

## Shakespeare doblat: *Molt soroll per res*, de Kenneth Branagh

Joan Sellent Arús  
Universitat Autònoma de Barcelona

L'objectiu d'aquesta ponència és comentar, i il·lustrar amb alguns exemples els criteris que vaig seguir en la traducció catalana i sincronització visual de la pel·lícula de Kenneth Branagh *Much Ado About Nothing* —adaptació de la comèdia homònima de William Shakespeare—, així com reflexionar sobre les restriccions i prioritats d'una modalitat de traducció tan particular com és el doblatge i analitzar fins a quin punt les característiques d'un text de Shakespeare poden modificar la jerarquia de prioritats o augmentar les restriccions que són habituals en aquesta tècnica concreta.

Dels dos procediments en ús per fer accessibles els diàlegs d'una pel·lícula a qui no coneix la llengua original, el doblatge és sens dubte el més desprestigiats: es tolera com un mal necessari, associat normalment als productes més comercials i de menys qualitat cinematogràfica, però es rebutja en benefici de la subtitulació quan es tracta de pel·lícules d'un interès o d'un prestigi superiors a la mitjana, donant per descomptat que aquest segon procediment és més respectuós amb l'original. La desautorització del doblatge és, doncs, proporcional al grau d'autoritat del producte traduït; i quan, com en el cas que ens ocupa, es dona la circumstància excepcional que els diàlegs de la pel·lícula van firmats per William Shakespeare, la preferència per la subtitulació sol quedar fora de tot dubte. Arran de l'estrena a Barcelona de *Much Ado About Nothing* (*Molt soroll per res* en la versió catalana i *Mucho ruido y pocas nueces* en la castellana, que es projectà en versió doblada i en versió subtitulada), un crític d'un diari sentenciava textualment:

Quienes no tengan reparos en leer subtítulos podrán disfrutar de la limpia dicción inglesa de unos excelentes actores (...) interpretando a Shakespeare. Por bueno que sea el trabajo de doblaje, la versión original es sin duda la *obligada*, especialmente en este caso.

El crític en qüestió no feia altra cosa que repetir un tòpic generalitzat entre els experts i aficionats al cinema; però també hi ha un altre tòpic que diu que les generalitzacions són perilloses, i això m'ho ha confirmat el fet de poder participar tan directament en el doblatge d'aquesta pel·lícula i les reflexions a què em va induir una experiència d'aquestes característiques. Curiosament, la conclusió a què vaig arribar va ser diametralment oposada a la sentència del crític que acabo de citar: si en una gran proporció de casos es pot afirmar que la subtitulació és preferible al doblatge perquè "adultera" menys el producte original, una pel·lícula de les característiques de *Molt soroll per res*, al meu entendre, no solament no avala aquesta afirmació sinó que pot oferir arguments per afirmar tot el contrari; arguments que intentaré exposar a continuació.

El paper que tenen en aquesta pel·lícula les paraules i la seva càrrega estètica i retòrica contrasta sensiblement amb el que tenen i han tingut en la majoria de productes cinematogràfics des que es va inventar el cinema sonor. Si, en la majoria de pel·lícules, la trama argumental hi té un protagonisme evident i els diàlegs constitueixen un suport, més o menys elaborat estilísticament, però en definitiva al servei d'aquesta trama, en el cas que ens ocupa s'inverteixen els termes. L'interès i la capacitat d'emocionar que conserva aquesta comèdia de Shakespeare quatre segles després d'haver estat escrita no deriva precisament de la trama argumental ni de la configuració psicològica dels personatges, perquè tant una cosa com l'altra són d'una ingenuïtat i d'un esquematisme que l'espectador difícilment toleraria en un guionista actual. I no utilitzo aquests termes amb cap intenció pejorativa, sinó únicament per constatar un fet prou comprovable: que aquests components de l'obra teatral, volgutament simples i esquemàtics, estan al servei del text entès com a objecte sonor amb finalitats estètiques, protagonista real de l'obra i autèntic responsable de l'interès que ha conservat més enllà de la seva època. Fent servir la terminologia de Jakobson, podríem dir que a *Molt soroll per res* hi té un protagonisme absolut la *funció poètica* del llenguatge, mentre que la *funció referencial* hi fa un paper més que secundari. Analitzem, doncs, en quina mesura poden respectar o reproduir aquesta correlació de funcions les dues tècniques en ús.

