
This is the **author's version** of the book:

Matamala, Anna. Accessibilitat i traducció audiovisual. Vic: Eumo Editorial, 2019. 280 pag. (Biblioteca de traducció i interpretació; 24) ISBN 978-84-9766-687-9.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/274798>

under the terms of the  **CC BY-NC-ND** license

Accessibilitat i traducció audiovisual

Anna Matamala
Universitat Autònoma de Barcelona

Facultat de Traducció i d'Interpretació
Edifici K-1002
08193 Bellaterra (Barcelona)

anna.matamala@uab.cat

Telèfon: 619426305

A la Farners

A la Núria

A en Xavi

AGRAÏMENTS	7
INTRODUCCIÓ	8
1 ELS CONTINGUTS AUDIOVISUALS	10
1.1 Quins components tenen els continguts audiovisuals?	10
1.2 Com són els continguts audiovisuals de partida?	11
1.3 Com els modifiquem?	14
1.4 Com són els continguts audiovisuals d'arribada?	17
1.5 Models d'anàlisi per a continguts cinematogràfics	19
1.6 De la traducció audiovisual a l'accessibilitat als mitjans	20
1.6.1 La traducció audiovisual	20
1.6.3 L'accessibilitat als mitjans	21
1.7 Accessibilitat i traducció audiovisual	22
2 ELS REPTES	24
2.1 La variació lingüística	24
2.1.1 La variació interlingüística: els continguts multilingües	24
2.1.2 La variació intralingüística	25
2.1.3 Entre l'oralitat i l'escriptura	26
2.2 La terminologia	27
2.3 Els referents culturals	29
2.4 La intertextualitat	31
2.5 L'humor	31
3 LES EINES	34
3.1 Eines per a la pràctica professional	34
3.1.1 Obres lexicogràfiques	34
3.1.2 Obres terminològiques	39
3.1.3 Obres enciclopèdiques i atles	40
3.1.4 Gramàtica, ortografia i puntuació	40
3.1.5 Recursos textuais	42
3.1.6 Llibres d'estil, estàndards i recomanacions	42
3.1.7 Experts i col·legues	43
3.1.8 Altres recursos	44
3.2 Eines per a la investigació	48
4 EL DOBLATGE	49
4.1 Què és el doblatge?	49

4.2 El doblatge en català	50
4.3 Classificació	52
4.4 Característiques principals	53
4.4.1 Aspectes tècnics	53
4.4.2 Aspectes lingüístics	54
4.4 El procés de doblatge	55
4.5 Estàndards i recomanacions	60
4.7 Recerca en doblatge	61
5 LES VEUS SUPERPOSADES	63
5.1 Què són les veus superposades?	63
5.2 Relació amb altres modalitats de traducció audiovisual	64
5.3 Classificació	66
5.4 Característiques principals	66
5.4.1 Aspectes tècnics	66
5.4.2 Aspectes lingüístics	68
5.5 El procés de traducció per a veus superposades	69
5.6 Estàndards i recomanacions	71
5.7 Recerca en veus superposades	71
6 LA SUBTITULACIÓ	73
6.1 Què és la subtitulació?	73
6.2 La subtitulació en català	73
6.3 Classificació	75
6.4 Característiques principals	77
6.4.1 Aspectes tècnics	77
6.4.3 Aspectes lingüístics	79
6.5 El procés de subtitulació	81
6.6 Estàndards i recomanacions	84
6.7 Recerca en subtitulació	85
7 LA INTERPRETACIÓ DE CONTINGUTS AUDIOVISUALS	88
7.1 Què és la interpretació de continguts audiovisuals?	88
7.2 La interpretació de continguts audiovisual en català	88

7.3 Classificació	89
7.4 Característiques principals	91
7.4.1 Aspectes tècnics	91
7.4.2 Aspectes lingüístics	92
7.5 El procés d'interpretació de continguts audiovisuals	92
7.6 Estàndards i recomanacions	93
7.7 Recerca en interpretació de continguts audiovisuals	94
 8 LA SUBTITULACIÓ PER A SORDS	 97
8.1 Què és la subtitulació per a sords?	97
8.2 La subtitulació per a sords en català	98
8.3 Classificació	100
8.4 Característiques principals	103
8.4.1 Aspectes tècnics	103
8.4.2 Aspectes lingüístics	106
8.5 El procés de subtitulació per a sords	107
8.6 Estàndards i recomanacions	108
8.7 Recerca en SPS	110
 9 L'AUDIODESCRIPCIÓ	 112
9.1 Què és l'audiodescripció?	112
9.2 L'audiodescripció en català	112
9.3 Classificació	115
9.4 Característiques principals	116
9.4.1 Aspectes tècnics	116
9.4.2 Aspectes lingüístics	120
9.5 El procés d'audiodescripció	120
9.6 Estàndards i recomanacions	122
9.7 Altres serveis	124
9.7.1 L'audiointroducció	124
9.7.2 Visites tàctils	124
9.7.3 Audioguies	124
9.8 Recerca en audiodescripció	124
 10 L'AUDIOSUBTITULACIÓ	 127
10.1 Què és l'audiosubtitulació?	127

10.2 L'audiosubtitulació en català	127
10.3 Classificació	128
10.4 Característiques principals	129
10.5 El procés d'audiosubtitulació	130
10.6 Estàndards i recomanacions	130
10.7 Recerca en audiosubtitulació	131
 11 NOVES PRÀCTIQUES, NOVES RECERQUES	 133
11.1 Nous entorns: la realitat virtual	133
11.2 Nous intermediaris: professionals i aficionats	133
11.3 Noves eines: tecnologia	134
11.4 Nous processos integrats	134
11.5 Noves modalitats i serveis	135
11.6 Noves habilitats: formació	135
11.7 I el futur?	136
 BIBLIOGRAFIA	 137

Agraïments

Aquest llibre no hauria estat possible sense tot el que he après gràcies als companys i amics que he tingut al costat durant la meva trajectòria professional, docent i investigadora.

Gràcies als que em van ajudar en els inicis professionals, primer al diari *El Punt* i després com a traductora autònoma per a Televisió de Catalunya.

Gràcies als que em van acompanyar en els primers passos investigadors, a l'Institut Universitari de Lingüística Aplicada de la Universitat Pompeu Fabra.

Gràcies als companys de TransMedia i de TransMedia Catalonia per haver compartit tantes investigacions interessants. Aquest llibre és fruit de la recerca que he dut a terme en el si del grup TransMedia Catalonia, finançat per la Generalitat de Catalunya (2017SGR113). També beu dels resultats d'altres projectes del grup, en especial els projectes RAD (MICINN, PGC2018-096566-B100), EASIT (Erasmus+, ES01-KA203-05275) i IMAC (H2020-761974).

Gràcies a les persones que han participat en experiments o investigacions del grup de recerca i m'han ajudat a entendre les capacitats i necessitats diverses de tots nosaltres.

Gràcies als companys del Departament de Traducció, Interpretació i Estudis de l'Àsia Oriental i de la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona.

Gràcies als estudiants que he tingut al llarg dels anys, des dels que tot just descobrien el món de la traducció fins als que encaraven investigacions complexes en el marc d'una tesi doctoral.

Gràcies als companys i amics que han llegit esborranys dels capítols i hi han fet comentaris. Haver tingut la lectura atenta d'investigadors i professionals en actiu ha estat un privilegi. Gràcies també als que m'han ajudat amb els gràfics.

Gràcies a l'editorial Eumo i als representants de la universitat al consell assessor de l'editorial per haver confiat en aquest projecte.

Gràcies als professionals i investigadors d'Andorra, de Catalunya, de les Illes Balears i del País Valencià que m'han ajudat a documentar la situació en els diversos territoris de parla catalana.

Gràcies als amics i a la família per les hores robades.

No cal dir que qualsevol error que romangui al llibre és només responsabilitat meva.

Introducció

Vivim envoltats de continguts audiovisuals. Els necessitem per distreure'ns, per informar-nos, per aprendre. Gaudim d'una pel·lícula al cinema o d'una sèrie a la tauleta. Ens divertim jugant a un videojoc. Socialitzem anant a veure un espectacle. Estem al cas del que passa mirant les notícies a la televisió o tafanejant els vídeos de les xarxes socials. Aprenem gràcies a seminaris en línia d'accés obert. La combinació d'imatge i so ens captiva. Ara bé, què passa quan no comprenem la llengua d'un contingut audiovisual? Què passa quan no en podem sentir l'àudio? I quan no en veiem les imatges? L'experiència és incompleta. No accedir a tots els elements que componen un contingut audiovisual ens impedeix de comprendre'l, de gaudir-ne i de sentir-nos immersos en la història que ens vol explicar.

La manera de superar aquest entrebanc és modificar el contingut. Això és el que aconseguen el doblatge, la subtitulació o les veus superposades quan no comprenem la llengua; la subtitulació o la interpretació en llengua de signes quan no sentim adequadament els elements sonors; l'audiodescripció quan no veiem prou bé la imatge, o l'audiosubtitulació quan no podem o no volem llegir els subtítols.

Aquest llibre vol oferir una aproximació a totes les modalitats que acabem d'esmentar. L'aproximació serà doble: d'una banda, descriurem la pràctica professional, fent èmfasi en la situació en català; de l'altra, presentarem les principals investigacions dutes a terme i les possibilitats de recerca.

El llibre comença amb uns capítols generals que donen una visió global de la traducció audiovisual i l'accessibilitat als mitjans. Hi definim aquests dos conceptes i els lligams que els uneixen, tot intentant destriar si l'accessibilitat als mitjans és un subtipus de traducció audiovisual o si la traducció audiovisual es podria veure com un tipus d'accessibilitat. Definim una tipologia de continguts audiovisuals i, tot i la importància de la televisió i el cinema, no oblidem entorns amb una presència creixent com les plataformes en línia, els videojocs o la realitat virtual. En aquesta part introductòria abordem a grans pinzellades els reptes principals que afronten els professionals, incloent-hi aspectes lingüístics, terminològics i culturals. També parlem de recursos i eines.

Després d'aquesta part més genèrica, ens endinsem en les modalitats que s'han vinculat tradicionalment a la traducció audiovisual: el doblatge, les veus superposades i la subtitulació. Un capítol sobre la interpretació fa de pont entre la traducció i l'accessibilitat, ja que parla tant de la interpretació entre llengües orals com de la interpretació en llengua de signes. Els capítols següents se centren en la subtitulació per a sords, l'audiodescripció i l'audiosubtitulació. Clou el llibre un capítol breu sobre el futur, malgrat el risc que aquest futur pugui quedar obsolet a curt termini.

El llibre és una foto fixa d'un món dinàmic i hauria de servir de punt de partida perquè cada lector, segons els seus interessos, trobi un camí diferent. M'he basat en la meva experiència professional durant més de 10 anys en el món de la traducció audiovisual a Catalunya i en la meva experiència investigadora, també durant més de 10 anys, en el món de l'accessibilitat i la traducció dins el grup de recerca TransMedia Catalonia. La pràctica docent m'ha ajudat a saber triar i a explicar —esperem que d'una manera didàctica— allò que considero més rellevant. No m'he sabut estar de proposar una sèrie d'activitats per ajudar els lectors a anar més enllà d'aquest llibre i fer les pròpies descobertes. Per això, de tant en tant hi ha un requadre que convida a aturar-se i pensar.

La meua carrera professional s'ha desenvolupat a Catalunya i principalment en la combinació anglès-català. He fet un esforç per tenir en compte altres territoris de parla catalana i no centrar-me únicament en l'anglès com a llengua de partida, però el biaix és inevitable.

Esperem que aquest llibre ompli un buit en un moment clau. La importància de la traducció audiovisual es fa palesa no solament en els entorns tradicionals sinó també en plataformes en línia que van més enllà de les pràctiques conegudes fins ara. Pel que fa a l'accessibilitat, la Convenció internacional sobre els drets de les persones amb discapacitat, aprovada el 2006, va marcar una fita clau. D'aleshores ençà, diverses lleis han posat de relleu la necessitat de garantir l'accessibilitat no només en entorns físics sinó també a la comunicació i a la informació.¹ Tres directives europees recents que poden transformar la situació en els pròxims anys són la directiva sobre l'accessibilitat als llocs webs i les aplicacions per a dispositius mòbils, la revisió de la directiva de serveis de comunicació audiovisual (AVMSD, Audiovisual Media Services Directive) i la llei d'accessibilitat europea (EAA, European Accessibility Act).²

Aquest panorama canviant és una oportunitat única. Per als professionals és una oportunitat d'eixamplar i fer valorar els seus serveis. Per als investigadors és una oportunitat de fer recerca amb impacte social.

Espero que gaudiu del llibre i que aquest món us engresqui tant com a mi.

¹ Vegeu, entre d'altres, la Llei 7/2010, de 31 de març, general de la comunicació audiovisual; a Catalunya, la Llei 22/2005, de 29 de desembre, de la comunicació audiovisual i la Llei 13/2014, del 30 d'octubre, d'accessibilitat; la Llei 5/2013, d'1 d'octubre, audiovisual de les Illes Balears, i la Llei 8/2017, de 3 d'agost, d'accessibilitat universal de les Illes Balears; la Llei 1/2006, de 19 d'abril, de la Generalitat, del sector audiovisual, i la Llei d'accessibilitat, del 6 d'abril de 1995, d'Andorra.

² Vegeu la directiva (UE) 2016/2102 del Parlament Europeu i del Consell, de 26 d'octubre de 2016, sobre l'accessibilitat dels llocs web i aplicacions per a dispositius mòbils dels organismes del sector públic; la directiva (UE) 2018/1808 del Parlament Europeu i del Consell, de 14 de novembre de 2018, i la directiva (UE) 2019/882 del Parlament Europeu i del Consell, de 17 d'abril de 2019, sobre els requisits d'accessibilitats dels productes i serveis.

1 Els continguts audiovisuals

Dèiem a la introducció que segurament heu gaudit de continguts audiovisuals ben diversos: una pel·lícula al cinema, un videojoc, una obra de teatre o un vídeo en una xarxa social. En qualsevol encàrrec professional, i en qualsevol investigació, cal entendre bé què és allò que es tradueix, per a qui es tradueix i de quina manera es tradueix. En aquest capítol definim primer de tot la nostra matèria primera: els continguts audiovisuals. Com tots els intents de sistematitzar la realitat, hi ha elements més prototípics que altres, continguts que costen de fer encaixar i oblidats no volguts. Tot seguit, mirem com es poden traduir i fer accessibles aquests continguts, cosa que ens permet oferir una panoràmica general de les modalitats de traducció audiovisual o serveis d'accessibilitat. Parlem de “modalitats de traducció audiovisual” i “serveis d'accessibilitat”, però podríem haver fet servir una única etiqueta per englobar totes dues expressions? Aquest tema el discutim a la tercera secció del capítol, en què abordem els conceptes de traducció audiovisual (TAV) i accessibilitat als mitjans després de fer-ne una breu repassada històrica.

1.1 Quins components tenen els continguts audiovisuals?

Els continguts audiovisuals —anomenats també “textos audiovisuals” o “productes audiovisuals”— es construeixen sobre dos pilars fonamentals: els elements sonors o acústics (àudio) i els elements visuals. Aquests dos pilars, al seu torn, poden contenir elements lingüístics (o verbals) o no lingüístics (o no verbals) (figura 1). Autors com Zabalbeascoa (2008) han tractat a bastament aquest tema, que troba una de les primeres veus en Reiss (1971: 33) quan parla de textos “audiomedials”.

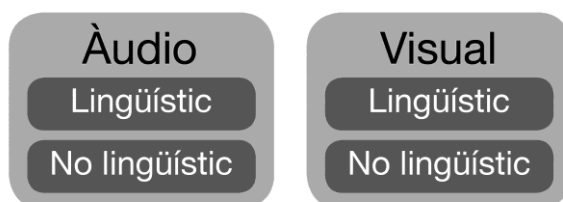


Figura 1. Els continguts audiovisuals

Dins els elements sonors lingüístics hi trobem:

- monòlegs o narracions,
- diàlegs, i
- lletres de cançons.

Aquests elements lingüístics poden ser en la llengua principal del contingut audiovisual o bé en una altra llengua, especialment quan es tracta de productes multilingües.

Dins els elements sonors no lingüístics s'hi poden incloure:

- la música,
- els sorolls ambientals,
- els efectes especials sonors, i
- sons paralingüístics com rialles, esternuts, estossecs o plors, entre d'altres.

Aquests elements poden formar part de la història (sons diegètics) o poden haver-se afegit posteriorment durant el muntatge (sons extradiegètics). Expliquem-ho amb dos exemples. Si un personatge apareix tocant el piano, la música forma part de la història i el so és diegètic. Ara bé, si en una escena s'hi afegeix música de piano que no forma part de la història —els personatges no la poden sentir, només els espectadors—, aquest so és extradiegètic.

Dins els elements visuals lingüístics hi ha tot tipus de text en pantalla:

- logos,
- títols de crèdit,
- textos sobreimpressos,
- gràfics, taules i altres figures,
- subtítols, i
- informació escrita que forma part de la trama (una carta, un rètol, un anunci a la paret, pàgines de diaris, etc.).

Aquest text, igual com comentàvem abans per al so, pot formar part de la trama (diegètic) o es pot haver afegit durant el muntatge (extradiegètic). Per exemple, en una sèrie hi podem veure la típica imatge de la muntanya on es llegeixen les lletres de “Hollywood” (text diegètic) o bé hi podem tenir un text sobreimprès que indiqui exactament el mateix (text extradiegètic).

Finalment, dins els elements visuals no lingüístics s'hi poden incloure:

- les imatges, i tot allò que s'hi sol relacionar, com ara la fotografia, la llum, el vestuari, i
- les característiques visuals associades als textos que surten en pantalla: color, tipus de lletra, mida, puntuació, disposició del text, entre d'altres.

La distribució d'aquests elements sonors i visuals, lingüístics i no lingüístics, canvia a cada contingut: mentre que alguns continguts són més prototípics i contenen elements de tots tipus de manera equilibrada (per exemple, una pel·lícula actual), altres pot ser que només en tinguin d'una mena (per exemple, una pel·lícula muda amb so i intertítols). De la mateixa manera, com explica Zabalbeascoa (2008: 31), la relació entre els elements sonors i visuals pot ser molt diversa: poden complementar la informació, repetir-la o fins i tot contradir-la, segons la finalitat.

Més enllà dels elements sonors i visuals, queda per veure si altres sentits s'afegiran amb èxit als continguts audiovisuals: s'han incorporat olors (AromaRama, Smell-O-Vision, Odorama), seients i plataformes que es mouen, i fins i tot s'ha creat vent i pluja artificial, per aconseguir una experiència completa. En videojocs s'utilitza la tecnologia hàptica per transmetre informació mitjançant sensacions tàctils. Si la tecnologia evoluciona i el públic la rep favorablement, caldrà plantejar-se no només com traslladar els elements sonors i visuals, sinó també els d'altres tipus.

Pensem-hi. Mireu 10 minuts d'una pel·lícula i identifiqueu tots els elements sonors i visuals, lingüístics i no lingüístics que hi trobeu. Intenteu entendre quins formen part de la trama i quins s'hi han afegit posteriorment (elements diegètics i extradiegètics).

1.2 Com són els continguts audiovisuals de partida?

Hi ha altres factors que ens ajuden a obtenir una radiografia completa del contingut audiovisual de partida, és a dir, del contingut que volem traduir, fer accessible o investigar. Vegem-los un per un.

- **Qui?**

El contingut audiovisual pot ser una obra individual o col·lectiva elaborada per professionals o aficionats. El reconeixement i prestigi dels autors és un element que cal tenir en compte. No és el mateix traduir una pel·lícula de culte que un vídeo d'un aficionat.

- **Quan?**

El contingut audiovisual pot ser una obra recent o una obra creada fa temps. A més, es pot oferir al públic en directe o en diferit. Tant en un cas com en l'altre, el contingut pot ser planificat, improvisat o semiplanificat (amb parts planificades i parts improvisades). Per exemple, un espectacle còmic en directe està basat en un guió, però es pot buscar la interacció espontània amb el públic en fragments improvisats.

- **Per què?**

Els continguts audiovisuals poden tenir diverses funcions, i és important identificar-les: ensenyar, entretenir, informar o una mica de tot a través del que ja s'anomena "infoentreteniment". Així mateix, dins els continguts audiovisuals hi podem trobar diversos tipus de text. Agafant la proposta d'Adam (1985), en la interpretació que en fa Castellà (1992: 232-235), distingim:

- a) Textos conversacionals, en què dos o més interlocutors interactuen, com per exemple els diàlegs d'una sèrie de televisió.
- b) Textos descriptius, en què s'informa de l'estat de determinades coses, com ara la presentació d'un narrador d'un documental de viatges.
- c) Textos narratius, en què es presenten fets reals o inventats, com la narració d'un reportatge d'actualitat.
- d) Textos directius o instruccions, com les instruccions del presentador d'un programa de cuina.
- e) Textos predictius, en què s'informa de fets futurs, com ara la previsió del temps.
- f) Textos explicatius o didàctics en què es vol fer entendre alguna cosa, com per exemple les explicacions d'un professor en un seminari en línia gravat.
- g) Textos argumentatius, que tenen la voluntat d'expressar opinions i rebatre-les, de convèncer, com les intervencions d'un tertulià.
- h) Textos retòrics, que juguen amb les paraules amb una voluntat estètica, com un fragment d'una obra literària que es llegeix en una pel·lícula.

Al davant de cada un d'aquests adjectius hi hauríem d'afegir l'adverbi "predominantment", com fa Castellà (1994), perquè sovint en un mateix contingut les tipologies es barregen.

- **Per a qui?**

Cada contingut té un públic objectiu al qual s'adreça: pot estar pensat per a un públic infantil —subdividit en diverses franges d'edat—, per a un públic adolescent, per a un públic adult o per a tots els públics. Així mateix, pot estar pensat per a un públic especialitzat, per a aprenents o per a un públic general.

- **Què?**

En TAV hem centrat sovint l'interès en els productes cinematogràfics, però el radi d'acció s'ha anat ampliant: des d'obres teatrals en directe, actes institucionals, òperes o esdeveniments esportius fins a videojocs o obres d'art, entre d'altres. Bona part d'aquests continguts són dinàmics, és a dir, tenen moviment, però també n'hi pot haver d'estàtics: per exemple, una peça de museu.

Si ens centrem només en els productes cinematogràfics, és probable que quan un client es posi en contacte amb un professional es limiti a proposar-li “una *pel·li*, un *docu*, una sèrie o uns dibuixos”. Aquestes serien les quatre gran categories pràctiques, que podem perfilar a partir de tres eixos.

El primer eix distingeix els productes de ficció dels productes de no-ficció. A la frontera d'aquestes dues grans categories hi trobem els programes de telerealtà. El segon eix diferencia els productes d'animació dels continguts amb personatges reals, amb produccions híbrides a mig camí. El tercer eix el defineix el gènere específic, que pot incloure *westerns*, musicals, comèdies o *thrillers* per a la ficció i reportatges i documentals de diversos tipus per a la no-ficció, entre d'altres.

Si ampliem el radi d'acció, en sintonia amb la proposta d'Agost (1999: 31), podem distingir gèneres dramàtics (*pel·lícules*, sèries, telenovel·les, dibuixos animats, documentals, musicals, òperes filmades, etc.), gèneres informatius (documentals informatius, reportatges, docudrames, entrevistes, debats, etc.), gèneres publicitaris (anuncis, publireportatges, propaganda electoral, etc.) i gèneres d'entreteniment (crònica social, concursos, retransmissions esportives, programes d'humor, etc.).

I encara podem anar més enllà i buscar classificacions en l'àmbit cultural que donin compte d'altres manifestacions culturals com el teatre, l'òpera, el circ, el patrimoni o l'art.

- **On i com?**

Podem gaudir de continguts audiovisuals en molts entorns, sols o acompanyats. En podem gaudir a casa o en un entorn privat i també en llocs públics pensats específicament per mostrar continguts culturals: teatres, cinemes, museus, circs o altres equipaments. També podem veure continguts en altres llocs públics, com ara places, parcs, instal·lacions esportives i fins i tot en bars i restaurants. No és estrany que es projectin continguts audiovisuals en centres educatius i entorns institucionals.

Podem veure els continguts audiovisuals a través d'un dispositiu o directament cara a cara, per exemple en una obra de teatre que es representa sobre un escenari. Quan hi accedim a través d'un dispositiu, pot ser una pantalla de telèfon, de tauleta, de portàtil o d'ordinador fix, o una pantalla de cinema. Per a determinats continguts pot ser necessari posar-se unes ulleres específiques (3D, realitat virtual), i fins i tot podríem pensar en hologrames o altres tecnologies com a vies d'accés. També es poden donar situacions híbrides, com una representació de dansa sobre un escenari en què s'incorporen projeccions en una pantalla. En alguns casos els continguts estan

pensats únicament per consumir-se d'una determinada manera (sobre un escenari), però en altres casos la decisió recau en l'espectador.

- **En quina fase es troba?**

Els continguts es poden trobar en fase de postproducció o de producció. En el primer cas, el contingut està acabat, mentre que en el segon està en procés de creació. Vegem-ne dos exemples d'aquest darrer cas. En superproduccions de cinema per a doblatge és habitual que els traductors treballin en diverses versions preliminars abans no arriba la versió definitiva. A la televisió, pot ser que un traductor rebi entrevistes per traduir sense saber ben bé com serà el reportatge final que integrarà aquestes entrevistes.

Tots els elements que hem esmentat (figura 2) ens permetran entendre el contingut audiovisual de partida de manera global, un primer pas imprescindible en qualsevol tasca professional o investigadora.

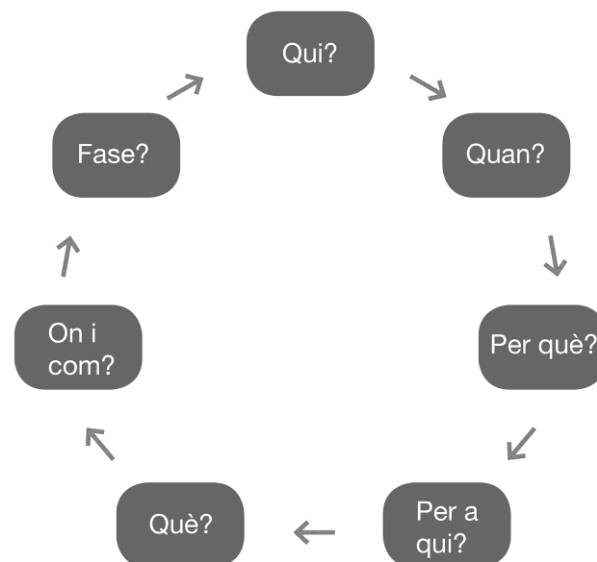


Figura 2. Caracterització dels continguts audiovisuals de partida

Pensem-hi. Seleccioneu cinc continguts audiovisuals diversos. Mireu quines respostes donaríeu a cada una de les preguntes anteriors.

1.3 Com els modifiquem?

Fins aquí hem parlat de continguts audiovisuals originals o de partida. Per fer-los arribar a aquelles persones que no tenen accés a la llengua original o a algun dels seus components, són diverses les modalitats de TAV o serveis d'accessibilitat que es poden fer servir.

El doblatge i la subtitulació són dues modalitats ben conegudes que apareixen en qualsevol categorització sobre el tema. Izard (1992, 2001), Ávila (1997a) i Chaume

(2003, 2004a) n'han donat visions històriques a les quals remetem. Aquí només direm, resumint la informació aportada pels autors esmentats, que la TAV va paral·lela a la història del cinema, el qual es considera que neix el març del 1895 amb la coneguda projecció dels germans Lumière. Del cinema mut inicial es passa a la integració de text escrit en pantalla en forma de títols i intertítols: *Uncle Tom's Cabin* (Porter, 1903) n'és un exemple clàssic. Això obliga a traduir aquest element verbal, ja sigui tallant els intertítols originals i substituint-los per intertítols traduïts, ja sigui incorporant-hi la interpretació d'uns "explicadors" —o *benshi* en japonès—, persones que ajuden no només a comprendre les paraules forasteres, sinó a entendre un llenguatge cinematogràfic encara desconegut. El cinema sonor irromp amb l'èxit comercial de *Don Juan* (Alan Crosland, 1926), incorpora diàlegs amb *The Jazz Singer* (Alan Crosland, 1927) i ens ofereix una pel·lícula totalment parlada a *Lights of New York* (Bryan Foy, 1928).

Les primeres pel·lícules parlades s'exporten en versió original anglesa, però gradualment es van subtitulant, primer en francès, alemany i espanyol, i després a altres llengües. Ara bé, l'analfabetisme d'algunes poblacions, juntament amb la voluntat de protegir la llengua pròpia, empeny alguns països al doblatge, que s'inicia el 1928 amb l'enregistrament d'un diàleg alemany sincrònic a la pel·lícula *The Flyer* per part dels enginyers Edwin Hopkins i Jacob Karol, seguit del doblatge de *Rio Rita* (Luther Reed, 1929) al castellà, alemany i francès. El primer doblatge en català és la producció francesa *Bric-à-brac et Compagnie* (André A. Chotin, 1931), traduïda com a *Draps i ferro vell. L'hereu Xerinola*, amb adaptació de Magí Murià. Es va projectar en la primera setmana del cinema català al Cinema Catalunya de Barcelona. Malgrat aquest moment clau, el doblatge en català no agafa embranzida fins al naixement de la televisió catalana TV3, amb doblatges mítics com els de la sèrie *Dallas*.

Pensem-hi. Busqueu a la xarxa el primer doblatge al català i també el doblatge de fragments mítics de *Dallas*, com quan diuen a Sue Ellen "El teu marit s'està morint i tu mentrestant fent el pendó vés a saber per on". Fixeu-vos especialment en les característiques d'un doblatge dels anys trenta i d'un doblatge dels anys vuitanta.

A banda del doblatge i de la subtitulació, la indústria del cinema fa altres proves, com les versions multilingües o dobles: s'enregistra la mateixa pel·lícula en diverses llengües simultàniament o amb poca diferència temporal. Si els actors de la pel·lícula original coneixen la llengua, actuen en les diverses versions. Hi ha casos, com Laurel i Hardy (*el Prim i el Gras*), que interpreten diferents versions sense conèixer la llengua, amb un efecte còmic. El més habitual, però, és que es facin servir actors diferents. Això no acaba de convèncer el públic, que s'estima més les estrelles de Hollywood. Direm en aquest punt que recentment també s'han fet algunes versions dobles en català i castellà: *El rei borni* (Marc Creuet, 2016) o *La dona del segle* (Sílvia Quer, 2017).

El doblatge i la subtitulació esdevenen les modalitats de traducció audiovisual principals, però no són les úniques: en altres països de l'Est d'Europa es fan servir sobretot les veus superposades. L'origen de les veus superposades no acaba de saber-se del cert. Hi ha qui diu que es troba en les interpretacions en directe de pel·lícules occidentals que es feien en sessions tancades a l'antiga Unió Soviètica (Franco, Matamala i Orero, 2010: 48). Aquestes interpretacions es van començar a enregistrar, i així van néixer les veus superposades. Altres veuen l'origen en els explicadors de les pel·lícules mudes o fins i tot en la lectura en veu alta de subtítols, però no tenim prou dades per confirmar-ho (Matamala, 2018a).

A aquestes tres modalitats clàssiques, i a d'altres que comentarem després, s'hi han afegit serveis relacionats amb l'accessibilitat: l'audiodescripció, l'audiosubtitulació, la subtitulació per a persones sordes i la interpretació en llengua de signes.

Són diversos els autors que han proposat classificacions d'aquestes modalitats. Vegem-ne quatre.

Luyken *et al.* (1991: 40) proposen distingir dos grans blocs: subtitulació i el que podríem traduir com a "sonorització" (*revoicing*). Dins la subtitulació hi trobem la subtitulació tradicional, que divideixen en subtitulació completa, reduïda (si escau) i bilingüe (si escau), i subtitulació simultània. Dins la sonorització hi ha el doblatge amb sincronia labial, les veus superposades/narració, i el comentari lliure.

Gambier (1994, 1997, 2003) fa diverses propostes que va canviant al llarg del temps:

- subtitulació,
- subtitulació en temps real o simultània (el 2003 hi afegeix subtitulació interlingüística, subtitulació intralingüística i subtitulació en directe),
- doblatge o postsincronització (el 2003 elimina postsincronització),
- interpretació (consecutiva, pregravada, a distància) (el 2003 separa interpretació consecutiva i interpretació simultània i elimina interpretació a distància),
- veus superposades (el 2003 hi afegeix semidoblatge),
- narració (el 2003 l'elimina),
- comentari (el 2003 es converteix en comentari lliure),
- difusió multilingüe (el 2003 es converteix en distribució multilingüe),
- sobretitulació,
- traducció simultània,
- versions multilingües o dobles (el 2003 esdevé producció multilingüe),
- traducció de guions (afegida el 2003), i
- audiodescripció (afegida el 2003), que qualifica de doble doblatge.

Chaume (2012) estableix dos blocs: *revoicing* i subtitulació. En el primer grup hi ha:

- doblatge,
- doblatge parcial,
- veus superposades (que inclou la narració),
- comentari lliure (que inclou la traducció Goblin),
- interpretació simultània i consecutiva,
- audiodescripció,
- audiosubtitulació, i
- *fandubbing* (que inclou el *fundubbing*).

En el segon grup hi situa:

- subtitulació convencional,
- intertitulació,
- subtitulació reparlada (en directe),
- sobretitulació,
- subtitulació per a sords i
- *fansubbing*.

Chaume reconeix també que hi ha nous tipus de TAV que combinen els anteriors: videojocs, vídeos instructius i seminaris en línia, anuncis, còmics, etc.

Bartoll (2012) estableix una sèrie de criteris per categoritzar les modalitats: a) fidelitat a l'original, b) manteniment o substitució de l'original, c) tipus de transvasament lingüístic, d) canvi de codi, e) canvi de canal, f) canal a través del qual es materialitza la traducció, g) moment d'elaboració, i h) moment d'aparició de la modalitat respecte de l'original. Creuant aquests criteris, el resultat és la llista de modalitats (i submodalitats) següent:

- audiodescripció (audiocomentari, audiointroducció, audiosubtitulació),
- doblatge (comentari doble, teatre doblat, doblatge simultani),
- interpretació consecutiva,
- interpretació simultània (interpretació en llengua de senyes, traducció a la vista),
- intertitulació (audiointertitulació),
- *remake* (versions multilingües, versions dobles),
- resum escrit,
- subtitulació (sobretitulació, subtitulació simultània, subtitulació per a persones amb discapacitat auditiva, comentari subtitulat), i
- veus superposades (narració, comentari).

Tot aquest seguit de classificacions, i d'altres que hi podríem afegir (Rica-Peromingo, 2016; Talaván, Ávila-Cabrera i Costal, 2016), demostren que la realitat no solament no és estanca, sinó que es pot visualitzar de maneres ben diferents. Noves necessitats i noves evolucions tecnològiques donen lloc a noves modalitats híbrides i, com afirmava Remael en una conferència al congrés Intermedia de 2016, "*hybridity is the new norm*".

Si el lector és o vol ser un professional, el que li convé més enllà de taxonomies és entendre què significa cada una de les modalitats en el context on treballa: no tots els països ni tots els clients fan servir la mateixa terminologia.

Si el lector és o vol ser un investigador, el convidem a triar la classificació que més li convingui o a proposar-ne una de pròpia. El que és important és deixar clar com definim la modalitat triada en el nostre estudi, ja que sovint hi ha diferències entre autors.

En aquest llibre partim d'una classificació ben bàsica, reduïda a la mínima expressió (taula 1). Establim dos grans blocs: d'una banda, les modalitats que afegeixen un component acústic al contingut original i, de l'altra, les modalitats que afegeixen un component visual (llengua escrita i altres elements) al contingut original.

Taula 1. Modalitats bàsiques

Modalitats sonores	Modalitats visuals
Doblatge	Subtitulació
Veus superposades	Interpretació en llengua de senyes
Interpretació (entre llengües orals)	
Audiodescripció	
Audiosubtitulació	

Dins de cada una d'aquestes modalitats hi podem trobar submodalitats, però això ho explicarem amb detall al capítol corresponent.

1.4 Com són els continguts audiovisuals d'arribada?

Hi ha una sèrie de preguntes que ens poden ajudar a entendre més bé com és el contingut audiovisual meta, és a dir, quines característiques té el contingut audiovisual que arriba al públic un cop transformat. Bona part de les preguntes coincideixen amb les que ens fèiem per als continguts de partida, però les respostes són diferents.

- **Qui?**

El contingut audiovisual el pot haver traduït o el pot haver fet accessible un professional o un aficionat, de manera individual o en equip. Al costat de produccions professionals per part de persones formades hi trobem productes fets per voluntaris o aficionats (*fansubs*, *fandubs* i audiodescripcions de voluntaris en serien exemples).

- **Quan?**

El contingut meta es pot oferir en directe, amb o sense planificació prèvia. Per exemple, una obra de teatre clàssica es pot subtitular en directe a partir d'uns subtítols ja preparats. En canvi, una representació de caràcter més modern amb molta improvisació no permet una planificació tan acurada. També es pot treballar amb continguts acabats i enregistrats, als quals s'afegeix una capa addicional. Les condicions laborals (temps, remuneració) i els materials disponibles (guions, transcripcions, versions prèvies, etc.) poden influir en el resultat final.

- **Per què?**

Un cop entesa la funció del contingut de partida, cal saber mantenir-la en la versió d'arribada, tret que hi hagi indicacions en sentit contrari.

- **Per a qui?**

És important entendre qui és el destinatari de la versió meta, ja que pot ser que el públic final difereixi del públic objectiu del contingut de partida. També és fonamental conèixer el client, és a dir, qui ha fet l'encàrrec. Així, si es tradueix per a una televisió, segurament es tindran uns criteris ben definits que caldrà aplicar. En canvi, si es treballa per a una petita empresa en un projecte puntual, pot ser que no hi hagi criteris establerts.

- **On i com?**

Quan es trasllada un contingut audiovisual, es poden donar dues situacions: aquest nou component s'uneix de manera indestruïble al contingut audiovisual i tots els espectadors han de consumir aquella versió, o bé aquest nou component s'hi afegeix de manera separada i els espectadors poden triar què volen veure. Vegem-ne uns quants exemples. Quan un espectador va al cinema i es projecta la versió doblada o la versió subtitulada, ha de veure la versió que el cinema li ofereix. En canvi, quan veu aquesta mateixa pel·lícula en un servei en línia, pot ser que tingui l'opció d'activar o desactivar el doblatge, els subtítols i altres serveis en diverses llengües. També hi ha casos en què en una pantalla es projecta la versió original i l'espectador pot accedir als subtítols en una segona pantalla (un mòbil o una tauleta).

D'altra banda, com ja explicàvem per als continguts audiovisuals de partida, les versions meta es poden consumir en entorns diferents: en directe o a través d'un dispositiu (pantalla de televisió, cinema, tauleta, mòbil, etc.).

- **De quina manera?**

Tant en un encàrrec professional com en una investigació és fonamental entendre la modalitat o servei d'accessibilitat que s'ha fet servir o es vol fer servir, tenint en compte que la terminologia i les classificacions poden variar.

- **Què?**

No cal dir que qualsevol anàlisi completa també ha de tenir en compte de quin tipus de contingut es tracta, tal com explicàvem en l'apartat anterior.

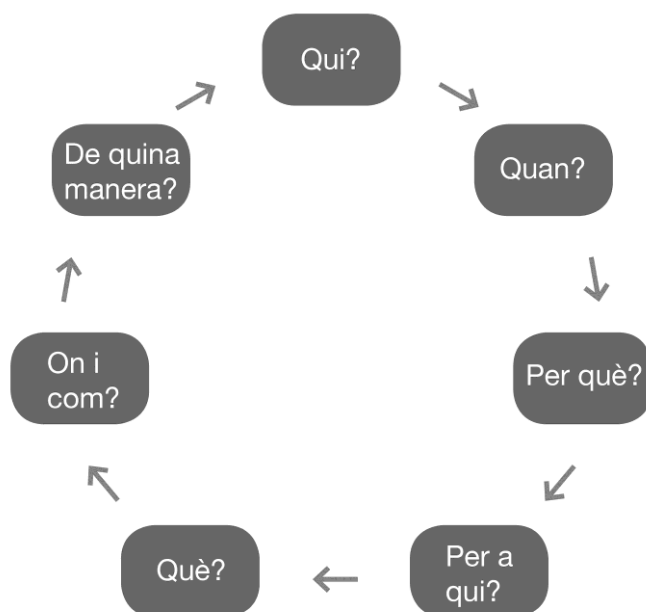


Figura 3. Caracterització dels continguts audiovisuals d'arribada

A banda d'aquesta caracterització bàsica, cada tipus de contingut demana una anàlisi més específica, sobretot vinculada als components (àudio/visuals, lingüístics/no lingüístics) que inclou.

