
Traducció, mitjans de comunicació,
noves tecnologies

El registre col·loquial i el doblatge

Rosa Agost Canós i Isabel García Izquierdo

Universitat Jaume I de Castelló de la Plana

Une même réalité, un même cas, peut être reinterprété différemment dans différentes formes artistiques et chaque oeuvre peut mettre en valeur d'autres aspects d'un même contenu (Balasz, 1979, *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*).

Aquest fragment pot introduir-nos dins una de les modalitats complexes de la traducció: el doblatge, amb tota la seva dificultat i tota la polèmica que suscita. Encara que Balasz es referia exclusivament al cinema sense tractar el tema del multilingüisme, nosaltres aplicarem la seva idea a un producte televisiu exportable, amb la qual cosa ens situem dins el problema de les llengües, les cultures i, fins i tot, l'economia.

1. OBJECTIU

El nostre objectiu és intentar trobar normes i estratègies de doblatge pel que fa a les sèries juvenils, a partir de l'exemple concret de les traduccions al català i a l'espanyol de la sèrie francesa *Premiers baisers*. També tractarem d'observar i descriure com aqueixes traduccions han estat dutes a terme, quins han estat els problemes plantejats i com la situació cultural, política i lingüística influeix en el resultat final de la traducció. Tenint en compte el seu caràcter juvenil, també intentarem d'aprofundir en alguns aspectes del llenguatge que li és propi, tot analitzant les equivalències a les quals s'ha arribat en les versions catalana i espanyola.

2. SITUACIÓ ACTUAL DELS ESTUDIS DE TRADUCCIÓ CINEMATOGRÀFICA

Els estudis de traducció cinematogràfica constitueixen un camp que comença a fer-se present en la traductologia. Els mitjans de comunicació de masses han creat una nova situació cultural, en la qual la traducció té un paper fonamental. L'estandardització de les llengües de relació internacional es veu enfrontada a la resta de llengües i a l'interès d'aquestes llengües per no cedir a un aparent discurs monolingüe. En aquest marc, el cinema i la televisió han esdevingut l'objecte d'estudi. Atès que excediria el nostre propòsit presentar aquí un estat de la qüestió exhaustiu, remetem el lector als treballs que se citen en l'apartat de notes.¹

3. EL CINEMA I LA TELEVISIÓ A L'ESTAT ESPANYOL²

Amb la instauració de l'estat de les autonomies a l'estat espanyol queda reconegut el seu caràcter multicultural, constituït per nacionalitats històriques que, en la majoria dels casos, tenen una llengua pròpia com a nota distintiva d'identitat. Aquest procés polític afavorirà l'aparició de les diferents televisions autonòmiques, que impulsaran de forma més eficaç la normalització i la difusió de la llengua pròpia.

La televisió catalana va iniciar aquest projecte amb un eslògan comú a tots els catalans: *TV3, la nostra televisió*. A pesar de ser una televisió que parla exclusivament en català, va tenir, des dels seus inicis, uns índexs d'audiència molt elevats i una gran popularitat. La raó principal es basava en el fet que els telespectadors catalans coneixien i utilitzaven realment la llengua catalana en tots els registres socials. Precisament aquí comencen les diferències entre les diverses nacionalitats de l'estat espanyol, ja que a la resta de les comunitats històriques no existeix el mateix grau de coneixement de la llengua específica. A Euskadi, només parla l'èuscar un 15% de la població. La televisió ha assumit el paper d'impulsora i de difusora d'una llengua quasi extingida.

No obstant això, encara que en un principi les televisions pretenien potenciar la cultura pròpia, no han pogut sostroure's a la temptació de l'audiència i de la rendibilitat. La competitivitat amb els altres canals ha comportat l'adquisició de programes estrangers, pel·lícules americanes, telenovel·les, etc. *Dallas*, per exemple, va esdevenir, en el seu moment, el programa més representatiu de les televisions basca, catalana i gallega. I tal com assenyala Fabbri (1991: 66): "In ogni singolo caso debitamente doppiato nella lingua della Comunità Autonoma: la propria lingua al servizio della cultura (?) U.S.A.". En aquest sentit, ens agradaria referir-nos breument al cas valencià, ja que

moltes d'aquestes sèries es doblen, no al català sinó a l'espanyol, la qual cosa complica encara més la situació. Un exemple molt actual seria la sèrie *The Bold and the Beautiful*, traduïda com *Belleza y poder*, o el de la sèrie que ens servirà per a exemplificar aquest treball, *Premiers baisers*, emesa en versió espanyola pel Canal 9.

4. COMENTARI DE *PREMIERS BAISERS*

4.1. *Presentació del corpus*

Premiers baisers conta la història d'un grup d'amics, adolescents d'uns 16 anys, que viuen a París. Pertanyen a la classe mitjana, són els fills de la generació que va presenciar els esdeveniments del mític 68. Al llarg dels capítols, se'ns mostren les històries d'amor, les amistats, els problemes a l'institut, la manera de viure, els gustos d'aquests personatges.³

4.2. *Macroanàlisi*

Per tal de poder determinar la importància de la sèrie, el públic al qual anava destinada, les condicions de producció i distribució, les diferents versions realitzades o, fins i tot, un ventall de qüestions relacionades amb aspectes de política lingüística, vam contactar amb l'empresa productora (A. B. Productions, de París). Així mateix, vam tenir contacte amb les diferents televisions autonòmiques, per tal que ens proporcionessin índexs d'audiència i altres dades generals, com ara si la sèrie s'havia doblat a les diferents llengües de l'estat espanyol, quin era el títol en cada cas, si hi havia o no un assessor lingüístic, si es mantenia la música original o hi havia hagut alguna adaptació, etc. De fet, considerem que han estat molt valuoses les converses mantingudes amb els traductors a l'espanyol i al català i les seves aportacions; així mateix, la visita a alguns estudis de doblatge i les converses amb assessors lingüístics i directores de doblatge, ens van ajudar a formular les hipòtesis i a matisar algunes de les nostres conclusions.

Respecte dels índexs d'audiència facilitats per les diferents televisions i altres dades com ara el títol, dades d'emissió, etc., els resultats obtinguts són els següents:

- Departamento de Investigación de Euskal Irrati Telebista:
La sèrie es va emetre durant el 1992 i el primer semestre del 1993. Títol: *Lehenengo musuak*. La sèrie es va emetre doblada a l'èuscar. La seva quota mitjana de pantalla va ser del 15%.
- Produccion allea de la Television de Galicia:
La sèrie es va emetre doblada al gallec. Títol: *Primeiros bicos*. Música

original. Noms propis originals. Hi ha un assessor lingüístic que treballa en col·laboració amb els traductors i dobladors. Els índexs d'audiència donen com a resultat una quota mitjana de pantalla del 24%.

— Departamento de Audiencia de Telemadrid:⁴

Primeros besos es va emetre durant l'any 1992 i part del 1993. L'índex d'audiència del 23 d'octubre del 1992 va ser del 19%.

— Departament d'Audiència del Canal 9:

Primeros besos va mantenir un índex d'audiència del 20,7%.

— Gabinet d'Investigació i Audiència de TV3:⁵

La sèrie *De què vas?* va tenir el dia 23 d'octubre del 1992 un índex del 13,8%.

Les diferències en matèria de política lingüística, les diverses solucions a les quals s'arriba, especialment en el cas de les versions espanyola i catalana, ens fan plantejar-nos la necessitat d'analitzar quines són les estratègies de doblatge, quins són els factors que intervenen en el resultat final i en quina mesura el llenguatge es veu afectat per aquestes decisions que ultrapassen el que és merament cultural.

4.3. Estratègia general de les versions espanyola i catalana

L'anàlisi de nombrosos capítols de la sèrie *Premiers baisers* ens permet formular com a hipòtesi de treball que la estratègia general de la versió catalana és l'adaptació de la sèrie francesa a la cultura i llengua d'arribada. La música, els noms dels protagonistes, el nom de la cafeteria... tot ha estat "catalanitzat", ja que consideren que l'adaptació serà ben rebuda pel públic. Un dels elements que possibilitarà aquesta identificació és l'intent d'introduir el llenguatge que els joves catalans utilitzen quotidianament.

Si l'estratègia de la versió catalana és la de "catalanitzar" la sèrie, l'espanyola no es planteja aquesta necessitat, i la seva versió podria considerar-se més "literal". Les diferències de plantejament comporten, doncs, estratègies diverses. Així, a la versió espanyola, els protagonistes mantenen els noms, tot i que alguns pateixen adaptacions fonètiques (Isabel, Luc...). La banda sonora original ha estat substituïda per cançons de grups de música pop espanyola, conegudes pels joves. El títol, *Primeros besos*, és una traducció literal de l'original. El llenguatge, resulta excessivament estàndard, com una reducció de les expressions col·loquials i amb solucions fins i tot, en alguns casos, prou desafortunades (PRESES 6, 11, 16, 46).

En la versió catalana, s'han adaptat alguns aspectes de la sèrie a la cultura catalana, canviant la banda sonora: la música que podem sentir pertany a grups de rock català molt coneguts per tots els joves. El títol de l'obra, *De què vas?*, és tot un símbol: aquesta expressió tan pròpia del llenguatge juvenil (Vigara Tauste, 1980) apareix al llarg de tota la sèrie (PRESES 28, 34, 38).

Els noms dels protagonistes són: Isabel, Lluç, Josep, Francesc, Justina, Anna... i la cafeteria té un caire més personal, ja que té el seu nom propi: La Granja.

4.4. *Microanàlisi*

4.4.1. *El registre col·loquial*⁶

L'expressió "món col·loquial" (Payrató, 1990) resulta útil com a terme genèric per a referir-se a un àmbit d'ús de la llengua, constituït per un conjunt de situacions molt heterogènies, però amb suficients punts en comú per agrupar-les de manera coherent.

El món col·loquial és en principi oral i informal, i s'identifica en part amb la vida quotidiana, entesa com un conjunt d'activitats que es duen a terme de forma regular, ordinària, no excepcional.

La variació és inherent a l'ús del llenguatge. Les llengües varien en funció del temps, de l'origen geogràfic i social dels parlants i dels contextos en els quals s'utilitzen: és el tipus de variació que s'anomena *contextual, funcional o estilística*, la que es posa de manifest quan s'analitza la llengua i els contextos d'ús. És aquest tipus de varietat, doncs, el que ens duu a parlar de varietats funcionals o registres de la llengua, entre els quals té un lloc destacat el *registre col·loquial*.⁷

Ens interessa, per tant, destacar la noció de *registre*, definint-lo com a estil lingüístic, apropiat a uns temes, uns interlocutors i unes finalitats. Seguint Hatim-Mason (1990), hi ha tres tipus de variació pel que fa al registre:

- el camp del discurs, el qual fa referència al tema que tracta. En el nostre cas, els temes quotidians.
- el mode del discurs, que es refereix al mitjà de l'activitat lingüística. La principal distinció aquí és entre discurs parlat i discurs escrit. En el cas de la sèrie televisiva, seria un "oral espontani" fictici, perquè en realitat es tracta d'un "escrit per ser dit com si no estigués escrit".
- el tenor del discurs planteja la relació entre l'emissor i el receptor. Indica el grau de formalitat o informalitat de l'acte comunicatiu. En el cas de *Premiers baisers*, podríem definir-lo com a informal, perquè es tracta de converses de cafè entre joves.

Considerem que el llenguatge de *Premiers baisers* pertany a aquest registre, perquè "intenta" oferir la il·lusió de la realitat, encara que, com veurem, aquest caràcter escrit (Gregory i Carroll, 1978) marcarà "l'oralitat fictícia" del guió i de les diferents versions. Així doncs, admitem que hi ha una col·loquialitat escrita. El registre col·loquial existeix a totes les llengües i actua com a nucli de la competència lingüística del parlant, constituint una varietat estilística imprescindible.

En analitzar la sèrie ens vam adonar que, a pesar del seu caràcter estàndard, calia tenir en compte la presència de l'argot juvenil. Una altra qüestió havia de ser intentar esbrinar si es mantenia aquesta presència de la mateixa manera a les versions doblades a l'espanyol i al català.

4.4.2. *El llenguatge dels joves*

Té, en general, una orientació al plaer i al joc en contrast amb la responsabilitat de la vida adulta. Es caracteritza pel seu èmfasi estètic, reflectit en la música, la indumentària i el llenguatge. La comunicació és un fi en si mateixa. L'acció lúdica es manifesta pel recurs a la ironia i a l'afectivitat en el llenguatge. Autors com ara Borrell (1986) afirmen que el llenguatge juvenil mostra una actitud de plaer (*joie*) en desfigurar (*triturer*) les paraules, tant des del punt de vista del significat, com del significatiu. El llenguatge juvenil tendeix a la polisèmia, ja que açò permet que amb poques paraules siga possible construir un llenguatge fortament contextual i molt apte per a la relació interpersonal. Aquest tret aproxima el llenguatge juvenil al caràcter de grup propi dels argots. Hi ha una devaluació dels usos lingüístics, una tendència al disfemisme, mitjançant la utilització d'expressions col·loquials i veus subestàndards, moltes vegades tretes d'ambients marginals. L'adopció de préstecs és molt freqüent: veus marginals, però també anglicismes, recuperació de veus antigues o del llenguatge "passota", *parler branché*... És freqüent afirmar que a causa de la seua transitorietat i de la creació de noves formes per les successives generacions, aquesta acció lingüística no produeix efectes d'importància en els sistemes lingüístics generals. No obstant això, Navarro (1976) parla de la indubtable influència del llenguatge juvenil en el llenguatge general, motivada per la presència més forta dels joves en la societat actual. Borrell (1986) insisteix en aquesta apropiació del lèxic juvenil per generacions d'edat adulta, i Rodríguez González (1989) considera com a fet rellevant que els llenguatges marginals hagen incorporat un ampli cabdal de veus a la llengua popular i a la parla col·loquial de tots els grups socials.

4.4.3. *Anàlisi d'alguns problemes de traducció*

El principal problema és la diferent utilització que cadascuna de les tres versions fa del registre. En efecte, ens trobem de vegades amb exemples de l'original argòtics, que són traduïts al castellà (no al català, normalment) amb registre neutre. D'altra banda, el català tendeix quasi sempre a utilitzar expressions més col·loquials que les de l'original. El castellà, per la seva banda, llevat d'alguna excepció, com ara veurem, utilitza quasi sempre un registre neutre, i fins i tot, de vegades, formal, a causa de l'excessiva literalitat de la traducció. Vegem-ne alguns exemples:

a) Francés no col·loquial - català col·loquial - castellà no col·loquial

TAKE 2

Justine Mais tu sais, il a l'air très amoureux.
 Està penjat per tu.
 Parece que está muy enamorado.

TAKE 17

Annette Qu'est-ce qui se passe?
 Què coi et passa?
 ¿Qué te pasa?
 Annette Oh là là! La chance qu'elle a!
Ostres! Quina sort, la tia!
 ¡Oh! ¡Una chica con suerte!

TAKE 20

Justine ...je connais Jérôme suffisamment bien pour te dire qu'il y a quelque chose qui cloche.
 ...jo conec el Josep com si l'hagués parit i et dic que alguna cosa no rutlla.
 ...yo conozco a Jérôme lo suficiente para saber que algo anda mal.

TAKE 62

Annette ...on peut rien faire.
 ...ho tenim fotut.
 ...no hay nada que hacer.

b) Francés col·loquial - català col·loquial - castellà no col·loquial

TAKE 4

Annette Il est... vachement fou d'avoir perdu sa Justine...
 Deu estar penjat per la seva Justina...
 Está lamentándose de haber perdido a su Justine...

TAKE 20

Justine ...je connais Jérôme suffisamment bien pour te dire qu'il y a quelque chose se qui cloche.
 ...jo conec el Josep com si l'hagués parit i et dic que alguna cosa no rutlla.
 ...jo conozco a Jérôme lo suficiente para saber que algo anda mal.

TAKE 51

Jerôme Ça je te l'avais dit, ça ferait louche.
 Ja et vaig dir que cantaria molt.
 Ya te lo había dicho yo.

Adeline Moi, je m'en fiche.
 Se me'n fot.
 Qué más nos da.

c) Francés no col·loquial - català col·loquial - castellà col·loquial

TAKE 24

Justine Tu ne peux pas laisser Jérôme comme ça!
 No pots deixar tirat el Josep!
 No puedes dejar tirado a Jérôme!

4.4.4. L'argot a la versió catalana

Hem tractat de sistematitzar algunes de les característiques pròpies del llenguatge col·loquial juvenil, basant-nos en els fenòmens presents en la versió catalana. Comparant aquests resultats amb els que trobem a les versions francesa i espanyola, podem comprovar com el registre de la versió catalana conté un índex més elevat d'elements argòtics:

— Aspectes morfosintàctics:

1. Desplaçaments sèmics en l'expressió de la qualitat:
 Ex: *pal amorós* (PRESA 6); *mal rotllo* (PRESES 19, 28), *moto genial* (PRESA 49)
2. Expressió de la qualitat: *super-* en el llenguatge juvenil augmenta ostensiblement els seus índexs de freqüència:
 Ex: (PRESES 3, 5, 12, 14, 16, 18, 36, 49, 50): *Il va être super content!*; *És superenrotllat i diu coses supermaques; però és superlleig, ...em fot fàstic; ...es súper hacer sufrir a un chico.*

— Morfosintaxi verbal:

1. Verbs que en la llengua estàndard funcionen en estructures intransitives, en la llengua juvenil ho fan com a estructures quasi-atributives: anar de + substantiu/adjectiu: *De què vas?*
2. Estructures transitives es transformen en intransitives: *deu estar enrotllat amb una tia* (PRESA 5); *està penjat per tu* (PRESA 4); *s'ha penjat del cavall* (PRESA 20); *...muntar-nos-ho perquè la deixi* (PRESA 22).
3. Metàbasi:
 - adjectiu per substantiu: “els vells/tus pares/les parents” (PRESA 54)
 - substantiu per adjectiu: “un merda” (PRESA 58)
 - adjectiu per adverbi: “genial !” (PRESA 5)

— Aspectes lèxico-semàntics:

1. Les àrees d'interès:

Casado (1988) assenyala els següents àmbits:

a) Activitats humanes: intel·lectual: *et mengis el coco* (PRESA 15), volitiva: *No em mola gens jugar sola* (PRESA 1), *Tu al·lucines, tia* (PRESA 19), *Jo també he flipat* (PRESA 25)

b) Activitats comunes: *penjat per la seva Justina* (PRESA 4), *Els tios van bojós per mi* (PRESA 8)

2. Anglícismes: *flipar, al·lucinar, cavall, flipper, dealer...*

3. Una característica exclusiva del francès és la reducció de les expressions col·loquials: *T'as remarqué?* (PRESA 8); *t'es dans tes pensées* (PRESA 15); *Tu viens pas avec nous à la cafet?* (PRESA 12).

Aquestes breus indicacions, síntesi d'una anàlisi més exhaustiva que estem duent a terme en altres treballs, ens permeten ja entreveure com hi ha una certa gradació entre les versions francesa, espanyola i catalana, pel que fa a la presència del registre col·loquial, relacionat directament amb l'estratègia d'adaptació a les corresponents llengües d'arribada. L'opció presa pel traductor espanyol el duu a mantenir la mateixa estandardització del llenguatge que apareix a la versió original, mentre que la versió en català té més elements propis del registre col·loquial juvenil.

Ens centrarem ara en la versió catalana, basant-nos de forma especial en les consideracions fetes per la traductora de la sèrie i un membre de l'equip de la Unitat d'Assessorament Lingüístic de TV3. Les seves aportacions aniran confirmant i matisant els nostres comentaris i esbossaran les nostres conclusions.

a) Pel que fa al lèxic, la traductora ens va dir:

No em vaig trobar amb gaires problemes pel que fa al lèxic. La sèrie és molt senzilla i força repetitiva. [...] Hi ha, és clar, argot, però sempre molt suau. [...] Les al·lusions a la cultura francesa són, també, poques, comparant amb altres sèries i pel·lícules. [...] De fet, l'únic problema de llenguatge va ser que, a la Televisió de Catalunya es va decidir de transformar la sèrie, frenant una mica l'element més "tou" o "cursi" típicament francès amb un llenguatge més actual (...) i amb una música més moderna, més dura. El fet de catalanitzar els noms respon a la voluntat d'acostar la sèrie a la gent jove d'aquí. [...] L'argot era el mínim possible, perquè els francesos sempre en fan servir. Això sí, molt universal, ple d'anglícismes. Hem de suprimir-ho perquè la televisió catalana té voluntat d'exemplaritat amb la llengua.

