

---

F R E D E R I C C H A U M E V A R E L A

---

# ELS CODIS DE SIGNIFICACIÓ NO VERBAL EN EL CINEMA: LA INCIDÈNCIA DEL CODI DE MOBILITAT EN LES OPERACIONS DE TRADUCCIÓ

---

## 1. EL TEXT FÍLMIC: UNA MIRADA DES DELS ESTUDIS SOBRE TRADUCCIÓ

La teoria funcionalista de la traducció, també coneguda com a Teoria de l'*Skopos*, postula que el principi que regeix qualsevol traducció és la seua finalitat. La finalitat global d'un text fílmic de ficció sol ser, en termes molt generals, entretenir l'espectador, encara que bé és cert que hi podem reconèixer també altres funcions textuais: convèncer-lo d'alguna cosa, transmetre-li un estat d'ànim o informar-lo d'algun tema concret, o totes alhora, atesa la hibridització que caracteritza els textos multimèdials.

Per convenció, en la cultura occidental els films tendeixen a emular la realitat, de manera que l'espectador pugui entendre el missatge que se li transmet i, fins i tot, s'involve en la història. Per aquesta raó, el criteri de versemblança hi juga un paper rellevant. *La narració verbal* s'escriu pensant que un actor li donarà vida (en ocasions, fins i tot, el guionista sap qui serà l'actor que verbalitzarà el seu text), pensant en la situació de ficció en què s'inseriran les paraules i, especialment, en l'audiència que consumirà el text. Les situacions, per tant, hauran de ser creïbles, realistes, en una paraula, versemblants. Per això, és molt recomanable que *els diàlegs* d'un film semblen diàlegs reals, exemples d'un discurs oral real, i no d'un text escrit (cosa que defraudaria l'audiència o la «trauria» de la pel·lícula). Aquesta il·lusió de *llengua espontània real* (Rabadán 1991:103) és compartida pels textos dramàtics i pels textos literaris en què

intervenien personatges en estil directe. La versemblança és, per tant, el criteri funcional de diferenciació d'aquests textos, respecte a altres textos.

Però segons la mateixa línia d'argumentació, *la narració visual* també ha de complir amb els mateixos requisits. Les imatges han de recordar imatges reals, els moviments han de ser coherents amb l'acció. Per això, el text visual també és originàriament un text pensat i rodat (i, sovint, escrit, explicitat amb acotacions escèniques en els mateixos guions originals, com succeeix en el cas del teatre) per a ser captat o vist com si fóra real, com un exemple real de la naturalesa capturat pels ulls de l'audiència. De la mateixa manera que Rabadán (1991:103) afirma que cap espectador suportaria hora i mitja de converses aparentment inconnexes, nosaltres podem afirmar que cap espectador suportaria hora i mitja veient tot allò que en la realitat veurien els ulls dels personatges de la pantalla o del narrador.<sup>1</sup>

Ambdues narracions, visual i verbal, icones i paraules, en termes gestàtics, configuren un text final que va més enllà de la mera suma de les seues parts. Com afirma Garí en el cas dels *graffiti*:

[...] lo que interesa es ver cómo la imagen y la palabra *funcionan* juntas. De hecho, la psicología cognoscitiva ha destacado que la percepción opera reconociendo primero formas globales, para llegar sólo después, en una segunda fase, al análisis de signos relativamente autónomos. Se reconoce antes la representación que lo representado. (Garí 1995:65)

Així s'estableix, llavors, la coherència entre les dues narracions, la visual i la verbal, i el traductor es veu obligat a desenvolupar estratègies de traducció capaces de transmetre no sols la informació de cada narració, sinó el sentit que irromp vigorosament com a fruit de la seua interacció, el que podríem anomenar *cohesió extra*, aplicant al text audiovisual el terme que Fowler va proposar per designar fenòmens com la rima o l'al·literació en el cas dels textos poètics. És més, en ocasions la confecció de la informació en el producte final, l'elaboració de la presentació de la informació continguda en la traducció, presenta un nivell superior de cohesió respecte al grau d'elaboració en la presentació de la informació en el text origen (a través de tècniques com l'explicitació, per exemple). Si no s'esdevé així, el producte final pot delatar-se davant l'audiència com el que realment és, una traducció, i per tant, fracassar en la seua finalitat principal, en el seu *skopos* inicial, que en general es resumeix a entretenir l'audiència amb la reproducció i la presentació d'una situació creïble i versemblant.

## 2. LA INCIDÈNCIA DELS SIGNES NO LINGÜÍSTICS EN LA TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL

El 1991, Nord cridava l'atenció sobre la poca literatura existent entorn a la traducció dels elements no verbals. La situació no és hui en dia molt diferent:

<sup>1</sup> Excloem d'aquesta afirmació part del cinema experimental, la presència del qual és mínima en el panorama de la traducció audiovisual.

Non-verbal elements are particularly recipient oriented. It is therefore astonishing that of all the authors of articles on translation-relevant text analysis only Thiel [...] underlines the importance of non-verbal text elements (especially formal markers of text composition) in text analysis. This may be due in part to a narrower concept of text which includes only the verbal elements. (Nord, 1991:108)

Probablement, aquesta poca atenció es deu també al fet que en la consciència col·lectiva, des d'antany, es comparteix la idea que el llenguatge icònic és universal i comprensible per quasi totes les cultures. Aquest debat no és nou i ja en els orígens del cinema, especialment en el pas del cinema mut al cinema sonor, va concitar opinions que sostenien la seua universalitat enfront de la idiosincràsia i la particularitat dels codis lingüístics. Izard (1992), en el seu il·lustratiu recorregut històric pel doblatge i la subtítolació, ens ofereix opinions com la d'Epstein (1975), qui s'aventurava a assegurar que si l'idioma internacional del cinema mut no s'haguera interromput amb l'aparició del cinema sonor, el cinema seria ara la verdadera llengua universal.

De manera tàcita, aquesta opinió continua present en el discurs de la professió. Sense explicitar que el cinema mut posseïssa un idioma internacional, Martín (1994) no pot evitar alinear-se amb aquesta posició i defensa que:

La imagen, al ser semióticamente comprensible para cualquier persona, sea su nacionalidad la que fuese, no necesita traducción alguna. (Martín, 1994:323).

I en la mateixa línia, i en comparació amb el codi lingüístic, Lecuona (1994) sosté que:

Esta importancia de la palabra hablada en el cine pone de manifiesto los problemas de recepción lingüística que se pueden plantear en toda comunicación cinematográfica, es decir, aquellos que afectan específicamente al código lingüístico y no a los otros códigos, visuales y también acústicos –música y ruidos–, cuya descodificación no ofrece dificultades para cualquier espectador. (Lecuona, 1994:279)

És cert que, en general, el traductor ha de realitzar pocs exercicis de descodificació dels codis no lingüístics. Molts signes paralingüístics, per exemple, són pràcticament universals (un crit de terror o unes rialles) i compartits, fins i tot, amb altres primats. Bassnett (1978:161-176) adverteix de la universalitat de certs codis no verbals. Segons l'autora, en les obres de teatre en què les paraules estan subordinades als gestos (com pot ser el cas de l'anomenat Teatre de l'Absurd, o més modernament, en les representacions mímiques d'El Tricicle, per mostrar-ne un cas), la traducció sembla més senzilla que en aquelles obres en què hi ha un major equilibri entre gestos i paraules.