En la subtitulació, pels imperatius de la mateixa tècnica, és evident que els papers s'inverteixen: dos requisits essencials de la tècnica dels subtítols són la concisió del text i el predomini de la funció referencial o informativa del llenguatge, cosa que, en el cas d'aquesta pel·lícula, obliga a triar entre dues opcions. Una seria el compliment dels requisits d'aquesta tècnica, cosa que comporta un clar despullament retòric i està evidentment en conflicte amb la jerarquia de funcions que assenyalàvem abans; l'altra seria la transgressió d'aquests requisits, en el sentit de sacrificar la concisió dels subtítols per conservar tota la càrrega retòrica del text, però obligant l'espectador a dedicar més temps a la lectura del que és habitual i recomanable. En canvi, amb la

tècnica del doblatge, si l'espectador està disposat a acceptar la convenció de sentir uns actors que parlen amb una veu i una llengua postisses, és possible reproduir en gran mesura, tant al nivell sonor com al nivell retòric, els components estètics que caracteritzen el text original i que en definitiva li donen sentit. El text, a més, es manté dins el mateix canal de transmissió i de recepció que el producte original, i l'espectador no està obligat a repartir l'atenció entre la contemplació d'unes imatges i la lectura d'uns textos per concisos que siguin. Cosa d'una especial importància en aquesta pel·lícula, en què la imatge —al costat del text i de la música— és un dels tres factors que es conjuguen, de forma essencial i indivisible, al servei d'una poètica i d'una estètica determinades.

És a partir d'aquestes reflexions que em vaig imposar la prioritat d'intentar reproduir, en la mesura de les meves possibilitats i de les servituds que imposa el mateix medi, els components formals que configuren la funció poètica del text: en el pla estrictament sonor, no perdent mai de vista la importància del ritme de la frase i de la distribució de peus mètrics, tant si es tractava de fragments en prosa com en vers blanc; en el pla retòric, procurant conservar al màxim tot l'entramat d'imatges, metàfores, jocs de paraules i encadenaments dialèctics de l'original.

En tot moment vaig tenir com a referència la més recent de les versions catalanes d'aquesta obra: la traducció de Salvador Oliva, de 1991. L'encàrrec que vaig rebre especificava clarament que no es tractava d'adaptar una traducció ja existent sinó de fer una nova versió, però la traducció de Salvador Oliva, tant pel rigor filològic i els criteris interpretatius com pel model de llengua que utilitza —un model lliure d'artificiositats i que procura no allunyar-se de les formes del català actual—, em va servir constantment de referència. Així doncs, la fase de descodificació del text me la va simplificar en gran mesura el fet de tenir a la vista la versió de Salvador Oliva —complementada amb una edició anotada de l'original i amb la traducció castellana de la pel·lícula—, i això em va permetre concentrar-me en la reelaboració estilística i en les exigències de sincronització del text amb imatge.

Kenneth Branagh retalla considerablement el text de Shakespeare, amb uns criteris que no és el moment de discutir ni estic acreditat per a fer-ho; però, sigui com sigui, el text que sobreviu a les amputacions és utilitzat a la pel·lícula amb un respecte escrupolós, sense canviar ni una sola paraula. Hi ha, en canvi, un grau de llibertat considerable pel que fa als matisos expressius que els actors donen al text i al tractament del context extralingüístic. Això provoca unes tensions entre la imatge i el text, que obliguen el traductor a prendre decisions no sempre fàcils. Un traductor de guions de pel·lícules, sobretot si també és responsable de la fase de sincronització visual, sovint tradueix més a partir de la imatge que a partir del text estricte; dit d'una altra manera: sovint el gest, l'entonació, l'expressió del personatge, l'articulació i

el context suggereixen solucions molt allunyades de la literalitat però perfectament vàlides al nivell pragmàtic. Però quan es tracta d'una pel·lícula com *Molt soroll per res*, l'autoritat del text imposa unes restriccions a aquesta pràctica que fan que s'hagi d'aplicar amb molta més prudència si no es vol caure en perilloses infidelitats.