1.5 Models d'anàlisi per a continguts cinematogràfics

En produccions fílmiques, pot ser útil adoptar el model integrador de Chaume (2003), que parteix dels estudis cinematogràfics per identificar dues grans dimensions: l'externa, que inclou a) factors professionals, b) factors del procés de comunicació, c) factors sociohistòrics, i d) factors de recepció, i la interna, que se centra en a) problemes de traducció comuns a totes les modalitats i b) problemes específics de la TAV. És en aquest darrer apartat que Chaume proposa relacionar la construcció del text fílmic amb la feina del traductor.

Tot seguit resumim la llista d'elements que Chaume identifica.

- a) Lingüístics: inclouen la llengua en tota la seva complexitat (fonètica, morfologia, sintaxi, lèxic, fraseologia, etc.).
- b) Paralingüístics: qualitats primàries (característiques de la veu humana), qualificadors (per exemple, una veu nasal o una veu amb la bona plena),

diferenciadors (rialles, esternuts, plors, tos, sospirs) i alternants (clics, aspiracions, etc.), com també silencis i pauses.

- c) Musicals: cançons i peces musicals, amb lletra o sense.
- d) Efectes especials: explosions i qualsevol tipus d'efecte afegit.
- e) Col·locació del so: procedència del so i de les veus, que poden ser diegètiques o extradiegètiques, i poden trobar-se en camp o fora de camp. Hi afegim nosaltres que en els continguts immersius com la realitat virtual es poden trobar dins el camp de visió o fora del camp de visió.
- f) Iconogràfics: elements visuals compartits o no per les diverses cultures, incloent-hi icones, índexs i símbols.
- g) Fotogràfics: perspectiva, il·luminació i color.
- h) Planificació: la manera com es compon el film a partir de l'ús de diversos plans.
- i) Mobilitat: la manera com es mouen objectes i persones dins la imatge, especialment pel que fa a la proxèmica (distància), la cinèsica (moviments corporals) i l'articulació bucal (moviment de la boca).
- j) Gràfics: textos escrits en pantalla (subtítols, títols, crèdits, etc.).
- k) Sintàctics: el muntatge final de les escenes, amb diverses transicions possibles.

Una anàlisi dels factors generals explicats a la figura 2 i dels factors específic que identifica Chaume permetrà als professionals de seleccionar la millor estratègia traductora i als investigadors d'entendre les decisions preses pels professionals.

1.6 De la traducció audiovisual a l'accessibilitat als mitjans

Al llarg d'aquest capítol hem fet malabarismes amb els termes “traducció” i “accessibilitat”. Hem parlat de “modalitats de traducció” però també de “serveis d'accessibilitat”, i hem jugat amb els verbs “fer accessible” i “traduir”. Per què aquests equilibris? Fem un salt enrere.

1.6.1 La traducció audiovisual

L'interès acadèmic per la traducció de continguts audiovisuals és relativament recent. S'inicia el segle passat amb aportacions com les de Cary (1956), Laks (1957) o un número monogràfic de FIT Babel de l'any 1960. El 1987 se celebra a Estocolm un congrés sobre doblatge i subtitulació (*Conference on dubbing and subtitling*), organitzat per la European Broadcasting Union (EBU), i aquí arrenquen una sèrie de publicacions clau com les de Mayoral, Kelly i Gallardo (1988), Pommier (1988), Delabastita (1989), Luyken *et al.* (1991) o Ivarsson (1992). En aquesta època no es estrany referir-se a la traducció audiovisual com a “traducció subordinada” o “restringida” (*constrained* en anglès) (Titford 1982: 113), “traducció fílmica” (*film translation*), “traducció de pel·lícules i televisió” (*film and TV translation*) o “traducció per a la pantalla” (*screen translation*), com recull Orero (2004a: vii).

A partir dels noranta el nombre d'estudis i tesis doctorals en l'àmbit augmenta, i el 1996 se celebra la primera edició del congrés Languages and the Media, que d'aleshores ençà s'ha fet cada dos anys a Berlín. En aquest període la terminologia

continua sent inestable i hi trobem, com recopila Orero (2004a: vii), expressions del tipus “traducció multimèdia” (Gambier i Gottlieb, 2001) o “traducció per als mitjans”, entre d’altres. En l’àmbit professional, cap dels que ens hi dedicàvem ens definíem com a traductors audiovisuals. Si se’ns preguntava per la feina, contestàvem que “traduíem pel·lícules” (Castro, 2001). En l’entorn acadèmic tampoc no era estrany trobar obres que haguessin de justificar en els capítols inicials que el doblatge o la subtitulació són traduccions de ple dret i no pas adaptacions (Díaz-Cintas, 2003: 32).

Aquesta indefinició terminològica i aquest desconeixement social de la professió s’ha anat redreçant lentament. L’any 1999 s’organitzen a Castelló les V Jornades sobre la traducció: la traducció audiovisual; l’any 2001 se celebra a Barcelona el congrés SETAM, que aborda l’“Estat Actual de l’Estudi de la Traducció Audiovisual a Espanya”, i el 2007 es fa el primer Congrés Internacional de Traducció Audiovisual (CITA), de caràcter professionalitzador. Així mateix, sorgeixen programes de postgrau dedicats a l’estudi de la TAV. La Universitat Autònoma de Barcelona (UAB) hi té un paper capdavanter: el 2001 comença a impartir el primer postgrau de TAV de l’estat, que es converteix en màster el 2004 i incorpora també una versió en línia. Altres universitats de parla catalana també hi han contribuït, amb la inclusió de la TAV dins els programes de graus —la Universitat Jaume I n’és pionera— o bé proposant programes de postgrau i màster. D’aquestes facultats n’han sortit fornades de traductors que, ara sí, ja s’anomenen “traductors audiovisuals”. I és que, malgrat la diversitat terminològica inicial, el terme “traducció audiovisual” s’ha imposat (Díaz-Cintas i Remael, 2007: 11).

1.6.3 L’accessibilitat als mitjans

Just quan la terminologia es començava a consolidar en TAV, l’accessibilitat als mitjans (*media accessibility* en anglès) entra en força en aquest camp. Un punt d’inflexió és el congrés Media for All, celebrat a la UAB el juny del 2005, organitzat pel grup internacional TransMedia. En aquest congrés, i en certa manera ja en el congrés In So Many Words celebrat l’any anterior a Londres, es fa evident que hi ha altres pràctiques relacionades amb l’accessibilitat que atreuen l’interès dels experts en TAV (Matamala, 2017). D’aleshores ençà l’interès per l’accessibilitat s’ha fet evident amb el desenvolupament de congressos específics, com les edicions posteriors de Media for All; el congrés de Respeaking, iniciat el 2006 a Forlì; el congrés d’audiodescripció ARSAD, iniciat a Barcelona el 2007, o el congrés de videojocs i accessibilitat Fun for All, iniciat el 2010 a Barcelona.

Arribats en aquest punt, el lector es pot preguntar, com fa Romero-Fresco (2018a): la TAV i l’accessibilitat als mitjans són dos camps diferents? La TAV forma part de l’accessibilitat als mitjans o és l’accessibilitat als mitjans la que forma part de la TAV?

Mirem d’entendre primer de tot l’accessibilitat de manera global. Que un producte, sistema, servei, entorn o equipament sigui accessible vol dir que el pot fer servir el màxim nombre possible de persones amb capacitats, necessitats i característiques diverses (ISO 9241-112:2017). Si partim de l’Article 9 de la Convenció sobre els drets de les persones amb discapacitat de les Nacions Unides, veurem que dins l’accessibilitat es diferencien dos grans blocs: l’accessibilitat a l’entorn físic i els transports (edificis, carreteres, mitjans de transport i serveis públics), i l’accessibilitat a la informació i a la comunicació.

La Convenció estableix que qualsevol persona ha de poder participar activament en la vida pública i política (Article 29), gaudir de la cultura, oci i esport (Article 30), rebre educació (Article 24) i atenció mèdica (Article 25), i tenir una vida laboral plena (Article 27). Per garantir l’accessibilitat a la informació i a la comunicació, que en el cas que ens ocupa seria audiovisual, cal tenir en compte dos factors: d’una banda, cal garantir

que tothom pugui interactuar amb els dispositius que donen accés als continguts, independentment de les seves capacitats. De l'altra, cal garantir que tothom pugui comprendre i gaudir dels continguts. En aquest darrer cas, això pot implicar fer una sèrie de transformacions als continguts de partida:

1. Transformar la llengua oral en llengua escrita (subtítols).
2. Transformar els elements visuals en llengua oral (audiodescripció).
3. Transformar la llengua escrita en llengua oral (audiosubtítols).
4. Transformar la llengua escrita en llengua escrita (subtítols simplificats).
5. Transformar la llengua oral en una llengua visual (interpretació en llengua de signes).
6. Transformar els elements visuals en elements tàctils (visites tàctils).

Aquestes transformacions es poden veure com a traduccions intrasemiòtiques —que al seu torn poden ser intralingüístiques o interlingüístiques— o intersemiòtiques, ampliant el radi d'acció de la terminologia de Jakobson (1959).

Les traduccions intrasemiòtiques es produeixen dins el mateix codi semiòtic i impliquen una transferència dins la mateixa llengua (de llengua oral a subtítols intralingüístics, en la mateixa llengua) o entre llengües diferents (de llengua oral a subtítols interlingüístics, en una altra llengua). Les traduccions intersemiòtiques impliquen una transferència entre codis semiòtics (d'imatges a paraules en l'audiodescripció).

Ara bé, també podem girar la moneda i considerar que l'accessibilitat podria ser el terme paraigua que ho englobés tot. En la proposta d'Orero i Matamala (2007), l'accessibilitat als mitjans inclouria dues grans potes:

- l'accessibilitat lingüística, que permet que els usuaris puguin accedir a continguts audiovisuals que no comprenen, i
- l'accessibilitat sensorial, que garanteix que aquells que no tenen accés als elements visuals o sonors hi puguin accedir.

En els darrers anys s'ha afegit a aquests dos eixos l'accessibilitat cognitiva o la vinculada a dificultats de lectura, amb la proposta de crear textos més fàcils de comprendre.

Aquesta visió àmplia de l'accessibilitat és la que ha regit la plataforma MAP (Media Accessibility Platform, <http://mapaccess.org>), inspirada per la definició de Greco (2016), segons la qual l'accessibilitat als mitjans és l'àrea de recerca que tracta de les teories, pràctiques i instruments que ofereixen accés a entorns, serveis i productes dels mitjans a les persones que no poden accedir, o no poden accedir adequadament, al contingut en la seva forma original. MAP adopta un enfocament holístic i inclou sota l'accessibilitat als mitjans tot allò que permet superar no només les barreres lingüístiques, sinó també les sensorials, des del doblatge fins a l'audiodescripció, passant per totes les altres modalitats.

Ara bé, tal com el mateix Greco (2016: 23) matisa, l'accessibilitat als mitjans s'ha desenvolupat com a disciplina en l'àmbit de la TAV. Això explica que en la primera revista acadèmica dedicada específicament a la TAV, el *Journal of Audiovisual Translation* (JAT), publicada per primera vegada el 2018, s'opti per triar “traducció audiovisual” com a terme genèric i s'inclougui l'accessibilitat als mitjans com una part de la TAV.

1.7 Accessibilitat i traducció audiovisual

Com ens posicionem en aquest llibre? Doncs considerarem que la realitat ens la podem mirar de moltes maneres.

Si ens hi aproximem des de la perspectiva de l'accessibilitat, tenim un tipus d'accessibilitat que podem anomenar "accessibilitat audiovisual", que es caracteritza perquè els continguts que es volen fer accessibles tenen elements sonors i visuals. La interpretació en llengua de signes, l'audiodescripció, l'audiosubtitulació i la subtitulació per a sords, entre d'altres, serien exemples prototípics d'accessibilitat audiovisual. Ara bé, el doblatge, la subtitulació tradicional, les veus superposades o la interpretació entre llengües orals també hi tindrien cabuda perquè en realitat ofereixen accés a aquells que no comprenen la llengua. Fixeu-vos que preferim parlar d'"accessibilitat audiovisual" i no pas d'"accessibilitat als mitjans" perquè el nostre interès no rau en l'accessibilitat de tots els mitjans, sinó en l'accessibilitat dels continguts audiovisuals, que tant es poden trobar en mitjans de comunicació com en altres entorns. Fixeu-vos també que promovem una visió àmplia de l'accessibilitat: no entenem els serveis d'accessibilitat com a continguts que beneficien exclusivament les persones amb discapacitat,³ sinó que els entenem com a serveis útils per a tothom.

Si ens hi aproximem des de la perspectiva de la traducció, trobem un tipus de traducció que anomenem "traducció audiovisual", que es caracteritza perquè els continguts que es volen traduir contenen elements sonors i visuals. Exemples prototípics de la traducció audiovisual serien el doblatge, les veus superposades o la subtitulació interlingüística, en què hi ha una transferència d'una llengua a una altra, però també s'hi podrien encabir els serveis d'accessibilitat esmentats anteriorment, en què també es produeix una transferència, encara que no necessàriament interlingüística.

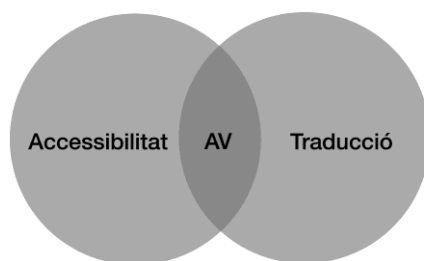


Figura 4. Accessibilitat i traducció

Aquest punt d'intersecció, aquesta franja que se solapa (figura 4), és la que abordem en aquest llibre. La realitat es pot mirar de maneres ben diferent, i serà el lector qui haurà de triar des de quina perspectiva s'hi aproxima.

³ En aquest volum no descrivim els diversos models que expliquen la discapacitat, com el model mèdic, el social, el model de drets humans, el model basat en la Classificació Internacional del Funcionament, de la Discapacitat i de la Salut, o el model de desenvolupament humà basat en les capacitats. Us remetem al resum que Tor-Carroggio i Orero (2018) i Matamala *et al.* (2018) en fan.

2 Els reptes

Traduir o fer accessible un contingut audiovisual implica prendre decisions i superar diversos reptes, reptes que per la seva rellevància han estat objecte de recerca. Segons el contingut i la modalitat, les dificultats seran unes o altres, però hi ha aspectes que solen plantejar problemes de manera recurrent. Parlem de “problemes”, però en un sentit positiu: és buscant la millor solució a cada un d'aquests entrebancs que els professionals gaudeixen de la feina. En aquest capítol presentem breument alguns dels reptes principals.

2.1 La variació lingüística

Els continguts audiovisuals poden incloure llengua real o llengua que vol imitar la realitat amb tota la seva varietat. Payrató és un dels autors que més ha parlat de la variació lingüística en català, amb obres imprescindibles que ens expliquen les característiques del català col·loquial (Payrató, 1996). En aquest apartat partirem del model de Payrató (2003), al mateix temps que consultem les fonts que l'inspiren (Halliday, 1978; Halliday, McIntosh i Stevens, 1964; Gregory i Carroll, 1978) i les adaptacions que se n'han fet en l'àmbit català (Ainaud, Espunya i Pujol, 2003).

Primer de tot, cal diferenciar la variació interlingüística de la variació intralingüística. La primera es produeix entre sistemes lingüístics diferents mentre que la segona es dona dins d'una mateixa llengua.

2.1.1 La variació interlingüística: els continguts multilingües

Les produccions multilingües són un exemple de variació interlingüística. Hi ha directors que afegeixen llengües estrangeres a les pel·lícules per donar un toc d'autenticitat a les escenes ambientades en altres països o simplement per reproduir-ne la realitat lingüística. Podeu consultar la base de dades TRAFILM per comprovar la vitalitat del multilingüisme al cinema.

Corrius i Zabalbeascoa (2011) fan una proposta d'anàlisi del que anomenen “tercera llengua” (L3), és a dir, qualsevol llengua que no sigui la llengua de partida (L1) o la llengua d'arribada (L2). Segons aquests autors, les L3 poden ser llengües inventades o llengües naturals, amb diverses subcategoritzacions. A l'hora de transferir aquestes L3 hi ha tres estratègies: a) mantenir-les igual que en el contingut original; b) neutralitzar-les, quan la L3 coincideix amb la L2, de manera que en la versió final no es distingeixin, o c) adaptar-les, quan es canvia la L3 per una llengua diferent perquè no coincideixi amb la L2.

Quan es produeixen aquestes transferències, pot ser que la modalitat de traducció triada per a aquell contingut es mantingui en els fragments on hi ha la tercera llengua o que es modifiqui. Imaginem-nos una pel·lícula hongaresa amb fragments en italià. Quan la doblem al català, l'hongarès es converteix en català i l'italià es manté en italià. Es conserva la mateixa modalitat, el doblatge, en tot el contingut. Ara imaginem-nos un documental en anglès amb escenes en suahili que a l'original ja estan subtítulades en anglès. La versió per al públic català podria combinar dues modalitats: unes veus superposades per al narrador amb uns subtítols en català dels fragments en suahili.

La manera com es trasllada el multilingüisme ha estat objecte de recerca per part d'autors com Voellmer i Zabalbeascoa (2014), Higes-Andino (2014), Sepielak (2016a, b) i Iturregui-Gallardo (2018).

2.1.2 La variació intralingüística

La variació intralingüística es produeix dins d'una mateixa llengua i la podem classificar segons dos grans paràmetres: d'una banda, hi ha varietats vinculades a l'usuari, anomenades en un sentit ampli "varietats dialectals". Aquestes varietats dialectals es poden subdividir en:

- a) Varietats geogràfiques, associades a l'origen geogràfic dels parlants.
- b) Varietats històriques, associades a un moment temporal.
- c) Varietats socials, associades a trets com el nivell cultural, el sexe o gènere, la classe social, la generació o la manera com s'ha adquirit la llengua, entre d'altres.

De l'altra, hi ha varietats vinculades a un context d'ús determinat, les varietats funcionals. Aquest tipus de varietats venen marcades per:

- a) El camp, que fa referència al tema, el qual pot ser genèric o especialitzat.
- b) El mode, que fa referència al canal (oral/escrit) i al grau de planificació (de planificat a espontani).
- c) El tenor funcional, que fa referència al propòsit comunicatiu (per exemple, informatiu o interactiu).
- d) El to o tenor interpersonal, que fa referència a la relació entre els emissors i es reflecteix en el grau de formalitat.

Hi ha qui afegeix a aquesta classificació, generalment dins les varietats dialectals, els anomenats idiolectes, trets propis d'un parlant.

A l'hora d'analitzar les característiques lingüístiques, tant del contingut audiovisual de partida com del contingut audiovisual d'arribada, cal tenir en compte tots els elements anteriors. És fonamental saber-los identificar, entendre la funció que tenen en aquell context i valorar si cal traslladar-los i de quina manera.

Pensem-hi. Mireu 10 minuts d'una sèrie o pel·lícula en la versió original i busqueu-hi exemples de variació lingüística. Comproveu tot seguit si aquesta variació s'ha traslladat al doblatge o a la subtitulació. Un exemple on es troben moltes mostres de variació en pocs minuts és el primer episodi de la sèrie *Little Britain*.

Els continguts audiovisuals per excel·lència, les ficcions cinematogràfiques, intenten reproduir tot sovint el registre col·loquial de les converses diàries. Parlem de registre col·loquial quan es tracten aspectes quotidians, amb un tenor interactiu i un to informal, a través del canal oral i sense planificació prèvia (Payrató, 1996). Diguem "intenten reproduir" perquè de la mateixa manera que les pel·lícules o sèries són un constructe, la llengua que s'hi mostra també ho és. Vol semblar espontània, però és planificada. D'això en parla Quaglio (2009), que compara la llengua de la comèdia de situació americana *Friends* amb la llengua col·loquial espontània, o Bednarek (2018), que aborda les especificitats del llenguatge de la ficció televisiva.

A banda del registre col·loquial propi de les interaccions quotidianes, hi pot haver continguts que volen reproduir altres varietats lingüístiques: sèries històriques,

conferències d'especialistes, documentals científics o comèdies multilingües són exemples diferents amb característiques lingüístiques variades.

Fins aquí hem parlat sobretot de la manera com es caracteritza la llengua de partida, però l'altra cara de la moneda és com es trasllada la variació en la versió meta. D'això n'anirem parlant als diversos capítols.

Pensem-hi. Pareu l'orella i escolteu una conversa col·loquial. Fixeu-vos en els trets fonètics, morfològics, sintàctics i lèxics que la caracteritzen. Tots aquests trets tenen cabuda en una traducció per a doblatge? Els podem reproduir si fem una subtitulació intralingüística per a persones sordes? Trobem aquests trets en produccions creades originalment en català?

2.1.3 Entre l'oralitat i l'escriptura

L'equilibri entre l'oralitat i l'escriptura és una característica pròpia de la traducció i l'accessibilitat audiovisuals. La figura 5 resumeix la relació entre oral i escrit.

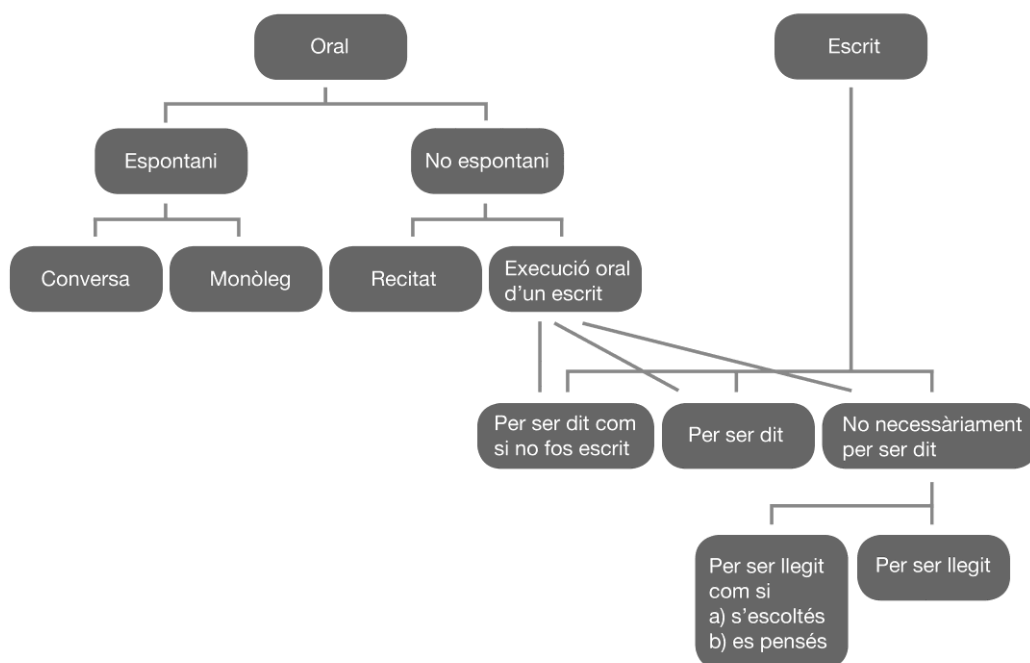


Figura 5. Classificació oral/escrit (Gregory i Carroll, 1978), segons Payrató (2003: 187).

Si intentem encaixar les modalitats que hem explicat al capítol 1 en aquest esquema, veurem la complexitat de tot plegat. Il·lustrem-ho amb un exemple que, malgrat l'aparença d'embarbussament, podreu desxifrar amb una mica de paciència.

La llengua del doblatge és una llengua oral no espontània que correspon a l'execució oral d'un escrit (el guió de doblatge). Aquest escrit l'han creat els traductors, ajustadors i lingüistes perquè uns actors l'interpretin com si no fos escrit (locució). En el procés de creació del guió de doblatge, els professionals s'han basat en la llengua oral no espontània de la versió original (contingut audiovisual original), que al seu torn deu ser una execució oral d'un escrit per ser dit com si no fos escrit (guió original). Els

professionals del doblatge potser han tingut el suport d'una transcripció escrita només per ser llegida (transcripció per a doblatge).

Animem el lector a intentar encaixar altres pràctiques en la figura 5 per entendre fins a quin punt oralitat i escriptura s'entrellacen.

2.2 La terminologia

El camp, o tema, és un dels elements que identifiquen les varietats funcionals. En els continguts audiovisuals hi podem trobar converses genèriques, però també discursos especialitzats: hi pot haver continguts de no-ficció en què uns experts s'adrecen a experts, a aprenents o al públic general, i també continguts de ficció que intenten reproduir situacions comunicatives en contextos especialitzats.

Entenem el discurs especialitzat d'una manera àmplia: seguint Domènech (2006), que es basa en Hoffmann (1998), considerem que hi ha una variació horitzontal i una variació vertical que se sobreposen per donar lloc a diversos nivells d'abstracció. La variació horitzontal va vinculada als temes que es tracten i la variació vertical, als nivells d'especialització. En els continguts audiovisuals hi podem trobar reflectits nivells d'abstracció diferents, que venen determinats sovint pel destinatari. Tots tenen un punt en comú: la terminologia.

Quan parlem de termes en continguts audiovisuals, de seguida ens venen al cap els documentals científics farcits de noms d'animals i plantes. Ara bé, de termes se'n poden trobar en continguts diversos: hi ha sèries que volen reproduir contextos especialitzats —metges, advocats, etc.—, programes de telerealtat sobre àmbits específics o pel·lícules on la terminologia té inesperadament una presència considerable. Una comèdia com *The Big Year* (David Frankel, 2011), per exemple, inclou 63 espècies i 88 famílies d'ocells (Weisshaupt, 2017), un bon maldecap per a qui li arribi l'encàrrec. També solen demanar una bona gestió terminològica determinats videojocs o produccions de ciència-ficció com *Star Trek*, en què cal crear neologismes terminològics i mantenir-los al llarg dels episodis.

Deixeu-me fer aquí un petit parèntesi i recordar algunes vicissituds de la traducció de la sèrie *Star Trek* al català per a Televisió de Catalunya. L'any 1989 vaig participar en la traducció d'alguns episodis al català en què un expert en la sèrie, un *trekkie*, revisava les propostes que fèiem els traductors. Sovint sorgien discrepàncies perquè l'expert, igual com el públic català de l'època, tenia com a referència les traduccions que se n'havien fet en castellà, no pas l'original anglès. Més endavant, el 2005, quan se'n van traduir noves temporades, el repte va ser gestionar la terminologia dins l'equip de traductors: va caler recuperar tot allò que els traductors havíem anotat de manera informal en la primera tanda de traduccions i sistematitzar-ho en un *Diccionari Star Trek* propi.

Tanquem aquest parèntesi i preguntem-nos què entenem per “terminologia” i què entenem per “terme” o “unitat terminològica”. Hi ha diverses maneres d'aproximar-se a l'estudi de la terminologia, com resumeixen Montero Martínez i Faber (2000): la Teoria General de la Terminologia (TGT) d'Eugen Wüster, la Teoria Comunicativa de la Terminologia (TCT) de Maria Teresa Cabré, la Teoria Sociocognitiva de la Terminologia de Rita Temmerman i la Terminologia basada en Marcs de Pamela Faber en són exemples. Aquí adoptem els postulats de la TCT (Cabré 2001, 2003), que considera que els termes són unitats lèxiques multidimensionals que adquireixen valor especialitzat segons les condicions discursives. Posem un exemple clàssic: el significat del terme *virus* s'activa segons el context on el trobem. No té el mateix significat en una sèrie mèdica que en un documental sobre atacs informàtics.

En relació amb els termes o unitats terminològiques, i centrant-nos en l'àmbit audiovisual, Matamala (2010a) fa una llista de problemes típics. En primer lloc, identificar un terme no sempre és senzill. Quan es tracta de termes científics, la seva complexitat fa que siguin fàcils de veure. En canvi, en àmbits com les ciències socials, en què determinats termes especialitzats poden coincidir amb mots de la llengua general, la identificació pot ser més complicada. Franco, Matamala i Orero (2010) posen com a exemple que és més fàcil identificar com a terme la unitat anglesa “*ornated horned frog*” que no pas “*student portfolio*”.

En segon lloc, entendre el significat del terme és fonamental per poder-lo transferir, i això no sempre és fàcil quan els conceptes que s'expliquen són especialitzats. Com se sol afirmar, els traductors audiovisuals no són experts en cap tema, però han de ser capaços de documentar-se i saber de tot.

En tercer lloc, quan el traductor treballa amb una transcripció, pot ser que aquest text de suport contingui males transcripcions que dificultin la feina. Dos termes de l'àmbit informàtic com *route* i *root* poden estar transcrits erròniament.

En quart lloc, trobar l'equivalent adequat pot ser un altre repte. Malgrat les múltiples eines que el traductor té a l'abast, la cerca pot ser infructuosa. Arribats en aquest punt, el dilema és saber si el terme no existeix en català o el professional no ha sigut capaç de trobar-lo. Si es confirma que el terme no existeix, generalment després de consultar-ho a especialistes, el pas següent és decidir quina és l'estratègia més adequada per transferir-lo: no traduir-lo, crear un nou terme, fer servir una paràfrasi, fer servir un terme més genèric? Com sempre, el context audiovisual i la funció del terme ens ajudaran a prendre la decisió més encertada. Afortunadament en català tenim el TERMCAT, un centre terminològic de referència que fa la tasca de cerca i creació terminològica menys feixuga.

També es pot donar el cas contrari: es poden trobar diversos equivalents per a un únic terme de la llengua original. Per exemple, *humpback whale* es pot traduir per *balena amb gep*, *balena geperuda*, *rorqual geperut*, *iubarta*, etc. Aquí la dificultat rau a confirmar en quins contextos es fan servir els equivalents i decidir quin es prioritza.

Un cas interessant és quan les fonts oficials proposen un terme que els especialistes de l'àmbit no fan servir. Quan l'any 2003 traduïa el documental *Hackers*, el TERMCAT proposava com a únic equivalent del mot anglès *hackers* la paraula *furoner*. Quina era la decisió més encertada? Donar suport a la proposta terminològica del centre de referència, per bé que aquest terme no estigués estès entre el públic general i els experts (terme *in vitro*)? O bé optar per l'anglicisme, que el centre de referència no reconeixia (terme *in vivo*)? Avui la resposta seria més fàcil perquè el TERMCAT inclou totes dues possibilitats com a sinònims complementaris, però en aquell moment el debat estava servit.

Pensem-hi. Aporteu arguments en favor i en contra de fer servir terminologia *in vivo* i terminologia *in vitro*, amb exemples concrets.

Un altre repte vinculat a la terminologia és quan l'equivalent en la llengua d'arribada és menys transparent que en la llengua de partida. Espasa (2004a: 193) fa referència al terme anglès *anti-sick serum*, que en català es tradueix per *antiemètic*, una opció molt menys comprensible per a l'espectador no especialitzat.

També pot passar que en la llengua de partida hi hagi dos termes sinònims que s'explicitin en el contingut original i que en la llengua d'arribada només n'hi hagi un. Per exemple, *fierce snake* i *inland taipan* corresponen al terme *taipan ferotge* en català. En aquest exemple hi ha una dificultat addicional: la primera forma pot induir el professional a interpretar erròniament que *fierce snake* és una descripció, que es refereix al fet que la serp és ferotge, quan en realitat és una unitat terminològica.

Precisament en relació amb la nomenclatura científica, un problema que solen tenir els traductors novells és identificar quan un terme es fa servir per referir-se a la família i no a un exemplar concret. Si en un documental es mostra un tigre i el locutor anglès s'hi refereix com a *cat*, el traductor no ho traduirà com a *gat*, ja que el mot es refereix a la família dels felins o fèlids. En canvi, si es troba un terme menys conegut com ara *heron*, la solució no és tan clara. *Heron* en anglès es fa servir per referir-se a les aus de la família dels *Ardeidae*. Si busquem aquest terme al Cercatem, ens surten com a opcions diversos tipus d'agrons, bernats i martinets. Triar un d'aquests termes pot excloure'n d'altres i, per tant, sovint la millor solució és triar el genèric: en aquest cas, *ardeids*.

Els reptes són múltiples, però sempre cal contextualitzar les decisions. Quan no es pot documentar al català la traducció d'un terme (per exemple, un animal), l'estratègia pot divergir segons la importància d'aquell animal en el contingut audiovisual, segons el context visual i segons la modalitat de traducció escollida.

2.3 Els referents culturals

Els professionals no solament contraposen llengües sinó que també contraposen cultures. Definir "cultura" no és gens fàcil i les classificacions del que s'engloba sota aquest terme són múltiples (Jenks, 2005). No volem entrar en debats teòrics sinó que adoptem un enfocament més pràctic: entenem la cultura com la manera de viure d'un grup de persones. Fixeu-vos que no considerem la cultura només com el resultat d'una activitat intel·lectual i artística (música, pintura, literatura, escultura, etc.), sinó que adoptem una visió més àmplia en què hi tenen cabuda molts altres elements.

Els elements propis d'una cultura han rebut diversos noms, amb significats i classificacions lleugerament diferents. Mangiron (2006) en fa una repassada i recull termes com "element cultural", "element específic d'una cultura" (*culture-specific items*), "element vinculat a una cultura", "referència cultural", "reàlia", "culturema", "marcador cultural", "paraula cultural" o "referent cultural", un terme habitual en català (Santamaria, 2001; Marco, 2002, 2004). En l'àmbit audiovisual, Díaz-Cintas parla de "referents culturals" (2003), igual que Chaume (2012), però també fa servir "terme vinculat a una cultura" (*culture-bound term*) (Díaz-Cintas i Remael, 2007). Pedersen (2011) es decanta per "referents culturals extralingüístics" (o ECR, de les sigles en anglès d'*extralinguistic cultural references*).

Pedersen (2011: 43) afirma que els ECR són expressions lingüístiques i culturals que fan referència a una entitat o procés extralingüístic que forma part del coneixement enciclopèdic d'un públic determinat. És per això que per norma general s'espera que aquell públic les sàpiga identificar. En canvi, pot ser que algú que hagi après la llengua però no estigui familiaritzat amb la cultura en desconegui el significat. A partir d'una anàlisi de corpus, identifica les categories següents:

- pesos i mesures,
- noms propis, que divideix en noms personals, noms geogràfics, noms institucionals i noms de marques,
- títols professionals,

- menjar i beure,
- literatura,
- govern,
- entreteniment,
- educació,
- esports,
- monedes,
- material tècnic, i
- altres, un calaix de sastre genèric on encaixarien altres àmbits.

De classificacions n'hi ha múltiples, tant en l'àmbit de la traducció en general com en la traducció audiovisual. Nedergaard-Larsen (1993), per exemple, proposa diferenciar entre quatre grans categories: geografia, història, societat i cultura. Díaz-Cintas i Remael (2007) distingeixen les referències geogràfiques, les etnogràfiques i les sociopolítiques. El lector pot triar la que escaigui més als seus propòsits, però el que és bàsic és saber identificar aquests referents culturals en el context audiovisual i entendre'n la funció. Com bé diu Ramière (2006), els factors contextuais són clau a l'hora de triar la millor estratègia.

En relació amb la manera de traslladar aquests referents, Marco (2002, 2004) presenta una revisió de les tipologies de tècniques de traducció. Dins l'àmbit audiovisual, els autors esmentats més amunt també fan propostes pròpies. Aquí resumirem una de les propostes més recents i completes que sorgeixen de l'àmbit de la subtitulació: Pedersen (2011) (figura 6).

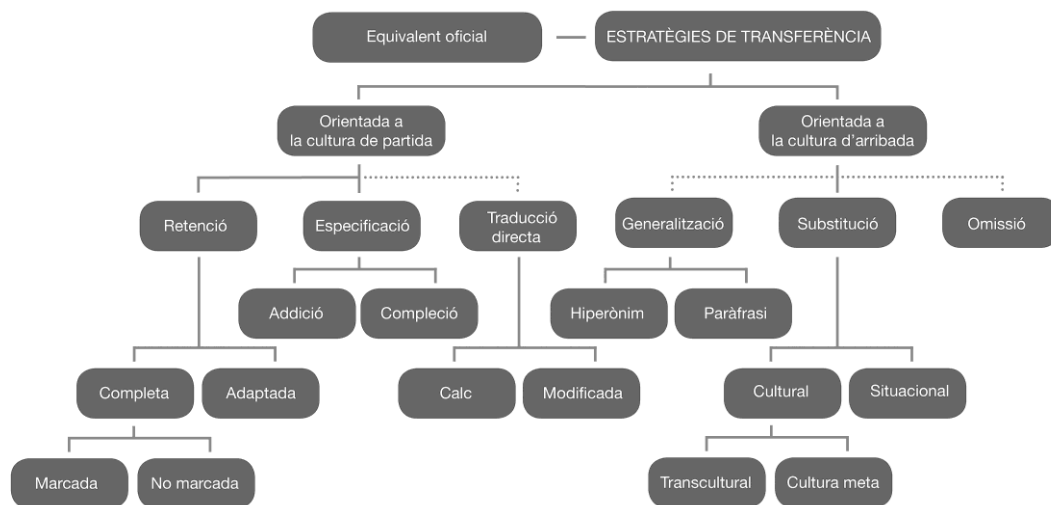


Figura 6. Taxonomia de Pedersen (2011: 75) traduïda al català.

Com és habitual en aquests tipus de models, d'estratègies de transferència n'hi ha de més orientades a la cultura de partida, i d'altres de més pròximes a cultura d'arribada. Dins del primer grup Pedersen inclou:

- a) Retenció: la referència es manlleua sense canvis (completa) o amb petites adaptacions als requisits de la llengua meta (adaptada o ajustada a la llengua meta). Quan es manté sense canvis, es pot deixar sense cap marca tipogràfica (no marcada) o s'hi pot afegir alguna marca tipogràfica com una cursiva (marcada).

- b) Especificació: s'afegeix més informació, completant el nom o acrònim (compleció) o bé afegint-hi més contingut semàntic (addició).
- c) Traducció directa: només canvia la llengua i no hi ha modificació semàntica. Aquest transferència literal pot donar lloc a un calc. A vegades es produeixen petites modificacions com alterar l'ordre de les paraules (modificada) perquè el resultat final sigui més proper a la llengua d'arribada.

Dins el segon grup hi engloba:

- a) Generalització: la transferència és menys específica i es du a terme fent servir un hiperònim o una paràfrasi.
- b) Substitució: se substitueix la referència de la llengua de partida per una altra referència (substitució cultural) o per una referència totalment diferent perquè encaixi en la situació (substitució situacional). En el primer cas, es pot triar una referència pròpia de la cultura d'arribada o bé una referència més coneguda ja sigui de la cultura de partida o d'una tercera cultura que sigui coneguda per tots dos públics (transcultural).
- c) Omissió: s'elimina la referència en el contingut d'arribada.

Fora d'aquestes dues grans categories Pedersen fa esment dels equivalents oficials, que esdevenen traduccions fixes d'un referent original a causa de l'ús o d'una decisió administrativa.

La dicotomia entre estratègies orientades a la cultura de partida i estratègies orientades a la cultura d'arribada és una manera diferent de posar sobre la taula un tema clàssic en els estudis de traducció: l'anostrament i l'estrangerització (Venuti, 1985). Mentre que l'anostrament pretén esborrar els trets forans amb la voluntat que el procés de traducció sigui invisible, en l'estrangerització s'intenten deixar trets estrangeritzants encara que es trenquin les normes de la llengua d'arribada.