Tanmateix, algunes autores parlen de traducció per a l'operació de descodificació de signes icònics entre dues o més cultures. Izard (1992) defineix amb pulcritud aquesta operació en descriure el procés de recepció de les pel·lícules mudes:

El que feien els espectadors era una traducció interior i fictícia (d'una llengua absent a una altra també absent). Això ho podem relacionar al concepte de discurs interior (concebut pels formalistes russos i aplicat al cinema per Schochat i Stam en el seu article *The cinema after Babel*). El discurs interior és el procés de traducció interior dels signes no-lingüístics de les imatges a un discurs lingüístic en paraules coherents per a la comprensió humana. En aquest cas, el discurs interior és doble: primer, del text escrit dels intertítols a un diàleg parlat interior, i després de les imatges a un discurs de l'argument en paraules. (Izard, 1992:46)

Una reflexió interessant que obri les portes a altres reflexions en l'àmbit de la pràctica de la traducció: qualsevol espectador és capaç de realitzar aquesta última operació de «traduir» les imatges a un argument coherent amb paraules?

Nord (1991) adverteix, en aquesta línia i en contra de les opinions anteriors dels defensors del cinema mut com a model d'esperanto universal, que els elements no verbals d'un text són específics de cada cultura:

Non-verbal elements are, like verbal elements, culture-specific. Within the framework of his translation relevant ST analysis the translator has to find out which of the non-verbal elements of the ST can be preserved in translation and which have to be adapted to the norms and conventions of the target culture. (Nord, 1991:110)

Aquesta afirmació, compartida majoritàriament tant per semiòtics (Umberto Eco, per exemple), com per teòrics de la comunicació (Gianfranco Bettetini, per exemple) i traductòlegs (com és el cas d'Yves Gambier), posa en dubte la històrica polèmica entre cinema mut i cinema sonor, ja que el pretès llenguatge universal del primer no seria tan universal o, almenys, no caldria parlar de dos pols oposats, sinó més bé d'un continu. Ja Bettetini (1984) ens recordava per a la comunicació intralingüística dels textos audiovisuals que a l'espectador –en les seues paraules, normalment analfabet en aquests temes–, se li suposa una competència semiòtica suficient per a descodificar el text, així com una competència cognitiva que li permeta entendre els comportaments dels personatges del relat:

Se comprende cómo el acceso a una dimensión de autonomía y de igualdad comunicativa implique, en el caso de los audiovisuales, un nivel de competencia muy elevado por parte del destinatario: este no debe contar sólo con condicionantes referidos a codificaciones simbólicas y activas en una zona mental de su potencial de conocimiento, sino con predeterminaciones comportamentales, referidas también al ámbito de su sensibilidad y de su corporeidad. Entre otras cosas, justamente sobre esta implicación sensorial y sobre la

d

«illiteracy» que a menudo caracteriza el mundo de referencias del espectador medio, juega la peor producción audiovisual [...] (Bettetini, 1984:135).

En *La conversación mural*, Garí (1995) recull diverses aportacions sobre les diferències entre iconicitat i verbalitat que semblen subscriure encara més la peculiaritat de les imatges. Entre elles, aquest autor assenyala que mentre que les paraules es refereixen a nocions de caràcter genèric o categorial, les imatges icòniques tendeixen a individualitzar-se, a representar un element específic dins d'una categoria, a mostrar un hipònim enfront dels hiperònims del llenguatge (seguint la línia d'autors com Bettetini 1984, González Requena 1989:63-65, Gubern 1992:49, i més tard, Carmona 1996:122). D'altra banda, enfront de les regles que regeixen la producció del llenguatge verbal, Garí parla d'estratègies metafòriques, metonímiques o al·legòriques en la producció i significació del llenguatge icònic.

No obstant això, l'autor adverteix que una de les característiques essencials del llenguatge icònic és que és de naturalesa isomòrfica, és a dir, que produeix models d'estructura més o menys semblants a la de l'objecte evocat. Traslladant això al nostre camp, podríem aventurar-nos a dir que quan els espectadors de la cultura meta no coneixen els objectes evocats en el text origen, i, en especial, els seus significats connotatius, es plantejarà un problema de comunicació.

Gambier i Suomela-Salmi (1994) coincideixen amb aquestes últimes opinions i defensen que les imatges posseeixen un significat que no és universal. Encara que la seua asseveració no va acompanyada d'una anàlisi descriptiva que ho demostre, excepte d'un parell d'exemples significatius, les seues paraules ens serveixen per a intentar una classificació dels codis visuals que poden aportar informació rellevant des del punt de vista de la traducció:

Both production and reception always involve the selection of interpretation cues. From Goebbels to the Gulf War, we know that pictures are manipulated and they manipulate us. We know that pictures are meaningful, that the relationship between picture and spectator is built up from projection and identification, that pictures represent reality in different ways, that there are no pictures without a tradition of looking at them. The spectator is very active in building up the meaning of what he/she is watching. Notwithstanding the role of perception, memory, or the motivation of the picture, most studies of subtitling tend to ignore these complexities.

If it is thus easy to recognize one's limit in a foreign language, it is much more unusual to admit that we do not understand pictures, to know to what extent our interpretation is defective. The colors, setting and clothing worn all convey a non-articulated message which is more or less culturally anchored. (Gambier i Suomela-Salmi 1994:249-250)

Els autors anomenen alguns codis, com el color, la moda en el vestir, l'escenari, etc., sense arribar a analitzar-los. De fet, no existeixen estudis detallats que enfoquen aquests

P

codis des del punt de vista de la traducció, malgrat les advertències de la majoria dels autors sobre la seua transcendència en les transferències culturals. Hem de recórrer a les teories filmiques i als estudis sobre comunicació per a trobar classificacions sistemàtiques dels codis visuals i intentar extraure les conclusions sobre la seua aportació al text audiovisual per als propòsits del traductor.

Per exemple, Carmona (1996:86 i ss.) –basant-se en el text ja clàssic de Casetti i Di Chio (1991)– proposa l'existència de quatre macrocodis en els textos audiovisuals: els *codis tecnològics*, d'escassa repercussió per al traductor, encara que sí per als tècnics de so en doblatge i els tècnics encarregats de la sincronització en subtitulació; els *codis sonors*, essencialment el codi lingüístic, però també el paralingüístic, el musical o el d'efectes especials; els *codis sintàctics* o de muntatge, és a dir, l'operació sintagmàtica i motivada que inclou els diferents tipus d'associacions entre imatges, les relacions entre el codi lingüístic i aquestes associacions, i els anomenats signes de puntuació visuals (iris, encadenament fos, etc.); i, finalment, els *codis visuals*, en què ara ens deturem. Entre els codis visuals, aquest autor propugna l'existència de cinc subcodis en els textos fílmics. La seua proposta no oculta el seu origen eclèctic: Francesco Casetti, Federico Di Chio, Umberto Eco, Charles Metz o Noel Burch, inspiren aquest autor en la classificació:

— *el llenguatge icònic, o codi iconogràfic*, vist des de la perspectiva ja clàssica dels signes que el componen, icones, índexs i símbols;

— *els codis fotogràfics* que conformen la narració visual: la perspectiva, la il·luminació i el color;

— *els codis de planificació* o composició del film, és a dir, l'ús convencional i motivat de determinats tipus de plans;

— *els codis de mobilitat*, proxèmics, cinètics i d'articulació bucal;

— *els codis gràfics* manifestats en una sèrie d'instàncies del llenguatge verbal que també se'ns transmeten a través del canal visual (títols, rètols, didascàlies, etc.)

