporta separació, sinó "bridge", acostament. "The point here is then that translation can be an *enriching* factor in the development of a culture – and not, as is often maintained, a dangerous external influence 'polluting' the LC." Zabalbeascoa (1993) també ho veu en termes de ponts i no diferències: "Translations can also be regarded as an attempt to bridge, or simply account for, existing differences between people, cultures, languages and societies and their intertwining, interdependent nature" (Op. cit.: 8).

Neubert i Shreve (1992) són potser els que més reflexionen sobre la dicotomia pèrdua/guany.

"Translation always involves loss. Every experienced translator knows and accepts this. Like all of nature, translation is entropic, it is a linguistic example of the second law of thermodynamics. There is always semantic loss from the source text at this convergence of

cultural systems. Translation destroys the original linguistic form of the source text as well. As a result, the target community absorbs the foreign text and obliterates its differences. Venuti's criticism ["the power of translation is its ability to (re)constitute and cheapen foreign texts, to trivialize and exclude foreign cultures, and thus potentially to figure in racial discrimination and ethnic violence, international political confrontations, terrorism, and war", (1992)] is source-centered, he looks at what is lost. If there is loss, there may be gain. This is also a paradox of translation" (Op. cit.: 2).

Segons ells, en termes culturals, la traducció és indiscutiblement un guany:

"Translation has always been a unique source of knowledge and wisdom for mankind. Translation arises from a deep-seated need to understand and come to terms with otherness. We want to know what other people know and feel. Of course, there is always the possibility that our view of other cultures will be distorted by translation. Translation may be turned to the service of political and ideological agendas. The capacity of translation for violence, however, is no greater than its capacity to heal, to enrich, and to educate. (...) While translation's capacity for harm is undeniable, so is its ability to open the target culture to new ideas. Evolution and change in culture result from outside stimuli. (...) Translation can help new paradigms and new ways of living " (Op. cit.: 3).

Per això defensen el Model Sociocultural que hem mencionat a l'apartat 2.2.1. Perquè "It proposes specific strategies to prevent sociocultural

loss during translation" (1992: 25). La manera d'apreciar el guany en la traducció és considerar el text com un producte del polisistema, i no com un simple producte lingüístic:

"Not all foreign values and meanings must disappear during the transfer. To say that everything of value in the foreign text is bound to its linguistic form is too extreme. It implies that the linguistic and textual systems of the target language are hostile to the values of the foreign text. It implies that information content cannot be separated from linguistic and textual form" (1992: 2).

La nostra conclusió és que la traducció és, definitivament, positiva. En aquest treball defensarem convençudament que la traducció no és ni pèrdua ni guany, sinó senzillament un importantíssim acte de comunicació. L'única manera de combatre la pèrdua és combatre la por a la pèrdua.

2.4.3. Normes

Com hem dit anteriorment, les traduccions no són com són per casualitat. Els traductors no actuen arbitràriament, sinó seguint una sèrie de normes de traducció. En el cas d'*Helena, quina canya!* tot sembla indicar que hi ha hagut una sèrie de normes que són les responsables que el resultat sigui tan particular (adaptat culturalment i lingüísticament).

Les normes de traducció estan estretament relacionades amb les tendències literàries o poètiques, ja que traducció i literatura formen part del mateix polisistema. Però el polisistema engloba també el sistema polític i ideològic: les normes també poden ser ideològiques. Així ho fa constar Lambert: "Même les pratiques langagières et traductionnelles les plus individuelles –la littérature ne fait pas exception à la règle– doivent

nécessairement être situées sur le fond général des pratiques canoniques du moment et de l'endroit." I en nota:

"C'est une des conséquences du concept des "normes": toute pratique conventionnelle individuelle se situe d'une manière ou de l'autre par rapport aux autres pratiques; celles qui ont le plus de chances de les orienter, ce sont, par définition, les pratiques institutionnalisées, parmi lesquelles, sans doute, celles de l'institution politique."
(Lambert, 1989: 235 i n)

Per a Hewson i Martin (1991) les normes es divideixen en dos grans grups: les de la LC₁, i les de la LC₂. A nivell macrotectual, l'acatament d'un o altre grup de normes decidirà la configuració final de la traducció:

"The moment one begins to apply more varied socio-cultural norms - at whatever level it may be - one either focuses more sharply on the LC₁ text, or one simulates the LC₂-receiving situation. According to the options defined in the Cultural Equation, the TO [Translation Operator, el traductor o altres persones que intervenen en el resultat final de la traducció] might find himself applying modifications to the original which go far beyond the scope of predictable forms" (Op. cit.: 195).

És per això que en el nostre treball donarem tanta importància a descriure el context social i cultural de la LC₂, o sigui del català, perquè creiem que les normes de la traducció d'*Helena, quina canya!* estan determinades pel context social i ideològic tan particular de la situació del català.

Per reconstruir les normes disposem, segons Toury (1995 : 65), de dues fonts:

- **Fonts textuais: els textos mateixos.**
- **Fonts extratextuais: formulacions crítiques o teòriques, de traductors, crítics, iniciadors de traduccions, responsables culturals o lingüístics, etc.**

Aquestes darreres, però, han de ser considerades amb certa distància, perquè el que un traductor, iniciador, etc. escrigui sobre les seves intencions pot, a l'hora de la veritat, no correspondre's amb el comportament traductor real:

"(...) direct normative pronouncements are already *formulations* of the norms, that is by-products of their very existence and/or of their activity (that is to say, of the primary products). Being what they are, these formulations should be treated with every possible circumspection, the more so because, apart from being partial and accidental, like any formulation of norms they are likely to be afflicted with all sorts of biases and to show a clear inclination towards propaganda and persuasion, even if they pretend to be "objective" (which they very often do). There may therefore be wide gaps between both the normatively formulated arguments and demands made in such secondary sources and the actual performance in translation, due either to subjectivity, to naïveté, or to lack of sufficient knowledge on the part of those who formulated them." (Toury 1980: 57)

De manera que l'anàlisi dels factors extratextuals haurà d'anar acompanyada sempre de l'anàlisi dels factors textuais: "The reconstruction of these norms can start with a study of the metatexts (critical and scholarly reflection at various moments) but it will finally have to be based on the systematic observation of actual translation behaviour." (Delabastita 1989: 206) Aixó és el que intentarem comprovar amb el nostre estudi de cas, si les pretensions/justificacions dels iniciadors i de la traductora es reflexen en els resultats. En altres paraules, contrastar les afirmacions dels actors de la traducció amb el producte.

El comportament d'un traductor no és totalment regular, ni tan sols dins un mateix treball. Toury (1995), amb l'empirisme que caracteritza les seves reflexions, afirma que el grau de regularitat s'hauria de mesurar, i no presuposar. La primera fase de la recerca consistiria a centrar-nos en normes aïllades pertanyents a dimensions de comportament ben definides. La segona fase seria descobrir com aquestes normes s'integren en paradigmes de normes, com es relacionen, en forma de xarxa, en una estructura o model. Aquí observem el caràcter polisistèmic, per una banda, i descriptiu, per l'altra, de la seva aproximació.

2.4.4. Funció

Els autors estudiats en aquest treball coincideixen en què la traductologia es basa en dos pilars: 1: el traductòleg ha de saber què s'ha volgut aconseguir amb el TD; 2: el traductòleg ha d'estudiar el TO i les seves circumstàncies, per veure com s'ha arribat al TD, tenint en compte les circumstàncies d'aquest darrer. El primer principi és el que s'anomena "funció de la traducció". El segon, que tractarem a continuació, és la "contextualització".

Abans hem parlat del funcionalisme com a teoria. Ara ens centrarem en la funció en tant que concepte. La funció és l'objectiu d'un text en el seu context específic de recepció. En altres paraules, la funció d'un text és el resultat de la intenció de l'emissor, rebuda pel receptor, en un temps i un lloc determinats. Com constaten Hatim i Mason (1991), és imprescindible tenir en compte que la traducció té diverses funcions, de la mateixa manera que la literatura, o que qualsevol tipus de discurs. "The basic principle of functionalism in translation is the orientation towards the (prospective) function of the target text." (Nord, 1991: 72) Com que l'emissor i el receptor del TD no són els mateixos que els del TO, (com també són diferents el lloc i potser el temps d'emissió) és molt probable que la funció del TD sigui també diferent de la del TO.

Vermeer (1990: 17) fa constar que un text no té una funció en si, sinó que aquesta li serà assignada pel receptor durant l'acte de recepció: el text com a acte de comunicació és completat pel receptor. Nord (1991: 71) especifica que un text té tantes funcions com receptors. Per tant, tindrà tantes traduccions possibles com receptors. L'única manera de trobar una traducció adequada és definir clarament la funció del TD. Amb aquesta funció en ment, el traductor decidirà adoptar certes solucions o relegar-ne d'altres, per tal d'anar reduint la varietat de possibles traduccions a una de sola, basada en criteris funcionals. Per altra part, les possibles funcions de la traducció són diferents i s'ordenen seguint una jerarquia d'importància: "Whatever their type may be, functions are never equal. Depending on the specific activity (or any section thereof) at a given time, some functions are stronger in the sense that their contribution is assumed to be more indispensable ("important", "crucial", etc.) and are consequently considered to be more dominant than others." (Even-Zohar 1990: 86)

Nord (1991: 73) distingeix tres tipus de traduccions, segons les funcions del TO i el TD: 1. Traducció de funció conservada, si la funció és la mateixa -per exemple instruccions d'ús, carta comercial-; 2. Traducció de funció adaptada, sempre que la nova funció sigui compatible i no ofengui la intenció de l'emissor -p.e. les traduccions de clàssics per a nens-; 3. Traducció corresponent, aquella que pretén operar un efecte anàleg produït en el context literari de la LC₂ la funció que el TO tenia en el context literari de la LC₁ -p.e. la traducció de poesia-.

Per a Holmes (1988), la funció de la traducció és "How a translation works in the recipient society" (Op. cit.: 95). No en va, ell anomena el funcionalisme "la sociologia de la traducció": "Greater emphasis on it could lead to the development of a field of translation sociology (or, less felicitous but more accurate, since it is a legitimate area of translation studies as well as of sociology – socio-translation studies)" (Op. cit.: 72). Holmes considera que la funció és el que situa la traducció en el seu context: "*Function-oriented DTS* is not interested in the description of translations in themselves, but in the description of their function in the recipient socio-cultural situation: it is a study of contexts rather than texts" (Op. cit.: 72).

Neubert i Shreve (1992) relacionen funció i equivalència. Com hem vist a l'apartat 2.2.1., per a ells hi ha tres tipus d'equivalència: màxima, textual, i comunicativa. L' "equivalència comunicativa" consisteix a buscar l'equivalència de funció: "Even though the textual surfaces do not match, and the semantic structure may have been modified, both of these texts yield similar information to similar readers in essentially similar situations. Isn't this a definition of communicative equivalence?" (Op. cit.: 143) Com deia Tomaso di Lampedusa a *Il Gatopardo*, en boca del jove aristòcrata que s'allista a l'exèrcit de Garibaldi: "Ho hem de canviar tot perquè tot quedi

igual". En el cas de l'equivalència de funció, també s'ha de canviar tot perquè tot quedi igual.

Per tant, la funció d'una traducció determinarà aspectes del seu "make up" -són paraules de Toury- com el model de text, la representació lingüística, etc. Nord (1991) també incideix en la relació entre la funció, i l'aspecte lingüístic del TD: "The semantic and syntactic features of the text are subordinate to communicative function" (Op. cit.: 35). Aquesta afirmació no només és evident en poesia (on l'elecció del "make-up" semàntic i sintàctic aporta tanta informació com el referent mateix). També el cinema ho acusa. Vegem-ho amb un exemple. La pel·lícula *High Noon* (*Solo ante el peligro*, Fred Zinneman, 1952) va ser concebuda com un pamflet de propaganda subliminal. Els Estats Units acabaven de declarar la guerra a Corea, i una part important de la població americana havia contestat la decisió amb arguments pacifistes. Hollywood va decidir fer costat al Departament d'Estat i llançar una pel·lícula de missatge intervencionista. L'argument és el següent: el sheriff d'un poble de l'oest vol fer l'última acció abans de deixar el seu lloc, acabar amb un grup de bandolers. La seva esposa és quàquera, i ja que els quàquers són pacifistes, ella està en contra d'aquesta croada, i enfrontada al seu marit. La pel·lícula acaba quan aquesta mateixa esposa mata el darrer dels bandolers, salvant així la vida al seu marit, però justificant també la intervenció de la violència. En la versió anglesa era important que el llenguatge fos vagament marcial, perquè els espectadors llegissin entre línies el missatge. La funció del text (convèncer la població subliminalment que la intervenció armada és justificable) determinava l'elecció de medis verbals de to militar. Però fora dels Estats Units la pel·lícula no justificava cap missatge del Departament d'Estat. L'argument perdia les connotacions, i es reduïa a un western d'aventures (una pel·lícula excel·lent, no obstant això). Si en la traducció s'hagués

mantingut el llenguatge militar, l'espectador no-americà no hauria entès res. Per tant, era necessari netejar el llenguatge de les connotacions militars i deixar-lo neutre, senzillament amb els elements verbals que el receptor esperaria d'un western.

En el nostre estudi de cas ens centrarem en la funció del TD, o sigui la funció (o funcions) de la versió catalana, dins el seu context de recepció.

2.4.5. Contextualització (text i discurs)

Les circumstàncies que envolten el text en la producció, l'emissió i la recepció, són el que s'anomena la "contextualització". El text inclòs en les seves circumstàncies contextuais és el que s'anomena "discurs". L'estudi del discurs constitueix la disciplina anomenada "anàlisi del discurs". La traducció no pot ser estudiada com un fenomen que respecta exclusivament el text, sinó que se l'ha d'apreciar dins el seu context. És diferent analitzar lingüísticament la traducció dels textos, que analitzar la traducció dels discursos.

Edmonson (1981, citat a Payrató: 1988: 70), diferencia així la lingüística textual i l'anàlisi del discurs:

LINGÜÍSTICA TEXTUAL	ANÀLISI DEL DISCURS
centrada en el model	centrada en les dades
teòrica	descriptiva
dades de classe	dades de mostra
dades de competència	dades d'actuació
llengua escrita	llengua oral

A continuació buscarem quina és aquesta contextualització que transforma el text en discurs. Així és com ho veuen els autors consultats.

Neubert i Shreve (1992) anomenen la contextualització "situacionalitat". Com hem vist, la situacionalitat és una de les condicions perquè es produeixi textualitat. La situacionalitat és la localització d'un text en un context socio-cultural discret, en un temps i un lloc reals. El text és traduït segons la necessitat, la motivació o l'objectiu que la situacionalitat li confereixi. La situacionalitat del TD pot ser diferent de la del TO, i el traductor ha de ser capaç d'adaptar el text a la situacionalitat de destinació. "Situationality keeps translators from presuming that the source text provides everything that they need to know. It keeps them from taking the L₂ reader for granted" (Op. cit.: 88).

Hewson i Martin (1991) redefeixen la contextualització. La relació entre text i context no és estàtica, sinó "a complex of factors dependent first and foremost on the communication circuit being instigated by the translator" (Op. cit.: 112). Com hem vist a l'apartat 4.2., la contextualització la configuren els factors que ells anomenen "actors": l'iniciador, l'operador, l'emissor i el receptor.

Per a Christiane Nord la contextualització la configuren una sèrie de factors, dividits en dos grans grups: els factors extratextuals, i els factors intratextuals.

Els factors extratextuals són els següents:

Qui?	emissor
Per què?	intenció de l'emissor
Per qui?	receptor
+ Per quin medi?	medi o canal
On?	lloc de la producció i la recepció
Quan?	temps de la producció i la recepció
Per què?	motiu de la comunicació

= AMB QUINA FUNCIO?

La funció, doncs, és la suma de tots els factors extratextuals.

Els factors intratextuals són:

Què?	informació o contingut
Què no?	presuposicions que l'autor creu que el receptor té
En quin ordre?	composició/construcció del text
+ Amb quins elements no verbals?	puntuació, compaginació
Amb quines paraules?	característiques lèxiques
Amb quin tipus de frases?	estructures sintàctiques
En quin to?	entonació i prosòdia

= AMB QUIN EFECTE?

L'efecte aconseguit és la suma dels elements extratextuals i els intratextuals.

Per a Romy Heylen (1993) el context és la situació cultural del text. Ella creu que la traducció és una forma de negociació cultural: les obres literàries no es transplanten mecànicament d'una cultura a l'altra, sinó que són transformades pel traductor, segons adaptar-se a o trencar models operatius en la cultura receptora. El teòric ha d'inscriure la traducció en el sistema literari i cultural de la societat receptora.

Les conclusions dels autors estudiats ens confirmen, un cop més, que per a entendre una traducció hem d'entendre tots els elements del sistema cultural en què aquesta s'inscriu. I això és el que farem en el nostre estudi de cas.

2.4.6. Subtext

Paral·lelament al concepte del context hi ha el del subtext. Peter Newmark (1981, citat per Nedergaard-Larsen, 1993: 218) el defineix així: "The subtext is what is implied but not said, the meaning behind the meaning." Helen Reid (1983) utilitza el mateix concepte. "(...) the translator –apart from digging up the subtext– must often interpret which of a series of possible associations is the right one in the specific situation" (també citada per Nedergaard-Larsen, 1993: 218). Nedergaard-Larsen (1993: 218) es pregunta, però, si el subtext s'ha de fer explícit a la traducció, o no. Newmark considera que el que és implícit a l'original ha de continuar implícit a la traducció. Reid, en canvi, considera que el traductor ha de fer que el receptor entengui el missatge, i això comporta moltes vegades explicitar el subtext.

2.4.7. Equivalència;

El concepte més espinós, però alhora el més relevant de la traductologia, és el concepte d'equivalència. **Identificar, descriure i trobar l'equivalència.** Segons Catford (1965): "The central problem of translation practice is that of defining the nature and conditions of translation equivalence" (Op. cit.: 20, citat a Vidal 1995: 30).

Com defineixen l'equivalència els autors estudiats? Neubert i Shreve constaten l'evidència lògica: "Equivalence is no identity. No text is exactly like another text" (1992: 142). Tots els autors coincideixen a afirmar que l'equivalència no només s'ha de produir a nivell lingüístic, ni tan sols només a nivell textual, sinó que implica molts altres factors. Per a Vidal (1995): "La equivalencia surge de la relación de los signos entre sí, de los signos con lo que representan, y de la relación entre los signos, lo que representan, y quienes los usan"(Op. cit.: 34). Neubert i Shreve (1992) creuen que l'equivalència no s'ha de buscar a nivell lingüístic, sinó a nivell del text complet: "There is no defense for linguistic equivalence. One can make a case, however, for *textual equivalence*" (Op. cit.: 142). Holmes (1988) defineix l'equivalència així:

"What the translator actually achieves is not textual *equivalence* in any strict sense of the term, but a network of *correspondences*, or *matchings*, with a varying closeness of *fit*. These correspondences are of various kinds, formal, semantic, and/or functional, mimetic or analogical, and achieved at various levels of the translated text, micro-, meso-, and/or macrostructural. Defining the nature of these correspondences and minimum and maximum degrees of fit should be a major task of the translation theorist"(Op. cit.: 101).

Per a Toury (1995) l'equivalència "(...) is not one target-source relationship at all, establishable on the basis of a particular type of invariant. Rather, it is a *functional-relational* concept; namely, that set of relationships which will have been found to distinguish appropriate from inappropriate modes of translation performance for the culture in question" (Op. cit: 86). Per altra part, han de ser considerades totes les equivalències possibles: "The entire set of possible relationships would therefore be taken to constitute *potential* equivalence, i.e., to belong to the theoretical branch of the discipline, whereas the proper place of any *actual* (or *realized*) equivalence would be in DTS [Descriptive Translation Studies] (Op. cit: 90).

Peter Fawcett (1996) considera difícil parlar d'equivalència en traducció de cinema perquè aquesta traducció està molt limitada per: imperatius de sincronització; pressions culturals (adaptació, convencions lingüístiques i culturals de la LC₂, etc.). Però quan aquestes pressions no són tan imperants, els canvis operats tendeixen a buscar una equivalència dinàmica o funcional. Considera que queda molta feina a fer per esbrinar quina mena d'equivalències s'aconsegueixen, i amb quines tècniques de traducció, i si són universals, culturals, o purament idiolectals.

Hatim i Mason (1991) prefereixen utilitzar el concepte *adequació* en comptes d'equivalència: "Adequacy of a given translation procedure can then be judged in terms of the specifications of the particular translation task to be performed and in terms of user's needs." (Op. cit: 8). Així, l'adequació es produiria de manera diferent segons el text, i segons la situació traductora particular d'aquell moment.

Però consideren que el traductòleg hauria de deixar de preocupar-se per l'equivalència, ja que aquesta obsessió li impedeix de veure quines són finalment les operacions que la traducció ha dut a terme en realitat.