2.4 La intertextualitat

Molt relacionat amb els referents culturals hi ha el concepte d'"intertextualitat". El terme neix en l'àmbit dels estudis literaris, però aquí ens centrem en la relació entre intertextualitat i traducció. Ho fem guiats de la mà de Marco (2002), que identifica cinc tipus de relacions intertextuals: *a)* entre dos textos, *b)* entre textos del mateix tipus o gènere, *c)* entre originals i traduccions, *d)* entre diverses versions d'una traducció, i *e)* entre un text i els metatextos que genera. Adoptant una visió pràctica, el que ens interessa és el que Marco anomena "al·lusió intertextual", en altres paraules, el fet que un text en citi un altre de manera més o menys explícita.

En un contingut audiovisual l'al·lusió intertextual pot ser a un altre contingut audiovisual o a un altre text. Així, per exemple, en una pel·lícula hi podem trobar referències a altres pel·lícules, referències a altres tipus de text (per exemple, a un sonet de Shakespeare) o a la cultura popular (programes de televisió de consum massiu). Aquestes referències tant poden formar part del component lingüístic (frases que procedeixen d'una altra pel·lícula) com del component visual (imatges que reproduïen imatges d'altres pel·lícules). La dificultat rau a identificar-les, entendre la funció que compleixen en el context audiovisual i decidir la millor estratègia per traslladar-les.

2.5 L'humor

Transferir a una altra llengua o canal l'humor d'un gag, d'un personatge còmic o d'una comèdia pot ser tot un repte. Com sempre, cal copsar l'element humorístic en el contingut original, entendre quina funció té i adoptar la millor estratègia de transferència. Zabalbeascoa (1996, 2001) proposa una classificació prenent com a unitat d'anàlisi el que en anglès anomena *joke* (Mateo i Zabalbeascoa, 2018). Ho traduïm amb molta cautela com a "broma", entenent que no es tracta d'una acció que fa algú per riure's d'algú altre sinó d'una mostra d'humor textual (visual o verbal) ideada per una persona.

- a) Bromes internacionals o binacionals, en què l'efecte còmic no depèn de cap joc de paraules específic d'una llengua ni de cap element específic de la cultura de partida.
- b) Bromes culturals-institucionals, en què cal adaptar les referències institucionals o culturals per mantenir l'efecte humorístic.
- c) Bromes nacionals, que són més pròpies d'una determinada comunitat i juguen amb els estereotips.
- d) Bromes lingüísticoformals, que depenen d'elements com la polisèmia o l'homofonia.
- e) Bromes no verbals, que poden incloure elements visuals, sonors o una combinació de tots dos.
- f) Bromes paralingüístics, en què es combinen elements verbals i no verbals.
- g) Bromes complexes, que combinen dues o més de les bromes anteriors.

Aquesta classificació serveix d'inspiració a Martínez Sierra (2008, 2009), que aborda la traducció de l'humor i parla de dues grans categories: acudits simples (*chistes simples*), amb un sol element humorístic, i acudits complexos, que inclouen diversos elements:

- elements sobre la comunitat i institucions,
- elements de sentit de l'humor de la comunitat,
- lingüístics,
- visuals,
- gràfics,
- paralingüístics,
- sonors, i
- elements humorístics no marcats.

Inspirant-nos en aquestes classificacions i seguint el fil del que hem explicat en els dos primers capítols, podríem reduir aquesta proposta a una taxonomia més bàsica basada en dos eixos, que es podrien combinar.

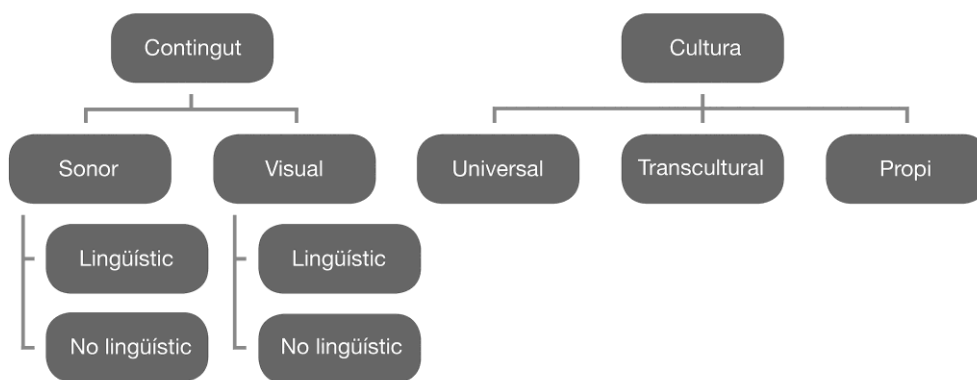


Figura 7. Eixos de l'humor en els continguts audiovisuals

Des del punt de vista dels components del contingut audiovisual, hi ha elements humorístics sonors i elements humorístics visuals, i combinacions de tots dos tipus. Al seu torn, aquests es poden dividir en lingüístics i no lingüístics, i combinacions de tots dos. Des d'un punt de vista cultural, hi ha elements humorístics universals, transculturals (és a dir, comprensibles per les diverses cultures en joc) o propis d'una cultura.

Les especificitats dels continguts audiovisuals poden facilitar o dificultar la tasca de transferir l'humor. Per exemple, si a l'original hi ha uns riures enllaunats que es mantenen en la versió d'arribada, el professional ha de fer mans i mànigues per mantenir l'element humorístic i per garantir que aquells rialles sonores tenen sentit en la versió final.

Finalment, cal tenir en compte que l'humor pot caducar. La transferència de determinats elements humorístics per al·lusions molt locals o marcades en el temps pot fer que el contingut caduqui ràpidament. En alguns casos, això és el que vol el client: una adaptació total que trenqui les normes habituals per aconseguir un efecte còmic. Aquesta estratègia s'ha aplicat en productes d'animació o continguts còmics doblats al castellà —per exemple, *El príncipe de Bel-Air*—, però no tant en català.

Al llarg del capítol hem vist diversos reptes que per la seva rellevància es troben de manera transversal en diversos continguts i modalitats. Les especificitats vinculades a cada modalitat les anirem desgranant en els capítols corresponents.

3 Les eines

Per fer una bona feina, calen eines de qualitat, i tant els professionals com els investigadors en tenen una bona colla a l'abast. En aquest capítol en presentem una llista pensant en els professionals que treballen en català i també en els que tenen l'anglès com a llengua de partida. El motiu és que la realitat audiovisual que ens envolta ens empeny sovint a traduir d'aquesta llengua, en detriment d'altres combinacions lingüístiques. Al final dediquem un apartat breu a eines per a la recerca.

3.1 Eines per a la pràctica professional

Primer de tot, cal ressaltar que les eines i recursos es van modernitzant i actualitzant, però aquest apartat reproduceix la fotografia d'un determinat moment. Malgrat les omissions que s'hi puguin trobar, i malgrat que alguna informació esdevingui obsoleta, l'objectiu és que pugui servir com una primera sistematització de tot allò que un bon professional ha de tenir sempre a l'abast. Des de la fotografia que fèiem a Matamala (2005a) han canviat algunes coses, però hi continua havent eines i recursos bàsics, o si més no categories d'eines i recursos bàsics, que cal conèixer. Obrim la caixa i traiem les eines i els recursos d'un en un.

3.1.1 Obres lexicogràfiques

Els diccionaris són una eina fonamental tant per als que contraposen dues llengües com per als que treballen en un entorn monolingüe. De diccionaris n'hi ha de diversos tipus. La lexicografia digital ocupa un lloc central i, per això, sempre que sigui possible, donem enllaços vigents en el moment d'escriure aquest llibre. També instem el lector a esbrinar si els diccionaris estan disponibles en forma d'aplicació per a dispositius mòbils.

Diccionaris generals monolingües

Els diccionaris generals monolingües ens serveixen per precisar significats o confirmar usos i grafies. El *Diccionari de la llengua catalana*, de l'Institut d'Estudis Catalans (IEC), és el diccionari normatiu de referència. La primera edició data del 1995 i la segona, del 2007 (DIEC2). És aquesta segona edició, actualitzada i amb la nova normativa ortogràfica de l'IEC incorporada, la que es troba disponible en línia i permet tant una consulta bàsica com una consulta avançada.

- *Diccionari de la llengua catalana*, de l'IEC: <https://dlc.iec.cat>

El *Diccionari normatiu valencià* (DNV), publicat en línia el 2014 i en paper el 2016, és el diccionari normatiu de referència de l'Acadèmica Valenciana de la Llengua. Deixem de banda les reflexions a l'entorn de la necessitat de tenir dues autoritats lingüístiques per a una mateixa llengua i consignem l'existència d'aquesta obra, que adopta criteris diferents dels de l'IEC sobre el lèxic normatiu.

- *Diccionari normatiu valencià*, de l'Acadèmica Valenciana de la Llengua: <http://www.avl.gva.es/lexicval>

El *Gran diccionari de la llengua catalana* (GDLC) és un diccionari integrat al portal d'Enciclopèdia Catalana. Tot i que no és normatiu, és un diccionari imprescindible. Es publica en paper (reimprès amb revisions diverses vegades) i en línia des del 1998. Té l'origen en el *Diccionari de la llengua catalana* que el 1982, 1983 i 1993 recollia el lèxic de la Gran Enciclopèdia Catalana.

- *Gran diccionari de la llengua catalana*, d'Enciclopèdia Catalana: www.enciclopedia.cat i diccionari.cat.

Aquests diccionaris es poden complementar amb diccionaris descriptius, és a dir, amb diccionaris que volen recollir l'ús real de la llengua sense valorar-ne el caràcter normatiu. És el cas del *Diccionari descriptiu de la llengua catalana* (DDLc), un diccionari en curs promogut per l'IEC que es va posant a disposició dels professionals en format electrònic a mesura que les entrades estan prou elaborades. També n'és un exemple el *Gran diccionari 62 de la llengua catalana* (GD62), un diccionari d'ús amb un ventall ampli de registres i mots no normatius, disponible només en paper. La primera edició es va publicar l'any 2000 i el 2005 se'n va fer una segona edició.

- *Diccionari descriptiu de la llengua catalana*, de l'Institut d'Estudis Catalans: <http://dcc.iec.cat/ddlc/scripts/index.html>
- *Gran diccionari 62 de la llengua catalana*, d'Edicions 62.

Completaria la llista de diccionaris generals de referència el *Diccionari català-valencià-balear* (DCVB), conegut com l'Alcover-Moll, una obra emblemàtica de la lexicografia catalana, que aporta informació històrica i dialectal.

- *Diccionari català-valencià-balear*: <http://dcvb.iecat.net>

Quan es treballa amb l'anglès, alguns diccionaris generals reconeguts són els de les editorials Merriam-Webster, Oxford o Collins. *El Merriam-Webster's Unabridged* és el successor en línia d'un diccionari de referència en anglès pel gran nombre d'entrades que conté: el *Webster's Third New International Dictionary of the English Language-Unabridged*, conegut com a *W3* o *Webster's Third*. La mateixa editorial publica també l'onzena edició del *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary*, que serveix de base per al diccionari que actualment es considera més actualitzat.

- *Merriam-Webster Unabridged*: <http://unabridged.merriam-webster.com>
- *Merriam-Webster.com Dictionary*: <https://www.merriam-webster.com>

L'*Oxford English Dictionary* (OED) és un diccionari de prestigi i probablement el més complet de la llengua anglesa. Conté informació històrica, amb moltes citacions d'autoritats, però els professionals audiovisuals segurament en faran prou amb altres obres de la mateixa editorial. Al web de l'editorial es pot trobar de manera gratuïta i en línia una versió ampliada de l'*Oxford Dictionary of English*. També està disponible en línia de manera gratuïta el *Collins English Dictionary*, que el 2018 en va publicar la tretzena edició.

- *Oxford Dictionary of English*: <https://en.oxforddictionaries.com>
- *Collins English Dictionary*: <https://www.collinsdictionary.com>

No ens entretindrem en diccionaris adreçats a aprenents, més enllà d'incloure'n un parell en les línies següents. Tot i que poden ser útils per als estudiants, sovint resulten insuficients per a la pràctica professional.

- *Longman Dictionary of Contemporary English*: <https://www.ldoceonline.com>
- *Oxford Learner's Dictionaries*: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com>
- *Cambridge Learner's Dictionary*: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/learner-english>

Poden fer servei els metadiccionaris o cercadors de diccionaris, que permeten veure d'un cop d'ull les definicions de diverses obres, tant generals com especialitzades. És el cas del portal Onelook.com, que dona accés a bona part dels diccionaris esmentats fins ara, a més d'altres com l'*American Heritage Dictionary of the English Language* o el *Cambridge Dictionary of American English*.

- *OneLook Dictionary Search*: <https://www.onelook.com>

De recursos semblants al Onelook n'hi ha d'altres, com Wordreference.com o Yourdictionary.com. Independentment de les preferències individuals, cal aprendre a fer-ne un bon ús i, sobretot, cal saber què inclouen per poder valorar el prestigi i fiabilitat de les fonts.

Pensem-hi. Busqueu una mateixa paraula en els diccionaris que hem presentat i compareu la informació que aporten. Valoreu-ne la utilitat per a un professional.

Diccionaris generals bilingües i multilingües

Els diccionaris bilingües o multilingües ens poden ajudar quan comprem el significat d'un mot, però l'equivalència se'ns escapa. De diccionaris bilingües amb el català com a llengua d'arribada o llengua de partida Enciclopèdia Catalana n'ha publicat una bona llista. N'hi ha que estan disponibles al portal enciclopedia.cat. Destacaríem el *Diccionari anglès-català*, basat en el diccionari homònim en paper publicat el 1983 per Salvador Oliva i Angela Buxton; el *Diccionari francès-català*, que presenta el contingut actualitzat del diccionari del 2003 de Carles Castellanos i Rafael Castellanos, i el *Diccionari castellà-català*, que incorpora el contingut actualitzat de la quarta edició de 2005. Aquest darrer també es troba a l'Optimot, que descriurem més endavant.

Enciclopèdia Catalana també ha publicat el *Diccionari de la llengua catalana multilingüe*, que permet cercar en paper i en línia mots en català, castellà, anglès, francès i alemany. Com s'explica a la presentació de l'obra, inclou un diccionari de la llengua catalana de 20.000 entrades i quatre diccionaris bilingües inversos (castellà-català, anglès-català, francès-català i alemany-català). També trobem un diccionari bilingüe, al costat d'altres tipus de diccionaris, al portal diccionaris.cat, de Larousse/Vox.

- Diccionaris bilingües d'Enciclopèdia Catalana: www.enciclopedia.cat
- *Diccionari de la llengua catalana multilingüe*: <http://www.multilingue.cat>
- *Diccionari Compact anglès-català* de Larousse: <https://www.diccionaris.cat>

No és estrany que el professional que treballa amb el català pugui fer servir també diccionaris bilingües d'altres llengües. Un de ben conegut ara mateix és el portal Linguee, que a més d'oferir equivalents, aporta exemples d'ús en textos paral·lels.

Diccionaris específics

Hi ha un seguit d'obres lexicogràfiques específiques que se centren en una petita parcel·la del lèxic o s'hi aproximen de manera diferent. A continuació en presentem una selecció, tant en català com en anglès, però deixem les obres especialitzades per la temàtica per a l'apartat d'obres terminològiques.

Els diccionaris de sinònims i antònims ens poden ajudar a trobar el mot just o evitar repeticions estilísticament feixugues. El *Diccionari de sinònims, idees afins i antònims*, publicat el 1970 per Santiago Pey i amb múltiples reedicions, és un dels diccionaris de referència en català, però ara mateix no està disponible en format electrònic. Sí que es pot consultar en línia, a enciclopedia.cat, el *Diccionari de sinònims Franquesa*, publicat en paper el 1998. Aquest darrer s'ha actualitzat d'acord amb la nova normativa ortogràfica de l'IEC. Un tercer diccionari, disponible al web de l'IEC, és el *Diccionari de sinònims* d'Albert Jané, que ha partit del text en paper de la segona edició, de 1995, per proposar-ne una tercera edició en línia. Finalment, també esmentaríem el *Diccionari pràctic de sinònims*, de Riera i Raspall, a Edicions 62, el *Diccionari valencià de sinònims* en línia i el diccionari de sinònims de l'editorial Vox.

- *Diccionari de sinònims* de Manuel Franquesa: <https://www.enciclopedia.cat>
- *Diccionari de sinònims* d'Albert Jané: <https://sinonims.iec.cat>
- *Diccionari de sinònims* de diccionaris.cat: <https://www.diccionaris.cat>
- *Diccionari valencià de sinònims, afins i antònims*: <https://diccionari.llenguavalenciana.com/sinonims>

Els diccionaris ortogràfics i de pronúncia, juntament amb altres recursos sobre pronunciació, poden ajudar quan cal interpretar els textos en veu alta: saber si una vocal és oberta o tancada, o si una erra es pronuncia o no, són exemples de cerques que ens poden resoldre les obres següents:

- *Diccionari ortogràfic i de pronúncia*, d'Enciclopèdia Catalana.
- *Diccionari ortogràfic i de pronúncia del valencià*, de l'Acadèmica Valenciana de la Llengua: <https://www.avl.gva.es/web/documents-normatius/diccionari-ortografic-i-de-pronunciacio-del-valencia-dopv->

Trobar la frase feta o locució adient pot ser més fàcil si es disposa de diccionaris com els següents:

- *Diccionaris de locucions i frases llatines*, d'Antoni Peris.
- *Diccionari de frases fetes, refranys i locucions*, d'Enciclopèdia Catalana.
- *Diccionari de sinònims de frases fetes*, de M. Teresa Espinal: <https://dsff.uab.cat>
- *Diccionari de frases fetes*, de Joana Raspall i Joan Martí.

També hi ha diccionaris que ens poden ajudar a evitar falsos amics o males traduccions:

- *Diccionari de dubtes i dificultats del català*, de Jordi Bruguera.
- *Diccionari de dubtes i barbarismes*, de David Paloma.
- *Diccionari pràctic de qüestions gramaticals*, de Joan Abril.
- *Diccionari de paranyes de traducció anglès-català*, de Fina Allué i Grahame J. Evans.
- *Diccionari de paranyes de traducció italià-català*, d'Isabel Turull.
- *Diccionari de paranyes de traducció francès-català*, de Carles Castellanos i Françoise Lenoir.
- *Diccionari de paranyes de traducció portuguès-català*, de M. Carmen Ferriz i Rosó Gorgori.

Com vèiem al capítol 1, és freqüent que en continguts audiovisuals s'hagin de reproduir diàlegs col·loquials. Les obres normatives sovint no són suficients i cal recórrer a obres específiques. Tot seguit en teniu unes quantes, amb el benentès que les més antigues no sempre ens faran servei per reproduir l'argot més actual.

- *Vocabulari de l'argot de la delinqüència*, de Joan Vinyoles.
- *Diccionari eròtic i sexual*, de Joan Vinyoles i Ramon Piqué.
- *Diccionari del català col·loquial. Dubtes davant del micròfon*, del Grup Flaix.
- *Diccionari del català popular i d'argot*, de Joaquim Pomares.
- *Diccionari de renecs i paraulotes*, de Pere Verdaguer.

Posem al final un calaix de sastre amb altres diccionaris:

- *Diccionari d'ús dels verbs catalans*, de Jordi Ginebra i Anna Montserrat.
- *Diccionari d'abreviacions*, d'Enciclopèdia Catalana.
- *Diccionari visual DUDEN*, d'Enciclopèdia Catalana.
- *Diccionari de la rima*, de Susanna Rafart.
- *Diccionari invers de la llengua catalana*, d'Oriol Vilaseca: <https://dilc.org>
- *Diccionari valencià de la rima*: <https://diccionari.llenguavalenciana.com/rima>
- *Diccionari d'onomatopeies i mots de creació expressiva*, de Margarida Sanjaume.
- *Diccionari de llatinismes i expressions clàssiques*, de Josep Maria Escola.

L'IEC ha publicat una llista⁴ d'obres de consulta i recursos en línia, a partir dels criteris de valoració següents:

- Es pot descarregar gratuïtament des de l'adreça que figura en la referència bibliogràfica.
- Es pot fer una cerca exhaustiva dins del recurs.
- Conté un índex analític i enllaços interns.
- Conté moltes il·lustracions.
- Conté un exemple o més a cada apartat.
- Conté equivalències en altres llengües.
- És una obra lexicogràfica general i conté més de 40.000 entrades.
- Conté definicions o glosses de les entrades o apartats, o conté regles i criteris d'ús.

Si la llengua de partida és l'anglès, l'oferta lexicogràfica és inacabable. Les consultes sobre llenguatge col·loquial solen ser habituals. Un nom de referència és Jonathon Green, autor de *The Cassell Dictionary of Slang* i de *Green's Dictionary of Slang*. Es tracta d'un diccionari en tres volums sobre l'argot no només actual sinó també històric, que ara es troba en línia. Un altre lexicògraf de prestigi és Eric Partridge, autor d'*A Dictionary of Slang and Unconventional English*, publicat per primera vegada el 1937. El 2005 Tom Dalzell i Terry Victor actualitzen aquesta obra amb el nom de *The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*. Un tercer nom és Robert Chapman, amb diversos diccionaris d'argot americà. Finalment, Oxford també ha publicat un diccionari d'argot modern.

- *The Cassell Dictionary of Slang*, de Jonathon Green.
- *Green's Dictionary of Slang*, de Jonathon Green: <https://greensdictofslang.com>
- *The Concise New Partridge Dictionary of Slang and Unconventional English*, de Tom Dalzell i Terry Victor.
- *The Macmillan Dictionary of American Slang*, de Robert L. Chapman.
- *The Oxford Dictionary of Modern Slang*, de John Ayto i John Simpsons.

També hi ha recursos d'argot fets per usuaris i disponibles en línia. L'*Urban Dictionary* s'ha convertit en una consulta obligada per la seva exhaustivitat.

⁴ Vegeu http://criteria.espais.iec.cat/files/2017/12/8-2-1b_Llista-qualificada-d-obres-de-consulta-04.pdf [consulta: 09.09.2019].

- *Urban Dictionary*: <https://www.urbandictionary.com>
- *A Dictionary of Slang*: <http://www.peevish.co.uk/slang>
- *The online slang dictionary*: <http://onlineslangdictionary.com>

Acabem aquesta secció amb recursos diversos:

- Un buscador d'abreviatures i acrònims: <https://www.acronymfinder.com>
- Un diccionari d'expressions idiomàtiques: <https://idioms.thefreedictionary.com>
- Un diccionari bilingüe de locucions i frases fetes: <https://visca.com/apac/dites>

Pensem-hi. Consulteu els diversos diccionaris d'argot esmentats, tant en anglès com en català, i identifiqueu quin tipus d'informació aporten per a cada mot.

3.1.2 Obres terminològiques

El centre de terminologia TERMCAT (www.termcat.cat) té un ventall de recursos que fan molt més fàcil la cerca d'informació terminològica.

El Cercaterm és un servei de consultes terminològiques en línia, que dona accés a totes les fitxes terminològiques que el centre té a disposició pública. Conté més de 230.000 fitxes i presenta diverses opcions de cerca. Si el Cercaterm no resol el dubte terminològic, el centre ofereix un servei d'atenció personalitzada als usuaris registrats.

La Neoloteca incorpora tots els neologismes, és a dir, paraules noves de caràcter tècnic i científic que el Consell Supervisor del TERMCAT ha normalitzat. Inclou definició i equivalències en altres llengües.

El TERMCAT també posa a disposició dels usuaris més de 125 diccionaris d'àmbits diversos i ofereix una biblioteca en línia amb totes les referències bibliogràfiques que contenen terminologia en català. A més, a través de Terminologia Oberta, permet la descàrrega de repertoris terminològics.

- Cercaterm: <http://www.termcat.cat/ca/cercaterm>
- Neoloteca: <http://www.termcat.cat/ca/neoloteca>
- Diccionaris en línia: <https://www.termcat.cat/ca/diccionaris-en-linia>
- Biblioteca en Línia: <https://www.termcat.cat/ca/biblioteca-en-linia>
- Terminologia Oberta: <https://www.termcat.cat/ca/terminologia-oberta>

El TERMCAT recopila una llarga llista de bases de dades terminològiques, tant d'universitats catalanes com d'institucions europees. No totes incorporen el català, però poden servir per documentar termes en altres llengües.

- Enllaços a bases de dades terminològiques, a l'apartat Recursos: <http://www.termcat.cat/ca/enllacos-dinteres>
- UPCTerm: <https://www.upc.edu/slt/upcterm>
- UBTerm: <http://www.ub.edu/ubterm>
- UPFTerm <http://www.iula.upf.edu/rec/upfterm>
- IATE: <https://iate.europa.eu/>
- UNTerm: <https://unterm.un.org/UNTERM>

L'IEC disposa d'un portal de terminologia de ciències i tecnologies (CiT), que dona accés a una biblioteca en línia d'obres terminològiques, un cercador de termes i un cercador d'exemples d'ús.

- CiT: <https://cit.iec.cat>

Per acabar aquesta secció, destaquem dos recursos específics, de l'àmbit mèdic i jurídic:

- *Diccionari enciclopèdia de medicina*, d'Enciclopèdia Catalana: <http://www.medic.cat>
- *Diccionari jurídic*, de l'IEC: <https://cit.iec.cat/DJC>

Pensem-hi. Imagineu-vos que heu de traduir o audiodescriure una sèrie mèdica. Busqueu quines obres terminològiques us seran útils en la vostra tasca professional.

3.1.3 Obres enciclopèdiques i atles

Les obres enciclopèdiques, ja siguin enciclopèdies en diversos volums o diccionaris enciclopèdics, ens ajuden a documentar-nos, resoldre dubtes culturals i consultes relacionades amb l'ortografia de topònims i antropònims. També podem haver de menester atles en aquest últim tipus de consulta.

Per bé que l'ús d'enciclopèdies fetes pels usuaris s'estén —la Viquipèdia n'és un exemple—, les obres de caràcter professional ens garanteixen rigor, qualitat del contingut i qualitat lingüística. En català la més destacada és la *Gran Enciclopèdia Catalana* (GEC), consultable en línia des del 1996. Des del 2013 s'hi han anat incorporant noves funcionalitats, a més de nous articles. Una altra enciclopèdia que cal conèixer, tot i que no està disponible en línia i no s'ha actualitzat, és el *Gran Larousse Català*, publicat per Edicions 62 el 1990. En anglès l'*Encyclopaedia Britannica* és la que s'ha imprès durant més anys i ha esdevingut la referència. La darrera edició en paper és del 2010 i està disponible en format electrònic. Quant a atles, el més estès també és el d'Enciclopèdia Catalana.

- *Viquipèdia*: <https://ca.wikipedia.org>
- *Wikipedia*: <https://www.wikipedia.org>
- *Gran Enciclopèdia Catalana*: <http://enciclopedia.cat>
- *Gran Larousse Català*, Edicions 62.
- *Encyclopaedia Britannica*: <https://www.britannica.com>
- *Atles universal*, d'Enciclopèdia Catalana.

3.1.4 Gramàtica, ortografia i puntuació

La llengua és la matèria primera dels professionals i l'han de conèixer a fons. Per això les gramàtiques són un recurs de capçalera. En català, la *Gramàtica de la llengua catalana* (GIEC), publicada el 2016 per l'IEC, és la gramàtica oficial que continua la normativa establerta per Pompeu Fabra el 1918. La principal novetat de la GIEC és la manera com aborda la variació lingüística: parteix de la descripció per establir la norma. Així, diferencia entre les formes de la llengua general i les formes que només són vàlides per a determinats parlars, registres o modalitats. D'aquesta gramàtica se n'ha fet una versió reduïda i adaptada per consultar en línia, publicada el 2018: la *Gramàtica essencial de la llengua catalana* (GEIEC). A banda de la gramàtica normativa, la *Gramàtica del català contemporani* és una obra clau per la seva vocació

descriptiva. Amb una primera edició de 2002 i una segona edició revisada de 2008, aborda diversos aspectes de la gramàtica catalana al llarg de tres volums. L'Acadèmica Valenciana de la Llengua també ha publicat la *Gramàtica normativa valenciana*, que té una versió divulgativa bàsica, la *Gramàtica valenciana bàsica* (GVB).

- *Gramàtica de la llengua catalana* de l'IEC.
- *Gramàtica essencial de la llengua catalana*: <https://geiec.iec.cat>
- *Gramàtica del català contemporani*, dirigida per Joan Solà, Maria-Rosa Lloret, Joan Mascaró i Manuel Pérez Saldanya.
- *Gramàtica normativa valenciana*:
<http://www.avl.gva.es/documents/31987/65233/GNV>
- *Gramàtica valenciana bàsica*:
<https://www.avl.gva.es/documents/35882/40728/GVB.pdf>

Hi ha dues publicacions que ens poden ajudar a acostar-nos a la GIEC: *La nova normativa de l'Institut d'Estudis Catalans. Guia pràctica*, de Jordi Ginebra (2017), i *La nova normativa a la butxaca*, de Neus Nogué (2018).

En anglès la llista és interminable, des de gramàtiques bàsiques per a aprenents fins a gramàtiques extenses. N'esmentem només tres: *A Comprehensive Grammar of the English Language*, una gramàtica descriptiva a càrrec de Randolph Quirk i altres autors publicada per Longman el 1985; la *Longman Grammar of Spoken and Written English*, de Douglas Biber i altres autors, publicada el 1999, i *The Cambridge Grammar of the English Language* (CGEL), de Rodney Huddleston i Geoffrey K. Pullum, publicada per Cambridge University Press el 2002. La segona conté una secció específica sobre llengua oral i es basa en un corpus:

- *A Comprehensive Grammar of the English Language*.
- *Longman Grammar of Spoken and Written English*.
- *The Cambridge Grammar of the English Language*.

Pel que fa a l'ortografia, l'*Ortografia catalana* de l'IEC és la referència normativa. Publicada el 2017, es pot consultar en format digital al web de l'IEC. L'AVL també ha publicat *La normativa ortogràfica del valencià*.

- *Ortografia catalana* de l'IEC:
https://www.iec.cat/llengua/documents/ortografia_catalana_versio_digital.pdf
- *La normativa ortogràfica del valencià*:
<https://www.avl.gva.es/documents/35882/40728/Ortograf.pdf/5a4e9e3e-b04e-43f0-85d1-61debac551ff>

Si ampliem el radi i volem abastar també aspectes tipogràfics i de puntuació, no podem oblidar manuals i tractats com els següents:

- *Ortotipografia. Manual de l'autor, l'autoeditor i el dissenyador gràfic*, de Josep M. Pujol i Joan Solà.
- *Tractat de puntuació*, de Joan Solà i Josep M. Pujol.
- *Manual d'estil*, de Josep Maria Mestres, Joan Costa, Mireia Oliva i Ricard Fité:
estil.llocs.iec.cat

Encara en relació amb qüestions gramaticals, Enciclopèdia Catalana ofereix un conjugador de verbs al seu portal, també disponible al seu diccionari a l'entrada de cada verb.

- Conjugador català: <https://www.enciclopedia.cat/obra/diccionaris/conjugador-catala>

3.1.5 Recursos textuais

Pot ser que els professionals necessitin més informació sobre la manera com es fa servir un mot o expressió, o com es feia servir antigament. Els corpus, grans quantitats de textos digitalitzats, poden aportar aquesta informació. El Corpus Textual Informatitzat de la Llengua Catalana (CTILC), de l'IEC, ofereix una cerca bàsica i una cerca avançada. Té més de 52 milions de mots i conté textos escrits en català, i també textos traduïts al català, des del 1833. N'hi ha de caràcter literari i de caràcter no literari. En català també es pot consultar el Corpus Tècnic de l'IULA (CT-IULA), un corpus textual especialitzat plurilingüe.

En anglès les referències són el British National Corpus (BNC) i l'American National Corpus (ANC).

- Corpus Textual Informatitzat de la Llengua Catalana: <https://ctlc.iec.cat>
- Corpus Tècnic de l'IULA: <http://bwananet.iula.upf.edu>
- British National Corpus: <http://www.natcorp.ox.ac.uk>
- American National Corpus: <http://www.anc.org>

A banda dels corpus, cada cop hi ha més llibres digitalitzats, ja sigui en accés obert (com ara, a Google Books) o bé a través de les biblioteques. Per exemple, és freqüent que molts continguts audiovisuals de ficció produïts als Estats Units continguin referències a passatges de la Bíblia. En aquest cas, serà útil tenir un recurs en anglès per trobar el passatge en concret i tenir accés a la versió interconfessional catalana per documentar-ne la traducció.

- Bible Gateway: <https://www.biblegateway.com>
- Bíblia catalana interconfessional: <https://www.biblija.net/biblija.cgi?l=ca&biblija.cgi>

Consultar els catàlegs d'editorials, biblioteques o llibreries pot ser una estratègia per buscar documentació, igual com les hemeroteques de diaris o els webs d'institucions.

- Catàleg col·lectiu de les universitats catalanes: <http://ccuc.cbuc.cat>
- Catàlegs de les biblioteques públiques de Catalunya: <http://biblioteques.gencat.cat/ca/biblioteques/catlegs>

3.1.6 Llibres d'estil, estàndards i recomanacions

Segons l'encàrrec professional, pot ser que calgui seguir una guia o llibre d'estil que el client tingui definit. En altres casos, pot ser que no n'hi hagi cap i el professional decideixi seguir les recomanacions d'institucions de referència.

En l'àmbit audiovisual català, un client habitual és la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (CCMA), que inclou Televisió de Catalunya. Quan es treballa per a aquest client, la norma la marca el portal lingüístic ésAdir, que incorpora, unifica i actualitza les obres que fins aleshores havien estat la referència: *El català a TVC. Llibre d'estil* (segona edició revisada de 1998), *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge* (1997) i el butlletí *Versió Doblada*. L'ésAdir, que també incorpora les *Orientacions lingüístiques de Catalunya Ràdio* (2001) i el *Llibre d'estil de CCRTV Interactiva* (2005), forma part del *Llibre d'estil de la corporació catalana de mitjans audiovisuals*, aprovat el 2011.

- ÉsAdir: <http://esadir.cat>
- Llibre d'estil de la CCMA: <https://www.ccma.cat/llibredestil>

L'ésAdir defineix el model de llengua i té una secció específica sobre doblatge i subtitulació que comentarem en els capítols corresponents.

En el cas de les televisions públiques valenciana i balear, els models lingüístics es basen en:

- *Llibre d'estil d'IB3*, de Company i Puigròs, publicat el 2006.
- *Llibre d'estil de la corporació valenciana de mitjans de comunicació, de la Corporació Valenciana de Mitjans de Comunicació (CVMC)*: https://www.cvmc.es/wp-content/uploads/2017/12/Llibre-destil-CVMC_web.pdf

També hi ha altres llibres d'estil per als mitjans de comunicació com ara:

- *Llibre d'estil per als mitjans de comunicació orals i escrits*, de Picó i Ramon, publicat el 2009: https://www.uib.es/digitalAssets/149/149297_llibrestil2aed.pdf
- *Barcelona tv. Llibre d'estil*, de Carme Ferré, de 2008.

Tot i que no se centren específicament en el català, algunes normes de l'agència d'estandardització estatal UNE i de l'organització internacional d'estandardització ISO poden servir de guia. Hi farem referència en els capítols corresponents.

3.1.7 Experts i col·legues

Quan amb els recursos anteriors no n'hi ha prou, la solució rau a parlar amb experts o col·legues que ens puguin donar un cop de mà. A banda d'enviar un missatge a aquell expert que sabem que ens pot ajudar o a aquell grup de recerca o institució especialitzats en allò que ens genera un dubte, hi ha sistemes de resolució de consultes institucionalitzats.

L'Optimot és un servei de consultes lingüístiques que ofereix la Direcció General de Política Lingüística en col·laboració amb l'IEC i el TERMCAT. Consta d'un cercador que permet buscar diferents fonts alhora, però també un servei d'atenció personalitzada. Per als estudiosos i professionals de la llengua, l'IEC ofereix la possibilitat d'adreçar consultes a l'Oficina d'Estandardització i a l'Oficina d'Onomàstica. Si es tracta de consultes terminològiques, la referència és el TERMCAT, a través del Servei d'Atenció Personalitzada.

- Optimot: <http://www.gencat.cat/optimot>
- TERMCAT: <http://www.termcat.cat/ca/Registre>
- IEC: <https://www.iec.cat/mobil/consultes.asp>

Moltes d'aquestes institucions tenen presència a les xarxes socials, com ara Twitter, que serveix de canal d'informació: @termcat, @optimotcat. Vivim en un món canviant i és arriscat proposar comptes de xarxes socials, però cal estar alerta per saber quines són les fonts amb més vitalitat. Estar en contacte amb associacions de professionals també és força recomanable.

Per acabar aquesta apartat, destaquem l'anomenada Acadèmica oberta als mitjans de comunicació, un espai de l'IEC que funciona des del 2015 i que vol mantenir un diàleg

continuat entre els professionals dels mitjans, generalment assessors lingüístics, i la Secció Filològica.

3.1.8 Altres recursos

Hi ha altres recursos que no encaixen en cap de les categories anteriors, però que es poden fer servir en l'àmbit audiovisual: convertidors de pesos i mesures, pàgines amb guions o webs amb lletres de cançons.

- Convertworld: <https://www.convertworld.com>
- Internet Movie Script Database : <https://www.imsdb.com>
- Drew's Script-o-Rama: <http://www.script-o-rama.com>
- Simply Scripts: <https://www.simplyscripts.com>
- The Screenplay Database: <http://www.screenplaydb.com/film/all>
- The Music Lyrics Database: <http://www.mldb.org>

També hi ha webs relacionats amb continguts audiovisuals i modalitats com el doblatge que també poden fer servei.

- Web de cinema en català del Departament de Cultura de la Generalitat: <http://www.gencat.cat/llengua/cinema/index.html>
- Web sobre el doblatge en català: <http://eldoblatge.com>
- Base de dades de pel·lícules qualificades del Ministeri de Cultura i Esports: <http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/catalogodecine/inicio.html>

Finalment, els cercadors ens obren un món de possibilitats si sabem fer ús de les funcions avançades que incorporen.

3.1.9. Eines i programes

Els terminis per lliurar les feines són ajustats i és clau fer una bona gestió del temps i dels recursos i disposar de les eines adequades. Vegem-ne unes quantes més.

Eines de reproducció de vídeos

Mentre que alguns clients ofereixen plataformes al núvol que inclouen un reproductor, altres envien un arxiu que el professional ha de veure al seu ordinador. Un programa gratuït que sol funcionar amb tot tipus de formats és el VLC Media Player.

- VLC Media Player: <https://www.videolan.org>

Processadors de textos

Els professionals generen textos i, lògicament, cal treballar amb un processador de textos, que pot ser comercial o lliure. Un ús avançat de les funcions dels processadors de textos (macros, funcions d'autocorrecció, etc.) pot agilitar la preparació del format que demana el client. També cal conèixer i saber configurar dreceres de teclat per no haver de dependre del ratolí constantment. Finalment, quan es treballa en projectes en equip, disposar d'una versió al núvol compartida facilita la gestió de les diferents versions.

Correctors automàtics

Malgrat que els professionals han de tenir un domini absolut de la llengua, els correctors automàtics estalvien badades. Alguns correctors catalans disponibles són el Maxigramar Pro, el corrector de l'OpenOffice o el de Softcatalà.

- <http://www.maxigramar.com/index.htm>
- <https://www.softcatala.org/programes/corrector-ortografic-de-catala-general-per-al-libreoffice-i-lapache-openoffice>
- <https://www.softcatala.org/corrector>

Programes de gestió terminològica

Al llarg de la carrera professional els professionals han de buscar molts termes i equivalents. Recollir-los mitjançant una eina de gestió terminològica pot agilitar cerques futures.

Programes de gestió

Els professionals solen ser autònoms que gestionen la seva pròpia empresa: en són directors, però també treballadors, encarregats de màrqueting i comptables. Per això, a banda de vetllar per la qualitat dels serveis, han de saber gestionar la cartera de clients i guanyar visibilitat. Una bona gestió del correu electrònic i de la imatge pública és fonamental. Fulls de càlcul i programes de gestió de tasques com Asana ajuden a organitzar-se.

Programes específics

Hi ha programes específics per a cada una de les modalitats, per bé que el seu ús no sempre està estès. Per exemple, és freqüent que els traductors de doblatge o veus superposades en català treballin amb un processador de textos i sigui només a l'estudi de doblatge on es fan servir programes específics per pautar (tallar el guió en preses) o gestionar l'enregistrament.