Al repte de reproduir la funció poètica del llenguatge amb el màxim d'eficàcia i de respecte possibles s'hi afegia la necessitat, pròpia de tot doblatge, de satisfer unes exigències de sincronització del text amb un context visual pre-existent. Si, en un text teatral, les solucions que adopti el traductor poden determinar en gran mesura les pautes interpretatives, el "to" i fins i tot els criteris de posada en escena, en el cas del doblatge passa al revés: el text ja s'ha "posat en escena", ja ha estat objecte d'una determinada interpretació i les pautes vénen ja marcades a tots els nivells. La llargada de les frases, els moviments dels llavis i la velocitat de dicció dels actors exigeixen solucions d'una durada i una distribució articulatòria al més semblants possibles a les originals; les pauses en la recitació no sempre es corresponen a fronteres sintàctiques i prosòdiques possibles en la llengua d'arribada, i això també obliga a rebutjar solucions que en la traducció d'un text teatral ja es donarien per vàlides; a part dels criteris estrictament recitatius, el tractament del context extralingüístic també pot imposar certes restriccions a la traducció.

La disciplina que imposen a l'elaboració d'un text els requeriments tècnics del doblatge es pot comparar a les restriccions de l'escriptura en vers, on un determinat patró formal imposa la llargada dels segments, la distribució accentual i la tria de determinades paraules per complir les exigències de la rima. Però, de la mateixa manera que és erroni pensar que aquestes restriccions formals que planteja l'escriptura poètica són un fre i no un estímul a la creativitat, també ho seria dir que la necessitat d'ajustar un text al moviment d'uns llavis sempre crea problemes i no en soluciona mai cap. La pràctica sovint demostra el contrari: de vegades, la presència d'una labial, d'una fricativa o d'un fonema vocal molt marcat pot ser el punt de partida per suggerir determinada solució a una frase o a un segment més llarg del text. De tota manera, tampoc és bo exagerar la importància de la sincronització en detriment de la naturalitat del text. Si el traductor ha de decidir entre una cosa i l'altra, és aconsellable donar prioritat a la naturalitat, coherència i fluïdesa dels diàlegs per sobre de la precisió articulatòria, perquè, en definitiva, l'espectador no centra sistemàticament l'atenció en el moviment dels llavis. I, si els diàlegs sonen prou creïbles, coherents i ajustats al context, al gest i a l'expressió, els possibles desajustos articuladoris encara passen més desapercibuts. Sempre he pensat que el doblatge és comparable als jocs de mans, en el sentit que l'espectador sap que hi ha trampa però no li agrada que es vegi. I molt sovint, el que precisament ha de fer l'il·lusionista perquè no es vegi la trampa és dirigir l'atenció del públic cap on ell vol.

## ANNEX

## Selecció d'exemples

- |    |   |  |
|----|---|--|
| 5  | <p>(1) <i>Leonato</i>. You will never run mad, niece.<br/> <i>Beatrice</i>. No, not till a hot January.</p>                                   | <p><i>Leonato</i>. Tu no et tornaràs mai boja, ¿oi, neboda?<br/> <i>Beatriu</i>. Sí, quan pel gener faci calor.</p>                  |
| 10 | <p>(2) Why, he is the Prince's jester, a very dull fool.</p>  | <p>Doncs és el bufó del príncep; un comediant molt fluix.</p>  |
| 15 | <p>(3) ...that I was duller than a great thaw.</p>  | <p>...i que era més aigualit que el gel quan es fon.</p>   |
| 20 | <p>(4) But I hope you have no intent to turn husband, have you?</p>   | <p>Però ¿que potser t'ha passat pel cap la idea de convertir-te en marit?</p>  |
| 25 | <p>(5) ...and she will die if he woo her.</p>   | <p>...i es morirà si ell la festeja.</p>   |
| 30 | <p>(6) I have tonight wooed Margaret, the Lady Hero's gentlewoman.</p>  | <p>Aquesta nit he fet l'amor a Margarida, la donzella de la senyora Hero.</p>  |
| 35 | <p>(7) Is she not a modest young lady?</p>  | <p>¿No l'has trobat deliciosa?</p>   |
| 40 | <p>(8) By my troth, a pleasant-spirited lady.</p>   | <p>A fe que no he conegut mai ningú tan fascinant</p>  |
| 45 | <p>(9) Our watch, sir, have indeed comprehended two auspicious persons, and we would have them this morning examined before your worship.</p> | <p>La nostra ronda ha detingut dos homes molt insospitosos, i us els voldríem dur aquest matí perquè els prenguéssiu declamació.</p> |

10 (10) *Benedick*. What, my dear  
Lady Disdain! Are you yet  
living?