Per a Neubert i Shreve (1992) l'equivalència no és realment una relació entre superfícies textuais, sinó una relació d'efectes comunicatius. Dos textos seran equivalents quan proporcionin informació similar a lectors similars en situacions bàsicament similars (Op. cit: 143).

Neubert i Shreve distingeixen entre tres tipus d'equivalència: *equivalència màxima*, *equivalència comunicativa*, i *equivalència textual*. L'equivalència màxima (el terme és de Jäger) es dona quan la superfície lingüística de les frases d'arribada posseeix la major equivalència possible a nivell de frase. Quan l'equivalència màxima surt de les fronteres de la frase, es crea l'equivalència comunicativa. És l'equivalència de funció o objectiu. L'equivalència comunicativa és bàsica per a una aproximació interdisciplinària a la traducció, ja que contempla aspectes sociolingüístics, lingüístics, psicològics, crítics i textuais. Finalment, l'equivalència textual és l'equivalència comunicativa a nivell de discurs.

Christiane Nord (1991: 23) constata que el concepte d'equivalència ha estat discutit des del moment que es va idear: Nida i la seva "equivalència dinàmica", Koller i les equivalències denotativa, connotativa, text-normativa, pragmàtica i formal, Neubert i la "equivalència dirigida al text". Però cap d'aquestes redefinicions no ha fet més clar el concepte; el concepte d'equivalència és un dels més ambigus en traductologia. Pragmàticament, vol dir que el TO i el TD han de tenir la mateixa funció i estar adreçats al mateix receptor. Segons els factors intratextuals de forma i contingut, el TD ha d' "imitar", "reflectir", o "mostrar la bellesa" del TO. Per a ella (Op. cit: 30) l'equivalència s'aconsegueix trobant un punt mig entre la fidelitat i la llibertat, sense arribar ni a la servitud ni al llibertinatge. Els TD que no compleixen els estàndards d'equivalència (que són massa fidels al TO o que es prenen massa llibertats amb aquest) no són considerats traduccions pròpiament dites.

Segons Toury (1995) qui determina quina i quanta equivalència tindrà una traducció són les normes. I les normes beuen tant de la LC₂ com de la LC₁: les característiques d'un text original es mantenen no perquè es considerin inherentment importants, sinó perquè se les considera importants per al receptor (Op. cit: 11).

2.4.8. Sourciers vs. ciblistes / Adequació vs. acceptabilitat

Segons George Steiner (1976: 239), pràcticament l'única conclusió a què ha arribat la teoria de la traducció des de Ciceró i Quintilià fins avui és la dicotomia sourciers vs. ciblistes / literal vs. lliure.

Tradicionalment, la traductologia veia aquesta dicotomia en termes lingüístics. La novetat que presenta la lectura que en fan els autors estudiats per nosaltres és veure la diferència no només lingüísticament, sinó a la llum de molts més factors. Segons una visió polisistèmica, ja que un text s'inscriu en una situació històrica i sociocultural, és lícit fer la diferència en el marc de les coordenades històriques i socioculturals, i no només en termes lingüístics.

Hewson i Martin (1991) es refereixen, com Steiner, al debat històric, que creuen que s'ha mantingut al llarg dels segles perquè és innegable que una traducció no serà mai l'original, de manera que moltes (si no totes) de les característiques del text original hauràn de desaparèixer.

Els utilitzen els termes "LC₁-influenced" i "LC₂-influenced", cosa que treu ferro a la discussió, ja que utilitzar termes més carregats d'ideologia, com "literal" i "lliure" (o pitjor encara, "literal/literari"), subjectivitza massa una anàlisi que hauria de ser el més objectiva possible. L'opció de Toury (1995), "adequació" i "acceptabilitat", és també afortunada. En parlarem més endavant.

Tornant a Hewson i Martin, el compromís entre una *LC₁-influenced translation* i una *LC₂-influenced translation* és un malabarisme constant: "It should be clear from the outset that there can be no one stable and defined midway position between two LCs where, miraculously, the LC₁ 'flavour' would be maintained in a LC₂-accessible context. At best, a TT will oscillate between the two poles" (Op. cit: 128). Els autors consideren que una traducció no tindrà una posició homogènia, sinó que prendrà posicions diferents en moments diferents (Op. cit: 132).

Per altra part, veuen les dues maneres de traduir en termes de mímesi vs. creativitat:

"[The decisions taken by the translator] can be imitative or creative, to the extent that they will either mirror perceived LC₂ reading and comprehension habits, or seek to create new links within the System of Representation. (Op. cit: 180). [el subratllat és nostre]

I com que defensen la creativitat, es decanten en favor de la "*LC₂-influenced translation*":

"Coming now to LC₂, one can say that those in favour of *LC₂-influenced translations* tend to bring out the 'communicative' aspect of language and translation. The ideological viewpoint is what might be termed universalist, or, following Wilss, non-racist, whereby every language can equally express (...) everything; the greatest possible effort is made for the reader, who must not be put off by a text perceived in any way as 'foreign'. The result is a greater or lesser degree of 'normalization', where all the LC₁-specific traces are made to disappear" (Op. cit: 126).

Encara que no tot és tan senzill:

"This naturally involves a standardized view of lexis, grammar, and syntax, a value judgement of the type 'what the writer would have said, had he been French, English, etc.' One of the fundamental problems is to judge what is 'normal' – and this seems to be one of the stumbling blocks of comparative grammars or studies of comparative syntax, which tend to create a *context-free* norm" (Op. cit: 126).

Toury utilitza els conceptes adequació/acceptabilitat, segons un text sigui "source-oriented" o "target-oriented". Com que hi ha dues fonts (original i de destinació) en joc, hi ha dos grups de normes en joc. Un text orientat cap a les normes de la LC₁ és un text "adequat", i un text que se subscriu a les normes de la LC₂ serà un text "acceptable". Una traducció adequada serà una traducció estrangeritzant, en què el TD deixarà transparentar el seu origen. Una traducció acceptable serà una traducció "naturalitzant", en què el TD semblarà talment un text original de la LC de destinació. Però Toury opina que cap traducció no serà ni enterament adequada, ni enterament acceptable, sinó que en alguns aspectes seguirà normes de la LC₁ (adequades), i en altres, de la LC₂ (acceptables).

Heylen (1993: 23) considera la dicotomia en termes de culturalització. Converteix els dos tipus en tres: segons la posició que ocupi una traducció, entre la cultura original i la cultura receptora, les traduccions poden ser:

1. Traduccions que no intenten aculturalitzar l'original. El traductor adopta els codis culturals de la cultura original. La traducció és percebuda com "exòtica" i "estranya" i probablement es quedarà a la perifèria de la cultura receptora.

2. Traduccions que negocien i introdueixen un compromís cultural. Aquestes traduccions s'enfronten amb el problema de la comunicació seleccionant i equilibrant característiques comunes a totes dues cultures (original i receptora). El traductor ha alterat els codis de la cultura receptora de tal manera que els qui es trobin amb l'alteració reconeixeran tant l'alteració com el codi. El text traduït pot assolir una posició canonitzada a la cultura receptora.

3. Traduccions que aculturalitzen l'original per complet. El traductor adopta els codis de la cultura receptora. La traducció pot assolir una posició canonitzada, o quedar-se a la perifèria de la cultura receptora. Les traduccions que aculturalitzen l'original per complet molt probablement modernitzaran i naturalitzaran les tres dimensions textuais: el context lingüístic, l'intertext literari, i la situació sociocultural. Aquest tipus de traduccions probablement també tendiran a explotar l'estratègia de la fluïdesa i de la lectura fàcil, de manera que el traductor resulti invisible o transparent.

Lawrence Venuti presenta la dicotomia amb els termes "traducció estrangeritzant", per a aquella que s'ajusta a les normes de la LC₁, i "traducció domesticada", per a aquella que s'ajusta a les normes de la LC₂ (*foreignizing translation* i *domesticating translation*, respectivament). Ell defensa la primera, perquè realça la "estrangeritat" del text original amb l'ajuda de discontinuïtats estilístiques o d'altres tipus en el text de destinació.

Peter Fawcett (1995) presenta la dicotomia des d'un altre punt de vista. Per a ell, les traduccions poden ser bé *overt translations*, les que funcionen clarament com a traduccions, o bé *covert translations*, les que

volen funcionar com un original de la cultura de destinació. Segons Fawcett, el cinema és sempre una *overt translation*, perquè "we can see with our own eyes that we are dealing with a non-original text" (Op. cit.: 75).

Però nosaltres creiem que, tot i que el suport visual denoti que el film no és un original, el text verbal en si pot adoptar una forma o una altra. Un exemple de traducció *overt* (o adequada, o estrangeritzant) seria els doblatges castellans dels anys 40 i 50. Les normes de traducció cinematogràfica imperants (probablement basades en les normes de traducció literària de l'època) optaven per diàlegs que tenien com a característica sonar "especials", i en absolut pretenien "passar per un original espanyol: "¡Que me aspen!", "Yo que tú no lo haría, forastero", "¡Vas a tragar plomo!", "Si me necesitas, silba. ¿Sabes cómo silbar? Junta los labios y sopla." En canvi, en el cas de les traduccions catalanes de TVC (que va començar a emetre als anys 80) la tradició literària i traductològica era donar preferència a l'acceptabilitat, a la naturalitat, o sigui traduir d'una manera *covert*. Les traduccions d'Edicions 62, i més concretament la col.lecció *La cua de palla* van ser pioneres en crear aquesta tradició d'acceptabilitat. Les traduccions de TVC tendeixen, seguint la tradició, a l'acceptabilitat. Com si es pretengués que la traducció no fos tal traducció, sinó que aquella pel·lícula hagués estat rodada en català. La voluntat de normalització del català per part de TVC té molt a veure amb aquest resultat. Però de la tendència a l'acceptabilitat de TVC en parlarem amb més detall al capítol 5.

En definitiva, sigui quina sigui la nomenclatura adoptada, l'avantatge de contemplar els dos tipus de normes imperants (les de la LC₁ i les de la LC₂) és que ens permet, com observa Lambert (1989: 45), superar la visió tradicional de "fidelitat" i fins i tot de "qualitat" de les traduccions, visió que és quasi únicament "source-oriented" i inevitablement prescriptiva.

2.4.9. Adaptació

Tant la distinció "LC₁-influenced vs. LC₂-influenced", com el concepte del subtext, ens porten directament al concepte d'adaptació. Per a Hewson i Martin (1991) tot text traduït és una adaptació: l'adaptació és una estandarització de l'ús d'aquell text per a funcionar amb les normes de la LC₂.

Hatim i Mason (1991) creuen que una adaptació de l'estil significa inevitablement negar al lector l'accés al món del text en la llengua d'origen.

"[adaptation is] the logical outcome to which is to turn the producer of the SL text into someone else: to give him the expression -and therefore the outlook - of a member of the TL community. One has only to think, for example, of the peculiar Englishness of the dialogue in many of Harold Pinter's plays to realise that any attempt to modify it in translation, for the sake of TL stylistic conventions, would inevitably transform the characters into different people and, no doubt, affect the unstated undercurrents of meaning on which much in the plays depends. In such cases, the 'style' is the 'meaning'." (Op. cit., 1991: 9)

Lawrence Venuti (1992) també veu en l'adaptació (que ell anomena "fluent strategy") certes qualitats negatives, ja que implica imperialisme i dominació cultural de la cultura de destinació sobre la cultura d'origen:

"At the same time, a fluent strategy effaces the linguistic and cultural difference of the foreign text: this gets rewritten in the transparent discourse dominating the target-language culture and is inevitably coded with other target-language values, beliefs, and social representations, implicating the translation in ideologies that figure social differences and may well arrange them in hierarchical relations

(according to class, gender, sexual orientation, race, nation). In this rewriting, a fluent strategy performs a labor of acculturation which domesticates the foreign text, making it intelligible and even familiar to the target-language reader, providing him or her with the narcissistic experience of recognizing his or her own culture in a cultural other, enacting an imperialism that extends the dominion of transparency with other ideological discourses over a different culture." (Op. cit.: 5)

Segons Nedergaard-Larsen l'adaptació es fa per raons sòcio-culturals, no només textuais:

"All this is related to the open/closed nature of the target language-culture towards other cultures. The choices that are made according to this openness or closedness towards others are probably not made consciously, but presumably in accordance with the norms that count in other areas of one's culture. This connection to other systems is a central point in the theory of "polysystems" put forward by the "Manipulation School". [...] Thus, the preference for using 'identity' or 'imitation' in order to retain some local colour, when this does not give rise to problems of comprehension, might well be norm-governed and valid in other parts of our culture" (Op. cit.: 236).

Nedergaard-Larsen considera l'adaptació en termes d'estratègies de traducció: certes estratègies donen com a resultat una traducció més adaptada que certes altres. Així, estratègies com la identitat serien més orientades a l'original, l'explicitació seria una estratègia intermèdia, i la paràfrasi o la adaptació cultural serien més orientades a la destinació.

Recordem que les estratègies a què es refereix estan desenvolupades l'apartat 2.2.1. En comptes de fer una classificació estàtica en caselles, Nedergaard-Larsen proposa que les estratègies es considerin "a continuum from the complete non-translation at the one end to total adaptation at the other one" (1993: 219).

SEGONA PART:
L'ESTUDI DE CAS

3.

EL CORPUS: LA VERSIÓ ORIGINAL

3.1. DESCRIPCIÓ DE LA SÈRIE

Hélène et les garçons és una sèrie de televisió francesa per a públic adolescent. Retrata les vivències d'un grup d'amics als primers anys d'universitat. Els sis personatges principals són tres noies (Hélène, Cathy i Johanna), que comparteixen habitació a la residència d'estudiants, i tres nois (Nicolas, Christian i José), que també comparteixen habitació.

Els decorats, els objectes, la roba, els personatges, els pentinats, etc. són neutres, no identificables amb cap cultura ni cap país en concret (però, això, sí, clarament europeus, occidentals, del primer món -digui's com es vulgui). En cap moment no hi apareixen signes visuals que demostrin que la sèrie té lloc a França. Tota la sèrie està rodada en estudi, i totes les escenes són interiors. Això fa que encara sigui més difícil situar la sèrie a un lloc en

concret, ja que els interiors són menys identificables que les escenes de carrer.

Els personatges estan interpretats per actors-models, de molt bon veure, i vestits a l'última moda (també, segons els paràmetres occidentals). Un article al diari francès *Le Soir*, tot i constatar aquesta exageració estètica, la justificava: "En plus, ils sont tous beaux et habillés "tendance": pas de quoi s'étonner, vous avez déjà vu des héros de feuilleton boutonneux avec les cheveux gras et fringués comme des sacs?" (*Le Soir* 12 de maig de 1993)

Els arguments giren entorn de les vivències amoroses dels sis personatges principals, que constitueixen tres parelles. Hi ha altres personatges secundaris, també joves i la majoria estudiants. A la sèrie no hi apareix mai ni un adult.

Hélène et les garçons és el que podríem anomenar, amb una mica d'humor, una sèrie políticament incorrecta. Els rols estan molt clarament definits: les noies es preocupen dels nois, d'estar guapes, de maquillar-se, etc. Vegem un fragment del guió del capítol 20:

CATHY IL EST PAS MAL CE NOUVEAU RIMEL ... LA BROSSE EST SUPER DOUCE ...
HELENE AH BON...
CATHY EN PLUS TU VOIS ... ÇA NE TIRE PAS LES CILS... ÇA DOIT MOINS LES ABÎMER ...
HELENE SÛREMENT...
CATHY C'EST DRÔLE QUE TU T'INTERESSES SI PEU AUX PRODUITS DE MAQUILLAGE ...
 C'EST QUAND MEME SUPER IMPORTANT POUR UNE FILLE...
HELENE TU SAIS ... MOI J'UTILISE LES MÊMES DEPUIS QUE J'AI QUINZE ANS ... ET JE
 M'EN PORTE TRES BIEN...
CATHY MOI ... TU VOIS ... JE NE POURRAIS PAS ... DES QU'IL Y A UN TRUC NOUVEAU... IL
 FAUT QUE JE L'ESSAYE...

O un altre, del capítol 35:

HELENE SALUT!!! CATHY SURSAUTE ...

CATHY OH ZUT!!! J'AI FAIT BAUER MON VERNIS ... !!!
HELENE *(RIANT)* MA PAUVRE LOULOUTTE !!!
JOHANNA *(TRES SERIEUSE)* C'EST GRAVE POUR ELLE TU SAIS... ETIENNE NE SUPPORTE PAS QUAND SON VERNIS BADE... IL VA ENCORE LA PRIVER DE NOURRITURE... OU MEME LA BATTRE... !!!!

Als nois, a més de les noies, també els interessa tocar, cosa que, com que fan en exclusiva, dóna un aire masculista a la seva actitud. Un exemple del capítol 50:

CHRISTIAN ALLEZ LES FILLES, LAISSEZ LES HOMMES REPETER! *NICOLAS PREND SA GUITARE ...*

En les ressenyes sobre el programa, quan es va començar a emetre a França, aquest aspecte era molt comentat: "Filles et garçons sont chacun à leur place. Vous êtes-vous demandé pourquoi ce n'est pas une fille qui joue de la batterie? Et pourquoi la "catastrophe au volant", c'est Laly et non un des garçons?" (*Télérama Junior* 29 d'agost de 1994) Segons la sociòloga Dominique Pasquier, "[...] la série est une "éducation sentimentale télévisée" qui donne une "vision très traditionnelle des rôles sexuels. On voit Hélène recoudre les boutons de la chemise de Nicolas et Nicolas déboucher la baignoire d'Hélène." (*Le Monde* 21 de febrer de 1994)

Però no només els rols sexuals són molt tradicionals, sinó tot allò relacionat amb la sexualitat. Dominique Pasquier continua: "Les étreintes sont des calins. Les tout-petits peuvent croire que faire l'amour c'est simplement s'embrasser sur la bouche. On est plus proche de la tendresse que de la pulsion sexuelle. Ça rassure." Altres opinions no justifiquen tant aquesta actitud edulcorada envers el sexe:

"Hélène c'est l'amour genre "Je te conte fleurette en t'embrassant a peine sur la bouche, de peur d'attraper un bébé en faisant ça". Une

attitude qui révèle un manque de maturité certain pour ces jeunes gens de vingt et quelques années, en première année de sociologie ou de lettres modernes. Les autres sujets qu'ils affectionnent, comme les fringues, la musique, les études, les parents... n'étant que prétexte à le réinventer, l'amour [...]." (Le Figaro 23 avril 1993)

Aquesta visió tradicional de la sexualitat en algun moment esdevé fins i tot homòfoba. Vegem un fragment del capítol 50:

JOHANNA **RACONTE !!! TU AS SEDUIT LA FILLE DU GENERAL !!!**
NICHOLAS **PRESQUE ...**
CHRISTIAN **NON !! ELLE EST JOLIE !! ?**
NICHOLAS **J'AI DIT PRESQUE ... CE N'EST PAS LA FILLE DU GENERAL...**
JOHANNA **NE ME DIT PAS QUE C'EST LE GENERAL QUI EST COMME ÇA... (ELLE MIME UN PD)**
HELENE **JOHANNA ... TU EXAGERES ...**
CHRISTIAN **TOUJOURS ... C'EST POUR ÇA QU'ON L'AIME !!!**

O un altre, del capítol 35:

NICOLAS **MAIS TU SAIS ... JE SUIS TRES BIEN TOUT SEUL !**
CHRISTIAN **TOUT SEUL... TOUT SEUL!!! MAIS C'EST PAS NORMAL.... A TON AGE... UN GARÇON
NE DOIT PAS VIURE SEUL ...**
NICOLAS **ECOUTE CHRISTIAN... T'ES TRES GENTIL MAIS...**
CHRISTIAN **MAIS TU NE TE RENDS PAS COMPTE NICOLAS... C'EST PAS SAIN...
BIOLOGIQUEMENT... T'AS BESOIN D'UNE FILLE...**

Per altra part, Héléne i els seus amics no tenen mai problemes econòmics. Compren roba, van a sopar i a prendre coses contínuament, però en molt poques ocasions es parla de diners. Tampoc no es parla gaire ni d'exàmens ni de les classes. "Évacués, également, les parents puisque les jeunes sont en internat: les examens, qui sont pourtant le plus gros facteur de dépression chez les étudiants; le SIDA, puisqu'ils s'aiment au delà de

toute sexualité, sujet tabou de la série; les problèmes de racisme et enfin toute incursion extérieure, les six compagnons ne sortant jamais de leur univers [...]" (*Le Figaro* 23 avril 1993)

Els personatges semblen portar una vida idíl·lica en què el problema més gran és si el nòvio o la nòvia els fa cas o no. Alguns periòdics justifiquen que l'argument sigui així de "light": "'C'est débile mais ça me fait du bien". La sentence d'Elsa, 10 anys, resume le sentiment général des quelques quatre millions de téléspectateurs [...]. Ça change de la réalité des jeunes: la drogue, le Sida, le chômage, les cités..." (*Le Figaro* 23 avril 1993) O bé ho justifiquen des d'altres posicions: "De plus en plus de jeunes vivent dans des familles éclatées, explique Dominique Pasquier, sociologue au CNRS, qui prépare un ouvrage sur la série. Or, dans "Hélène et les garçons", on leur présente une image réconfortante du couple: quoiqu'il arrive, Hélène aimera toujours Nicolas et vice-versa." (*Télé Star* 6 de desembre de 1993)

Encara que no totes les justificacions són tan científiques: "A male colleague of mine was disarmingly frank about his own addiction: "I watch it for the girls with no bras." (*Sunday Times Style and Travel*, 2 de gener de 1994) Perquè, com diu el sociòleg Patrick Champagne, la sèrie està feta per agradar a molts tipus de gent "Au même titre que les speakerines de télévision ne sont ni trop mondaines, ni trop populaires pour satisfaire tous les téléspectateurs, les feuilletons familiaux comme celui ci doivent contenter la grand-mère et les enfants, sans faire trop peur aux parents". (*Le Figaro* 23 avril 1993) Manuel Espín (1989), sociòleg espanyol, considera que "lo joven, entendido como una visión pasteurizada de la juventud, está de moda." Segons ell, l'explicació està en la societat de consum:

"Con ello, se amplía notoriamente el mercado, incorporando con todos esos elementos de identificación, al joven a los mecanismos de

la sociedad de consumo. Se presenta así una imagen *juvenil* a gusto de los adultos. Esa presencia de lo juvenil es codificada en compartimentos estancos, bajo una visión edulcorada o eufórica, o bien, bajo el prisma de la truculencia; las dos líneas que mejor *venden* en el mercado un producto llamado *juventud*." (Op.cit.: 57-58)

Altres publicacions, en canvi, no justifiquen, sinó que critiquen una actitud tan tradicional i una estètica tan polida: "Yet the new generation of French wannabes, while bearing the characteristic pout, appears to offer little but long legs, well-filled chests and scrupulously sanitised CVs. [...] The focus on squeaky-clean model girls is also proving deeply tiresome for a range of talented actresses who do not fit the national bill for skeletal, bug-busted pin-ups." (*Sunday Times Style and Travel*, 2 de gener de 1994) I un diari francès també opina de manera semblant:

"Marie, mère d'une petite fille de dix ans également, a prévenu son enfant du "caractère régressif de ce truc", ajoutant qu'elle a "l'impression de revenir 30 ans en arrière, quand les lycées n'étaient pas mixtes et que les rapports entre garçons et filles se bornaient à des phantasmes fleur bleue".