En aquest mateix sentit, l'assessor lingüístic ens deia:

Amb la sèrie *De què vas?* s'ha establert una mena de convenció: com que l'estàndard sembla que ja s'està assolint pot començar a pensar-se en una necessitat d'obrir el llenguatge i en la possibilitat de donar registres més variats i que es troben al carrer.

b) Pel que fa al públic, ens van comentar:

El que interessa de la sèrie és justament el públic, probablement més jove que els protagonistes [...] Els interessa que hi haja històries quotidianes, de relació amb els pares, de flirteig, d'enamorament, de música, etc.

S' intenta, doncs, acostar la sèrie al públic d'aquí mitjançant:

El canvi de títol (un de modern, en argot jove, en lloc d'un sentimental, *De què vas?*, títol reclam), de música (més moderna, més dura; en lloc de la música romàntica tipus F. Hardy, la música de Lax'n'Busto), de noms.

Per la seva banda, l'assessor ens deia:

Potser la qüestió és si la sèrie és més creïble així. Tot i que encara no sabem la resposta de l'oient, sembla que serà positiva. En qualsevol cas, TV3 en les sèries juvenils, intenta de fer un tipus de doblatge diferent.

c) Pel que fa al plantejament sociolingüístic la traductora insisteix en la idea que “una diferència important de les dues versions són els condicionants polítics i culturals de la televisió catalana, que controla molt més el llenguatge, la traducció i la correcció.” I l'assessor afirmava: “el plantejament sociolingüístic és agafar una sèrie i catalanitzar-la al màxim.”

5. CONCLUSIONS

Després d'aquesta anàlisi, podem establir les següents conclusions:

1. El context polític determina en gran manera el doblatge de sèries a la TV3 i en aquest sentit podríem considerar el nacionalisme com a estratègia de traducció; ja hem vist que existeix una apropiació d'elements de la cultura francesa. Podem dir, doncs, que la sèrie ha estat “catalanitzada”, amb la finalitat de crear la il·lusió que som davant d'un producte autòcton. Hem vist també que aquesta “adaptació” no existeix, o almenys existeix de manera molt més diluïda, en el cas espanyol.
2. El paper de l'audiència als mitjans de comunicació és molt important. L'estratègia de la versió catalana ha estat connectar amb el públic jove, destinatari del producte. La traducció, doncs, s'ha fet en funció d'aquest públic. Per això, s'han adaptat la música, els noms i tot allò relacionat amb el llenguatge.
3. L'intent d'acostar-se a la llengua dels joves és ben palès. Si en la versió espanyola es tendeix a una estandardització del llenguatge, molt semblant a la de la versió original, en la versió catalana es detecta una presència més forta de l'argot. Pensem que es tracta d'una estratègia d'identificació, l'objectiu de la qual podria ser fixar un argot que a hores d'ara no està definit.

NOTES

1. No pretenem donar un llistat exhaustiu de tota la bibliografia existent sobre el doblatge, sinó més aviat oferir un índex orientatiu d'alguns dels estudis més representatius sobre aquest tema:

— Estudis realitzats a l'estat espanyol:

KAHANE, E. (1990): «Los doblajes cinematográficos: trucaje lingüístico y verosimilitud». *Parallèles*, 12. *Cahiers de l'École de Traduction et d'Interprétation*. Ginebra. p. 115-120; YZARD, N. (1992): *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació; MAYORAL, R. (1990): «El lenguaje en el cine». *Claquette*, 1, p. 43-57.

— Estudis realitzats a l'estranger:

a) Doblatge i televisió: EBU (1987): Col·loqui sobre la traducció de programes a la televisió. Diversos articles; LUYKEN, G. M. (1991) *Vaincre les barrières linguistiques à la télévision. Doublage et sous-titrage pour un public européen*. Manchester: Institut Européen de la Communication; DELABASTITA, D. (1985): «Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics». *Babel*, 35-4. p. 193-218.

b) Traducció cinematogràfica: CATTRYSSSE, P. (1992): *Pour une théorie de l'adaptation filmique. Le film noir américain*. Berna: Peter Lang; MILOSZ, A. (1981): «Traduction et adaptation de textes filmiques destinés aux besoins de la cinématographie», dins KOPCZYNSKI (eds.) (1982): *The Mission of the Translator Today and Tomorrow*, Actes del IX Congrès Mundial de la FIT, Varsòvia: Polska Agencia Interpress, p. 352-356.

c) Doblatge i nacionalisme: DANAN, M. (1993): «Dubbing as an expression of nationalism». *Meta*, XXXVI-4, p. 606-614

d) Estudis sistemàtics i descriptius del doblatge: GORIS, O. (1991): *À la recherche de normes pour le doublage. État de la question et propositions pour une analyse descriptive*. Tesina de Llicenciatura. Universitat Catòlica de Lovaina.

e) La traducció cinematogràfica. Obres generals: CARY, E. (1960): «La traduction totale». *Babel*, v. 3 n. 6, p. 110-115; CARY, E. (1985): «Comment s'effectue le doublage cinématographique?», dins *Comment faut-il traduire*. Lille: Presses Universitaires de Lille; CAILLÉ, P. F. (1960): «Cinéma et traduction. Le traducteur devant de l'écran». *Babel*, v. 3 n. 6 p. 103-109; CATTRYSSSE, P. (1992): «Film (Adaptation) as translation: Some methodological proposals», *Multilingua*, v. 4 n. 1, p. 53-70; FODOR, I. (1976): *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburg: Buske Verlag; FODOR, I. (1991): «Problèmes du doublage du point vue théorique», *Cinema & Literature*, Col·loqui, Brusel·les: VUP-PRESS; (1960): *Babel*, 3, 6. n. especial sobre «Cinéma et traduction».

f) Doblatge i postsincronització: POMMIER, C. (1960): *Doublage et postsynchronisation*. Paris: Éditions Dujarric; DELMAS, C. (1977): «Les traductions synchrones» dans Horguelin, P. A. (ed.). *La Traduction, une profession*. Montréal. Conseil des Traducteurs et Interprètes du Canada, p. 413-419.

g) Doblatge versus subtitulació:

1. Defensa del doblatge: CAILLÉ, P. F.(1960): «Cinéma et traduction: Le traducteur devant l'écran. Le doublage. Le sous-titrage», *Babel*, p. 103-109; LACOURBE, R. (1977): «Pour une réhabilitation du doublage», *Écran*, 63, p. 41-45.
 2. Postura neutral: MOSKOWITZ, K. (1979): «Subtitling vs Dubbing». *Take One*, 7. n. 5, p. 4.
 3. En contra del doblatge: GAUTIER, G. L. (1981): «La Traduction au cinéma: nécessité et trahison». *La Revue du Cinéma*, 363, p. 101-118.
2. En aquest apartat, ens basarem principalment en els treballs realitzats per FABRI, M. (1991): *La nuova Spagna. Cinema e televisione*; YSARD, N. (1992): *La traducción cinematográfica*, i DANAN, M. (1993): «Dubbing as an expression of nationalism».
 3. La sèrie *Premiers baisers* va ser adquirida inicialment per Telemadrid a l'empresa francesa A. B. Productions, i distribuïda posteriorment pel circuit de les televisions autonòmiques. A Catalunya, la sèrie es va emetre doblada al català, al País Basc, doblada a l'èuscar, a Galícia es va fer el mateix amb el gallec i, al País Valencià, es va emetre en espanyol. Tot açò respon a una voluntat política determinada en cadascuna de les comunitats, especialment en aquelles que tenen dues llengües oficials. En cap cas es va emetre en versió original, encara que hem de dir que TV3 i Canal 9 oferien la possibilitat del sistema dual. Açò ens remetria de nou al problema de l'elecció entre doblatge i subtitulació.
 4. Els estudis Telson, de Madrid, que van efectuar el doblatge a l'espanyol, ens van facilitar una sèrie de dades suplementàries: en els doblatges que es fan a l'espanyol, la figura de l'assessor lingüístic es veu substituïda per un supervisor de TVE, que es limita a donar una sèrie de directrius generals. El director de doblatge de cada sèrie té un paper molt important.
 5. Totes les dades facilitades per la traductora de la sèrie i per un dels membres de l'equip d'assessorament lingüístic de la TV3 seran analitzades posteriorment.
 6. Per a l'espanyol, recomanem RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. (1989). «Bibliografía sobre comunicación y lenguaje juvenil», dins RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. (ed.). *Comunicación y lenguaje juvenil*. Madrid: Fundamentos, p. 305-333; VIGARA TAUSTE, A. M. (1980) *Aspectos del español hablado*: Madrid. SGEL. Com a diccionaris d'argot: OLIVER, J. M. (1987). *Diccionario de argot*. Madrid: SENA. Per al català: PAYRATÓ, LL. (1990). *Català col·loquial. Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*. València.: Universitat de València; VINYOLES, J. J. (1978). *Vocabulari de l'argot de la delinqüència*. Barcelona. Millà; LÓPEZ DEL CASTILLO, L. (1976). *Llengua estàndard i nivells de llenguatge*. Barcelona: Laia. Per al francès: BLANCHE-BENVENISTE (1987). *Le français parlé*. Paris: Didier-Érudition; GADET, F. (1989). *Le français ordinaire*. Paris. Armand Colin; LE BRETON, A. (1986). *Argotez, argotez*. Paris: Vertiges-Carrère. Com a diccionaris: COLIN, J. P. (1992). *Dictionnaire de l'argot*. Paris: Larousse.
 7. Les característiques que permeten d'identificar els textos es podrien dividir en dos grups:
 - a) Trets que associen el text amb característiques dels parlants: en el cas de la sèrie que analitzem serien el seu origen geogràfic, temporal i social (v.o: París, època actual, classe mitjana alta).

- b) Trets que associen el text amb el context, amb la situació d'ús: canal oral (encara que és una situació fictícia, ja que els diàlegs estan prèviament escrits; són textos escrits per a ser dits), informal i els temes són els propis de la vida d'uns joves que van al mateix institut.

Així doncs, tenim una variació diacròncia, diafàsica i diastràtica, encara que les variacions poden fonamentar-se també en diferències com ara el sexe, l'edat, l'ètnia o fins i tot la religió.

BIBLIOGRAFIA

- BORRELL, A. (1986): «Le vocabulaire jeune. Le parler branché. Création ou récréation lexicale?». *Cahiers de lexicologie*. XLVIII-I.
- BALASZ, E. (1979): *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*. Paris: Payot.
- GREGORY, M.; CARROLL, S. (1978): *Language and Situation. Language Varieties and their Social Contexts*. Londres: Routledge & Kegan Paul. Trad. cast.: *Lenguaje y situación. Variedades del lenguaje y sus contextos sociales*. México: Fondo de Cultura Económica (1986).
- CASADO VELARDE, M. (1988): *Lenguaje y cultura*. Madrid: Síntesis.
- HATIM, B.; MASON, I. (1990): *Discourse and the Translator*. Nova York: Longman.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, F. (ed.) (1989): *Comunicación y lenguaje juvenil*. Madrid: Fundamentos.
- VIGARA TAUSTE, A. M. (1980): *Aspectos del español hablado*. Madrid: SGEL.

ANNEX

Capítol 62

PREMIERS BAISERS “Le remède”
 PRIMEROS BESOS “El remedio”
 DE QUÈ VAS? “El remei”

PRESA 1:

Annette: Je joue seulement si je joue pas seule!
 No em mola gens jugar sola!
 ¡Si voy a jugar sola no juego!
 Annette: Il est moche
 És horrorós!
 Es muy feo

PRESA 2:

Justine: Oh, moi, je le trouve sympa!
 Jo el trobo simpàtic.
 A mí me parece muy majo.
 Justine: Mais tu sais, il a l'air très amoureux.
 Està penjat per tu.
 Parece que está muy enamorado.
 Luc: Il va être super content!
 Li molarà molt!
 ¡Se pondrá contento!

PRESA 3:

Annette: ...j'aime bien faire souffrir un garçon.
 ...em mola fer patir un tio.
 ...es súper hacer sufrir a un chico.

PRESA 4:

Annette: Il est... vachement fou d'avoir perdu sa Justine...
 Deu estar... penjat per la seva Justina...
 Está... lamentándose de haber perdido a su Justine...

PRESA 5:

Jean: Super!
 Què guai!
 ¡Genial!

Luc: À mon avis, il y a une histoire de filles là-dessous...
 Per mi que deu estar enrotllat amb una tia...
 En mi opinión... hay una chica detrás de todo...

PRESA 6:

Luc: Bah, après un chagrin d'amour... quand un garçon va mieux, ça veut dire qu'il a retrouvé l'âme soeur...
 Mira, después d'un pal amorós... si un tio està millor és que n'ha trobat un altra...
 Después de un mal de amor... cuando un chico está mejor... es que ha encontrado otro amor.

PRESA 8:

Annette: Il va recommencer avec son amour... T'as remarqué? Je les rend folles à ce moment, les garçons!
 Que em sortiria amb el rotllo del seu amor... T'hi has fixat? Els tios van bojós per mi!
 Que me dará la lata otra vez con su amor... ¿Te has fijado? Últimamente los vuelvo locos.

PRESA 11:

Jerôme: Salut, bonjour!
 Hola, maques!
 ¡Hola, repollitos!
 François: Salut, les filles!
 Hola, ties!
 ¡Hola, chicas!

PRESA 12:

François: Super!
 De primera!
 ¡Súper!
 Jérôme: Super... bon, ben, vous m'excusez, il faut que je vous laisse...
 Molt bé, perdoneu-me, haig de tocar el dos...
 Súper... Bueno, perdonad pero tengo que dejaros...
 Justine: Tu viens pas avec nous à la cafet?
 No vols venir a la Granja?
 ¿No vienes con nosotros al café?

PRESA 14:

Jerôme: ...t'es super...
 ...ets superguai...
 ...eres súper...

Annette: ...au cas où ça serait, où?
 ...si canviés de rotllo ja ho saps...
 ...pero si se vuelve a abrir...

PRESA 15:

Annette: ...t'es dans tes pensées...
 ...et mengis el coco...
 ...estás pensando...

PRESA 16:

Annette: Il est tellement gentil, il dit de choses tellement belles,... mais il est tellement moche... je ne peux pas m'y faire!
 És superenrotllat i diu coses supermaques, però és superlleig, em fot fàstic.
 Es tan amable... y, dice cosa tan bonitas... pero es tan feo... no me acostumbro.

Annette: Mais qu'est-ce qui t'arrive?
 Però què et passa, tia?
 ¿Pero qué te pasa?

PRESA 17:

Annette: Qu'est-ce qui se passe?
 Què coi et passa?
 ¿Qué te pasa?

Annette: Oh là là! La chance qu'elle a!
 Ostres! Quina sort, la tia!
 ¡Oh! ¡Una chica con suerte!

PRESA 18:

Justine: J'espère que c'est pas une de ces filles qui va lui faire perdre la tête!
 Espero que no sigui una mala bèstia que li faci perdre el cap!
 Espero que esa chica no le haga perder la cabeza...

Justine: ...une fille super...
 ...una tia com Déu mana...
 ...una súper...

PRESA 19:

Annette: Non, non, tu te fais de soucis bêtement.
 No, tu al·lucines tia.
 No, deja de preocuparte ya...

Justine: ...on a un ami qui donne le barras et toi, ce que tu penses c'est continuer tranquillement tes petites affaires...
 ...el nostre amic té un mal rotllo i tu continues pensant tranquil·lament en les teves coses...
 ...un amigo está en apuros, y tú... tan tranquila, con tus cosas sin importancia...

Annette: Tu te fais des idées...
Són imaginacions teves...
Tienes unas ideas...

PRESA 20:

Justine: ...je connais Jérôme suffisamment bien pour te dire qu'il y a quelque chose qui cloche.
...jo conec el Josep com si l'hagués parit i et dic que alguna cosa no rutlla.
...Yo conozco a Jérôme lo suficiente para saber que algo anda mal...
Justine: ...terrible.
...una bruixa
...terrible.
Justine: ...Jérôme est sûrement drogué.
...Sí, segur que s'ha penjat del cavall.
...Sí, ... Jérôme está drogado.

PRESA 21:

Justine: Ouais, il est bien coiffé, mais ça, ça cache mauvaise mine...
Sí, va ben pentinat, per dissimular que està fotut...
Sí, bien peinado, pero el pobre tiene mala cara...

PRESA 22:

Justine: On ne peut pas laisser Jérôme comme ça, sans l'aider.
No podem passar del Josep tal com està.
No podemos dejar así a Jérôme, sin ayuda.
Justine: ...et puis après on s'arrangera pour qu'il la quitte...
...i després... muntar-nos-ho perquè la deixi.
...y después... conseguir que la abandone.
Annette: Oh là là!
Ostres!
¡Oh!
Annette: SOS Drogue.
Servei de Desintoxicació.
SOS Droga.

PRESA 24:

Justine: Tu ne peux pas laisser Jérôme comme ça!... Tu dois l'aider... alors, débrouille-toi pour savoir.
No pots deixar tirat el Josep... l'has d'ajudar... Afanya't, vull saber què passa.
No puedes dejar tirado a Jérôme. Tienes que ayudarlo. Arréglatelas para enterarte.

PRESA 25:

François: Tu rigoles?
Al·lucines?
¿Bromeas?

Annette: Moi aussi, ça m'étonne.
Jo també he flipat.
A mí también me extrañó.

Annette: ...il a une sale tête.
...fa mala cara.
...tiene una cara horrible.

PRESA 26:

Annette: les dealers
els camells
los traficantes

François: ...c'est Jérôme qui avait décidé de leur faire peur.
...va ser el Josep qui els va fer fugir per cames.
...fue Jérôme quien decidió asustarlos...

PRESA 27:

Annette: ...et qu'il joue plus jamais au flipper? Qu'il prend pas un seul pot à la cafet?
...que no vulgui jugar a la màquina? Que no vingui a fer el toc a la Granja?
¿Y que no juegue al flipper? Y que nunca tome nada en el café..

PRESA 28:

Annette: Mais, François, tu rigoles?
Francesc, de què vas, tio?
Pero François, eso no es posible...

Annette: À nous deux, je crois qu'on va pouvoir sortir Jérôme du lard.
Tu i jo el podem ajudar a sortir d'aquest mal rotllo.
Entre los dos podríamos ayudar a Jérôme a salir de esto.

PRESA 29:

François: C'est terrible.
Quin pal!
Es horrible.

PRESA 30:

Annette: On laissera pas notre meilleur copain sombrer dans la drogue.
No deixarem que el nostre millor amic s'enfonsi amb les drogues.
No dejaremos a nuestro amigo hundirse en la droga.

PRESA 31:

Annette: Ouais, ouais, enfin, doucement...
Bé, més o menys...
Muy bien, pero despacio..

PRESA 34:

Justine: Annette, t'es folle! Tu vas raffoler Roger!
De què vas, ets boja! Vols que el Roger sospiti?
¡Annette, estás loca! ¿Quieres volver loco a Roger?

PRESA 36:

Jerôme: Salut, les filles, ça va?
Hola, ties, com va?
Hola, chicas, ¿qué tal?
Jerôme: Super!
Superbé!
Súper!
Annette: ...mais t'as mauvaise mine...
...però no fas bona cara...
...pero tienes mala cara...

PRESA 37:

Justine: Alors!
Canta!
¡Habla!
François: Jérôme est vraiment dans le cendras!
El Josep té un mal rotllo.
Está metido en asuntos turbios.

PRESA 38:

Justine: Dis-nous le vite, alors!
Digue'ns de què va, almenys!
Cuéntalo deprisa, entonces...

PRESA 40:

François: type
home/paio
tipo

PRESA 41:

François: Jérôme a vendu sa moto!
El Josep s'ha venut la moto!
Ha vendido su moto!

Annette: Oh non, c'est affreux!
 Ostres, quin horror!
 ¡Oh, no, es horrible!

PRESA 42:

François: ...avec des billets à la main!
 ...amb la pasta a la mà!
 ...con un fajo de billetes!

PRESA 44:

Justine: Tu comprends?
 Ho lligues?
 ¿Lo comprendes?

Luc: Soit pas bête!
 No t'amoïnis!
 No seas boba...

Annette: ...tout le monde peut... suffit dire oui, bêtement!
 ...tothom pot... si un dia dius que sí, ja estàs fotut!
 ...sólo basta con decir sí un día tonto...

PRESA 46:

Annette: ...il est énervant...
 ...em posa malalta...
 ...es enervante...

François: ...si tu crois qu'à la quatrième j'avais pas une baisse de forme!
 ...és normal que a la quarta hagi començat a fer figa...
 ...así que a la cuarta estaba en baja forma...