15 *Beatrice*. Is it possible  
disdain should die, while she  
hath such meet food to feed it  
as Signior Benedick? Courtesy  
itself must convert to disdain,  
if you come in her presence.

20 *Benedick*. Then is courtesy a  
turncoat. But it is certain I  
am loved of all ladies, only  
you excepted; and I would I  
could find in my heart that I  
25 had not a hard heart, for truly  
I love none.

30 *Beatrice*. A dear happiness to  
women, they would else have  
been troubled with a pernicious  
suitor. I thank God and my cold  
blood, I am of your humour for  
that; I had rather hear my dog  
35 bark at a crow than a man swear  
he loves me.

40 *Benedick*. God keep your  
ladyship still in that mind, so  
some gentleman or other shall  
escape a predestinate scratched face.

45 *Beatrice*. Scratching could not  
make it worse, and 'twere such  
a face as yours were.  
(Continua)

*Benedicte*. Però ¿com? Si és  
l'estimada senyora Desdeny.  
¿Encara sou viva?

*Beatriu*. ¿Com volem que el  
desdeny pugui morir si es  
nodreix d'un menjar tan  
suculent com el senyor  
Benedicte? La cortesia i tot es  
tornaria desdeny, en presència vostra.

*Benedicte*. Doncs seria una  
caragirada. Però el que és cert  
és que m'estimen totes les  
dones tret de vós, i ja  
m'agradaria que em diguéssis el  
cor que tinc el cor menys dur,  
perquè, el que és jo, no n'estimo ni una.

*Beatriu*. I jo que me n'alegro  
per elles: així els estalvieu  
un pretendent indesitjable.  
I dono gràcies a Déu i a la meua  
sang freda que en aixòensem  
igual, perquè m'estimo més  
sentir el meu gos bordant a un corb  
que el jurament d'amor d'un home.

*Benedicte*. Que Déu us conservi  
l'opinió, senyora, perquè així  
més d'un s'escaparà d'una bona  
esgarrapada a la cara.

*Beatriu*. Si és una cara com la  
vostra, no hi ha esgarrapada  
que la pugui empitjorar.  
(Continua)

*Benedick.* Well, you are a rare  
parrot-teacher.

5 *Beatrice.* A bird of my  
tongue is better than a beast of  
yours.

10 *Benedick.* I would my horse had  
the speed of your tongue. But  
keep your way, a God's name, I  
have done.

15 *Beatrice.* You always end with a  
jade's trick. I know you of old.

20 (11) *Claudio.* Thou thinkest I  
am in sport: I pray thee  
tell me truly how you lik'st her.

25 *Benedick.* Would you buy her,  
that you inquire after her?

30 *Claudio.* Can the world buy such  
a jewel?

*Benedick.* Yea, and a case to  
put it into. But speak you this  
with a sad brow?

35 *Claudio.* In mine eye, she is  
the sweetest lady that ever I  
looked on.

40 *Benedick.* I can see yet without  
spectacles, and I see no such  
matter: there's her cousin, and  
she were not possessed with a  
fury, exceeds her as much in  
45 beauty as the first of May doth  
the last of December. But I  
hope you have no intent to turn  
husband, have you?

*Benedicte.* A fe que servirfeu  
per ensinistrar un lloro.

*Beatriu.* Val més un ocell amb  
la meua llengua que una bèstia  
amb la vostra.

*Benedicte.* Tant de bo el meu  
cavall fos tan ràpid com la  
vostra llengua. Però aneu en  
nom de Déu, que jo ja he acabat.

*Beatriu.* Sempre acabeu clavant  
una guitzeta. Us conec de temps.

*Claudio.* Tu et deus pensar que  
estic de broma, però jo et demano que  
em diguis sincerament què n'opines.

*Benedicte.* ¿Potser la vols  
comprar, que t'interessi tant?