De programes de subtitulació n'hi ha de gratuïts i de pagament, per treballar en local o al núvol, de manera individual o col·laborativa. En alguns casos, hi ha disponible de manera gratuïta una versió amb funcionalitats limitades de la versió professional.

- Aegisub: <http://www.aegisub.org>
- Amara: <https://amara.org/ca>
- Apptek: <https://www.apptek.com/cc-appliance>
- CaptionSync: <https://www.automaticsync.com/captionsync/add-audio-description-videos-captionsync>
- EZTitles: <http://www.eztitles.com>
- FAB Subtitler: <https://www.fab-online.com>
- FinalSub: http://www.finalsub.com/index_en.html
- Fingertext: <https://www.anglatecnic.com/project/fingertext>
- Imediatrans: <http://www.imediatrans.com>
- MAGpie: <https://openassistive.org/item/magpie>
- Oona: <http://oona.net>
- Spot: <https://www.spotsoftware.nl>
- Subtitle Edit: <https://www.nikse.dk/subtitleedit>
- Subtitle Next: <https://subtitlenext.com>
- Subtitle Workshop: <http://subworkshop.sourceforge.net>
- Swift: http://www.ptl-communications.com.sg/product_files/softel/sw.html
- Titlevision: <http://titlevision.dk>

- VisualSubSync: <http://www.visualsubsync.org/home>
- Wincaps Q4: <https://subtitling.com/products/subtitle-create/create/wincaps-q4-subtitling-software>
- Zoosubs: <https://www.zoodigital.com/services/localize/subtitling>

Programes d'audiodescripció:

- ADePT: http://www.ptl-communications.com.sg/product_files/softel/ad.html
- CaptionSync: <https://www.automaticsync.com/captionsync/add-audio-description-videos-captionsync>
- Fingertext: <https://www.anglatecnic.com/project/fingertext>
- LiveDescribe: <https://livedescribe.com>
- MAGpie: <https://openassistive.org/item/magpie>
- Starfish: <https://www.starfish.tv/audio-description-video-description>

Pensem-hi. Consulteu cinc programes de subtitulació i compareu-los tenint en compte els criteris següents: gratuït/pagament, local/núvol, col·laboratiu/no col·laboratiu, característiques tècniques.

Sistemes de reconeixement de parla

Els sistemes de reconeixement de la parla es fan servir per generar subtítols en directe en la modalitat anomenada *respeaking* en anglès, *reformulació simultània* segons el TERMCAT i *reparlat* entre alguns professionals: un professional dicta els subtítols a un programa de reconeixement de la parla, prèviament entrenat, que converteix la parla en text. Aquests mateixos programes es podrien fer servir per dictar les traduccions i no haver de recórrer sempre al teclat. Això pot ser especialment útil per a continguts en què el format és més senzill i es treballa en un processador de textos: per exemple, en la traducció per a veus superposades de documentals amb presència gairebé exclusiva d'un narrador.

També s'estan desenvolupant sistemes de reconeixement de la parla automàtics que transcriuen els continguts directament (vegeu, per exemple, el Webcaptioner). A la web de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya hi ha una llista d'eines disponibles, entre les quals destaquen actualment les de l'empresa Verbio.

Sistemes de traducció automàtica i memòries de traducció

Tant les eines de traducció automàtica com les memòries de traducció han gaudit de mala fama en el nostre àmbit. Hi ha qui argumenta que es tracta d'una feina creativa i que les eines de traducció assistida o automàtica no serveixen per a aquest tipus de continguts. En aquest llibre argumentem que la traducció automàtica o la traducció assistida per ordinador no són bones o dolentes per si mateixes, sinó que cal veure quin ús se'n fa i, sobretot, cal valorar en quins contextos pot ajudar. Per nosaltres "ajudar" vol dir augmentar la productivitat, però també garantir la qualitat del contingut final i no incrementar l'esforç cognitiu del professional.

- Apertium: <https://www.apertium.org>
- Bing: <https://www.bing.com/translator>
- DeepL: <https://www.deepl.com/translator>
- Google: <https://translate.google.cat>

Si es fan servir aquestes eines, hem de recordar que els professionals poden estar sotmesos a acords de confidencialitat i que, si és així, no és possible pujar textos confidencials a recursos oberts.

Pel que fa a les eines de traducció assistida per ordinador, la recerca en traducció audiovisual és massa limitada per poder-ne valorar la utilitat, tot i que algunes eines com Wordbee o Trados afegeixen l'opció de subtitular vídeos.

- Déjà Vu: <https://atril.com>
- Matecat: <https://www.matecat.com>
- MemoQ: <https://www.memoq.com>
- OmegaT: <http://omegat.org>
- SDL Trados: <https://www.sdltrados.com>
- Star Transit NXT: <https://www.star-ts.com/technology>
- Wordbee: <https://www.wordbee.com>
- Wordfast: <https://www.wordfast.com>
- XTM: <https://xlm.cloud>

Síntesi de parla

Els programes de síntesi de parla generen text oral a partir de text escrit. Es podrien fer servir, per exemple, en l'audiosubtitulació o l'audiodescripció.

- Acapela: <https://www.acapela-group.com/demos>
- FestCat: <http://festcat.talp.cat/en>
- Loquendo/Nuance: <http://nuancevocalizerexpressive.sodells.com>
- Verbio: <https://www.verbio.com>

Pensem-hi. Agafeu un fragment d'un documental en una llengua estrangera i proveu de transcriure'l fent servir el Webcaptioner. Tot seguit, passeu la transcripció per un programa de traducció automàtica i traduïu-la a una altra llengua. Feu que una veu sintètica gratuïta en llegeixi el resultat. Tot seguit, feu el mateix procés, però corregiu el resultat després de cada fase. Reflexioneu sobre el que heu obtingut i l'esforç que us ha comportat.

La llista de recursos i eines que us hem ofert és llarga, però es podria ampliar més perquè la varietat de continguts audiovisuals demana una gran diversitat de recursos. El que és cabdal és que el professional sàpiga destriar el gra de la palla, que sàpiga navegar per Internet sent capaç d'identificar els recursos vàlids. Hi ha quatre criteris que el poden ajudar: l'autoria, la vigència temporal, les fonts i la presentació. Saber qui és l'autor o la institució que ha creat el recurs pot ser un primer filtre a l'hora d'avaluar-lo, però també cal valorar si el recurs s'actualitza i de quina manera. Cal estar atent a les fonts que sustenten les afirmacions que s'hi fan i parar atenció a l'ortotipografia i presentació dels textos: una pàgina plena d'errors lingüístics ens pot fer dubtar de la qualitat de la informació que conté.

Per acabar, recordem que a tota aquesta tirallonga de recursos i eines s'hi sol accedir des d'un ordinador. Treballar en un entorn adequat, amb una bona il·luminació, i triar un bon equip, amb una pantalla de qualitat que no castigui la vista, ajuda a evitar lesions típiques dels que passen moltes hores asseguts davant d'una pantalla.

3.2 Eines per a la investigació

Segons el tipus de recerca que es vulgui dur a terme, les eines seran diferents. Quan l'objectiu és observar el comportament dels usuaris, es pot recórrer a diversos instruments.

El *keystroke logging* o *keylogging* consisteix a gravar els moviments que es fan en un teclat (pulsacions, pauses i moviments del ratolí) mitjançant un programa com InputLog o Translog. Es pot completar la informació amb l'enregistrament de tot allò que es veu a la pantalla, amb programes com Camtasia.

L'*eye-tracker* és una eina de seguiment de la mirada que enregistra els moviments oculars. L'empresa Tobii en comercialitza.

Altres mesures són l'electroencefalografia, que enregistra, l'activitat elèctrica del cervell o la resposta galvànica —la sudoració de la pell— i el batec cardíac, que indiquen l'activació emocional (Matamala *et al.*, 2020). Aquestes darreres mesures se solen complementar amb enregistraments de les expressions facials

També es poden obtenir dades dels subjectes mitjançant mètodes d'observació indirecta, com ara els TAP (*think-aloud protocols*) —en què el subjecte verbalitza tot allò que pensa—, les entrevistes, les discussions de grup i els qüestionaris. Hi ha eines que poden ajudar a crear qüestionaris (per exemple, Survey Monkey), eines que ajuden en la transcripció (Express Scribe) i eines que ajuden en l'anàlisi:

- ATLAS.ti: <http://atlasti.com>
- NVivo: <https://www.qsrinternational.com/nvivo/what-is-nvivo>
- MaxQDA: <https://www.maxqda.com>

També hi ha eines d'anàlisi textual que permeten identificar concordances, freqüències i distribucions de mots en un text.

- AntConc: <http://www.laurenceanthony.net/software.html>
- ContaWords: <http://contawords.iula.upf.edu:3110>
- WordSmith Tools: <http://www.lexically.net/wordsmith>

Finalment, hi ha eines d'anàlisi multimodal per analitzar les imatges.

- ELAN: <https://tla.mpi.nl/tools/tla-tools/elan>
- ANVIL: <http://www.anvil-software.org>
- ExMARaLDA: <http://www.exmaralda.org>

La selecció d'una eina o una altra dependrà de l'objectiu de la investigació.

4 El doblatge

Encenem el televisor per veure una pel·lícula o una sèrie al català i el més probable és que toquem o bé amb un contingut original en català o bé amb un contingut doblat. El doblatge ha estat la modalitat de traducció que s'ha fet servir tradicionalment per traslladar la ficció televisiva i cinematogràfica forana als territoris de parla catalana. En aquest capítol presentem una panoràmica general d'aquesta modalitat de traducció. Per a detalls més concrets, remetem a Chaume (2003, 2012), Cerezo Merchán *et al.* (2016) i Marzà i Prats Rodríguez (2018).

4.1 Què és el doblatge?

El doblatge és una modalitat de traducció audiovisual gravada i amb planificació prèvia en què la versió traduïda substitueix les veus originals tot mantenint diversos tipus de sincronies. Mirem d'explicar una mica més bé aquest assaig de definició.

El doblatge implica un procés de preparació llarg per part de diversos professionals que acaba amb l'enregistrament dels diàlegs i la producció d'un contingut audiovisual en la llengua meta. Aquest procés comporta, entre altres passos, la traducció de les paraules de l'original: aquesta traducció no es fa en directe, sinó que es fa per escrit, tenint el contingut original de referència. No es tradueix un guió, com a vegades es diu, sinó que es tradueix un contingut audiovisual, idealment amb el suport d'un guió o transcripció.

La característica principal del doblatge és que els diàlegs dels originals —tot allò que diuen els personatges— se substitueixen per diàlegs en la llengua d'arribada, tot mantenint la sincronia amb els moviments dels llavis, amb la durada de les intervencions i amb la imatge en general. Això genera la il·lusió (Whitman-Linsen, 1992:17) que els personatges parlen en la llengua del públic. En el fons, el que vol l'espectador és passar-ho bé, i per això decideix creure's allò que és inversemblant: que, per exemple, un gàngster nord-americà parli català. Fent servir una expressió de Coleridge que surt recurrentment en els escrits sobre doblatge, es produeix una “*suspension of disbelief*”, és a dir, una suspensió de la incredulitat.

El doblatge ha estat la modalitat típica dels països de parla catalana, i també d'Espanya, Itàlia, Alemanya i França, en contraposició amb països que han preferit tradicionalment la subtitulació (països escandinaus, Portugal, Grècia, etc.) o les veus superposades (Polònia, Rússia, Bulgària, etc.). En països subtituladors el doblatge també s'ha fet servir en productes d'animació infantil. S'han posat sobre la taula motius ben diversos per explicar aquesta divisió: el grau d'analfabetisme del públic en el moment de prioritzar una modalitat o altra, els costos, i les polítiques lingüístiques en són tres de recurrents. Tot i que en alguns casos aquests arguments ja no serien aplicables, el pes de la tradició és incontestable: ens sol agradar allò a què estem acostumats, per bé que altres factors com el nombre de llengües que l'espectador parla o l'edat poden influir en la tria (Matamala, Perego i Bottiroli, 2017).

El lector em permetrà una petita digressió amb poca base científica: entre els anys 2011 i 2016 vaig fer unes classes en què parlàvem de models de llengua en el doblatge amb futurs professionals. En una primera sessió preguntava als alumnes què pensaven del doblatge en català i del doblatge en castellà. Una gran majoria considerava que el doblatge en castellà era millor. Després d'animar-los a posar sobre la taula elements objectius que sustentessin aquesta afirmació generalitzada, els preguntava si el doblatge en castellà també era millor en el cas de l'*anime* japonès. La resposta en aquest cas també solia ser unànime: el doblatge en català de l'*anime* era

indubtablement més bo. Així, doncs, resulta que teníem uns professionals excel·lents a l'hora de traduir dibuixos animats japonesos i uns professionals no gaire bons a l'hora de traduir sèries i pel·lícules? O potser és que aquella generació havia crescut consumint *anime* japonès a la televisió catalana i, en canvi, solia veure les pel·lícules i sèries doblades al castellà? No sé quins serien els resultats si féssim aquesta mateixa pregunta als estudiants que tenim ara a les aules: la resposta probablement vindria condicionada per l'entorn audiovisual en què han crescut, que ha canviat molt en els últims anys. Com ja deia Chaume el 2012, el panorama audiovisual no és blanc o negre. Actualment, el consum audiovisual no es fa només en una pantalla de cinema o de televisió sinó sobretot a través de plataformes en línia que ofereixen múltiples possibilitats, fins i tot doblatge en llengües on abans era impensable (vegeu els doblatges a l'anglès de les plataformes en línia). Pot ser que ben aviat la divisió entre subtitulació i doblatge deixi de tenir sentit, però aquest ventall d'opcions que s'obren no sempre inclouen el català com a llengua meta. La possibilitat de consumir doblatge en català és cada cop proporcionalment més limitada.

4.2 El doblatge en català

Fem un salt enrere i mirem a vol d'ocell l'evolució del doblatge en català. Marzá i Prats Rodríguez (2018) indiquen que hi ha tres grans àmbits del doblatge en català: televisions, sales de cinema i DVD, als quals afegim les plataformes en línia. Els primers doblatges en català per a cinema daten dels anys trenta del segle XX, però la Guerra Civil i la dictadura franquista estronquen qualsevol iniciativa audiovisual en català. Hem d'esperar al 1980, quan la Secretaria de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya comença a subvencionar el doblatge en català per a sales de cinema i es projecta *L'home elefant* (David Lynch, 1980). Els noranta són una època productiva, però el decret del cinema que s'intenta impulsar rep l'oposició de les *majors* i s'acaba derogant. La història es repeteix periòdicament: el 2010 s'aprova una llei del cinema que estableix, en l'article 18, que el 50% de les còpies de les pel·lícules de parla no castellana i amb més de 15 còpies es doblin al català (Llei 20/2010, del 7 de juliol, del cinema). Ara bé, l'oposició de les empreses és ferma, la Comissió Europea emet un dictamen en contra de la llei i l'abril de 2014 se n'aprova una modificació. De manera resumida, s'eliminen les quotes i es prioritzen els acords industrials, al mateix temps que es posa el focus en les grans produccions i el cinema infantil. Dos anys més tard, el 2016, es fa públic el *Manifest pel doblatge en català*. La taula 2 reproduïx les dades sobre doblatge en català del període 2012-2016 a Catalunya.

Taula 2. Cinema doblat en català 2012-2016

	2012	2013	2014	2015	2016
Pel·lícules	75	61	91	75	90
Sessions	27.675	14.169	16.874	19.315	17.852
Espectadors	635.855	370.992	360.021	443.721	388.034

Font: taula d'elaboració pròpia a partir de les dades obtingudes d'Idescat.

Actualment, la Generalitat té una línia de subvencions per fer augmentar el nombre d'estrenes de llargmetratges doblats o subtitulats en llengua catalana als cinemes. Es promouen les pel·lícules adreçades al públic infantil, que es poden veure després en plataformes com Movistar+ o FilminCat, i que es poden programar dins el programa CINC (Cinema Infantil en Català de Política Lingüística).

Tota la informació sobre cinema en català es troba a la web de "Cinema en català", que inclou una base de dades de pel·lícules en català. A l'ésAdir també es poden consultar les pel·lícules doblades en català a partir del títol català, castellà o original.

Pel que fa a la televisió, el 1983 es produeix una fita clau en el panorama audiovisual català: la creació de Televisió de Catalunya (TVC), la televisió pública catalana. TVC necessitava producció en català i el doblatge viu una època daurada: *Alba zulú* (Douglas Hickox, 1979) és la primera pel·lícula que projecta TV3, el 10 de setembre de 1983. L'emissora també emet amb molt d'èxit la sèrie *Dallas* doblada al català. En els informes que la Corporació publica regularment s'hi recull el volum de doblatge a l'emissora. Les dades més recents que tenim són del 2018, any en què es van doblar 843 hores: 282 hores de sèries d'animació, 240 de cinema, 71 de sèries de ficció i 250 de documentals (CCMA, 2019). Probablement aquí s'hi engloben també els documentals sonoritzats mitjançant veus superposades. En anys anteriors s'havien doblat 958 hores (2017), 1.061 hores (2016), 905 hores (2015) i 1.146 hores (2014).

Més enllà del Principat, el 1989 es crea la Radiotelevisió Valenciana (RTVV), que es tanca el 2013: durant aquest període es fan doblatges tan reconeguts com *Bola de Drac*, tot i que "la posició del doblatge en català dins el sistema televisiu valencià també és secundària o perifèrica" (Marzà i Prats Rodríguez, 2018: 69). El 2016 es crea la Corporació Valenciana de Mitjans de Comunicació (CVMC) i es posa en marxa la televisió À Punt, que publica una licitació del contracte de doblatge el 2017. Tota la producció aliena de ficció i l'animació infantil s'emeten doblada en la variant pròpia del País Valencià.

Pel que fa a les Illes Balears, el 2004 es crea l'Ens Públic de Radiotelevisió Balear (EPRTVIB) i el 2005 es fa la primera emissió d'IB3 Televisió. Al principi IB3 emet en català la producció pròpia i les sèries d'animació i emet en castellà la resta de continguts doblats. Així, *Doraemon* i *L'abella Maia* són dels primers doblatges a aquesta variant del català (Valero, 2005). A partir del 2007 la presència del català augmenta, amb sèries com *En Dawson creix* (Bibiloni, 2007) o la pel·lícula *L'Orde* (Sheldon Lettich, 2001), la primera amb doblatge mallorquí (Bibiloni, 2008). Els doblatges de la Corporació Catalana de Ràdio i Televisió (CCRTV), actualment Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals (CCMA), se cedeixen gratuïtament a l'EPRTVIB, a partir de 2007, i això genera una reacció en contra amb el *Manifest en favor del doblatge produït a les Illes Balears* (2009). A partir de l'11 de novembre de 2011, la producció aliena s'emeten amb doblatge castellà, situació que canvia a partir del 12 de desembre de 2015, quan s'opta per oferir als espectadors l'opció de triar entre versió original, versió doblada al castellà i versió doblada al català de la CCMA. L'oferta actual és de més de 600 hores anuals (Halwani, comunicació personal).

Pel que fa a Andorra, la televisió andorrana no emeten pel·lícules doblades, però sí que se'n troben a la cartellera comercial o al Cineclub de les Valls. En aquest cas, els doblatges provenen de Catalunya.

Pensem-hi. Busqueu arguments a favor o en contra de produir doblatges en diverses variants dialectals. Podeu llegir l'article de Gabriel Bibiloni "El doble escàndol del doble doblatge" (2005) i argumentar si hi esteu a favor o en contra.

Quant als DVD, la CCRTV crea el 2005 el Servei Català de Doblatge. Fins aleshores, els DVD incloïen només el doblatge català si havia estat subvencionat per Política Lingüística. A partir d'aleshores, i fins al 2015, TV3 assumeix els costos del doblatge de les produccions estrangeres que s'estrenen en sales comercials i els cedeix gratuïtament perquè es puguin incloure en DVD o vídeo i també perquè el puguin emetre les televisions que comprin els drets d'emissió d'aquestes pel·lícules. A partir del 2015 és Política Lingüística qui assumeix aquest servei.

El panorama audiovisual ha canviat ràpidament els últims anys amb les plataformes en línia, en les quals l'espectador tria què vol veure i en quina modalitat. El març del 2016 el Govern comunica en una nota de premsa que Netflix incorporarà pel·lícules en català proporcionades per la distribuïdora DeAPlaneta, concretament vuit pel·lícules doblades amb el suport de Polítics Lingüística. El 2016 s'anuncien converses entre el Govern i les plataformes en línia per fer augmentar la presència del doblatge català. Ara bé, en una consulta el dia 4 de març de 2019 al cercador de Netflix només es troben amb àudio en català produccions catalanes, no continguts doblats. En el cas de FilminCat, la presència del català és força més notable, però no es pot filtrar el contingut de manera automàtica per saber el volum de doblatges en català.

L'oferta de doblatge en català, com també l'oferta de televisió en català, ha anat canviant amb l'evolució del panorama audiovisual: el naixement de les televisions privades, el sorgiment de televisions locals, la presència de canals per satèl·lit, l'arribada de la televisió digital terrestre (TDT) i el creixement de les plataformes digitals han anat ampliant l'oferta audiovisual. Malauradament això no ha anat acompanyat d'un increment de l'oferta de doblatge en català.

Pensem-hi. Consulteu la cartellera d'un cinema i l'oferta d'una plataforma en línia: és fàcil identificar l'oferta de doblatge en català? Quina proporció té el doblatge català comparat amb el doblatge castellà o amb les versions originals subtítulades?

4.3 Classificació

El doblatge és una modalitat en què la traducció s'ofereix de manera oral, i per això s'ha englobat dins una categoria que en anglès anomenen *revoicing*. Nosaltres l'incloïm al capítol 1 dins les modalitats sonores, al costat de les veus superposades, la interpretació, l'audiodescripció i l'audiosubtitulació, i en contraposició amb les modalitats visuals.

El doblatge sol implicar una transferència d'una llengua de partida a una llengua d'arribada, és a dir, generalment és una modalitat interlingüística. Ara bé, també hi ha casos de doblatge intralingüístic. D'una banda, pot ser que un actor hagi d'enregistrar de nou el seu text perquè la qualitat de l'àudio de la gravació original no és prou bona. En aquests casos els diàlegs es postsincronitzen mitjançant el procés que en anglès es coneix com a ADR, *automatic dialogue replacement* (substitució de diàlegs automàtica). De l'altra, pot ser que en certes produccions es vulguin fer doblatges en altres variants de la mateixa llengua, una opció no exempta de polèmica. Per exemple, les dues pel·lícules de Mad Max —*Mad Max* (George Miller, 1979) i *Mad Max 2, el guerrer de la carretera* (George Miller, 1981)— es van doblar per al públic americà en un anglès australià “menys australià”, en paraules de Nornes (2007: 192). El mateix autor explica que la pel·lícula *Gregory's Girl* (Bill Forsyth, 1981) tenia intervencions en un accent de Glasgow tan marcat que es van doblar a un anglès més estàndard. Aquestes pràctiques són poc freqüents a Europa, però a Hong Kong és habitual el doblatge intralingüístic tant al xinès cantonès com al xinès mandarí de les pel·lícules pròpies. El doblatge intralingüístic també s'ha fet servir amb propòsits docents, per exemple per millorar l'expressió oral (Sánchez-Requena, 2018).

El doblatge sol tenir en compte diversos tipus de sincronia, entre les quals la sincronia labial ocupa una posició central. Ara bé, hi ha continguts en què només hi ha un narrador en *off* que se substitueix per un narrador, també en *off*, en la llengua meta. Com veurem en el capítol 5, alguns autors han anomenat aquesta pràctica “narració” o

fins i tot “comentari”, però en aquest llibre seguim la proposta de Franco, Matamala i Orero (2010) de considerar-la un “doblatge en *off*”.

El doblatge en *off* i les veus superposades se solen combinar en continguts de no-ficció (vegeu el capítol 5). En aquest llibre creiem que el doblatge en *off* es pot considerar una submodalitat del doblatge, mentre que les veus superposades són una modalitat autònoma. Veus superposades i doblatge comparteixen el fet que la banda sonora de l'original canvia, però de manera diferent: en un cas la traducció se solapa amb l'original (veus superposades) i, en l'altra, la traducció reemplaça l'original (doblatge).

La bibliografia també parla de doblatge parcial o semidoblatge (Gambier 2004, Chaume 2013) com una modalitat més pròxima a les veus superposades. Hendrickx (1984) el descriu com un sistema en què es traduïrien els diàlegs en els espais en silenci entre els diàlegs.

Finalment, el doblatge tal com l'entenem sol ser obra de diversos professionals, però també hi ha aficionats que doblen continguts per diversió. És el *fandubbing*, doblatges fets per aficionats, sovint amb propòsits humorístics (aleshores se'n diu *fundubbing*).

4.4 Característiques principals

Les característiques principals del doblatge es poden resumir en dos blocs: aspectes tècnics, vinculats a la sincronia, i aspectes lingüístics, vinculats al model de llengua.

4.4.1 Aspectes tècnics

Per crear la il·lusió que els personatges parlen català, cal una bona sincronia entre la traducció i l'original. Aquesta sincronia s'ha de produir a diversos nivells: amb la imatge en el seu conjunt, amb els moviments de la boca dels personatges, i amb la durada i el ritme de les intervencions. Diversos autors han abordat aquests aspectes tècnics, però n'esmentem tres.

Fodor (1976) proposa diferenciar entre *a)* sincronia fonètica, *b)* sincronia de personatges i *c)* sincronia de contingut. La primera fa referència a la sincronització dels sons i inclou els moviments dels llavis i, de retruc, l'expressió facial i corporal. La segona fa referència a la veu dels actors (timbre, intensitat, etc.). La darrera es refereix a l'ajust entre la traducció i l'original, que pot esdevenir complex ja que el mateix contingut pot expressar-se en llargades diferents segons la llengua.

Whitman-Linsen (1992) diferencia dos blocs. D'una banda, la sincronia visual, que subdivideix en: *a)* sincronia labial (o fonètica), *b)* sincronia de l'articulació sil·làbica, *c)* sincronia en la durada de les intervencions (isocronia), i *d)* sincronia de l'expressió facial i corporal (sincronia cinètica). De l'altra, la sincronia acústica, que fa referència a les característiques de les veus dels actors. La subdivideix en *a)* característiques vocals (la veu de l'actor ha d'encaixar amb el personatge), *b)* elements paralingüístics (to, timbre), *c)* prosòdia (entonació, melodia, ritme), i *d)* variacions culturals, accents i dialectes.

En aquest volum considerem que hi ha d'haver sincronia entre l'original i la traducció pel que fa al contingut, i d'això se n'ocupa el traductor. També hi ha d'haver sincronia entre les veus de l'original i les del doblatge, i d'això se n'ocupa el director de doblatge. I també hi ha d'haver sincronia visual, i d'això se n'ocupa l'ajustador. En aquest sentit, Chaume (2004) diferencia entre:

- a) Sincronia fonètica o labial: consisteix a adaptar la traducció als moviments labials dels personatges que apareixen en pantalla, sobretot quan els moviments articuladoris són visibles. Així, doncs, quan es pronuncien consonants bilabials (b, p, m), labiodentals (v, f) o determinades vocals (o, u), cal procurar que la traducció encaixi, especialment quan la boca és visible.
- b) Sincronia cinèsica: consisteix a sincronitzar la traducció amb els moviments dels actors que apareixen en pantalla, de manera que no es produeixin incongruències entre allò que es diu i allò que indica el llenguatge corporal.
- c) Isocronia: consisteix a adaptar la traducció per tal que duri el mateix que l'original i encaixi en l'espai disponible.

El procés mitjançant el qual s'aconsegueix la sincronia és l'ajust (vegeu apartat 5).

4.4.2 Aspectes lingüístics

La llengua del doblatge és una ficció, és una convenció. És una llengua planificada que vol ser versemblant. És, en paraules de Chaume (2003), una oralitat prefabricada. En anglès se l'ha anomenat "*dubbese*" (Myers, 1973), mot que Marzà i Prats Rodríguez (2018) tradueixen com a "doblatgès".

La llengua de les traduccions per a doblatge parteix d'un original que també és una ficció: les sèries de televisió o les pel·lícules se solen basar en un guió que presenta trets diferents de la llengua oral espontània. Quan traslladem aquest original a la llengua meta, es produeix un joc d'oralitat i escriptura: un contingut audiovisual basat en un guió escrit es trasllada a un guió escrit en la llengua meta perquè sigui interpretat per uns actors de doblatge en sincronia amb les imatges. En aquest procés de transferència els professionals que hi intervenen procuren:

- que la llengua de la traducció sigui versemblant, de manera que el públic es pugui creure que aquells personatges parlen català, i
- que la llengua de la traducció sembli una llengua oral i espontània, tot i estar preparada prèviament per escrit.

Per aconseguir-ho, no reproduïen fil per randa tots els trets de l'oral espontani sinó que en reproduïen només uns quants de seleccionats. El resultat no és una còpia exacta del català real, sinó que presenta trets propis de la llengua del doblatge (Baños-Piñero, 2009). Així, és probable que es faci servir una modalitat més estàndard que desdibuïxi diferències geogràfiques i registres, que sigui més fàcil trobar-hi interferències, i que hi hagi un nombre més gran de simplificacions i explicacions, amb una pronunciació tensa i articulada. Tampoc no és estrany que certs trets lingüístics hi tinguin una freqüència diferent respecte de la llengua espontània (Romero-Fresco, 2009a) i fins i tot respecte de la producció cinematogràfica pròpia.

Il·lustrarem aquesta diferència amb un cas concret: la traducció de les interjeccions. A Matamala (2009a) vam comparar les interjeccions d'un corpus de comèdies de situació doblades al català i un corpus de comèdies de situació originals. Les interjeccions són elements propis de la llengua oral col·loquial i ens va semblar prou significatiu veure quina presència tenien en cada tipus de contingut, i fins i tot comparar-ho amb la llengua col·loquial espontània. Vam observar que els guions escrits, tant de les produccions originals com de les produccions doblades, contenen aproximadament un 3% d'interjeccions, xifra una mica llunyana de l'aproximadament 5% que trobem en les interaccions espontànies. Ara bé, en el cas de les produccions pròpies, aquest percentatge puja a un 4,84% en la versió enregistrada perquè els

actors hi afegeixen interjeccions improvisades. En el doblatge, a causa de les restriccions del procés, aquest percentatge només passa d'un 3,03% a un 3,2%.

4.4 El procés de doblatge

Segons el tipus de contingut audiovisual i el client, el procés pot tenir lleugeres divergències, però hi ha alguns passos centrals que no es poden obviar. Ledesma i López Arnabat (2002) en fan un resum que encara avui es pot mantenir en bona mesura. Ens saltem les etapes prèvies d'adquisició de drets i ens situem en el moment en què un client (una distribuïdora, una cadena de televisió, etc.) es posa en contacte amb un estudi per encarregar-li un doblatge. L'estudi comença el procés de producció: els tècnics s'encarreguen dels formats, el director artístic veu el contingut i tria les veus, i el cap de producció selecciona els professionals que faran la traducció, l'ajust i, si escau, la revisió lingüística.

La traducció

En aquesta fase el traductor, que sol ser un professional autònom que treballa des de casa, trasllada tots els elements lingüístics de l'original, siguin verbals o visuals, a la llengua meta. És a dir, tradueix tot allò que se sent a l'original i tot allò que es veu escrit a la pantalla. Per fer-ho, sol rebre el contingut audiovisual en format de vídeo acompanyat d'un guió o transcripció. En determinades produccions, pot ser que se li facin arribar instruccions concretes sobre el contingut que ha de doblar.

Els guions o transcripcions són d'una qualitat variable i no sempre estan disponibles. N'hi ha de preproducció i de postproducció: els primers són guions previs al rodatge i els segons es creen al final. Entre allò que surt al guió de producció i el que finalment es veu hi pot haver diferències substancials. Alguns exemples de guions són:

- a) Llistes de diàlegs: conté la identificació dels personatges i una transcripció literal d'allò que diuen. A vegades inclouen codis de temps, ja sigui només d'entrada per a cada personatge o bé d'entrada i de sortida.
- b) Guió de postproducció: és una reproducció exacta d'allò que s'emet i sol incloure canvis d'escena, descripcions d'allò que passa, identificació dels personatges i una transcripció literal del que diuen. Pot incloure codis de temps.
- c) *Combined continuity script*: conté tots els plans numerats i amb codi de temps, una descripció breu d'allò que passa, la identificació dels personatges i la transcripció literal del que diuen, com també la reproducció del text en pantalla. Inclou informació temporal mitjançant codis de temps, peus i fotogrames, o tots dos sistemes.
- d) *Combined continuity and spotting list*: a més de tots els elements indicats a l'apartat anterior, s'hi afegeixen els subtítols en anglès numerats.

Alguns guions incorporen indicacions per al traductor que el poden ajudar a comprendre determinades expressions.

Pensem-hi. Busqueu cinc guions diferents a la xarxa i identifiqueu quins elements contenen. Si podeu accedir també al contingut audiovisual, comproveu si són fidels al que s'hi diu o si hi ha divergències.

A vegades també es pot haver de fer servir una traducció intermèdia: per exemple, traduir una sèrie en suec a partir d'una traducció escrita en anglès. Deixant de banda aquestes excepcions, és importantíssim insistir de nou que en el doblatge no es tradueixen guions sinó que es tradueixen continguts audiovisuals amb l'ajuda, si es té, d'un guió o transcripció. Segons l'encàrrec, pot ser que el traductor rebi instruccions més precises o que s'hagi de coordinar amb altres professionals. També se li pot demanar que signi compromisos de confidencialitat i que, en continguts d'estrena, hagi de treballar a l'estudi amb una imatge retocada per evitar que es filtri cap imatge. En aquest tipus de grans produccions és habitual treballar amb preliminars, és a dir, amb versions prèvies no finals.

Generalment els terminis són curts i el format varia segons el client (vegeu taules 3, 4 i 5), però se sol treballar amb processadors de textos.

Taula 3. Model de plantilla per a doblatge (I)

PERSONATGE	En aquest exemple hem substituït el nom del personatge i el text que diu per una descripció de la plantilla. A la part esquerra s'hi posa el nom del personatge.
PERSONATGE	Cada personatge té un nom diferent. El text se sagna tal com fem en aquest exemple. Normalment hi ha uns 60 caràcters a cada línia de text.
INSERT	S'escriu INSERT per indicar que hi ha text en pantalla.

Taula 4. Model de plantilla per a doblatge (II)

*PERSONATGE-	Alguns estudis de doblatge demanen que s'afegeixin certes marques tipogràfiques. En aquest cas, per exemple, un asterisc i un guionet.
*PERSONATGE-	Això permet automatitzar la tasca de pautar, com explicarem més endavant.

Taula 5. Model de plantilla per a doblatge (III)

#PERSONATGE	
\En aquest cas no hi ha sagnat sinó que es demana una altra disposició del text.	
#PERSONATGE 2	
\Les marques tipogràfiques són un sostingut abans del nom del personatge i una barra abans del diàleg.	

El procés de traducció pròpiament dit canvia segons les preferències del traductor: s'aconsella veure primer tot el contingut per entendre'l millor i identificar on hi haurà problemes, per tal d'iniciar el procés de documentació ben aviat. Ara bé, alguns traductors no fan aquest primer visionat per falta de temps o perquè prefereixen anar descobrint el contingut com faria un espectador. Sigui com sigui, el que és clau és que la traducció tingui en compte la imatge i que el professional sàpiga aplicar totes les estratègies de documentació necessàries per anar resolent els dubtes.

Abans es deia que l'objectiu de la fase de traducció és oferir una traducció literal que l'ajustador s'encarrega d'adaptar. Aquesta visió es basa en un concepte reduccionista i desfasat de la traducció. Per nosaltres, el traductor és l'encarregat de traslladar l'esperit de l'original a la llengua meta i, si per això cal que s'allunyi de l'original, doncs se n'haurà d'allunyar. A més, tot i que no és l'encarregat d'ajustar la traducció, cal que sigui conscient de quin personatge dirà aquelles paraules per fer una proposta lògica a cada context. En altres paraules, si la resposta d'un personatge és monosil·làbica, el traductor no ha de proposar una resposta de deu síl·labes encara que al darrere seu hi hagi un ajustador. D'altra banda, el traductor ha de ser conscient que forma part d'una cadena i per això és una pràctica freqüent afegir notes adreçades a l'ajustador o al lingüista en el format que aquests indiquin, per tal d'ajudar-los en la feina i evitar que hagin de repetir cerques.

El traductor també ha d'incloure el text que aparegui en pantalla, generalment precedit del mot INSERT. Durant la fase de traducció, cal estar atent a la imatge per no traduir erròniament paraules ambigües: si es parla de *fish*, mot que en anglès pot ser singular o plural, no es pot traduir com a *peix* en singular si a la pantalla es veuen dos peixos. També cal estar alerta als jocs de paraules condicionats per la imatge i als elements típics que poden plantejar problemes: tractaments entre personatges, temps verbals, variació lingüística, calcs, referents culturals i intertextuals, cançons, rimes, traducció de marques comercials, falsos amics, etc. Referent a aquest últim tema, en produccions cinematogràfiques on les cançons tenen un paper important, se sol contractar un lletrista perquè se n'encarregui (Comes, 2010).

Un últim tema polèmic és la traducció dels títols de les pel·lícules: la distància entre el títol original, el títol proposat pel traductor i el títol final en català pot ser molt gran. No és el traductor qui decideix el títol de la pel·lícula, sinó que les motivacions solen ser comercials.

Per acabar, un apunt pràctic: a dia d'avui la unitat de mesura de la traducció és el rotllo, deu minuts o part de deu minuts d'un contingut audiovisual. Així, una pel·lícula de 92 minuts és una pel·lícula de deu rotllos i un documental de 49 minuts és un documental de cinc rotllos.

L'ajust

Ajustar significa adaptar el text perquè compleixi tots els requisits de sincronització: la sincronia labial, la sincronia cinètica i la isocronia. Per aconseguir-ho, l'ajustador interpreta la traducció en veu alta una vegada i una altra, com si estigués fent una sessió de doblatge, i va modificant el text fins que encaixa perfectament a la boca del personatge. L'ajustador es fixa en el ritme de l'original, en les pauses, en els moviments dels personatges, en la seva posició a la pantalla. Tots aquests elements l'ajudaran a fer encaixar el text d'una manera creïble i natural.

L'ajustador també afegeix uns codis de temps que faciliten el procés d'enregistrament. Aquests codis van adreçats als actors i als tècnics. En reproduïm alguns dels més freqüents seguits d'una explicació:

- ..., / i //: aquests tres símbols marquen pauses, des de les més breus fins a les més llargues. Establir la durada de cada una d'aquestes pauses és una missió gairebé impossible, ja que les convencions varien lleugerament entre estudis. Torralba (2015: 64) indica que la barra simple sol correspondre a una pausa de menys de cinc segons i la pausa doble a una pausa de cinc a quinze segons. Les pauses d'ajust no sempre corresponen a les pauses indicades pels símbols de puntuació.
- (ON): el personatge està en pantalla i se li veu la boca. Sol ser el símbol per defecte.
- (OFF) o (OF): el personatge no està en pantalla.
- (SB): el personatge està en pantalla, però no se li veu la boca (sense boca).
- (TAP): el personatge té la boca tapada.
- (DE) o (D'E): el personatge està en pantalla, però d'esquena.
- (ON-OFF), (OFF-DE) i altres combinacions dels símbols anteriors. Es poden combinar si en una mateixa paraula —no intervenció— es dona més d'una situació.
- (G) o (GS): gest o gestos. Qualsevol so emès pels òrgans de fonació humans que no correspon a un mot i que no té cap altre símbol que els representi.
- (A): avançar el text i començar a parlar abans que l'original. S'aplica quan el personatge està en *off* o fa algun gest o soroll, per encabir-hi més text.
- (S): seguit. A l'original hi ha una pausa que a la versió doblada no cal fer.
- (SS): el personatge mou la boca, però no se sent res (sense so).
- (T): la intervenció d'un personatge se sobreposa a la d'un altre (trepitja), de manera que l'actor ha de començar a parlar abans que l'altra intervenció acabi.
- (RIU), (PL), (TUS), (CRIT), (RONCA), (PETÓ), (RESP): riu, plora, tus, crida, ronca, fa un petó o respira.
- (ATT): parla a través del telèfon.
- (ATR): parla a través de la ràdio.
- (ATTv): parla a través de la televisió.