PRESA 47:

Annette: Ah, toi, ne parles pas!
 Tu tanca la boca!
 ¡No me vuelvas a hablar!

Annette: Jérôme n'a pas pu tomber dans la drogue!
 El Josep no es pot quedar penjat de les drogues!
 Jérôme no puede estar drogándose!

PRESA 49:

Adeline: (G)Dis-donc, t'as les moyens!
 Caram, sí que tens pasta!
 Vaya, qué montón de pasta.

Jerôme: Non, je touche une autre demain, j'ai fait un super affaire et en plus, pour le prix de la mienne, j'ai trouvé une d'occasion génial!
 No, demà en lligaré una altra. És una ocasió fabulosa. Pel mateix preu, una moto genial!
 No, mañana recojo otra... he hecho un súper negocio... por el precio de la mía... he encontrado una mejor...

PRESA 50:

Jerôme: Je te trouve super mignone.
 Et trobo supermaca.
 Me pareces preciosa.

PRESA 51:

Jerôme: Ça je te l'avais dit, que ça ferait louche.
 Ja et vaig dir que cantaria molt.
 Yo te lo había dicho yo...
 Adelina: Moi, je m'en fiche.
 Se me'n fot.
 Qué más nos da.

PRESA 54:

Annette: François est parti à la recherche du dealer pour lui casser la figure.
 El Francesc ha anat a buscar el camell per fer-li una cara nova.
 François se ha ido a buscar al traficante para partirle la cara.
 Annette: les parents
 els vells
 tus padres

PRESA 57:

Roger: Comme si c'était mon genre!
 Com si jo fes preguntes!
 Como si ése fuera mi estilo...

PRESA 58:

Annette: un nulle
 un merda
 un tonto

PRESA 62:

Annette: ...on peut rien faire.
 ...ho tenim fotut.
 ...no hay nada que hacer.

Insults i renecs. Estudi comparatiu anglès-català

Olga Blasco i Alba Guix

Estudiants de la Universitat Autònoma de Barcelona

INTRODUCCIÓ

El títol tan suggestiu amb què presentem aquesta comunicació no podria ser més adequat al tipus d'estudi que hem realitzat i als resultats obtinguts. La nostra comunicació es basa en un treball elaborat al Seminari de Traducció Especialitzada de llengua B, amb la professora Laura Santamaria. Consisteix en una anàlisi i en un estudi comparatiu dels renecs i dels insults en anglès i en català, a partir dels quals hem establert unes generalitzacions i unes conclusions que ens han portat a elaborar una proposta sobre la traducció d'aquests recursos de la llengua.

No hem elegit els insults i els renecs a l'atzar, sinó que els hem extret d'unes sèries de televisió en llengua anglesa que nosaltres mateixes, juntament amb el nostre company Sergi Vega, vam traduir durant el semestre que vam fer l'assignatura de què us parlàvem.

Són capítols o parts de capítols de sèries tan diverses com *Gent del barri*, *Els intocables d'Elliot Ness*, *Sí*, *Primer Ministre* i *Magnum*.

Abans d'oferir-vos l'explicació exemplificada de cada sèrie en concret, caldria parlar de tot un seguit de factors condicionants, tant generals com concrets, que hem hagut de tenir molt en compte a l'hora de traduir els insults i els renecs.

El primer d'aquests factors és el *caràcter idiosincràtic* de cada llengua. Totes les llengües tenen els seus recursos lingüístics i les seves estratègies pel que fa als insults i als renecs. D'aquesta manera, cal distingir entre:

1. Els *referents* que empren.

Els insults i els renecs poden fer referència al sexe, la religió, l'escatologia, les característiques físiques i psicològiques...

Heus aquí una generalització agosarada: mentre que l'anglès quan renega tendeix a utilitzar expressions blasfemes, és a dir injurioses o ofensives contra la divinitat, en català els renecs fan referència sobretot al sexe o tenen marcades connotacions escatològiques.

2. La *frequència* d'ús.

Hi ha llengües en què els insults i els renecs —sempre dins d'uns límits— són més acceptats i utilitzats que en d'altres. Diuen que el català tendeix a fer servir a bastament tota l'ampla gamma de renecs que posseeix.

3. La *intensitat*.

Cal tenir-la molt en compte a l'hora de traduir insults i renecs forts. Pot esdevenir-se que en la llengua d'arribada aquesta intensitat resulti exagerada i l'efecte que produeixi sigui massa fort i fora de lloc. També pot passar el cas contrari, i que el resultat sigui diluït i, per tant, poc *versemblant*.

Precisament és la *versemblança* allò que hom busca en la traducció.

El segon factor important que condiciona el treball del traductor és la *política del mitjà audiovisual* per al qual treballa. Les televisions solen imposar les seves normes, els seus criteris i les seves limitacions, que el traductor ha d'acatar. Per tant, ens trobem amb un doble filtre, l'imposat pel mitjà audiovisual de partida i l'imposat pel d'arribada.

El tercer factor és una dificultat afegida i consisteix en el fet que és molt poc nítida la frontera entre allò que és insult o reneç i allò que no ho és. Pot semblar-nos un insult allò que tant sols és una expressió d'ironia despectiva, per exemple.

Per això ens hem permès de fer tot un seguit de classificacions, per tal de delimitar els insults i els renecs, tenint en compte diversos criteris.

Utilitzant un criteri de contingut, hem establert tres tipus d'insults:

- Els *ofensius*: insults punyents i injuriosos, que tenen com a únic objectiu ofendre.
- Els *ridiculitzants*: es fa un escarni de característiques físiques o psicològiques del personatge que és víctima de l'insult —sobretot defectes. Ex: “pallasso”.
- Els *afectuosos*: generalment són insults ofensius utilitzats de manera afectuosa. Ex: “bala perduda”.

Un segon criteri és el que fa referència al destinatari. Podem distingir:

- *Insults directes*: són increpacions directes i evidents, amb una clara intenció ofensiva.
- *Insults indirectes*: l'emissor no s'adreça directament a l'increpat. Ex: “només un sonat”, “les bestieses que dius”.
- *Insults de referència*: és l'al·lusió a un subjecte absent. Ex: “l'orgull masculí és patètic”.

Pel que fa tant a insults com a renecs, hem establert un tercer criteri, segons la intensitat:

- *Insults o renecs forts*: interjeccions contundents i grolleres.
- *Insults o renecs lleus*: tenen la forma atenuada, per raons diverses.

Per últim, no hem d'oblidar mai el *condicionament contextual*, és a dir, el context que envolta i emmarca l'insult o el reneç. D'una banda, hi ha el context situacional: el tipus d'escenes —si són d'amor, si tenen tensió...—, allò que passa concretament en l'escena en què es diu el reneç o l'insult. De l'altra, el tipus d'emissor, les característiques pròpies de qui diu l'insult o el reneç: el sexe, l'edat, la classe social, l'educació, el seu paper dins la sèrie o pel·lícula... és a dir, tot allò que pot influenciar, i que fins i tot pot ser decisiu, a l'hora de triar l'insult o el reneç escaient.

Dit això, ara passarem a analitzar una mica cada sèrie que hem treballat i farem un comentari sobre els exemples d'insults i de renecs que hi hem trobat. Els resultats seran molt diversos per tal com els ambients i les situacions són molt diferents i, per tant, també ho serà el llenguatge, que evidentment s'hi adapta.

Malauradament, el poc material de què disposem no ens ha permès de fer distincions entre l'anglès britànic i l'americà, tot i que sabem positivament que ambdues variants tenen comportaments diferents a l'hora d'insultar i de renegar.

GENERALITZACIONS PER SÈRIES

Gent del barri

Atès que *Gent del barri* és una sèrie que prova de reproduir la vida quotidiana d'un barri de classe obrera de l'East End de Londres, el llenguatge dels personatges és col·loquial i, per tant, resulta força versemblant.

Com que, des del punt de vista argumental, es tracta que la manera de parlar dels personatges sembli espontània, se suposa que els insults i els renecs han d'aparèixer en certes situacions de tensió, exclamacions de sorpresa, d'enuig, etc.

Pel que hem pogut observar en el capítol que hem traduït, cada personatge de la sèrie assumeix unes característiques pròpies que es manifesten en la seva manera de parlar i de comportar-se, és a dir, són personatges amb una complexitat psicològica que estableix diferències ben clares de caràcter, comportament i llenguatge.

— *Insults*.

Així, per exemple, veiem que el personatge de la Pat destaca per la seva tendència a fer servir indiscriminadament tots els recursos ofensius de la

llengua, és a dir, insults directes i indirectes, tant ridiculitzants com ofensius. Alguns exemples il·lustratius són:

PAT: I marry Pete —who turns out to be a useless lover, a lousy husband, a cop out as a father..

Em caso amb en Pete, que resulta que és un amant inútil, un marit nefast i un desastre com a pare.

PAT: I might as well have been in bed with an eunuch for all the excitement you gave me.

Per la teva manera d'excitar-me, me'n podria haver anat al llit amb un capat.

PAT: You wouldn't dare. You're spineless. You know that.

No gosaries. No tens pebrots, ho saps prou bé.

Els altres personatges fan un ús més moderat dels insults i, per tant, el resultat no és tan marcadament ofensiu. D'entre tots els exemples hem triat el més problemàtic per analitzar-lo a continuació. Es tracta d'una afirmació d'en Darren:

DARREN: I'll sort out this hooligan.

Ja l'espavilaré, aquest brètol.

Cal tenir en compte que, en anglès, aquest mot no té tan sols connotacions esportives, sinó que qualifica el receptor de *persona que és capaç de fer males accions*. A casa nostra l'àmbit de recepció d'aquest qualificatiu ha estat principalment els mitjans de comunicació i, en concret, la premsa esportiva. Així, doncs, tot i que en català seria possible de fer servir aquest mot, en aquest cas l'elecció donaria lloc a equívocs.

— Renecs.

Els dos exemples de renecs que hem trobat reforcen més aviat la funció expressiva dels enunciat en què apareixen. El primer exemple és un renech que hem qualificat com a fort:

A: What the hell are we doing?

B: Getting this sorted once and for all. Make her tell the truth this time...

A: Però què coi fem?

B: Enllestir això d'una vegada. Li farem dir la veritat...

La nostra traducció ha pres una forma atenuada tenint en compte el context de l'enunciat i la política lingüística del mitjà de comunicació on hauria d'aparèixer. Tanmateix, pensem que és una traducció prou adequada perquè es tracta d'una forma molt corrent en català col·loquial i que s'ajusta a la manera de parlar de moltes persones del mateix sexe, edat i condició del personatge. Veiem que hem substituït un renech amb connotacions religioses per un que fa referència al sexe.

El segon exemple és un renecc lleu:

A: *Why didn't you say?*

B: *Why didn't you ask?*

A: *You could have blimmin' told me.*

A: Per què no m'ho deies?

B: Per què no m'ho preguntaves?

A: Ostres, m'ho podies haver dit.

La nostra traducció conserva la forma atenuada tenint en compte l'edat i la manera de comportar-se del personatge. També manté el matís blasfem de l'expressió original. Veiem, però, que en català hem hagut de desplaçar el renecc per tal que l'enunciat no resultés agramatical.

Els intocables

Aquesta sèrie recrea un període històric concret, els anys vint als Estats Units: la llei seca, el contraban de begudes alcohòliques, el gangsterisme... Tot això comporta l'existència d'un llenguatge artificial, *de lladres i serenos*, dur, agressiu, arquetípic.

Ara bé, no tenim cap referent concret d'aquest llenguatge, és una creació cinematogràfica, igual com passa amb els *westerns*. Aquest fet no deixa lloc a cap intent de semblar espontani.

També cal tenir en compte el període en què es va rodar la sèrie, els anys cinquanta: època marcada per una forta censura, que es reflectia a la televisió; també és l'època de la caça de bruixes, de la importància dels cossos policials estatals, com l'FBI. La sèrie, per tant, intenta oferir una bona imatge d'aquest centre d'investigació.

D'aquesta manera podem apreciar un cert *maniqueisme* entre personatges *bons i dolents*. L'estereotip de personatge bo és que sempre és bo, intel·ligent, ben parlat... En canvi, el del personatge dolent és que és molt dolent, barroer, inculte i mal parlat. És l'únic que es pot permetre el luxe d'insultar i de renegar. Malgrat tot, pel factor que hem esmentat abans de la censura, ens trobem que aquests personatges reneguen i insulten d'una manera molt suau, gairebé ingènua. I és aquí on es produeix la gran paradoxa de la sèrie: una paradoxa entre l'aspecte agressiu dels personatges i el llenguatge atenuat, que resulta molt fora de lloc.

La majoria dels exemples fan referència a un personatge en concret, i són de caire ridiculitzant:

— Insults.

A: *Still got that little man working for you?*

A: Encara treballa per a tu aquell homenet?

La intensitat és molt baixa, l'ofensa és mínima. L'insult és de referència.

A: *You make legal counsel sound like a dirty word.*

B: *Words aren't dirty. Only people.*

A: Fa que conseller legal sembli una mala paraula.

B: No hi ha males paraules. Només males persones.

Es tracta d'un insult indirecte irònic i força lleu (pensem que el diu en Ness).

A: *I just got off the train...*

B: *Smiley, you son of a gun!*

A: Passava per aquí i...

B: Mira-te'l, el bala perduda!

Es tracta d'un insult afectiu directe. Hem tret una mica de la intensitat que tenia en anglès per conservar el joc de paraules amb el mateix camp semàntic. Més endavant ja el compensarem.

— Renecs.

Els tres exemples que tenim fan referència a un mateix renec, *Gee*, que és un apòcope de *Jesus*.

A: *Maybe we didn't want you to get lonely in a strange city.*

B: *Gee... Thanks*

A: És que no volíem que es trobés sol en una ciutat desconeguda.

B: *Doncs... Gràcies*

Ens hem vist obligats a eliminar tot indicatiu de renec. En aquesta situació fins i tot un renec lleu quedaria fora de lloc en català. Més aviat cal destacar la ironia del personatge B, un gàngster de mena.

A: *Gee, it's funny seeing this place again.*

A: *Ostres, em fa gràcia de tornar a veure aquest lloc.*

A: *You really gonna open it up again?*

B: *Yeah.*

A: *Gee, that's great.*

A: De debò que el vols tornar a obrir?

B: Sí.

A: *Ostres, que bé!*

En aquests dos casos hem optat per una traducció més literal del renec anglès.

Sí, primer ministre (part d'un guió)

Es tracta d'una sèrie britànica que prova de parodiar els tripijocs de l'alta política i de la burocràcia londinenca. En conseqüència, el llenguatge és correcte des del punt de vista formal, però força subtil i irònic pel que fa al contingut.

Òbviament, no s'hi poden trobar gaires insults ni renecs, ja que malmetrien la versemblança de l'argument i d'uns personatges que proven de tenir bones maneres en qualsevol situació.

— Insults.

Els pocs insults que hi hem trobat —indirectes o de referència— van adreçats principalment al secretari d'estat de sanitat a causa d'una proposta que trenca amb la tradició dels mecanismes polítics britànics i estan destinats a qualificar aquesta proposta de forassenyada, així com a desprestigijs aquells que s'hi mostren a favor:

A: *Don't you think his position is admirably moral?*

B: *Moral perhaps, but extremely silly. No man in his right mind could possibly contemplate such a proposal.*

A: No creu que és una postura moralment lloable?

B: Potser sí, però és una ximpleria. Ningú que tingui dos dits de front no tindria en compte una proposta com aquesta.

A més, hi ha un altre exemple d'insult que fa referència als obrers britànics:

A: *If I were in your shoes at the Treasury I'd be much more worried about the state of the economy. Low productivity.*

B: *That's not our fault. It's the British worker: Fundamentally lazy.*

A: Mira, si jo fos tu, allà a hisenda, m'amoinaria més per la baixa productivitat econòmica.

B: No és pas culpa nostra. És que el treballador britànic és gandul en essència.

— Renecs.

Només hem trobat un exemple de renecc fort en una conversa col·loquial entre dos amics amb càrrecs polítics importants:

A: *Nevertheless he's giving away one and a half billion pounds of our money. It's unthinkable —even if they're only proposals. I had the devil of a job getting the Chancellor to oppose it.*

A: Tanmateix, això és llençar mil cinc-cents milions dels nostres diners. És inacceptable, encara que només siguin propostes. Em va costar Déu i ajut fer que el ministre s'hi oposés.

Tenint en compte el context, hem decidit de suavitzar l'expressió i de traduir-la per una que es fa servir molt en la llengua catalana col·loquial. Mantenim, però, el caire blasfem, malgrat que el renecc original va contra el diable i el renecc català no hi va.

Magnum (part d'un guió)

Aquesta sèrie és una paròdia dels estereotips de novel·la negra, i ha estat adaptada per al consum televisiu del gran públic, un sector important del qual

és format per nens. Això comporta l'ús d'un llenguatge atenuat (recordem allò que hem dit abans de la censura).

Una característica important és la diferència evident entre els dos personatges principals, en Magnum i en Higgins, diferències de caràcter, d'educació, d'origen —l'un prové dels Estats Units i l'altre és anglès; això es fa ben evident en la llengua: l'un parla l'anglès americà i l'altre l'anglès britànic.

— Insults.

A: *Ya little turkey.*

A: Coi de màquina.

Aquí és en Magnum qui parla, adreçant-se a un ordinador que no li funciona. L'insult és directe, ofensiu i l'hem adaptat en funció del context extralingüístic.

A: *This guy says he's a friend of yours.*

A: Aquest diu que és amic teu.

Es tracta d'un insult de referència, d'intensitat lleu. Encara que literalment sigui només una expressió despectiva, per les imatges i el to de l'emissor hem considerat que podia arribar a la categoria d'insult.

— Renecs.

A: *Damn!*

A: Merda!

És un reneç que diu en Magnum el moment en què s'adona que l'ordinador amb el qual treballa s'ha espantat. L'hem adaptat, tot mantenint la intensitat, que és més o menys forta. De blasfèmia ha passat a expressió amb referent escatològic. Les raons per les quals l'hem adaptat tenen a veure amb la freqüència d'ús d'ambdós renecs en les dues llengües.

A: *Oh my God!*

B: Mare de Déu Senyor!

Aquest reneç tan lleu, que més aviat fa pensar en una jaculatòria, el diu en Higgins. Generalment l'expressió que aquest personatge fa servir en anglès és: *Oh, my Goodness!*

CONCLUSIONS

La nostra experiència en el Seminari de Traducció Especialitzada i en l'elaboració d'aquest treball ens ha permès d'arribar a les conclusions següents pel que fa a la traducció d'insults i de renecs:

1. El context de l'insult o del reneç és molt important a l'hora de trobar una traducció adequada. Per context entenem tant el context *immediat*, és a dir, l'enunciat o el discurs on apareix l'insult o el reneç, com el context *general*, que és el conjunt de característiques que defineixen la sèrie o la pel·lícula.

Els insults i els reneços formen part de la llengua anglesa i de la llengua catalana i creiem que, com a elements de la llengua, flueixen de manera natural, amb major o menor intensitat i freqüència i com a resposta a diferents estímuls, cosa que les sèries de televisió proven de reproduir de la manera més versemblant possible.

Així, doncs, no hem de traduir insults o reneços fora de context. I, encara que sembli obvi, ens agradaria de palesar que, per bé que es poden fer reculls terminològics o glossaris d'insults i reneços en l'una i en l'altra llengua, i fins i tot estudis comparatius, no podríem fer-los servir com a recurs sistemàtic de traducció, sinó més aviat com a ajut o, en tot cas, com a orientació.

2. Tot insistint en el punt de la *versemblança*, voldríem recalcar que, com ja hem dit abans, els insults i els reneços formen part de la llengua oral en la vida quotidiana anglesa i catalana, i, en conseqüència, en les sèries de televisió apareixen en els diàlegs dels personatges. Per tant, l'espectador ha de tenir la mateixa impressió de naturalitat i d'espontaneïtat en la llengua de partida que en la llengua d'arribada. Dit d'una altra manera, i tenint en compte que l'objectiu de les sèries de televisió és l'entreteniment, cal aconseguir que en la traducció no hi hagi res que recordi a l'espectador de la llengua d'arribada que allò que sent és una traducció.
3. I això ens duu a un tercer i últim punt, que és una reflexió sobre quins són els *recursos* de què disposa el traductor per a aconseguir una traducció adequada d'insults i de reneços:
 - *adaptació* dels insults i dels reneços de la llengua de partida a insults i a reneços genuïns de la llengua d'arribada i també, evidentment, al context cultural d'arribada.
 - *supressió, desplaçament o transformació d'insults i reneços*, quan el fet de conservar-los dins l'enunciat o de conservar-ne l'ordre ens dona un resultat forçat o agramatical. En tot cas, sempre caldrà provar de compensar la traducció de la manera més adequada si és que hem hagut de fer molts canvis amb les falques d'insults i de reneços.
 - *adequació del to i del registre* d'insults i de reneços en la llengua d'arribada. Si la nostra traducció endureix o suavitzca injustificadament la versió original pel que fa als insults i els reneços, en traïm el sentit i n'afectem negativament la versemblança.