*Claudio.* ¿Com es pot comprar  
una joia com aquesta?

*Benedicte.* La joia, i fins i  
tot un estoig per guardar-la. Però  
¿estàs parlant seriosament?

*Claudio.* Als meus ulls, és la  
noia més dolça que he vist mai.

*Benedicte.* Encara hi veig sense  
ulleres, i no li sé veure tals  
encants. En canvi, la cosina,  
si no estigués posseïda per la  
fúria, la superaria tant en  
bellesa com el primer de maig  
supera el trenta-u de desembre.  
Però ¿que potser t'ha passat pel cap  
la idea de convertir-te en marit?

(12) *Conrade*. ...but you must  
not make the full show of this  
till you may do it without  
controlment. You have of late  
5 stood out against your brother,  
and he hath ta'en you newly  
into his grace, where it is  
impossible you should take true  
root but by the fair weather  
10 that you make yourself.

*D.John*. I had rather be a  
canker in a hedge than a rose  
in his grace: in this, though I  
15 cannot be said to be a  
flattering honest man, it must  
not be denied but I am a plain-  
dealing villain. If I had my  
mouth I would bite; if I had my  
20 liberty I would do my liking:  
in the meantime, let me be that  
I am.

25  
(13) *Beatrice*. Speak, Count,  
'tis your cue.

*Claudio*. Silence is the  
30 perfectest herald of joy; I  
were but little happy, if I  
could say how much. Lady, as  
you are mine, I am yours.

35  
(14) *D.Pedro*. Officers, what  
offence have these men done?

*Dogberry*. Marry, sir, they have  
40 committed false report,  
moreover they have spoken  
untruths, secondarily they are  
slanders, sixth and lastly they  
have belied a lady, thirdly

*Conrad*. ...però heu  
d'esforçar-vos per dissimular-ho  
mentre no pugueu ser amo de  
la situació. Us havíeu  
enfrenat al vostre germà i ara  
ell us ha restituit el seu  
afecte, però mai aquest afecte  
no podrà arrelar prou si vós no  
feu el temps propici per  
per semblar-lo.

*D.Joan*. M'estimaria més ser un  
card enmig d'un esbarzer que no  
una rosa en el seu afecte. Per això,  
encara que no pugui considar-me  
un afalagador honrat, almenys  
ningú podrà negar que sóc un  
un bergant que no fa embuts. Em fan  
dur morrió però, si pugués, mossegaria;  
i, si tingués llibertat, faria el em  
vingués de gust. Mentrestant,  
però, deixa'm ser tal com sóc.

*Beatriu*. Parleu, comte; us toca  
a vós.

*Claudio*. El silenci és el  
millor herald de l'alegria, i  
fóra ben escassa si m'arribessin  
les paraules per expressar-la. Senyora,  
sou tan meva com jo sóc vostre.

*D.Pere*. Oficials, ¿en què han  
faltat aquests homes?

*Dogberry*. Veureu, senyor: han  
llevat falsos testimonis i a  
més a més han dit mentides. En  
segon lloc se'ls acusa de  
calúmnies, i en sisè i últim  
d'hostatjar una dama; tercer,



45 they have verified unjust things,  
and to conclude, they are lying knaves.

---

*(15) Sigh no more, ladies,  
sigh no more,/ Men were deceivers  
ever:/ One foot in sea, and one  
on shore,/ To one thing*

5 *constant never.*

*Then sigh not so, but let them  
go,/ And be you blithe and  
bonny,/ Converting all your  
sounds of woe/ Into Hey nonny,  
nonny.*

10 *Sing no more ditties, sing no  
moe,/ Of dumps so dull and  
heavy:/ The fraud of men was  
ever so,/ Since summer first  
was leavy.*

---

*(16) Done to death by slanderous  
tongues/ Was the Hero that here  
lies:/ Death, in guerdon of her  
wrongs,/ Gives her fame which  
never dies:/ So the life that  
died with shame/ Lives in death  
with glorious fame.*

25

d'endivulgar coses injustes, i, per  
acabar, són uns canalles mentiders.