L'ajustador també indica els ambients i *adlibs*.

(AMBIENT) o (AMB): veus que se senten de fons sense distingir frases concretes. Per exemple, un carrer o un despatx. No són frases importants per a la trama. Solen venir amb la banda sonora i, si no, s'hi posen veus ja gravades o se n'inventen de noves.

(AD LIB): frases en segon pla o sobreposades, a vegades parcialment intel·ligibles. L'ajustador sol proposar una sèrie de frases inventades que es graven a l'estudi.

L'ajust el pot dur a terme el mateix traductor o bé un altre professional. A Catalunya no sempre és fàcil que el traductor pugui fer d'ajustador ja que hi ha un seguit d'ajustadors professionals que fan aquesta feina. Al País Valencià, en canvi, la figura del traductor i l'ajustador solen coincidir (Marzà i Prats Rodríguez 2018: 91). La taula 5 reproduceix un guió ajustat inventat.

Taula 5. Exemple de guió ajustat

NÚRIA	(OF) Escolta, (ON) no hauríem de començar a assajar el nostre número?/ He trobat uns instruments que ens poden (DE) anar bé.
FARNERS	(G) Ostres, potser sí.
NÚRIA	(ON) Què et sembla aquesta disfressa?

Una altra tasca que es pot demanar als ajustadors és que creïn una llista de personatges, que inclou tots els personatges que parlen en el contingut audiovisual i que, per tant, cal doblar.

La revisió lingüística del text escrit

La revisió lingüística es du a terme en dos moments clau: quan es disposa del guió traduït i ajustat, prèviament a l'enregistrament, i quan es disposa dels diàlegs gravats (vegeu més avall). Quan el revisor lingüístic rep el guió escrit, comprova que s'han seguit les recomanacions del client i que el text és adequat. Ressaltem aquest adjectiu perquè l'objectiu no és que la traducció ajustada sigui correcta o normativa sinó que sigui adequada. També és freqüent que el revisor afegeixi indicacions de pronunciació adreçades als actors per evitar errors durant l'enregistrament.

El pautatge

El guió de doblatge es talla en *takes*, o preses, on se sol indicar el número de presa i el codi de temps. Aquesta feina la solia fer l'ajudant de direcció, però actualment es pot fer de manera automàtica mitjançant eines informàtiques. Els criteris de segmentació en preses es basen generalment en el nombre de línies per presa, el nombre de línies per personatge i les pauses llargues. A Catalunya una presa no té més de 8 línies, mentre que al País Valencià poden arribar a 10. Un mateix personatge no pot tenir més de 5 línies de text en una presa, i se sol tallar una presa a partir de 10 segons, amb diferències segons els estudis.

En aquest punt del procés, el resultat és un guió traduït, ajustat, corregit i pautat, és a dir, un guió preparat perquè pugui començar la gravació a la sala de doblatge.

L'enregistrament

L'enregistrament a l'estudi es desenvolupa en convocatòries, cada una de les sessions de gravació a què es convoquen els actors. El contingut audiovisual no s'enregistra de manera seqüencial, sinó que s'agrupen les preses segons els personatges que hi intervenen, per tal que el procés sigui al més ràpid possible. El director de doblatge (Pena, 2017) supervisa el doblatge, tant en aspectes tècnics com artístics, amb la presència imprescindible dels tècnics de so. A vegades els assessors lingüístics també hi participen per resoldre dubtes de pronunciació durant la gravació. Arribats aquí, el resultat és una versió oral, generalment encara no mesclada.

La revisió lingüística de la versió enregistrada

Si el revisor lingüístic no ha pogut participar en les convocatòries de doblatge, se li envia la versió enregistrada perquè comprovi que no hi ha cap error de pronunciació. També aprofita per revisar el text de nou, per si hi ha cap problema lingüístic i, si escau, demana un *retake*, és a dir, que es torni a gravar aquell fragment.

Les fases tècniques finals

Si hi ha hagut cap error amb el doblatge, es demana que es torni a gravar la presa equivocada. Finalment, es fan tots els processos tècnics per generar la versió final que s'envia al client, el qual pot demanar més canvis si no està satisfet amb el resultat. En el cas de grans produccions, hi sol haver un supervisor que fa el seguiment de tot el

procés. Tant en el cas de la CCMA com de la CVMC, els professionals, que han d'haver superat unes proves, tenen el suport de la Corporació quan tenen dubtes.

Pensem-hi. Mireu un episodi d'una sèrie doblada al català: fixeu-vos en les sincronies i com es fa encaixar la traducció a les boques dels personatges, tenint en compte els diversos tipus de plans (primeríssim pla, primer pla, pla mig, etc.).

4.5 Estàndards i recomanacions

Actualment no hi ha cap estàndard internacional de doblatge, si més no que coneguem, entenent com a estàndard un document validat per una agència d'estandardització. Sí que hi ha recomanacions o guies d'estil, internes o publicades (per exemple, trobareu les de Netflix al seu web).

Quan es tradueix per a doblatge a Catalunya, una referència indubtable són les recomanacions de la CCMA. El llibre d'estil inclou unes disposicions preliminars, la *Guia editorial*, el *Manual d'ús* i el portal lingüístic *ésAdir*. En el *Manual d'ús* s'explica el model de llengua que promou la CCMA i a l'*ésAdir* s'hi detallen aspectes més concrets. L'*ésAdir* inclou un apartat dedicat al doblatge on es donen indicacions sobre la llengua del doblatge. Es fa èmfasi en la importància del llenguatge col·loquial i en la necessitat de generar una traducció no literal i creïble en què la imatge mana.

El portal lingüístic inclou recomanacions sobre diversos temes: l'ús de l'article davant de noms de persona, el passat perifràstic, la veu passiva, els tractaments, la barreja de llengües i les referències culturals, entre d'altres. Aquest portal i llibre d'estil són hereus de les *Orientacions lingüístiques per a doblatge*, que van esdevenir un llibre d'estil el 1997 (*Criteris lingüístics per a traducció i doblatge*) i es van anar ampliant amb els 12 números del butlletí *Versió Doblada* (1997-2005). Posteriorment, es va crear una llista de distribució. Carbó (2010a) explica el procés de formació del servei lingüístic de doblatge a TV3, com també al relació amb els traductors homologats per la cadena i els estudis als quals se subcontracta el doblatge.

En el cas del País Valencià, la CVMC (2017) ha publicat un llibre d'estil que incorpora una secció sobre traducció audiovisual, amb un subapartat sobre el doblatge. S'hi descriuen les característiques principals des d'un punt de vista tècnic i lingüístic i les especificitats de cada gènere. S'hi fan recomanacions sobre l'ús dels símbols d'ajust i sobre aspectes lingüístics.

En el cas de les Illes Balears, Marzá i Prats Rodríguez (2018: 75) indiquen que la definició del model de llengua va correspondre inicialment al COFUC (Consorci per al Foment de l'Ús de la Llengua Catalana), integrat a la Conselleria d'Educació i Cultura, fins que el 2008 la Universitat de les Illes Balears va passar a fer-se'n càrrec. Aquest model s'ha codificat, segons les autores, en el *Llibre d'estil per als mitjans de comunicació orals i escrits* (Picó i Ramón, 2009). El model que actualment guia la televisió balear és el *Llibre d'estil d'IB3* (Company i Puigròs, 2006), però només fa referència a aspectes periodístics i no pas a especificitats del doblatge.

Pensem-hi. Busqueu quines recomanacions donen els recursos esmentats en aquest apartat sobre l'ús dels pronoms febles. Tot seguit, mireu un episodi d'una sèrie de ficció fixant-vos en l'ús dels pronoms febles. Reflexioneu sobre l'ús d'aquestes formes en contextos formals i informals, i en les diferències de models, si escau.

4.7 Recerca en doblatge

La recerca en doblatge és àmplia i de caràcter sobretot descriptiu. Vegem-ne un petit tast. Les aproximacions teòriques solen tenir en compte la traducció audiovisual en conjunt, tot i que alguns autors fan un esment especial del doblatge, com ara Chaume (2012), que presenta un model teòric de referència (vegeu capítol 1) o Zabalbeascoa (1996), que posa sovint com a exemples comèdies de situació doblades quan explica el seu model. Bosseaux (2015), per la seva banda, adopta un model multimodal que té en compte els elements lingüístics, acústics i visuals per analitzar la construcció de personatges. També hi ha publicacions que aborden la relació entre gèneres i doblatge (Agost, 2011).

De visions històriques en trobem a Izard (1992), Ávila (1997b), Ballester (2001), Sande García (2011), Chaume (2012) o O'Sullivan i Cornu (2019). Altres investigadors aprofundeixen en aspectes concrets com la censura cinematogràfica (Ávila, 1997c), el redoblatge (Zanotti, 2015) o el doblatge de llengües minoritàries (Zabalbeascoa, Izard i Santamaria, 2001; O'Connell, 2003; Barambones, 2012).

El procés de doblatge l'han estudiat autors com ara Fodor (1976), Pommier (1988), Whitman-Linsen (1992), Ávila (1997a), Chaves (2000), entre d'altres. Cerezo Merchán *et al.* (2016) investiguen les convencions de doblatge que s'apliquen a l'estat espanyol. Hvelplund (2018), per la seva banda, estudia el procés de traducció mitjançant *eye-tracking*: observa la distribució de l'atenció entre diverses parts de la pantalla i mesura l'esforç cognitiu.

Dins el procés de doblatge, l'ajust ha estat un tema relativament poc tractat: Mayoral (2003), Espasa (2004b) i Matamala (2010b), d'una banda, i Gilabert, Ledesma i Trifol (2001), de l'altra, n'han parlat des d'una perspectiva acadèmica i pràctica, i Chaume (2004s, 2007) ha comparat les pràctiques en diversos països. Herbst (1994) té una monografia sobre ajust en alemany i, més recentment, Spiteri Miggiani (2019) ha publicat un volum sobre el tema.

Com dèiem abans, bona part de les investigacions han estat descriptives. Sovint s'han basat en estudis de cas, però també hi ha exemples de corpus més amplis (Baños Piñero, Bruti i Zanotti, 2013): el corpus de Forlì (Heiss i Soffritti, 2008) o el de Pavia (Pavesi i Freddi, 2009) en són exemples paradigmàtics. També s'han creat corpus *ad hoc* per investigar fenòmens lingüístics diversos (Romero-Fresco, 2009a; Baños-Piñero, 2009). En català, trobem el corpus creat per Matamala (2005b).

L'anàlisi de la llengua del doblatge ha estat objecte de tantes investigacions que la llista és necessàriament incompleta: hi ha reflexions a l'entorn del model de llengua en el doblatge (Agost, 1999; Pavesi i Freddi, 2009; Romero-Fresco, 2006, 2009a; Brumme, 2008; Baños-Piñero i Chaume, 2009). Ens poden interessar especialment els que tenen en compte el català: per exemple, Dolç i Santamaria (1998), Izard (1999), Marzà i Chaume (2009), Carbó (2010a, 2010b) o Pujol (2015). Dins estudis sobre la llengua de TV3 hi sol haver capítols dedicats a la llengua del doblatge (Bassols, Rico i Torrent, 1997; Bassols i Segarra, 2009).

Quant a elements lingüístics concrets, en el doblatge en català s'han estudiat les interjeccions (Cuenca, 2006; Matamala, 2005b, 2007a, 2009a), els marcadors d'intensificació (Marzà, 2016), els renecs (Pujol, 2006) o les unitats fraseològiques (Torralba, Marzà i Chaume, 2012), per esmentar-ne uns quants. Comes (2010) i

Brugué (2013) parlen de la traducció de temes musicals, mentre que Borràs i Matamala (2009) estudien la traducció dels noms propis en pel·lícules d'animació.

Pel que fa a aspectes prosòdics, Sánchez-Mompeán (2017) estudia com es trasllada l'entonació anglesa al doblatge en castellà. En català, Forcadell (2016) analitza l'accentuació no estàndard en el doblatge català. Matamala (2011), per la seva banda, estudia els elements paratextuals que envolten el doblatge.

Més recentment, la traducció de pel·lícules multilingües ha atret l'atenció de Corrius i Zabalbeascoa (2011) i Higes-Andino (2014). La traducció de l'humor en el doblatge l'han abordat Zabalbeascoa (2001) o Martínez Sierra (2008), entre d'altres.

No pot faltar a la llista d'estudis el doblatge d'elements culturals o intertextuals. Botella Tejera (2011) estudia l'intertext audiovisual, mentre que altres autors se centren en la traducció de referents culturals (Ranzato, 2016), la ideologia i la censura (Richart Marset, 2012) o la representació del gènere (De Marco, 2012).

D'estudis de recepció n'hi ha menys, i tracten de la recepció del doblatge per part del públic (Bucaria i Chiaro, 2007). També hi ha investigacions sobre la recepció dels personatges (Palencia Villa, 2002; Darder, 2014) i la recepció de l'humor (Fuentes Luque, 2000). Més recentment, s'ha fet servir l'*eye-tracking* per estudiar la manera com el públic mira els doblatges en comparació amb els continguts originals (Romero-Fresco, 2020). En aquesta línia, hi ha recerques que comparen la recepció de continguts doblats i subtitulats (Matamala, Perego i Bottiroli, 2017).

Quant a noves tecnologies, la bibliografia és més escassa. Martí Ferriol (2009) exposa les eines informàtiques disponibles per a l'automatització en traducció audiovisual i Chaume (2013) aprofundeix en noves eines i públics per al doblatge, incloent-hi el *fandubbing*.

Ja per acabar, la didàctica de la traducció per a doblatge, i en especial de l'ajust, l'aborda Chaume (2008) amb un seguit d'exercicis.

La llista que hem presentat és incompleta, però esperem que serveixi el lector com a punt de partida per endinsar-se en la recerca sobre doblatge.

5 Les veus superposades

Si mirem un reportatge o un documental traduït al català en què hi hagi persones parlant a càmera, el més probable és que hi tinguem accés gràcies a les veus superposades, o *voice-over* en anglès. És típic començar qualsevol publicació sobre aquesta modalitat dient que és l'aneguet lleig de la traducció audiovisual o una pobra òrfena (Bogucki, 2013) a qui ningú no ha fet gaire cas. Intentarem ser optimistes. Si bé és cert que aquesta modalitat ha quedat sovint en un tercer pla, darrere el doblatge i la subtitulació, les veus superposades tenen una presència considerable a les nostres pantalles i les investigacions existents ja no són anecdòtiques. En aquest capítol definim i classifiquem les veus superposades, n'expliquem els trets principals i fem un resum de la recerca en l'àmbit. No donem cap visió històrica ni aportem dades del volum de continguts que es generen en català amb veus superposades, ja que sovint les dades no distingeixen entre doblatge i veus superposades.

5.1 Què són les veus superposades?

Les veus superposades són una modalitat de traducció audiovisual gravada i amb planificació prèvia en què la traducció se sent per sobre de la veu original, excepte al principi (i sovint al final) de cada unitat, en què se sol sentir només la veu original.

En el nostre entorn les veus superposades es fan servir en continguts de no-ficció, com ara documentals, reportatges o entrevistes, i també en programes de telerealtat o docudrames. També se'n poden trobar en anuncis, vídeos corporatius, pàgines web, extrems de pel·lícules i fins i tot en manuals d'instruccions en format audiovisual.

Però no és així a tot arreu: a l'Europa de l'Est les veus superposades es fan servir per als continguts de ficció. És el cas, per exemple, de Polònia, Bulgària, Rússia, Estònia, Lituània, Letònia o Bielorússia. Probablement el lector català s'estranyarà que els espectadors polonesos vegin sèries de televisió traduïdes mitjançant una veu monòtona anomenada *lektor* que interpreta tots els personatges i se sent per sobre de l'original. Al capdavant, tot es redueix a una qüestió d'hàbit: de la mateixa manera que l'espectador català està avesat al doblatge, l'espectador polonès està acostumat a les veus superposades. O si més no de moment. Caldrà veure si les noves possibilitats de consum audiovisual modifiquen aquestes tendències.

Com el mateix nom indica, la clau de les veus superposades és el solapament de veus. Aquest solapament el trobem no només en continguts audiovisuals, sinó també a la ràdio. Quan es posa un tall de veu d'un polític estranger i per sobre se sent una veu que ho tradueix, no pas en directe sinó de manera gravada i preparada, també parlem de veus superposades.

Ha estat el nom en anglès d'aquesta modalitat, *voice-over*, el que ha fet que a la bibliografia, i fins i tot a la pràctica, hi hagi hagut confusions. En anglès *voice-over* té dos significats: en estudis cinematogràfics, *voice-over* es fa servir per referir-se a la veu d'un narrador o personatge que està en *off*, és a dir, que no és visible. Així, per exemple, la veu en *off* de Sir David Attenborough explicant-nos el comportament d'uns hipopòtams en un documental seria, en anglès, un *voice-over*. També seria un *voice-over* la verbalització dels pensaments d'un personatge en una pel·lícula, quan aquest personatge està en *off*. En aquests dos casos no hi ha solapament de les veus de l'original i de la traducció.

El solapament és la clau del segon significat del terme *voice-over*. En traducció audiovisual parlem de *voice-over* en anglès o de veus superposades en català quan,

per exemple, en un documental una persona parla a càmera en una llengua i per sobre se sent la versió catalana.

No ha ajudat gaire a desfer la confusió originada per la paraula anglesa (Franco, 2001a) el fet que en la pràctica el terme *veus superposades* es faci servir relativament poc en l'àmbit professional i que, per contra, el mot anglès *voice-over* es faci servir sovint en el sentit cinematogràfic. Així, qui tingui un client estranger es pot trobar que li demani un “*voice-over*”, però es refereixi a una veu en *off*. I qui tingui un client català, pot trobar-se que simplement li encarregui la “traducció” o “doblatge” d'un documental, quan en realitat n'està demanant una traducció per a veus superposades.

5.2 Relació amb altres modalitats de traducció audiovisual

Les veus superposades, juntament amb el doblatge, s'han considerat un tipus de *revoicing* (Luyken *et al.*, 1991: 80), és a dir, una modalitat en què es modifica la pista de veu de l'original mitjançant una nova sonorització. També hi ha qui l'ha considerat un tipus de doblatge (Dries, 1995: 309) i fins i tot s'ha relacionat amb la interpretació (Gambier, 1996: 9). Nosaltres considerem que són una modalitat autònoma, però que comparteixen cert trets amb altres modalitats, especialment el doblatge i la interpretació simultània.

Les veus superposades i el doblatge comparteixen el fet que la banda sonora de l'original es modifica: en un cas, la traducció se sobreposa a l'original i en l'altre, la traducció substitueix l'original. Tant en una modalitat com en l'altra cal tenir en compte diverses sincronies, però la diferència és que en el doblatge es busca la sincronia labial quan els actors estan en pantalla, mentre que en les veus superposades no hi ha sincronia labial.

Les veus superposades i la interpretació simultània comparteixen el fet que la traducció se sobreposa a l'original, però hi ha una diferència clau: mentre que les veus superposades es preparen prèviament per escrit i s'enregistren, la interpretació simultània sol ser en directe.

Si bé hem establert diferències clares entres veus superposades, doblatge i interpretació simultània, es poden donar situacions híbrides. Per exemple, es poden enviar talls d'entrevistes a intèrprets autònoms perquè en gravin la interpretació deixant sentir l'original al principi i al final, en altres paraules, mantenint la sincronia típica de les veus superposades.

Les veus superposades també es poden relacionar amb la subtitulació, ja que en totes dues modalitats tant l'original com la traducció estan a l'abast del públic (Espasa, 2004a). A més, en algunes combinacions lingüístiques, veus superposades i subtitulació comparteixen la necessitat de condensar l'original perquè encaixi en l'espai disponible.

Les veus superposades també s'han relacionat amb el semidoblatge o doblatge parcial (*half-dubbing*, *partial dubbing*), ja sigui considerant-les un terme sinònim (Gambier, 2004), ja sigui englobant el semidoblatge dins el paraigua de les veus superposades (Chaume, 2013). Chaume (2013: 108) descriu el semidoblatge com una modalitat en què un lector masculí llegeix els diàlegs del protagonista masculí, una lectora femenina llegeix els de la protagonista femenina i de vegades una tercera veu llegeix els diàlegs dels altres personatges. Hendrickx (1984), per la seva banda, considera el doblatge parcial un sistema que permetria reproduir parcialment el que diuen els diàlegs en els espais en silenci, ja sigui mitjançant una descripció breu del que passa o un resum en estil indirecte. Es dedueix de l'article de Hendrickx que és una proposta

pendent de posar en pràctica que caldria avaluar. De fet, ben poques referències hi hem trobat posteriorment. Potser el que més s'hi assemblaria seria la proposta de Wozniak (2012: 216) de canviar les veus superposades pel que ella anomena “*voice-in-between*”, una veu entremig, en què el principi de superposició se substituiria pel de juxtaposició.

Les veus superposades també s'han relacionat amb dues modalitats menys conegudes: la narració i el comentari (o comentari lliure) (Pönniö, 1995). Malauradament les definicions d'aquestes modalitats s'han anat repetint en la bibliografia sense aportar gaires dades. Pel que fa a la narració, s'ha definit com una mena de veus superposades (Chaume, 2012: 3) o unes veus superposades típiques dels monòlegs (Luyken *et al.*, 1991: 80). Pel que fa al comentari lliure, s'ha considerat una manera d'adaptar totalment un programa pensant en un nou públic i canviant-ne el contingut original (Laine, 1996). Chaume (2012: 4) el defineix com una variació de les veus superposades en què es manipula la traducció amb finalitats humorístiques.

Franco, Matamala i Orero (2010) trenquen aquesta visió i consideren que cal diferenciar les veus superposades de la narració i el comentari, i proposen fins i tot canviar la terminologia. Vegem per què.

En primer lloc, en les veus superposades sempre hi ha solapament, mentre que a la narració, i sovint en el comentari, no n'hi ha. La pista de veu de l'original desapareix. Per tant, no es pot dir que la narració sigui un subtipus de veus superposades.

En segon lloc, “narració” i “comentari” semblen termes més propis de l'àmbit cinematogràfic que no pas de la traducció audiovisual. Així, doncs, podem dir que en un documental hi ha una narració o un comentari, en referència a un narrador en *off*. Ara bé, podem dir que la modalitat de traducció és una narració o, en cas que sigui més lliure, un comentari? Franco, Matamala i Orero (2010) creuen que no, i ho justifiquen dient que la substitució de la pista de veu original per una pista de veu traduïda no deixa de ser un doblatge. Per diferenciar-lo del doblatge amb sincronia labial, i entendre que s'aplica sobretot a intervencions en *off*, l'anomenen “doblatge en *off*”.

Ja tenim, doncs, una peça del trencaclosques encaixada: quan hi ha solapament, parlem de veus superposades. Quan hi ha substitució sense sincronia labial, parlem de doblatge en *off*. Però què passa quan la traducció és tan lliure que s'assembla ben poc a l'original? La resposta és que, segons l'encàrrec, hi pot haver nivells d'adaptació diferents, tant en les veus superposades com en el doblatge en *off*. Així, hi pot haver un documental sobre fauna exòtica en què el nivell d'adaptació sigui mínim; un reportatge d'actualitat en coproducció que s'hagi d'adaptar perquè sembli una producció pròpia, o un contingut còmic en què calgui manipular força l'original amb l'única voluntat de fer riure el públic. Independentment del nivell d'adaptació, continuem parlant de veus superposades si hi ha solapament, i de doblatge en *off* si hi ha substitució de la veu original sense sincronia labial.

En l'entorn català, el més habitual és que aquestes dues modalitats es facin servir en productes de no-ficció de la manera següent:

- a) Per als narradors en *off* se sol fer emprar el doblatge en *off*.
- b) Per als narradors que miren a càmera se sol fer servir les veus superposades.
- c) Per als entrevistats que miren a càmera, tot i que en alguns moments també poden estar en *off*, veus superposades.

- d) Per a les intervencions espontànies, generalment veus superposades. També hi pot haver subtítols, sobretot quan els emissors parlen en una tercera llengua.
- e) Per a les imatges d'arxiu, fragments de pel·lícules, etc., es pot recórrer a diverses modalitats, com ara doblatge o subtitulació.

Pensem-hi. Mireu un documental o reportatge traduït al català i fixeu-vos en la manera com es combinen les diverses modalitats. Observeu si diferents cadenes apliquen el mateix criteri.

5.3 Classificació

Hi ha diverses classificacions de les veus superposades. Grigaraviciute i Gottlieb (1999) diferencien entre veus superposades en primera persona i veus superposades en tercera persona. Si un entrevistat expressa el punt de vista fent servir la primera persona del singular (*A mi em sembla que...*), unes veus superposades en primera persona mantenen aquesta mateixa primera persona en la llengua d'arribada, mentre que unes veus superposades en tercera persona fan servir un estil indirecte. En l'entorn català, fem servir habitualment les veus superposades en primera persona.

Els mateixos autors diferencien entre veus superposades isosemiòtiques i diasemiòtiques. En el primer cas, el solapament es produeix entre el mateix tipus d'element semiòtic: una veu sobre una veu. Són les veus superposades que hem descrit fins ara. Les diasemiòtiques corresponen a una veu que se sobreposa a un text escrit. Imaginem-nos que en una pel·lícula es veu a la pantalla un text escrit i, en comptes de sobreimprimir un text en català a la pantalla, la traducció es fa de manera oral. No hi aprofundirem perquè és una classificació poc estesa.

Una tercera classificació és la que Matamala (2018a) proposa en relació amb el nombre de veus. Així, hi ha veus superposades en què es fa servir una única veu per traduir tots els personatges (per exemple, a la televisió polonesa) i hi ha veus superposades en què es fan servir diverses veus (per exemple, a la televisió en català). A mig camí hi trobem possibilitats diverses, com ara fer servir una veu masculina per a totes les veus masculines i una veu femenina per a totes les femenines.

Una darrera classificació, de caràcter més pràctic, és la que fa Orero (2004b) i recuperen Franco, Matamala i Orero (2010). Les veus superposades poden ser per a producció o per a postproducció. En el primer cas, el traductor s'enfronta a un contingut en procés de creació, a un producte que encara no està acabat. Per exemple, pot haver de traduir una entrevista sense transcripció que posteriorment s'editarà i formarà part d'un reportatge televisiu. En el segon cas, el traductor s'enfronta a un contingut acabat, que sol anar acompanyat d'un guió o transcripció. Per exemple, pot haver de traduir un documental per a un estudi de doblatge.

5.4 Característiques principals

En la modalitat de veus superposades, els professionals han de tenir en compte aspectes tècnics i lingüístics.

5.4.1 Aspectes tècnics

Orero (2006a) i Franco, Matamala i Orero (2010) parteixen de Chaume (2004) per diferenciar els tipus de sincronies següents: isocronia de veus superposades, sincronia cinètica i sincronia d'acció. Luyken *et al.* (1991) consideren també que cal tenir en compte la sincronia de literalitat. El que no cal complir en el cas de les veus superposades és la sincronia labial, cosa que fa que el procés sigui generalment més ràpid i barat.

Isocronia de veus superposades

La isocronia de veus superposades permet que se senti l'original al principi i final de cada unitat, i que la traducció quedi ajustada a l'espai disponible. Així, se sent primer la veu de l'original i tot seguit s'abaixa el volum i se sent la veu de la traducció. Al final s'acaba primer la traducció perquè es pugui tornar a sentir la veu de l'original.

La primera pregunta que segurament us fareu és quant de temps s'ha de sentir l'original. A la bibliografia hi ha autors que s'aventuren a donar un nombre de segons, generalment entre un i tres, però l'experiència ens diu que aquesta xifra és molt variable i depèn en bona mesura de l'original. No és el mateix un documental amb un narrador pausat que un docudrama amb intervencions ràpides. La situació ideal seria aquella en què l'espectador pogués sentir una unitat de sentit, alguna paraula que, en cas de conèixer la llengua original, li permeti relacionar original i traducció. Ara bé, Sepielak (2016a) observa que la realitat no sempre és així: en diàlegs ràpids no se sol complir aquesta isocronia de veus superposades i traducció i original solen acabar igual. Fins i tot hi ha casos en què la traducció pot acabar més tard. Per descriure aquests casos, Sepielak parla d'isocronia total, quan se sent com a mínim una paraula de l'original al principi i al final; isocronia inicial, quan se sent com a mínim una paraula al principi, i isocronia final, quan aquesta paraula se sent només al final.

La segona pregunta clau és què s'entén per "unitat", és a dir, on cal deixar respirar la traducció perquè se senti l'original. I aquí tampoc no hi ha respostes clares. Les pauses i el ritme del discurs original són factors que condicionen aquesta decisió. Mentre que en un cas pot ser que la unitat sigui tota la intervenció d'un emissor, en altres casos es pot haver de tallar aquesta intervenció en diversos segments.

Pensem-hi. Busqueu diversos tipus de continguts traduïts al català mitjançant veus superposades i observeu si es manté la isocronia. Fixeu-vos en quins moments se sent l'original i en quins moments hi ha solapament de veus.

Per aconseguir la isocronia de veus superposades, sovint cal condensar i reformular l'original. En la combinació anglès-català, una traducció fil per randa sol implicar un text massa llarg perquè encaixi en l'espai disponible, un cop descomptats els fragments inicials i finals en què se sent l'original. La solució rau a resumir i modificar l'original, generalment eliminant repeticions, vacil·lacions i marcadors discursius propis de la llengua oral. Vegeu-ne un exemple a la taula 6.

Taula 6. Exemples de reformulació i condensació

Original	Traducció per a veus superposades
It's a bit frightening. I mean, I suppose when I compare myself with, you know, when I was Georgia's age, I didn't have, I don't know about you Sam, I didn't have you know a say about what I was going to wear and what I wasn't going to wear. Font: <i>Little Women. A day in the life of the teenager.</i>	Fa una mica de por. Si em comparo amb mi mateixa a l'edat de la Georgia... no ho sé, tu, Sam, però diria que jo no decidia què em posava ni què no em posava.

It just comes cascading down the bank, and on through, like, one minute, I mean you just had to make sure all the cattle run was alright, you know, so just hoping it wasn't going to get any deeper. Font: <i>Killer wave</i> .	Va baixar com en cascada en un minut. Jo només patia que el bestiar prengués mal, només esperava que no pugés més el nivell.
--	--

Sincronia d'acció

Hi ha sincronia d'acció quan la traducció coincideix amb les imatges. Pot semblar una obvietat, però a vegades la reformulació que hem explicat en les ratlles precedents comporta modificacions considerables en la traducció respecte de l'original. No volem que a causa d'un canvi d'ordre ens trobem que es parli d'una gasela quan s'enfoca un lleó, o la inversa. La traducció s'ha d'integrar en el contingut audiovisual: no traduïm només paraules.

Sincronia cinètica

La sincronia cinètica està relacionada amb l'anterior, i fins i tot es podria considerar que n'és una subcategoria. S'assoleix quan la traducció encaixa amb els gestos que fan les persones que apareixen a la imatge. Així, si un personatge fa un moviment de cap que equival a una negació, seria incongruent que la traducció fos una afirmació. De la mateixa manera, si en un documental un arqueòleg assenyala amb la mà l'espatlla d'una estàtua egípcia gegant tot afirmant *i aquí tenim l'espatlla de...*, haurèm de procurar que aquest fragment es pugui llegir quan l'expert fa el moviment.

Sincronia de literalitat

Luyken *et al.* (1991) creuen que també cal complir el que anomenen "sincronia de literalitat", segons la qual els fragments en què se sent l'original s'han de traduir de manera literal. Els professionals de la traducció no solen rebre amb gaire entusiasme aquest consell perquè, sens dubte, la prioritat és oferir una bona traducció, no pas una traducció literal. Ara bé, també és cert que en aquests moments inicials i finals és on la traducció és més vulnerable. Un espectador amb uns coneixements mínims de l'original però amb pocs coneixements de traducció es pot sorprendre que la traducció no reproduïxi literalment l'original. El consell seria prioritzar una bona traducció i, si és possible (però només si és possible), mantenir certa literalitat en aquests fragments on la traducció és més vulnerable.

5.4.2 Aspectes lingüístics

Les veus superposades parteixen d'un contingut audiovisual en què hi ha elements visuals i sonors. El traductor, que pot tenir o no tenir una transcripció de l'original, genera un guió que tradueix els mots escrits (text en pantalla) i els mots parlats (diàlegs i monòlegs). Els primers se solen reproduir en forma de text en pantalla i els segons es llegeixen en veu alta. El que rep el públic és, de nou, un contingut audiovisual en què la traducció se solapa amb l'original. Aquest joc d'oralitat i escriptura, juntament amb les sincronies que cal respectar, condiciona la feina.

És habitual que en les veus superposades s'eliminin alguns trets d'oralitat, com les vacil·lacions o repeticions no significatives, els falsos inicis o alguns marcadors discursius perquè la traducció encaixi. La finalitat principal de les veus superposades en un documental, reportatge o entrevista no és reproduir els trets d'oralitat del parlant, sinó transmetre allò que diu. En aquest sentit, les veus superposades són diferents del doblatge des d'un punt de vista lingüístic, i aquesta diferència es nota també en l'aspecte tècnic. La pista de veu de l'original se sent i no hi ha cap voluntat de fer creure als espectadors que aquelles persones parlen català. Una altra diferència es

troba en la prosòdia: en les veus superposades s'ha buscat tradicionalment una dicció correcta, sense cap accent marcat, i amb un to poc enfàtic.

Les afirmacions dels paràgrafs anteriors es poden aplicar clarament als típics documentals de divulgació científica o als reportatges d'actualitat, amb un narrador i diversos experts que parlen a càmera. Ara bé, el ventall de productes de no-ficció, o a la frontera entre la ficció i la no-ficció, es va ampliant i aquestes recomanacions es van relaxant segons el contingut. Així, en programes de telerealtat, no és estrany trobar-hi veus més enfàtiques i traduccions amb més trets d'oralitat i variació.

5.5 El procés de traducció per a veus superposades

En un procés típic, el traductor rep un contingut audiovisual per traduir en format digital, acompanyat si és possible d'un guió o una transcripció. El contingut es pot trobar en fase de postproducció (és a dir, ja està acabat) o pot estar en fase de producció (no està acabat). Pel que fa al guió o transcripció, com ja hem explicat al capítol de doblatge, n'hi ha de diversos tipus, amb una qualitat desigual.

La traducció

En primer lloc, molts professionals veuen tot el contingut audiovisual per conèixer el context, acostumar-se a la dicció dels que hi parlen i preveure problemes. A continuació, hi sol haver un procés de documentació. Si bé alguns traductors prefereixen documentar-se a mesura que sorgeixen els entrebancs, dur a terme primer el procés de documentació pot donar marge temporal si cal fer consultes externes. No és el mateix fer una pregunta per correu electrònic quan es comença a traduir un documental que quan s'està a les acaballes i la data de lliurament és imminent.

Un cop acabada la documentació, comença el procés de traducció pròpiament dit, durant el qual cal tenir en compte els aspectes lingüístics i tècnics explicats anteriorment. Se sol treballar amb un processador de textos —tot i que darrerament el format Excel s'està estenent— i és fonamental tenir la imatge a l'abast. Hi ha qui prefereix fer un esborrany de traducció que després sincronitza i hi ha qui prefereix anar traduint i ajustant. Sigui com sigui, el que el traductor ha de lliurar és un text escrit en què figura la traducció de tots els elements verbals del producte, ja siguin orals (intervencions, però també cançons) o escrits (text en pantalla).

Alguns dels reptes que han de superar els traductors de veus superposades són comuns als d'altres modalitats: pot ser que la transcripció o guió sigui poc acurat, o que directament no estigui disponible. Entendre l'original es pot convertir aleshores en un problema, especialment quan el traductor s'enfronta a determinats trets prosòdics o paralingüístics. Comprendre una persona que parla una llengua incorrectament, amb un accent estranger molt marcat, o comprendre un nadiu que parla a una velocitat alta i sense la boca visible poden ser dificultats considerables. Quan les veus superposades es fan servir en un documental o reportatge, la dificultat pot raure en la presència abundant de terminologia o de noms propis que cal documentar.

És important aclarir que sovint les veus superposades es combinen amb altres modalitats, com el doblatge en *off* o la subtitulació. El traductor ha de saber aplicar les característiques pròpies de cada modalitat en un únic producte. En el cas del doblatge en *off*, ha de tenir en compte, igual com les veus superposades, la sincronia cinètica i la sincronia d'acció. En canvi, no ha de complir la sincronia de veus superposades, sinó únicament la isocronia. En altres paraules, la traducció ha d'encaixar en el mateix espai que ocupava la veu original, sense necessitat de deixar espai al principi o al final de cada unitat. Com que es tracta d'intervencions en *off* en què l'original no se sent i

no hi ha sincronia labial, hi ha certa flexibilitat. Ara bé, en cap cas no es pot proposar una traducció que trepitgi la intervenció següent o que no estigui sincronitzada amb les imatges. Des d'un punt de vista lingüístic, el doblatge en *off* s'aplica generalment a narradors el discurs dels quals ha estat preparat. Això fa que el grau d'edició del discurs original en un doblatge en *off* sigui menor que en unes veus superposades.

El format final de la traducció és variable i depèn del client. Així, hi ha clients que només demanen que s'inclogui el nom del personatge i la traducció. Altres demanen que s'hi afegixin codis de temps. També pot ser que es demani que el traductor prepari una llista de personatges o que marqui amb els símbols (ON) i (OFF) si el parlant està en pantalla o fora de pantalla. Reproduïm a continuació dos exemples de guions: el primer correspon a una traducció ajustada i pautaada d'un documental en què només hi ha un narrador. El segon correspon a una traducció ajustada i pautaada d'un documental amb diversos personatges.

Taula 7. Exemple de guió de documental traduït i ajustat (I)

NARRADOR	(00.28) Un hipopòtam de tres tones a trenta quilòmetres per hora... l'animal més perillós del continent africà. / Els hipopòtams són un niu de sorpreses. / Passen gairebé tota la vida a l'aigua, però no saben nedar. / (00.57) Tenen una aparença que convida a amanyagar-los, però amaguen un bon cop de geni. Els hipopòtams mascles són violentament territorials... i van armats amb ullals de trenta centímetres. / Per als hipopòtams mascles, l'èxit es mesura segons les propietats que tenen. (01.20) La vida a la platja és agradable, però, perquè sigui així, s'hi han de deixar la pell.
----------	--

Taula 8. Exemple de guió de documental traduït i ajustat (II)

STEVE	(00.47) Hem de salvar un animal i aquesta vegada és una serp perillosa i verinosa al bell mig de la ciutat. (00.52) Agafo això?
WES	(00.53) Sí. Per què no?
STEVE	Som-hi!
STEVE	(00.54) Aquest cop tinc els millors reforços del món. El meu millor amic, en Wes, ha tornat.

El pautaat, la revisió lingüística i l'enregistrament

Un cop acabada la traducció, es lliura en format electrònic. En el cas dels documentals o reportatges que se sonoritzen en estudis de doblatge catalans, hi ha dos passos més que es fan a l'estudi: es pauta el guió (és a dir, s'hi posen els codis de temps i, en determinats casos, es talla en *takes* o preses) i se'n fa una revisió lingüística. Durant aquesta revisió, és habitual que el lingüista afegixi indicacions de pronunciació, especialment dels noms propis. Un cop el guió traduït, pautaat i revisat està a punt, comença l'enregistrament a l'estudi. Aquesta gravació la revisa el lingüista fixant-se en la pronunciació i, un cop està tot correcte, es fan els últims processos tècnics i s'envia el producte al client perquè el revisi i hi doni el vistiplau.

Segons el client i el tipus de contingut, hi pot haver lleugeres variacions del procés. Així, pot ser que una mateixa figura assumeixi diverses tasques (traduir i pautaar,

traduir i revisar lingüísticament) o que alguna fase del procés s'obviï (per exemple, que no hi hagi lingüista).

5.6 Estàndards i recomanacions

No hi ha cap norma o estàndard internacional per a veus superposades, si més no que en tinguem coneixement. El que sí que hi ha són recomanacions que empreses concretes adrecen als seus professionals. Per exemple, Netflix ha publicat recomanacions tant per al que anomenen “doblatge estil veus superposades” com per al “doblatge mitjançant *lektors*” que podreu consultar al seu web.