Corrector lingüístic informatitzat

Carles Castellanos, Marta Marín,
Josep M^a Piqué i Maribel Rodríguez

Universitat Autònoma de Barcelona

L'ESTAT DE LA QÜESTIÓ

Abans de presentar el corrector lingüístic en què estem treballant, hem considerat apropiat fer un breu repàs de l'estat de la qüestió pel que fa a aquestes eines. També volem aclarir que partim de la idea que un corrector informatitzat ofereix alguns avantatges respecte de la consulta de diccionaris manuals en suport paper.

Els correctors lingüístics són programes que s'encarreguen de "corregir" textos i documents que es troben emmagatzemats en un fitxer d'ordinador. A partir d'un document que podem haver creat amb un tractament de textos, els correctors marquen les paraules errònies o les que són desconegudes pel corrector.

En què es diferencia el nostre projecte de corrector de la resta de correctors que hi ha al mercat?

1. El mercat ofereix bàsicament correctors associats a un programa o a una aplicació concretes. Per exemple, WordPerfect té el seu propi corrector, Word el seu, etc. Aquests correctors no poden ser utilitzats amb documents que hagin estat creats amb un altre programa que no sigui aquell per al qual han estat dissenyats. És justament en aquest aspecte que el corrector en què estem treballant es diferencia de la resta: l'actual corrector és independent de l'aplicació amb què se'l faci treballar i es pot utilitzar amb pràcticament qualsevol tractament de textos.
2. Tot i anomenar-se correctors, la majoria compleix la funció de "localitzadors" d'errors ortogràfics, i no pas de correctors estrictament. Si bé ofereixen alguns mitjans que faciliten la correcció d'un error, ha de ser el

mateix usuari qui l'haurà d'esmenar. No fan cap altre tipus d'anàlisi, no corregeixen l'estil, ni la sintaxi, sinó que es limiten a revisar l'ortografia del text (en el cas de la llengua anglesa hi ha també alguns correctors d'estil). El que fan, en realitat, és comparar cada mot del text que volem corregir amb les entrades existents al diccionari intern que cada un d'ells conté, el qual, sovint, com ara en el cas del català, acostuma a ser bastant incomplet. És a dir, cada corrector té el seu propi diccionari amb què contrasta els mots del document que estem corregint mitjançant la cerca d'una entrada que coincideixi amb la corresponent del diccionari. Si no la troba, la paraula queda marcada a la pantalla i el programa s'atura per a què decidim si volem corregir-la o bé mantenir-la.

3. Hem dit que aquests diccionaris acostumen a ser incomplets (tret, en tot cas, de l'anglès) entre altres coses perquè no utilitzen l'expansió morfològica, sinó que cada forma ha d'haver estat introduïda prèviament al diccionari (masculí, femení, singular i plural). Si alguna d'aquestes formes no existeix al diccionari del corrector però apareix al nostre text, tot i ser correcta, quedaria marcada com a paraula errònia. En canvi, si hi apareguessin les construccions "el casa", o "la cotxe", el corrector les acceptaria perquè cadascuna de les paraules és correcta per separat, encara que no concordin en el gènere.

No cal dir que això té clars inconvenients pràctics. Quan estem utilitzant una d'aquestes eines, el corrector pot marcar paraules que siguin perfectament correctes. El motiu és que no existeixen com a entrades en el diccionari intern. En el cas de les flexions verbals és bastant usual perquè n'acostumen a contenir poquíssimes. No cal dir que com més incomplet sigui el diccionari que s'utilitza, més paraules seran marcades com a incorrectes sense que, en realitat, ho siguin. I menys òptim en serà l'ús. Al contrari, com més complet sigui, menys incidències apareixeran i més fiables seran.

4. Quan una paraula es marca com a incorrecta, aquests programes no argumenten l'error, simplement assenyalen les incorreccions. En definitiva, accepten o rebutgen un terme; si no l'accepten, ha de ser l'usuari qui ha d'esbrinar la naturalesa de l'error.

Ara bé, tot el que hem dit fins ara no ha d'amagar el fet que són eines útils i que tenen alguns recursos que permeten suavitzar les seves limitacions. Un d'aquests recursos, que permet d'anar enriquint la pobresa inicial dels diccionaris, és la possibilitat d'incorporar al diccionari intern del corrector les paraules que són marcades com a incorrectes o inexistents si nosaltres decidim que no ho són. D'aquesta manera s'estableix una mena de diàleg i el diccionari es va ampliant amb nous termes que, si a partir d'aleshores apareguessin en un altre document, serien reconeguts com a correctes.

També és habitual que es puguin crear diccionaris suplementaris de manera senzilla, per àmbits. Així, si estem tractant (traduint) un text amb

un llenguatge especialitzat, podem consultar el diccionari general del corrector informàtic i, simultàniament, un diccionari complementari amb entrades només de l'especialitat corresponent. Això es faria amb una única consulta, perquè el programa ja s'encarrega d'accedir a la informació de tots dos; és a dir no hem de duplicar la consulta. Això és un clar avantatge respecte dels diccionaris manuals. Un cop acabada la consulta, els dos diccionaris queden com estaven inicialment, cadascun amb les seves entrades corresponents. Per tant, el diccionari general es fa servir sempre, però podem, a més, utilitzar-ne un altre d'específic que seleccionarem segons la naturalesa de cada document. Això és, de vegades, més útil que manejar un únic diccionari molt extens perquè representa un estalvi de temps.

5. La majoria tenen la característica d'oferir un llistat de paraules com a alternativa a un mot incorrecte. Generalment, es pot seleccionar una d'aquestes paraules que serà incorporada al text que estem corregint en substitució de la incorrecta, de manera automàtica, sense que l'haguem de teclejar. Aquesta llista la fa segons uns criteris determinats:
 - Per aproximació fonètica. Però, com que acostumen a ser programes fets en anglès, els semblants que troben els fan seguint el model anglo-america i, per tant, quan treballem amb altres llengües el resultat pot ser una mica sorprenent. Ara bé, en el cas de l'anglès, per exemple, aquesta funció pot resultar molt útil.
 - Per una certa aproximació ortogràfica. Això vol dir que si escrivim una “b” en comptes d’una “v”, segurament serà capaç de trobar la paraula correcta. També ho faria en cas d’haver posat dues lletres intercanviades (amb l’ordre invertit), o en la mancança d’una lletra, una sola “s” enlloc de dues “ss”, una “l” en comptes de “ll”, etc. Però no gaires més sofisticacions.
6. Finalment, també és habitual que tinguin la funció de partició sil·làbica a final de línia.

Conclusió:

Les característiques essencials que tenen els correctors que podem trobar habitualment al mercat són les següents:

- Acostumen a anar associats a un programa concret.
- Localitzen errors ortogràfics i no d’una altra mena.
- Es poden enriquir els diccionaris interns i crear-ne de suplementaris.
- Poden oferir un menú de paraules alternatives que podem escollir.
- Partició sil·làbica, en molts casos.
- Es tracta d’una àrea en la que es treballa, i que ha avançat bastant des dels seus inicis. Sabem que actualment es fan investigacions que integren informació morfològica, semàntica i sintàctica, però sobretot aplicades a la llengua anglesa.

Punt de partida del projecte d'elaboració d'un corrector de textos catalans informatitzats

En el context que acabem d'exposar, podem dir que el projecte de recerca que és a la base d'aquesta comunicació, pren com a punt de partida un corrector ortogràfic concret anomenat L'ApS2 que té ben solucionat l'accés a un diccionari quant a eficiència i possibilitat d'ampliació, i que ja incorpora funcions de discriminació morfològica i algunes de sintàctiques. S'ha provat la seva eficiència entre una mostra de tres-cents usuaris.

Context general dels productes informàtics

Quan es parla d'un corrector lingüístic informatitzat s'està parlant de dues coses bastant diferents: d'un producte informàtic i d'un producte per a la llengua, ambdós com a constituents d'un sol producte. El context cultural i socio-econòmic per a un i l'altre és diferent i, en alguns trets, oposat.

La informàtica té un prestigi d'una banda bo i de l'altra dolent i ambdós repercuteixen directament sobre els seus productes. Un corrector lingüístic informatitzat pot patir-ne algunes conseqüències:

- a) Haver de substituir els correctors lingüístics humans.
- b) Haver de donar resposta a les peticions de correcció automàtica del text.
- c) Haver d'acostumar-se a ser un producte que dóna prestigi o que simplement "fa bonic".
- d) Haver de situar-se en el context lingüístic actual del català i no caure en la temptació de convertir-se en una eina que, gràcies al prestigi dels ordinadors, substitueixi l'aprenentatge i la necessitat d'enriquiment constant de la llengua.
- e) Haver de respondre als requeriments per fer una traducció automàtica.
- f) Haver de respondre als que li demanen una paraula "justa" i "exacta" com a alternativa a una d'incorrecta.
- g) Haver de situar-se en els requeriments dels interessats que li demanen una correcció de tipus sintàctic i semàntic.

Una eina informàtica que treballi en el context de la llengua i, per tant, de la cultura ha de tenir com a un dels seus principals objectius l'enriquiment d'aquesta llengua; és a dir, ha de permetre el progressiu aprenentatge i millora de la qualitat de la llengua de l'usuari del programa, i no pas l'empobriment derivat d'haver-li facilitat les coses més del compte. Ha d'oferir-li alternatives i suggeriments, facilitar-li l'elaboració de les seves pròpies decisions, donar-li informació i ajudar-lo a enriquir les seves pròpies opcions. Ha d'adaptar-se al nivell de l'usuari sense forçar-lo a uns constrenyiments preestablerts que seran en uns casos massa còmodes i en altres insuficients.

L'ordinador, en aquest context i com a eina d'ajuda, pot fer créixer les possibilitats d'aprofundiment i expansió de la comunicació entre les llengües i, en conseqüència, entre les cultures. Treballar pel desenvolupament d'eines que facilitin l'ús i coneixement de les diferents llengües no pot fer res més que afavorir la comunicació, l'enriquiment cultural i el respecte mutu entre els pobles.

El corrector L'ApS2

L'equip que treballa en el projecte d'elaboració d'un corrector lingüístic en català està format per quatre persones, dos lingüistes i dos informàtics.

L'ApS2 és un corrector de textos per al català, que treballa independentment dels processadors de textos, és a dir, que s'adapta a la majoria de processadors i a l'entorn de treball. L'ApS2 consta d'un diccionari principal que conté, amb expansió morfològica inclosa, uns 300.000 mots (això fa un total d'uns 50.000 mots sense expansió morfològica). L'ApS2 aparegué al carrer a començaments del 1990 i ja llavors incorporava per al català les funcions d'ortografia que després han anat incorporant per a altres llengües tots els processadors que volen abastar quotes amples del mercat. Aquest corrector conté bàsicament l'accés a un diccionari català en el qual busca totes les paraules problemàtiques. En cas de no trobar-les-hi, n'aportarà de semblants amb l'objectiu de trobar el mot correcte. Aquest primer algorisme que troba les paraules semblants s'ha fet a partir de les regles fonètiques i ortogràfiques catalanes i també a partir d'estudis lingüístics diversos (per a l'anglès, és clar...). L'ApS2 s'ha beneficiat d'estudis sobre fonètica realitzats amb gent que pateix disfuncions de la parla. De resultes d'aquests estudis sortiren unes regles de proximitat fonètica i ortogràfica entre les paraules que, posteriorment, s'empobririen per tal d'aconseguir eficiència de resposta en els primitius PCs i XTs. Aquestes regles s'ampliaran i es reconsideraran de nou en el context del projecte. També s'analitzarà la inclusió, o no, de criteris de detecció d'errors mecanogràfics que una versió anterior de L'ApS2 contingué però que ara es revisarà.

Les funcions anteriors s'insereixen, doncs, en el context de les funcionalitats normals dels correctors ortogràfics inclosos en els processadors de textos actuals. També permet de trobar la descomposició sil·làbica d'un mot qualsevol o de crear diccionaris personals que amplii el diccionari principal que incorpora el programa.

L'ApS2, a més, té un algorisme d'expansió morfològica de les formes verbals basat en l'infinitiu i en el model de conjugació. En el context del projecte possiblement s'ampliï l'algorisme i la base lingüística a noves anàlisis i a altres tipus d'expansió morfològica. L'algorisme d'expansió morfològica de les formes verbals del català és prou eficaç per a permetre que l'accés

al diccionari sigui igual de ràpid que el dels programes processadors de textos més usuals del mercat, tot i que no conté una funció com aquesta.

L'ApS2 detecta, també, les contraccions de pronoms i de morfemes que s'han fet malament o que no s'han fet quan s'havien de fer. Evidentment aquesta és una funció específica per al català i que, per la seva dificultat d'elaboració, no és fàcil que la incorporin gaires correctors ortogràfics en un futur proper.

Per fi, el diccionari de L'ApS2 no és únicament lexicogràfic ja que també conté un recull de formes col·loquials, barbarismes, possibles errades, etc. En aquests casos afegeix un curt comentari explicatiu, exemple aclaridor, avís sobre possibles descuits dels accents, etc. Actualment hi ha prop de 1.600 mots en aquestes condicions i, com a part del projecte, es revisaran, es classificaran, s'ampliaran i s'enriquiran.

Millora i ampliació de les prestacions dels corrector L'ApS2

El projecte de millora i d'ampliació de l'actual corrector L'ApS2 ha obtingut una subvenció de la CIRIT dins dels projectes considerats d'“Alta Qualitat”. Aquest projecte, però, forma part del que nosaltres anomenem primera fase, pel fet que L'ApS2 és susceptible de ser un corrector aplicable a entorns diferents a l'entorn DOS.

Bàsicament, el projecte d'ampliació vol millorar tant les prestacions informàtiques com les lingüístiques. No cal dir que en aquest projecte els encarregats de la part lingüística hauran de treballar estreta i conjuntament amb els de la part informàtica. Les principals tasques a realitzar són les següents:

1. Ampliar el diccionari intern, que per ara, com ja s'ha dit, consta d'unes 300.000 entrades, comptant les expansions morfològiques. Ara es vol incorporar el Diccionari de l'Enciclopèdia Catalana i totes les expansions morfològiques dels verbs.
2. Revisar i ampliar els comentaris associats a les possibles incorreccions que es produeixin en el text que es vol corregir. Cada error, per tant, conté informació gramatical sobre l'error comès i ajuda l'usuari a seleccionar la resposta correcta. En alguns casos d'ambigüitat o d'errors comuns, el comentari associat pot arribar a fer la funció d'una petita gramàtica aclaridora de dubtes.
3. Ampliar el llistat de barbarismes. L'ApS2 ja conté un llistat dels més freqüents que arribarà a incloure, en aquesta primera fase, 500 vocables. La correcció del barbarisme contemplarà els diferents dialectes catalans.
4. La contemplació dels diferents dialectes afectarà també els mots ja existents en el diccionari. En aquesta primera fase es contempla l'entrada de paraules pertanyents al dialecte balear i al valencià.

5. Ampliació del llistat de sinònims, que per ara és encara força limitat.
6. En una darrera fase es vol que l'ApS2 pugui ser un corrector sintàctic i estilístic. Per això s'establirà un mètode que permeti de detectar les combinacions pronominals correctes i les incorrectes i suggerir possibles solucions per a l'error. També podrà detectar la repetició de mots en línies properes per tal de fer veure a la persona que corregeix el text si la repetició és volguda o involuntària. En cas que es vulgui esmenar la repetició, el corrector suggerirà possibles mots alternatius mitjançant l'activació del llistat de sinònims. També podrà detectar casos de pleonasme o, fins i tot, la manca de pronominalització.
7. Actualment, L'ApS2 marca les incorreccions i dóna la possible correcció mitjançant un sistema de semblança. Davant d'una paraula incorrecta com "camibar" troba possibles correccions segons un criteri d'aproximació morfològica; per tant, és fàcil que suggereixi la correcció "caminar". Amb tot, el criteri de semblances no és encara prou acurat, és massa ampli, de manera que les possibles correccions s'allunyen molt de la paraula correcta. Caldrà, doncs, establir un criteri informàtic que aproximi l'errada a la trobada d'aquest mot. Per altra banda, lingüísticament s'estudiaran els casos d'errors freqüents semblants als errors dislèxics, "ces" per "sec", per exemple, o els casos freqüents d'errors de teclejat.
8. Finalment, s'introduirà la funció de partició sil·làbica que encara cap corrector no té adaptada al català.

Nuevas dimensiones de la traducción: reinventando el quehacer con nuevas herramientas y modelos de trabajo

Sergio Molina
Traductor (Brasil)

Estas breves reflexiones tienen por objeto discutir la viabilidad futura de la profesión de traductor desde una perspectiva eminentemente práctica. Seguramente en ellas se echará de menos el rigor metodológico propio de los trabajos académicos, y será por haber nacido éste de las inquietudes que la experiencia suscita, lo que por cierto ha impuesto límites a la profundización de sus interrogantes.¹ Por otra parte, de no haberse nutrido de la praxis, la validez de estas proposiciones sería muy discutible. Compartiéndolas en un ámbito de investigación tan privilegiado como es la universidad, espero estar colaborando con un debate cuyo éxito, en mi modo de entender, dependerá del intercambio sostenido entre teoría y práctica. He tenido la suerte de comprobar en este congreso que la academia alberga la misma certeza.

No quisiera empezar con aquella cantilena sobre el martirio que se impone al traductor² que busca vivir de su trabajo, porque se trata aquí de proponer alguna solución factible para nuestras dificultades. De cualquier manera, será inevitable que antes marque mi posición sobre un par de aspectos que considero fundamentales. Es hecho consabido que a nosotros traductores se nos viene relegando a un lugar marginal en la industria cultural. Estamos cada vez más arrinconados en esa suerte de repositorio de trabajadores intercambiables y desechables, tan apreciado por la lógica neoliberal, donde a cada uno sólo le resta agachar la cabeza y aceptar cualquier tarea al precio y en las condiciones que se le imponga. Más allá de las buenas intenciones que pueda tener uno que otro empresario, el mercado con sus leyes parece haber dictaminado que así sea.

Ahora bien, si esto es verdad, también lo es que los propios traductores hemos permitido que fuera así. Sobre todo por los rasgos de individualismo y desunión que parecen caracterizarnos. Cualquier gremio que, como el nuestro, está formado mayormente por trabajadores autónomos, ha contrarrestado

el riesgo de aislamiento individual congregándose sus miembros en instituciones corporativas que les permiten actuar como legítimos profesionales liberales. Médicos, abogados, arquitectos y periodistas no estarían en situación muy diferente a la nuestra si no fuera por sus históricas entidades de clase. Nosotros, al contrario, insistimos en mirar a nuestros pares sólo como competidores, indiferentes al daño que esta actitud acarrea.

Esta crónica falta de cooperación horizontal entre traductores está anudada como causa y efecto a aquel fermentado círculo vicioso en que baja remuneración, alta rotación y formación precaria colaboran para atraer un tipo de trabajador que está muy lejos de ser modelo de solidaridad. Un buen caricaturista podría retratarlos repartidos en tres categorías:

- La del traductor tipo “artista apasionado” que imagina que su genio y sutileza tarde o temprano lo eruirá al podio de la fama y lo librerá de la galera, persistiendo en ello hasta secársele los sesos y dar paso a otro ilusionado.
- La del “noble dilectante”, siempre dispuesto a aclarar que la traducción es para él sólo un gusto más, nunca un trabajo (lo que sería denigrante) y que ni siquiera le importa si le pagan, y cuanto, por ella.
- La del “vertedor-máquina”, capaz de alcanzar velocidades prodigiosas en el arte de rellenar folios, si las deudas del mes se lo exigen, aboliendo sin pena cualquier autocrítica para deleite de los caza-errores.

Entre estos tres patéticos personajes nos movemos la mayoría de los traductores, encarnándolos de manera alternativa o híbrida, buscando cada cual la fórmula que incorpore sólo sus virtudes —entrega apasionada, gusto por la calidad, capacidad de trabajo intensivo— y las integre en un mismo profesional. De seguir por la senda actual, corremos el riesgo de incorporar sólo sus vicios más nefastos.