La narració visual es basteix a través d'aquests codis de significació (lingüístics i no lingüístics), que interactuen i componen un entramat sígnic que complementa i cohesiona la narració verbal. El que és d'interès per al traductòleg són les convencions que cada codi per separat i en conjunt segueix per a transmetre un significat complementari a l'enunciat per la narració verbal.

Per raons d'espai, en aquest treball, només tractaré els anomenats codis de mobilitat i la seua incidència en les operacions de traducció de textos fílmics. Tots ells, però, incideixen de diverses maneres en les operacions de traducció, que podrien originar problemes de comunicació si se centren exclusivament en el transvasament del codi lingüístic.

### 3. EL CODI DE MOBILITAT

En les teories fílmiques, la mobilitat s'entén des de dos punts de vista: la mobilitat dels objectes i persones dins d'una imatge, i la mobilitat de la càmera respecte a allò filmat. Aquest últim concepte de mobilitat (que distingeix entre tràvelings, panoràmiques, etc.) no té una correspondència directa amb la tasca de transferència lingüística i cultural que el traductor ha d'escometre, encara que sí que pot aportar informació semiòtica sobre el relat.

Al traductor, però, sí que li interessa conèixer els codis de mobilitat dels objectes i persones dins d'una imatge. Aquests codis han rebut el nom genèric de *moviment del profílmic* (Casetti i Di Chio, 1991:92) i entre ells se sol distingir entre moviments físics, dramàtics i psicològics (Villafañe, 1996:199). Els moviments dramàtics (d'avanç de la trama) i psicològics (d'evolució dels personatges) pertanyen a l'esfera de la comprensió integral del relat. Els moviments físics, particularment, exigeixen solucions de traducció concretes. Entre aquests, nosaltres podem distingir tres camps: la proxèmica, la cinètica i l'articulació bucal.

#### 3.1. Proxèmica

El significat d'acostar-se més a una persona per a parlar-li a l'orella o d'allunyar-se amb el propòsit de realitzar un discurs més formal sol ser entès per l'espectador occidental en termes generals. La traducció del to interpersonal en altres cultures que diferesquen de la cultura occidental en els graus de proximitat entre parlants, es podria realitzar afegint o restant formalitat al text meta, segons el cas, atès que en aquest tipus de textos no hi ha espai per a explicacions verbals més enllà de les estrictament necessàries (és impossible afegir-hi notes a peu de pàgina, per exemple). De qualsevol manera, a partir de la instauració *l'aldea global*, la distància cultural entre les diferents civilitzacions s'ha acurtat considerablement. I, d'altra banda, la reproducció fidel o literal d'aquests signes (com ocorre amb la dels signes verbals) no és tan rellevant com la funció que exerceixen en el text, vertadera preocupació del traductor.

Als efectes de la traducció, en la modalitat del doblatge, els comportaments proxèmics serveixen per a decidir si el traductor ha d'utilitzar certs símbols o ajustar en major o menor grau el seu text als llavis dels personatges, però només segons el grau de proximitat entre el personatge i la càmera, no tant segons la distància entre els mateixos personatges. La distància entre un personatge i la càmera serà l'eix sobre el qual es base el traductor per a marcar símbols de doblatge com (DL) o (DLL), o «de lluny», símbol que es consigna quan el personatge apareix molt allunyat (de la càmera, de l'espectador) i que indicarà al tècnic de so que active l'efecte de reverberació en el doblatge dels enunciats d'aqueix personatge. La posició respecte a la càmera també exigirà l'ús de certs símbols, com ara (DE) o d'esquenes, símbol que avisarà a l'actor de doblatge de la flexibilitat en l'ajust (en no veure's la boca del personatge de pantalla no caldrà afinar

tant la traducció en termes sil·làbics). La distància entre la càmera (o l'espectador) i el personatge també serà el criteri per a realitzar un ajust labial de més o menys qualitat. L'ajust labial es realitzarà en aquells casos en què la distància entre càmera i personatge siga mínima, és a dir, en els anomenats primers i primeríssims plans.

En subtitulació, si la distància entre la càmera i el personatge és molt àmplia i el parlament del personatge no és rellevant, es pot fins i tot arribar a l'el·lipsi o omisió dels enunciats d'aquests personatges. El mateix pot ocórrer encara que el personatge estiga prop de la càmera: en els casos en què diversos personatges parlen al mateix temps, però el traductor ha de triar el parlament d'un o dos d'ells i ometre'n la resta –en un subtítol no hi caben més de dues intervencions–, la distància dels personatges amb la càmera pot ser el criteri per a realitzar l'elecció, com veurem més tard en els exemples citats. Els objectius, doncs, en aquest nivell es poden resumir com segueix:

*Nivell proxèmic (en doblatge)*

— Distància màxima entre la càmera i el personatge que emet l'enunciat: Utilitzar el símbol (DL). El tècnic sol aplicar l'efecte de reverberació en el doblatge.

— Distància mínima entre la càmera i el personatge que emet l'enunciat (primeríssims plans): Aconseguir un ajust labial de més qualitat i precisió.

— Posició de l'actor respecte a la càmera: utilitzar els símbols (DE) o d'esquenes –efecte reverberació i flexibilitat en l'ajust–, o (DC) o de costat –flexibilitat en l'ajust–, per exemple.

*Nivell proxèmic (en subtitulació)*

— Decidir el grau de pertinència dels enunciats dels personatges que es troben molt allunyats de la càmera i ometre el text si s'escau.

— Decidir també quins enunciats s'han de representar, en el cas de conflicte entre tres o més enunciats simultanis de diversos personatges, segons el criteri de proximitat d'aquests respecte a la càmera.

En els exemples que segueixen, podem observar l'ús d'aquests símbols relacionats amb la proximitat dels personatges respecte a la càmera:



Exemple 1	
Modalitat: Doblatge	Gènere: Sèrie de televisió
Títol: Bewitched/Embruixada	TCR 01:19:49
(V.O.) (Versió Original) Abner: Oh, I'm retired and you drag me out of bed at seven o'clock in the morning!... Some retirement! Gladys: Abner, I told you... Abner: Sure you told me. Mrs. Stephens had square green spots all over. Do I have the whole thing correct? Gladys: You'll see – you'll see! ... Oh, hello, Mrs. – They're gone! They are all gone! (V.D.C.) (Versió Doblada al Català, Client: Canal 9)  (DC) (G) Ara que estic jubilat i ja no treballo... em fas alçar-me a les set del matí!... Vull descansar... (DC) Abner, ja t'ho he dit (DC) Clar que m'ho has dit. La senyora Stephens té granets quadrats i verds per tota la cara. Em sé bé la lliçò, senyoreta? (DC) Ara voràs! Ara voràs!... (DE) Ah, hola senyora...(ON) Ja no té granets! No en té ni un!	
Problema: Proxèmica	
Codi: Mobilitat	

En l'exemple, els personatges Abner i Gladys mantenen una conversa situats de costat a la càmera, un davant de l'altre. Quan Gladys es dirigeix a la protagonista Samantha, dóna l'esquena a la càmera. Els símbols responen a les convencions professionals de la traducció per al doblatge. A banda dels efectes sonors ja comentats, aquestos símbols permeten més flexibilitat en l'ajust, atès que el personatge no es troba en posició frontal