---

*No sofriu més, donzelles, no  
sofriu,/ que l'home és enganyós  
de mena:/ ni en mar ni en terra  
ferma sap fer niu,/ i és  
inconstant, i no té esmena.*

*No sofriu més, deixeu que  
prengui el vol/ el mal d'amor  
que us consumia:/ convertiu en  
cançons els planys de dol/ i la  
tristor en tonades d'alegria.*

*No canteu més el dol, que a una  
donzella/ li escauen uns acords  
més vius:/ la falsedat dels  
homes és tan vella/ com el verd  
de les fulles als estius.*

---

*De mort ferida, víctima  
innocent,/ la pena se l'ha  
endut i aquí descansa;/ si els  
vius li vam negar la  
confiança,/ ara entre els morts  
trobarà acolliment./ Perquè,  
lliure del mal que els nostres  
cors governa,/ la mort li  
donarà honor i fama eterna.*

### Comentari als exemples seleccionats

- (1) Aquest segment de diàleg pot il·lustrar l'intent de trobar l'equilibri entre la naturalitat idiomàtica i la conservació dels referents que sostenen el joc retòric de l'original. La conversió en afirmativa de la frase que pronuncia Beatriu —conversió que la imatge fa possible, perquè l'articulació no és especialment marcada ni va acompanyada de cap gest clarament negatiu— no traeix en absolut el sentit de la resposta i ofereix, al meu entendre, un resultat més creïble que no pas el manteniment del negatiu, donada la major productivitat, en català col·loquial, d'aquest ús irònic de les respostes afirmatives.

En canvi, em va semblar més oportú mantenir els referents metafòrics de l'original (la imatge d'un hivern calorós per il·lustrar la idea d'improbabilitat o impossibilitat) que no prioritzar l'ús d'una metàfora fossilitzada en català en detriment del contingut referencial (com seria, per exemple, "La setmana dels tres dijous"), opció que potser no hauria descartat en un text on la funció poètica del llenguatge hagués estat més marginal.

- (2)-(4) Els fragments (2) i (3) exemplifiquen solucions suggerides per la necessitat d'ajustar el text a una articulació determinada ("a very dull *fool*: un comediant molt *fluix*; "that I was *duller*: que era *més aigualit*"; "than a great *thaw*: que el gel quan es *fon*").

La solució (4) no ve determinada només per l'articulació sinó també pels criteris de recitació, ja que l'actor fa una pausa molt marcada entre la frase afirmativa i la *question tag* "have you?". La conversió de tota la frase en interrogativa permet prescindir de l'equivalent català "oi?" (aquí difícilment sincronitzable) i desplaçar el segment "*en marit*" al final de la frase, cosa que permet alhora justificar la pausa prosòdica i l'articulació labial ("have you : en marit").

- (5)-(8) Aquests exemples il·lustren la influència del context extralingüístic en la tria del lèxic. El verb *woo* apareix a (5) i a (6), però en canvi el tradueixo de manera diferent en cada cas. Si en el segment (6) tradueixo la frase "I have tonight wooed Margaret" per "*Aquesta nit he fet l'amor a Margarida*" i no per "*Aquesta nit he festejat Margarida*" és perquè la pel·lícula, en aquest cas, manté intacte el *significant* (és a dir, no altera en absolut la frase) però introdueix un *significat* aliè al text de Shakespeare: Boracchio, el personatge que pronuncia la frase en qüestió, s'ha vist en una escena anterior realitzant amb Margarida l'acció a què es refereix la frase; i aquesta acció consisteix, inequívocament, en l'acte sexual. Les imatges d'una pel·lícula són una fase intermèdia entre el text original i el text traduït, i aquest fase no es pot ignorar. Quan, com en aquest cas, hi ha una certa falta de coherència entre el contingut referencial del text i les imatges, el traductor es veu obligat a optar entre la "fidelitat" al text i la "fidelitat" a la imatge; i, al meu entendre, l'opció sovint més recomanable és la segona.

Les solucions adoptades en els exemples (7) i (8) responen al mateix criteri. La decisió de triar adjectius més emfàtics que els originals (“modest: *deliciosa*”, “pleasant-spirited: *fascinant*”) ve determinada per la càrrega emocional de les imatges i per la interpretació dels actors. Els personatges que pronuncien aquestes dues frases ho fan amb una actitud, una expressió i un to d’embadaliment i de fascinació, i totes dues són pronunciades immediatament després de seqüències carregades de sensualitat (una sensualitat que, una vegada més, no ve dictada pel text sinó per les imatges).