En l'àmbit de Catalunya, una cerca al llibre d'estil de la corporació o a l'ésAdir de les expressions “veus superposades” o “voice-over” no dona cap resultat. Sí que hi ha tot un apartat dedicat al doblatge, en què s'hi inclouen consells aplicables a les veus superposades i al doblatge en *off*, especialment en documentals. L'ésAdir explica que els textos doblats agrupen dos gèneres, la conversa i la descripció, el segon dels quals es troba principalment en documentals. El portal dona indicacions lingüístiques específiques en relació amb el lèxic, la sintaxi, la pronunciació i el grau de formalitat dels documentals. Al llibre d'estil també hi ha un apartat sobre les traduccions en la informació: s'hi donen consells als periodistes que tradueixen ells mateixos “textos informatius d'elaboració ràpida” sense la intervenció d'un professional de la traducció. En aquest sentit, els aconsellen que evitin les traduccions poc acurades, que demanin assessorament sempre que sigui necessari i que facin revisar els textos per un lingüista. D'indicacions tècniques, però, no en trobem ni a l'ésAdir ni al llibre d'estil.

Quant al llibre de la CVMC, té un apartat específic sobre les veus superposades, que consideren una variació del doblatge. Explica que la diferència principal respecte del doblatge és la isocronia, ja que la nova locució comença uns dos segons després de l'original però acaba alhora. Al llibre d'estil d'IB3 no s'hi fa referència.

5.7 Recerca en veus superposades

La investigació sobre veus superposades és menys exhaustiva que la d'altres modalitats, però es podria agrupar en nou grans categories, eixamplant la proposta de set categories de Matamala (2018a).

El primer grup són els estudis sobre tècniques de traducció i de sincronització, que se centren a comparar el grau de reducció de les veus superposades en contraposició amb la subtitulació (Aleksonyte, 1999) o les tècniques emprades en altres llengües com el lituà (Grigaraviciute i Gottlieb, 1999). Destaquen les aportacions de Sepielak i Matamala (2014) i Sepielak (2014, 2016a), que estudien les estratègies de traducció i sincronització en traduccions de l'anglès al polonès.

Un segon grup el formen els estudis que aborden aspectes lingüístics. És el cas de Kauffmann (2004), que critica que la variació lingüística desaparegui en els documentals en favor de l'estandardització, o Remael (2007a), que considera que aquesta estandardització es deu a la funció educativa de la televisió i a les polítiques lingüístiques. També hi ha estudis que aborden la traducció d'elements específics, com el llenguatge col·loquial en la ficció o la representació dels personatges mitjançant trets lingüístics en les veus superposades (Holobut, 2011).

Un tercer grup correspon als estudis sobre aspectes culturals, entre els quals trobem el treball de Franco (2001b), sobre documentals brasilers traduïts al francès i alemany amb un alt grau d'estrangerització. García Luque (2011), amb un corpus format per

documentals traduïts del francès al castellà, observa just el contrari, és a dir, un gran acostament a la cultura d'arribada.

Les aportacions a l'entorn del concepte d'autenticitat, manipulació i visibilitat del traductor formen un quart grup. S'ha dit sovint que les veus superposades es fan servir perquè donen més autenticitat al producte (Franco, 2000), per bé que hi ha autors que pensen que l'únic que aconsegueixen és dificultar la comprensió de l'original (Mayoral, 2001). Partint d'aquest punt de vista recurrent, Darwish i Orero (2014) estudien la visibilitat del traductor i la manipulació del contingut.

Un cinquè grup el formen les recerques que aborden els reptes de la traducció de documentals (Matamala, 2009b), i toquen tangencialment les modalitats que es fan servir en aquests productes. És el cas de Matamala (2009c), que estudia un corpus de vint documentals traduïts de l'anglès al català, o Matamala (2009c, 2010a), que se centra en els reptes terminològics de la traducció de documentals científics.

Més enllà de les investigacions descriptives i analítiques, s'han dut a terme estudis de recepció, els quals formarien el sisè bloc. Hi ha estudis basats en enquestes de preferències als usuaris (Szarkowska i Jankowska, 2012), i estudis que busquen comparar la comprensió d'escenes multilingües mitjançant veus superposades i mitjançant subtítols (Sepielak, 2016b).

Un setè grup amb investigacions recents és el de l'aplicació de tecnologies a les veus superposades. Per exemple, el projecte ALST (Matamala, 2015), que estudia l'aplicació de sistemes de reconeixement de parla, de traducció automàtica i de síntesi de parla a la creació de veus superposades en documentals.

La didàctica correspondria al vuitè grup amb autors com Matamala (2008), Franco, Matamala i Orero (2010: capítol 5) o Chmiel (2015). Finalment, un novè grup són els estudis que relacionen veus superposades i accessibilitat. Jankowska, Mentel i Szarkowska (2015) aborden el tema d'audiodescriure continguts que s'han traduït mitjançant veus superposades, i Franco, Matamala i Orero (2010: 49) apunten un nou tema: la relació entre l'audiosubtitulació i les veus superposades.

6 La subtitulació

En aquest capítol definim què és la subtitulació, en presentem una classificació i les característiques principals. Al final fem una ullada a la recerca en aquest àmbit. La voluntat és parlar de manera introductòria de la subtitulació interlingüística adreçada a persones que poden sentir l'original. Per ampliar informació, vegeu Díaz-Cintas (2003), Díaz-Cintas i Remael (2007) i Bartoll (2012).

6.1 Què és la subtitulació?

La subtitulació és una modalitat en què al contingut audiovisual original s'hi afegeix un text escrit perquè en reproduïxi els elements lingüístics i, en alguns casos, els elements sonors no lingüístics, tot mantenint la sincronia amb la imatge. Els subtítols tradueixen els diàlegs i els monòlegs del contingut original i, en casos com la subtitulació per a persones sordes, reflecteixen també diversos tipus de sons: música, sorolls, esternuts, rialles, etc.

Els subtítols, que se solen situar a la part inferior de la pantalla, han de seguir certes convencions tècniques i lingüístiques. La tipologia de subtítols és variada, i això fa que presentin trets diferents. Ara bé, un tret comú és el canvi de canal: de l'oral a l'escrit.

La subtitulació és la modalitat tradicional de molts països europeus, com ara Suècia, Noruega, Dinamarca, Finlàndia, Islàndia, Grècia, Bèlgica, Holanda, Portugal, Xipre o Romania. No repetirem els arguments que van portar determinats països a triar el doblatge, la subtitulació o les veus superposades com a modalitat principal, però sí que insistirem que en la societat actual no tot és blanc o negre (Chaume, 2012). Els continguts audiovisuals s'ofereixen en diversos suports i entorns, i es poden trobar subtítols a la televisió, als cinema, als DVD o Blu Ray, en plataformes en línia, teatres, centres culturals, i fins i tot en actes en directe.

6.2 La subtitulació en català

Fem ara una breu repassada històrica de la subtitulació en català, recuperant en bona mesura la informació de Bartoll (2012: capítol 4). Els primers "rètols" en català, segons explica Bartoll basant-se en Romaguera (1992:103), es projecten en un cicle de cinema organitzat el 1931 per l'entitat Palestra, amb pel·lícules com *Amèrica* (D.W. Griffith, 1924), *El setè cel* (Frank Borzage, 1927), *Dos amants* (Fred Niblo, 1928), *El capità Salvació* (John S. Roberston, 1927) i *Per la raó i el dret* (Woodbridge Strong Van Dyke, 1927). De la informació obtinguda, Bartoll dedueix que devien ser intertítols. Sembla que el primer llargmetratge subtitulat en català és la pel·lícula alemanya *Gloria* (Hans Behrendt, 1931), projectada el 4 de maig de 1933 durant la Setmana de Cinema Català. La guerra civil i la dictadura posen fi a la subtitulació en català. Segons Bartoll (2012), la primera subtitulació en català després del franquisme és *Pharaoh* (1966, Jerzy Kawalerowicz), emesa el desembre del 1981.

A la taula 9 hi ha dades sobre el cinema subtitulat en català a Catalunya en el període 2012-2016, que podeu comparar amb les que presentàvem per a doblatge (taula 2).

Taula 9. Cinema subtitulat en català 2012-2016

	2012	2013	2014	2015	2016
Pel·lícules	20	29	45	55	134
Sessions	391	850	1.820	963	4.683
Espectadors	6.102	10.535	24.123	17.609	133.343

Font: taula d'elaboració pròpia a partir de dades obtingudes d'Idescat.

La Generalitat de Catalunya disposa d'una línia d'ajudes per al doblatge i la subtitulació amb la voluntat que les pel·lícules es puguin estrenar al cinema i posteriorment es puguin distribuir en plataformes, Blu-ray i DVD.

A banda de les sales comercials, hi ha sales especialitzades com la Filmoteca de Catalunya on es projecten pel·lícules subtitulades en català. També s'ha potenciat la presència de subtítols en català en festivals de cinema, sobretot gràcies a un acord entre el Departament de Cultura de la Generalitat i la CFF (Catalunya Film Festivals). Des de la signatura del conveni, l'any 2008, fins al 2017 s'han subtitulat en català un total de 5.329 obres cinematogràfiques: 1.544 pel·lícules i 4.587 curts (Generalitat de Catalunya, 2018a).

Pel que fa a la televisió, Bartoll (2015) explica que als inicis de Televisió de Catalunya es van emetre pel·lícules amb subtítols no opcionals de manera esporàdica, com ara *El contracte del dibuixant* (Peter Greenaway, 1982) el 1985. El 10 de setembre de 1990 es va posar en marxa el teletext i es va iniciar la subtitulació per a sords.

Deixant de banda el volum de subtitulació per a sords (vegeu capítol 8), l'informe anual de la CCMA (2019) indica que el 2018 s'han emès 350 hores de subtítols en versió original pel 33. També s'emeten pel·lícules subtitulades en català tant a la televisió valenciana À Punt com a IB3. En aquest darrer cas, els subtítols els obtenen de la producció que comparteixen amb la CCMA.

Més recentment, les plataformes en línia han capgirat el panorama audiovisual. En relació amb la subtitulació en català, s'han signat acords per incrementar la subtitulació en català. Així, per exemple, el 2014 es va signar un acord entre la Generalitat i Movistar + (Generalitat de Catalunya, 2018b; Clares i Barreiro, 2019), que ha permès subtitular 1.165 títols cinematogràfics i 200 temporades de sèries de ficció amb més de 1.580 capítols. Concretament, el 2018 s'han subtitulat en català 250 pel·lícules i 60 sèries. Aquests continguts es poden veure tant als diversos canals de la plataforma, com en els serveis de continguts a la carta. Pel que fa a les altres plataformes en línia, com ara Netflix, HBO o Amazon Prime Video, la subtitulació al català és a dia d'avui pràcticament inexistente: els subtítols de la sèrie *American Gods* de Prime Video són una de les poques excepcions. L'oferta a FilminCAT, en canvi, és ben diferent i es presenta ara mateix com l'únic catàleg de sèries i pel·lícules en català.

També es poden trobar subtítols —o més aviat sobretítols— a les arts escèniques. El Liceu va ser el primer teatre del país d'oferir servei de subtitulació, el 7 de novembre de 1988. Ofereix sobretítols en català, castellà i anglès a les pantalles que hi ha als seients, a més de sobretítols en català en una pantalla col·locada a la part superior de l'escenari. En les localitats amb poca visió, hi ha pantalles amb imatges de l'espectacle i subtítols en aquestes tres llengües. La presència de sobretítols en els teatres catalans no és estranya, i en trobem al festival Temporada Alta de Girona, al Teatre Nacional de Catalunya o al Teatre Lliure, per exemple.

Pensem-hi. Busqueu la cartellera de cinema i de teatre d'una ciutat i observeu l'oferta de subtitulació en català. Feu el mateix exercici amb un servei de televisió a la carta d'una cadena de televisió de parla catalana. Finalment, entreu en una plataforma en línia i comproveu si teniu l'opció de filtrar l'oferta per continguts subtitulats en català. Valoreu la situació.

6.3 Classificació

La subtitulació és una modalitat que s'ofereix de manera escrita, i per això al capítol 1 la incloïem dins les modalitats visuals, en contraposició amb les modalitats sonores. Les relacions entre la subtitulació i les diverses modalitats són múltiples. Subtitulació i doblatge se solen considerar modalitats oposades, però tenen algun punt de contacte: a vegades es fa servir el guió de doblatge per generar els subtítols, una pràctica no exempta de polèmica. Un altre punt de contacte és que fins i tot en productes doblats, el traductor a vegades ha de crear subtítols de determinades cançons i ha de traduir els textos en pantalla, també en forma de subtítols.

Subtitulació i veus superposades solen implicar certa reducció, si més no en la combinació anglès-català, tot i que en el cas de la subtitulació aquesta reducció sol ser més marcada. La subtitulació també té punts de contacte amb l'audiodescripció. Quan una producció audiovisual conté text en pantalla o subtítols, cal fer-los accessibles convertint-los en parla i incorporant-los en l'audiodescripció. És l'audiosubtitulació, una modalitat que pot funcionar de manera integrada amb l'audiodescripció o de manera independent.

Finalment, el punt de contacte de la subtitulació amb la interpretació es troba sobretot en el *respeaking*: un subtitulador dicta a un programa de reconeixement de parla les paraules de l'original per tal que es converteixin en subtítols. Les habilitats d'aquests professionals tenen molts punts de contacte amb les habilitats dels intèrprets.

De subtítols n'hi ha de molts tipus. La classificació que presentem a continuació beu de les propostes de Bartoll (2004), Díaz-Cintas i Remael (2007) i Díaz-Cintas (2003).

Segons la relació entre la llengua del contingut original i la llengua meta, els subtítols poden ser intralingüístics (per exemple, una pel·lícula en català subtitulada en català) o interlingüístics (per exemple, una pel·lícula en portuguès subtitulada en català). Els primers se solen adreçar a persones que no poden sentir l'original. Tot i així, hi ha casos en què s'ha subtitulat una variant geogràfica per una altra variant, una situació que no sempre ha estat ben rebuda. Vegeu la polèmica que va generar la subtitulació al castellà peninsular de la pel·lícula *Roma* (Alfonso Cuarón, 2019) o la subtitulació de dues intervencions de parlants de les Terres de l'Ebre a *Entrampats a l'Aldea* (2012), un programa del *30 minuts*.

Segons el nombre de llengües dels subtítols, es pot distingir entre subtítols monolingües, subtítols bilingües i subtítols multilingües. Mentre que els monolingües inclouen una sola llengua (per exemple, el català), els bilingües contenen subtítols en dues llengües, ja sigui una línia per llengua o dues línies per llengües. Aquesta pràctica és habitual en països com Bèlgica (neerlandès/francès) o Finlàndia (suec/finès), i també en alguns festivals de cinema. A Catalunya es va provar l'any 2009 als cinemes Verdi (García, 2010), amb un sistema de subtitulació bilingüe en català i castellà, i també s'ha fet servir en alguns festivals de cine. Bartoll (2012: 96) explica que hi ha hagut casos de subtítols en tres llengües al Barcelona Film Festival (subtítols impresos en anglès i subtítols electrònics en català i en castellà).

Segons el destinatari dels subtítols, hi ha subtítols pensats per a persones que poden sentir l'original (subtítols per a persones oients) i subtítols pensats per a persones que no tenen accés a l'àudio (subtítols per a persones sordes). Tot i que el terme habitual és "subtítols per a sords" (SPS), la seva utilitat va més enllà d'aquest grup d'usuaris. Si no tenim dificultats d'audició però ens trobem en un local amb molt de soroll, també necessitarem subtítols. Darrerament s'ha començat a investigar en la creació de subtítols adreçats a persones amb dificultats de lectura (vegeu el projecte EASIT).

D'altra banda, segons el contingut, els destinataris poden ser adults, adolescents o infants, cosa que condiciona la subtitulació.

Segons la informació que contenen i la manera com es presenta el contingut, els subtítols poden ser literals o condensats. Quan reproduïxen fil per randa l'original, parlem de subtítols literals, mentre que quan adapten la informació, generalment reduint-la, parlem de subtítols condensats. Podem afegir-hi un tercer tipus de subtítols, els simplificats, en què l'objectiu és fer-los més fàcils de llegir mitjançant certes tries lèxiques i sintàctiques.

Si tenim en compte la finalitat per a la qual es creen els subtítols, podem distingir els que serveixen per traduir o donar accés als mots de l'original dels que tenen finalitats didàctiques, lúdiques o terapèutiques. Així, hi ha subtítols ideats per a l'aprenentatge d'idiomes, subtítols pensats per a un *karaoke*, i subtítols adaptats per a sessions de logopèdia (Porteiro, 2012).

Segons el moment en què s'elaboren i en què es projecten els subtítols, trobem diverses situacions: hi ha subtítols que es creen en directe, sense cap preparació prèvia; hi ha subtítols que es llancen en directe, però que han estat preparats prèviament, i hi ha subtítols que s'han gravat i preparat prèviament. Quan es creen en directe, solen ser subtítols per a sords que s'han elaborat mitjançant un dels sistemes següents: *respeaking*, teclats, estenotípia o Velotype (vegeu capítol 8).

L'autor dels subtítols serveix per marcar un nou criteri de classificació: pot ser un professional o un aficionat que crea un *fansub*. També és possible que els subtítols es creïn automàticament mitjançant tecnologies de la parla i, en alguns casos, incorporant-hi sistemes de traducció automàtica.

Segons on es col·loquen els subtítols, parlem de subtítols (generalment a la part inferior de la pantalla) o sobretítols (a la part superior) o fins i tot, en certes llengües, de subtítols laterals. Els subtítols generalment són horitzontals, tot i que en llengües com el japonès poden ser verticals. Tant uns com altres poden ser interns o externs, en la terminologia de Bartoll (2015): en el primer cas, van incorporats sobre les imatges, mentre que en el segon cas van fora de les imatges. Aquests darrers solen ser subtítols electrònics que es col·loquen al costat de la pantalla, ja sigui al lateral o a la part superior o inferior.

La manera com apareixen els subtítols també ens permet diferenciar entre subtítols estàtics, que apareixen en bloc a la pantalla, i subtítols dinàmics, que surten gradualment a la pantalla, ja sigui paraula per paraula o línia per línia. Els del primer grup solen ser subtítols ja preparats i gravats, mentre que els segons solen correspondre a subtítols en directe.

Distingim també entre subtítols oberts (o obligatoris) i tancats (o opcionals): els primers s'ofereixen per defecte i no es poden eliminar. Per exemple, quan es va al cinema a veure una versió original subtitulada. Els segons es poden activar a gust de l'espectador: per exemple, en una plataforma.

Per acabar, el sistema de projecció permet diferenciar entre sistemes mecànics i tèrmics, fotoquímics, òptics, làser, electrònics i digitals. Actualment els dos sistemes més freqüents són el digital, emprat en cinema, i l'electrònic, que permeten sobreposar els subtítols a la imatge sense necessitat d'incrustar-los.

Pensem-hi. Seleccionen tres continguts subtitulats en català de característiques

diferents i intenteu classificar-los segons la taxonomia que acabem de presentar. Consulteu Bartoll (2012) i tingueu en compte altres paràmetres, com ara ús de colors, emplaçament, arxivament, tipografia i format.

6.4 Característiques principals

A l'hora de crear subtítols, cal tenir en compte aspectes tècnics i lingüístics. Els resumirem a continuació, centrant-nos en la subtítolació interlingüística per a persones que senten l'original.

6.4.1 Aspectes tècnics

Les característiques tècniques poden variar segons el tipus de contingut i client. Bona part d'aquestes característiques tècniques es poden configurar als editors de subtítolació perquè marquin automàticament els errors.

Posició

Els subtítols se solen situar a la part inferior de la pantalla, excepte quan tapen algun element visual important. Aleshores se situen a la part superior. Així mateix, els subtítols en català solen anar centrats. Hi ha països en què els alineen tots a l'esquerra perquè, segons argumenten, el fet que tots els subtítols comencin en el mateix punt en facilita la lectura.

Nombre de línies

Els subtítols solen tenir una o dues línies, tot i que en alguns casos en poden arribar a tenir tres o quatre. Hi ha subtítols bilingües que tenen quatre línies, dues per llengua. Bartoll (2015) considera que són preferibles els subtítols d'una línia que no pas els de dues línies, sempre que no se superi el nombre de caràcters permesos per línia, ja que així es contamina menys la imatge. Hi ha qui prefereix aquest subtítol monolineal a la línia inferior, perquè tapa menys la imatge, i hi ha qui el prefereix a la línia superior, perquè així tots els subtítols comencen allà mateix.

Quan en un mateix subtítol es reproduïx el diàleg entre dos emissors, no es poden posar totes dues intervencions a la mateixa línia: cal posar una intervenció per línia i posar un guionet al principi.

Nombre de caràcters per línia

El nombre de caràcters per línia oscil·la entre 20 i 42. Un caràcter és tant un número com una lletra com un espai en blanc o un signe de puntuació. La xifra estàndard que apareix en diversos manuals és 36, cosa que vol dir que un subtítol de dues línies pot arribar a tenir 72 caràcters. Aquesta xifra pot variar segons el client i l'encàrrec.

Durada dels subtítols

Els subtítols solen durar un mínim d'1 segon i un màxim de 6 segons, tot i que hi ha clients que permeten subtítols lleugerament per sota d'1 segon i clients que fixen el màxim en 5 o 7 segons.

La quantitat de diàleg de l'original i el temps disponible són factors clau. Els subtítols han d'estar en pantalla el temps necessari perquè es puguin llegir adequadament, però no hi han de romandre més temps del compte. Per exemple, si el client ens

demana una velocitat de 12 caràcters per segon (cps), amb un màxim de 36 caràcters per línia, la taula 10 reproduïx l'equivalència aconsellable entre durada i nombre màxim de caràcters.

Taula 10. Equivalència durada i nombre màxim de caràcters (12 cps)

Segons i mil·lisegons	Màxim nombre de caràcters
1	12
1,5	18
2	24
2,5	30
3	36
3,5	42 (distribuïts en dues línies)
4	48 (distribuïts en dues línies)
4,5	54 (distribuïts en dues línies)
5	60 (distribuïts en dues línies)
5,5	66 (distribuïts en dues línies)
6	72 (distribuïts en dues línies)

Si un client ens demana una velocitat de 15 cps, amb un mínim d'1 segon i un màxim de 5 segons en pantalla, amb línies que tenen com a molt 38 caràcters, la relació serà la que mostra la taula 11.

Taula 11. Equivalència durada i nombre màxim de caràcters (15 cps)

Segons i mil·lisegons	Màxim nombre de caràcters
1	15
2	30
3	45 (distribuïts en dues línies)
4	60 (distribuïts en dues línies)
5	75 (distribuïts en dues línies)

Les taules anteriors expressen el nombre màxim de caràcters per segon en relació amb una durada determinada. Ara bé, també cal tenir en compte la durada del discurs original: per exemple, tot i que amb una velocitat de 12 caràcters per segon n'hi hauria prou de mantenir un subtítol com *Bon dia!* (8 caràcters) un segon en pantalla, pot ser que l'hàgim de deixar més temps si a l'original aquesta expressió dura més.

Sincronització amb la imatge

Els subtítols han d'entrar quan el personatge comença a parlar, ni abans ni després, tot i que alguns clients permeten un petit marge de diferència. També és important que els finals de les intervencions estiguin ben sincronitzats, però en aquest cas hi ha més marge per escurçar o allargar els subtítols si cal.

Es recomana que els subtítols respectin els canvis de pla, és a dir, que no es mantinguin en pantalla quan la imatge canvia de punt de vista. En produccions modernes amb molts canvis de pla això sol ser difícil d'aconseguir i, depenent de la distància entre l'inici o final del diàleg i el canvi de pla, es permet avançar o retardar el subtítol o fins i tot no respectar aquesta recomanació.

Espai entre subtítols

Entre subtítol i subtítol és important que hi hagi diversos fotogrames de separació perquè puguem identificar que el subtítol ha canviat. Un fotograma és cada una de les imatges fotogràfiques individuals que formen el contingut audiovisual. El nombre de

fotogrames de separació varia segons el client: poden ser 2, 3 o 4. Els programes de subtítolació permeten incorporar automàticament aquesta separació.

Segmentació

Els subtítols s'han de segmentar de manera que no es trenquin ni unitats gramaticals ni unitats de sentit. La segmentació es dona entre subtítols (cal distribuir el text en diversos subtítols) i dins el mateix subtítol (amb el canvi de línia). La situació ideal és quan cada línia o cada subtítol correspon a una oració.

És important identificar les pauses que hi ha al diàleg original per crear els subtítols, així el text escrit anirà sincronitzat amb el text oral que traduïm.

En els subtítols de dues línies, se solen preferir els que tenen forma piramidal, és a dir, els que tenen la línia més curta a la part superior. La taula 12 mostra exemples de males i bones segmentacions, amb talls incorrectes d'articles i substantius, conjuncions, pronoms, verbs compostos i adverbis de negació.

Taula 12. Exemples de segmentació

Mala segmentació	Bona segmentació
Cada dia al matí la mare surt a córrer.	Cada dia al matí la mare surt a córrer.
Va néixer a la Gran Bretanya, però es va criar a l'Argentina.	Va néixer a la Gran Bretanya, però es va criar a l'Argentina.
Amb un gran somriure li va dir que se n'anés.	Amb un gran somriure li va dir que se n'anés.
La comunitat científica ha perdut un gran metge.	La comunitat científica ha perdut un gran metge.
En aquella sèrie no feia cap paper important.	En aquella sèrie no feia cap paper important.

Tipus de lletra i color

Els subtítols interlingüístics solen ser de color blanc. Són preferibles les lletres de pal sec, ja que són més fàcils de llegir: Bartoll (2015) esmenta Arial, Tahoma o Verdana, mentre que Talaván *et al.* (2016) fan referència a Arial, Helvètica o Times New Roman. Per a més informació sobre el format dels subtítols i els reptes que plantegen, vegeu Orero (2008) i Deryagin (2019).

Pensem-hi. Seleccioneu dos minuts d'un contingut subtitulat al català i analitzeu quina aplicació fan dels criteris anteriors. Us pot fer servei l'eina Black Box, desenvolupada per González-Iglesias (2012).

És important destacar que cada cop més es procura que l'usuari pugui personalitzar la subtítolació al seu gust, és a dir, que pugui triar bona part dels paràmetres que hem identificat anteriorment (mida, posició, tipus de lletra, etc.).

6.4.3 Aspectes lingüístics

Subtitular implica canviar un text oral a un text escrit. Aquest discurs oral pot correspondre a un narrador planificat propi d'un documental o a uns diàlegs prefabricats d'una sèrie de ficció, amb pauses, frases inacabades, solapaments i tot

tipus de variació lingüística. Traslladar tots els matisos de l'original, inclòs tot allò que es transmet mitjançant la prosòdia, a un text escrit amb múltiples restriccions tècniques és impossible. El traductor ha de triar: ha d'ometre informació, ha de reformular informació i ha de condensar informació. I tot això ho ha de fer mantenint la sincronia amb les imatges i l'àudio original.

Aquesta coexistència de la versió original amb els subtítols en la llengua meta fa que s'hagi parlat de la subtitulació com d'una traducció vulnerable, ja que és fàcil que el públic pugui contrastar allò que diu l'original amb allò que recull la traducció. Les crítiques d'espectadors que potser coneixen la llengua, però no les restriccions de la subtitulació, no es fan esperar. Així, doncs, el subtitulador ha de crear una traducció amb restriccions temporals i espacials, condicionat per la imatge i el so originals, tenint present que s'adreça a un públic que sent l'àudio original i té certes expectatives.

Quan cal ometre o condensar informació, hi ha estratègies que hi ajuden:

1. Eliminar paraules buides de significat, com ara omplidors, vacil·lacions o falques, sempre que no tinguin una funció important en el discurs.
2. Eliminar interjeccions o exclamacions emfàtiques.
3. Eliminar repeticions no significatives.
4. Eliminar vocatius i noms propis quan ja se sap de qui es parla.
5. Eliminar informació supèrflua.
6. Eliminar veus de fons sense importància argumental.
7. Eliminar expressions conegudes o semblants en les dues llengües (per exemple, No).
8. Eliminar adverbis i adjectius menys importants.
9. Escurçar enumeracions llargues.
10. Fer servir pronoms.
11. Fer servir sinònims més curts.
12. Fer servir abreviatures.
13. Reformular el text.
14. Unir dues frases.
15. Fer servir sigles, abreviatures, acrònims i símbols.

Pensem-hi. Mireu deu minuts d'una pel·lícula o sèrie en la versió original subtitulada. Fixeu-vos en quines estratègies es fan servir per condensar el text i observeu si n'hi ha que són més freqüents que altres o si n'hi ha que no figuren a la llista anterior.

També és important respectar certes convencions ortotipogràfiques. Els subtítols han de seguir les convencions pròpies de la llengua pel que fa a l'ortografia i puntuació, però hi ha algunes característiques especials que val la pena comentar. En comptes de presentar cada signe de puntuació independentment, ens centrem en els que solen comportar més problemes.

Al final de les oracions cal escriure un punt, i darrere d'un punt cal començar sempre amb majúscula. Si no hi ha punt, vol dir que la frase continua al subtítol següent. Això que sembla una obvietat és un dels errors més freqüents quan es comença a subtitular. En alguns casos, el client pot demanar que per marcar que una oració continua en el subtítol següent s'hi posin punts suspensius, ja sigui només al final de la frase inacabada o bé al final de la frase inacabada i al principi del següent subtítol.

Quan hi ha textos en pantalla per subtitular, es tradueixen generalment posant totes les paraules amb majúscula i sense punt al final.

Quan un mateix subtítol incorpora un diàleg entre dos personatges, es fa servir un guionet: alguns clients demanen que hi hagi un guionet davant de cada intervenció (és a dir, un per línia), mentre que d'altres només el demanen a la segona línia. No cal posar cap guionet quan el subtítol només reproduïx la intervenció d'un personatge, encara que sigui un diàleg. I tampoc no s'han de posar les intervencions de dos personatges en una mateixa línia. És cada cop més habitual que alguns clients demanin un espai després del guionet.

Quan es fan servir cometes per reproduir un discurs en estil directe, hi ha diverses opcions: a) posar-les a l'inici i final de cada subtítol, b) posar-les només a l'inici de cada subtítol i al final de l'últim, o c) posar-les a l'inici del primer subtítol i al final de l'últim subtítol. Sembla que aquesta darrera opció sol ser la més freqüent, però caldrà ajustar-se als criteris del client.

La frontera entra les cursives i les cometes no sempre és clara i depèn del client i de les possibilitats del programa que s'empra per subtitular: les cursives se solen fer servir per reproduir veus en *off*, per a cançons i per a intervencions en altres llengües. Les cometes s'empren per marcar mots inventats o incorrectes, expressions que es vulguin emfasitzar o mots aïllats en una llengua diferent. Ara bé, també hi ha excepcions: per exemple, en un documental on només hi ha un narrador en *off*, no es faria servir la cursiva sinó que es preferiria la rodona, ja que les cursives costen més de llegir.

S'ha de procurar no abusar dels signes de puntuació. Per exemple, el públic ja sent que un personatge parla amb un to alt i no cal marcar-ho amb signes d'exclamació.

Pel que fa als números, se solen escriure amb lletres de l'u al dinou, i amb xifres a partir del vint, tot i que hi ha clients que comencen a escriure amb xifres quan hi ha dos dígit.

Pensem-hi. Mireu deu minuts de la pel·lícula o sèrie que heu triat per a l'activitat anterior i fixeu-vos en l'ús de les cometes, les cursives i els diversos signes de puntuació. Paeu atenció també a la manera com s'escriuen els números. Compleixen els criteris que hem explicat o en tenen de propis?

Més enllà d'aquestes convencions, les dificultats a l'hora de traduir per a subtítols seran semblants a les que trobem en altres modalitats: variació lingüística, referents culturals, humor i jocs de paraules, entre d'altres. Ara bé, la manera de resoldre aquests reptes serà diferent: mentre que en el doblatge l'absència de la pista original permet solucions allunyades de l'original, en els subtítols la presència de l'àudio original condiona, per bé i per mal, la tria del traductor. Així, quan hi hagi un referent cultural que s'identifiqui claríssimament a l'àudio original, canviar-lo per un referent diferent serà complicat. En el cas de la variació lingüística, els subtítols difícilment podran reproduir variacions dialectals i es jugarà com a molt amb el lèxic.

6.5 El procés de subtitulació

El procés de subtitulació canvia segons si els subtítols es creen en directe o es preparen i graven prèviament. Aquí ens centrem en el darrer cas, en què el traductor sol subtitular per a cinema o per a vídeo, entenent per "vídeo" qualsevol contingut per a televisió, DVD, Blu-Ray o plataformes en línia. Els sistemes de treball difereixen

lleugerament entre cinema o vídeo, però les tasques fonamentals en què participa un subtítolador són les següents.

Pautatge

El pautatge, en anglès *spotting*, *timing*, *cueing*, *coding*, consisteix a assignar un temps d'entrada i un temps de sortida a cada subtítol. També se l'anomena "localització", tot i que amb un significat diferent de la localització de productes informàtics o de videojocs.

És important una bona sincronització dels subtítols amb els diàlegs originals. El pautatge es fa amb un programa de subtitulació i consisteix a indicar exactament en quin fotograma entra i surt cada subtítol. Per això és important entendre què és un fotograma i què indica el TCR o codi de temps.

Un fotograma és cada una de les imatges individuals que formen el contingut audiovisual. El traductor treballa amb imatges digitals que solen tenir 24 fotogrames per segon en el cinema i 25 fotogrames per segon en la televisió a Europa.

El TCR (*Time Code Reading*) és el codi de temps i inclou vuit números: dos per a les hores (o per indicar la bobina, en el cas del cinema), dos per als minuts, dos per als segons i dos per als fotogrames. Per exemple, 00:03:55:15.

Traducció

Traduir per a subtítols sol implicar adaptar o condensar la informació, ja que una traducció íntegra no sol ajustar-se als paràmetres explicats anteriorment. Un primer pas recomanable és veure tot el contingut audiovisual. Tant si el guió està disponible com si no, cal recordar que no es tradueixen guions ni transcripcions, sinó continguts audiovisuals, i que els guions o transcripcions poden contenir errors.

En certes produccions s'envia al professional una guia amb els criteris que ha de seguir. En el cas de produccions cinematogràfiques, i també en algunes plataformes en línia, pot ser que els traductors treballin amb versions preliminars, que cal anar canviant a mesura que arriben noves versions.

El traductor no només ha de traslladar els elements lingüístics que se senten (allò que diuen els personatges, els anuncis d'un altaveu, les veus de la televisió o de la ràdio, etc.), sinó també els elements que estan en pantalla, siguin part de la trama o afegits durant la postproducció (inserts). La dificultat es troba quan hi ha diàlegs rellevants i text en pantalla alhora: en aquests casos, s'intenta condensar les frases anteriors i posteriors a l'insert al màxim, sense tallar-les, per tal de poder encabir la traducció del text en pantalla just en el moment en què surt.

Pel que fa a les cançons, s'aconsella tenir en compte la rellevància argumental i les característiques generals de la pel·lícula per decidir si cal subtitular-les o no. Si se subtitulen, se sol fer servir la cursiva per marcar-ho, i es procura mantenir el ritme i, en menor mesura, la rima.

Traduir i pautar... o pautar i traduir?

La situació ideal és quan un mateix professional pot fer el pautatge i la traducció, en l'ordre que prefereixi, però no sempre és així. Hi ha casos en què l'encàrrec és fer una traducció per a subtítols sense pautar en un processador de textos. En aquest cas, el traductor té en compte que el resultat s'ha de convertir en subtítols i en certa manera produeix una versió condensada, però no calcula cap paràmetre tècnic. És un altre

professional qui pauta la traducció, generalment en un estudi on disposen d'equipament professional.

Una situació diferent és quan el professional rep una traducció sencera, generalment la que s'ha fet per a doblatge, i se li demana que en generi els subtítols. En aquest cas ha de pautar i adaptar la traducció.

Encara una altra situació és quan es genera primer una plantilla amb els subtítols condensats i codificats en la llengua original. El traductor no pot modificar els codis de temps i s'ha d'adaptar a les restriccions temporals i espacials indicades. En alguns casos, pot ser que la plantilla indiqui el màxim nombre de caràcters pmesos, però reproduïxi el text de l'original de manera completa (Sánchez, 2004: 15). Aquest sistema de plantilles, cada cop més freqüent, fa que la traducció d'un mateix contingut a diverses llengües sigui més ràpida, però alguns subtituladors critiquen el poc marge de maniobra que tenen per modificar els codis de temps (Nikolic, 2015).

La situació ideal és probablement quan el mateix professional s'encarrega de traduir i pautar. Això ho pot fer subtítol a subtítol, un mètode més lent, o bé pot fer primer tot el pautatge del contingut audiovisual i a continuació traduir-lo condensant la informació (Bartoll, 2015: 176). Un sistema que recomana Mariani (2018) per als que s'inicien en la subtitulació és agafar el guió original en un processador de textos i, tot escoltant l'àudio original, identificar els inicis i finals de cada subtítol d'acord amb les pauses de l'original. Tot seguit, incorporar aquest arxiu a un programa de subtitulació per tal de pautar-lo i fer-ne la traducció adaptada a l'espai disponible.

Independentment del procés, cal revisar bé els subtítols. La taula 13 presenta una pauta de revisió. No cal dir que la durada mínima (consell 3), màxima (consell 4) i posició dels subtítols monolineals (consell 18) poden canviar segons l'encàrrec.

Taula 13. Pauta de revisió de subtítols

- | |
|--|
| <ol style="list-style-type: none">1. Revisa les faltes d'ortografia.2. Revisa la relació caràcters-temps. És a dir, que no hi hagi més caràcters dels pmesos segons la durada del subtítol.3. Revisa que no hi hagi subtítols que durin menys d'un segon.4. Revisa que no hi hagi subtítols que durin més de cinc segons.5. Revisa totes les segmentacions dins els subtítols.6. Revisa que quan s'acaba una frase, hi hagi punt.7. Revisa que després de punt, el següent subtítol comenci amb majúscula.8. Revisa el contrari: que no comenci amb majúscula si no hi ha punt.9. Revisa la tipografia (exclamacions, punts, comes, etc.).10. Revisa les indicacions de diàleg.11. Revisa que no hi hagi espais en blanc innecessaris.12. Revisa que transmetis el mateix significat, encara que sigui de manera condensada.13. Revisa que l'entrada i sortida de subtítols coincideixi amb el ritme dels diàlegs (és a dir, que no hi hagi subtítols quan no parla ningú i a la inversa).14. Revisa que no hi hagi cap línia amb més caràcters del compte.15. Revisa que, si és possible, no es trepitgi cap canvi de pla.16. Revisa que no es trepitgi cap canvi d'escena.17. Revisa que, si és possible, els subtítols tinguin forma piramidal.18. Revisa que, en el cas dels subtítols d'una sola línia, estiguin a la línia inferior.19. Revisa qualsevol altre aspecte on normalment falles. |
|--|

Per acabar, un aspecte pràctic: mentre que en el doblatge la unitat de mesura tradicional per facturar són els rotllos, en la subtitulació la unitat de mesura són els minuts i, en alguns casos, el nombre de subtítols.

Control de qualitat

Encara que el traductor hagi revisat els subtítols, és aconsellable que hi hagi una revisió o control de qualitat posterior per part d'un altre professional. Determinats clients ho demanen explícitament. En pel·lícules per a cinema encara trobem més filtres per garantir la màxima qualitat: d'una banda, hi sol haver un supervisor de la productora, que revisa tant la versió doblada com la versió subtitulada i que pot demanar canvis. De l'altra, també se sol fer una simulació, és a dir, una projecció amb el client i un representant de la distribuïdora, que pot demanar explicacions o canvis.

Un cop fet el pautatge, la traducció i la revisió, el resultat és una subtitulació que segueix diversos processos tècnics que no explicarem.