Exemple 2	
Modalitat: Doblatge	Gènere: Film
Títol: <i>Wild River/Riu Salvatge</i>	TCR 11:29
(V.O.) Scene 1 High angle – Shooting down to dirt road and cable ferry – LS – Tom gets out of convertible, closes door, and camera moves right as he walks along road toward Chuck's car which drives in and stops. Chuck gets out of it. Tom: Here we are. Cut to: Scene 2 CS – Chuck closes car door and camera moves right as he crosses toward front end, looking to offscene. Tom's voice: There is the island. (V.D.C.) 11:29/0024 TOM: (DLL) Ja hem arribat... (OFF) Allà està l'illa.	
Problema: Proxèmica	
Codi: Mobilitat	

En l'exemple es pot observar que, a més d'aparèixer en el text visual, també se sol trobar la clau de l'ús de certs símbols en les indicacions que hi ha en la llista de diàlegs (tractaments). Com veiem, es descriu amb claredat que la presa s'efectua des d'un angle superior, en picat, de manera que l'espectador veu el personatge a la llunyania. De la mateixa manera, s'adverteix més tard que el personatge ix fora de camp. En el primer cas, el traductor, que haurà de prestar atenció a la pantalla per a valorar el grau de llunyania o proximitat del personatge en qüestió, ha decidit marcar amb el signe (DLL) la veu de l'actor, marca que afectarà tant els efectes sonors en l'enregistrament de la veu, com l'ajust de la traducció.

Però també en la modalitat de subtítolació la proximitat dels personatges respecte a la càmera pot incidir en la traducció. Quan diversos personatges parlen simultàniament, en el doblatge se simula aquesta situació fent coincidir les gravacions dels personatges en qüestió a l'hora de mesclar les bandes, en els casos en què aquests

personatges no hagen enregistrat simultàniament el seu text. Tanmateix, en subtitulació no és possible fer coincidir diversos parlaments en un únic subtítol, ja que el traductor disposa només de dues línies i, per tant, de reflectir com a màxim els enunciats de dos personatges que parlen al mateix temps, procurant que sengles enunciats càpiguen en una sola línia.

En el següent exemple, dos dels protagonistes de *La règle du jeu* mantenen una conversa mentre una periodista intenta entrevistar un d'ells. El traductor va haver de decidir entre reproduir en llengua meta el diàleg entre els dos protagonistes, o reproduir les preguntes insistents de la periodista o, en una espècie de decisió salomònica, intercalar un subtítol de la conversa amb un altre de la periodista. La càmera enfoca en primer terme els dos protagonistes que intenten establir una conversa enmig de la multitud. Darrere d'ells, des del punt de vista de la càmera, es troba la periodista, en una posició jeràrquicament inferior pel fet de trobar-se lleugerament més allunyada de la càmera que ells dos.

Exemple 3	
Modalitat: Subtitulació	Gènere: Film
Títol: <i>La règle du jeu</i>	TCR 05.51
(V.O.) Jurieu: Dis donc, ell est là? Octave: Non! Speakerine: Nous voici enfin auprès d'André Jurieu... Elle est de face, entre eux deux. Ils ne font pas attention à elle. Jurieu: Comment, elle n'est pas venue? Octave: Non! Speakerine: ... qui ne va certainement pas refuser de dir quelques mots au micro de Radio-Cité. Jurieu: Elle n'est pas venue? Octave: Elle a pas pu! Speakerine: André Jurieu? Jurieu, par dessus la tête de la speakerine. Tu sais qu'est à cause d'elle, ... c'est pour elle que je fait ce raid! Speakerine: Monsieur André Jurieu? Octave: Mais je le sais bien! La speakerine les sépare et vient se placer trois quarts dos à la camera.	Speakerine: Pardon. Monsieur André Jurieu? Ecoutez, vous ne pouvez pas refuser de nous dire quelques mots. Dites quelque chose au micro, monsieur Jurieu. (V.S.C.) -I ella, ha vingut? -No. -No ha vingut? -No. -Això com és? -No ha pogut!  Tu saps que ho he fet per ella. -Sí, ja ho sé! -Perdone, el senyor André Jurieu?  -Ens podria dedicar unes paraules? -I què vol que li diga?
Problema: Proxèmica	
Codi: Mobilitat	

Com s'observa, el traductor, encertadament, ha preferit reproduir el diàleg entre l'aviador i el seu amic, i obviar el parlament de la periodista perquè (a) la conversa rellevant és la que es produeix en primer terme des del punt de vista proxèmic: els dos personatges estan més prop de la càmera que la periodista; (b) un poc més tard la periodista canvia la seua posició i se situa en primer pla d'esquena a la càmera, davant d'ells. En aquest moment el traductor ha inclòs el seu parlament en la traducció. La periodista repetirà les seues preguntes, amb la qual cosa l'espectador no perdrà la informació obviada amb anterioritat; i (c) en termes de pertinència informativa, importa

2 Aquests casos són una minoria, ja que una gran part de signes cinètics són compartits per la cultura occidental dominant o compresos ja pels espectadors de tot el món. D'ací prové que el traductor no haja de seguir al peu de la lletra els consells de Fodor (1976:32-36) per a la cinètica, en els quals se'l compel·leix a buscar termes en llengua meta la realització dels quals vaja acompanyada pels mateixos moviments que efectua el personatge de pantalla en el text origen. Aquestes diferències són imperceptibles per a l'espectador i en cap cas trenquen l'acord tàcit entre emissor i receptor. Siga com siga, l'espectador no oblida que els personatges de pantalla són estrangers.

3 El problema d'on col·locar una traducció d'una informació visual no sempre és senzill de resoldre. El cas extrem pot ser la pel·lícula de Kaneto Shindo, estrenada en espanyol sota el títol de *La isla desnuda*, on el text verbal es redueix exactament a una sola paraula en tot el film. És obvi que, en aquest text, la informació visual és intraduble i queda en el grau de coneixement del món dels espectadors la seua capacitat de descodificar correctament els signes visuals del film. És cert, d'altra banda, que l'espectador que acudeix a veure aquest tipus de cinema d'autor prefereix el mètode de l'estrangerització que el de la familiarització.

4 Garí (1995:65) cita una anècdota d'Umberto Eco, qui conta com Wittgenstein es va quedar fulminat quan el professor Sraffa el va desafiar a traduir el significat d'un gest napolità.

més el que vol saber el protagonista (on està l'estimada de l'aviador) que les preguntes rutinàries de la premsa.

L'espectador veu en primer terme els dos protagonistes: la seua posició en l'escena és intencionada, el director vol que l'espectador centre preferentment la seua atenció en ells dos i, per això, els situa més prop de la càmera. El parlament de la periodista, en termes comunicatius, cerca interrompre la comunicació entre ells dos, fer-la més difícil. L'espectador de subtitulació no ho percebrà en la traducció, però sí en la situació de pantalla. La distància proxèmica, per tant, decideix la jerarquia de què traduir en els moments en què es produeixen diversos parlaments simultàniament.

### 3.2. Cinètica

En el camp dels comportaments cinètics hi ha, però, diversos casos en què sí que s'esdevé necessari explicitar el sentit d'aquests signes,<sup>2</sup> bé perquè és necessària la seua comprensió (finalitat de la traducció), o bé perquè no entendre'ls suposaria despertar del somni cinematogràfic entre emissor i receptor dels textos fílmics (pacte tàcit dels llenguatges de l'espectacle), en una paraula, dificultar la comprensió natural del missatge.