"L'impression de Marie se vérifie à l'écran: chambrée rose pour les filles et bleues pour garçons; journal intime pour les unes et discussions sur les "belles nanas du bahut" pour les autres; caleçons naf-naf pour les minettes et blousons Chevignon pour les minets... les personnages sont d'un conformisme désarmant."(*Le Figaro* 23 abril 1993)

Quant al llenguatge, els personatges utilitzen una parla juvenil, però bastant formal. "Ils sont aussi bien élevés: même si leurs conversations d'étudiants et leurs préoccupations restent assez puériles pour être compréhensibles par des pré-adolescents, pas question de parler comme dans la rue. Dans "Hélène" on jure rarement. On peut parler "branché", mais pas argot." (*Le Soir* 12 de maig de 1993)

El llenguatge és d'articulació deíctica: tot són diàlegs, no hi ha narració. Uns i altres parlen constantment, i s'ho expliquen tot a tots, diverses vegades cada cosa. El resultat és una sèrie molt densa en text verbal, i en què les mateixes coses es repeteixen de totes les maneres possibles.

3.2. PRODUCCIÓ, EMISSIÓ I PÚBLIC A FRANÇA

La productora d'*Hélène et les garçons* és AB, la primera companyia audiovisual de França, amb 1.300 empleats i amb una producció de 4.000 hores anuals, que es venen a cadenes franceses i de tot Europa. Les sit-coms constitueixen el 50% de les produccions d'AB, els discos, el 20%, les revistes sobre les seves estrelles, el 10%, i la distribució de dibuixos animats japonesos i sèries estrangeres, el 20%.

La sèrie es va escriure i rodar entre 1992 i 1994. Era la continuació de *Premiers baisers*, una altra sèrie de 318 capítols, dedicada a un públic una mica més jove. Hélène és la germana gran de Justine, la protagonista de *Premiers baisers*. L'èxit d'aquesta primera sèrie va animar els productors a fer una segona sèrie amb la germana gran com a protagonista.

Hélène et les garçons consta de 280 capítols de 26 minuts de durada. Es va rodar als estudis de la cadena de televisió TF1 a la Plaine Saint-Denis (París), amb horaris de rodatge titànics, de les vuit del matí a les deu del

vespre. El ritme de producció era més alt de l'habitual: un dia i mig de rodatge per cada capítol (26 minuts). Perquè serveixi de comparació, una producció audiovisual mitja es roda a un ritme de dos minuts de resultat aprofitable per dia de rodatge.

Els guions els signa Patrick Azoulay, productor i gerent d'AB. Per escriure'ls, s'inspirava en el que passava al seu voltant: "Pour *Hélène et les garçons*, il dit avoir puisé son inspiration directement dans la vie de sa "boîte de prod", où travaillent 800 personnes, pour la plupart des jeunes: "Je me suis inspiré des histoires d'amour entre la script et le machiniste sur les tournages, par exemple"." (*Le Figaro* 23 abril 1993) I també del que opinaven les fans:

"Un instrument se révèle particulièrement précieux pour eux: le courrier reçu par la star. [Hélène Rolles, l'actriu que fa d'Hélène] Les histoires sont ainsi écrites en accord avec les attentes du public qui n'hésite pas à prendre la plume pour donner son avis. On teste aussi de cette façon la popularité d'un personnage, mais surtout les réactions du public aux intrigues. par exemple, le jour où Hélène fut infidèle et se laissa séduire par Thomas, l'un de ses anciens flirts, une véritable panique se déclencha dans le public. Depuis, les producteurs de la série ont décidé de maintenir l'intégrité de l'héroïne qui ne doit connaître ni passades ni tromperies". (*Gala* nº 73, del 3 al 9 de novembre de 1994)

A França es va començar a emetre el maig de 1992 i va tenir un èxit extraordinari: el maig de 1993 tenia gairebé quatre milions d'espectadors (*Le Soir* 12 de maig de 1993). Tot, gràcies a la "Rencontre entre un système de marketing efficace et un principe d'identification vieux comme le monde." (*Le Monde* 21 de febrer de 1994) Una altra clau de l'èxit és que la sèrie era

francesa: "Les jeunes s'identifient à ce feuilleton d'autant plus volontiers qu'il est français. Les séries américaines transmettent de façon implicite un certain nombre de clichés, inhérents à la culture américaine. Le mode de vie et la façon de communiquer sont différents." (*Top Santé*, agost de 1993). Es va emetre diàriament en prime time, i a 12 de novembre de 1997 se n'havien fet ja 3 redifusions.

La composició del públic a França era la següent:

4-14 anys: 16%

15-49 anys: 42%

50 anys en endavant: 22%

De totes aquestes xifres, dos terços són noies. (Informe del departament de marketing de TF1, setembre de 1994; font: Médiamètre). Algunes publicacions comenten com és de sorprenent aquesta composició:

"Hé oui! parmi les quatre millions de téléspectateurs qui suivent chaque jour "Hélène et les garçons" les plus de 50 ans sont légion. Ainsi, a 72 ans, André Limousin, retraité de la SNCF, est un fidèle: "J'ai commencé à regarder avec mes petites-filles, puis j'ai continué tout seul, parfois avec des copains. Johanna est ma préférée, c'est la plus rigolote." [...] Les très jeunes, en culotte courte et jupe plisée, raffolent eux aussi d'Hélène". D'abord parce qu'on y voit beaucoup de baisers sur les lèvres!" (*Télé Star*, 6 de desembre de 1993)

Quant a la composició social, "Le milieu socio-culturel du public d'"Hélène" est plutôt faible. La plupart des lettres qui parviennent à sa maison de production proviennent de petites agglomérations ou de banlieus défavorisées." (*Gala* nº 73, del 3 al 9 de novembre de 1994)

3.3. EXPORTACIÓ

Hélène et les garçons s'exporta a uns quaranta països: Espanya, Turquia, Grècia, Noruega, Bèlgica, Suïssa, Polònia, Rússia, l'Àfrica francòfona, a una dotzena de països d'Amèrica Llatina, etc. (informació proporcionada, a petició nostra, per Delphine Mussard, responsable de Marketing d'AB International Distribution; carta datada del 12 de novembre de 1997)

La premsa constata un èxit semblant a l'original a Rússia, Espanya, Mèxic, Xile, Taiwan i Noruega (*InfoMatin*, 20 de setembre de 1995, *Votre Dimanche*, 15 d'octubre de 1995, *Le nouvel Observateur*, 7 de febrer de 1996, *Libération*, 3 d'abril de 1997, *France Dimanche*, 14 d'abril de 1997, *Bergens Tidende*, 16 de desembre de 1994, *Sunday Times Style and Travel*, 2 de gener de 1994).

El 1994 AB Productions va produir una versió d'*Hélène et les garçons* a Alemanya, amb actors alemanys, per a RTL+. La versió alemanya es va rodar als estudis de la Plaine Saint-Denis, amb uns decorats pràcticament idèntics als francesos. També s'ha rodat un programa pilot i no definitiu amb actors-models americans. Si els americans s'hi interessaven i la producció tira endavant, la sèrie es titularà *Making Waves* i es desenvoluparà no a la universitat, sinó en un barco, en un viatge d'estudis.

Com afirmen els productors, l'exportabilitat de la sèrie era prèvisiblement:

"*Hélène et les Garçons* a d'abord été produit pour répondre à la demande des diffuseurs nationaux, sans perdre de vue le marché international. (...) Cela a permis de le distribuer plus facilement. (...) Il est certain que *Hélène et les Garçons* ainsi que les autres sitcoms que nous produisons bénéficient à l'exportation d'une image neutre: les

personnages, les lieux dans lesquels ils évoluent, sont procès des téléspectateurs, quelque soit leur culture. Il s'agit de productions non spécifiquement françaises: elles décrivent la vie d'adolescents et de jeunes adultes confrontés à des problèmes identiques à ceux que connaissent les téléspectateurs du monde entier. Amours, passions, modes... voire chômage, drogue... sont des thèmes universels abordés avec humour, sous l'angle de la comédie. Il s'agit de divertissements appréciés aussi bien en Allemagne, qu'en Corée du Sud. D'autres éléments permettent une distribution internationale: format du programme (26 minutes), série longue (un atout pour les programmeurs - en outre, un programme obtenant sur une longue période une part de marché importante dans un pays donné, peut espérer faire de même à l'étranger), cible bien définie." (carta de Delphine Mussard, 12 de novembre de 1997)

3.4. EXPORTACIÓ A CATALUNYA I EMISSIÓ

Com que el que pretenem aquí és fer una investigació sistèmica, començarem per establir la relació entre el sistema d'origen i el sistema de destinació: en aquest cas concret, la producció televisiva francesa i la consumició televisiva a Catalunya. Aquí tenim unes primeres dades:

"Si veiem les graelles de programació dels països europeus, com ja s'ha assenyalat, la permeabilitat entre les fronteres europees és pràcticament nul·la. Es podria dir que l'únic element cultural que ens unifica, en l'àmbit audiovisual, als consumidors europeus, és que tots compartim el gust pel producte americà." (Prado 1996: 72)

"La producció [europea] de ficció per televisió no troba una difusió acceptable en d'altres *broadcasters* comunitaris tot i representar un 40% de la programació difosa en el seu propi país." (Kirchner 1996: 56) Pel que opinen els experts, sembla que a la televisió europea hi ha pocs programes europeus. En aquest sentit, la importació d'*Hélène* per part de TVC és una excepció.

Per TVC, *Hélène et les garçons* es va emetre del 10. 1. 1994 al 13. 11. 94, dels capítols 1 al 50. Des del 1. 1. 1996 fins al 17. 7. 96 es van reposar els primers 50 capítols, i es va continuar amb els que faltaven fins a 130. No se'n van comprar més (recordem que la sèrie consta de 280 capítols). Es va decidir programar-la al vespre, just després de *Premiers baisers* (el títol català era *De què vas?*), que era per a canalla una mica més jove. És possible que aquesta combinació fos suggerida per la productora de la sèrie, ja que a altres cadenes franceses i de Luxemburg (com hem sabut per la programació de TV que apareix a la premsa) s'emet també primer *Premiers Baisers*, i a continuació *Hélène et les garçons*. A TVC, la sèrie s'emetia en dual (sistema que permet a l'espectador triar si vol escoltar la banda sonora original, o doblada). Quan van començar a emetre la sèrie, els responsables de programació van suposar que atrauria un públic d'entre 11 i 14 anys. Però finalment el públic real que va acabar atraient es trobava entre els 9 i els 12 anys.

4.

EL PROCÉS DE TRANSFERÈNCIA LINGÜÍSTICA

En aquest capítol descriurem el procés que segueix un producte televisiu des que surt del país d'origen fins que s'emet per la televisió de destinació. La finalitat d'aquesta descripció és veure com és de complex aquest procés, i quants actors hi intervenen. Només tenint en compte aquesta complexitat podrem entendre el resultat, alguns aspectes del qual, estudiats aïlladament, resultarien inexplicables.

4.1. CRITERIS DE SELECCIÓ I PROGRAMACIÓ DEL MATERIAL DE PRODUCCIÓ ALIENA

Recordem que segons Toury una de les "normes preliminars" de traducció més importants era la "Translation Policy". A continuació exposarem quins són els criteris de compra i programació de TVC per als programes de producció estrangera (i, per tant, que hauran de ser traduïts). En altres paraules, quina és la "política de traducció" de TVC. La informació

sobre aquest apartat prové d'una entrevista personal amb Marta Trias, ajudant del Director de Programació de TVC, i amb Francis Humble, cap de compres del Departament de Producció Aliena.

El director de programació i els seus col.laboradors són qui decideixen què compra TVC i quan ho emetrà. Els col.laboradors busquen el material i fan les seves propostes, però la decisió final la pren el director de programació. Els camins pels qual TVC arriba a tenir interès en una producció són diversos. Hi ha fires de televisió, en què les productores i distribuïdores ofereixen els seus productes. A les fires s'inicien, es determinen o es tanquen negociacions, que poden haver començat abans. En altres ocasions, si als responsables de programació els interessa una sèrie, busquen com sigui la productora i inicien les negociacions. Els responsables es poden haver assabentat d'una sèrie que sembla interessant a través de les revistes especialitzades, perquè la productora els n'ha enviat una mostra, perquè n'han sentit a parlar a col·legues seus, o perquè l'han vist casualment a la televisió d'un hotel a l'estranger.

Normalment no es compra mai un producte (pel·lícula, sèrie, documental, etc.) aïllat, ja que les distribuïdores ofereixen els productes en paquets. En cada paquet hi ha un o més d'un producte que són capçaleres. Després hi ha una segona categoria, i tercerament hi ha "la torna". La torna són normalment productes que al comprador no li interessa massa comprar, però que al distribuïdor li interessa vendre. És el que és més dur de negociar. El comprador negocia rebaixar el paquet, per fer-lo més petit (i conseqüentment més barat), o intenta exigir que pel mateix preu s'hi afegixi un producte que interessi molt.

Respecte dels criteris de compra dels productes, es valora la totalitat del paquet, en relació al preu, i també la qualitat. Per molta quantitat de productes que ofereixi un paquet, de vegades un preu no compensa una

compra. Primer es decideix si es compra (si es vol, si es necessita), i després es pensa en el preu. El preu pot fer decidir finalment que no es compra, però sempre és posterior. Els criteris que més influeixen en la decisió de la compra d'un producte són (sempre segons el que diuen Francis Humble i Marta Trias):

- que faci falta aquell tipus de producte per a la programació futura (per exemple: si hi ha una línia de programació prevista amb moltes hores de programació infantil, interessa comprar productes infantils).
- la categoria: si un producte és de *family viewing* ("per a tota la família", o sigui que tingui l'audiència al més àmplia possible), o si és adequat per a un cicle que ja està previst, etc.
- la qualitat: que el producte no sigui dolent, encara que potser tindria audiència fàcil. El plantejament és, per exemple "Això ho mirarien els nens. Però, volem que sigui això el que vegin els nens?"
- que s'adigui amb el públic: per molt bona qualitat que tingui un producte, ha de ser potencialment interessant per als espectadors.
- els drets d'emissió: cada producte té drets d'emissió per un temps, un territori i un nombre d'idiomes determinats. Interessen els productes que tenen els drets més llargs, i més amplis, sobretot si es poden vendre a terceres televisions, amb la qual cosa es recupera part de la inversió. Alguns productes tenen uns drets d'emissió que comencen al cap de molts anys; l'interès d'aquests productes és baix. Els drets no solen ser fixos, es negocien sobre cada producte. Alguns productes especialment cars es poden comprar entre més d'una televisió, i després cada una paga un tant per cent que ja està estipulat. Aquesta mena de compra en equip és habitual entre les televisions autonòmiques espanyoles, cosa que no només abarateix les despeses, sinó que els garanteix l'exclusivitat dels productes (si un producte

s'emet alhora al País Basc i a Catalunya no passa res; l'exclusivitat es perdria si s'emetés alhora a Catalunya i a una televisió estatal).

- principis morals: no es compra res que atempti contra l'ètica fonamental de TVC: productes barroers, sexistes, pornogràfics, etc.
- actors famosos: són una garantia d'audiència.
- que sigui un producte recent, sobretot en el cas dels llargs-metratges.
- el taquillaatge que va tenir als cinemes comercials no és un criteri absolut, sinó un barem: ajuda a decidir el preu, però no si es compra o no es compra.
- l'èxit d'un producte al país d'origen no és un criteri absolut, però sí un possible criteri d'interès.

Respecte del tipus de productes (pel·lícules, sèries, documentals, etc.) es compren uns o altres en funció de les necessitats: segons l'estoc que TVC tingui en cada moment, segons la programació prevista, etc. Els productes d'un paquet que, un cop comprat, es decideix que no interessin, no s'emeten, ni tan sols es tradueixen.

Quant a les condicions d'emissió, la compra es fa per un període determinat, i per un número d'emissions determinat, que farà variar el preu. De vegades es compra només per a Catalunya, o es compra a nivell estatal, amb dret a revendre-ho a altres cadenes autonòmiques, o a alguna de nacional.

El dia i l'hora d'emissió es decideix segons la mena de producte: si és una pel·lícula, una sèrie, un programa de producció pròpia, etc. El director de programació és qui decideix el tipus de versió traduïda que correspondrà a cada producte (subtitulació, doblatge sincronitzat, voice-over, etc.). Però la subtitulació és pràcticament inexistent: la ratio dels darrers anys ha estat d'un llarg-metratge mensual, i ocasionalment, en els noticiaris, les intervencions de certs personatges famosos (especialment polítics). La resta

es dobla tot, normalment amb doblatge sincronitzat, i els documentals en *voice over*.

4.2. EL PROCÉS DE TRADUCCIÓ I DOBLATGE

4.2.1. Producció i distribució de cinema i televisió

Abans de començar a parlar de traducció audiovisual caldria recordar el procés de producció i distribució dels productes. La traducció depèn d'una sèrie de factors determinats a priori per la *producció* del film, i també per la seva *distribució* en una àrea lingüística diferent d'aquella en què es va fer. A continuació descriurem breument per un cantó la producció, i per l'altre la distribució dels audiovisuals.

Així com la producció literària l'efectua (en general) una persona concreta en un moment i un lloc concrets, la producció d'un audiovisual és un acte col·lectiu i dispers. Col·lectiu, perquè hi intervenen nombrosos "autors-factors": el director, el guionista, el productor, el director de fotografia, l'il·luminador, els actors, el muntador, etc. Cada una d'aquestes persones hi aportarà la seva marca d'autoria, i el resultat de la pel·lícula serà necessàriament diferents només que canviï algun dels autors-factors.

És un acte dispers, perquè s'efectua molt fragmentadament, i en un període estès en el temps. Primer, s'escriu el guió. Després, es busquen productors, subvencions, ajudes, o actors famosos que assegurin certs beneficis a priori. Després es fa el casting que decidirà quins seran els actors. Si la pel·lícula és el projecte d'un director, aquest serà qui prendrà les decisions definitives. Si la pel·lícula és el projecte d'un productor, serà aquest qui prendrà les decisions, fins i tot decidirà qui serà el director. Un

cop això resolt, es rodaran les escenes de la pel·lícula, i no necessàriament en ordre cronològic. L'últim pas és la postproducció: muntatge, gravació del so (si aquest no ha sigut gravat en directe), i/o gravació de la música.