Sin embargo, estoy inclinado a creer que algo se puede hacer en sentido contrario a esta tendencia de deterioro, pero que para lograr eficacia en ello tendríamos que empezar por modificar el paradigma de relación con nuestros pares y con los agentes que demandan nuestros servicios. La oportunidad y los medios para que lo hagamos están a nuestro alcance, hoy más que nunca. La brecha que se nos ofrece está abierta por la erosión de los modelos empresariales cerrados y basados en jerarquías verticales. En un marco de crisis por saturación y globalización de mercados, algunas empresas empiezan a probar alternativas de organización que se acercan a la idea de “red”. Su trama se constituiría de proveedores, colaboradores y clientes ligados por algún interés común —acceso a un determinado campo de información, por ejemplo. En esta red el núcleo empresario demandaría en todo momento el trabajo de grupos externos autónomos e interdependientes, constituyéndose él mismo en un “nudo” más: el de agente viabilizador. En el caso que nos atañe directamente, el de las empresas de la industria cultural, editoriales en particular, tal red ya

está virtualmente formada, una vez que este tipo de compañía suele delegar la mayoría de las tareas a colaboradores externos. Empero, la comunicación predominante sigue siendo predominantemente puntual entre el núcleo empresario y cada colaborador por separado. El contacto horizontal entre los trabajadores abocados a un mismo proyecto es escaso y, en general, mediado.

Resultaría interesante a esta altura retomar aquellas afirmaciones sobre la falta de cooperación entre traductores y, considerando que del mismo mal parece padecer la mayoría de los autores, revisores y artistas gráficos, evaluar si no sería más eficaz y oportuno romperse el aislamiento no sólo en el plano del “gremio”, sino a través de todo el cuerpo de colaboradores. Si esto suena a llamamiento de tipo “obreros de todo el mundo de las letras uníos”, será con vistas no a expropiar capitales o medios de producción, sino a ofrecer servicios más completos y profesionales de manera sostenible.

Los grupos que empiezan a asomarse aquí y allí parecen hasta el momento confirmar que el incremento de la colaboración directa entre “obrerros de letras” tiene la cualidad no sólo de multiplicar las capacidades de cada uno, sino de abrir nuevos horizontes de trabajo insospechados en el modelo atomizado.

Las editoriales que primero apostaran por el potencial de los colectivos de colaboradores, además de contar con servicios de mejor calidad, aliviarían la sobrecarga que la centralización acarrea, y liberarían recursos para desempeñar sus tareas críticas de promoción y distribución de productos.

En lo que concierne a los medios materiales que viabilizan dichos equipos de trabajo, está claro que la tecnología teleinformática es el principal. La posibilidad de comunicarse por redes de ordenadores, de transmitir instantáneamente textos e imágenes a larga distancia, de consultar, crear y compartir bases de conocimientos, glosarios e hipertextos especializados, todo esto tendrá un papel innegable como instrumento para la construcción de un espacio de cooperación. Habrá tan sólo que cuidarse de no imaginar, como muchos, que el simple incremento de un “espacio cibernético” será la panacea para todos los males de la civilización. El peligro que tal tipo de creencia fetichista oculta es muy claro en nuestro caso: atribuyendo a la tecnología todo poder de cambio nos permitiríamos acercarnos a ella sin esfuerzo por modificar nuestros esquemas de relación laboral, tan plagados de competición individualista y de inmediatez. En ese caso, estaríamos más cerca de transformarnos de autónomos en autómatas. La alternativa está dada, nos cabe ahora elegir.

NOTAS

1. El más evidente será quizás no haber podido probar la pertinencia de estos planteamientos fuera del ámbito en que se generaron. Puede que en otras realidades los traductores no conozcan los percances cuya superación aquí se propone, y que se me figuran muy propios de un país periférico.
2. Me referiré siempre aquí al dicho “traductor literario”, entendido no sólo como el que traduce narrativa, prosa o drama, sino el que se dedica a la versión de textos cuya forma exige tanto o más cuidado que su contenido. En otras palabras, todo traductor cuya labor aún está muy lejos de poder ser realizada por una máquina.

BIBLIOGRAFÍA

- ARROJO, Rosemary (1993): «As relações ambivalentes entre tradutores e teorias da tradução». A: *Ao pé da letra*, 2, p. 8-9.
- BENJAMIN, Walter (1967): «La tarea del traductor». A: *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur.
- DAVIES, Nicholas (1992): «Tradução e mercado». A: *Ao pé da letra*, 1, p. 5.
- DAVIDOV, William H.; MALONE, Michael S. (1993): *A Corporação Virtual*. (Trad. bras.) São Paulo: Pioneira.
- FAIKS, Fred. (1993): «Team Ought to have Constitutions». A: *Research-Technology Management*, v. 36-6, p. 11-12.
- LINPACK, Jessica; STAMPS, Jeffrey (1993): *TeamNet Factor: Bringing the Power of Brounary Crossing the Hearth of your Business*. Essex.
- MARTIN, James (1992): *Hiperdocumentos e como criá-los*. (Trad. bras.) Rio de Janeiro: Campus.
- PAES, José Paulo (1992): «Tradutor: traidor ou traído?». A: *Ao pé da letra*, 1, p. 3-4.
- PORTNOFF, André-Yves (1993): «Progrès technique: chômage ou relance?». A: *Futuribles*, 182, p. 45-52.
- RADA, Roy (1991): *Hypertext: from Text to Expertext*. Londres: McGraw-Hill.
- RIETVELT, Piet; OUWERSLOOT, Hans (1993): «Formation and Maintenance of Knowledge-Based Networks – The Case of University Contact Patterns». A: ABLER, R.; BARKIS, H.; ROCHE, E.M. *Corporate Networks; International Telecommunications and Interdependence: Perspectives from Geography and Informations Systems*. London: Berharen Press.
- SOUSA, Herbert de (1993): «Democracia». A: *O pensamento Inquieto*. Brasília: CEAD/Ed. UnB.
- TAMASKO, Robert M. (1994): *Rethinking – Repensando a corporação*. (Trad. bras.) São Paulo: Makron Books.
- WOLFF, Michael F (1993): «Creating High-Performance Teams». A: *Research-Technology Management*, v. 36-6, p. 10-11.

Some tools for the analysis of metaphorical and symbolic language in the press for translation

Asunción Pradas Aracil

Instituto José Arencibia Gil (Telde, Las Palmas)

INTRODUCTION

In discourse terms, and from a semiotic perspective, a text, to be meaningful, has to be negotiated through context. The objective of this paper is to provide some insights for analysis and modes of procedure as tools in our everyday encounter of metaphorical language in the written press. Through discussion we will touch upon ways of approaching one of the basic ingredients of language, whereby, our interests, inventions, and emotions are being expressed in a social-cultural oriented society.

Politicians and journalists have their rethoric for argumentation, persuasion or to incite reflection. They use their own discourse to try to convince others that they have something valuable to say. Through metaphorical language, they find ways to characterize behaviour and promote understanding.

To communicate effectively in writing, student learners with a fairly high knowledge of English need to discover the meaning for translating the exact impression the SL, English, intends to convey into the TL, in this case Spanish, when they are purposely intended exclusionary terms, as a rethorical device. This process of decoding poses imaginative force-problems for interpretation. Some questions come up immediately, as readers of metaphorical language. What does the author say? How does he say it? And, what is his intended meaning as a reflection of reality?

The use of metaphor to describe societies is relatively new and old. Firstly, it is a cultural phenomenon, not concerning with the language system nor linguistics. For one thing, it is the best way to cut into culture. Anthropologists have experimented with the device sparingly. According to several studies, between 25% to 51% of our behaviour is attributable to

cultural influences. Many cultural traditions are metaphor for national character, and researchers would say they are powerful. For example, if we look at how Americans and Spaniards spend their free time, people might ask: Why do Americans cheer football and Spaniards hail matadors? Experts will point out that the first one is associated with aggressiveness and individuality, while the latter personifies the proud individualism of the matador; and the relationship of those in the bullring exemplifies the personal relations in Spain.

METAPHORICAL LANGUAGE

Literary studies have shown metaphorical language as a code. Something that stands for something else and needs to be decodable. Lakoff views metaphor not as a characteristic of language alone, but rather as thought and action. He considers that our conceptual system, our way of thinking and acting, is fundamentally metaphorical in nature:

Our metaphorical concepts structure what we perceive, how we get around in the world, and how we relate to other people.

The very systematicity of comprehending one aspect of a concept in terms of another, as he describes metaphor, is pervasive, and hides some other aspects of the concept. In the middle of a political campaign in 1992, in the US Daily News,¹ the following sentence appeared: “Perot’s chances of winning a Dairy Queen vote melted away last night”. It is a text full of inferences and connotations. A brand name of an ice-cream chain is taken as an argument, so arguments are ice-creams. This effect loses sight of some other aspects of the argumentation.

In disclosing meaning from a text, whether it is a word or a phrase, what is essential is the ability to choose. Reddy observes the fact that our metaphorical concepts hide aspects of our personal experiences. He uses the term the *conduit metaphor* for his thesis. He says:

Ideas are provided with words that carry meaning and will come through the reader and may either strike or move. The interpretation of it would require on our part the ability to: 1. Provide one or more semantic readings of the text, and 2. Disambiguate.

These two premises indicate we have a whole constellation of possibilities before a decision is made. For the translator, who must then make another decision, but in a different language, and on a different level, is quite an endeavor. As it happens in a great number of times, the one possible word or phrase in the original text has many angles to be contemplated in the TL. This may lead us to the argument, Rabassa sustains that there are no equals between

SL and TL, but “closeness” where the quality of a translation could be judged only by its “accuracy”. An awareness facilitate matters as to find equals in the intended meaning of the TL. Within this line of thought, if we take the word *cow* in the context: “Many *cows* are being slaughter”, for an Englishman, a cow might now have a chilling meaning due to pass experiences but, for an Indian, it has a completely different sense. In the case of the Indian, the implicitness of the sacred is there, and it needs to be interpreted as such, or if we were to read in the press: “It’s a classic McCarthite technique”.² For a liberal American, it would imply investigation, anti-political correctness. For its interpretation in the TL, we would need to draw from our knowledge of the world and, consequently, come to closeness in the TL for translation.

As an outcome of the discussion so far, the question of reading must be addressed. Babuts, in his theory on metaphorical fields, explains that the reading difficulty of a text comes from the insufficient encoding knowledge, or from the lack of matching sequences:

The gaps for understanding a text occur from the processing of the reader. If the reader has a command of the general concept of the field, he will create a vision that will contain the basis for interpretation. The metaphorical field is, strictly speaking, a process of clarification, rather than change.

Guesses are crucial for perceiving a metaphorical concept and envisaging the meaning of the original information, angling each piece of writing first before entering a field, and then, as part of a larger cultural, proceed. Our knowledge of the world comes in hand, as we have already mentioned.

SOME COMMUNICATIVE CLUES

What would make things click? The intentionality of the communication, the cultural background, and a critical detachment of the state of affairs. Communication begins when an utterance is intentionally chosen by the speaker/writer for its semantic properties. To communicate one with another is the ability to draw inferences, not only with a semantic representation. The semantic representation of an utterance forms an assumption schema that needs to be developed inferentially until it yields the propositional form of the utterance as an abstract mental structure. This assumption-schema is a source of hypotheses about the communicator’s intention. They provide communicative clues. It is interesting to note that the combination of stimulus plus cognitive environment communicates the author’s intended meaning regardless of background knowledge between the author of the SL and the receptor TL language audience.

UNMASKING METAPHOR

Dagut and Reiss position on translation is one of choice governed by abstract rules, ie, in informative text, and metaphor in expressive texts or by decisions made on individual texts depending on, as Dagut points out:

(...) the particular cultural experiences and semantic associations and to the extent to which it can or cannot be reproduced in the target language depends on the degree of overact in each particular case.

He bases his study on “textual analysis”. He severely criticized both the translation of metaphor, strictly according to text-type, and the no-problem approach endorsed by some in Schools of Translation Theory. Their presuppositions are postulated on the grounds that all metaphors are retainable: the greater their individuality is, the easier to be rendered in another language. Also, that they are not only in harmony, but are common property of human beings. The idea is that there are certain structures of the imagination underlying them. Dagut contrasts this observation.

Some scholars, on the other hand, have unaccountably neglected the productive aspect of translating, and have concentrated on the analysis of the reader’s “mental process”. The metaphorical field is a process of shedding light on a text and of general enrichment. We arrive at an impression through comparison. A few years ago, at a US Republican gathering in a State Convention, Democrats were accused of practicing *pastel patriotism*³ for not decorating their arena with traditional red, white and blue. At the same time, at a Democratic Convention, the then Arkansas Gov. William Clinton’s overlong speech was taken up by the press to describe any politician making a career-trashing blunder as *doing a Clinton*.⁴ The impression is realized from the reader’s cultural knowledge and the vision created will contain the basis for the interpretation. Consequently, it can be claimed that the speaker/writer perceives the association on which the metaphor is based on through a mental process and formulates its peculiar linguistic expression. Accordingly, the reader must disambiguate the figurative language of the speaker/ writer’s mental process. Stern defines metaphor in two steps:

(1) the enhancement is the result of a fusion of two disparate notions, i.e., there is no essential identity between the two referents involved; and (2) the relation between the two referents is not expressed.

Thus, the meaning of the metaphor is hidden and has to be accountable. Jargon, as a special language, comes within the metaphorical scope too. It contains special features in the lexicon much used today. Recent studies on jargon have shown its importance. Richard Byrne, an international lecturer on computer technology, has commented the frequency of computer language

used in the press, and, otherwise, as a way of communication. We read: “I think so and so is not *on line* at all”⁵ in reference to a person’s intelligence. It is more than a pleasant departure from familiar language. Kathleen Odeon, author of *Wall Street Slang*, wrote in *Los Angeles Times*:⁶

(...) These players are macho guys and they make themselves out as even more macho. There’s an old stock market proverb: “Buy when the money is running in the street.”

which shows how a group looks at life and death. Metaphor takes place within a vast background of cultural presuppositions and the press has proven to be a source of *language in use*. It emerges that understanding metaphor is understanding an extra proposition. Language and images cannot be divorced. Fries even brings in physical nature to the power of meaning: “Some symbols and images of things are common to all men and, therefore, have a communicative power”.

SOME PROCEDURES FOR TRANSLATION

We could sum up so far what metaphor is in terms of an equation: *P is R when R is something else*. There is a salient point before going on, and that is the question of the translatability of metaphor. Can metaphors be translated? We have Newmark’s basic approach, a school of thought, which argues that metaphors are easy to translate. They claim that there is a harmony of metaphorical fields among European languages. In the Western World, he says, metaphors can be translated easily from one language into another. Among the languages of Western Europe, metaphors present no problem. Linguistic oriented schools of translation take this view. At one time, it was given massive support. The dichotomy between translatable or untranslatable can be resolved into “more or less translatable”, Hornby.

In literature various typologies have been offered. The need to divide metaphors into neatly delimited categories is Newmark’s typology. Basically, his approach goes from *dead metaphor* to *original metaphor*, with a highway in between to be developed for translation. But we will only take metaphor as it has been defined earlier. Newmark affirms that every metaphor is a complex of at least three interrelated dimensions: first, the object, which is the item described; second, the image, the item in which the object is described, and third, the sense which shows in what particular aspect the object and the image are similar. Now, this multidimensional complex “reflects the tension between resemblance and disparity”, Newmark. Let us look at a text from *The Wall Street Journal*,⁷ which reads like this:

There has been a virtual explosion of U.N peace-keeping operations since the end of the Cold War.

Explosion: a violent busting (dictionary definition), and it is a sudden, rapid or great increase, (image). The experiential basis for the metaphor would be that explosions are normally connected with debris, which appears in great accumulations, and probably, for that reason, there seems to be a sudden, rapid and great increase of elements (the sense).

Cold: low temperature (dictionary definition), something not friendly (image). The experiential basis for the metaphor could mean dead. The body becomes cold after death from our human experience. This idea could be extrapolated to another level. The relationship among nations, which in turn seems to be thought as people interacting in their daily lives (the sense).

Metaphor is a puzzling phenomenon. It is not only used for the sake of effect. It is distinguished for possessing a special kind of meaning. Ordinary words convey only what we already know; whereas from metaphor we can best get hold of something *new*. I.A. Richards accounts for metaphorical meaning as the product of an interaction between the words' original meaning and its novel use as the "unstable amalgam of the two". He makes a distinction between *tenor* and the *vehicle* in metaphor. Working with these two concepts we can analyse a word or phrase by first looking for the underlying idea, (tenor) and, second, what the figure means, (vehicle). In some cases, there would be a plain meaning of the metaphor. The tenor/vehicle approach reveals what is spoken about and what is metaphorically said about it. In this double-unit the metaphor acquires significance. Words whose meanings are not described as metaphorical. For example, in political discourse used by the media, we might encounter the phrase *red meat issues* contextualized in a campaign speech. Analyzing this metaphor, we have:

- red = passion, force
- meat = reference to something solid, essential
- issues = semantic meaning taken as argument

The colour red would be the vehicle. The tenor is the complex of three dimensions. If by metaphorical language we take to mean a *network of relations*, the interiorized language of a word or a phrase becomes meaningful. Widdowson in dealing with how to discover meaning for communication, says:

Comprehension in the sense of understanding sentences is a semantic matter of deciphering symbolic meanings. But this knowledge will not only enable us to understand language in use, for this is always a matter of realizing the particular token meanings of signs in association with the context of utterance. (...) The sign does not function as a symbol but as an index: it indicates where we must look in the world we know or can perceive in order to discover meaning .

Something outside the language functions as *indexical*, as pointing to something away from the sign itself. The translator would very often need

to draw on information available in the remote and cultural context so as to gather from the implicit information explicitness because the dynamics of the target language require to do so. The information conveyed will be the same as that conveyed to the original readers. Larson points out that the SL author and his/her audience share information which is not shared by the SL audience. The implicit information is part of the meaning that ought to be reflected in the TL. There is an interpersonal relation between the translator and the text where meaning serves as the base.

Texts create intimacy and complexity in a community, that shares schematic knowledge: “The knowledge which is acquired as a condition of entry into a particular culture”.

Widdowson, assigning indexical meaning to certain words or phrases for the purpose of interaction between the writer and the reader. Metaphors are closely linked with sensuous perceptions and are cultural-bound. In pragmatics, as opposed to semantics, the focus is extremely defined. Through indexical value of *reference*, *force* and *effect*, we arrive at the textual meaning. A headline in the US 92 political campaign, from The Daily News⁸ reads like this: “Perot soaks up his media oxygen”. This text has many presuppositions of schematic knowledge, but from the indexical point of view, Perot is referential one of the candidates for the Presidency; oxygen is life, and also referential, and the media is force. To soak up is lexicalized in the dictionary. It is extensive and when something is more than wet, and extensive, it is heavier. The impression is realized by comparison.

The tool of analysis based on scenes and frames as a holistic approach, winds up my points of departure proposed in this paper. Frame is a grammatical structure or text, which goes back to experiences or meaningful situations, for example, seeing a film. Scenes activate one each other. I have something I want to say and I find words to say it and it leads to something else. The interrelation is complex. The scene is behind the text. Associations in one’s mind activate in another culture, L1 to L2. The metaphor used by Hornby to explain the procedure is: “cloak and dagger”. On the one hand we have the word cloak, a garment and dagger, a weapon. We get the sense of something undercover. A scene is activated in the back of one’s mind by looking at each word, and the whole is seen as a complex which is more than the mere sum of its components, and it is framed. Consequently, they evokes other scenes. To frame, they have to be coherent. It is a great potential for analyzing metaphor.

Metaphor has its own idiosyncrasy. Translation Studies should continue providing bridges for interpreting language in use.

NOTES

1. *Daily News* (USA), 1992 Campaign. Jere Hester comments. Oct. 10. Dairy Queen is an icecream chain. p. 6.
2. *Daily News*, bis. Nov. 15. General McCarthy was known for investigating people who declared themselves pro-communists in the 50s.
3. & 4. *The Washington Post*, 1988. Edition Final, p. co6. Features. How New Words Wind Up Being Spoken and coined. (3) could be translated as: "falta de patriotismo" and (4) "discurso torpe".
5. *Los Angeles Times*, 1988. Edition: Home, 29th Monday, part 6, p. 1. On Computerized Language.
6. *Los Angeles Times*, 1988. Document: "How the latest Lingo Leaps into Language".
7. *Wall Street Journal*, 1993, Section A 11, April 12. Headline: "Facing the Realities of U.N. Peacemaking".
8. *Daily News*, US Political Campaign 1992. Nov. 15. p. c6. The translation would be: "Perot con su presencia acapara los medios de comunicacion".