En els textos audiovisuals podem identificar tres maneres de transmetre la informació cinètica:

- a) Un signe sense explicacions verbals. L'audiència l'haurà de descodificar o interpretar segons el context, la situació i la seua cultura i coneixement del món.
- b) Un signe acompanyat d'una explicació que fa referència a aquest signe amb paraules.
- c) Un signe acompanyat d'una explicació que viola intencionadament el seu significat convencional.

En el primer cas, el traductor haurà de decidir si és necessària una explicació del signe no verbal. En cas afirmatiu, quan el signe no és comprensible per a una majoria de l'audiència i és necessària la seua descodificació, el traductor parará la atenció en com traduir-lo i on col·locar la traducció perquè no excedisca els límits previstos per l'ajust o per la subtitulació.<sup>3</sup> La traducció haurà de ser molt breu, ateses les restriccions de l'ajust: la traducció del text verbal haurà d'encaixar pràcticament en els moviments buccals del personatge que està en pantalla pronunciant el text origen. A més de la complicació intrínseca de la traducció d'un signe no verbal,<sup>4</sup> les restriccions de l'ajust no ens permeten ni notes a peu de pàgina ni comentaris filològics o contrastius. En aquests casos, l'explicitació del signe no verbal sembla una de les possibilitats amb què compta el traductor per a no defraudar les expectatives de l'audiència.

El segon cas referit té lloc quan el signe cinètic apareix acompanyat d'una explicació que fa referència al dit signe mitjançant paraules. La interacció entre els

gestos o els moviments corporals i el llenguatge verbal està estretament cohesionada i normalment el resultat d'aquesta interacció consisteix a afegir, explicar, refermar, emfatitzar o substituir qualsevol dels dos signes (Poyatos, 1997:258-259). Com a traductors, per tant, disposem de l'espai de l'explicació verbal en llengua origen per a poder incorporar la nostra explicació que, en general, haurà de respectar el grau de cohesió de l'explicació original.

Un pas més enllà, ens trobem amb el tercer cas, que torna a plantejar dificultats al traductor. La violació intencionada d'una màxima conversacional rep el nom d'implicatura. Segons Grice (1975, 1978) la ironia naix de la burla o l'explotació (en el sentit de violació) de qualsevol màxima conversacional. La descodificació de la implicatura per part del receptor (sigui aquest un personatge de pantalla o sigui l'espectador) permet la cooperació en l'intercanvi verbal. Per als nostres interessos, el desafiament per al traductor es pot produir quan el text verbal viola intencionadament la informació no verbal, és a dir, quan l'explicitació verbal que acompanya un gest determinat no es correspon amb l'explicació convencional d'aquest gest. De totes maneres, el traductor disposa de l'espai físic de l'explicació en llengua origen per a desenvolupar la seua creativitat i buscar fórmules adequades que transmeten la implicatura desitjada. La tècnica de la compensació, que no ha de ser interpretada com a traïció a l'original, pot ser de gran ajuda per al traductor.

El que s'ha exposat fins ara per al nivell cinètic es pot resumir en l'objectiu següent:

— *Nivell cinètic*: si l'encàrrec de traducció opta pel mètode comunicatiu o de familiarització, s'ha de procurar descodificar els signes cinètics que no conega la cultura meta mitjançant les tècniques de l'explicitació, la substitució o la compensació, en el text meta.

Vegem-ho de nou amb exemples. Els comportaments cinètics compartits per la cultura origen i la cultura meta no necessiten, en principi, cap traducció. L'espectador entén què vol dir el personatge de pantalla amb un determinat gest o moviment. En tot cas, ha de ser el moviment o el gest el que condicione la traducció. La cultura occidental, majoritàriament, utilitza els moviments verticals del cap per a expressar una afirmació, mentre que els moviments horitzontals expressen negació. En l'exemple següent s'observa un moviment horitzontal del cap d'un personatge femení de la sèrie per a negar la pregunta que se li formula:

Exemple 4	
Modalitat: Doblatge	Gènere: Sèrie de televisió
Títol: <i>Mission: Impossible</i>	TCR
(V.D.C.) Xica 1: Falta poc perquè s'acaben les festes. Ja no n'hi haurà abans de l'any futur. Johnson: No em diga Xica 1: Sí, senyor Johnson. / Però esta nit jo també tinc faena. Li deixe l'adreça on estaré. Ens trobarem allí i hi anirem junts.	
Problema Cinètica	
Codi Mobilitat	

En pantalla s'observa amb claredat que la xica respon negativament a la pregunta que se li formula, agitant el cap horitzontalment, en un primer pla del rostre. Davant un gest tan ostensible sembla difícil utilitzar l'adverbi afirmatiu *sí* en la traducció. El traductor, possiblement, va formular la pregunta a la inversa de la manera en què aquesta s'havia efectuat en llengua origen (mantenint-ne el sentit), de manera que la resposta correcta havia de ser afirmativa, per a no trair el sentit del text. El resultat va ser que mentre el personatge agita el cap en direcció horitzontal sentim en català un *sí* rotund que atempta greument contra la coherència semiòtica del text. Encara que aquest tipus d'error siga molt infreqüent, i difícil de justificar, l'exemple ens serveix per a mostrar que els comportaments cinètics poden tenir prioritat sobre el text verbal. L'audiència espera que l'adverbi *no* acompanye el signe en qüestió, i una resposta afirmativa trenca l'acord tàcit que s'estableix en presenciar un film. L'única explicació possible a aquest error pot ser que el traductor no disposara dels materials adequats, especialment del vídeo, de manera que haguera de traduir el guió escrit sense suport visual (tot i això, s'aprecien alguns errors semàntics com ara la col·locació d'*any futur*). De qualsevol manera, el director i l'actriu de doblatge, per tal de mantenir els estàndards de qualitat professional, no haurien d'haver consentit que es produïra el soroll comunicatiu en xocar de manera antitètica ambdós codis.

En el film *Pensavo fosse amore invece era un calesse* (Massimo Troisi, 1991), el protagonista trenca la seua relació amb la seua promesa. En els moments de més agitació, el protagonista acompanya les seues asseveracions i queixes amb el gest italià consistent a ajuntar els palpissos dels cinc dits de la mà disposats cap amunt. És obvi que aquests gestos característics no es tradueixen, sinó que marquen la procedència de la pel·lícula, a menys que apareguen simultàniament amb una explicació verbal del gest. No obstant això, en moltes ocasions l'elecció del gest per part del personatge resulta de la necessitat d'incrementar el to de les seues afirmacions o queixes, com és ara el cas. Normalment, el traductor ho sol tenir en compte en el procés de descodificació del signe i realça verbalment aquestes afirmacions. En l'exemple que segueix, Tomaso realitza dues vegades consecutives el gest esmentat en acusar Amedeo que ha sigut aquest últim qui l'ha cridat (i no al revés) per a veure un tercer amic a qui ha abandonat la seua esposa. El traductor de la versió espanyola, encertadament, ha incrementat el to de la resposta afegint l'adjectiu *mismo* al pronom *tú*, com s'observa en el text. Així *tú mismo* resulta més emfàtic que un senzill *tú* i d'alguna manera

compensa el significat del cèlebre gest italià. La traductora de la versió catalana també encerta en invertir l'ordre canònic de <subjecte + predicat> i col·locar el pronom *tu* al final de la frase, en un esforç de rematisar i, amb això, realçar la part vertaderament rellevant de l'oració:

Exemple 5	
Modalitat: Doblatge	Gènere: Film
Títol: <i>Pensavo fosse amore invece era un calesse</i>	TCR 30.38
<p>(V.O.)  Amedeo: Si vergogna va bene, adesso glielo dico io. Puoi andare, si vergogna  Tom: Si vergogna? Ma, ma che mi hai chiamato a fare, vieni, vieni, poi questo si vergogna  (V.D.E.) (Versió Doblada a l'Espanyol)  Amedeo: [...] ¿Puedes marcharte? Le da vergüenza.  Tom: ¿Qué me vaya? Pero, ¿por qué me has hecho venir? Tú mismo me has llamado, no lo entiendo.  (V.S.C.) (Versió Subtitulada en Català)  Ara li diré que se'n vaja.</p> <p>Te'n pots anar? Li fa vergonya.</p> <p>-Però si m'has fet vindre tu.  -No sabia que li faria vergonya.</p>	
Problema: Cinètica	
Codi: Mobilitat	

En el mateix exemple, però, un altre signe cinètic se'ns presenta, en la traducció castellana, temporalment descompassat de la seua explicació verbal:

Exemple 6	
Modalitat: Doblatge	Gènere: Film
Títol: <i>Pensavo fosse amore invece era un calesse</i>	TCR 30.38
<p>(V.O.)  Amedeo: Si vergogna va bene, adesso glielo dico io. Puoi andare, si vergogna  Tom: Si vergogna? Ma, ma che mi hai <u>chiamato a fare</u>, vieni, vieni, poi questo si vergogna  (V.D.E.)  Amedeo: [...] ¿Puedes marcharte? Le da vergüenza.  Tom: ¿Qué me vaya? Pero, ¿por qué me <u>has hecho</u> venir? Tú mismo me has <u>llamado</u>, no lo entiendo.  (V.S.C.)  Ara li diré que se'n vaja.</p> <p>Te'n pots anar? Li fa vergonya.</p> <p>-Però si m'has fet vindre tu.  -No sabia que li faria vergonya.</p>	
Problema: Cinètica	
Codi: Mobilitat	

En la versió castellana, el traductor ha invertit l'ordre de les dues proposicions que formen la resposta de Tomaso en italià. Giorgio demana a Amedeo que li diga a Tomaso que se'n vaja, perquè Giorgio té vergonya. Tomaso li indica a Amedeo que ell no ha anat a avergonyir ningú, que ha sigut Amedeo qui l'ha telefonat per anar a consolar el marit avergonyit, un amic d'ambdós. Mentre Tomaso pronuncia la paraula *chiamato*, fa el gest d'agafar un telèfon i posar-se'l a l'orella, assenyalant a Amedeo que ell li ha telefonat i que ha sigut idea seua acudir a casa del marit ultratjat. El text verbal es veu complementat pel signe cinètic de Tomaso, que recolza la seua argumentació amb el gest de parlar per telèfon. En la versió castellana, però, en produir-se la inversió

d'ambdues proposicions en la traducció, el gest no coincideix amb el moment en què Tomaso parla del telèfon, sinó quan es queixa d'haver-se'n d'anar. El gest apareix junt amb el sintagma verbal *has hecho* (subratllat en l'exemple), i no junt amb *llamado*. La discronia d'ambdós codis produeix novament una espècie de soroll comunicatiu que interfereix en la comprensió integral del film. Novament, la conclusió que hem d'extraure és que els comportaments cinètics detenen un rang superior en la jerarquia de prioritats de traducció: el text verbal és manipulable i podem, entre altres coses, invertir l'ordre de presentació de la informació en qualsevol moment. L'excepció es dóna precisament quan un signe cinètic (o qualsevol altre signe que pertanga als codis visuals) apareix conjuntament amb el text verbal que l'explicita. En aquests casos, cal fer coincidir paraules amb imatges, ja que el contrari és encara impossible (la imatge no és manipulable per convenció). La versió catalana ha obviat el problema i no ha fet esment del gest en qüestió, potser per raons de síntesi de la informació.

### 3.3. Articulació bucal

En els textos fílmics el tercer dels codis de mobilitat amb incidència en les operacions de traducció és el codi d'articulació bucal. Els moviments d'obertura i tancament de la boca estan directament relacionats amb el tipus d'ajust que hom anomena *isocronia*. En la modalitat del doblatge, el traductor ha de fer coincidir la seua proposta de traducció amb la durada dels enunciats dels personatges de pantalla: ambdós enunciats han de tenir la mateixa durada temporal, d'ací prové el terme. En la modalitat de subtitulació, el traductor ha d'intentar sincronitzar la seua traducció amb les intervencions dels personatges de pantalla, per a no confondre l'espectador i procurar que els subtítols coincideixen amb els enunciats dels personatges que els pronuncien.

El repte, doncs, per al traductor d'ambdues modalitats consisteix a ampliar o reduir la seua proposta de traducció, en els casos en què aquesta no coincideix amb la durada de l'enunciat del text origen, per tal que l'actor o l'actriu de doblatge siga capaç d'enunciar-la en el mateix temps en què ho fa el personatge de pantalla. Entre dues llengües com ara l'anglès, llengua origen en la major part dels textos audiovisuals, i el català com a llengua meta, la pràctica de la traducció de vegades recomana la reducció de la primera proposta de traducció (la traducció directa), ja que la llengua anglesa està repleta de monosíl·labs i bisíl·labs (i més encara com més informal siga el registre) enfront de les paraules polisil·làbiques d'una llengua romànica (Fontcuberta 1994:225). En casos concrets també pot ser necessària una ampliació de l'enunciat. Les tècniques de reducció i ampliació de la informació han de guiar-se per les teories de la pertinència (per exemple, Gutt 1991) i per les convencions a què els gèneres en qüestió estiguen subjectes en cada cultura i època. Per a l'ampliació, i en el cas dels textos audiovisuals, el traductor disposa de recursos estilístics com la repetició, els anacoluts, les glosses,

X X

les perífrasis, etc. Per a la reducció, el traductor pot fer ús de la sinonímia entesa extensament (sinònims, antònims, hipònims, hiperònims, etc.), l'el·lipsi, la substitució, l'omissió d'elements no pertinents informativament, etc.

Així, l'objectiu que ha de perseguir el traductor en l'apartat de la isocronia en relació amb els moviments d'obertura i tancament de la boca es pot resumir així:

— *Isocronia*: aconseguir ajustar les propostes de traducció de cada enunciat amb la durada dels enunciats dels personatges de pantalla, segons els seus moviments d'obertura i tancament de la boca, ampliant o reduint el text meta segons aquest criteri. Per a l'ampliació el traductor disposa dels recursos estilístics de la repetició, glossa, perífrasi, anacoluts, sinonímia, substitució de pronoms i verbs comodins pels seus corresponents noms i verbs, etc. Per a la reducció disposa de l'el·lipsi de: verbs performatius, interjeccions, faticismes, marcadors discursius, modalitzadors, signes de puntuació, cognoms i noms propis; de redundàncies amb la imatge; de la substitució de noms i verbs per pronoms i verbs comodins; de la sinonímia i ús d'hiperònims i hipònims, entre d'altres:

Recursos estilístics	
Ampliació (entre d'altres)	Repetició
	Glossa
	Perífrasi
	Anacolut
Reducció (entre d'altres)	Sinonímia
	Hiperonímia
	Hiponímia
	Substitució
	El·lipsi de: verbs performatius - interjeccions - marcadors discursius - faticismes - cognoms i noms - modalitzadors - signes de puntuació - redundàncies amb la imatge ...