La distribució del producte és vital. Aquesta es farà basant-se en una sèrie de tècniques de publicitat i marketing: cartells, trailers, anuncis a TV i revistes, etc. S'utilitzaran com a reclam molts elements: el nom del director, dels actors, la popularitat del tema, l'obra literària en què pugui estar basat, el fet que sigui una història verídica, etc. La primera fase de la distribució es fa des del país d'origen de la pel·lícula (que en un altíssim percentatge és els Estats Units). Aquesta primera fase és responsabilitat de les productores i consisteix en una campanya publicitària, amb les tècniques i arguments mencionats anteriorment, dirigida als periodistes nacionals i estrangers (aquests darrers, amb vista als beneficis de la venda de la pel·lícula a l'estranger). L'objectiu és que aquests comencin a parlar als seus diaris del "gran èxit" que aquella producció està tenint al país d'origen, per preparar el terreny abans de l'estrena al país de destinació

La segona fase de la distribució la duu a terme no ja la productora, sinó la distribuïdora, al país de destinació. La traducció és un element indispensable en la distribució d'una pel·lícula, i la qualitat en determinarà directament el possible èxit. Tot i això, en la realitat la traducció és la part de la distribució a la qual se li dóna menys importància. En general, la traducció es fa al país de destinació. Una excepció important a aquesta generalitat és la productora Disney. Disney intenta controlar al màxim tots els aspectes de la distribució a l'estranger dels seus productes. Per a aconseguir aquest control màxim efectuen les operacions de distribució des dels Estats Units, a través d'una distribuïdora pròpia, Buena Vista. Des dels Estats Units, Buena Vista tradueix i dobla les pel·lícules (recordem que les pel·lícules de Disney estan

doblades a un castellà vagament llatinoamericà o "pan-american"), en negocia la distribució, en dissenya la campanya de publicitat a l'estranger, etc. A part del cas emblemàtic de Disney, poques són les produccions audiovisuals que es doblen des de la productora, no des de la distribuïdora. En citarem un cas, que per la seva raresa és també significatiu: el de Stanley Kubrick. Aquest director supervisava personalment totes les versions estrangeres de les seves pel·lícules, viatjant al país de destinació respectiu, i triant personalment els traductors, els directors i els actors de doblatge. Així, a Espanya el seu traductor va ser, a partir de *La naranja mecánica* (*Clockwork Orange*, 1971), Vicente Molina Foix. El doblatge al castellà de *El resplandor* (*The Shining*, 1980), el va dirigir Carlos Saura, i el de *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, 1986), Mario Camus. De fet, aquesta actitud respon perfectament al tarannà de Kubrick, "a perfectionist who, like Welles and Bresson, controls every detail of the film himself, from scripting to cutting" (Mast, 1986: 444). O, en boca de Quim Casas, "[degut al prestigi que va aconseguir al final de la seva carrera] Ya se permitía el lujo de escoger las salas de estreno, de seleccionar a los directores de doblaje y de controlar por ordenador las ganancias diarias de sus filmes en todo el mundo. Un perfeccionista fuera y dentro de los plató de rodaje." (*El Periódico*, 9-3-99)

4.2.2. La pràctica de la traducció

4.2.2.1. El procés

De la mateixa manera que el text audiovisual és diferent del text escrit, traduir textos audiovisuals és diferent de traduir textos escrits. Recordem que Toury i Holmes deien com era d'important en traductologia analitzar la interdependència entre el procés i el producte. Vegem doncs

quin és el procés de traducció d'audiovisuals, per tal que, més endavant, això ens il·lumini per entendre el producte. La informació d'aquest apartat prové d'entrevistes amb Josep Maria Carbó, membre de la Comissió de Normalització Lingüística, Assumpta Anglada i Isabel Núñez, traductores de TVC, i de la nostra pròpia experiència de deu anys traduït per a aquest ens televisiu. En aquest treball ens centrarem en la modalitat de doblatge.

Hi ha dos tipus de doblatge: doblatge sincronitzat, i voice-over. El doblatge sincronitzat és la substitució dels diàlegs originals per diàlegs traduïts, en sincronia amb la imatge dels actors que parlen; s'utilitza sobretot per pel·lícules de ficció. Hi ha tres tipus de sincronia. En aquest treball no ens estendrem més sobre les particularitats de la sincronia, perquè no és aquest l'objecte d'estudi. Però per més referència, veure l'extensa anàlisi que d'aquest tema fa Candance Whitman-Linsen (1992). El voice-over s'utilitza en documentals, i no està sincronitzat; el so original continua audible, encara que a menys volum que el text traduït.

Aquesta diferència no és només tècnica. La traducció serà diferent segons la modalitat escollida. En el doblatge sincronitzat les frases traduïdes hauran de coincidir amb el moviment de llavis de l'actor en pantalla, per tal que el doblatge resulti creïble. Això limita les possibilitats de traducció. En canvi el voice-over, com que no és sincronitzat amb els llavis dels actors, dóna molta més capacitat de maniobra, és una traducció menys constrictiva. El voice-over, però, pel fet de conservar el diàleg original audible, està una mica més supeditat al TO. Si l'espectador entén parcialment l'idioma original, inevitablement comparará original i traducció. Per altra part, la traducció ha de ser més curta que l'original, ja que en el voice-over la traducció comença a sentir-se uns segons més tard que l'original, i han d'acabar alhora.

A continuació detallarem el procés de traduir una pel·lícula, des que es decideix traduir-la, fins que s'emet la versió traduïda. És important remarcar que totes les fases del procés afectaran en alguna manera el producte final. És per això que cal considerar com a etapes de la traducció per exemple l'encàrrec d'aquesta traducció, o el procés de doblatge i correcció posterior, que en altres estudis sobre traducció audiovisual no es tenen en compte. Només tenint en compte totes les etapes del procés es podran explicar tots i cada un dels detalls del producte final. Hem de dir també que el procés que exposarem és l'ideal: hi ha casos en què alguna de les etapes no s'efectua, per presses, per falta d'interès o per alguna dificultat tècnica.

1. El traductor rep les instruccions de l'iniciador. En situacions ideals, ha de quedar clar:

a. el tipus de versió (subtitulació, doblatge, comentari o voice-over) que se li demana

b. el llenguatge d'arribada que es vol que utilitzi:

l'estil

paraules no desitjables (per exemple paraulotes, insults)

c. referències no desitjables (bromes sobre la cultura receptora, referències a l'església, al govern, etc.)

Cal remarcar que les instruccions poden ser tant positives (resultats desitjats) com negatives (resultats no desitjats). Un exemple de resultat desitjat seria el de la traducció objecte de la nostra anàlisi: la traductora va rebre instruccions per traduir *Helena, quina canya!* adaptant-ne la varietat lingüística. Un exemple de resultat no desitjat seria el de la traducció de *Plump Fiction* (una versió còmica inspirada en *Pulp Fiction*. En un fragment apareixien unes monges gàngsters que utilitzaven recurrentment l'exclamació *Holly Shit!*. La traductora va pensar que seria perfecte utilitzar

"Hòstia santa!". Però els responsables de TVC van ser clars: no acceptarien blasfemes.

2. El traductor tradueix:

a. Visiona la pel·lícula, usualment una còpia en vídeo. Aquesta és una tasca preliminar i imprescindible, ja que les imatges de la pel·lícula donaran moltes vegades la clau per la comprensió dels diàlegs. Hi ha ocasions en què el diàleg per si sol és incomplet, i per tant, incompreensible. El diàleg utilitza una sèrie de dïxis i anàfores que es refereixen a elements externs a aquest mateix diàleg: les imatges. Ho explicarem amb un exemple. En un reportatge sobre bandes de carrer a Los Angeles, una noia jove explicava les seves experiències com a membre d'aquestes bandes, i li deia a la seva filla: "Your father is over there". Sense haver vist les imatges, les traduccions possibles eren vàries: "El teu pare és allà", "El teu pare corre per aquí", etc. Però en veure les imatges, el traductor se n'adonava que el diàleg es desenvolupava a un cementiri, i que quan la mare es dirigia a la seva filla li indicava una tomba. Per tant, la noia volia dir "El teu pare és enterrat allà". No cal dir el vergonyós error en què hauria incorregut el traductor si hagués traduït, sense haver vist les imatges, "El teu pare corre per aquí".

Hi ha dos tipus de guions: els de pre-producció, i els de post-producció. Els primers són el guió preliminar que s'ha utilitzat per rodar la pel·lícula. Aquest guió té poques indicacions escèniques, ja que en rodar la pel·lícula això es va decidint sobre la marxa. A més, els guions de pre-producció no necessàriament corresponen als diàlegs finals, perquè durant el rodatge es poden haver improvisat, canviat, suprimit o afegit moltes coses. Els guions de post-producció són la transcripció fidel que es fa de la pel·lícula un cop aquesta està feta. Els diàlegs corresponen exactament a allò que se sent a la pel·lícula. Les indicacions escèniques són profuses i de gran

exactitud: s'hi indica on transcorre l'escena, a qui es dirigeix cada personatge quan parla, el to de veu que utilitza, o els gestos que l'acompanyen. Al traductor li resulta molt més fàcil traduir un guió de post-producció que un de pre-producció: primerament, perquè el primer li assegura que les frases dels actors són realment les de la pel·lícula; i, segon, perquè les indicacions escèniques l'ajuden a interpretar el significat dels diàlegs. Els guions de les pel·lícules de Woody Allen són excepcionalment acurats: cada paraula o expressió de difícil interpretació estan explicades amb pèls i senyals, sobretot aquelles en jídix o molt particulars de la cultura jueva novaioquesa. Però tot i aquestes indicacions, el visionat de la pel·lícula continua sent imprescindible.

b. El traductor comprova que el guió que se li ha proporcionat correspon exactament a la pel·lícula. Si cal, fa les correccions pertinents (afegir o eliminar paraules, canviar frases senceres, eliminar o afegir fragments). Si el traductor no disposa de guió, haurà de traduir directament mentre veu la pel·lícula. És el que s'anomena "traduir de pantalla". Una traducció de pantalla es paga amb un 50% de suplement (preus de TVC).

Una altra dificultat que es pot donar alhora de traduir és que de vegades el traductor no té el guió original, sinó una traducció de l'original a una llengua intermèdia. A partir d'aquesta llengua intermèdia haurà d'elaborar la seva traducció a la llengua de destinació. Això sol passar amb els productes de llengües de poca difusió, com el polonès o el japonès; la versió intermèdia sol ser en una llengua de major difusió, com el francès o l'anglès. Si no coneix la llengua original, li és pràcticament impossible comprovar si la versió intermèdia segueix exactament l'original o no.

c. El traductor tradueix. Pot tenir en compte la sincronització: que els fragments de text traduït corresponguin aproximadament en llargada als fragments de text original, perquè text i imatge siguin sincrònics. També pot

tenir en compte que en els primers plans les consonants labials s'han de procurar mantenir, perquè són molt visibles en les boques dels actors. Així, per exemple, és millor traduir *people* per "persones" que per "gent". Aquestes consideracions, però, han de ser tingudes només *grosso modo*, ja que la feina de sincronització (anomenada "ajust") la fa l'ajustador.

3. L'ajustador ajusta el text per ser doblat.

a. Primer ajusta el text al moviment dels llavis dels actors, sobretot en els primers plans, i només en els diàlegs en on (en què es veu el personatge de cara). També indica quins trossos de diàleg estan en on, i quins en off. Aquesta operació

b. Un cop ajustat el text, l'ajustador el pauta en *takes*, o preses de gravació. Cada take es compon de 8 línies de text, de 60 espais, incloent indicacions de (ON) i (OFF) i anotacions prosòdiques, p. ex. (GEST), (PLORA), (CRIDA), etc. Si al take hi intervé un sol actor, les 8 línies es redueixen a 5. Quan s'acaba l'escena s'acaba el take, encara que no s'hagués arribat al nombre de línies. En cinema de 35 mm, quan s'acaba el rotllo de pel·lícula també s'acaba el take.

Vegeu a continuació un exemple de guió pautat en takes. A la pàgina de l'esquerra hi ha el guió tal com el va entregar la traductora. A la pàgina de la dreta, hi ha el guió (un cop corregit) ajustat i pautat. En la versió pautada, les línies marquen els takes. El número a la part superior esquerra és el número de take, i les xifres que van a continuació són els minuts, els segons i les centèsimes de segon en què comença cada take. Per exemple, si diu:

1 /

19 / 35 / 30

és que es tracta del take número 1, i que comença al minut 19, 35 segons, i 30 centèsimes. En el cas del take número 1, en què no hi ha text, vol dir que no hi ha diàleg, per tant aquest take no cal gravar-lo, sinó que s'utilitza la banda sonora original.

Les barres inclinades entre frases indiquen que es produeix una pausa. Si la barra és doble (/ /), la pausa és més llarga.

Les indicacions (ON) i (OFF) informen de quines intervencions estan en on, i quines en off. Si la indicació és (OFF/ON) vol dir que la intervenció comença en off i en un moment donat canvia a on. Si la indicació és (ON/OFF), es tracta del cas contrari. La indicació (DE) vol dir que l'actor està d'esquena, per tant, que no se li veu la boca. (SB) vol dir "Sense boca", per tant, tampoc se li veu la boca. (TR) significa "Trepitjat": que el segon actor comença la seva intervenció abans que el primer hagi acabat, o sigui, que li trepitja el text.

HELENA, QUINA CANYA!

EPISODI 35: DESEMMASCARAT

HELENA: Hola!

LALI: Ei! Que em fas badar amb les ungles!

HELENA: Ai! Pobrisseta!

JOANA: Ah no, no te'n riguis, tia... Si no duu les ungles ben pintades, l'Ernest no la deixarà menjar... O potser li pegarà.

HELENA: No pateixis, Lali... Et faré una targeta per dir que és culpa meva!

LALI: Que en sou de bledes... Com va?

HELENA: Genial! He fet almenys 20 quilòmetres, a peu...

JOANA: I de què vas? Que t'entrenes per la maratón?

HELENA: No, tia... He anat de botigues, amb en Tomàs... Em volia ensenyar els millors llocs que coneix...

LALI: Que no te'ls havia ensenyat tots?

HELENA: No, tia, es veu que no... Mira, a foça de pensar amb cantants, en sap deu cops més que no pas jo! Per cert, us he dut uns regalets, ties...

JOANA: Què és això? Oh...

HELENA: Sorpresa!

EPISODI 35: DESEMMASCARAT

1/ 19/35/30

2/ 19/36/22

JOANA (Taral.leja)

HELENA (OFF)Hola!

LALI Hh.. Tia, m'has fet badar amb les ungles!

HELENA Oh.. Pobreta Lali!

LALI (GS)

JOANA (OFF/ON)Ei, tu, no te'n fotis, Helena!... A L'Ernest el posa a parir que porti les ungles mal pintades. Segur que la castigarà sense menjar! O... potser li pegarà!

3/ 19/36/40

LALI (RIU)

HELENA No et preocupis, Lali./ (PETÓ) Ja et faré una nota dient (OFF) que és culpa meva!

JOANA (RIU)

LALI (TR)(OFF/ON) (RIU)No sigueu burres!... Com va?

HELENA De conya!... Hh... He fet almenys... (PETÓ)... 20 quilòmetres, a peu!

JOANA (TR)(PETÓ)

4/ 19/36/52

JOANA (OFF/ON)Però què passa, tia? T'entrenes per la maratón?

HELENA (OFF)No... (ON)He anat de botigues, amb el Tomàs. S'ha entestat a ensenyar-me totes les botigues que coneix! (G)

LALI (OFF/ON)Que no te les havia ensenyat totes?

HELENA (OFF/ON)Doncs no, es veu que no. A força de pensar amb cantants... en coneix moltes més que no nosaltres./ Per cert... us he... portat uns regalets!

5/ 19/37/14

JOANA Sí! Què?... Hh... (TR)(RIU)

HELENA Sorpresa! (RIU) (TR)(RIU)

LALI (ON/OFF)M'encanten les sorpreses! L'obriré ara mateix! Quina passada!

JOANA Hh. Uau! Ostres, tu, tia, em tornen boja, aquests fulards! Que fort!

4. El director de doblatge, que és l'encarregat de la direcció artística del procés de doblatge, visiona la pel·lícula, corregeix l'ajust, (si ho creu necessari), decideix els actors per cada paper, i es procedeix al doblatge.

Val a dir que generalment els actors desconeixen el guió i el personatge que han de doblar. El primer contacte que en tenen és minuts abans de gravar. La pel·lícula es talla en takes, i es projecta cada take diverses vegades, mentre els actors de doblatge assagen el seu text sentint el diàleg original. El director de doblatge indica als actors com han de parlar. Un cop estan segurs, es grava el take (aquest cop sense sentir l'original). Si la presa no és correcta (falta de sincronització, errors de pronúncia, actuació poc adequada, errada tècnica, etc.), es repeteix un take, o un fragment.

5. El client (canal de televisió, distribuïdora o productora) revisa el producte final. Si ho creu convenient, demana la repetició d'alguns takes. Els takes gravats de nou s'anomenen "retakes".

Aquest és el procés que se segueix en el doblatge a Espanya (i hem comprovat que comparteixen en línies generals, com a mínim, Alemanya, França, Itàlia, i Portugal). A altres països europeus (ho hem comprovat a Polònia i Rússia, a la televisió; ens falten dades per afirmar si això es produeix també al cinema), el doblatge difereix com a mínim en dos aspectes: no és sincronitzat, sinó en voice-over, i no el duen a terme diferents actors, un per a cada paper, sinó que un sol actor de doblatge dobla tots els actors de la pel·lícula, independentment de si són homes, dones, criatures, etc..

En el cas dels doblatges de TVC (que són pràcticament els únics al català, ja que al cinema es dobla una mitja d'una pel·lícula per any, la

majoria per a públic infantil) el procés es cuida molt. Es dóna molta importància tant a la qualitat com a l'adequació de la llengua. TVC supervisa la traducció i el doblatge, i posteriorment revisa la versió doblada, abans de donar-ne el vist-i-plau. Al cinema, no es té tanta cura del procés. Però, paradoxalment, es disposa de més temps per doblar cada pel·lícula. A televisió la demanda és tan gran que sovint s'ha de doblar a ritmes inhumans. Els traductors rarament disposen de més d'una setmana per fer la seva feina (i sovint menys de 48 hores).

És important tenir en compte que, donada la complexitat del procés de doblatge, el nombre de persones que hi intervenen és més gran que en la traducció de textos escrits. De l'ajustador als actors, passant pel director de doblatge, tots tenen la possibilitat de manipular la traducció que ha fet el traductor, que en la majoria dels casos és l'únic que coneix suficientment l'idioma original. Això, sumat al fet que el traductor ha de traduir tan de pressa, fa que les traduccions audiovisuals sovint tinguin errors incomprensibles o no arribin a la qualitat tècnica o artística desitjada.

El costum i l'ús dicten moltes lleis de què es permet i què no. Com que a Espanya estem acostumats al doblatge, el receptor permet moltes coses que a altres els semblarien 'falses'. D'entrada, nosaltres no ens fixem en la sincronia entre el moviment dels llavis i la veu (a no ser que sigui flagrantment assincrònic) perquè estem acostumats a què no sigui 100% sincrònic. En canvi, el receptor d'una cultura on predomini la subtitulació ho trobarà tot fals: des de l'asincronia, fins al fet que un actor xinès parli en català, passant pels diferents estils d'actuació de cada cultura. Segons Rowe (1960: 116, citat per Vöge, 1970):

"This tolerance, it is interesting to note, varies considerably in degree among different national audiences. It is, in some measure, dependent upon the degree of technical finish which the audience is

accustomed to expect in films produced in its own contry, and in part upon the general language consciousness of the body social as well as its acceptance of the dubbing process."

4.3. EL PROCÉS DE TRADUCCIÓ I DOBLATGE A TVC

Durant els primers anys d'existència de TVC (de 1982 a 1986), els encàrrecs de traducció els feia directament aquest ens televisiu als seus traductors. Els traductors rebien l'encàrrec de traducció, recollien el guió i una versió en vídeo del producte als estudis de TVC, el traduïen a casa seva, i el lliuraven en el temps establert. Posteriorment, un membre de l'equip de lingüistes de TVC corregia la traducció, i la versió corregida es donava a un estudi de doblatge perquè n'elaboressin la versió doblada. Les traduccions es feien des de TVC mateix per tal d'assegurar el nivell de traducció i de correcció lingüística que els responsables de l'ens televisiu consideraven adequades. Un cop passat un rodatge de quatre anys (durant els quals, el 1985, s'havia creat la Comissió de Normalització Lingüística, per tal d'ordenar els criteris lingüístics de la casa), TVC va considerar que ja no havien de seguir tan de prop el procés de traducció i correcció. A partir de 1986 l'elaboració i correcció de les traduccions va passar a dependre dels estudis de doblatge, que passaven a encarregar-se de tot el procés: traducció, correcció i doblatge.