REFERENCES

- BABUTS, Nicolae (1992): *The Dynamics of Metaphorical Fields: A cognitive view of Literature*. London: University Delaware Press.
- DAGUT, Menachin (1976): «Can metaphor be translated?», in: *Babel* XII, p. 21-23.
- FRIES, C. (1952): *The Structure of English. An Introduction to the Construction of English Sentences*. New York: Harcourt Brace.
- GUTT, Ernst (1988b): *From Translation to effective communication*, notes on Translation v. 2,1, p. 24-40.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark (1980): *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press. p. 9-20.
- LARSON, Mildred (1984): *A Guide to Cross Language Equivalence*. N.Y: University Press of America.
- NEWMARK, Peter (1981): *Approaches to Translation*, Oxford: Pergamon. 1977. «Communicative and Semantic Translation» in *Babel*, v. 32 n. 4, p. 163-180.
- RABASSA, Gregory (1989): «No two Snowflakes are alike», in BIGUENET, J.; SCHULTE, R. (ed.). *The Graft of Translation*. Chicago: University of Chicago Press. p. 1-9.
- REDDY, Michael (1979): «The Conduit Metaphor: A case of frame conflict in our language about language» in ORTON, A. (ed.). *Metaphor and Thought*. Cambridge University Press.
- REISS, Katharina (1981): «Type, Kind and Individuality of Text: Decision Making in Translation» in *Poetics Today. A Theory of Analysis of Literature and Communication*. 2.4: p. 121-131.
- RICHARDS, I. A. (1985): *The Philosophy of Rhetoric*. New York (OUP). p. 296.

- SNELL-HORNBY, Mary (1988): *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: J.B. Publishing. p. 79 on.
- STERN, Gustaf (1931): *Meaning and Changes of Meaning*. Greenwood Press, Hong Kong. p. 250.
- WHORF, B. L. (1973): *Language, Thought and Reality*. Selected writings, J. B.Carroll. (ed.) MIT Press, Cambridge: Massachusetts.
- WIDDOWSON, H. G. (1991): *Aspects of Language Teaching*. Oxford: Oxford University Press. p. 101-125.
- WILSON D.; SPERBER, D. (1985): «An Outline of Relevance Theory» in *Encontro de Linguistas Actas*, Unidade Científico-Pedagógica de Letras e Artes: Universidade Minho. Portugal. p. 21-41.

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 subtítolació 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 subtítolació, 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. <i>Beatrice</i>. No, not till a hot January.</p>	<p><i>Leonato</i>. Tu no et tornaràs mai boja, ¿oi, neboda? <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 restituït 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 considerar-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 adverbi 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: “I/ 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·laba a (16)— i combino, amb menys regularitat, decasíl·laba i octosíl·laba a (15) i decasíl·laba i alexandrins a (16).

Simposi de llengües orientals

La problemática de la traducción chino-española de un guión cinematográfico

José Ramón Álvarez
Universidad Fujen. Taipei (Taiwan)

INTRODUCCIÓN

En agosto de 1983, la película taiwanesa, *Historia de un joven*, ganó el primer premio a la mejor película en el Festival de Cine Infantil y Juvenil de Gijón. El premio a la mejor película infantil lleva el nombre de “Premio Platero”, en honor al conocido borriquillo creado por Juan Ramón Jiménez, y el premio a la mejor película juvenil lleva el nombre de “Premio Pelayo”, en conmemoración del primer rey asturiano de la reconquista contra los árabes. La característica especial de ambos premios es que el jurado está compuesto exclusivamente por niños y jóvenes.

La película que aquí vamos a comentar, *Historia de un joven*, se presentó en chino con subtítulos en español. Los subtítulos los traduje al español del original chino, consultando también la traducción al inglés. En el proceso de la traducción encontré algunos problemas, que son los que voy a tratar en esta ponencia.

La película es muy fácil de entender, con un argumento sencillo y directo, por lo que el texto chino no presenta especiales dificultades. Pero algunos de los problemas de su traducción me parecen dignos de ser mencionados.

Tales problemas los dividiré en tres grupos:

1. Problemas lingüísticos.
2. Problemas culturales.
3. Problemas de vocabulario español.

Como al hacer la traducción al español pude consultar la traducción al inglés, en alguno de estos problemas podremos comparar la solución por la que opta el traductor español y el inglés, y ver las semejanzas y diferencias.

1. PROBLEMAS LINGÜÍSTICOS

1.1. *Título de la película*

Uno de los problemas que existen en Taiwan respecto de las películas, es la traducción de los títulos. Tanto las películas extranjeras que se traducen al chino, como las chinas que se traducen a algún idioma extranjero, suelen presentar dos títulos diferentes. Aunque este problema ocurre en casi todos los países, en Taiwan es muy agudo, de modo que excepto los títulos que son nombres propios, como *Rocky* o *Rambo*, todos los demás se adaptan a la mentalidad y gustos de los chinos, pues suelen traducirse de acuerdo con el contenido de la película y no se suele respetar el título original. Un ejemplo clásico es *Lo que el viento se llevó* (*Gone with the wind*) que en chino queda 亂世佳人 .

En esta película el título chino es muy claro y directo 小畢的故事 , pero presenta un problema de oído si se traduce igual en español. “La historia del pequeño Pi”, suena muy mal y además nadie sabría por el título si se trata de un niño o de un perro. Después de pensarlo mucho, adopté el título de *Historia de un joven*. Parece que el traductor inglés tuvo el mismo problema porque el título en inglés, *Growing up*, tampoco respeta el original chino. Traducir en español *Creciendo* tampoco hubiera sido una buena opción.

1.2. *Nombres de personas*

En chino los nombres de las personas tienen significados concretos y reflejan las expectativas futuras de los padres para sus hijos. Al traducir a un idioma extranjero hay dos posibilidades: una es traducir el nombre fonéticamente, sin comunicar al receptor el contenido especial que puede tener ese nombre; y otra, hacer una traducción de la idea.

En esta película se da el caso curioso de que casi todos los niños tienen nombres especiales y graciosos: “Tomatito”, “Llorón”, “Cocoliso”, etc. Estos personajes, como aparecen muy poco, no crean ningún problema aunque no se traduzcan sus nombres. Pero hay un personaje que aparece al principio y que con su nombre crea una situación cómica que el traductor no puede dejar de lado. El niño en chino se llama 范彤. Los dos caracteres, que componen el nombre, fonéticamente, tienen el mismo sonido que otros dos caracteres 飯桶, que son un insulto, como llamar a alguien inútil, idiota, que sólo come sin hacer nada. Los otros compañeros, en plan de broma, usan su nombre con ironía y con un cierto deseo de reírse de él.

En español, no tenemos un nombre o un apellido que a la vez sea un insulto de este tipo. La solución es buscar otro nombre que pueda usarse en ambos sentidos. Por ejemplo, el apellido Cabeza, si se usa el aumentativo Cabezón, ya tiene un segundo sentido de insulto. Es una solución, que respeta

un equilibrio entre mantener el nombre original perdiendo el doble sentido, y el mantener el sentido del insulto sin respetar el nombre.

La solución de la traducción inglesa es más fuerte, porque opta por la segunda posibilidad, pero gracias a que el sonido del segundo carácter chino, *Dung*, en inglés puede ser un insulto. Se trata de una solución aceptable, pero exagera el insulto porque *fang tung* en chino no tiene las connotaciones que tiene *dung* en inglés.

1.3. *Escritura china*

El protagonista de la película es hijo de madre soltera. Al comienzo de la película la madre se casa con el señor Pi, que se convierte así en el padrastro del niño. El padrastro en una escena le enseña al niño cómo se escribe su nuevo apellido.

Para un chino no supone ningún problema porque desde pequeño está escribiendo caracteres y conoce los nombres que se usan para designar los diferentes trazos de la escritura china. En la traducción hay que buscar equivalentes, y no se pueden mantener los nombres técnicos. Por ejemplo, el carácter *Pi*, 畢, en chino consta de un carácter *día* (日), una cruz repetida (*shwang shih*) (雙十), un trazo horizontal largo (*ta heng*) (大橫), un trazo horizontal corto (*hsiao hent*) (小橫) y un trazo vertical que cruza a los dos horizontales (*chu kan*) (竹竿).

En la traducción al inglés se sigue la misma técnica aunque sin especificar el significado del carácter *jih*.

Este problema es muy común en la traducción del chino, cuando hay que explicar o escribir caracteres. Hay que buscar el modo que sea lo más claro posible para el occidental que no sabe chino, aunque no se respeten los nombres usados en la caligrafía china.

1.4. *Oración por el niño que llora*

El hermano pequeño del joven Pi es muy enfermizo y llora siempre por las noches. Las vecinas le dan a la señora Pi una oración milagrosa que debe ser recitada varias veces al día por todos los que pasen cerca de la casa. La oración en chino tiene un ritmo especial con caracteres al final de cada verso que riman en *ang*. Lógicamente, no es posible conservar ese ritmo en español, por lo que lo mejor es respetar el ritmo y la idea del chino, con una rima española.

El protagonista hace que todos sus compañeros vayan pasando y reciten la oración. En ciertos versos algunos se equivocan o no saben leer. Al traducir al español no le es posible hacer las mismas pausas o las mismas equivocaciones, pero se pueden colocar en otra palabra más difícil, que para un niño de habla española también podría suponer alguna dificultad.

Aquí hay que tener en cuenta la técnica de los textos en los subtítulos. Al traducir los subtítulos, hay que traducir línea por línea, y en cada línea hay un número limitado de letras para que puedan entrar en la pantalla. Esto hace que muchas veces haya que eliminar parte del texto chino, o cambiar el orden para adaptarlo a la imagen que entonces está en pantalla. En el caso de esta oración, no hay que adaptarse tanto al texto original como a la imagen y a la velocidad de lectura de los niños. Por eso las pausas que aparecen en la lectura del chino no coinciden necesariamente con las mismas palabras de la traducción española.

1.5. *Juegos de palabras*

El problema más difícil que encuentra todo traductor surge cuando hay juegos de palabras. Los juegos de palabras suelen ser intraducibles y buscar equivalentes no siempre es fácil ni posible. En esta película hay un caso de este tipo que se puede solucionar porque las palabras no son un mero juego, sino que expresan una idea concreta.

El joven Pi lleva a casa las notas y en ellas hay una advertencia del maestro que dice 桀驁不馴, que significa “difícil de carácter”, “poco dócil”. El joven Pi no conoce dos de los caracteres y pregunta a un amigo. Este primero confunde 驁 (*ao* = orgulloso) y 馴 (*hsiin* = dócil) por 馬 (*ma* = caballo). Luego cambia 馴 (*hsiin* = dócil) por 川 (*chwan* = río). En chino se juega con la apariencia externa del carácter. En los dos caracteres aparece el 馬 (caballo), pero la pronunciación de esos dos caracteres no tiene nada que ver con *ma* = caballo. Al final el señor Pi hace la lectura correcta y explica lo que significan.

La solución no es fácil. Se hace la traducción de la idea final, con una palabra que dé juego para otras semejantes. La idea de 桀驁不馴 es “carácter fuerte y poco dócil”, que se puede resumir en la palabra “recalcitrante”. Los niños no conocen esta palabra. El amigo, dice que es algo así como “cacacaliente” y luego cambia a “recalentante”. Por fin, el señor Pi pronuncia la palabra exacta: “recalcitrante”.

La solución del inglés es parecida ya que usa la misma palabra final, pero difiere en las palabras anteriores.

2. PROBLEMAS CULTURALES

En una película de este tipo, que refleja la vida de los niños y los jóvenes del Taiwan de los años 80, los problemas más difíciles que encuentra el traductor no son los puramente lingüísticos, sino los culturales. En otras palabras, cómo hacer entender, a un público de habla española, situaciones y costumbres que

son importantes en la película pero que no existen en la vida normal de un niño o de un joven de España.

Mencionaré sólo algunos de los que más pueden chocar.

2.1. *Papel de la policía*

Un amigo del joven Pi roba varios libros en un puesto de libros para niños. El dueño cree que es el joven Pi, y le acusa. El señor Pi intercede y le paga al librero los libros, de manera que el papel del policía es sólo de mediador.

Esta situación es típica de Taiwan. Cuando hay un conflicto no muy serio, si se puede arreglar entre las dos partes afectadas, el policía no interviene. La intervención de la policía supone una serie de complicaciones que el chino procura evitar. Lo importante aquí no es la ley ni el cumplimiento de la ley, sino el mantener la armonía social. La mejor manera es que los afectados hagan las paces y lleguen a un acuerdo entre ellos.

2.2. *Vida estudiantil*

En general, una audiencia de jóvenes españoles puede entender bien la vida estudiantil tal como aparece en la película. Pero hay algunas escenas que resultan chocantes porque sólo se dan en Taiwan:

- a) Izar la bandera y cantar el himno nacional al comienzo de las clases. Es una costumbre en Taiwan que para los jóvenes españoles puede resultar muy rara.

Relacionado con esto, al joven Pi, para educarlo y darle más responsabilidad, le hacen “maestro de ceremonias” de este acto diario de la escuela. Todas las mañanas ejercita las voces de mando y se entrena con sus hermanitos.

La traducción “maestro de ceremonias” no corresponde exactamente al chino, pero es la única manera de que un joven español entienda que este acto diario es una “ceremonia” oficial importante en la vida de un estudiante de Taiwan. La traducción en inglés “head of the a.m. assembly” o “assembly leader” tampoco diría nada a un estudiante español, ya que este tipo de ceremonias y grupos de disciplina no existen en el sistema español.

- b) La comida. En Taiwan, la mayoría de los alumnos lleva la comida al colegio en fiambreras que se calientan y se reparten a la hora de comer. Esta situación da lugar a una escena muy larga en la película, en la que el joven Pi y sus amigos gastan una broma a algunas alumnas: comen su almuerzo y les dejan los huesos sobrantes.

También aparece el tema de las fiambreras cuando la señora Pi lleva la comida al colegio, o cuando prepara dos fiambreras para su hijo.

La traducción no presenta ningún problema lingüístico, pero el contexto cultural puede resultar extraño para un español, ya que no existe esta costumbre de llevar la comida en fiambreras al colegio. Por eso al traducir hay que intentar que la situación sea lo más clara posible y hay que eliminar todos los elementos que hagan aún más difícil la comprensión. Esta simplificación apoyada en la misma imagen ayuda al espectador a comprender la costumbre de que los alumnos lleven su propia comida.

- c) Separación chicos-chicas. Los colegios de bachillertao en Taiwan no son mixtos, chicos y chicas están separados. En el año en que esta película se filmó, la disciplina era muy estricta y las relaciones entre chicos y chicas, aun fuera de las aulas, estaban muy controladas por las autoridades del colegio. Esta situación se refleja muy bien en la película, y puede resultar muy rara para los jóvenes españoles.

También es interesante la escena en que el joven Pi pasa un papel a una compañera de la chica que le gusta, para tener una cita con ella. El papel es interceptado por la maestra y la cita no se puede realizar. Luego vienen las consabidas risas de los amigos y las miradas furtivas de las chicas.

Que esto pueda suceder en el año 1983 es inconcebible para un joven español. El traductor no puede hacer nada, excepto dar el mayor realismo y veracidad posibles a los diálogos y situaciones para que el texto resulte claro.

Es especialmente curiosa la escena en que el joven Pi invita a un grupo de chicas a su casa. Parece como si éstas estuvieran haciendo algo malo, y el trato distante de chicos y chicas, que es algo natural en la juventud de la película, resulta un poco extraño para los jóvenes españoles.

- d) Canción de la película. Para reflejar la vida estudiantil que se trata de describir en la película se canta una canción como fondo de imágenes de chicos y chicas estudiando y jugando. La letra de la canción refleja muy bien la sencillez e ingenuidad de los jóvenes estudiantes de Taiwan en el tiempo en que se hizo la película. El texto de la canción es así:

Si el inglés fuera sencillo como comer
y los deberes fáciles como pescar,
tomaría este castigo como ejercicio
y las riñas de los mayores como vacío.
Si los exámenes fueran suaves como remar
y los mayores no nos amenazaran al mandar,
¡qué juventud más animosa!
¡qué juventud más generosa!
Jugar a las canicas, tomar buenas meriendas,
leer cuentos y cuentos tres días sin parar.
Asustar a las chicas con bolas de papel,
volver a casa, todo el día castigados.

Un estudiante de bachillerato español ¿cantaría este tipo de canción?, ¿jugaría a las canicas?, ¿tiraría bolas de papel a las chicas?, ¿daría tanta importancia a los deberes?

Estamos en un medio cultural totalmente distinto y quizás la vida que presenta la película de los estudiantes chinos de bachillerato sea demasiado infantil para un joven español. Si se quiere que el mensaje de la película llegue a los jóvenes españoles, no se deben exagerar esos rasgos de infantilismo en la traducción, y hay que intentar limarlos al máximo.

2.3. *Costumbres locales*

Al llegar el año nuevo, a los chinos les gusta colocar en la puerta principal de la casa tiras de papel rojo con textos auspiciosos. Las tiras se colocan a ambos lados de la puerta y a veces también encima.

En la película una niña acude en nombre de su padre a casa del señor Pi para que les escriba el mismo texto que les escribió el año anterior. En chino estos textos son muy importantes y bonitos. El traductor tiene aquí dos problemas, uno lingüístico y otro cultural. Los versos chinos no tienen ninguna relación con el tema de la película, por lo que se pueden suprimir o simplificar. Yo opté por hacer una referencia a alguna de las palabras. Cuando el señor Pi pregunta qué había escrito el año pasado, la niña le recita los dos versos enteros, que en la traducción se reducen a “aquello de orquídeas y altos pinos”.

Otro problema es cómo traducir *chwun lian* (春聯). En inglés está traducido como *couplet*. En español no se traduce porque la escena es muy clara. El señor Pi tiene en sus manos un tira roja de papel y está escribiendo en ella. La niña le pide que les escriba dos tiras. ¿Qué quiere?, pregunta el señor Pi. “Lo mismo del año pasado, aquello de orquídeas y altos pinos”. El espectador extranjero no sabe qué función tienen esas tiras rojas de papel, por lo que el nombre tampoco le va a decir mucho. Basta mostrar que en ellas se escriben versos en el año nuevo.

3. PROBLEMAS DE VOCABULARIO ESPAÑOL

En toda traducción es fundamental saber quién va a ser el destinatario. El mismo texto puede variar según el público que el traductor tenga como objetivo. En el caso de esta película, el traductor sabía que iba a ser presentada al festival de Cine de Gijón. Esto facilitó mucho la elección de las palabras y del estilo. El español se habla en más de veinte países, y el de España tiene unos usos especiales que no coinciden con los usos de las variedades de la América hispánica. Si esta película se tuviera que proyectar en Argentina, México o Venezuela, por poner sólo tres ejemplos, habría que hacer tres versiones

diferentes. El problema principal está en el uso del vocabulario y en las expresiones. Citaré sólo unos ejemplos típicos del español de España que quizás no sirvan para otros países.

- “Padre” y “madre”: en España sólo los niños usan “papá” y “mamá”, mientras que en muchos países de la América hispánica son de uso común, pues “padre” y “madre” pueden tener doble sentido.
- Uso de “tú” y “vosotros”: en España se usa mucho el “tú”, que es menos frecuente en América. Y el plural de “tú” es “vosotros”, mientras que en América es “ustedes”. Conviene notar que éste es también el uso normal en Andalucía.
- El verbo “coger”: en España no tiene ningún sentido peyorativo, mientras que en muchos países americanos no se puede usar, y se sustituye por “agarrar” o “tomar”.
- “Echar de menos”: expresión española que en otros países de América se cambia por “extrañar”.
- “¡Qué monada!”: expresión española que se dice a los niños y que en América suele ser “¡qué lindo!”
- “¡Qué facha!”: en América suele usarse en plural “¡Qué fachas!”
- “Adiós”: fórmula de despedida habitual entre los españoles. En América no se usa tanto como “¡Hasta luego!” “¡Nos vemos!” “¡Chao!”
- Comida: en América y algunas regiones de España se distingue entre el almuerzo (a mediodía) y la cena (por la noche).
- “Fiambra”: en España es una caja pequeña para llevar comida al campo o fuera de casa. En algunos países de América puede tener otros significados.
- “Billetes”: en España se usa para el dinero, pero también el tren, autobús y avión. En América se usa más para el dinero.