*Recursos estilístics que permeten la consecució de la isocronia o l'ajust de la traducció segons els moviments d'articulació bucal (obertura i tancament), tant en doblatge com en subtítolació, segons es requereix una ampliació o una reducció de l'enunciat.*

L'obertura i el tancament de les boques dels personatges de pantalla marquen la durada en temps i, aproximadament, el nombre de síl·labes dels enunciats del text meta. És a dir, la traducció de cada enunciat ha de cabre en el temps que a l'actor de pantalla li costa pronunciar l'enunciat original, des del moment en què s'observa la primera articulació bucal, fins al moment en què es tanca la boca de manera definitiva. Novament, el respecte a la isocronia en un doblatge persegueix mantenir l'efecte realitat i fer el producte més versemblant. En subtítolació, aquest procediment es coneix amb el terme més ampli de *sincronització*, i la seua consecució no és, ni de bon tros, tan estricta com en la modalitat de doblatge. De totes maneres, en subtítolació no convé abusar dels silencis, ni amagar els subtítols pertanyents a un personatge amb les



intervencions en pantalla d'un altre personatge, i també s'intenta que la presència d'un subtítol en pantalla coincidezca més o menys amb el text origen que li dóna raó de ser.

En el film clàssic *The Ghost and Mrs. Muir* (Joseph L. Mankiewicz, 1947) i durant l'escena del final, s'entaula una conversa entre la Sra. Muir i la fidel criada Martha. En la versió doblada al castellà, ni el traductor, ni el director de doblatge, ni els actors es van adonar que la Sra. Muir obri la boca per a pronunciar la frase subratllada en l'exemple 7. La frase en qüestió sí que apareix en el guió original però, sorprenentment, no es va traduir. L'espectador s'enfronta a un pla mitjà de la Sra. Muir que ostensiblement obri i tanca la boca pronunciant quelcom que queda, incomprensiblement, en silenci:

Exemple 7	
Modalitat <i>Doblatge/Subtitulació</i>	Gènere <i>Film</i>
Títol <i>The Ghost and Mrs. Muir</i>	TCR 33.01
(V.O.) Lucy: Little Lucy is engaged! Martha: Little Lucy! Lucy: To the captain of a trans-Atlantic plane. Anna is very happy about it. Says it must run in the family. Martha: Aeroplanes? Not in my family, they don't. Lucy: <u>Oh, I suppose she means captains.</u>	
(V.D.E.) Lucy: [...] Anna está muy contenta. Dice que debe ser cosa de familia Martha: ¿Aeroplanos? En esta familia no ha habido ninguno. <u>[Lucy NO CONTESTA]</u>	
(V.S.C.) Ha arribat carta d'Anna. Diu que la menuda es casa...  amb un comandant d'avió.  Anna està molt contenta, diu que deu ser cosa de família.  Avions? En esta familia no n'hi ha hagut cap.  <u>Avions no, vol dir comandants.</u>	
Problema <i>Articulació bucal (Obertura i tancament de boca)</i>	
Codi <i>Mobilitat</i>	

L'absència de text en un moment en què un personatge obri i tanca la boca ens permet poder parlar de *traducció vulnerable* (terme encunyat per Díaz Cintas 2001, per a la modalitat de la subtitulació, per referir-se al fet que el públic que coneix la llengua origen avalua constantment la traducció subtitulada) també en la modalitat del doblatge. L'espectador espera un text i no el rep. Aquesta infracció trenca les seues expectatives, ja que l'espectador sap que el personatge en qüestió ha pronunciat alguna cosa. Ni el traductor, ni l'adaptador, ni el director de doblatge, ni els actors, han complert l'exigència de sincronitzar els moviments d'obertura i tancament de la boca amb la traducció. La isocronia és, potser, la sincronia que ocupa el rang superior entre totes les sincronies: l'espectador perdona més una discronia cinètica o fonètica que una isocronia mal realitzada. L'absència de text delata una traducció (i una adaptació) incorrecta i en aquest sentit podem parlar de traducció vulnerable.

A més, l'aparent no cooperació de l'intercanvi, basada en la violació de la màxima de manera (a Martha no li queda clar a què o qui es refereix el segon pronom *it*), queda sense resoldre: l'*it* de Lucy es refereix a *capitans* i no a *avions*, com entén la criada en primera instància. La resolució de l'ambigüitat (per a la criada, no per a l'audiència, que ho ha entès perfectament des del primer moment, perquè coneix la història prèvia de la Sra. Muir amb el capità) queda en suspens en la versió doblada, per l'absència de resposta, així com el significat afegit de la innocència que mostra el perfil psicològic de la criada.

D'altra banda, un factor extern que pesa en aquest cas és l'any de l'encàrrec de la traducció. Una pel·lícula de l'any 1947, doblada amb seguretat pocs anys més tard, com testifica el to de les veus, no rebia el tracte que reben els films actuals (excloent-ne les sèries B i els telefilms de consum domèstic). És més fàcil trobar casos com el descrit entre doblatges antics, de l'època del franquisme, que entre doblatges actuals.

En la versió subtítulada al català, no obstant això, sí que s'ha traduït el fragment en qüestió. Les supressions, d'altra banda habituals en aquesta modalitat de traducció, no han afectat el fragment per entendre el traductor que es tracta d'informació rellevant.

En els dos exemples següents, s'observen sengles discronies en la sincronització de la traducció respecte als moviments d'obertura i tancament de la boca dels personatges de pantalla. En el primer exemple, ja tractat en l'apartat anterior amb altres finalitats, la traducció es queda curta respecte a la durada dels moviments d'articulació bucal de l'actor original:

Exemple 8	
Modalitat <i>Doblatge</i>	Gènere <i>Film</i>
Títol <i>Pensavo fosse amore invece era un calesse</i>	TCR 30.38
(V.O.) Giorgio: Mi vergogno, mandalo via. Amedeo: Come, ti metti vergogna di Tommaso? Giorgio: Sì, mi vergogno. Amedeo: Sì <u>vergogna</u> , <u>va bene</u> , adesso glielo dico io.	
(V.D.E.) Amedeo: <u>Está bien</u> , <u>ahora le diré que se vaya</u> . (Després, aquest personatge obri i tanca 4 vegades la boca, en un pla mitjà, sense que l'espectador escolte ni una sola paraula)	
Problema <i>Articulació bucal (Obertura i tancament de boca)</i>	
Codi <i>Mobilitat</i>	

En l'exemple, s'observa que la traducció espanyola és més curta que l'enunciat de l'original italià. No sembla complicat afegir més text en espanyol, o simplement reproduir la proposició *si vergogna* (*té vergonya*, *s'avergonyeix*) per a evitar que l'espectador veja els moviments articuladoris d'Amedeo i no senta res. Ni el traductor, ni l'adaptador, ni el director, ni els actors es van adonar de la discronia i la versió doblada en espanyol es va exhibir amb un cridaner silenci en el lloc de la frase italiana. Probablement, caldria mencionar ací que el film en qüestió ha tingut més circulació en la televisió i en el vídeo domèstic que en la pantalla gran (on desconexem que s'haja exhibit), per la qual cosa és possible que el mitjà d'exhibició haja sigut un factor determinant per a la consecució de la qualitat final del producte.