- (9) Això és una mostra de la manera de parlar de Dogberry, sens dubte el personatge més còmic de l’obra i el que té uns trets idiolectals més marcats. Dogberry és un agutzil ignorant que s’esforça per parlar amb una formalitat adient al seu càrrec, però aquesta pretensió de formalitat resulta especialment grotesca per la seva tendència al discurs incoherent i a la deformació o ús inapropiat de paraules abstractes o pertanyents a un registre mínimament culte. Es tracta d’un dels primers exemples il·lustres de malapropismes en la literatura anglesa, gairebé dos segles abans que Sheridan creés el personatge que donaria nom a aquest recurs humorístic. Aquests trets del parlar del personatge són el fonament de la seva comicitat, i és essencial conservar-los en la traducció. En aquest cas, però, em va semblar justificable sacrificar la literalitat (“auspicious: *insospitosos*”) i la correspondència distribucional (el malapropisme “prendre *declamació*” apareix en un lloc on no n’hi ha cap a l’original) en benefici de l’equivalència d’efecte.

La proximitat fonètica entre el malapropisme “auspicious” i el terme correcte “suspicious” fa que un espectador anglòfon desxifri fàcilment el joc de paraules, però l’eficàcia del joc es redueix en català si ens cenyim a la literalitat: *auspicious* i *sospitosos* ja són massa allunyats fonèticament perquè la identificació es produeixi de manera tan immediata. És per això que vaig decidir buscar l’equivalència d’efecte per una via diferent de l’original (en aquest cas, recorrent a un prefix per encunyar el terme *insospitosos*, fàcilment identificable coma incorrecte però alhora prou “transparent” per reconèixer-hi el terme que substitueix.)

El fet que en la traducció d’aquest fragment aparegui un segon malapropisme (“prendre *declamació*”) quan a l’original només n’hi ha un respon a la intenció de reforçar lleugerament aquest tret idiolectal del personatge per fer més immediata la seva caracterització, tenint en compte que és un text estrictament per ser escoltat —i, per tant, l’efecte immediat hi és essencial— i que és la primera escena de la pel·lícula on apareix un segment amb malapropismes.

Els fragments (10)-(16) són considerablement més extensos que els anteriors, i són els que vaig acompanyar del visionat de les seqüències corresponents, primer en la versió original i després en la versió doblada. Comentaré breument alguns dels aspectes sobre els quals vaig dirigir especialment l’atenció.

- (10) Aquest fragment és una mostra del combat dialèctic que caracteritza la relació entre Benedicte i Beatriu, dos dels personatges centrals de l’obra. Cada enunciat replica a

l'anterior i intenta superar-lo en enginy i en causticitat, i el ritme del diàleg es caracteritza per un *crescendo* a base de frases ràpides però denses de contingut. El manteniment d'aquest ritme i alhora del contingut conceptual de les frases requereix una manipulació textual considerable si es volen satisfer els requeriments de sincronització. Un exemple d'això pot ser la traducció de la frase "Courtesy itself must convert to disdain, if you come in her presence" (línies 15-17) per "*La cortesia i tot es tornaria desdeny, en presència vostra*": la frase catalana té pràcticament la mateixa llargada que l'anglesa (18 síl·labes, i l'original en té 17), però és el resultat d'un procés de compressió d'una certa complexitat. Si contrastem aquesta solució amb una de més literal, com ara "*La mateixa cortesia es convertiria en desdeny si acudissiu a la seva presència*", clarament impracticable per la seva llargada (25 síl·labes), veiem que l'ús de la fórmula adverbial "*i tot*" ens estalvia una síl·laba, conserva el sentit de l'original i agilitza el ritme de la frase; la substitució de *convertir-se* per sinònim *tornar-se* ens ha permès estalviar una altra síl·laba, i la segona part de l'enunciat s'ha escurçat considerablement gràcies a l'elisió del sintagma verbal i a la modulació o canvi de punt de vista ("in her presence : *en presència vostra*"), i ha convertit l'oració condicional en un simple sintagma preposicional que conserva tot el sentit però redueix en 5 síl·labes la llargada del segment.