Otras palabras y expresiones muy usadas en España, y que aparecen en esta película, com “matón”, “bravucón”, “mocososo”, “jugar a las canicas”, “bollos”, “jarabe”, “roñoso”, etc. quizás tengan otros significados en distintos países de América.

La variedad de vocabulario en los diversos países de habla española es tan grande que es casi imposible un texto que sirva para todos, sobre todo si hay que usar el habla popular. Esto es muy importante y el que traduce al español debería saber antes a qué país va destinada la traducción, o si no tiene un destino concreto. La elección de vocabulario puede variar mucho según los casos.

CONCLUSIÓN

La traducción de una película de este tipo, para una audiencia lejana en la geografía y la cultura, presenta una serie de problemas lingüísticos y socio-

culturales muy variados. La lengua china, la cultura china y la vida estudiantil en el Taiwan de 1983 tienen muy pocas semejanzas con las de España. Pero el traductor tiene que encontrar soluciones que hagan que el mensaje llegue lo más fielmente posible a pesar de las barreras de la lengua y la cultura.

He presentado, muy brevemente, algunos de estos problemas y soluciones, comparándolas con las soluciones ofrecidas en la traducción inglesa de la misma película.

Esta doble posibilidad de opciones puede ser interesante para aquellos que trabajan con varias lenguas o para el estudio de un mismo original traducido a varias lenguas.

ANEXO

TEXTOS**1.1 Título**

Chino: 「小畢的故事」
 Español: Historia de un joven
 Inglés: Growing up

1.2 Nombres

Chino: 小帆：飯桶，你把我鉛筆盒摔在地上，你應該把它撿起來！
 范彤：你說什麼？再說一遍！
 小帆：你把我鉛筆盒摔在地上，你應該把它撿起來！
 范彤：不是這個啦，我說前兩個字！
 小帆：什麼前兩個字？
 范彤：飯桶啦！你剛叫我飯桶！
 小帆：你本來就叫范彤嘛！

Español: — Cabezón, me has tirado los lápices. Recógemelos.
 — ¿Cómo dijiste? A ver, dilo otra vez.
 — Que me has tirado la caja. Recógela.
 — No, eso no. Lo que me llamaste primero.
 — ¿Qué te llamé yo?
 — Cabezón. ¡Me llamaste cabezón!
 — ¿Acaso no te apellidas Cabeza?

Inglés: — You knocked my pencil case to the ground, “Dung”. You ought to pick it up!
 — What did you say? Say that again!
 — You knocked my pencil case to the ground! You ought to pick it up!
 — Not that! The first thing you said.
 — What first thing?
 — “Dung” You called me “Dung”.
 — Your name is Fan Tung, isn't it?

1.3. Escritura china

Chino: 名字都寫好了，你的名字叫畢楚嘉，爸爸叫畢大順，人都管我叫老畢，你就叫小畢，知道嗎？爸爸教你寫「畢」字，你會不會寫「日」字？

不會！

不會沒關係，先寫個“日”字，“日”字寫好了，再寫個雙十，雙十，然後一大橫，再寫一小橫，用根竹竿穿起來。寫好了

沒有，來爸爸看！好！寫得好！就是竹竿長了一點。

Español: — A ver, escribe tu nombre. Te llamas Pi Chu-chia. Papá se llama Pi Ta-shun. Me llaman el viejo Pi. Tú serás el pequeño Pi. Te voy a enseñar a escribir tu nombre. ¿Sabes escribir el carácter “día”?

— No sé.

— No importa. Primero escribes “día”. Luego una cruz, otra cruz, un trazo largo horizontal, otro más corto, lo cruzas todo con un trazo vertical, y ¡ya está! A ver, déjame verlo. Muy bien. Sólo que un poco largo el trazo vertical.

Inglés: — Write down your name. Your name es Bi Chu-chia. My name es Bi Ta-shun, everyone calls me Old Bi, so your name will be Little Bi. Got that? To write the character “Bi”, first write “jih”.

— I don't know how.

— That's ok. First you write a “jih”, then you draw two crosses... two crosses, after that you draw a long horizontal line, and then a short horizontal line, finally you draw a pole in the middle. Are you finished? Let me see! Good! That's good, except the pole is a bit long.

1.4. Oración por el niño que llora.

Chino: 天皇皇，地皇皇，我家有個夜啼郎，過往君子唸三遍，一覺睡到大天光！

Español: Dioses del cielo, dioses de la tierra, en mi casa tenemos un niño llorón. Viandantes, reciten tres veces la oración, y dormiré hasta el alba de un tirón.

Inglés: Heavenly deity, earthly spirite;
A child in my house cries all night;
Passing gentleman, chant three times;
Makes him sleep until the sun rises.

1.5. Juego de palabras

- Chino: 范彤：喂！我們一起看好不好？
 小畢：這什麼字啊？
 范彤：這個 … … 什麼馬不馬的？
 小畢：亂講！
 楊再興：我看看！我看看！不是啦！這是「桀馬不川」！
 小畢：桀馬不川！？
 秀英：阿嘉的成績單。
 畢父：我的眼鏡。成績不錯，第八名，桀驁不馴。
 秀英：不聽話是不是？
 畢父：不是，脾氣強了點，脾氣倔有什麼關係，
 只要成績好就行了，桀驁不馴 … …
- Español: — Oye, déjame ver tus notas.
 — ¿Qué dice aquí?
 — Dice... dice... algo así como “cacacaliente”.
 — ¡No digas memeces!
 — A ver, dice “recalentante”.
 — ¿Recalentante?
 — Aquí están las notas de Chu-chia.
 — A ver. Mis gafas. Buenas notas. El octavo puesto. “Recalcitrante”.
 — Eso quiere decir desobediente ¿no?
 — No, mujer, sólo que tiene carácter. No importa si tiene buenas notas. “Recalcitrante”.
- Inglés: — Hey let’s look at it together, Ok?
 — Why does it say?
 — Uh... something about calcium!
 — You’re making wild guesses.
 — Let me look... No it says “recalculate”.
 — Recalculate...?
 — Chu-chia report card.
 — My glasses... These grades aren’t bad. Eighth in the class. “Recalcitrant”.
 — Disobedient in class eh?
 — No, just a little stubborn, that’s Ok. as long as your grades are good. Malicious and recalcitrant.

La literatura china de la nueva época

Wu Bosuo

Universitat Autònoma de Barcelona

La nueva literatura china abarca de ochenta a noventa años, desde 1917 hasta la época actual. Podemos dividirla en literatura moderna (1917-1949), literatura contemporánea (1950-1978) y literatura de la nueva época (desde 1978 hasta el presente). La última de estas etapas también podría formar parte, si se quiere, de la literatura contemporánea.

Esta literatura de ochenta a noventa años de antigüedad es profusa y compleja, y varía según las épocas. Sus obras más representativas son, en general, las correspondientes al período del “Cuatro de Mayo” (1917-1927) y a la nueva época que comenzó hace ahora más de diez años. La nueva literatura china ha pasado por dos importantes reformas y fases de desarrollo: la de la “revolución literaria del Cuatro de Mayo” y la de la época nueva. El movimiento del “Cuatro de Mayo” de 1919 emancipó a la sociedad, al pueblo y a la literatura, pero sobre todo a esta última, que experimentó un cambio radical. De ahí que sea conocido también con el nombre de “Movimiento de la Nueva Cultura del Cuatro de Mayo”. El período comprendido entre el comienzo de la guerra contra Japón, en 1937, y la Revolución Cultural (1966-1976), fue pródigo en escritores y obras literarias, pero la literatura no se desarrolló porque el país vivía sumido en una gran confusión, en un momento de cambio crucial en su historia. La lucha era contra los japoneses y para conseguir el poder del estado, y la literatura tenía que servir a este objetivo político. Los escritores que no escribían sobre la guerra eran considerados como traidores a la patria y “elementos” disidentes. En 1942 Mao Zedong impuso de modo definitivo que la literatura debía servir a los obreros, campesinos y soldados, a la lucha de clases proletaria, e incluso a cualquier política concreta, y los literatos debían circunscribirse en sus obras a las luchas de los campesinos contra los terratenientes, de los obreros contra los capitalistas, del proletariado contra la burguesía; en caso contrario, su literatura era considerada

reaccionaria o contrarrevolucionaria. La libertad de creación de los escritores y artistas fue estrangulada. Durante la Revolución Cultural esta situación anómala llegó a sus últimas consecuencias, y la situación no cambia hasta 1976, con su conclusión definitiva. A partir de entonces se abre una nueva época de completa innovación, y la literatura comienza a ser mucho más rica y variada que antes. La situación es aún “complicada” en este período, pero la transformación es manifiesta en el contenido y en la forma, y han surgido gran cantidad de obras literarias y escritores nuevos, en general muy jóvenes, como los poetas Gu Cheng, Bei Dao y Shu Ting, representantes de la “poesía de lo nebuloso”; los novelistas Wang Meng, Jia Ping’ao, Mo Yan, Zhang Xianling y Wang Shuo, y directores de cine como Zhang Yimou, y otros.

La literatura china actual, en mi opinión, tiene las siguientes características:

1. Se ha librado del yugo de la política o, lo que es lo mismo, se ha librado de su servidumbre exclusiva a los obreros, campesinos y soldados, a la lucha de clases, y ha logrado conquistar un cierto derecho a su independencia y a su libre desarrollo. La literatura es, simple y llanamente, literatura, no otra cosa cualquiera, y posee, como tal, su propia naturaleza. Cuando la literatura ha disfrutado de la independencia que le es innata, los escritores, poetas y artistas han podido desplegar su propia libertad creativa. Sin embargo, hasta hace poco tiempo no era así. Desde que en 1942 Mao Zedong expuso sus teorías en las “Intervenciones en el foro de Yan’an sobre arte y literatura”, todos los escritores, poetas y artistas tuvieron que obedecer ciegamente sus instrucciones, y la literatura quedó abocada a la propagación de pensamientos, líneas, directrices y políticas del partido. De lo contrario, era tildada de antisocialista y contrarrevolucionaria y los escritores, poetas y artistas pasaban a convertirse en enemigos del pueblo, so pena de renunciar no solamente a su derecho a escribir sino también a su libertad de existir. De ello dan fe muchos escritores que fueron sometidos a persecución política, como Ding Ling, Ai Qing, Hu Feng, Wang Meng y Zhang Xianliang.
2. La consecución de esta independencia y libertad se tradujo de inmediato en una mayor riqueza, variedad y amplitud mental. En 1978, una vez derribada “la Banda de los Cuatro”, surgió la llamada “literatura de las cicatrices”, expresión que aludía a los desmanes cometidos por esta camarilla política y a los sufrimientos que infligió al pueblo, e inmediatamente después aparecieron en sucesión la “literatura de la reflexión”, denuncia de los problemas sociales; la “literatura de las raíces”, que buscaba en los orígenes históricos y culturales del pueblo chino la raíz de los problemas actuales; y la “literatura de los jóvenes intelectuales”, reflejo de la vida de miles y miles de adolescentes que durante la Revolución Cultural fueron obligados a abandonar la ciudad para ir al campo, con los consiguientes

conflictos sociales. En los últimos años también ha surgido con fuerza la “novela neorrealista”, caracterizada por una mayor diversidad de estilos literarios y técnicas creativas. A ello hay que añadir la irrupción, gracias a las traducciones, de obras, teorías, formas e ideales literarios desconocidos anteriormente, procedentes de otros países: las teorías sobre la sexualidad de Freud, el existencialismo de Sartre, Gabriel García Márquez y el realismo mágico latinoamericano, el neorrealismo, el modernismo, el simbolismo, el futurismo, la literatura del absurdo, etc. Estas teorías, estilos literarios y técnicas creativas han servido a muchos escritores para crear obras de gran aceptación, como las novelas de la “corriente de la conciencia” de Wang Meng, *La mitad del hombre es la mujer*, de Zhang Xianliang, los poemas de “lo nebuloso” de Bai Dao, Gu Cheng, Shu Ting y otros poetas, y la literatura centrada en el tema de la mujer, representada por muchas escritoras y poetisas jóvenes.

Mención aparte merecen las novelas “neorrealistas” pertenecientes, según algunos, a la llamada “literatura del falso realismo”, cuyo representante más destacado es el joven escritor pequinés Wang Shuo. La mayoría de los escritores neorrealistas son jóvenes pertenecientes a clases sociales bajas, agrupados en una gran corriente que por sí misma ofrece una concepción literaria completamente nueva. Ninguno de ellos sigue una determinada teoría, ideal o doctrina, sino que se limitan a reflejar fielmente la vida real y cotidiana de la sociedad actual y, sobre todo, las situaciones contradictorias y embarazosas, en las que no se sabe si reír o llorar, situaciones insufribles que no hay más remedio que soportar. Tampoco crean imágenes de héroes y líderes, pues se limitan al retrato de personajes vulgares y verdaderos, personajes cómicos y burlescos que se ríen del mundo y son engañados por la sociedad y, al mismo tiempo, la engañan. Por eso algunos que no gustan de estas obras las tildan de “literatura de rufianes”. Pero tales personajes no sólo existen en China, sino en todo el mundo, en países occidentales como Estados Unidos, Inglaterra, Alemania, Italia y España, y desempeñan un papel social tan importante como ineludible. Tienen en común la misma mentalidad, el mismo comportamiento y los mismos problemas de pensamiento en lo que atañe a cuestiones como el desempleo, la vida, el amor. Hablan una lengua particular, compuesta de nuevas palabras, propias de una jerga o argot social, que pasan al habla popular apenas se difunden. El lenguaje de Wuan Shuo escapa de toda norma, pues mezcla el lenguaje literario tradicional con elementos del lenguaje no literario y convierte así lo no literario en literario, creando con ello un estilo particular que contribuye al enriquecimiento y desarrollo de la lengua china moderna. Lo vemos ya en lo extraño de los títulos de sus novelas, como *Yo soy tu papá*, *Vale la pena morir de adicción*, *El travieso*, *No hay decencia*, *De ningún modo me consideres persona*, *Tú no eres*

una persona vulgar, Brutalidad animal, etc. Los términos que emplea no sólo reflejan su experiencia vital sino que desvelan la situación social absurda que surge cuando falla el orden social. El escritor revela estas situaciones en un tono humorístico y actitud distraída y jocosa, con sátira fría y mordaz. No hace nada por poner remedio a las cosas, pero con ello logra que la gente vea lo anormal en una sociedad normal y lo normal en un fenómeno anormal. De este modo cualquiera puede alcanzar momentos de distensión “excitante” y mantener al mismo tiempo su propio equilibrio mental, allanar el descontento y la distracción que lo atormentan. Tal postura, en la que sólo se busca “jugar con la literatura” y “recrearse con la vida humana”, es aprobada por algunos críticos, pero es también blanco de las críticas de otros. A pesar de ello, su literatura tiene mucha aceptación e influirá decisivamente, sin duda, en las nuevas generaciones.

3. La tercera característica de la literatura china actual es que, al rechazar los anteriores “tabúes”, presenta con gran audacia la vida y la muerte, el amor y el sexo, temas eternos que son reflejo de la naturaleza humana, del humanismo. Se pone de manifiesto en las novelas *En los rincones olvidados por el amor*, *El amor no puede ser olvidado* y *La mitad del hombre es la mujer*. La primera describe el sinsentido de la vida en una región montañosa pobre, donde la gente es tan ignorante que no sabe nada del amor y lo rechaza. Una pareja enamorada sufre la muerte a manos de los defensores del feudalismo por haberse dado un abrazo y un beso en secreto. La segunda narra la historia de una pareja de intelectuales que albergan en sus corazones un gran amor mutuo que no pueden expresar abiertamente a causa de la presión social, un fenómeno extremadamente corriente e inhumano. El tema del sexo en el amor es muy común en la literatura china antigua, como es sabido; aparece en novelas como *Jin Ping Mei*, *Sueño del Pabellón Rojo*, en muchos cuentos de la dinastía Ming y en algunas novelas modernas de Ting Ling y Yu Dafu. Sin embargo, durante casi cuarenta años estuvo prohibido en la literatura y no volvió a surgir hasta la publicación de *La mitad del hombre es la mujer*, de Zhang Liang. Otra novela aparecida en 1993, *La capital abandonada*, de Jia Ping’ao, joven escritor muy conocido, describe profusamente el sexo en sus páginas y guarda en este sentido cierto paralelismo con *El amante de lady Chatterley* de D. H. Lawrence. En ella el autor eleva a nivel universal el tema del sexo en el amor y no lo muestra como algo sucio e inmoral.
4. De los puntos mencionados arriba podemos deducir la cuarta característica de la literatura china actual: su universalidad. El gran literato Xun Lun dijo que “sólo cuando la literatura sea nacional podrá ser mundial”. De la misma manera, nosotros también podemos decir que cualquier literatura, sólo cuando sea mundial, podrá ser nacional. Pero en el pasado la sociedad china permaneció durante mucho tiempo en un estado de reclusión. Su lite-

ratura también estaba muy alejada de la literatura mundial. En la década de los cincuenta solamente se leían en China novelas soviéticas que mostraban la guerra o sus héroes, y en las décadas de los sesenta y setenta no se podía leer más que una literatura “falsa”, que reproducía el odio y la lucha de unos contra otros. Sólo en los últimos años se han ido traduciendo e introduciendo en el país obras y teorías literarias universales que han permitido ampliar los horizontes de los escritores chinos pertrechados, de este modo, de unos objetivos para cumplir y tomar como referencia. Así, pues, la literatura se ha recuperado de la falsedad predominante durante largos años en el mundo literario. Muchas obras de reciente aparición muestran la verdadera historia humana y han podido ser apreciadas en su dimensión artística por los lectores de todo el mundo. De todo ello cabe deducir que la literatura china actual se encuentra aún en una fase de tanteo y experimentación, pero tiene ante sí un futuro luminoso y seguramente pasará a ocupar un lugar importante en el marco de la literatura mundial.

Del Basho històric al mite occidental: tradicions, traduccions i traïcions

Josep Julià Ballbè. Universitat Pompeu Fabra
Shigeko Suzuki. Universitat Autònoma de Barcelona

1. INTRODUCCIÓ

En llegir algunes traduccions d'obres japoneses a idiomes occidentals, de vegades trobem matisos que no responen, d'una manera més o menys evident, a la realitat dels originals, i tractant-se de cultures tan diferents no ens sorprèn, però tampoc no ho hauríem de considerar com una bona excusa.

Abans de traduir un autor, és indispensable conèixer el seu rerefons històric i cultural, una premissa que no ens allunya de la pràctica traductora habitual entre llengües occidentals, però una mica difícil quan ens trobem davant països i cultures tan diversos, i més per tal com les ineludibles barres lingüístiques exigeixen encara més esforç.

En el cas concret de Basho, avui dia que els especialistes japonesos, després de rescatar-lo gairebé de l'oblit d'una suposada literatura menor, han resolt moltes claus per a la seva interpretació, persisteix a Occident una bona dosi d'ignorància pel que fa a la seva vida i a la seva obra. Tot i que és fàcil reunir algunes dades essencials sobre la biografia del poeta japonès, sol ser molt més conegut per la seva obra, i a partir de la seva obra precisament se'n té una concepció boirosa, associable al gran embalum de judicis o prejudicis, generalitats en tot cas, que atribuïm al món oriental o que l'identifiquen. I pel que fa a l'obra en si, les diferències entre les seves diverses traduccions, la ignorància del seu rerefons històric i cultural i la tradició occidental d'antologitzar de manera descontextualitzada ens allunyen encara una mica més del Basho de carn i ossos que en aquest racó del món és, insistim, una cosa etèria i mal coneguda. Davant una obra que resulta difícil fins i tot per als mateixos japonesos, hem de ser doncs molts cauts i, sobretot, informar, bé que per raons d'espai no podrem fer gaire més que una declaració de principis, i no

podrem avançar gaire en el terreny històric, biogràfic i literari, ni donar gaires detalls inèdits. De vegades hem pretès, això sí, donar un nou enfocament a les dades velles.

Dedicarem també una part de la nostra ponència a la fortuna de Basho, o del haiku en general, ja al punt final de la seva influència a Occident, és a dir, en l'obra de creació d'alguns poetes occidentals, concretament catalans.

2. REREFONS HISTÒRICOCULTURAL

Juntament amb la presa de poder dels *shoguns* (generalíssims feudals, per dir-ho així) del clan Tokugawa, s'inicia l'últim cicle del feudalisme al Japó, el període Edo, des del segle XVII fins a més enllà de la primera meitat del XIX. El país es manté sota el ferm govern del *shogunat*, que imposa un control rigorós sobre els altres senyors feudals, alhora que tanca el país a l'exterior i aconseguix un ordre sociopolític molt sòlid, que no desapareixerà, com hem dit, fins al segle passat.