6.6 Estàndards i recomanacions

Hi ha recomanacions en anglès que s'han convertit en referències: és el cas del *Code of Good Subtitling Practice*, publicat dins d'Ivarsson i Carroll (1998), al qual ESIST (European Association for Studies in Screen Translation) va donar suport. Karamitroglou (1997) desenvolupa una proposta de recomanacions de subtitulació per a Europa, amb indicacions precises sobre factors tècnics i lingüístics. Tot i que s'hi refereix com a estàndard, la publicació no es fa en el marc de cap agència d'estandardització i cal definir-la més aviat com una recomanació. Ben mirat, d'estàndards específics de subtitulació interlingüística per a persones oients no en coneixem cap, tot i que algunes de les indicacions incloses en estàndards de SPS (vegeu capítol 8) es poden tenir en compte. Finalment, hi ha manuals de referència amb bons consells: Díaz-Cintas (2003) en castellà, Díaz-Cintas i Remael (2007) en anglès, i Bartoll (2012) en català.

Pel que fa a les empreses, solen tenir recomanacions pròpies (vegeu les recomanacions de Netflix al seu web), però no sempre estan disponibles públicament. L'associació AVTE (Audiovisual Translators Europe) ha començat a recollir recomanacions o estàndards de diversos països europeus i els publicaran al seu web.

Si es tradueix al català, un punt de referència són les recomanacions de la CCMA. Al portal lingüístic ésAdir hi ha un apartat específic de subtitulació, en què es diferencia entre convencions gràfiques i criteris lingüístics. Dins el primer bloc, es donen els consells següents:

- a) Els subtítols han d'estar centrats a la part inferior, amb un màxim de dues línies, centrades si són de llargada diferent.
- b) El temps recomanat de permanència del subtítol en pantalla és d'1,5 a 2,5 segons per a subtítols d'una línia i de 3 a 5 segons per subtítols de dues línies. El mínim el fixen en 1,5 segons, tot i que admeten que la durada pot ser inferior si es tracta d'un monosíl·lab.
- c) La separació entre subtítols ha de ser de 4 fotogrames, i cal ajustar el temps de permanència dels subtítols als canvis de pla.
- d) Quan es reproduïxen les intervencions de dos personatges en un mateix subtítol, es posa guionet a davant de cada línia.

També es donen consells sobre segmentació, tipografia, ús de majúscules, abreviatures, xifres, símbols i signes de puntuació que coincideixen en bona mesura amb el que hem explicat més amunt.

En relació amb els aspectes lingüístics, distingeixen entre subtitulació intralingüística i subtitulació interlingüística. En el cas de la primera, vegeu el capítol 8. En la segona, remeten a les convencions generals que hem explicat i donen orientacions específiques sobre l'ús de les preposicions *per* i *per a* i l'ús de pronoms febles.

Pel que fa a la CVMC, també dona indicacions sobre la subtitulació al llibre d'estil, amb un apartat sobre subtitulació interlingüística i sobretítols. Tot i que molts aspectes tècnics depenen de l'empresa subtituladora i del programa d'edició, fan algunes recomanacions i insisteixen en la necessitat de mantenir uns criteris coherents al llarg d'un mateix contingut.

- a) Es recomana un màxim de dues línies per subtítol, amb un mínim de 5 caràcters per línia i un màxim de 35. Es prefereixen els subtítols de dues línies i, en el cas de subtítols monolíneals, es col·loquen a la línia superior.
- b) Es recomana fer servir subtítols amb lletra Arial 10 situats a la part inferior, excepte quan hi hagi problemes greus de visibilitat.
- c) Els subtítols han d'anar centrats, excepte quan es reproduïx el diàleg de dos personatges amb una intervenció per línia. En aquest cas, cal justificar els subtítols a l'esquerra.
- d) Els subtítols d'una línia han de tenir un màxim de 8 paraules i s'han de mantenir en pantalla uns 4 segons, mentre que els de dues línies han de tenir un màxim de 16 paraules i han d'estar en pantalla 6 segons.
- e) Tot i que es busca la sincronia amb l'original, es permet de manera excepcional una asincronia del 10% en textos amb molt de diàleg.

La guia recull recomanacions sobre signes de puntuació. Un tret específic és que recomanen que els signes d'interrogació i exclamació es col·loquin al principi de la frase quan la interrogació o l'exclamació ocupa més d'un subtítol.

Pel que fa a les Illes Balears, el llibre d'estil d'IB3 (Company i Puigròs, 2006) inclou un apartat de criteris de traducció de noms, sense fer referència explícita a la subtitulació.

Pensem-hi. Llegiu les recomanacions d'Ivarsson i Carroll (1998) i comproveu si s'adiuen amb les recomanacions actuals de les televisions en català.

6.7 Recerca en subtitulació

Un dels primers treballs sobre subtitulació és *Le sous-titrage des films. Sa technique. Son esthétique*, de Laks (1957), que es torna a publicar el 2013 a la revista *L'Écran traduit*. Els articles de la dècada dels seixanta se centren sobretot en la traducció cinematogràfica en general i en el doblatge en particular fins que autors com Dollerup (1974) o Titford (1982) comencen a estudiar la subtitulació. A partir dels anys 90 el nombre de publicacions augmenta, i Luyken *et al.* (1991) editen un volum de caràcter professional amb una secció dedicada a la subtitulació. Una fita clau en aquest procés de reconeixement de la subtitulació és el llibre d'Ivarsson (1992), actualitzat en una edició posterior (Ivarsson i Carroll, 1998). És en aquest període quan es publica la tesi de Díaz-Cintas (1997). També apareixen les aportacions de Gottlieb (1994), un altre pioner de la subtitulació. D'aleshores ençà el nombre de publicacions ha augmentat i

no només s'han centrat a descriure les pràctiques professionals, sinó també a aprofundir en la investigació d'aquesta modalitat. Guillot (2018) en presenta un resum.

La recerca sobre subtitulació interlingüística es pot englobar en vuit grans categories: aproximacions teòriques, descriptives, històriques, professionals, empíriques, tecnològiques i didàctiques.

Les aproximacions teòriques no se centren exclusivament en la subtitulació, sinó que solen abordar la traducció audiovisual en conjunt, tot i agafar els subtítols d'exemple. Karamitroglou (2000) aplica la teoria del polisistema i el concepte de normes; Díaz-Cintas (2004) proposa fer servir conceptes dels Estudis Descriptius de Traducció, i Bogucki (2004) adopta un model d'anàlisi basat en la teoria de la rellevància de Sperber i Wilson.

Un nombre important d'investigacions han tingut un caràcter descriptiu: s'estudien aspectes lingüístics com els anglicismes, el llenguatge tabú, la variació lingüística, les partícules discursives o els jocs de paraules. Es comparen traduccions doblades i subtitulades i s'estudia la cohesió. També es reflexiona sobre la transmissió dels trets d'oralitat als subtítols i sobre la subtitulació de pel·lícules multilingües. Perego (2009) analitza la codificació de la informació no verbal en els subtítols i Bartoll (2010a) aprofundeix en les marques d'oralitat d'uns subtítols traduïts de l'alemany al català.

La traducció dels referents culturals i intertextuals també és un tema recurrent, amb aportacions de Santamaria (2001) en català. Altres autors que tracten del tema són Nedergaard-Larsen (1993), Ramière (2006) o Pedersen (2011), que proposa un model d'anàlisi (vegeu capítol 2). La subtitulació de l'humor rep l'atenció d'investigadors com Martínez Sierra (2009).

També es constitueixen corpus per dur a terme recerques més àmplies: el Comparative Subtitling Project de l'associació ESIST conté 48 versions subtitulades de tres fragments. Altres corpus són el CORSUBIL, en anglès i castellà (Rica Peromingo, 2014); el Veiga, en anglès i gallec (Sotelo Dios i Gómez Guinovart, 2012), o els corpus paral·lels per a la traducció automàtica com el SUMAT (Bywood *et al.*, 2013) o l'Open Subtitle Corpus.

Hi ha autors que donen visions històriques de la subtitulació (Izard, 2001), centrades en Europa (Ivarsson, 2009) o en àrees concretes (Pereira, 2001).

Des d'un punt de vista professional, es donen indicacions sobre la producció de subtítols (Dries, 1995) o es descriuen de manera divulgativa els reptes de la subtitulació (Castro, 2001) i els processos de treball (Sánchez, 2004). Szu-Yu Kuo (2015) presenta els resultats d'un qüestionari sobre les pràctiques professionals en la subtitulació arreu del món. Morettini (2018) adopta l'enfocament contrari i, mitjançant qüestionaris a empreses, posa sobre la taula les competències que les empreses busquen en els subtituladors. Pedersen (2017), per la seva banda, desenvolupa un model per avaluar la qualitat de la subtitulació interlingüística.

Ens els darrers anys s'ha incrementat l'interès per la recerca empírica: Nikolic (2018) en presenta un resum. Així, es fa servir l'observació directa dels participants, discussions en grup, qüestionaris i altres mètodes més objectius com l'*eye-tracking* (Perego, 2012). De fet, els estudis d'*eye-tracker* i subtitulació es remunten força més enrere, a finals dels vuitanta i principi del noranta, amb Géry d'Ydewalle al capdavant, però no és fins fa poc que reben l'atenció que es mereixen en l'àmbit de la traducció audiovisual i s'amplien amb aportacions com les de Miquel-Iriarte *et al.* (2012), Caffrey (2012), Rajendran *et al.* (2013) o el mateix d'Ydewalle i de Bruycker (2007). Aquests

estudis de recepció aborden temes que s'havien anat recollint en llibres i recomanacions sense evidència científica: per exemple, Szarkowska, Krejtz i Krejtz (2018) estudien si els canvis de pla fan que els espectadors rellegeixin els subtítols, reprenent un tema que havien tractat inicialment De Linde i Kay (1999). Amb la seva recerca demostren que no és així, però que la recomanació de no trepitjar els canvis de pla té sentit per evitar massa moviments de la mirada. Szarkowska també estudia empíricament la regla dels sis segons, el nombre de línies per subtítols, la segmentació dels subtítols o el ritme de presentació en altres publicacions. En el marc de la televisió connectada, Mas i Orero (2019) duen a terme estudis d'usabilitat sobre la personalització de subtítols.

En català, Fernández-Torné i Matamala (2014) fan servir l'*eye-tracking* per estudiar la recepció de pronoms febles no normatius en subtítols que volen reproduir la llengua col·loquial. Un altre àmbit de recerca és la comparació del doblatge i la subtitulació, amb investigacions com les de Matamala, Perego i Bottiroli (2017), amb informants catalans.

L'interès per aspectes tecnològics es fa patent en diverses recerques (Díaz-Cintas, 2015). S'estudia l'aplicació de la traducció automàtica a la subtitulació, amb el projecte SUMAT en una posició destacada (Del Pozo, 2014). Més recentment, Matamala *et al.* (2015) estudien la utilitat dels subtítols automàtics en diversos perfils d'usuari, segons el grau coneixement de la llengua estrangera. Altres tecnologies que s'investiguen són la simplificació, la compressió o la segmentació automàtica.

En relació amb la creació de subtítols per part de no professionals, diversos són els investigadors interessats pel *fansubbing* com Dwyer (2012), Massidda (2015) o Orrego-Carmona (2015), aquest darrer mitjançant un estudi de recepció. Díaz-Cintas (2018) descriu totes les possibilitats de subtitulació al ciberespai. La proposta de generar subtítols més creatius i integrats en el contingut audiovisual és objecte de recerca per part d'autors com Foerster (2010) o Fox (2016).

La combinació de subtitulació i didàctica ha generat publicacions sobre l'ensenyament de la subtitulació (Díaz-Cintas, 2008) i publicacions sobre la subtitulació com a eina didàctica (Torralba, 2016). S'investiga la subtitulació com a instrument per a aprendre llengües estrangeres (Talaván, 2013), amb projectes com ClipFlair (Sokoli, 2015). També es destaca la utilitat de la subtitulació per incrementar la consciència lingüística (Neves, 2004), per aprendre llengües minoritàries (O'Connell, 2010), o fins i tot com a estratègia per tractar aspectes de gènere (De Marco, 2012).

Amb una voluntat holística, hi ha publicacions que parlen de la subtitulació des de diversos punts de vista (Lavaur i Serban, 2008). Més enllà de la subtitulació interlingüística per a oients en diferit, que trobem sobretot en produccions cinematogràfiques i televisives, hi ha hagut recerca en sobretitulació. Secara (2018) en presenta una visió global i Matamala i Orero (2008) ofereixen una bibliografia anotada sobre la traducció d'òpera. En el cas català, Bartoll (2010b) parla de la sobretitulació en català i Oncins (2013) estudia la subtitulació en festivals de cinema.

Les referències són moltes, però aquesta llista vol ser un punt de partida perquè el lector pugui iniciar la seva descoberta.

7 La interpretació de continguts audiovisuals

Els tres capítols anteriors han presentat el doblatge, les veus superposades i la subtitulació, tres modalitats de traducció audiovisual tradicionals. Els capítols següents abordaran la subtitulació per a sords, l'audiodescripció i l'audiosubtitulació, més lligades a l'accessibilitat. Aquest capítol fa de xarnera perquè tracta de la interpretació: d'una banda, la interpretació entre llengües orals, més pròxima a la traducció audiovisual tradicional i, de l'altra, la interpretació entre una llengua oral i una llengua de signes, més propera a l'accessibilitat.

Les primeres publicacions sobre traducció audiovisual incloïen articles sobre la interpretació als mitjans entre llengües orals. Posteriorment, bona part d'aquesta recerca, com també la formació dels professionals, s'ha desenvolupat dins els estudis d'interpretació (Pöchhacker, 2018; Castillo, 2015). Fa poc, interpretació i traducció audiovisual han tornat a convergir a l'hora d'abordar modalitats com el reparlat interlingüístic (per exemple, en el projecte ILSA). També s'ha incrementat l'interès per la interpretació en llengua de signes dins l'àmbit de l'accessibilitat (Bosch-Baliarda, Orero, Soler-Vilageliu, en premsa a, b).

7.1 Què és la interpretació de continguts audiovisuals?

La interpretació consisteix a traslladar els elements verbals d'una llengua cap a una altra llengua, en el nostre cas d'un contingut audiovisual. Hi ha molts tipus d'interpretació, però, com dèiem al principi, en aquest capítol ens interessen:

a) La interpretació entre dues llengües orals en continguts audiovisuals.

El contingut verbal oral en una llengua es trasllada a un contingut verbal oral en una altra llengua: per exemple, del japonès al català. Generalment parlem de continguts televisius, com ara entrevistes, tertúlies, notícies o programes informatius, dels quals es fa una interpretació simultània. Bartoll (2008) explica que aquesta modalitat es pot fer servir en festivals de cinema, tot i que cada cop és menys freqüent. Al Festival Internacional de Cinema de Catalunya es va emprar fins a principis dels anys noranta, quan es va adoptar la subtitulació.

b) La interpretació entre una llengua oral i una llengua de signes en continguts audiovisuals

El contingut verbal oral en una llengua oral es tradueix en contingut verbal visual en una llengua de signes: per exemple, del català a la llengua de signes catalana (LSC). Això es pot veure en continguts televisius o cinematogràfics, però també en obres de teatre, per exemple. També es pot produir la situació inversa: per exemple, podríem tenir un entrevistat signant que s'interpreta a una llengua oral (de LSC a català).

7.2 La interpretació de continguts audiovisual en català

Pel que fa a les televisions, la CCMA ofereix actualment interpretació en llengua de signes catalana al telenotícies del migdia i del vespre, a través del canal 3/24. També en sessions parlamentàries d'interès informatiu i, esporàdicament, en algun debat electoral que s'emet simultàniament a TV3 i al canal 3/24. Segons informa la web, també es va incloure interpretació en llengua de signes catalana a la sèrie *Causa [20907]*, dins el programa *Preguntes freqüents*, en aquest cas només en el servei a la carta. El volum de programació en llengua de signes de la CCMA (2019), va ser de 954 hores el 2018, la meitat a l'emissió per TDT i la resta al web. Aquesta xifra duplica

el volum d'anys anteriors (477 el 2017, 478 hores el 2016, 418 el 2015 o 223 el 2011) i es deu al fet que a partir del 7 de febrer de 2017 es va començar a oferir interpretació en LSC al telenotícies del migdia.

À Punt Mèdia incorpora des de l'1 d'octubre de 2018 llengua de signes als informatius del matí, durant mitja hora diària, amb un total de 33 hores el 2018. Betevé ofereix un butlletí informatiu en llengua de signes catalana i també el pregó de la Mercè (Rovira-Esteva i Tor-Carroggio, 2018). IB3, per la seva banda, ofereix sessions parlamentàries en llengua de signes. La interpretació en llengua de signes s'ofereix en obert, és a dir, per a tots els espectadors, però generalment en horaris de menys audiència o en canals secundaris. També hem documentat interpretació en LSC en televisions locals com la de Badalona, Terrassa, Olot, l'Hospitalet, Vilafranca, Girona i Banyoles (Bosch-Baliarda, comunicació personal). La televisió andorrana de moment no n'ofereix.

Segons la Llei 7/2010, de 31 de març, general de la comunicació, les emissores públiques estan obligades a oferir 10 hores setmanals en llengua de signes i les emissores privades tenen l'obligació d'oferir-ne dues hores setmanals. La Llei/2005, de 29 de desembre, de la comunicació audiovisual de Catalunya estableix a l'article 84 la necessitat d'incorporar progressivament a la programació diversos serveis d'accessibilitat com la llengua de signes. Aquesta llei indica que el Consell de l'Audiovisual de Catalunya ha de regular per instrucció el compliment de les obligacions, i així ho ha fet (CAC, 2013), mantenint el volum mínim de la llei estatal. Aquesta regulació també estableix una sèrie d'icones per identificar els serveis. Pel que fa a les Illes Balears, la Llei 5/2013, d'1 d'octubre, audiovisual de les Illes Balears, fixa un mínim de tres hores setmanals d'interpretació en llengua de signes i hi afegeix que les "televisions de cobertura insular i local han d'intentar complir els paràmetres esmentats". Quant a la Llei 1/2006, de 19 d'abril, de la Generalitat Valenciana, promou la incorporació de la llengua de signes espanyola a les obres audiovisuals i indica que, en els operadors de televisió autonòmica compresos en l'àmbit d'aplicació de la llei, cal reservar un 20% de la programació diària a programes accessibles mitjançant subtitulació i llengua de signes espanyola (sense especificar-ne la distribució). Aquest percentatge puja al 50% per als operadors autonòmics de titularitat pública, percentatge que segons la llei s'ha d'incrementar gradualment fins al 100% en un termini de 10 anys. A Andorra no hem sabut documentar legislació en aquest àmbit, per bé que s'està treballant en una nova llei de la ràdio i la televisió públiques, prevista per al 2021.

Les plataformes en línia més populars no incorporen interpretació en llengua de signes, però hi ha un portal específic de continguts signats: Webvisual TV. També s'estan desenvolupant aplicacions com Whatscine que permeten incorporar interpretacions en llengua de signes, per bé que no n'hem sabut trobar cap en llengua de signes catalana (LSC).

Pel que fa a altres àmbits, hi ha experiències interessants en l'àmbit teatral: el Festival Simbiòtic ha ofert obres com *Barcelona (contra la paret)*, de Lali Álvarez, *La nena dels pardals*, de Teatre al Detall, o *Màtria*, de Carla Rovira, amb interpretació en llengua de signes. A diferència d'altres espectacles en què els intèrprets estan situats a un costat de l'escenari, els intèrprets s'integren a la dramatúrgia i, en alguns casos, actuen com una ombra dels actors. També hi ha visites en LSC a diversos equipaments museístics i culturals.

7.3 Classificació

Abans hem identificat dos tipus d'interpretació segons el tipus de llengua: interpretació entre llengües orals i interpretació entre una llengua oral i una llengua de signes. Les

Llengües de signes són llengües naturals, igual com qualsevol llengua parlada, però estableixen la comunicació mitjançant el canal visual i espacial.

Pensem-hi. Voleu saber més coses de la LSC i de les llengües de signes en general? Consulteu aquests recursos:

- Projecte Signem, del grup TransMedia Catalonia, i més concretament la *Guia bàsica per a la comunicació en llengua de signes catalana* (<https://transmediacatalonia.uab.cat/signem/>).
- Portal de la Llengua de Signes Catalana (<https://blogs.iec.cat/lsc/>) de l'Institut d'Estudis Catalans, autoritat normativa de la LSC en virtut de la Llei 17/2010, del 3 de juny, de la llengua de signes catalana.
- Wikisign LSC, el diccionari lliure de la LSC: <http://lsc.wikisign.org/wiki/Wikisign:Portada>

Segons el mitjà i contingut, podem parlar d'interpretació a la ràdio (entrevistes, programes informatius, etc.), televisió (entrevistes, programes informatius en directe, notícies d'última hora, rodes de premsa, etc.), cinema (pel·lícules, documentals, etc.), actes en directe (congressos, taules rodones, etc.) o arts escèniques (teatre, òpera, etc.), per esmentar-ne alguns exemples.

Segons el tipus d'interpretació, distingim entre interpretació simultània i consecutiva. La primera es realitza al mateix temps que s'emet el discurs original, amb un decalatge, mentre que en la segona es van alternant l'original i la interpretació. Podríem afegir a la llista la interpretació d'enllaç, tot i que és menys freqüent a les nostres pantalles.

Segons el tipus d'emissió i el grau de planificació, podem diferenciar entre:

- interpretació en directe, amb o sense preparació prèvia (en alguns casos es podria parlar fins i tot de traducció a la vista quan es disposa d'un guió o del teleapuntador),
- interpretació en directe, amb o sense preparació, que es grava per poder-la emetre o reemetre posteriorment;
- interpretació gravada, amb preparació, amb un efecte semblant al de les veus superposades. La diferència amb l'anterior és que l'interpret pot repetir la interpretació diverses vegades, si fa falta.

Segons el lloc on es troba l'interpret, podem parlar d'interpretació presencial o *in situ* i d'interpretació a distància. En aquest darrer cas, per exemple, hi ha interpretacions telefòniques, interpretacions des d'un altre estudi de televisió o videoconferències.

La interpretació pot arribar al destinatari de forma únicament oral (interpretació entre dues llengües orals en què només se sent la veu de l'interpret), de manera visual (interpretació en llengua de signes en què es veu l'interpret) o bé de manera oral i visual. En aquest darrer cas, parlem, per exemple, de la interpretació entre dues llengües orals en què l'interpret és visible per al públic del contingut audiovisual.

Centrant-nos en la interpretació en llengua de signes, trobem alguns paràmetres addicionals. L'interpret es pot mostrar en diversos tipus de pla i posicions:⁵

⁵ Trobareu mostres d'aquestes i altres configuracions a la web <https://tv.signlangtv.org/shows/mode/interpreted/> [consulta: 08.08.2019].

- Es pot situar l'interpret en una imatge dins la imatge (*picture-in-picture*): aquesta finestra es pot col·locar de manera fixa en una part de la pantalla o bé se'n pot permetre la personalització per part de l'usuari.
- Es pot fer servir el croma per integrar l'interpret amb la imatge de fons. Es retalla la silueta de l'interpret sobre la imatge de fons, sense necessitat d'enquadrar-lo en una finestra. Això fa que es tapi menys la imatge original, però hi pot haver problemes quan el color de pell de l'interpret i la imatge de fons tenen un color semblant i es confonen.
- Es pot dividir la pantalla.

També es pot establir una diferenciació entre interpretació humana i interpretació automàtica, o dit d'una altra manera, entre interprets humans i avatars (Kipp *et al.*, 2011). Per generar aquests avatars, o personatges virtuals, s'apliquen tecnologies de reconeixement de parla, traducció automàtica i síntesi de llengua de signes.

Finalment, distingim aquells casos en què la interpretació es planifica durant el desenvolupament del contingut audiovisual (interpretació integrada) dels casos en què la interpretació es desenvolupa com un procés a banda, un cop el contingut està acabat. La majoria de casos corresponen a aquest darrer tipus, però hi ha experiències en el teatre en què els interprets signants s'integren a l'obra.

7.4 Característiques principals

Hi ha aspectes tècnics i lingüístics que cal tenir en compte en la interpretació.

7.4.1 Aspectes tècnics

Partint de Kurz (1995), hem identificat els següents aspectes que influeixen en la feina dels interprets:

- a) La qualitat de l'àudio original.
- b) La qualitat de la imatge.
- c) La pressió temporal, per exemple en les emissions en directe.
- d) Els factors emocionals, com el fet d'interpretar per a un gran nombre d'espectadors a través de la televisió o davant del públic en un teatre.
- e) Els factors laborals: haver d'interpretar en horaris diversos i sabent-ho amb poca antelació, a vegades en un entorn físic en el qual no es pot veure la persona que s'interpreta.
- f) La velocitat i la necessitat d'aconseguir la màxima sincronia amb l'original, amb una bona qualitat de la veu.
- g) La vulnerabilitat de la interpretació quan l'original és audible i accessible o conegut per part del públic.
- h) La dificultat d'interpretar intervencions curtes de diversos emissors, que fan que sigui més difícil d'acostumar-se al discurs.

- i) Els elements de suport de què es disposi. La interpretació es pot fer directament de la banda sonora, d'una banda sonora amb subtítols o fins i tot directament dels subtítols quan la banda sonora està en una llengua desconeguda per l'interpret.

En el cas de la llengua de signes, en què la imatge de l'interpret ha de ser visible, hi ha altres aspectes tècnics (HBB4ALL, 2017a):

- a) La il·luminació ha de ser adequada i sense ombres.
- b) Cal enquadrar bé el professional perquè es vegin bé tots els signes i articuladors.
- c) Cal buscar una bona combinació de colors, que tingui en compte el color del fons, el color de la roba de l'interpret, preferentment llisa, i el color de la pell de l'interpret.
- d) La interacció entre l'interpret i les imatges audiovisuals s'ha de produir sense cap obstrucció, per tal que el públic pugui seguir la interpretació i les imatges.
- e) La mida de l'espai assignat a l'interpret ha de permetre comprendre bé la interpretació.
- f) Cal permetre que l'usuari pugui personalitzar la posició de l'interpret, si la tecnologia ho permet, o bé cal adequar-se a les seves preferències. Aquestes preferències poden presentar diferències culturals: per exemple, Bosch-Baliarda, Orero i Soler-Vilageliu (en premsa b) indiquen que els usuaris catalans prefereixen el signant a l'esquerra de la pantalla.

La interpretació és una feina exigent des d'un punt de vista mental i físic, i cal preveure blocs de treball curts amb pauses, en un entorn adequat. Generalment hi hauria d'haver dos interprets que s'alternen cada 20-30 minuts.

7.4.2 Aspectes lingüístics

En la interpretació entre llengües orals hi ha trets del discurs original que poden dificultar-ne la comprensió, de manera semblant al que apuntàvem per a les veus superposades: la diversitat d'accents, la velocitat o la dificultat de veure la boca del parlant en són alguns exemples. A diferència de la interpretació de conferències, els registres en els continguts audiovisuals poden ser molt variats. A més, en determinats tipus com ara les entrevistes cal saber-se adaptar a totes dues direccions: cal saber interpretar tant de la llengua original a la llengua meta com a la inversa.

Pel que fa a l'emissió, en el cas de les llengües orals que es transmeten pel canal acústic, cal tenir cura de la locució, tot evitant les vacil·lacions i editant, si escau, l'original per aconseguir que la interpretació no s'allargui més del compte.

En relació amb la llengua de signes, és important adaptar-se a les característiques dels destinataris, editant també el discurs si fa falta (Isal, 2015) mitjançant omissions o ampliacions d'informació. Quan un mateix professional interpreta diversos personatges d'una pel·lícula, per exemple, cal marcar clarament quin personatge està interpretant. Això s'aconsegueix amb l'orientació del cos, la direcció de la mirada i altres recursos lingüístics coneguts com a mecanismes de canvi de rol o classificadors corporals.

Cal dir que sovint els interprets són oients i no tradueixen cap a la seva llengua mare sinó cap a una segona llengua, amb les dificultats que això comporta.

7.5 El procés d'interpretació de continguts audiovisuals

En la interpretació hi ha tres fases clau: la preparació prèvia, la tasca d'interpretació pròpiament dita i el control de qualitat.

Preparació prèvia

Per garantir una bona qualitat, és fonamental disposar dels materials abans de l'emissió: un vídeo del contingut, un guió o una escaleta del programa ajuden a preparar-se la feina i documentar possibles dubtes en relació amb la terminologia o els noms propis, per esmentar dos elements que poden plantejar problemes.

Interpretació

Pel que fa a la interpretació pròpiament dita, hi ha diversos sistemes de treball segons el tipus d'interpretació i el contingut (Castillo, 2015). Ens fixarem en dos exemples típics de l'entorn català.

Quan es fa una interpretació en directe d'una entrevista televisiva entre dues llengües orals, l'interpret se sol trobar al plató però en una sala a banda, des d'on rep el so i disposa d'una pantalla per veure la persona o persones que interpreta.

Quan es fa una interpretació en directe a llengua de signes d'un telenotícies, l'interpret també sol fer la interpretació des d'un plató a banda. Treballa a partir de l'àudio, però amb el suport del teleapuntador.

En el cas de la interpretació en llengua de signes, s'aconsella que usuaris sords experts participin en el procés (HBB4ALL, 2017a), en equips mixtos de persones sordes i oients bilingües. Això es pot concretar així:

- a) En un programa gravat, la persona que hi sent fa una traducció a llengua de signes i el signant sord adapta aquesta traducció. En el procés invers, l'usuari sord converteix la llengua de signes a un format escrit i l'expert oïdor crea el text final.
- b) En un programa en directe, es pot oferir una versió intermèdia als intèrprets sords mitjançant subtítols, text imprès o una interpretació. En aquests casos se sol recórrer a intèrprets oients amb un contacte molt proper amb la comunitat sorda, generalment fills de pares sords.

En qualsevol cas, els intèrprets estan en contacte constantment amb la comunitat sorda i hi tenen persones de referència, a les quals s'adrecen quan hi ha dubtes sobre neologismes o noms propis de personatges d'actualitat.

Control de qualitat

És fonamental revisar els resultats per millorar i portar un control de qualitat. Marta Bosch-Baliarda explica a la seva tesi doctoral que els usuaris solen fer arribar la seva opinió directament als intèrprets de manera informal, ja que es tracta d'una comunitat petita. La mateixa autora explica que en el període 2015-2018 només sis usuaris es van posar en contacte amb la televisió catalana per demanar informació sobre la llengua de signes i cap no va fer referència als requisits formals. En el cas de la interpretació entre llengües orals, tampoc no hem pogut documentar cap protocol sistemàtic de control de qualitat més enllà del *feedback* que els usuaris poden fer arribar.

7.6 Estàndards i recomanacions

La norma ISO 18841:2018 *Interpreting services – General requirements and recommendation*, dona recomanacions sobre la interpretació de manera general. Així mateix, a l'estat espanyol, els intèrprets de llengua de signes es guien pels codis de la Federació Espanyola d'Intèrprets de Llengua de Signes i Guies-intèrprets (FILSE, 1994) i el de Associació Internacional d'Intèrprets de Conferència (AIIC, <http://aiic.net>).

Algunes recomanacions que inclouen indicacions sobre la interpretació en llengua de signes en continguts audiovisuals són:

1. *BAI Access Rules* (BAI, 2019).
2. Recomanacions sobre la llengua de signes dins el WCAG2.1 (WAI, 2018), del World Wide Web Consortium (W3C). Per assolir el nivell d'accessibilitat AAA, cal oferir interpretació en llengua de signes en tots els continguts gravats.
3. Recomanacions del projecte HBB4ALL (2017a), que es desenvolupen a Bosch-Baliarda, Orero i Soler-Vilageliu (en premsa b).
4. *Guía de buenas prácticas para la incorporación de la lengua de signos española en televisión* (Martín Edo, 2017).
5. *Technical report: Part 11: Draft recommended production guidelines for sign language services* (ITU, 2014).
6. *Ofcom's code on television access services* (Ofcom, 2017).
7. *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (Ministério da Cultura, 2016)
8. UNE 139804:2007 *Requisitos para el uso de la lengua de signos española en redes informáticas*. (AENOR, 2007).
9. *EBU report on access services* (EBU, 2004).
10. *Standardisation requirements for access to digital TV and interactive services by disabled people* (CENELEC, 2003).

7.7 Recerca en interpretació de continguts audiovisuals

La presència d'estudis sobre interpretació als mitjans entre llengües orals és més minsa en els volums de traducció audiovisual, sobretot en els darrers anys, però si ens remuntem als anys vuitanta i noranta trobem articles que parlen d'experiències diverses: la interpretació en el programa experimental europeu Eurikon (Daly, 1985) o la interpretació de l'arribada de l'home a la lluna (Nishiyama, 1988) en són exemples. Al volum editat per Gambier (1995) hi ha un apartat específic sobre la interpretació als mitjans, amb cinc capítols. Heynold explica les primeres experiències d'interpretació a distància a la Comissió Europea. Russo identifica els reptes principals de la interpretació als mitjans, parlant sobretot de cinema mut, documentals i ficció. Kurz i Pöchhacker tracten de la qualitat a les interpretacions en directe a la televisió en comparació amb la interpretació de conferències. Moreau se centra en la cadena bilingüe ARTE i Kaufmann parla de la interpretació a la ràdio.

Més endavant, a Gambier i Gottlieb (2001), hi ha tres aportacions sobre el tema. Viaggio parla de la interpretació simultània als mitjans i en defineix els trets principals. Alexieva se centra en la interpretació d'entrevistes i n'analitza 15. Mack fa un estudi de la televisió italiana i en destaca les dificultats específiques.

També trobem publicacions sobre pràctiques en diversos països i experiències concretes d'interpretació de pel·lícules, sovint amb un enfocament més pràctic que no pas investigador. Una bona panoràmica la presenta Pöchhacker (2018), que fa esment de diversos estudis de recepció per part de Kurz, Russo i Schwarnthor. Hi ha recerques que se centren en les especificitats de la interpretació de tertúlies televisives (Straniero Sergio, 1999; Wadensjö, 2008; Dal Fovo, 2015) o de continguts de caràcter

jurídic (Amato, 2002), i aportacions que destaquen els factors que afecten la qualitat de la interpretació (Jiménez Serrano, 2011).

Pel que fa específicament a la interpretació en llengua de signes, Steiner (1998) analitza l'ús de la llengua de signes britànica a la televisió i la comprensió per part del públic dels continguts signats. McDonald (2012) descriu el paper de l'interpret de llengua de signes i la relació amb altres modalitats de traducció. Se centra sobretot a analitzar com un mateix professional interpreta diversos personatges d'un mateix contingut, adoptant la primera persona i orientant el cos i la mirada d'una manera específica. Hi ha també descripcions sobre continguts concrets com les notícies d'última hora de desastres naturals (Locker McKee, 2014).

Des d'un punt de vista experimental, Redón (2014) analitza 100 emissores de televisió i observa diferències pel que fa a mida, forma i posició de l'interpret a la pantalla. Bosch-Baliarda, Orero i Soler-Vilageliu (en premsa a) estudien la recepció de diverses configuracions de la pantalla mitjançant *eye-tracker*, en línia amb les recerques de Wehrmeyer (2014) i Dye, Seymour i Hauser (2016). Les mateixes autores (2019) analitzen la millora manera de crear un qüestionari adreçat a persones signants en recerques experimentals. Finalment, hi ha estudis que analitzen la satisfacció i preferències dels usuaris en relació amb la llengua de signes a l'estat espanyol (Gil-Sabroso i Utray, 2016).

Hi ha diversos projectes que val la pena conèixer:

- Projectes relacionats amb la generació automàtica d'avatars signants o la incorporació de la traducció automàtica: VisiCAST, eSIGN, ULISES (Utilización Lógica e Integrada del Sistema Europeo de Signos, GANAS (Generador de Animaciones para Lenguaje de Signos) o CONSIGNOS (Conversor y Reproductor Automático de Lengua de Signos).

Pensem-hi. Busqueu si les webs d'aquests projectes encara estan actives i cerqueu exemples dels resultats que han obtingut.

- DTV4ALL (2008-2010): aquest projecte va analitzar diversos serveis d'accessibilitat a la televisió digital i va generar recomanacions.
- HBB4ALL (2013-2016): va analitzar la llengua de signes a la televisió digital, i va identificar les pràctiques més habituals pel que fa a variables com ara gènere de l'interpret, aparença en pantalla, tipus de pla, color de la roba de l'interpret, posició de l'interpret a la pantalla.

Pensem-hi. Busqueu l'informe 6.1. del projecte HBB4ALL i identifiqueu els resultats que va obtenir el projecte en relació amb la llengua de signes: <http://pagines.uab.cat/hbb4all/>

- CONTENT4ALL (2017-2020): l'objectiu és desenvolupar un sistema de traducció automàtica a llengua de signes amb un avatar humà fotorealista en 3D.
- ImAc (2017-2020): estudia com integrar serveis d'accessibilitat, com ara la interpretació en llengua de signes, en vídeos immersius de 360°.

- EASYTV (2017-2020): investiga noves tecnologies per a la llengua de signes, concretament la creació d'una plataforma multilingüe de *crowdsourcing* mitjançant llengua de signes i també la tecnologia de captura de vídeo per representar avatars realistes.

També hi ha bibliografia sobre la llengua de signes des d'un punt de vista lingüístic (Pfau *et al.*, 2012) o des d'un punt de vista de la interpretació (Santos i Burgos 1998; Napier, 2002; Locker McKee, 2008; Roy i Napier, 2015), i aportacions de l'àmbit del periodisme (Serrat, 2011). En l'àmbit català, Josep Quer és un autor de referència, i un bon punt de partida per informar-se sobre el tema és l'LSC Lab, el Laboratori de Llengua de Signes Catalana, que coordina projectes com el SIGN-HUB.

Pensem-hi. Busqueu a la plataforma MAP (<http://mapaccess.org>) i a la base de dades BITRA (https://aplicacionesua.cpd.ua.es/tra_int/) publicacions amb les paraules clau "interpretació" i/o "llengua de signes".

8 La subtitulació per a sords

Al capítol 6 parlàvem de la subtitulació com a modalitat que facilita l'accés a les persones que no comprenen la llengua de l'original. Aquí parlem de la subtitulació que facilita l'accés als que no poden accedir a l'àudio. Comencem donant-ne una definició, buscant-ne els orígens i proposant-ne una classificació. L'apartat 3 en descriu les característiques principals i va seguit d'una presentació del procés de treball. Dediquem un apartat a les recomanacions i un altre a la recerca.

8.1 Què és la subtitulació per a sords?

En la subtitulació per a sords (SPS) s'afegeix un text escrit al contingut audiovisual perquè en reproduïx els elements sonors (lingüístics i no lingüístics). Com en qualsevol tipus de subtitulació, hi ha un canvi de codi oral a codi escrit. Ara bé, la SPS presenta una característica pròpia: no solament reproduïx els diàlegs i monòlegs de l'original, sinó que també trasllada quan és necessari elements sonors de caràcter no lingüístic, produïts pels personatges (esternuts, estossecs, etc.) o per l'entorn (sirena d'una ambulància, música, cop de porta, etc.). També afegeix indicacions per ajudar a identificar el personatge i, si escau, l'estat d'ànim o intenció que transmet amb l'entonació.

S'ha dit tradicionalment que els subtítols per a sords van destinats, com la mateixa paraula indica, a persones sordes o amb pèrdua auditiva. Les classificacions d'aquests usuaris són múltiples (Neves, 2009) i solen tenir en compte el grau de sordesa (lleu, moderada, greu o profunda) i el moment en què la sordesa apareix. Així, es distingeix entre persones sordes prelocutives, amb pèrdua d'audició abans de l'adquisició de la parla, i persones sordes postlocutives, amb pèrdua d'audició posterior a l'adquisició de la parla. Des d'una perspectiva menys mèdica, també se sol distingir entre sords oralistes i sords signants. Qualsevol classificació no deixa de ser una simplificació de la gran varietat d'usuaris que hi ha. També és una simplificació dir que la SPS només és per a persones sordes. Vegem algunes de les respostes que Sebastian Greger va recollir el febrer del 2019 quan es va preguntar en un fil de Twitter en quines circumstàncies es feien servir subtítols:

1. Quan l'àudio té mala qualitat.
2. Quan es tenen dificultats permanents o temporals per accedir a l'àudio.
3. Quan s'està en un entorn sorollós.
4. Quan es volen veure continguts en silenci.
5. Quan es vol millorar l'aprenentatge d'una llengua o de l'ortografia.
6. Quan es volen entendre tots els detalls dels continguts: lletres de les cançons, accents marcats, discursos ràpids, etc.