Les línies 23-25 presenten un joc de paraules i una al·literació deliberada ("in my heart", "had", "a hard heart"), que en la traducció es recupera parcialment amb la combinació de les locucions "*que em digués el cor*" i "*que tinc el cor menys dur*" i amb l'efecte reiteratiu (tant en el pla sintàctic com en el fonètic) que provoca la repetició de la conjunció *que* i la coincidència del seu fonema inicial amb el de la paraula *cor*.

- (11) Les línies 46-49 d'aquest fragment contenen l'exemple (4), ja comentat més amunt. La pregunta "Can the world buy such a jewel?" (línies 28-29) es converteix en "*¿Com es pot comprar una joia com aquesta?*", solució que modifica tant el patró sintàctic (la pregunta de l'original és de tipus absolut, mentre que la frase catalana comença amb un adverbí interrogatiu) com el contingut semàntic (la hipèrbole "can the world buy" es converteix en un impersonal "*es pot comprar*") però que, al meu entendre, no perd en absolut la càrrega expressiva de l'original. Aquesta modificació és possible, naturalment, perquè la resposta a aquesta pregunta permet substituir "Yea" per "*La joia*" sense cap problema de sincronització labial o expressiva.
- (12)-(13) Aquests dos fragments poden demostrar que la imatge no sempre és un obstacle, sinó que de vegades pot ser un aliat. La frase "If I had my mouth I would bite" (línies 18-19) es converteix en "*Em fan dur morrió però, si pogués, mossegaria*", d'una llargada tan superior (15 síl·labes, al costat de les 8 de l'original) que pot resultar sorprenent. La frase, però, és possible en aquest context, perquè l'actor pronuncia la primera part ("If I had my mouth") fora de pantalla, i això permet que, durant l'estona en què el personatge no es veu, el doblador pugui dir una segment

força més llarg (“*Em fan dur morrió però...*”). En la segona part de l’enunciat, l’actor surt ja en pantalla i, a més, pronuncia els tres components de la frase marcant molt les labials i fent una pausa entre cada paraula i la següent: “/ would/ bite”; la solució “...*si pogués, mossegaria*”, tot i que és sensiblement més llarga que “I would bite” (té 4 síl·labes més), s’ajusta a la imatge de manera força satisfactòria, tant per la coincidència de labials com pel fet que les quatre últimes síl·labes no presenten cap articulació especialment marcada.

Un cas semblant és el de la frase “I were but little happy, if I could say how much” (línies 30-32), que tradueixo com “*i fóra ben escassa si m’arribessin les paraules per expressar-la*”; la frase catalana, que té gairebé el doble de síl·labes que l’anglesa, és practicable senzillament perquè l’actor que la pronuncia està d’esquena. Això permet resoldre de manera estilísticament satisfactòria una frase que hauria resultat especialment difícil de solucionar amb l’imperatiu de conservar la mateixa llargada que l’original.

- (14) Això és una altra mostra del parlar de Dogberry, on es barregen malapropismes, redundàncies i incoherències de sentit.
- (15)-(16) Aquests són els únics segments de l’obra en què s’utilitza el vers rimat. El text (15) és la lletra d’una cançó, i el text (16) és un epitafi que és llegit en un dels moments de més tensió dramàtica. Cap dels dos textos és part del diàleg, i la seva funció primordial és fer de contrapunt estètic a determinades situacions, en la mesura en què ho fan l’entorn visual o les il·lustracions musicals.

Aquesta circumstància —el fet que es tracta de dos textos en vers rimat, però cap dels dos no aporta cap informació nova a la trama argumental— dona especial protagonisme a la funció poètica, centrada en aquest cas en els seus elements més formals: la mètrica i la rima. És per això que vaig donar una prioritat absoluta a la conservació d’aquests components formals i, en canvi, em vaig permetre una certa llibertat en la traducció dels components semàntics (sense trair, penso, el to, el sentit global ni la intenció de cada text).

Pel que fa a l’esquema mètric, no conservo la uniformitat de l’original —alternança octosíl·lab/heptasíl·lab a (15), heptasíl·labs a (16)— i combino, amb menys regularitat, decasíl·labs i octosíl·labs a (15) i decasíl·labs i alexandrins a (16).