Els repartiments de productes entre els estudis es va fer d'una manera més o menys arbitrària durant els primers anys. Però hi va haver certes queixes que aquest repartiment afavoria a uns estudis més que a altres. La discussió es va dur internament, i a la premsa, i fins i tot va haver un intent

de crear una associació alternativa d'estudis de doblatge per evitar el que ells anomenaven "una màfia". L'afer va acabar a principis de 1991 amb la dimissió del cap del departament de Producció Aliena de TVC, i amb la regularització del procés de repartiment dels productes entre els estudis.

Des de llavors, TVC convoca cada any un concurs per distribuir els productes a doblar entre els estudis de doblatge. Els estudis que es presenten al concurs són classificats per TVC segons els doblatges que han fet per a ells anteriorment. Els doblatges es puntuen segons un barem de criteris: la qualitat de la traducció, la qualitat de l'ajust, de la sincronització, del doblatge, i el compliment de les condicions de temps i volum de feina contractada. D'aquesta manera no només es persegueix una repartició justa dels productes a doblar, sinó que se n'assegura un control continuat de la qualitat.

Com hem mencionat, la Comissió de Normalització Lingüística de TVC es va crear el 1985, coordinada per Enric Vives. La seva missió era ordenar els criteris lingüístics que havien de regir la qualitat de la llengua utilitzada a TVC, tant en la producció pròpia com en les traduccions de producció aliena. Durant els primers anys, aquesta comissió va fer conèixer els seus criteris a través d'un butlletí, *És a dir...*, del qual es van publicar quatre números entre 1988 i 1990. Paral·lelament es van publicar deu números d'un altre butlletí, *Orientacions lingüístiques*, entre 1988 i 1989. Quan es van deixar de publicar aquests butlletins, la CNL va continuar les recomanacions enviant una sèrie de circulars internes a periodistes, correctors i traductors que treballaven per a la casa. El 1993 la CNL va publicar un llibret, *Orientacions lingüístiques per al doblatge*, que reunia totes les recomanacions anteriors, adaptades al cas concret dels doblatges. Finalment el 1995 es va publicar, aquesta vegada a una editorial comercial (edicions 62), el llibre d'estil de TVC, *El català a TV3*. Dos anys més tard es va

publicar *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge*, que constitueix el llibre d'estil per a les traduccions (David Paloma, 1997: 23-32).

De fet, TVC és l'únic ens que produeix sistemàticament doblatges al català. Al cinema comercial només es dobla alguna pel·lícula esporàdicament, la majoria per a públic infantil (per exemple, els llargmetratges de Walt Disney). De les altres cadenes de televisió només TVE emet puntualment en català, i es tracta de programes de producció pròpia, no de traduccions (l'única excepció és *Barri Sèsam*), que és una producció americana doblada al català. Aquesta situació fa que TVC tingui poder gairebé exclusiu alhora de dictar criteris lingüístics i normes de traducció. TVC actua com a "institució", per utilitzar el terme d'Even-Zohar:

"The "institution" consists of the aggregate of factors involved with the maintenance of literature as a socio-cultural activity. It is the institution which governs the norms prevailing in this activity, sanctioning some and rejecting others. Empowered by, and being part of, other dominating social institutions, it also remunerates and reprimands producers and agents. As part of official culture, it also determines who, and which products, will be remembered by a community for a long time." (1990: 37)

El procés de traducció i doblatge és el següent. L'estudi de doblatge decideix qui traduirà cada producte, a partir d'una llista de traductors homologats per TVC. TVC homologa els traductors mitjançant una prova (tot i que als primers anys la manera d'homologar era més laxa: el possible traductor traduïa un producte de prova, i si el resultat era satisfactori, se li encomanaven més traduccions). Aquesta llista pot variar d'un any a l'altre, amb l'afegiment de nous traductors homologats en noves proves, o amb la deshomologació de traductors que TVC decideix que no són adequats. Els

traductors són *free-lancers*, que cobren per obra i treballen a casa seva. Les traduccions es paguen al voltant de les 5.000 pessetes¹ per rotllo de pel·lícula, sent la durada de cada rotllo de deu minuts. Així, si una pel·lícula dura 90 minuts, el traductor cobrarà unes 45.000 pessetes brutes. Les eines de treball necessàries (reproductor de vídeo, ordinador, software, diccionaris, etc.) les ha d'aportar el traductor, no les proporciona ni l'estudi de doblatge, ni TVC. Cada estudi treballa amb un sol o diversos traductors alhora, depenent del volum de feina del moment. Els estudis solen treballar sempre amb els mateixos traductors.

El traductor rarament rep instruccions clares de traducció. Normalment tan sols se li dona la pel·lícula i el guió i se li demana que el tradueixi, sense rebre més detalls que el dia en què ha de lliurar la feina. L'única referència que té el traductor sobre les normes de traducció de TVC és general (sobre la traducció en general, no pas instruccions sobre cada encàrrec concret) i es troba en els dos volums mencionats anteriorment: *El català a TV3* (1995) i *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge* (1997). Els traductors rarament treballen en equip, ni tan sols en les sèries llargues que es tradueixen entre diverses persones. Com a molt reben instruccions generals (com ara si els personatges s'han de tractar de tu o de vostè) per part del corrector o el coordinador de l'estudi. En alguns dels articles consultats sobre el català de TVC també es manifesta aquesta falta de coordinació entre els traductors, per exemple en l'article de Margarida Bassols (1995), en què es constata que els personatges de la sèrie *El conte d'en Pere Conill* (*The Tale of Peter Rabbit*) canvien de nom al llarg dels capítols.

¹ Aquests eren els preus per a traduccions al català, el 1996. Les traduccions al castellà (tant per cinema com per televisió) es paguen considerablement pitjor, al voltant de les 3.000 pessetes per rotllo.

La correcció del guió traduït la fa un corrector contractat per l'estudi i homologat per TVC. El corrector pot ser *free-lancer* o de plantilla. Així com el traductor treballava a casa seva, el corrector treballa habitualment a l'estudi, en contacte directe amb ajustadors, directors de doblatge i actors. Cada estudi sol treballar amb un únic corrector, per unificar els criteris de traducció i correcció i per coordinar millor la feina. A més de corregir el guió, ocasionalment (depenent del temps, del pressupost, i de la importància acordada a la pel·lícula), el corrector pot assistir a les sessions de doblatge, per escoltar, i corregir si s'escau, les intervencions dels actors. L'última tasca del corrector és revisar la pel·lícula un cop ha estat doblada, per evitar possibles errors lingüístics que li hagin passat per alt.

Normalment, correctors i traductors de diferents estudis no estan en contacte entre ells. Però tampoc no estan en contacte els diversos traductors d'un mateix estudi, ni tan sols en els casos en què es reparteixen els capítols d'una mateixa sèrie. No es fan reunions periòdiques per donar instruccions de traducció o unificar criteris de tractament dels personatges, etc. Només ocasionalment, en les sèries considerades més importants, es fa una petita circular amb alguna orientació sobre aquest respecte. Però fins i tot això és rar. L'únic contacte, normalment, és entre el traductor i la persona que li lliura i li recull la feina, que és qui coordina les tasques de traducció i correcció. Aquesta persona pot ser un empleat de l'estudi, i en algunes ocasions és el corrector mateix. És només en aquestes darreres ocasions quan el traductor tindrà contacte directe amb el corrector. Si no, un traductor pot traduir per a un estudi, i ser corregit per un corrector, sense rebre mai cap *feed-back* de la seva feina².

² A Noruega o Finlàndia, per exemple, el treball en equip és habitual i encoratjat pels mateixos estudis de subtitulació. Per a més informació sobre el treball dels subtituladors a aquests països, vegeu Aaltonen 1995 i Lomheim 1995.

Així doncs, un cop la pel·lícula ha estat traduïda, corregida, doblada i revisada pel corrector, és lliurada a TVC. Allà els lingüistes del departament de Producció Aliena la revisen un cop més. Si hi troben algun error lingüístic, poden demanar que es torni a gravar l'escena en qüestió, corregida. D'aquestes noves gravacions se'n diuen *retakes*. TVC considera que l'estudi és responsable de traduir, corregir i doblar el producte correctament. Per tant, els possibles *retakes* correran a càrrec de l'estudi.

4.4. DE HÉLÈNE ET LES GARÇONS A HELENA, QUINA CANYA!

4.4.1. La decisió de compra

Marta Trias afirma que *Hélène et les garçons* era un producte de l'anomenada "2^a divisió", o sigui que no era el programa capçalera d'un paquet de compra. Es va decidir comprar-la per l'èxit que havia tingut la versió catalana de *Premiers baisers (De què vas?)*, l'anterior sèrie d'AB Productions. Hi havia altres sèries que haurien estat una possible alternativa, la majoria americanes de la Warner Television. Però el problema era que les havien comprat altres televisions, i cada televisió només compra productes que pugui tenir en exclusiva.

4.4.2. L'encàrrec de traducció

Cada traducció té una sèrie d'agents, o persones que intervenen en la seva elaboració. En aquest cas concret, els agents de traducció són quatre: els iniciadors, la traductora, el corrector, i l'ajustador. A continuació veurem el paper de cada un d'aquests agents en la versió final catalana.

La traducció d'un producte audiovisual comença abans que el traductor es posi davant l'ordinador. Com hem vist al capítol 5, Christiane Nord i Hewson i Martin criden l'atenció sobre la importància de l'encàrrec de traducció. Des del moment que es produeix l'encàrrec d'una traducció, s'està determinant com es desenvoluparà aquella traducció. La persona que fa l'encàrrec és l'iniciador. En l'encàrrec s'especifiquen totes les condicions que l'iniciador espera que el traductor segueixi, tant els resultats desitjats com els resultats no desitjats. El fet de començar a reconèixer la persona que dóna l'encàrrec, i el poder que aquesta persona té sobre com es farà la traducció, ha representat un avenç important en teoria de la traducció, perquè ha permès explicar moltes coses que amb la pura anàlisi del resultat, o de la intervenció del traductor, no s'explicaven. Recordem també que segons Hewson i Martin un altre "actor" molt decisiu en tota traducció és el receptor de la LC₂: l'iniciador sovint dóna les seves instruccions tenint en ment el receptor de la LC₂. Aquest és el cas de l'encàrrec d' *Helena, quina canya!*.

Els iniciadors d'aquesta traducció van ser el director de programació de TVC en aquell moment, Oleguer Sarsanedes, i els seus ajudants, Gabriel Jaraba i Marta Trías. A continuació veurem quines eren les seves intencions quan van encarregar la traducció i doblatge de la sèrie. La informació d'aquest apartat prové d'entrevista personal amb Marta Trias, amb Josep Maria Carbó (membre de la Comissió de Normalització Lingüística de TVC), i d'entrevista epistolar amb Delphine Mussard, responsable de marketing d'AB International Distribution (la distribuïdora internacional de la productora AB Films).

La primera experiència d'un tipus de doblatge adaptat va ser *Premiers baisers*. TVC i AB Films estaven en bona i estreta relació. TVC va proposar la idea que tenien pensada per a *Premiers baisers*: adaptar la sèrie a "la

realitat sociocultural catalana" (Trias, en entrevista). A AB Films els va agradar la idea, sobretot la concepció d'adaptar la ficció com a exercici. TVC els va enviar una maqueta amb un primer capítol i amb la careta. AB Films hi van estar d'acord, i es va procedir al doblatge de *Premiers baisers-De què vas?* Amb aquest precedent, la idea d'adaptar *Hélène*, que era d'alguna manera la continuació de *Premiers baisers*, va ser igualment ben rebuda per A.B. Films.

D'aquesta manera, els iniciadors van decidir que *Hélène* es traduís adaptant els noms dels personatges al català, i canviant el llenguatge original molt formal per un de més col·loquial. Aquesta traducció tan particular es va fer amb el propòsit de normalitzar el català i, paral·lelament, aconseguir atraure el públic infantil i adolescent. Segons Marta Trias, el problema del català és que només existeixen els registres estàndard i literari. El públic català al qual es dirigia la sèrie era un públic jove, amb un estil de llengua determinat, ni estàndard, ni literari. Per altra part, a Catalunya els més grans no tenen argot en català, hi ha certa diglòssia (amb el castellà). Amb la normalització del català, i amb l'ensenyament del català a les escoles, els més petits han anat creant un argot propi. Per a Trias la presència de l'argot en una llengua és un factor que denota un grau important de normalització, de manera que la possibilitat d'oferir un model d'argot als adolescents a través de la traducció d'*Helena* era una oportunitat única per normalitzar el català. Un programa per a tota la família ha de ser en un català estàndard, però tractant-se d'un públic específic, volien que la versió catalana estés el més pròxima possible a aquest públic. A la televisió la paraula és molt important, i la versió d'arribada s'havia d'adaptar perquè la relació amb el públic fos més estreta. Amb una traducció literal el públic no hauria entès res; en comptes d'acostar el producte al públic l'haurien allunyat. L'argot típic francès dels joves d'aquesta edat (escapçar les paraules pel final, per exemple,

com és el cas de *fac per faculté*) no correspon a l'argot dels joves catalans³). Ells van decidir agafar altres marques d'argot. Segons Trias, quan un registre no existeix el que s'ha de fer és crear-lo. O, com a mínim, assentar-ne les bases fundacionals, posar el primer granet de sorra.

Un cop decidit el canvi de varietat lingüística, la catalanització dels noms els va semblar imprescindible. Van considerar que si adaptaven l'estil de llengua tant, també havien d'adaptar els noms, perquè sinó una cosa no lligaria amb l'altra (Trias posa un exemple: la frase "Tia, com mola el François!" no seria creïble, xocaria, grinyolaria a les orelles de l'espectador). En canvi, es va decidir no adaptar les referències geogràfiques perquè l'atrezzo, els vestits, i les imatges en general deien clarament que allò no era Catalunya. No volien arriscar-se a acabar distorsionant el resultat.

4.4.3. La traducció

Segons Marta Trias, a la traductora se li van proporcionar una sèrie de directrius per fer la traducció. Aquestes directrius estaven basades en una recerca que havien fet els iniciadors entre els seus propis familiars adolescents, i al carrer. Josep Maria Carbó afegeix que Oleguer Sarsanedes i Gabriel Jaraba anaven als bars i locals nocturns que freqüentaven els adolescents amb un bolígraf i una llibreta i es dedicaven a fer llistes de paraules i expressions. Aquesta recerca es va fer sobretot a partir del català, sense haver de tenir en compte necessàriament el llenguatge francès de la sèrie original.

³ Per altra part, aquesta és precisament la manera en què el castellà "col.loquialitza" o "argotitza" moltes de les seves paraules: *cole*, per *colegio*, *profe* per *profesor*, etc. Poster, creiem nosaltres, darrera la intenció dels iniciadors hi havia també un intent d'allunyar-se del castellà. I, si observem les correccions que se li van fer a la traductora quan va presentar la traducció pilot del primer episodi, veurem que aquest tipus d'abreviacions se li van corregir.

Però en realitat sembla que la recerca no va ser aprofitada. Segons la pròpia traductora, Isabel Núñez, ella només va rebre instruccions de traducció una o dues vegades del director de doblatge, Roger Peña. No la van citar mai en persona per parlar-ne, les instruccions li van donar sempre per telèfon. Li va dir que catalanitzés els noms, i que fes servir un llenguatge juvenil. La decisió de què constituiria aquest llenguatge, la van deixar en les seves mans.

El seu ritme de treball era exagerat. Sobretot el dels darrers capítols, que traduïa a raó de dos per dia: un al matí, que li venia a buscar un missatger al migdia, i un a la tarda, que li venien a buscar al vespre.

Els guions d'*Hélène et les garçons* són guions de pre-producció. Els diàlegs no corresponen exactament a allò que diuen els actors: aquests improvisaven lleugerament sobre la base del guió escrit, de manera que hi ha petites diferències entre el guió i la gravació. En comparar els guions francesos amb la traducció catalana hem deduït que Isabel Núñez va traduir el guió cotejant-lo la pel·lícula, ja que s'observa que en els casos en què el guió difereix de la gravació, ella segueix la gravació.

4.4.4. La correcció

La informació sobre la correcció prové de l'entrevista personal amb el corrector, Xavier Rello, mantinguda el 13. 5. 97. El corrector només va tenir contacte amb l'estudi de gravació. No va rebre instruccions o comentaris ni dels iniciadors, ni de ningú de TVC. En realitat, no se li van donar instruccions precises. El van avisar d'un dia per l'altre que hauria de corregir aquesta sèrie. El van informar que la traductora havia de prescindir del to de l'original, però ell no va rebre instruccions específiques. No va tenir cap reunió prèvia, ni va parlar amb la traductora, ni abans de començar la feina, ni al llarg de l'encàrrec. Amb l'ajustador sí que hi va anar parlant,

però només de detalls concrets, no de l'enfocament global. Corregia 1 capítol al dia, i ho compaginava amb altres correccions i traduccions (de televisió, i de textos escrits).

Demanada la seva opinió sobre el resultat, considera que el llenguatge de *Helena* és pobre. Segons Xavier Rello, el llenguatge juvenil ja és intrínsecament pobre, de manera que en aquest cas, en tractar-se d'una caricatura, encara resulta més empobrit. Creu que en l'adaptació es van limitar a imitar el to juvenil només en el més bàsic, que no es va fer una adaptació a consciència. Els criteris els considerava poc ortodoxos. Segons ell l'aventura es va quedar en un intent. Tampoc està gaire d'acord amb el fet mateix de l'adaptació. Considera que precisament la gràcia de l'original era aquell llenguatge tan *démodé*. Era l'època en què Antena 3 havia tingut un gran èxit amb la sèrie americana per a adolescents *Beverly Hills. Sensación de vivir*, i TVC volia oferir una alternativa. De fet, creu que la sèrie en sí no donava per tant, o sigui que fessin l'adaptació que fessin el que fallava era la base (Rello sentència: "*Aunque la mona se vista de seda...*").

Segons aquest lingüista el català col.loquial és de per si difícil de reproduir en la ficció. Ja ho és en l'escriptura original en català, com s'ha demostrat en algunes sèries de producció pròpia de TVC (per exemple *El joc de viure*), en què el resultat és més proper al català formal i escrit que al col.loquial oral. Per tant, Xavier Rello creu que aconseguir-lo en una traducció és encara més difícil. També en castellà en el doblatge de pel·lícules intenten un acostament a la llengua col.loquial, i no se'n surten. L'intent es queda en algunes expressions desafortunadament literals, sobretot en els insults i les paraulotes (recordem, si no, el doblatge al castellà de *Pulp Fiction*).

Rello considera que un altre límit és la capacitat dels dobladors. Són actors de doblatge, amb una tradició de doblatge en castellà en què la tònica

era utilitzar una fonètica ideal i perfecta. No són capaços de reproduir una parla col·loquial. Per altra part, en el cas del doblatge al català, els actors s'estan acomodant a doblar sempre en un mateix to, independentment de quina pel·lícula o quina escena sigui.

Respecte de la normativa, no va tenir grans conflictes. La feina de la traductora ja era coherent amb les dues condicions oposades (el reproduir una llengua col·loquial, i el seguir la normativa)⁴. Sí que potser hi ha 5 o 10 paraules que en aquest context s'acceptaven i en un altre lloc no s'haurien acceptat (és el cas de nòvia i nòvio, tia i tio, guapa i guapo, nano, etc.). Però en altres qüestions, va seguir la norma. Per exemple en els pronoms febles: encara que hi ha molta gent que en el llenguatge oral no els utilitzi, ell els havia d'imposar. Com a exemple, cita algunes frases de la traducció, en el cas concret dels pronoms febles:

"Si algú em busqués... tu hi lluitaries?"

"Escolta, no et fa res deixar-nos cinc minuts totes soles?"

"Tens raó, me n'hi vaig. On és, la cursa?"

Xavier Rello observa que en les sèries llargues els lingüistes es limiten a corregir les traduccions de capítol en capítol. No fan cap feina de coordinació, que és el que convindria per tal que el producte resultés coherent i homogeni. Però ni els estudis de doblatge ni els professionals de la llengua es poden permetre grans luxes en termes de temps i despeses: ni recerca lingüística prèvia, ni treball en equip. El procés de doblatge és el que mana. Per altra part, TVC reparteix les pel·lícules als estudis (per ser doblades) de cop, en comptes d'anar donant feina a mesura que està feta l'anterior. No és un repartiment reflexiu, i això afecta negativament en els

⁴ Sobre la oposició, o contradicció d'aquestes dues condicions, o normes, en parlarem més endavant.

resultats. Rello arriba a la conclusió que sembla que per alguna raó els interessis creïn aquest caos.