Durant aquest període es trasllada la capital de Kyoto a Edo (l'actual Tòquio) i es crea un sistema social jeràrquic que ordena els grups socials en sentit descendent des dels *samurais*, preparats per als quefers marcial, fins als comerciants, passant per agricultors i artesans, segons com es valora la contribució a la societat des del punt de vista del confucianisme, doctrina essencial amb la qual justificaven la seva política els Tokugawa, ja que les seves ensenyances emfasitzen el respecte als superiors i a l'ordre establert.

No obstant això, al cap d'uns cent anys de *shogunat*, la rigidesa política va començar a provocar revoltes i rebel·lions a diversos indrets del país. El govern feudal va intentar superar la crisi amb un gir de la seva política, començant a recolzar de forma més decidida la cultura i promulgant noves lleis per mantenir l'ordre social d'una manera més justa. Així, es va fomentar l'agricultura i el món rural, i no tan sols la producció agrícola, sinó també l'elaboració d'artesanía i altres productes típics de cada regió, cosa que s'ha mantingut fins a l'actualitat, i es van fomentar així mateix diversos oficis artesanals productors d'objectes de consum i la consegüent formació i el desenvolupament d'una xarxa de distribució comercial, els centres principals de la qual eren Edo, Kyoto i Osaka. Tot això va permetre l'evolució de la classe dels comerciants, cada cop més poderosa, que va recolzar molt significativament la cultura i que va exercir una fecunda protecció dels artistes.

En aquest context i a partir de la segona meitat del segle XVII fins al principi del XVIII, temps en què va viure Basho, floreix l'època Genroku, en la qual observem dues vessants primordials: el desenvolupament dels conceptes filosòficomorals del confucianisme, protegit pel govern, i, d'altra banda, el foment dels moviments artístics gràcies al suport de rics comerciants de les ciutats.

A més del marcat feudalisme que caracteritza l'època Genroku, i a més de l'atenuació del pensament místic de l'Edat Mitjana, observem un fort desig de fruit d'una vida més lliure, sobretot per part dels comerciants, que aconseguen cada cop un poder major, tot i que de manera encoberta, en el si de la societat feudal. Aquests comerciants s'allunyen del sentit original del terme *ukiyo*, mot budista que en principi denotava un cert pessimisme respecte a la vida i que en el període Edo s'utilitza en referència amb un món digne de fruit-ne. En el marc d'aquesta tendència hem de situar les obres d'art refinades i grandioses que comencen a formar part de la vida quotidiana dels comerciants rics, que hi busquen experiències millors, magnífiques i esplèndides.

3. LA LITERATURA: SOBRE EL *HAIKAI* I EL *HAIKU*

Durant l'època Genroku, tant el gènere poètic del *haikai* com la novel·la curta *soshi* van aconseguir sostreure's a la influència medieval moralista i disciplinada, en el primer cas gràcies al geni de Basho, i en el segon a Saikaku Ihara, el qual va idear un gènere nou de novel·les curtes anomenat *ukiyo-zoshi*, que plasma de forma planera i senzilla la vida i els costums dels comerciants i que ateny una gran acceptació per part del públic de la seva època.

Però vegem els orígens del gènere poètic que amb Basho arribarà al seu màxim esplendor:

3.1. *Origen del haikai*

L'origen del *haikai* es remunta potser al Manioshu o al Nihonshoki, antigues antologies poètiques en les quals els poemes es formaven amb combinacions de 5-7-5-7-7 síl·labes o bé 5-7-7-5-7-7; eren elaborats per diverses persones i anomenades *renga* (la traducció literal és "poemes seguits un rere l'altre"). Constituíen una gran diversió, en els seus moments de lleure, per als *samurais* que anaven a lluitar a indrets llunyans. Tenien tant èxit que es va arribar a la professionalització dels "mestres del *renga*", dedicats a la instrucció dels samurais en tal gènere poètic. De la condició itinerant dels *samurais* es deriva la llarga tradició que la poesia és indissociable del viatge. D'altra banda, va aparèixer una gran varietat de temes: es componien des de poemes seriosos i formals a poemes lliures i jocosos i fins i tot de contingut plebei i eròtic. D'aquest últim tipus de poema deriva la paraula procedent del xinès *haikai*, formada per dos ideogrames que signifiquen tots dos "diversió", "broma". Per tant, contraposat al *renga* formal i seriós, el *haikai* havia de tenir un contingut graciós més o menys innocent.

3.2. *El haikai a l'alba del període Edo*

Al període Edo, el *haikai* presenta tres etapes diferents: al principi del període sorgeix l'escola Teimon, dirigida per Teitoku Matsunaga, a l'antiga ciutat de Kyoto. Aquest autor va intentar divulgar la cultura de la cort al públic en general, i va definir el *haikai* com a poesia *renga* elaborada amb expressions vulgars o paraules que no s'utilitzen habitualment en la creació poètica; i alhora va procurar també que el seu humor no fos tan tosc com ho havia estat en l'època anterior. A partir de Teitoku, comença a aparèixer l'anomenat *hokku*, forma abreujada del poema tradicional que es limita a la seva primera estrofa, de 5-7-5 síl·labes. Teitoku va establir la base tècnica per al floriment d'aquesta nova forma poètica, que de seguida fou ben rebuda per la seva amenitat i el seu humorisme moderat.

L'escola Teimon va influir força en la formació del primer Basho poeta, ja que un dels millors poetes de l'escola, Kigin Kitamura, va ser indirectament el seu mestre. L'escola, però, a causa del caràcter rutinari dels seus jocs de paraules, que no persegueixen cap profunditat literària, va decaure paulatinament.

Poc després de la mort de Teitoku, sorgeix una nova escola, ara a Osaka, encapçalada per Sooin Nishiyama, que suposa una ruptura amb la monotonia anterior. Es tracta de l'escola Danrinha, les fonts de la qual són la poesia antiga, les obres clàssiques que descriuen els costums i la vida quotidiana del poble, una escola que, recolzada pels rics comerciants de la ciutat, va tenir molt èxit. Però les seves expressions intel·lectuals tendien a encloure uns continguts massa complexos per al seu públic, fins a l'extrem que es deia que no importava la incomprensió del contingut si s'aconseguia una sonoritat lleugera i agradable. En una línia semblant, va proliferar el gust per crear nombrosíssims *haikus* d'una sola tirada, i es diu que Saikaku, figura de l'època no menys famosa com a prosista, va compondre 23.500 *haikus* en un sol dia. L'escola Danrinha va acabar també en un carreró sense sortida.

Sabem que aquesta escola també va influir força en Basho, sobretot pel que fa a la introducció de formes i continguts xinesos, cosa que el va caracteritzar al llarg de la seva vida. Fins i tot va arribar a pertànyer a l'escola Danrinha durant un cert temps, fins que va crear el seu propi estil.

3.3. *Basho i la seva escola Shofu*

Al principi de la dècada de 1680, quan Basho tenia quaranta anys, van sorgir diversos moviments tendents a apartar-se de la decadència que suposava l'escola Danrinha i a recuperar una poesia més ajustada a la tradició i, més encara, permeable a la poesia xinesa. Alguns van optar per aprendre de l'esperit Zen, com Onitsura, i entre ells s'hi trobava Basho, el qual va voler intensificar la renovació poètica. Havia viscut la seva joventesa sota les

influències tant de Teitoku com de Sooin, però finalment va establir una escola pròpia anomenada Shofu, és a dir, noble, profunda, silenciosa i refinada. No en va tenir prou, ja que va dedicar l'última part de la seva vida tant a la promoció de la seva escola como a la cerca d'alguna cosa nova i millor a partir del seu esperit de "viatger de la vida passatgera", i es va negar a fixar el seu sojorn en aquesta vida terrenal, perquè segons les seves conviccions era l'única manera d'aconseguir una ànima i un esperit transparents, conviccions coherents amb el seu desig de morir viatjant.

Quin fou el paper de Basho a la societat del seu temps? Primer de tot, hem de considerar què suposava aleshores el *haikai*. Era un poema extremament curt, fàcil, per tant, de transmetre de boca en boca, de punta a punta del Japó, que va servir per transmetre cultura. Els nombrosos viatges de Basho van contribuir a la seva divulgació, van contribuir en definitiva a la difusió d'un cert nivell d'idioma a tot el país, de la seva homogeneïtat i de la seva escriptura, i Basho mateix va ser un factor que contribuí a l'alt grau d'alfabetització del país des de l'inici de l'Era Moderna.

Seguint la tradició, una part de la producció literària de Basho es basa en la producció de *haikai* integrats en una creació col·lectiva juntament amb els seus col·legues i deixebles, i aquest costum és subjacent també a la resta de la seva obra, és a dir, als seus quaderns de viatge. Els seus poemes s'han d'interpretar, doncs, a la llum d'unes circumstàncies concretes que poden ser molt peculiars, si, per exemple, respon a una al·lusió o a un repte literari que suposa l'estrofa anterior en un encadenament col·lectiu de poemes o *renga*.

Després de la seva mort silent el 1694, van succeir Basho els seus deixebles, Kikaku, Ransetu, Kyorai i molts d'altres, però aviat es produeix la inevitable disgregació de la seva escola. Després continua el mite, i apareixen altres grans creadors de *haikai* com Buson Yosa al segle XVIII i Issa Kobayashi al següent, grans per la seva originalitat, perquè exploten altres possibilitats temàtiques del *haikai*, grans per la seva reeixida distància respecte a Basho, però mai superiors, en tot cas diferents.

Ja a l'època d'Issa es comença a divinitzar la figura de Basho i es creen santuaris i capelles en la seva memòria, en indrets que havia visitat. El 1880 TsuTomu Kato, estudiós de Basho, afirmava que als seus admiradors, dolorosament immersos en la rígida jerarquització social i sense grans llibertats, els suposava una "salvació", espiritual almenys, cosa que explica la seva devoció i l'esmentada construcció de petits temples i capelles en honor al "sant de la poesia *haikai*".

A l'Era Moderna, al període Meiji (1868-1913), apareix Shiki Masaoka, inventor de la denominació del *haiku* como a tal i màxim exponent de la seva independització del món del *renga*, i a més el primer que retira a Basho la seva suposada santedat i que en revaloritza el just valor com a poeta.

Tot i així, encara avui dia coexisteixen al Japó, de manera més o menys divergent, aquestes dues formes d'entendre o de viure el llegat de Basho, com a poeta de carn i ossos o com a símbol i mite de tradicions i aspiracions.

4. LES TRADUCCIONS OCCIDENTALS DE BASHO

A les III Jornadas Internacionales de Historia de la Traducción, del Departament de Filologia Moderna de la Universitat de Lleó, celebrades el mes de maig de 1993, vam llegir una comunicació titulada "Discrepancias profundas en las traducciones occidentales de *Oku no hosomichi* (*Sendas de Oku*) de Matsuo Basho".¹ Hi comentàvem diferents criteris utilitzats en més de mitja dotzena de traduccions, en anglès, francès i castellà, d'aquest quadern de viatge de Basho. Concloïem sobretot, partint de l'anàlisi de l'anàfora i la dixi en uns quants *haikus*, que, contra allò que palesen bona part dels textos estudiats, els *haikus* que Basho intercala a la seva prosa se'n poden considerar independents, és a dir, que no cal que recorreguem a la prosa per fruit-ne o entendre'ls i, de retruc, afegim ara, que creiem lícit antologitzar-los de manera aïllada. Cosa que no vol dir que ho aconsellem, ni de bon tros.

De fet, ja dèiem aleshores que, bé que potser la traducció castellana d'Octavio Paz i Eikichi Hayashiya, una de les més antigues, és la més reeixida, fins i tot molt brillant en més d'un sentit, els encerts puntuals, i també els desencerts, es distribuïen de manera molt heterogènia per totes les versions: més o menys convencionals, més o menys "aplanades", més o menys "transparentes" a l'idioma i a la peculiar configuració sintàctica, discursiva i pragmàtica del text original japonès. La versió de Paz i Eikichi, per exemple, emfasitza la presència de substantius, tret característic de les composicions originals que intensifica magistralment l'efecte de les imatges, sobretot la figura de la "comparació interna", però de vegades el text traduït va més enllà que l'original i omet verbs que sí que hi eren, com en el primer *haiku* del quadern de viatge.

D'altra banda, Antonio Cabezas, al pròleg de la seva versió d'*Oku no hosomichi*,² recorda que els mateixos japonesos no han entès sempre ni de la mateixa manera l'obra de Basho, i que això els dóna menys dret encara a censurar les nostres traduccions. De fet, les discrepàncies en les traduccions d'*Oku no hosomichi* i els criteris, les decisions de què parteixen, recorden força les que aviat hom es planteja si vol traduir *Les chats* de Baudelaire després de llegir el text que hi dedica Jakobson. Mètrica, connotacions, acrònims (dels quals, a la valenta, no fem cas, com ràpidament no fem cas tampoc dels *kireji* indestriables del text de Basho), i, també, la irrepetibilitat de l'acte de creació, el sempre present Pierre Menard primigeni, Cervantes, o l'última fornada de torsimany. Però la suposada distància entre la llengua i la cultura

occidentals i les orientals planteja problemes suposadament insuperables de traducció tant com en plantegen alguns trets peculiars de les nostres llengües i cultures tan properes, com ara els tractaments personals (no cal arribar a la complexa jerarquia honorífica del japonès, recordem només la repetida vacil·lació a l'hora de mantenir Mrs i Mr a les nostres traduccions o traduir “la senyora” i “el senyor”), els registres (fins a quin punt equivalen l'*slang* anglès, l'*argot* francès i la *jerga* castellana?) o els dialectes (idèntica pregunta pel que fa al *geographical dialect* anglès, el *patois* francès, la *variant dialectal* catalana i el *dialetto* italià).

La traducció de Liberty Campbell, *To a Far Province with Basho*,³ és tan dràsticament excèntrica que converteix tota la prosa de l'*Oku no hosomichi* original en *haikus*. Perquè Basho mateix ho hauria fet, potser, afirma Campbell, si hagués viscut més anys. Amb aquests criteris tan laxos es poden explicar moltes coses, i ens calen criteris laxos per explicar, entre altres consideracions a partir de la tasca dels traductors, la fortuna del *haiku* a Occident, que ja hi és una composició molt assimilada, o molt mal assimilada, i diguem que massa autòctona, perquè de vegades s'allunya extremament de l'essència original, per més que al Japó també hagi evolucionat i hi tingui, evidentment, tot el dret. La mètrica no ho és tot.

5. BASHO EN CATALÀ I ELS *HAIKAIS* CATALANS AUTÒCTONS

Fernando Rodríguez-Izquierdo, en el seu llibre *El haiku japonés*, comenta, concretament en el capítol “Fortuna del haikú en la literatura universal”,⁴ en tractar el *haiku* en anglès, algunes divergències formals i sobretot conceptuals del *haiku* occidental respecte del japonès, en general, de Basho a avui, i descriu molt bé l'itinerari del haiku des de les traduccions a la seva gran influència en la poesia anglesa i nord-americana (i de retruc, diem nosaltres, en tots els altres gèneres de la literatura en llengua anglesa, pensem en la *Beat Generation*, en Kerouac, per exemple, perquè la cultura i l'art orientals, i el *haiku* n'és l'avantguarda i un dels estendards més remarcables, hi tenen un pes important i d'una manera o d'una altra influeixen tot el segle). Pel que fa a les literatures hispàniques, Rodríguez-Izquierdo també parteix dels primers poetes “haïkistes”, vinculats directament al Japó, com el pioner Tablada, o més distants, com Machado, les composicions de tots els quals ens recorda que el professor nord-americà Brower titlla de *Haikuesque imitations* i no *haikus*.

A Catalunya també hi ha hagut mantes imitacions *haïkistes*, almenys des de la primeria dels anys vint. Són potser paradigmàtiques del fenomen *haiku* a l'època, a altres països europeus i a Amèrica. La fal·lera de compondre *haikais* impedeix aleshores el que podria haver estat una tasca fecunda de traducció, divulgació i estudi de l'obra de Basho.

El primer *haikai* de Basho traduït al català que ens consta (probablement a partir del francès o d'alguna altra llengua més pròxima que l'original japonès) va aparèixer al número de 1922 de la revista *Almanac de les Lletres*, editat a Palma de Mallorca. El tradueix Joan Alcover i és una composició força habitual a les antologies de Basho:

¿Es per la cassola
d'arròs i d'ordi mesclat
o ès per amor que miola
la femella del gat?

El segon *haiku* de què tenim constància (val a dir que rebuscant a les revistes de l'època potser en trobaríem algun altre) és una traducció de J. M. López-Picó que no diu explícitament que es tracti d'una composició de Basho. Apareix a l'apartat "Voluptats d'Orient, Occident" del seu llibre d'adaptacions *Temes (Exercicis de Geografia Lírica)*:⁵

Crit de la cigala
persistent, pacient, persistent,
les roques forada.

López-Picó mateix, ja en el seu poemari *El retorn*, del 1921 (i per tant previ a la versió d'Alcover), fa algunes composicions que Carles Riba titlla de japoneseries:⁶

[...] No és, doncs, estrany que el temptés la lírica japonesa, amb el seu màxim d'exactitud sensible dins un mínim de risc arquitectural; amb la seva netedat esquemàtica, refinadament infantívola, tan apta per a fer passar una vibració acariciant sobre uns nervis esmussats. Fa la seva mica de japoneseria; però, avesat a la imatge d'expressió intensa, desborda a cada moment la imatge merament representativa: és a dir, amplifica de sentit la japoneseria.

Molts poetes, Junoy, Salvat-Papasseit, Maseres, el mateix Riba més endavant, Rosa Leveroni, Espriu i Bartra (ja als anys setanta), entre molts altres poetes potser de menys renom, i després de nou als anys vuitanta, quan apareixen les primeres traduccions catalanes de Basho amb cara i ulls (la majoria *haikais* solts), han temptat el gènere, que Carles Riba va delimitar mètricament, amb molt rigor, amb les seves *Tannkas de les Quatre Estacions* (de manera que es pot parlar perfectament de *haikais* catalans preribians i postribians). No farem ara l'anàlisi de l'evolució del gènere,⁷ però volem insistir a constatar que la prolixitat de composicions autòctones no s'adiu amb l'escas-sedat de traduccions, i que a Catalunya hem accedit a Basho gràcies al *mite* (o potser millor, l'objecte de culte) que són dins la tradició les *Sendas de Oku* traduïdes al castellà per Octavio Paz i Eikichi Hayashiya (1957), i gràcies també a altres versions, angleses, franceses, etc. El Basho d'Alcover i el

Basho de López-Picó són meres anècdotes. El mite Basho que ha permès experiments com el que ja hem esmentat de Liberty Campbell (en anglès hi ha prop de deu versions distintes d'*Oku no hosomichi*, algunes força antigues), a l'estranger, a casa nostra s'ha ignorat (almenys explícitament, és a dir, en el món editorial) fins fa ben poc, i encara ara no s'han traduït els seus quaderns de viatge, que trobem que és una tasca urgent. No n'hi ha prou amb les antologies que ara comencen a abundar, perquè, com dèiem, no ens sembla del tot aconsellable antologitzar Basho i perquè, de la mateixa manera, per accedir al veritable Basho fa falta un corpus de traduccions més sòlid, ja siguin els quaderns que sempre esmentem o els reculls col·lectius amb deixebles seus.

I Basho ha estat traït perquè se l'ha ignorat, però també se l'ha traït com a estendard de la cultura japonesa, perquè el pòsit de les nostres composicions autòctones ha contribuït decisivament a una gran ignorància de les tradicions literàries japoneses originals. Però en aquesta mena de coses potser no es pot dir mai que sigui massa tard.

NOTES

1. Comunicació publicada a la revista *Livius*, n. 4, p. 97-105, Lleó, 1993.
2. *Senda hacia tierras hondas (Sendas de Oku)*, Madrid, Hiperión, 1993.
3. Coraopolis, J. Pohl Associates, 1983.
4. Madrid, Guadarrama, 1972, p. 188-212.
5. Barcelona, Imprempta Altés, 1928, p. 69.
6. *Obres Completes, 2 / Crítica, 1*, Barcelona, Edicions 62, 1985, p. 240.
7. Ho hem intentat després d'aquest Congrés, a les IV Jornadas Internacionales sobre Historia de la Traducción, de Lleó, celebrades el 1996, amb una comunicació encara inèdita titulada *El haiku en Cataluña: un préstamo literario sin traducciones*.