L'exemple 9 mostra també un cas de discronia del text meta respecte als moviments d'obertura i tancament de boca del personatge del text origen. En aquest cas, tanmateix, el problema és el contrari: hi ha massa text en la versió doblada, de manera que l'actor original tanca la boca i l'espectador continua escoltant text en la seua llengua. Novament, no podem parlar d'un compliment detallat en l'exigència de les sincronies:

Exemple 9	
Modalitat <i>Doblatge</i>	Gènere <i>Film</i>
Títol <i>Pensavo fosse amore invece era un calesse</i>	TCR 32:16
(V.O.) Chiara: C'hai pensato? Tom: C'ho, c'ho pensato a che cosa Chiara, a che cosa? (V.D.E.) Tom: (G) <i>Oye, ¿de qué me hablas, qué tengo que pensar?</i>	
Problema <i>Articulació bucal (Obertura i tancament de boca)</i>	
Codi <i>Mobilitat</i>	

L'espectador observa que l'actor ja ha tancat la boca i, no obstant això, continua escoltant el final del seu enunciat. En aquest sentit també podem parlar, com anteriorment, de traducció vulnerable. L'espectador ha vist que l'actor ja ha callat i, per tant, reconeix que es troba davant una mala adaptació o davant una mala actuació (i direcció).

De fet, sembla que en aquesta ocasió és així. El traductor ha oferit una traducció que, en principi, compleix les exigències sil·làbiques del text origen. Si en el text origen trobem 12 síl·labes, realitzant les sinalefes de *pensato-a* i de *Chiara-a*, i no computant l'elisió de la <a> final de *cosa* que omet l'actor de pantalla en la segona ocasió que pronuncia aquesta paraula, el text castellà presenta 13 síl·labes, amb la qual cosa sembla que el seu doblatge no hauria d'haver causat més problemes. Amb tot, l'actor de doblatge es recrea amb un gest inicial (inexistent en el text origen) i amb la pronunciació lenta i arrossegada de la interjecció *oye*. Mentre l'actor executa el gest i pronuncia la interjecció, l'actor de pantalla ja ha emès la major part del seu enunciat en italià, perquè parla amb rapidesa, i només li queda per repetir la part final, *a che cosa*. En l'espai i el temps en què pronuncia aquest sintagma, l'actor de doblatge ha intentat col·locar tota la seua intervenció (*¿de qué me hablas, qué tengo que pensar?*), amb la qual cosa la part final (*qué tengo que pensar*) s'escolta mentre veiem l'actor de pantalla amb els llavis completament tancats.

No està en mans del traductor el control de l'execució final de la seua traducció. Tanmateix, en els casos en què s'enfronta a un text pronunciat amb rapidesa en termes generals, pot prevenir les dificultats de sincronització intentant sintetitzar la traducció respecte al text origen. Així, una alternativa com *Oye, ¿de qué me hablas, Clara?*, no hauria presentat dificultats de sincronització, fins i tot afegint l'inexistent gest inicial que creiem que es tracta d'una confusió del *c'ho* italià, amb el so que dona nom al verb onomatopèic castellà *chistar*.

Tant aquest tipus de discronia com l'anterior, no afecta la modalitat de subtitulació, llevat que la traducció siga sensiblement superior o inferior al text origen, la qual cosa suposaria o bé encavalcar un subtítol amb l'enunciat següent en llengua origen (si la traducció és massa llarga), o bé desorientar l'espectador per dificultar-li el reconeixement.

ment i la correspondència d'un subtítol massa curt amb el seu respectiu enunciat, si aquest és massa llarg.

FREDERIC CHAUME VARELA  
*Universitat Jaume I*

#### REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BASSNETT-MCGUIRE, S. (1978) «Translating spatial poetry: an examination of theatre texts in performance», en J. HOLMES *et al.* (eds.) *Literature and Translation*. Lovaina: Acco, pp. 161-176.
- BETTETINI, G. (1986) *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- CARMONA R. (1996 [1ª ed.1990]) *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CASETTI, F. i F. DI CHIO (1991) *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- DÍAZ CINTAS, J. (2001) *La traducción audiovisual: El subtitulado*. Salamanca: Almar.
- EPSTEIN, J. (1975) *Ecrits sur le cinéma, 1921-1953*. París: Cinema Club/Seghers.
- FODOR, I. (1976) *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg: Helmut Buske.
- Fontcuberta, J. (1994) «La creativitat en el llenguatge en la traducció audiovisual», en MESEGUER, L. (ed.) *Metàfora i creativitat*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I, pp. 253-258.
- FOWLER, R. (1986) *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press.
- GAMBIER, Y. i E. SUOMELA-SALMI (1994) «Subtitling: A Type of Transfer» en EGUÍLUZ, F. *et al.* (ed.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*. Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- GARÍ, J. (1995) *La conversación mural*. Madrid: Fundesco.
- GONZÁLEZ REQUENA, J. (1989) *El espectáculo informativo*. Madrid: Akal.
- GRICE, H.P. (1975) «Logic and conversation», en COLE, P. i J.L. MORGAN (eds.) *Syntax and Semantics III, Speech Acts*. Nova York: Academic Press, pp. 41-58.
- GRICE, H.P. (1978) «Further notes on logic and conversation», en COLE, P. (ed.) *Radical Pragmatics*. Nova York: Academic Press.
- GUBERN, R. (1992) *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili (2ª Ed.).
- GUTT, E. (1991) *Translation and Relevance*. Oxford: Blackwell.
- IZARD, N. (1992) *La traducción cinematográfica*. Barcelona: Publicacions de la Generalitat de Catalunya.
- LECUONA, L. (1994) «Entre el doblaje y la subtitulación: la interpretación simultánea en el cine», en EGUÍLUZ, F. *et al.* (eds.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*. Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.

- MARTÍN, L. (1994) «Estudio de las diferentes fases del proceso de doblaje», en EGUÍLUZ, F. et al. (eds.) *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción*. Gasteiz: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea, pp. 323-330.
- MESEGUER, L. (1994) *Metàfora i Creativitat*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- POYATOS, F. (1997) «Aspects, problems and challenges of nonverbal communication in literary translation», en POYATOS, F. (ed.) *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam i Filadelfia: John Benjamins, pp. 17-47.
- VILLAFANE, J. (1996) *Principios de Teoría General de la Imagen*. Madrid: Pirámide.

#### MATERIAL AUDIOVISUAL

- Bewitched* (William Asher, 1965) Capítol 39-202.  
– *Embruixada* (William Asher, 1965) Capítol 39-202 (V. D. C.).
- The Ghost and Mrs. Muir* (Joseph L. Mankiewicz, 1947).  
– *El fantasma y la Sra. Muir* (Joseph L. Mankiewicz, 1947) (V. D. E.).  
– *El fantasma i la Sra. Muir* (Joseph L. Mankiewicz, 1947) (V. S. C.).
- Mission: Impossible* (Bruce Geller, 1966-1973, CBS).  
– *Missió: Impossible* (Bruce Geller, 1966-1973, CBS) (V. D. C.).
- Pensavo fosse amore invece era un calesse* (Massimo Troisi, 1991).  
– *El amor no es lo que parece* (Massimo Troisi, 1991) (V. D. E.).  
– *L'amor no és el que sembla* (Massimo Troisi, 1991) (V. S. C.).
- La règle du jeu* (Jean Renoir, 1939).  
– *La regla del joc* (Jean Renoir, 1939) (V. S. C.).
- Wild River* (Elia Kazan, 1960).  
– *Riu Salvatge* (Elia Kazan, 1960) (V. D. C.).