Finalment exposarem l'opinió dels membres de la Comissió de Normalització Lingüística de TVC. La traducció i doblatge d'*Helena* es va fer partint directament del cap de programació de TVC, sense consultar la CNL. Vam entrevistar dos lingüistes de la Comissió, Josep Maria Carbó i Maria Alba Agulló. No van voler parlar molt sobre el doblatge d'*Helena*. Carbó va declarar que el resultat no li semblava de qualitat, i Agulló, que no hi havia tingut part, i no va voler comentar res ni del procés ni del resultat.

4.4.5. El doblatge

Els iniciadors van decidir encarregar-ho a l'estudi Gest Music perquè era un estudi dirigit per professionals de l'espectacle (els propietaris i directors són els components del grup La Trinca), i amb relativament poca experiència en doblatge. En paraules de Marta Trias, la primera raó, sobretot per la manera de ser dels components de La Trinca, els assegurava que dominaven el llenguatge planer i poc normatiu, i el contacte amb la gent del carrer. La segona raó els assegurava que TVC podria dirigir i controlar molt el procés i els criteris de doblatge.

La cançó dels títols de crèdit també va ser traduïda al català, seguint instruccions dels iniciadors. Ells mateixos van decidir que la cantés l'actriu francesa que interpreta el paper d'Hélène. Aquesta decisió no sembla justificada, perquè la veu que el públic català reconeix és la de la dobladora, no la de l'actriu francesa. Preguntada per la raó per la qual s'havia decidit que fos l'actriu francesa qui cantés, Marta Trias va respondre només que "perquè estaven convençuts que l'actriu era capaç de fer-ho", sense donar cap

raó que justificués per què volien que ho fes ella (i no, per exemple, la dobladora, o una cantant catalana).

Segons Glòria Posada, coordinadora de doblatges de Gest Music (entrevistada el 14. 12. 96), TVC els va demanar que gravessin un capítol de prova. L'estudi va triar un traductor (Isabel Núñez), un director de doblatge (Roger Peña), i van fer un primer càsting per als dobladors. Un cop TVC va tenir el primer capítol doblat, va demanar algunes rectificacions, sobre els noms d'algun personatge, o algun accent en particular. Van exigir pocs canvis, i gairebé tots relatius al doblatge, no pas a la traducció. A part d'aquestes rectificacions, van deixar llibertat total de moviment a l'equip de Gest Music, per doblar els primers 65 capítols. La resta del doblatge (fins al capítol 130) va ser encarregat, sense previ avís, a un altre estudi (Movie Movie), i a altres traductors.

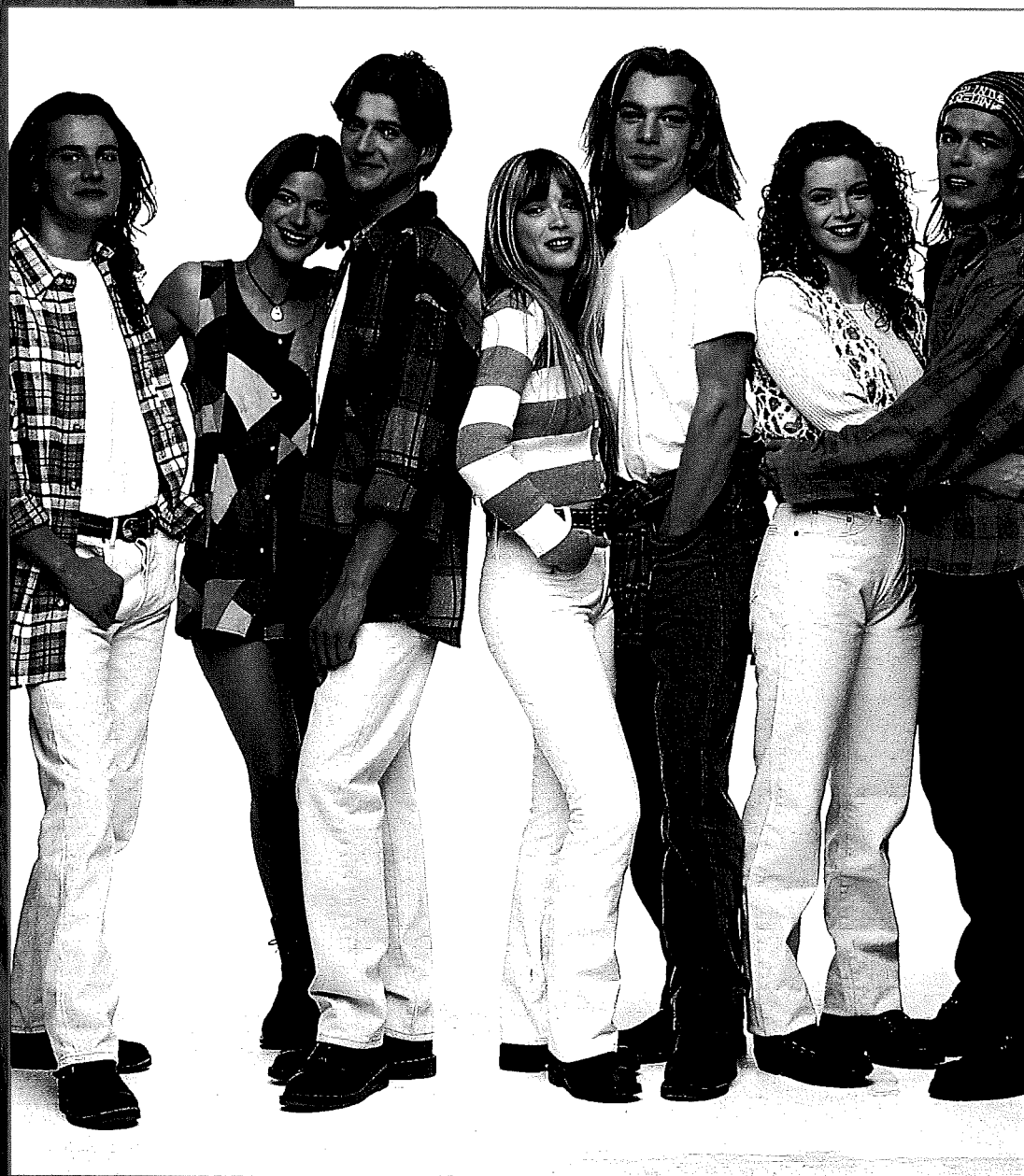
Tota aquesta informació ens donava una hipòtesi preliminar:

- El text original no era l'únic model dominant. La traducció no estava feta només a partir del text original, sinó també a partir d'altres influències. En aquest moment de la investigació la més òbvia d'aquestes influències semblava la voluntat normalitzadora de TVC, combinada amb la voluntat d'arribar a un públic el més ampli possible.

Pàgina següent: fotografia del dossier publicitari per a l'exportació de la sèrie

Sitcom

the boys ^{and}



◆ 280 x 26'

Guys and girls learning to love, to laugh,
to cry and getting to know each other.
The everyday-life of a group of 20 year- old
students full of fun and imagination.

AB
PRODUCTIONS

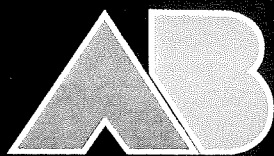


HELEN and the boys

◆ **H**ELEN and her friends, Cathy and Johanna, have left their families to live on a campus. They are sociology majors in their sophomore year. They meet three young guys, literature majors who play rock'n roll music in a garage.

◆ **W**ith their enthusiasm and youth, they recreate the world, meeting at the café or working out at the gym.

Which one will HELEN choose?
And what about Cathy and Johanna?...



144, Av. du Président Wilson
BP 95 - 93213 LA PLAINE
ST-DENIS CEDEX
Tél.: (33 -1) 49 22 20 01

5.

EL SISTEMA:

EL CATALÀ, LES VARIACIONS LINGÜÍSTIQUES, LA FUNCIO, I LES NORMES DE TRADUCCIÓ

La traducció d'*Helena, quina canya!* se situa en el polisistema de la cultura catalana. Hem vist al capítol 2 que tota traducció no només s'inscriu en un polisistema, sinó que s'explica per aquest polisistema. De manera que, abans d'analitzar el producte, voldríem definir breument en què consisteixen alguns factors que incideixen en la configuració d'aquest sistema, com són la normalització del català, les variacions lingüístiques, la funció, i les normes de traducció.

5.1. LA NORMALITZACIÓ DEL CATALÀ

5.1.1. Una situació "anormal"⁵

A Catalunya el català conviu amb el castellà des del segle XVI-XVII. Pel fet que l'estat central és a Madrid, on es parla castellà, la llengua del poder a Catalunya ha estat sempre més el castellà que el català. Els quaranta anys de dictadura franquista (1939-1975), amb una política marcada pel desprestigi i persecució de les llengües regionals, van acabar de col·locar el català en una situació d'inferioritat.

Aquesta situació d'inferioritat, segons López del Castillo (1984: 34) es tradueix en una diferència de nivells lingüístics entre el català i altres llengües que ell anomena "de cultura normal". Aquesta és la comparació que ell en fa:

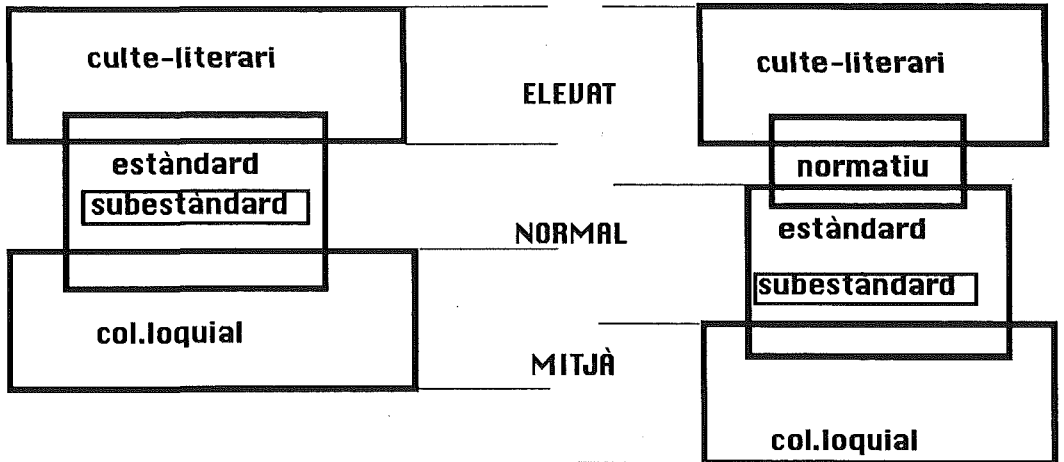
⁵ Som conscients de les connotacions negatives que pot tenir la paraula "normal". Fixem-nos només en alguns dels seus derivats: "anormal", "paranormal", "subnormal", etc. Tot i així, l'hem utilitzada perquè aquest és el vocable que utilitzen els autors estudiats. Quan l'utilitzem nosaltres, ho farem sempre entre cometes.

Per altra part, recordem que la paraula "normal", referida a la situació d'ús de la llengua catalana, ve de "normalització", concepte polític que hem definit a la introducció. No cal confondre'l amb el concepte científic de "norma (de traducció)", que també hem definit a la introducció.

NIVELLS LINGÜÍSTICS

**llengües de
difusió normal**

atalà



Després de la dictadura franquista el català es trobava en una situació d'inferioritat que li impedia funcionar com a llengua "normal" de vehiculació cultural. Aquesta situació requeria una intervenció institucional que ajudés a la llengua a recuperar la seva "normalitat". Després de la mort de Franco, i amb el restabliment de la democràcia, és quan s'inicia aquesta intervenció. El 1983 el govern autònom de Catalunya promulga la Llei de Normalització del català. Aquesta llei assegura una sèrie d'intervencions per millorar l'estat i l'ús de la llengua. Aquestes són: ensenyar en català a escoles i universitats, utilitzar el català com a llengua habitual en els organismes oficials, i fomentar el consum de cultura en llengua catalana.

Segons una enquesta de l'Institut d'Estadística de Catalunya, apareguda a *El País* el 1998, el percentatge de gent que declara parlar i

entendre el català ha anat augmentant des de 1981. En concret, les dades són les següents:

CONEIXEMENT DEL CATALÀ					
	L'entén	El parla	L'escriu	El llegeix	No l'entén
1981	80,98 %	-	-	-	19,2 %
1986	90,61 %	64,08 %	31,53 %	60,56 %	9,39 %
1991	93,76 %	68,34 %	39,94 %	67,56 %	6,24 %
1996	94,97 %	75,30 %	45,84 %	72,35 %	5,03 %

(*El País*, 16 d'abril de 1998, secció Catalunya: 1)

Aquestes dades demostren que les diverses intervencions de normalització de la llengua, entre les quals es troba la pròpia Llei de Normalització lingüística, han donat els seus fruits.

5.1.2. Una normativa allunyada de l'ús

La normalització del català implicava la fixació d'un català normatiu, o sigui una "normativització". Fabra havia iniciat a la primera dècada del nostre segle una reforma lingüística clarament pràctica i científica, però que per altra part estava influïda per ideologies literàries com la Renaixença i el noucentisme, clarament anacròniques i emocionals (Pericay i Toutain 1986: 22).

Per altra part, aquesta reforma lingüística "es troba plenament inserida en un projecte col·lectiu de reconstrucció de la nacionalitat" (Pericay i Toutain, Op. cit.: 21). Així, per reconstruir la nacionalitat de Catalunya calia buscar les arrels literàries més arcaïques, ja que en definitiva el que dóna

autoritat a una nació (a una cultura) és una tradició literària arrelada en la foscor dels segles. El resultat és que la normativa catalana actual, dictada per l'Institut d'Estudis Catalans, ha preferit, malgrat la base pràctica de Fabra, allunyar-se de l'ús i de la parla per acostar-se a la tradició literària i arcaica. A l'I.E.C. també se l'ha criticat pel seu tancament i falta de flexibilitat: "[L'Institut] contribueix a afermar la falsa identificació entre la llengua i la normativa i manté l'existència d'un sol model de català." (Pericay i Toutain Op. cit.: 37). López del Castillo (1984) considera que l'Institut actual encara no ha superat els criteris arcaics i allunyats de l'ús de la Renaixença:

"La mentalitat que constituïa aquesta preocupació normativista (gramaticalista) en l'ensenyament de la llengua als grans apareix prou clarament en els criteris, ben bé els mateixos, que s'aplicaren –i encara s'apliquen– en aquest ensenyament a l'escola. Mestres plenament donats a la renovació pedagògica d'aleshores es mostren sense criteris clars a l'hora d'ensenyar la llengua: tots van encarcerats dins la cotilla d'uns models normatius que tenen una bona sobrecàrrega d'estilística literària, apta més aviat per formar escriptors o correctors d'estil que no pas per ser vehicle d'expressió quotidiana correcta. L'intent de polarització, doncs, del llenguatge cap als models literàrio-normatius encetats feia poc és ben clar." (Op. cit.: 22)

L'arcaisme i el dialectalisme van servir també, finalment, per tancar els buits que presentava el català com a llengua de cultura (Pericay i Toutain 1986: 23) –degut a la situació irregular d'ús que hem mencionat abans, aquests buits estaven ocupats pel castellà.

Però hi ha un altre factor, creiem nosaltres, que fa que la normativa catalana actual s'allunyi de l'ús, i aquest és un factor de lluita de poders. El català està en clara competència-dependència amb el castellà. Per tant, una

manera d'afavorir l'autonomia al català és establir una normativa que l'allunyi tant com sigui possible del castellà: un català arcaic estarà més allunyat del castellà actual que un català modern. O sigui que una normativa arcaica diferenciarà molt més el català del castellà que una normativa actual i basada en l'ús.

Aquesta situació de "anormalitat" i d'allunyament de l'ús també ha influït la recerca. Els estudis de llengua i lingüística catalana es preocupen més pel normativisme que pel descriptivisme. I, paral·lelament, s'interessen més per les qüestions lèxiques i sintàctiques més complicades, i deixen les qüestions més "de cada dia" sense tanta atenció. "La llengua oral, sobretot la més informal, ha despertat molt poca passió i curiositat." (Payrató 1990: 18)

Aquesta és la diferència de la normalització del català amb la del galleg, per posar un exemple equiparable, en què la nova normativa s'ha fet més basada en l'ús real. De la mateixa manera, el model de català que la televisió valenciana ha volgut presentar també és molt més proper a l'us que no pas el model de català proposat per l'Institut d'Estudis Catalans i els serveis de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya.

5.1.3. El català i el castellà

Tornem ara a la relació entre el català i el castellà, ja que és un altre factor determinant de la situació anormal del català. A continuació intentarem donar una visió dinàmica i polisistèmica de les relacions lingüístiques entre el català i el castellà.

Even-Zohar (1990: 55-72 i 79-83) distingeix entre dos tipus de sistemes: els independents, i els dependents. Els independents són aquells que tot i estar en contacte amb altres sistemes no els necessiten per existir. És el cas per exemple de les literatures francesa i anglesa. Els sistemes dependents són aquells que necessiten d'un sistema extern per a la seva existència i

desenvolupament. En aquesta situació es troben les literatures joves en procés d'emergència, o les literatures minoritàries, sobretot en els casos en què aquests grups minoritaris són clarament dependents d'altres grups més poderosos (lingüísticament, socialment o econòmicament). La cultura i la llengua catalanes són un clar exemple de sistema dependent. Per un cantó la creació catalana és dependent de la castellana, perquè hi conviu, i en certa manera en depèn. Però per l'altre cantó la creació catalana depèn de molts més altres polisistemes. En creació audiovisual és claríssim que el sistema català necessita d'altres sistemes per sobreviure i evolucionar. En el cas concret de les emissions televisives de TVC, només un 5% són produccions pròpies en català. El 95% restant el configuren productes americans, britànics, francesos, alemanys, italians, japonesos, etc. El sistema audiovisual català és totalment dependent.

Lluís V. Aracil (1983) parla de la cultura catalana com d'una "cultura satèl.lit" (expressió emprada de Thomas S. Eliot, *Notes Towards a Definition of Culture*, 1948): "(...) una veritable cultura satèl.lit és aquella que, per raons geogràfiques o d'altres, té una relació permanent amb una altra de més forta." (Op. cit.: 178). La cultura catalana és satèl.lit de la cultura d'Espanya, i la llengua catalana és satèl.lit de la llengua espanyola.

Però fixem-nos en la dependència lingüística, que en el cas d'aquest treball és la que més incidència té. El català es troba en situació d'interferència clara amb el castellà. Segons López del Castillo, (1984) la castellanització és l'element pertorbador principal de l'estàndard català. El castellà influeix en el català tant per dalt (a causa de la culturalització dels catalans en llengua castellana), com per baix (contacte amb la població immigrant castellanoparlant). Però també es produeix el fenomen contrari: que el català influeix el castellà, no només en les persones catalanoparlants, sinó en les castellanoparlants. "És ben lògic que això passi en un context on

es pretén ignorar l'existència d'una realitat lingüística complexa i no s'hi planifica un tractament adequat a l'escola." (Op. cit.: 41) ⁶. De fet, la necessitat de tractar les interferències entre el català i el castellà a l'ensenyament és un tema que comença a donar els seus fruits. Carmen Hernández ha escrit recentment una tesi doctoral al respecte: *Algunas cuestiones sobre el contacto de lenguas: estudio de la interferencia lingüística del catalán en el español de Cataluña* (1998), en què tracta el tipus d'interferències que es produeixen, i les classifica sintàcticament i segons el tipus sociolingüístic del grup de parlants que les efectua.

Tot i qualificar-ho de "pertorbació", López del Castillo té una actitud objectiva respecte de la influència del castellà. A aquest respecte és molt interessant l'estudi que fa sobre la influència del castellà en el català oriental, el valencià, i l'oriental, i com l'acceptació o rebuig de les formes castellanes és més sociològica que no pas lingüística (Op. cit.: 84-86). Altres lingüistes, en canvi, tenen una actitud intolerant respecte del castellà. És el cas dels qui dicten les normes, i en particular de molts membres de l'Institut d'Estudis Catalans. La influència de castellà és present, però no per això creiem que aquesta influència sigui una amenaça per a l'estàndard, ni per al català en general. L'actitud d'alguns lingüistes, de fer tot el possible per allunyar-se del castellà, respon més aviat a una sensació d'inferioritat davant la indubtablement més gran presència del castellà, que no pas a un perill real per a la llengua catalana. És clar que el castellà té més pes específic en la nostra societat que el català, i n'ha tingut sempre des que Martí l'Humà va morir sense deixar descendència. La dictadura de Franco no va fer més que acabar de reblar el clau, la superioritat del castellà a Catalunya ve de fa més

⁶ Nosaltres afegiríem que per a normalitzar l'estàndard del català no només cal l'escola, sinó: les institucions, la difusió cultural, o els mitjans de comunicació, dels quals la televisió és el que incideix en una part més àmplia de la població.

de tres segles. És un fet que a Catalunya hi ha un sector de la població que és castellanoparlant, i per raons sociohistòriques aquest sector està concentrat en bosses de població, és autosuficient, i no es comunica plenament amb el sector catalanoparlant. Això pot representar un problema a l'hora d'aconseguir que tota la població a Catalunya parli el català; però no té per què representar un problema per a la qualitat del català que ja s'hi parla.

Com observa Vallverdú (1995), a Catalunya, tant els catalans com els castellans tendeixen a considerar que la situació de bilingüisme té efectes negatius sobre la llengua, tant sobre el català, com sobre el castellà. Històricament, el bilingüisme també era considerat negatiu, sobretot després de la Conferència de Luxemburg sobre el bilingüisme de 1928. En aquella conferència Izhac Epstein va donar una visió molt negativa de la poliglòssia (o multilingüisme). Però darrerament l'opinió general s'està decantant per una visió més positiva del multilingüisme, sobretot quan les circumstàncies socials, pedagògiques i polítiques hi són favorables. (Vallverdú, Op. cit.)

Donades totes aquestes circumstàncies, alguns lingüistes han adoptat una actitud d'intolerància respecte del castellà. La veiem molt sovint en manuals de català, en estudis lingüístics, etc. I aquesta actitud és una de les característiques de les institucions catalanes (però que també caracteritza en certa manera les castellanés).

En el cas del català, es rebutja la interferència del castellà. Paradoxalment, sí que s'accepten influències d'altres llengües. I en les ocasions en què una paraula, una pronúncia o un ús tenen dues possibilitats, una d'influència castellana i una d'influència d'una altra llengua, la normativa o la recomanació és allunyar-se del castellà i acostar-se a l'altra llengua. Aquest és el cas del corrent que considera "guixeta" (provinent del francès) la paraula normativa i "taquilla" (provinent del

castellà) un barbarisme. De fet, el mateix ús de la paraula "barbarisme" ja és indicadora d'aquesta actitud.

La interferència del castellà no es limita a qüestions lèxiques. La sintaxi, l'ús, el registre, i altres aspectes també en resulten afectats. És per això, perquè la influència del castellà és tan antiga i tan àmplia, que en català s'ha optat en general per una normativa estricta i restrictiva. En comptes d'acceptar la influència castellana com una evolució natural de la llengua (com ha passat per exemple amb la normalització del galleg), s'ha interpretat com una mena de contaminació, que ha de ser evitada. La visió sistèmica de la relació del català amb el castellà es podria resumir, doncs, de la manera següent:

- **El sistema castellà no s'erigeix com a model, sinó com a model negatiu, com allò que cal evitar. No perquè el castellà no tingui prestigi, sinó perquè el català, per constituir-se en entitat autosuficient, necessita independitzar-se del sistema poderós veí.**

5.1.4. TVC i la normalització del català

TVC va començar a emetre el 1983. En aquell moment la gran majoria de la població havia estat escolaritzada en castellà. Les excepcions n'eren la gent que havia rebut l'escolarització durant els anys de la república, i els nois i noies més petits, que ja havien repescat l'escolarització en català de la democràcia. A nivell familiar i de carrer el català havia seguit prou viu, però no era aquest el cas a nivell oficial o institucional (l'única excepció n'era l'església). La presència als mitjans de comunicació es limitava al diari

Avui, a unes poques revistes (*L'Avenç, Cavall Fort, Serra d'Or, Presència*, algun diari comarcal, els fulls dominicals, etc.), a una producció teatral minoritària, a les emissions radiofòniques de Ràdio 4 i d'alguna emissora municipal, i a algunes emissions en català (ja des de feia bastants anys), a Televisió Espanyola; el cinema en quedava pràcticament exclòs. La producció de llibres en català, tant d'obres originals com de traduccions, era molt més limitada que ara. A la universitat l'ús del català era freqüent, però sempre en situacions orals.

Aquesta era la situació lingüística de Catalunya en el moment en què TVC va començar a emetre. Políticament la situació també era significativa. El govern autònom de la Generalitat feia poc que s'havia restaurat, i una de les tasques prioritàries de Convergència i Unió, el primer partit governant (i de moment encara l'únic), era normalitzar l'ús de la llengua catalana. La creació d'una televisió autonòmica que emetés exclusivament en català semblava una eina perfecta per a la normalització.

De manera que el 1983 va néixer TVC, amb un objectiu fundacional primordial: normalitzar l'ús de la llengua catalana. "Cal reflexionar sobre el fet, nou en la història, que un mitjà de masses en català arribi a totes les terres de llengua catalana. Cal aprofundir en definitiva, en la línia que TV3 s'ha traçat, assumint el seu paper de poderosa eina de normalització lingüística." (Vallverdú 1987: 59) I no només es pretenia abastar totes les terres de llengua catalana, sinó tots els sectors de la població: catalanoparlants i castellanoparlants. Es tractava de buscar la comercialitat per aconseguir la màxima audiència. Segons Alfons Quintà, el primer director de Televisió de Catalunya, "El que és impossible és catalanitzar les joves generacions oferint-los un contingut d'allò més tradicional que pugui tenir la nostra cultura. Ausiàs March, Ramon Muntaner, Bernat Desclot poden ésser fins últims de culturalització, no mitjans operatius per a la

nostra catalanització." (conferència citada per Giró 1991: 104) Tant és així que la programació de Televisió de Catalunya en els primers mesos es va basar en tres productes d'audiència assegurada: el futbol, els noticiaris, i la sèrie importada dels EEUU *Dallas*.

Les estadístiques semblen demostrar que efectivament Televisió de Catalunya ha fet molt per l'ampliació de l'ús del català. En un estudi de Gómez Mompert (1988), fet a partir de les dades del padró, es veu la "rotunda influència sociolingüística de TV3": en les poblacions de Santa Coloma de Gramanet, Sant Joan Despí i Viladecans (tres ciutats de forta immigració castellanoparlant) la comprensió del català va augmentar entre 1981 i 1986 en un 25,5%, un 25,4% i un 27%, respectivament.

5.1.5. Normalització, models de llengua, i mitjans de comunicació

Segons Josep-Anton Castellanos (1990), el primer que cal per normalitzar una llengua és disposar dels models de llenguatge adequats per a cada registre. En una societat lingüísticament normal, aquests models ja existeixen, creats per l'ús i la necessitat dels parlants. Els mitjans de comunicació el que fan és reflectir els models existents entre els diversos grups socials i difondre'ls a la població.

Una societat lingüísticament anormal, com la catalana, no disposa de tots els models d'ús lingüístic. "Aleshores aquests mitjans més que no pas "reflectir" uns usos lingüístics "vius" en la societat, el que fan és actuar de models lingüístics per al conjunt de la població." (Castellanos Op. cit.: 29)

Però la creació de nous models no és tasca fàcil, com observa Isidor Cònsul, en vista dels resultats:

"A la vora de l'orgull que ha suposat recuperar una premsa en català, tenir emissores de ràdio pròpies i cadenes de TV, s'hi ha afegit el problema d'ús, en aquests mitjans, d'una llengua que no pot ser la literària, ni la de cinquanta anys enrere i que busca encara els contorns més correctes de l'anomenat estàndard. En la pràctica han mancat les orientacions i l'autoritat moral de qui corresponia i, per aquesta raó, hem anat tirant a les palpentes, sacsejats per baralles tribals entre els partidaris del català "light" i del "heavy", seguint el cop de geni d'algun jove poc documentat, i embolicant la troca amb actituds agosarades davant d'uns problemes d'estàndard que no tenim prou aconduït ni normativitzat." (1990: 38).

I els models que li manquen al català no són necessàriament els més sofisticats ni els més inusuals. Jaume Martí (1997) cita Xavier Lamuela (1987): "el catalanòfon mitjà té un índex d'aptitud en la pròpia llengua molt baix"; Martí continua: "i se sent insegur fins i tot en l'ús més planer i familiar. No cal insistir que és un problema sociolingüístic de gran magnitud, que no es pot esperar que el sistema d'ensenyament el resolgui i que un mitjà de comunicació audiovisual de gran abast pot ajudar a pal·liar amb eficàcia." (Op. cit.: 75) Aquesta possibilitat de la televisió per crear un model de llenguatge familiar enllaça amb les opinions dels iniciadors de la traducció d'*Helena, quina canya!*, recollides al capítol 4. Recordem que segons els iniciadors, al català li faltava el model de col·loquial/argot juvenil, i la televisió era el lloc ideal per proporcionar aquest model.

5.1.6. Normalització, models de llengua, i traducció

Per crear aquests models d'ús lingüístic hi ha dues possibilitats: la producció pròpia, i la traducció. I en el cas de cultures emergents, com és el cas de la catalana, la traducció és imprescindible, ja que aquestes cultures no disposen de creació pròpia en tots els camps (com hem vist a l'apartat 2.4.). En aquells camps en què la creació pròpia encara no s'ha desenvolupat, els creadors es troben que els falten els 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 literaris. Les traduccions ocupen el lloc de la tradició inexistent:

"Moreover, in such a state when new literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire. Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before. These include possibly not only new models of reality to replace the old and established ones that are no longer effective, but a whole range of other features as well, such as new (poetic) language, or compositional patterns and techniques."

(...)

"The dynamics within the polysystem creates turning points, that is to say, historical moments where established models are no longer tenable for a younger generation. At such moments, even in central literatures, translated literature may assume a central position. This is all the more true when at a turning point no item in the indigenous stock is taken to be acceptable, as a result of which a literary "vacuum" occurs. In such a vacuum, it is easy for foreign models to infiltrate, and translated literature may consequently assume a central position."
(Even-Zohar 1990: 47-48)

Gideon Toury (1995) i José Lambert (1995) reafirmen la teoria d'Even-Zohar: per omplir els buits, una cultura recorre sovint a la traducció d'una altra cultura a la qual considera superior. L'important no és que existeixi alguna cosa en una altra cultura, sinó l'observació del fet que en la cultura d'arribada hi ha un buit, que hi falta alguna cosa. Una traducció es pot arribar a convertir en un model per a la cultura d'arribada (Toury, Op. cit.). "Even very traditional (closed) societies borrow some of their most central and canonized texts from other languages while coining their own tradition with the aid of translations and while at the same time setting different translational models against each other." (Lambert, Op. cit.: 127)

Per als teòrics del polisistema la recerca en traducció ha de consistir a "Redefining the components of any translational activity and discovering a large network of parameters that may influence the translation and the communication process." (Lambert, Op. cit.: 119) Aquests paràmetres són el poder i la ideologia, el prestigi de la traducció davant la literatura autòctona, o el prestigi de les cultures d'origen i de destinació. I a cada època, segons hagi regnat un paràmetre o un altre, les traduccions hauran seguit un camí o un altre. Les regles de la cultura influeixen les regles de la traducció: les societats construeixen la seva idea de traducció segons una escala de valors basada en el prestigi i el poder.

La producció de cinema i televisió catalans és un exemple d'aquest tipus de situació. Fins a l'any 75 o 76, la producció de cinema en català era pràcticament inexistent. Des del 75⁷ es produeix una mitjana de 10 a 15

⁷ Agafó aquesta data com a referència perquè és l'any de producció de *La ciutat cremada* (Francesc Bellmunt), pel·lícula que va marcar l'inici d'una època en què es va començar a produir regularment cinema en català. Les úniques dues excepcions anterior van ser l'emblemàtica pel·lícula *Laila* (1970), basada en una obra de Salvador Espriu, i *El Judes*, d'F. Iquino (1952), que la censura es va encarregar de fer desaparèixer de circulació ràpidament. Actualment, tot i que la producció és minsa comparada amb la producció de cinema en castellà, podem considerar que per a una regió autònoma petita com Catalunya, la producció és significativa i regular.

pel·lícules l'any rodades en català. TVC emet pel·lícules doblades al català des de 1983. És clar que aquestes serveixen de model per a les pel·lícules que es produeixen en català. Quant a la producció televisiva en català, TVC no va començar a produir sèries i telefilms propis fins 1994, o sigui després de deu anys d'emissions exclusivament traduïdes.

Per falta de tradició, la producció pròpia es va haver d'inspirar del model establert per les traduccions. El model que ofereixen les traduccions és doble. Per un cantó són un model temàtic: les situacions, els arguments, o els personatges. I per un altre, un model d'ús lingüístic. En el cas de *Hélène et les garçons*, el model temàtic és el de la vida d'estudiants universitaris. Temàticament aquesta sèrie ha sigut el model de dues produccions catalanes de TVC. La primera és el telefilm *Quin curs el meu tercer* (1994), i la segona, la sèrie *El joc de viure* (1996). Totes dues produccions repeteixen el tema i els personatges d'*Hélène*: la universitat, els estudiants molt joves, els nòvies i les nòvies, etc.

A nivell de llengua, la versió *Helena, quina canya!* s'erigeix en model lingüístic d'argot juvenil. Com hem vist al capítol anterior, els iniciadors d'aquesta traducció creien que l'argot català era un model que no existia i que calia crear. Aquest és un cas en què un mitjà de comunicació ha creat intencionadament un model lingüístic a partir d'una traducció, per tal de presentar-lo als parlants com a model a utilitzar.

Josep Maria Carbó, que pertany als serveis lingüístics del Departament de Producció Aliena de TVC, constata la voluntat d'alguns doblatges de fixar un "argot juvenil estàndard", amb intenció didàctica. "Aquest argot convencional que no té la típica naturalesa efímera dels argots genuïns podria arribar a influir en la parla dels sectors juvenils que majoritàriament no practiquen 'argots militants', és a dir, que no pertanyen a 'tribus urbanes' o grups d'identitat exclusiva." (J.M. Carbó, 1990: 34)

5.1.7. Ideologia i poder en el cinema i la televisió

Voldríem acabar aquest apartat assenyalant la relació entre el poder i el cinema i la televisió. Si la televisió és, com hem vist, una eina tan important per a la normalització lingüística, i per altra part capaç de crear i presentar models d'ús lingüístic, és degut al gran poder que té sobre la societat.

Dels mitjans de comunicació de masses, el cinema, i encara més la televisió, són els més "massius". És doncs evident que qualsevol ideologia presentada en aquests mitjans aconseguirà el màxim de difusió possible. I els poders establerts fa molt de temps que en són conscients. Ana Ballester (1995) així ho constata "Aunque los poderes públicos tardaron en tomar conciencia del alcance social y político del cine, como señala Vallés, "una vez que lo hicieron produjeron un profuso bosque normativo en el que era fácil perderse" (Vallés 1992: 7). De él hemos intentado extraer algunos ejemplos significativos que esperamos sirvan para ilustrar que la política cinematográfica en España tuvo, y siempre ha tenido, un importante ingrediente nacionalista y que las medidas para proteger su cinematografía han pretendido, como también señala Vallés, asegurar su supervivencia no tanto por razones económicas como por razones culturales." (Ballester Op. cit.: 17)

Un dels aspectes en què el poder del cinema i la televisió és més evident és en el terreny lingüístic: "Linguistic usage on T.V. has a major modelling impact on the linguistic norms of a speech community." (Delabastita 1989: 207) Ballester també ho constata, a propòsit del doblatge: "Pero el doblaje también fue una estrategia política diseñada para proteger la lengua y la cultura españolas de la contaminación extranjera." (Op. cit.: 25)

La televisió és també una eina fantàstica per a l'afirmació del poder polític i cultural. El primer director de Televisió de Catalunya, Alfons

Quintà, ho veia com una condició *sinequanon* per afirmar la identitat nacional: "No hi pot haver reconstrucció nacional, recuperació plena i total de la nostra identitat cultural i lingüística, sense una Televisió institucional d'alt grau de professionalització, d'altura de mires quant a plantejament i de forta audiència." (conferència citada a Giró 1991: 52) Per la seva banda, Xavier Giró afirma: "Les televisions públiques a Catalunya s'esforcen per aconseguir índexs màxims d'audiència per dos motius. Primer, perquè a més audiència correspon més influència sobre la població, tant si és per la normalització lingüística com per fer créixer la força política que controla el mitjà o algun altre objectiu de naturalesa socio-política." (1991: 92).

5.2. LES VARIETATS LINGÜÍSTIQUES

Com hem vist per les declaracions dels iniciadors, les seves intencions eren canviar la varietat lingüística d'*Helena* perquè aquests consideraven que:

- A) El jovent català parlava d'una manera molt més informal, amb un llenguatge molt més argòtic que el llenguatge de la sèrie original.**
- B) Ja que el jovent parlava argot/col.loquial, aquesta era una ocasió perfecta per normalitzar aquest tipus de llenguatge.**

Abans d'entrar en l'anàlisi del cas, val la pena fer un petit repàs per veure en què consisteixen les varietats que aquí interessin: el col.loquial i l'argot. Aquest apartat l'hem desenvolupat basant-nos en els següents estudis: pel que fa al col.loquial, *Discourse and the Translator*, de Basil

Hatim i Ian Mason (1991), *Llengua estàndard i nivells del llenguatge*, de Lluís López del Castillo (1984: segona edició, revisada i actualitzada), i els estudis de Lluís Payrató *Català col.loquial. Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*, (1990: segona edició, corregida i amb addicions) i "Variació funcional, llengua oral i registres" (1998). I, pel que fa a l'argot, "Panoràmica del argot espanyol", de Pilar Daniel (introducció al *Diccionario de argot español y lenguaje popular*, de V. León) (1980), "El argot común en el ámbito europeo", de Julia Sanmartín (1995), i *L'argot barceloní*, de Sánchez, Taixés i Tasis (1991).

Les varietats lingüístiques són una característica intrínseca de totes les llengües naturals. La lingüística tradicional opinava que la varietat no es podia classificar, perquè era assistemàtica, però la sociolingüística i la pragmàtica han arribat a la conclusió que les varietats amaguen distribucions socioculturals o situacionals precises. A partir d'obres de Halliday et al. (1964) i de Gregory i Carroll (1978), Hatim i Mason separen aquestes varietats de la llengua en dos grans grups: les *user-related varieties* (dialectes) i les *use-related varieties* (registres). Les variacions són les següents:

USE-RELATED (REGISTRES)

- 1. camp de discurs**
- 2. mode de discurs**
- 3. tenor de discurs**

USER-RELATED (DIALECTES)

- 1. geogràfic**
- 2. temporal**
- 3. social**

Una llengua es divideix en *registres* segons l'ús que se'n faci en cada situació determinada; la situació respon a la convenció del fet que una

expressió lingüística determinada és apropiada per a un cert ús. Les llengües, hem vist, es divideixen en diferents registres segons tres factors:

- 1. Camp de discurs: camp d'activitat, d'ús.**
- 2. Mode de discurs: bàsicament es divideix en dos: parlat, i escrit. Però dins d'això, hi ha altres distincions. Per exemple: escrit per a ser llegit, escrit com si fos espontani, parlat de conversa, parlat recitat, etc.**
- 3. Tenor de discurs*: és la relació entre l'emissor i el receptor. En una mateixa situació, el tenor pot variar d'una cultura a l'altra.**

* Lluís Payrató (1990), també seguint la divisió de Halliday et al., l'anomena "tenor funcional". Aquest nom ens sembla una mica més entenedor que simplement "tenor". Ell el defineix com "el propòsit comunicatiu" de l'acte de parla. Per altra part, Payrató hi afegeix un quart factor, el *to interpersonal*, que és el que classifica els registres en funció de les relacions entre els interlocutors. "El tret bàsic a què es pot reduir el *to interpersonal* és la formalitat de l'acte comunicatiu, de manera que els registres es poden arrencar al llarg d'una gradació els dos extrems de la qual serien [+ formal] i [- formal]." (Op. cit.: 45)

Una llengua es divideix en dialectes segons la procedència de l'usuari:

- 1. Geogràfica (però tenint en compte que és difícil de delimitar amb precisió, i que la limitació geogràfica pot tenir implicacions ideològiques i polítiques).**
- 2. Temporal: variacions en l'ús d'una llengua al llarg del temps.**
- 3. Social (que també té implicacions ideològiques i polítiques).**

Tots els autors consultats constaten la dificultat d'establir fronteres entre els diferents registres (dificultat més gran, per exemple, que entre

dialectes). Ara parlarem del registre que ens incumbeix aquí: el llenguatge col.loquial. Posteriorment parlarem del dialecte que ens interessa: l'argot.

Segons la divisió dels registres en factors, el discurs col.loquial prototípic correspondria al següent esquema:

- 1. camp: quotidianitat**
- 2. mode: oral espontani**
- 3. tenor: interactiu**
- 4. to: informal**

Lluís Payrató creu que en qualsevol divisió de la llengua s'han de considerar criteris pragmàtics, ja que la pragmàtica "ofereix un camp força unificat i una perspectiva funcional i integradora per a la descripció i estudi de les modalitats lingüístiques col.loquials, enteses com a adequacions d'uns codis lingüístics a uns àmbits d'ús informals i orals." (1990: 22) Des d'un punt de vista pragmàtic, doncs, per analitzar qualsevol llengua en la seva modalitat col.loquial s'hauran de prendre en consideració els atributs fonamentals del fet comunicatiu, que ell anomena "postulats comunicatius":

- 1. La comunicació és *dinàmica*: és un *procés*, no un *estat*.**
- 2. La comunicació és *funcional*: apleix una sèrie de funcions en diversos àmbits (psicològic, social, etc.), reductibles en últim terme, en l'àmbit biològic, a la contribució a l'adaptació d'una espècie al medi.**
- 3. La comunicació és un *procés bilateral* entre interlocutors, no un *procés unilateral* entre un emissor i un receptor; la comunicació és un *procés interactiu*.**

4. La comunicació és *irreversible*: el que s'ha dit no pot ser anul·lat o corregit.
5. La comunicació és *contextual*, té lloc en un medi o context determinat, del qual no es pot extreure per analitzar-la, sense desvirtuar-la.

Per a Payrató (Op. cit.) les característiques del registre col·loquial són: relaxació articulatòria (en fonètica), ús d'un vocabulari bàsic més restringit (en el lèxic), i reduïda estructuració (en sintaxi). "El lèxic col·loquial és un conjunt restringit en comparació a la utilització en d'altres registres més formals, escrits o orals. La parla ordinària sembla acceptar un nivell de vaguetat força alt, que no hi ha cap necessitat d'aclarir." (Op. cit.: 90)

El català col·loquial és definit per López del Castillo (1984) de la següent manera:

"Amb aquesta denominació de llengua col·loquial agrupem aquí totes aquelles formes de llengua parlada actual no conformes amb la normativa, però que troben la seva explicació i/o origen dins el sistema català mateix. Prescindim, doncs, aquí, de tota altra consideració de "vulgar", "familiar", "dialectal", etc. , segons és costum, que decantarien la valoració de dites formes cap a terrenys més aviat sociològics, si no subjectius." (Op. cit.: 117)

A continuació parlarem de l'argot. Pragmàticament, l'argot i el llenguatge col·loquial corresponen a la mateixa situació: la situació del registre col·loquial és informal, i l'usuari de l'argot adopta una actitud informal. Pilar Daniel (1980) relaciona llenguatge col·loquial i argot:

"Otras funciones de este lenguaje son la búsqueda de expresividad y la integración del individuo en la época "moderna" en que vive. No es

un dialecto social (estratificación vertical), como el lenguaje de los delincuentes o las jergas, sino un registro (estratificación horizontal). Aflora en situaciones relajadas y familiares y se reduce a un léxico que dobla los términos de la lengua general, sobre la que se asienta, presentando escasas peculiaridades fonéticas y morfosintácticas." (Op. cit.: 217)

Pilar Daniel anomena *jerga* o *argot* el llenguatge "propio de determinados grupos sociales (estudiantes, militantes de partidos políticos, "pijos", "pasotas" y otras hablas marginales, como el léxico de la droga, del "rollo", etc.)" i

"El conjunto de palabras de muy diverso origen que se introducen con fines expresivos, irónicos o humorísticos en la conversación familiar de todas las clases sociales. Este lenguaje se desarrolla principalmente en las grandes ciudades y se denomina también *jerga* común y *argot* urbano." (Op. cit.: 14)

De les dues paraules recomana "argot" perquè es comprèn més fàcilment i perquè *jerga* té certes connotacions pejoratives.

L'argot és una de les varietats que millor compleix la "funció social del llenguatge" (Halliday 1983, citat a Turell 1989: 271): aquella que serveix no només per descriure el món, sinó per contribuir a la seva existència: els parlants són personatges socials que es parlen per comunicar-se el que fan, i per mantenir el seu estatus i negociar la dimensió del món al qual es refereixen.

Pilar Daniel observa que l'ús de l'argot és dóna més fàcilment en grups tancats, en què la consciència de grup és forta, ja que l'ús de l'argot ajuda a constituir un distintiu de classe i és un element integrador. Un dels grups que necessita de l'argot com a element integrador i distintiu és el dels joves. L'argot els permet:

- Desmarcar-se d'una societat amb la qual no estan d'acord, en una clara actitud contracultural.
- Ocultar la pobresa expressiva i de vocabulari típica dels joves (degut a la inexperiència, a la falta de lectura i coneixements, i en alguns casos a la marginació social) amb la falsa riquesa que ofereixen els termes d'argot: podria semblar que l'argot, com que aporta termes diferents i nous, és més ric. Però la veritat és que l'excessiva repetició d'aquests termes, i la manera gairebé clivé com s'usen, demostra que aquest "enriquiment" de la llengua és fictici.
- Adquirir certa identitat a través d'una manera de parlar comú. L'argot els fa sentir més segurs, protegits perquè formen part d'un grup determinat, de la mateixa manera que els joves marginals s'agrupen en bandes de carrer per suplir amb aquest lligam l'amor i protecció que el seu entorn social no els aporta.

Segons Julia Sanmartín, l'argot és, actualment i en l'estat espanyol, una característica inherent del llenguatge juvenil:

"[el diccionario de V. León (1980)] señala, con gran acierto, las voces marginales, que se suponen que pertenecen al argot común. El mismo autor expresa la dificultad de clasificar estas voces ya que el progresivo aumento de la marginación ha favorecido el empleo de este lenguaje en capas sociales cada vez más extensas, sobre todo en los "pasotas". Actualmente el lenguaje de estos "pasotas", puente de unión entre los

diversos argots, se ha disseminado entre la juventud." (Sanmartín, 1995: 223)

Segons Daniel, les característiques formals de l'argot són les següents:

- **Influència concreta d'alguna altra llengua**
 - **Transformació de mots de la llengua comuna mitjançant:**
 - derivació amb gramemes de creació pròpia (*tocadiscos = tocata, cubalibre = cubata, etc.*)**
 - escurçament o abreviatura de paraules**
 - similitud de significats**

Les característiques pragmàtiques són:

"(...) la agresividad, el realce de cualidades negativas o defectos, la degradación semántica, el humor, el ingenio, la ironía, el juego lingüístico y la exageración. Sus motivaciones podemos encontrarlas en el deseo de renovación léxica, la búsqueda de mayor expresividad, la intensificación de sentido, el tabú y la gran vivencia de algunos conceptos." (Daniel, Op. cit.: 17)

L'argot barceloní, segons Sánchez, Taixés i Tasis (1991), no es caracteritza precisament per la seva genuïnitat, sinó per la incorporació de paraules argòtiques o expressions col·loquials prestades d'altres llengües:

"[Barcelona és una] ciutat diglòssica o expressat d'una forma més suau bilingüe (o plurilingüe segons com s'entengui) en què el català oral, encara majoritari, s'empelta de mots foranis, d'estrangerismes i barbarismes, normalment castellans, calós i anglesos i fins i tot

francesos, italians, alemanys o bascos, i que no es troben incorporats en el diccionari normatiu." (Op. cit.: 5)

El caló és una de les llengües que més ha aportat a l'argot català. El caló (o calé: el sistema de casos i declinacions fa que es parli d'aquesta llengua amb tots dos noms) era originàriament la llengua de les tribus gitanes que es van establir a Europa a l'Edat Mitjana procedents de l'Índia. Però en la realitat lingüística catalana amb la paraula caló es designa les restes que la llengua d'aquestes tribus han deixat en l'actualitat. Així, damunt una estructura totalment catalana, n'hi han quedat restes, generalment de lèxic i algun tret morfològic. El caló va penetrar amb gran força en la parla barcelonina, sobretot en les barriades en què hi vivien més gitanos (Sants, Sant Antoni, Gràcia, etc.), i alguns elements n'han passat a formar part del llenguatge col·loquial. López del Castillo (1984) fins i tot observa que alguns d'aquests elements han ascendit a tocar del llenguatge estàndard. "El seu pes específic és demostrat per l'ús que se n'ha fet dins la literatura, fins la literatura culta i tot (cf. Espriu), amb intencions bé sociològiques, bé estilístiques." (Op. cit.: 63)

Segons Sánchez et al., entre els elements lèxics que s'han incorporat al català, n'hi ha de dos menes: els que s'utilitzen amb consciència que són paraules caló, i els que ja s'han arrelat tant al català que no es té consciència del seu origen. En el primer grup hi ha paraules com "camelar" (estimar), "parné" (diners), "mui" (boca), o "axantar" (tancar), "peluco" (rellotge). En el segon, "catipén", "paio", "canguelis", "pirar", "xaval", "endinyar", "clissar", o "calers". Aquí ens trobem amb la paradoxa que, si són expressions d'ús habitual, és que han deixat de ser argot. Sobre aquesta paradoxa, com a unificadora de les varietats de "col·loquial" i "argot", en parlarem més endavant.

Però la llengua estrangera de qui més ha pres l'argot català és sens dubte el castellà. L'argot prové de les capes més baixes de la població (sobretot en situacions de marginació, delinqüència, vida al carrer, etc.). En els anys 20 o 30 gran part d'aquest sector social el constituïen els gitanos; però a partir de les immigracions d'andalusos, levantins i extremenys dels anys 50 i 60, les capes més baixes les van passar a constituir castellanoparlants, i en quantitats molt més significatives que els gitanos. De manera que per raons sociològiques, l'argot català prové directament tant del caló com del castellà, però en molta més mesura d'aquesta darrera llengua. Això li proporciona a l'argot català una contradicció endèmica: l'argot que es parla a Catalunya prové d'una base lingüística castellana. Aquesta contradicció afectarà directament, com veurem al capítol 6, la versió catalana d'*Helena, quina canya!*.

El autors consultats conincideixen en la dificultat de posar fronteres entre el llenguatge col.loquial, o popular, i l'argot: "Al estudiar el argot y el lenguaje popular surge una primera dificultad, que es la de delimitar el ámbito de uso. ¿Cuál es la diferencia entre un término coloquial, familiar o vulgar? ¿Cómo señalar fronteras en un terreno tan resbaladizo y encasillar algo tan dinámico como el lenguaje popular?" (Daniel, Op. cit.: 15)

La confusió es deu, entre altres coses, a què moltes paraules argòtiques passen fàcilment al llenguatge comú, enriquint-lo:

"Pese al intento de separación por niveles, los límites son muy fluctuantes. Mientras que unas voces que han sido tabú pueden dejar de serlo en cualquier momento y perder su condición de vulgares o inconvenientes, numerosos términos del lenguaje familiar son propiamente jergales, procedentes incluso de los grupos sociales más marginados. (...) Por otra parte, esta estratificación en la práctica

resulta totalmente artificial. Las personas, cuando se comunican entre sí, emplean espontáneamente el lenguaje prescindiendo de divisiones entre lengua normativa, argot, lenguaje coloquial, etc. Como muy bien dice Flexner [Wentworth i Flexner, 1960: XV], 'el slang no existe como entidad salvo en el cerebro de quienes estudiamos el lenguaje'." (Daniel, Op. cit.: 16).

El diccionari francès *Le Petit Robert* també observa com sovint l'argot penetra altres nivells de la llengua: per exemple, en la definició de "populaire" (una categoria de veu), diu "Populaire: qualifie un mot ou un sens courant dans la langue parlée des milieux populaires (**souvent argot ancien répandu**), qui ne s'emploierait pas dans un milieu social élevé." (p. XXVIII; la negreta és nostra)

Però l'aspecte negatiu de tot això és que "El argot se convierte de esta manera en un cajón en el que se introducen diversos elementos sin atender a unos criterios rigurosos." (Sanmartín, 1995: 224)

Payrató accepta aquesta dificultat d'acotació com un mal inevitable:

"Els registres d'una llengua formen un continuum fragmentable exclusivament a partir de simplificacions, i només podem tractar-los en forma de llistat quan acceptem de classificar el continuum a partir de criteris objectivables però inevitablement dicotòmics. (...) En la mesura que intentem combinar aquests diferents criteris ens adonem que el conjunt de registres –que se sobreposa al conjunt d'àmbits– s'ha de donar si de cas en forma de xarxa o graella." (Op. cit.: 47)

Pilar Daniel resol la disjuntiva en termes d'amplitud d'ús:

"El lenguaje llamado popular o coloquial, por oposición al literario, normativo o escrito, posee un amplio caudal de voces en el que podemos distinguir varios niveles lingüísticos. Por una parte, el familiar, que se caracteriza por un gran colorido, mayor subjetividad, amplio uso de comparaciones, eufemismos, contrastes, hipérboles, tono irónico e informal. Muchas de sus voces y expresiones pertenecen al argot común o urbano. [...] En el estado siguiente podemos situar las voces de argot en tanto que "dialectos sociales" y jergas profesionales, tanto unos como otras de ámbito mucho más restringido" (Op. cit.: 15).

Halliday (1978, citat per Sanmartín, 1995: 221) simplifica el conflicte introduint el concepte de *antillenguatge*, terme que engloba diferents fenòmens lingüístics que la denominació d'*argot* no acaba de precisar, com el llenguatge de certs grups de joves. La qualitat d'*antillenguatge* de l'*argot* seria el que el diferenciaria de la llengua col.loquial; per altra banda, el que apropiaria l'*argot* al llenguatge col.loquial és l'*expressivitat*, que sembla ser una característica principal de tots dos tipus de llenguatge.

En definitiva, "Les unes i les altres [les varietats dialectals i les varietats de registre] apareixen de fet unides indissociablement en qualsevol circumstància, i es presenten, doncs, com les dues cares d'una moneda que no s'exclouen mai." (Payrató, 1998: 14) De manera que en aquest treball agafarem la varietat de registre "col.loquial" i la varietat dialectal "argot" i les ajuntarem en un sol grup que presentarà les característiques comunes a tots dos. L'anomenarem "col.loquial/argot", per raons de simplificació metodològica. El que fem amb aquesta maniobra no és més que identificar l'aspecte funcional de totes dues varietats: el col.loquial i l'*argot* tenen la característica comuna de què les dues "funcionen" en una mateixa situació:

**en el camp de la quotidianitat,
en el mode oral i espontani,
amb un tenor interactiu, i
en un to informal**

Per altra part, el que ens importa en aquest treball és comprovar si, com pretenien els iniciadors (vg. intencions dels inciciadors, secció 4.4.2.), la traducció canviava la varietat lingüística, si la traducció era més informal que l'original. Per això, la diferència no importa, perquè tant la varietat col·loquial com l'argòtica són més informals que una varietat original formal.

Per altra part, també ens interessa veure quina funció té el llenguatge de destinació, i la funció és la mateixa tant pel col·loquial com per l'argot: fer que el públic adolescent català s'identifiqui amb la sèrie.

A continuació resseguiem breument també les característiques del discurs oral, perquè el discurs de *Hélène et les garçons* és exclusivament oral.

Segons Payrató (1990), la característica més definitòria del discurs oral és la seva agramaticalitat:

"Així, per una banda, i tal com ha fet veure clarament la gramàtica generativa, una oració *gramatical* -ben formada segons les regles del sistema- pot no ser adequada en l'ús, és a dir, pot ser *inacceptable* en l'actuació."

(...)

"La creativitat lingüística dels parlants és evident, en el sentit que som capaços de produir (o entendre) enunciats que mai no havíem elaborat (o sentit) abans, però aquest aspecte creatiu va acompanyat

molts cops de la violació o allunyament de les regles gramaticals, i paga com a factura un alt nombre de repeticions, de seqüències de dubte, d'indecisions, de falsos inicis i reorganitzacions sobre la marxa del discurs, d'anacoluts, etc., que tant caracteritzen els monòlegs i les converses informals, i que contribueixen a dificultar-ne l'anàlisi sintàctica." (Op. cit.: 94)

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

El paraigua, ja l'has agafat?

Saber-ho, no ho sé

Ganes, en té moltes, de ganes

El pronom és correferencial amb l'element que fa de tòpic.

La característica oposada és la parcialitat dels enunciats, o sigui enunciats que des del punt de vista gramatical hauríem de considerar incomplets:

Què? (Què has dit?)

Espero que marquin aviat, perquè si no...

Quant a l'encadenament argumentatiu, Payrató constata que l'oral mostra una clara predilecció per la juxtaposició (en comptes de la coordinació i la subordinació):

"La parla corrent es desenvolupa com un seguit de frases normalment independents (sintàcticament) les unes de les altres, i normalment sense nexes d'unió. La coordinació es limita a usar un grup bastant reduït de connectors (*i, però...*), i la subordinació queda en conjunt molt restringida, almenys en comparació a l'ús que se'n fa en registres escrits o en registres orals formals." (Op. cit.: 104).

La juxtaposició es dóna normalment per la simple addició de frases, cosa que provoca repeticions que en registres més formals se solen evitar. En els casos de subordinació el relatiu *que* es troba expandit i fa altres funcions, com ara *de qui, on, amb la qual*, etc. Exemples: "la casa que viu el seu pare" (per *on*); "aquell que el seu pare treballa a la caixa" (per *el pare del qual*).

A més d'aquestes característiques, Hatim i Mason (1991) defineixen el discurs oral amb les següents:

- És un discurs altament expressiu; l'expressivitat la denoten una condensació important de: exclamacions, vocatius, onomatopeies, paraules favorites, etc.
- És un discurs irregular: els interlocutors comencen una frase amb una estructura sintàctica i a mitja frase la canvien per una altra.
- Es produeixen lapsus lingües, contradiccions o autocorreccions.

Pragmàticament, les característiques del discurs oral (també segons Payrató i Hatim i Mason) són:

- És un discurs espontani.
- La interacció entre emissor i receptor és més directa que en el discurs escrit.

El que hem descrit fins aquí és l'oral espontani. En el cas de *Helena, quina canya!*, però, no estariem parlant d'un oral espontani, sinó d'un "fals oral": "La diferència entre un text escrit per ser dit (com si no fos escrit) i la parla espontània és que el primer està *planificat* i el segon no. El text "falsament" oral és més compacte, més cohesiu. La parla espontània és més vacil·lant i menys sistemàtica." (Payrató Op. cit.: 52) A l'hora d'analitzar l'oral de la traducció d'*Helena, quina canya!* (el capítol següent) haurem de tenir en compte que es tracta d'un fals oral.

5.3. EL CATALÀ DE TVC

Per analitzar com és el model de català proposat per TVC, ho farem en dues operacions. Primerament, resseguirem el que diuen els llibres d'estil de Televisió de Catalunya (la teoria); a continuació, farem una petita anàlisi de la llengua utilitzada efectivament en els programes (la pràctica).

5.3.1. Els llibres d'estil de TVC

Com hem explicat anteriorment, el llibre d'estil de TVC, *El català a TV3*, es va publicar el 1995, com a unificació de les diverses circulars i opuscles que TVC havia distribuït fins aleshores. Aquest llibre és un resum de fonètica i gramàtica, dirigit bàsicament als periodistes dels informatius. Va dirigit a l'àmbit de la informació, "cosa que comporta dedicar molta més atenció al català estàndard i els seus nivells que no pas al català col·loquial i els seus registres." (Televisió de Catalunya, 1995: 6). Aquest compendi de gramàtica pretén ser una recomanació per tal de corregir:

"els errors i els lapsus que es produeixen (...) perquè la situació del català estàndard és encara tan inestable que no sembla sobrer d'intentar-ne una descripció al més extensa possible; i perquè l'àrea del català central és a Catalunya aquella en què les interferències quotidianes amb el castellà són potser més freqüents, la qual cosa contribueix a accentuar la inseguretat en l'ús de la llengua." (Op. cit.: 7).

O sigui, un català "correcte" en el sentit que el normatiu és correcte i el col.loquial és incorrecte; i un català net de les interferències del castellà.

El compendi gramatical és un llistat de les regles gramaticals normatives, contrastades amb llurs formes incorrectes. Aquestes tenen el seu origen bé en interferències amb el castellà, bé en la llengua col.loquial. Així, per exemple, en la flexió de l'adjectiu hi trobem: cal dir "alguns llibres" (forma incorrecta: "algun que altre llibre"), o "dues" (incorrecte: "dugues"). L'apartat que més incorreccions presenta és el de la morfologia verbal, i les formes són considerades incorrectes per col.loquials. Alguns exemples en són: les formes en "-guent, -guer, -gués" ("coneguent", "sapiguer" o "dongués"), o formes com "coneixo". Les incorreccions de l'apartat sobre els pronoms febles són considerades incorrectes, en canvi, degut al desconeixement d'aquest sistema per culpa de la interferència del castellà: "Dilluns no va circular cap tren però dimarts ja van arribar dos", o "No es fixa gens".

Altres recomanacions es refereixen a construccions a evitar que corresponen a trets discursius de la parla col.loquial. Entre aquestes hi trobem la repetició de pronoms ("Acabem d'escoltar el polític de qui se'n parlava tant"), o la utilització incorrecta del relatiu ("L'home, que el seu pare és metge, ha desaparegut").