Pensem-hi. En aquest llibre parlem de “subtitulació per a sords”, però és el terme més adequat? Llegiu les reflexions de Neves (2008, 2018) i proposeu arguments en contra i a favor de mantenir aquest terme.

Robson (2004) presenta una breu història de la subtitulació en què explica que el 1947 Emerson Romero desenvolupa el que podria ser el primer sistema de subtitulació, que consisteix en una mena d'intertítols amb text. El 1949 J. Arthur Rank projecta una pel·lícula subtitulada a Londres: els subtítols es mostren en una pantalla a la part

inferior esquerra de la pantalla principal. Aquest mateix any es crea als Estats Units l'associació Captioned Films for the Deaf (CDF) i es projecta la primera pel·lícula en color amb subtítols oberts: *America the Beautiful*. Segons Romero-Fresco (2011: 6), el 1971 té lloc a Nashville el primer congrés sobre televisió per a persones amb discapacitat auditiva, on es presenta la tecnologia que farà possibles els subtítols a la televisió. El primer programa subtítulat per a la televisió és *The French Chef*, el 1972, i el 1973 la PBS subtitula en obert les reemissions d'ABC News. Els subtítols tancats es comencen a fer servir el març de 1980. A Europa, la BBC anuncia el servei de teletext el 1972 i comença a oferir SPS mitjançant aquest sistema el 1979.

Pel que fa a la SPS en directe, el US National Captioning Institute desenvolupa un sistema de subtitulació en directe el 1982. El 1999, en un tribunal dels Estats Units, es fa servir el reconeixement de parla per subtitular en directe, sistema que es trasllada a la televisió per primera vegada als Estats Units el 2003. A Europa, segons Romero-Fresco (2011: 7), la subtitulació en directe comença el 1982 a la cadena britànica ITV, on fan servir un teclat estàndard, i també a la cadena flamenca VRT. Després de valorar diversos mètodes, el 2001 la BBC prova la subtitulació en directe mitjançant reconeixement de parla.

A més de la cronologia de Robson (2004), del llibre de Romero-Fresco (2011) i de les aportacions d'Eugeni (2009), Remael (2007) presenta una panoràmica de la SPS a Europa i Pereira (2005) se centra en l'estat espanyol.

8.2 La subtitulació per a sords en català

A Catalunya, TVC ofereix SPS des del 10 de setembre de 1990 (Vila, 2005), coincidint amb la posada en marxa del teletext. Es tractava de subtítols en semidirecte, és a dir, preparats prèviament i llançats en directe (Romero-Fresco 2011: 8). Aquesta cadena va ser pionera a l'estat espanyol i la va seguir pocs mesos més tard RTVE. En els darrers mesos de 1990 es van subtitular 16 pel·lícules i 11 episodis de la sèrie *La Granja*, segons Bartoll (2015). La primera pel·lícula subtitulada va ser *Ghandi* (Matamala i Orero, 2009). A final de 1991 es va començar a emetre el *Telenotícies vespre* subtitulat, i d'aleshores ençà la xifra ha augmentat.

La subtitulació en directe va començar en proves el 2002 en el programa *A contracorrent*, i es va fer oficial subtitulant les entrevistes, debats i sessions parlamentàries de les eleccions del 2003 i, de manera regular, en el programa *Agora*. El pas a la televisió digital també va obrir moltes possibilitats a la subtitulació.

Segons la memòria anual de la CCMA (2019), el 2018 es van emetre 19.350 hores de SPS en els diversos canals de TDT. Tenint en compte que hi ha programes que no es poden subtitular (programes de música, per exemple), el percentatge s'acosta al 100%. La taula 14 recull les dades de 2011 a 2017.

Taula 14. Percentatge de SPS a la televisió catalana

CANAL	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
TV3	50,3	52,9	68,2	74,4	61,8	84,29	85,76
CS/300/3XL (fins al 09/2012)	84,5	87,3	-	-	-	-	-
CS/33 (inici 10/2012)	-	73,2	87,8	97,8	76,2	95,6	96,6
33	81,6	-	-	-	-	-	-
E3	32,4	52,2	41,3	41,8	42,8	34,55	30,7
3/24	12,2	23,77	35	25	53	76,22	70,75

Font: Rovira-Esteva i Tor-Carroggio (2018), que es basen en les memòries anuals de la CCMA.

Segons expliquen Rovira-Esteva i Tor-Carroggio (2018), bona part de les hores que no se subtitulen corresponen a competicions esportives i programes fonamentalment visuals. Els subtítols produïts per a la televisió lineal s'incorporen posteriorment als serveis de la carta, per bé que algunes característiques com els colors per identificar els personatges i la segmentació es perden per qüestions tècniques.

Pel que fa a altres emissores, i segons dades de 2017-2018 obtingudes per les mateixes investigadores, IB3 Televisió subtitula els informatius, un 80% de les pel·lícules —que obté de la CCMA a través de la Federació d'Organismes de Ràdio i Televisió Autònoms (FORTA)— i alguns programes gravats. Betevé emet amb subtítols l'edició del vespre de l'informatiu *Btv notícies* i també les pel·lícules emeses anteriorment per TVC. En aquest cas, els emeten per teletext, sistema que estan modernitzant. Cap altra emissora de les estudiades (programació en català de RTVE, Televisió de Girona, 8tv, El Punt Avui TV) incorpora subtítols. Tampoc no n'incorpora la televisió andorrana.

Quant a la televisió valenciana, Canal 9 comença a subtitular l'any 2002 (Talaván *et al.*, 2016). À Punt incorpora la SPS en programes en directe el 12 de novembre de 2018: comença amb el magazín *El matí À Punt* i l'informatiu migdia, als quals segueixen altres programes com *À Punt directe* o *À Punt notícies nit*. Les xifres que dona l'emissora per al 2018 són 180 hores de productes en diferit amb subtitulació, 233 hores de productes en directe subtitulats i 24 hores de productes en versió original en anglès subtitulats.

Segons la Llei 7/2010, de 31 de març, general de la comunicació, les emissores públiques estatals o autonòmiques estan obligades a oferir un mínim del 90% de programes subtitulats i les emissores privades d'àmbit estatal tenen l'obligació d'oferir-ne un mínim del 75%. La Llei/2005, de 29 de desembre, de la comunicació audiovisual de Catalunya (LCA) dicta en l'article 84 la necessitat d'incorporar progressivament a la programació diversos serveis d'accessibilitat com la SPS, aspecte que també recull la Llei 13/2014, del 30 d'octubre, d'accessibilitat. El CAC (2013) ha regulat mitjançant una instrucció les obligacions concretes i ha mantingut els mateixos percentatges mínims que la llei estatal. Pel que fa a les Illes Balears, la Llei 5/2013, d'1 d'octubre, audiovisual de les Illes Balears, fixa un mínim del 75% per a les televisions en obert i de cobertura autònoma i hi afegeix que les “televisions de cobertura insular i local han d'intentar complir els paràmetres esmentats”. Quant a la Llei 1/2006, de 19 d'abril, de la Generalitat Valenciana, promou la incorporació de la subtitulació amb un percentatge que volen que arribi al 100% en un termini de 10 anys. A Andorra hi ha la Llei d'accessibilitat, de 6 d'abril de 1995, que esmenta l'accessibilitat als sistemes de comunicació, però no parla específicament de subtitulació. Caldrà veure si la nova llei de la ràdio i la televisió públiques, prevista per al 2021, incorpora aquest aspecte.

Més enllà de la televisió, costa trobar exemples de SPS a les pantalles del cinema. Hi ha aplicacions que permeten que un espectador pugui anar al cinema i llegir els subtítols a la pantalla del mòbil o tauleta. L'espectador obre l'aplicació, es connecta a una xarxa *wifi* tancada i selecciona el servei d'accessibilitat que vol veure. D'aquesta manera es descarrega els continguts que un professional ha preparat anteriorment. Quan comença la pel·lícula, selecciona “sincronitzar” i, al cap d'uns segons, els subtítols s'activen. El 2011 la UAB va oferir aquest sistema en el primer cicle de Cinema Accessible, en què van fer servir l'anomenat UAS (Universal Accessibility System) (Oncins *et al.*, 2013). El 2014 es va provar una aplicació anomenada Art Accés, promoguda per la Generalitat de Catalunya, a la 47a edició del Festival de Cinema Fantàstic de Catalunya a Sitges. Oncins i Orero (en premsa) presenten una revisió de 23 aplicacions disponibles actualment de les quals 18 inclouen subtítols: MyAcc, MovieReading, EarCatch, Greta, Actiview, Subtitle Viewer, Galapro, Subtitles

for theaters, Verbavoice, Startit, Teatro Accesible, Teatro Real Accesible, Language Carrier, Go Theatrical, Ability Connect, Cinema Connect, Whatscine i UAS. El problema principal, però, és la falta de continguts en català.

A les plataformes en línia, trobem continguts amb SPS en català a Netflix. Solen ser sèries emeses prèviament per la CCMA com *Les de l'hoquei*, *Benvinguts a la família* o *Merlí*. En altres plataformes, com ara Amazon Prime, hi trobem sèries catalanes (*Nit i dia*), però els subtítols són en castellà. Vegeu el capítol 6 per a més informació sobre la subtitulació en general a les plataformes en línia.

A les arts escèniques, a vegades s'ofereixen sobretítols, però no sempre estan pensats per a persones que no tenen accés a l'àudio. En una enquesta elaborada el 2015 per la Generalitat de Catalunya, que van contestar 44 equipaments escènics i musicals, només un 6% dels equipaments disposaven d'un servei de subtitulació, interpretació en llengua de signes o lectura labial, per bé que al voltant del 74% feien actuacions o activitats per a l'accessibilitat del col·lectiu de persones sordes o amb pèrdua auditiva. La situació, després del desenvolupament del Pla d'accessibilitat dels equipaments escènics i musicals,⁶ deu haver millorat, però no disposem de dades. En una cerca aleatòria, hem vist oferta de subtítols al TNC, el Teatre Romea o el Teatre Auditori Sant Cugat.

Pensem-hi. Mireu la cartellera de teatre i cinema de la ciutat més propera que tingueu i comproveu si s'ofereix SPS.

Finalment, també hi pot haver SPS en actes en directe, com ara congressos, festivals o actes institucionals. A la UAB s'han subtitulat actes com la inauguració del curs, el Dia de la Dona o diversos actes d'*honoris causa* mitjançant el sistema del reparlat.

8.3 Classificació

La SPS és una submodalitat de subtitulació que es pot classificar segons els paràmetres aplicats a la subtitulació en general (capítol 6): la llengua (intralingüística/interlingüística, monolingües/bilingües/multilingües), els destinataris (adults/adolescents/infants), l'autor (professional/aficionat), l'emissió (oberts/tancats) o la posició (subtítols/sobretítols, interns/externs). Vegeu Arnáiz-Uzquiza (2012) per a més detalls.

Aquí ens aturarem en alguns aspectes específics. La SPS se sol relacionar amb la subtitulació intralingüística, però no ha de ser necessàriament així. La SPS pot ser interlingüística, i cal diferenciar-la de la subtitulació interlingüística pensada per als que senten la banda sonora. Sovint es considera que la subtitulació interlingüística tal com la coneixem ja cobreix les necessitats de les persones amb discapacitat auditiva, però un espectador que fa servir subtítols perquè no entén l'original pot percebre crits, trets i música, cosa que no passa amb un espectador sord.

La SPS s'ha relacionat amb la subtitulació en directe, però un cop més no és ben bé així: de SPS se'n troba en DVD o produccions gravades que s'emeten per la televisió.

⁶ Podeu trobar més informació sobre el Pla d'accessibilitat a: https://cultura.gencat.cat/ca/departament/estructura_i_adreces/organismes/dgpc/subdireccio_general_de_promocio_cultural/proyectos/Accessibilitat/pla-daccessibilitat-dels-equipaments-escenics-i-musicals-publics/ [consulta: 09.08.2019]

Finalment, s'ha considerat que una subtitulació interlingüística per a sords en directe és massa complexa. Aquest punt de vista està canviant i ja hi ha tant experiències pràctiques com investigacions sobre el tema.

Al capítol 6 diferenciàvem entre subtítols literals i subtítols condensats. S'ha reclamat sovint que la SPS reproduïxi al màxim de literalment el contingut de l'original, ja que això permet que els usuaris amb restes d'audició puguin relacionar les paraules que senten amb les que veuen escrites. És per aquest motiu que a vegades es parteix dels guions de doblatge per crear els subtítols de continguts traduïts, en comptes de partir de l'original. Un argument que s'ha posat sobre la taula és que cal oferir el mateix accés a les persones sordes que a les persones oients i que, per tant, cal ser literal. Ara bé, es tracta d'un argument pervers. La subtitulació, sigui interlingüística o intralingüística, per a sords o per a oients, implica sovint una condensació: en primer lloc, perquè el ritme de la parla sol ser més ràpid del que es pot encabir en un subtítol. En segon lloc, perquè gaudir d'un contingut audiovisual vol dir també gaudir de les imatges, no passar tota l'estona llegint el text en pantalla. Estudis com els de Romero-Fresco (2010) han demostrat que subtítols literals que impliquen una velocitat de lectura elevada són contraproductius perquè impedeixen no solament que els espectadors comprenguin el contingut sinó que gaudeixin de les imatges. Som partidaris de fer un esforç perquè els subtítols transmetin el significat de l'original tant com sigui possible, però garanteixin al mateix temps una lectura còmoda.

Pensem-hi. Busqueu tres programes subtitulats de característiques diferents i comproveu el grau de literalitat dels subtítols. Podeu triar, per exemple, una sèrie o pel·lícula, un telenotícies i un magazín.

El moment en què s'emeten els subtítols i el grau de preparació també permeten diferenciar entre subtítols gravats (o en diferit) i subtítols en directe, amb o sense preparació prèvia. Sovint aquests paràmetres es relacionen amb el grau de literalitat. Per exemple, a TVC, segons explica el web del Servei d'Accessibilitat, s'ofereix:

- a) Subtitulació en diferit, tant de programes propis com aliens: pel·lícules, sèries, dibuixos, documentals, programes culturals i programes d'entreteniment.
- b) Subtitulació de directes amb preparació prèvia: es tracta de programes, com els telenotícies, en què es pot disposar dels textos prèviament. A partir d'aquests textos es preparen els subtítols. També hi ha ocasions en què es fan els subtítols pocs minuts abans de l'emissió a partir de l'àudio.
- c) Subtitulació de directes sense preparació prèvia fent-ne un resum: s'aplica aquest sistema quan la informació visual és clau i uns subtítols literals taparien informació important. És el cas dels especials de les eleccions, dels programes del temps, dels partits de futbol i de les notícies d'última hora.
- d) Subtitulació de directes amb transcripció literal, en programes en què el que es diu és el més important: debats electorals, sessions del Parlament o entrevistes.

Hi ha casos en què es poden combinar dos sistemes en un contingut: en una telenotícies es pot subtitular en directe amb preparació prèvia la gran majoria de contingut, però es pot recórrer a una subtitulació en directe sense preparació prèvia per a les notícies d'última hora o algunes intervencions en directe.

De sistemes per subtitular en directe n'hi ha diversos, que es poden englobar en dos grans grups: els que fan servir algun tipus de teclat (estenotípia, Velotype, teclat QWERTY) i els que fan servir programes de reconeixement de la parla.

L'estenotípia és un sistema que permet escriure a una velocitat alta gràcies a un teclat anomenat màquina d'estenotípia. Es fa servir per fer transcripcions ràpides en institucions governamentals i jutjats. Permet una precisió molt alta, però demana un període de formació llarg. En català no hi ha cap teclat d'estenotípia disponible.

El Velotype és un teclat desenvolupat als Països Baixos el 1930 i modernitzat el 2009 en què es premen diverses tecles alhora per crear síl·labes o paraules senceres. El projecte LTA (Live Text Access) està investigant a escala europea com es poden formar subtituladors especialistes en aquesta tècnica, la qual encara no s'ha aplicat en català. Contràriament a l'estenotípia, el procés d'aprenentatge és més curt.

També es pot fer servir el teclat estàndard, o QWERTY, amb diverses configuracions:

- a) Una sola persona s'encarrega de tot.
- b) Dues persones s'alternen en el que s'anomena tàndem o teclat dual. Per exemple, a la televisió À Punt hi sol haver dos subtituladors o, en casos de molt volum de feina, fins a tres.
- c) Es fa l'anomenada "roda" amb diverses persones. És el sistema que s'ha fet servir tradicionalment a TVC (Matamala i Orero, 2009). Quatre o cinc professionals treballen de manera coordinada, disposats al voltant d'una taula circular, per crear els subtítols en directe. Cada un té dues pantalles: a la superior s'hi veu el programa que s'està subtitulant i a la inferior hi ha tres finestres que permeten veure què escriu el company de l'esquerra, què escriu ell mateix i què escriu el company de la dreta. Un sistema de semàfors verd/groc/vermell l'avisava quan ha de començar a subtitular.

El *respeaking*, *reparlat* segons algunes traduccions i *reformulació simultània* segons el TERMCAT, es pot fer servir per crear subtítols de manera ràpida per a programes de televisió en directe, però també en congressos, jutjats i entorns docents. L'expert repeteix, reformula o tradueix allò que sent i un programa de reconeixement de parla ho converteix en text escrit. La manera de parlar no és natural sinó que cal dictar les paraules de manera que el programa les entengui i també cal dictar els signes de puntuació. En cas que no pugui treballar des d'un entorn aïllat, el professional fa servir una màscara especial que li cobreix la boca. Romero-Fresco (2011) té una monografia dedicada exclusivament a aquest tema. El programa Nuance Dragon Naturally Speaking és un dels més coneguts i cal entrenar-lo prèviament, però no està disponible en català. En català, la CCMA fa servir un sistema desenvolupat per l'empresa Verbio i l'aplica, per exemple, als magazins del matí.

L'evolució de les tecnologies de la parla fa que en alguns casos es plantegi fins i tot oferir una subtitulació automàtica. Hi ha programes i aplicacions que generen transcripcions automàtiques (Webcaptioner, LiveTranscribe) i n'hi ha que creen subtítols directament (LiveCaption). També hi ha aplicacions pensades per a continguts no professionals que permeten afegir subtítols de diversos estils als vídeos creats pels usuaris (Clipomatic). En aquest sentit, Youtube també incorpora una opció de subtitulació automàtica, que ara mateix no està disponible en català.

Pensem-hi. Comproveu quines funcions incorporen actualment els serveis de vídeo
--

més populars de la xarxa i si hi ha noves aplicacions que facilitin la subtitulació automàtica.

Un altre paràmetre de classificació de la SPS és el lloc on es troba el subtitulador: parlem de subtitulació presencial o *in situ* si el subtitulador es troba al mateix lloc on es desenvolupa allò que ha de subtitular, mentre que parlem de subtitulació a distància quan no es troba al mateix lloc. En aquest cas, pot dur a terme la subtitulació mitjançant una connexió a través d'Internet o a través del telèfon. Pot tenir accés a les imatges i l'àudio o accés només a l'àudio. De fet, hi ha uns telèfons específics que permeten subtitular en directe el que diu el parlant: el que en anglès anomenen *captioned telephones* o Captel.

Finalment, hi ha diverses maneres de presentar els subtítols:

- a) Subtítols estàtics que apareixen de cop i desapareixen de cop, en forma de bloc. En anglès se'ls anomena *pop-on*, *pop-up* o *block* i poden estar formats per una, dues o fins i tot tres línies de text.
- b) Subtítols dinàmics que apareixen i desapareixen de manera contínua: quan hi ha una línia sencera a la part inferior, la línia superior desapareix. En anglès en diuen *scrolling*, *roll-up* i *scroll-up*. Poden aparèixer de maneres diferents: lletra per lletra, paraula per paraula o línia per línia. Sovint poden arribar a tenir tres línies.
- c) Subtítols dinàmics que apareixen de manera contínua (lletra per lletra, paraula per paraula o línia per línia), però desapareixen en bloc.

8.4 Característiques principals

A continuació expliquem els aspectes tècnics i lingüístics més rellevants de la SPS.

8.4.1 Aspectes tècnics

La SPS ha de transmetre no només allò que es diu sinó també qui ho diu (identificació de personatges) i com ho diu (elements prosòdics i paralingüístics). Ha de traslladar la música, els efectes sonors i fins i tot el silenci, si escau, quan no es pot despendre de la imatge. Transmetre tots aquests elements en la subtitulació preparada i gravada és possible, però no sempre és factible en directe.

Identificació de personatges

Per identificar els personatges, hi ha diversos sistemes, que poden divergir segons la cadena.

- a) Colors: s'assigna un color a cada personatge. Generalment es fa servir el groc per al personatge principal o amb més text, seguit del verd, el cian, el magenta i el blanc per a la resta de personatges. En els documentals amb un únic narrador en *off* se sol fer servir el color blanc sobre negre, mentre que en els documentals amb un narrador i entrevistats, se sol fer servir el groc per al narrador i el blanc per a la resta. A la CCMA hem vist que no fan servir el magenta i prioritzen el cian abans del verd.
- b) Etiquetes: s'afegeix el nom del personatge o una descripció breu que l'identifiqui abans de la intervenció del personatge: "(MOLINA)". També es poden abreujar i establir l'equivalència en la primera intervenció: "(MARIA TERESA-MT)".

- c) Posició dels subtítols: se situen els subtítols prop del personatge que parla.
- d) Icones o avatar que representa el personatge: a vegades s'ha fet servir una fotografia petita o una icona per identificar qui parla (Civera i Orero, 2010).

Identificació del canal

Quan un personatge parla a través de la ràdio, de la televisió, d'un altaveu o qualsevol altre sistema que alteri les característiques sonores de la parla, es pot indicar afegint-hi l'etiqueta "(TV)" davant del subtítol. També s'ha proposat de manera experimental de fer servir icones per representar aquest tipus d'informació.

Identificació de la llengua

En el cas que es parli una llengua estrangera, també es pot indicar així: "(EN FRANCÈS)" o "(PARLA EN FRANCÈS)". L'ús de majúscules i minúscules pot divergir segons els clients i les normes que segueixin. Així, per exemple, la CCMA sol fer servir minúscules en aquests casos: "(en francès)".

Elements paralingüístics

La SPS també sol incloure indicacions sobre elements paralingüístics, és a dir, sobre rialles, esternuts, sospirs, crits, aspiracions, vocalitzacions, etc., quan aquesta informació no es pot desprendre de la imatge. També sobre trets prosòdics com el volum, el to o el ritme de la parla, que poden transmetre informació sobre l'estat emocional de l'emissor o la intenció associada a una frase (per exemple, ironia). I fins i tot sobre l'accent dels personatges: per exemple, un personatge parlant català amb accent anglès. Aquests elements se solen traslladar mitjançant indicacions del tipus "(RIU)" o "(IRÒNIC)". Cal destacar que l'ús de les majúscules o minúscules pot divergir segons la cadena i que la CCMA sol posar aquestes acotacions en minúscula.

En alguns casos els signes de puntuació es poden fer servir per transmetre elements paralingüístics: els signes d'exclamació o els punts suspensius poden marcar el volum de la veu o vacil·lació. També s'ha posat sobre la taula l'ús d'emoticones per transmetre emocions, opció que sol agradar més als usuaris joves que no pas grans.

Efectes sonors

Hi ha tot un seguit d'efectes sonors que acompanyen els continguts audiovisuals: el timbre d'un telèfon, la sirena d'una ambulància, el lladruc d'un gos, un cop de porta, uns aplaudiments, etc. Aquests efectes sonors es poden transmetre de diverses maneres. El sistema més freqüent és fer servir descripcions del so o l'origen del so: "(Campanada)", "(Alarma)", "(Cops)", "(Telèfon)". Cal dir que l'ús de majúscules i minúscules pot divergir segons el client. També s'ha plantejat fer servir onomatopeies, però el problema és que no tots els sons tenen onomatopeies que els representin. De manera experimental també s'ha estudiat fer servir icones.

Si la imatge ja fa evident l'efecte sonor, no cal repetir-lo. En altres paraules, si es veu el públic aplaudint, no s'escriurà "(Aplaudiments)" perquè és redundant. També s'aconsella fer servir substantius i no fer referència a la recepció del so. Així, una expressió com ara "(Dispara)" s'hauria de traslladar per una expressió del tipus "(Tret)". Un cop més, hi pot haver divergències segons el client tant pel que fa al tractament com pel que fa a l'ús de majúscules i minúscules.

Música

La SPS també aporta informació sobre la música, que separem dels altres efectes sonors per la seva rellevància. A l'hora de subtitular la música, cal identificar quina funció té i valorar el grau de detall que cal donar: mentre que en algunes escenes n'hi ha prou amb una indicació general —“(Música de piano)”—, amb el tipus de música —“(Música clàssica)”— o amb la sensació que transmet —“(Música de terror)”—, en altres cal donar dades precises sobre la peça —“(Rèquiem de Mozart)”. També hi ha emissores com la CCMA que són partidàries d'oferir una descripció i no pas una valoració: així, una peça es pot descriure com una “(balada)”, però no pas com a “(música romàntica)”. De fet, sempre que es pot, la CCMA hi posa el títol de la peça.

En el cas que hi hagi una lletra comprensible, i sigui rellevant per a la trama, se sol reproduir en els subtítols en la mateixa llengua que en el contingut original, acompanyada d'un sostingut a l'inici de cada subtítol i també al final del darrer. Entre el sostingut i el text hi sol haver un espai. Segons el client, es pot demanar que la primera lletra de cada frase sigui majúscula o bé que es respecti l'ús habitual segons la frase.

Si la lletra no és comprensible, sigui perquè és en una altra llengua o per les condicions acústiques, es pot optar per solucions del tipus “(canta en rus)”, un cop més amb usos variables de les majúscules i les minúscules.

Silenci

Quan hi ha un silenci volgutament llarg, cal valorar la possibilitat d'indicar-ho, per evitar que l'espectador es pensi que hi ha un error en la subtitulació.

A més d'aquestes especificitats pròpies de la SPS, cal respectar, amb alguns matisos, altres aspectes tècnics descrits al capítol 6. Vegem-los.

Posició

Els subtítols no poden tapar parts importants de la imatge, com ara ulls, boques, text en pantalla i imatges importants. A la televisió se situen generalment a la part inferior de la pantalla, però en esdeveniments en directe poden aparèixer com a sobretítols, amb característiques lleugerament diferents. De fet, hi ha programes de llançament de subtítols en directe que permeten decidir on situar-los o fins i tot modificar-los dinàmicament durant l'esdeveniment.

Pel que fa a les etiquetes, en televisió s'aconsella posar-la just abans del subtítol al qual qualifiquen. En el cas de les descripcions d'efectes sonors, s'aconsella posar-les a la part superior dreta si és possible. Tot i així, no totes les emissores ho fan així i, en la subtitulació en directe, és molt difícil d'aconseguir. No és estrany trobar aquests efectes sonors com un subtítol més a la part inferior.

Nombre de línies

Es manté la recomanació de crear subtítols que tinguin com a màxim dues línies, però en subtitulació en directe se'n poden arribar a trobar tres. En actes en directe, en comptes de subtítols pròpiament dits, a vegades s'ofereix una transcripció en directe en una pantalla addicional.

Nombre de caràcters per línia

Segons la norma espanyola, es manté el màxim de 37 caràcters per línia. A la CVMC recomanen un màxim de 30-35 caràcters per línia i a la CCMA mantenen 36 caràcters per línia.

Durada dels subtítols

La velocitat d'exposició dels subtítols ha de permetre una lectura còmoda dels subtítols. Es recomana no superar els 15 caràcters per segon.

Sincronització amb la imatge

Es busca la sincronització amb les entrades i sortides de subtítols, tot respectant els canvis de pla, sempre que sigui possible. En el cas de la subtitulació en directe, aquesta sincronització no és possible i sempre hi ha un retard, que es procura que sigui al més breu possible, inferior a 8 segons la norma espanyola.

Espai entre subtítols

S'aplica el mateix criteri que en la subtitulació: entre 2 i 4 fotogrames. Per exemple, actualment la CCMA ho té fixat en dos fotogrames.

Segmentació

S'apliquen els mateixos criteris de segmentació que explicàvem al capítol 6, per bé que en la subtitulació en directe molt sovint no es poden seguir. Hi ha empreses, com la CCMA, que converteixen els guions de doblatge en subtítols mitjançant eines automàtiques de segmentació del text i de sincronització amb l'àudio.

Tipografia

Es recomana una lletra de pal sec. Vegeu el capítol de subtitulació per a més informació.

Tot i aquestes recomanacions, a mesura que avancem en la personalització dels serveis en entorns digitals, els usuaris haurien de tenir l'opció de triar diverses configuracions segons les seves necessitats o preferències.

8.4.2 Aspectes lingüístics

Des d'un punt de vista lingüístic, cal decidir si els subtítols poden ser literals o s'han d'adaptar. Adaptar-los vol dir sovint condensar la informació i, en alguns casos, reformular-la o fins i tot fer-la explícita. Es tracta de transmetre el significat de manera clara perquè l'espectador pugui llegir els subtítols adequadament. La discussió entre els partidaris dels subtítols literals —que argumenten que és l'única manera que tots els usuaris accedeixin a la mateixa informació— i els partidaris d'adaptar-los quan calgui —que addueixen que la literalitat a vegades impedeix de comprendre adequadament el contingut i de gaudir de les imatges— està servida.

Un altre element interessant de debatre és com subtitular el registre col·loquial, especialment en la subtitulació intralingüística en català (Llengua i Mèdia, 2004). Cal decidir si els subtítols han d'incloure, per exemple, formes no estàndard, interferències, alteracions fonètiques, canvis de codi, dialectalismes o col·loquialismes. En altres paraules, cal decidir si escriurem en un subtítol *anà'ns-en*, *emportà-us-el*, *bueno*, *a tope*, *enfermetat*, *pograma*, *li la donaré*, *es carrer*, *casi*, frases en castellà intercalades en un discurs català o expressions del tipus *tinc que*. Fernández-Torné i Matamala

(2014) van fer un experiment en què van mostrar subtítols amb combinacions de pronoms col·loquials a usuaris catalanoparlants i la sorpresa va ser que més d'un va interpretar aquestes formes no normatives com a errors ortogràfics, no com a formes col·loquials.

També hi ha casos ben especials per als quals cal trobar solucions imaginatives: *El gran dictat* era un concurs de TVC en què els participants havien d'escriure correctament les paraules que els dictava el presentador. Per mantenir el joc amb els espectadors no oients, es va idear un sistema que combinava la transcripció fonètica amb la transcripció ortogràfica. Aquestes transcripcions pròpies es posaven entre barres inclinades en els subtítols i a la web es donava una llista d'equivalències.

8.5 El procés de subtitulació per a sords

El procés de treball de la subtitulació gravada i la subtitulació en directe és diferent. No repetirem el procés de creació de subtítols gravats perquè és el mateix que trobareu al capítol 6, amb la diferència que cal tenir en compte les característiques pròpies que hem explicat en aquest capítol. Pel que fa a la subtitulació en directe, els processos principals en què participa el subtitulador són:

Preparació prèvia

Quan se subtitula en directe, pot ser que es disposi de la transcripció d'allò que es dirà literalment. Per exemple, el text del presentador d'un telenotícies o d'una obra de teatre. Això permet preparar els subtítols prèviament, a vegades fins i tot fent ús de programes informàtics. En algunes ocasions no es disposa d'una transcripció literal, però sí de materials complementaris. Per exemple, en un congrés hi ha un programa disponible i amb una mica de sort els ponents envien la presentació abans. La feina del subtitulador és documentar-se sobre el tema i anticipar noms propis, terminologia i qualsevol tipus de problema per tal de fer una feina més acurada.

D'altra banda, és bo preparar el programa amb macros i abreviatures per poder crear els subtítols més de pressa.

Subtitulació en directe

Si els subtítols s'han pogut preparar prèviament, la feina consisteix a llançar-los de manera sincronitzada amb l'àudio. Si els subtítols no s'han pogut preparar, cal generar els subtítols mitjançant un dels sistemes explicats anteriorment i projectar-los. Això implica un retard i, per tant, certa asincronia entre l'original i la subtitulació.

Correcció

Segons l'encàrrec, es poden donar tres situacions: els subtítols creats en directe no es corregeixen, s'autocorregeixen o se'n fa una correcció per part d'un altre professional. El primer cas permet reduir el retard, però incrementa els errors. El segon implica que és el mateix professional qui corregeix l'error. El tercer consisteix a tenir un altre professional que revisa els subtítols abans d'emetre'ls, situació que es dona actualment a la CCMA. Amb la revisió la qualitat augmenta, però la asincronia també.

Control de qualitat

Per dur a terme un bon control de la qualitat, cal fer servir un mètode fàcil que sigui generalitzable però al mateix temps tingui en compte les especificitats de cada encàrrec. Alguns mètodes aplicats a la subtitulació mitjançant reconeixement de parla

són el WER (Word Error Rate), el CRIM —basat en una adaptació dels mètodes WER a la subtitulació reparlada (Dumouchel, Boulianne i Brousseau, 2011)— o el NERD (Romero-Fresco, 2011). A partir d'aquest darrer model, Romero-Fresco i Martínez Pérez (2015) desenvolupen el NER. Segons aquest model, uns subtítols en directe de qualitat haurien d'aconseguir una precisió del 98%. Més recentment, Romero-Fresco i Pöchlacker (2017) han proposat el NTR, per a la subtitulació interlingüística en directe. També hi ha emissores com la CCMA en què l'avaluació no es basa en un mètode establert, sinó en la visualització i revisió aleatòria de continguts subtitulats.

Altres tasques addicionals

Hi ha clients, per exemple en congressos, que demanen que el subtitulador revisi l'arxiu de subtítols i en generi una transcripció.

8.6 Estàndards i recomanacions

La norma ISO/IEC 20071-23:2018 *Information Technology- User interface component accessibility – Part 23: Visual presentation of audio information (including captions and subtitles)* fa una sèrie de recomanacions sobre la SPS amb una visió internacional. A l'estat espanyol es publica el 2003 la norma 153010 *Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidades auditivas. Subtitulado a través del Teletexto* (AENOR, 2003). El 2012 es publica una versió revisada d'aquesta norma (AENOR, 2012a).

També trobem recomanacions a les *Web Content Accessibility Guidelines (WCAG) 2.1.*, publicades per la Iniciativa per l'Accessibilitat a la Web (Web Accessibility Initiative, WAI) dins el Consorci World Wide Web (W3C). Aquesta guia estableix criteris que cal complir per obtenir tres nivells d'accessibilitat a la web: A, AA i AAA. Subtitular tot el contingut gravat és un criteri per obtenir el nivell A i subtitular el contingut en directe és un criteri per obtenir el nivell AA. Aquests criteris s'han traslladat a la norma espanyola UNE 139803: 2012 *Requisitos de accesibilidad para contenidos en la Web* (AENOR, 2012b). També inclou la subtitulació com a requisit la norma europea EN 301-549-2018 *Accessibility requirements for ICT products and services* (CEN, 2018).

A banda d'estàndards, és habitual que les cadenes de televisió tinguin guies d'estil pròpies. A la CCMA, a banda de convencions generals (capítol 6), l'ésAdir inclou convencions específiques per a la subtitulació intralingüística. Les resumim tot seguit mantenint el mateix ordre en què apareixen al portal. En els registres formals, es recomana corregir les formes inadequades procurant canviar el discurs oral al mínim possible: cal corregir els usos del verb *estar* incorrectes (*Que està, la Maria?*), les perífrasis d'obligació (*tenir que*), els verbs pronominals incorrectes (*Es va caure*) i l'omissió indeguda de pronoms febles. Es fa servir el *que* àton (*Que bonic!*) i els plurals (*textos*, i no *textes*) i gèneres correctes (*el compte*), entre d'altres. S'aconsella valorar en cada cas si la modificació distancia massa l'oral del subtítol i, si escau, es pot decidir deixar l'original sense marca tipogràfica o bé retocar el text. Pel que fa als registres informals, es recomana seguir els criteris anteriors de manera general, però s'aconsella mantenir el lèxic no normatiu (dialectalismes, col·loquialismes, castellanismes, etc.) que permet caracteritzar els personatges sense marca tipogràfica. A banda de l'ésAdir, la CCMA té recomanacions internes no publicades.

En el cas de la CVMC, el llibre d'estil té un apartat específic dedicat a la SPS en què es fan recomanacions genèriques sobre aspectes tècnics visuals i temporals, aspectes ortotipogràfics i aspectes de contingut. Les resumim reproduint el que apareix al manual. Dins les primeres, aconsellen indicar el nom del personatge quan sigui necessari i que els subtítols estiguin prou temps en pantalla perquè el públic els pugui llegir. Recomanen subtítols que tinguin com a màxim dues línies, amb un màxim de

30-35 caràcters per línia i una velocitat de referència de 15 caràcters per segon que pot canviar segons el destinatari. Fan èmfasi en la necessitat de sincronia amb les intervencions dels personatges, amb el ritme dels diàlegs, amb els canvis de pla i amb la informació sonora de l'original. Aconsellen també que els subtítols no sobrepassin la sisena part de la pantalla i donen indicacions específiques sobre la mida. Pel que fa a la segmentació, remetent a les normes generals de la subtitulació.

Quant als aspectes ortotipogràfics, recomanen la lletra Arial 10. Assignen colors als personatges segons la seva importància en aquest ordre: groc, verd, cian, magenta, i blanc per a la resta de personatges, amb caixa negra. Pel que fa als efectes sonors, recomanen el vermell o blau en caixa blanca. Les cançons, que només cal traduir si són rellevants, tenen assignat el color blau en caixa groga. L'ús de la caixa no és obligatori però sí aconsellable, sobretot quan els subtítols són difícils de llegir. Quan amb els colors no n'hi ha prou per identificar els personatges, recomanen fer servir etiquetes (en majúscula i entre parèntesi). També fan notar que els guionets poden ser un recurs addicional a l'inici de la intervenció de personatges.

Quant als aspectes de continguts, indiquen que cal evitar referències al fet de sentir un so (per exemple, no direm "Podem sentir...") i que cal descriure:

- a) Efectes sonors (a la part superior dreta, entre parèntesi i amb majúscula inicial). Per exemple, "(Frenades)".
- b) Elements paralingüístics:
 - a. Davant del subtítol, entre parèntesi, amb majúscula i amb el mateix color que el personatge: "(EN FRANCÈS)".
 - b. Just quan es pronuncien: "(RIU)", "(PLORA)".
 - c. Veus en off: parèntesi i majúscula al principi seguit de cometes "(TV) "Avui s'han celebrat eleccions municipals a..."
- c) Música: segons la rellevància, es pot especificar el tipus de música, la sensació que transmet o la peça i autor concrets, a la part superior dreta entre parèntesi i amb majúscula inicial. Si la lletra és rellevant, es pot reproduir afegint el símbol del sostingut a l'inici de cada subtítol i al final de l'últim subtítol de la cançó.

La CVMC recomana subtítols literals que segueixin la normativa del valencià. Quan calgui condensar la informació, proposen fer servir abreviatures, evitar repeticions i paraules crossa i abreujar noms coneguts i càrrecs. Quan calgui reduir encara més el text, remetent a les tècniques de reducció que ja hem explicat. El llibre d'estil també aconsella corregir els textos en els registres formals, mantenint-ne l'oralitat, mentre que en els registres col·loquials recomanen corregir mínimament la morfosintaxi però mantenir el lèxic que ajuda a caracteritzar els personatges. També fan notar que només s'han de fer incorreccions lingüístiques quan el personatge ho demani i aconsellen simplificar el vocabulari en les produccions infantils.

Aquest mateix llibre d'estil té una guia sobre la subtitulació en directe mitjançant reparlat, en què es recomana seguir els criteris de la SPS, tenint en compte que hi haurà un decalatge entre la locució i l'edició dels subtítols.

En el cas de les Illes Balears, el llibre d'estil no fa referència explícita a la SPS, ja que no incorpora aspectes relacionats amb l'accessibilitat i traducció audiovisual.

En altres llengües trobem recomanacions com les següents:

1. *BAI access rules* (BAI, 2019).

2. *BBC subtitle guidelines*. (BBC, 2018).
3. *Consignes techniques globales* (ARTE, 2018).
4. *Timed text style guide: General Requirements* (Netflix, 2018).
5. *Channel 4 subtitling guidelines* (Channel 4, 2017).
6. *Ofcom's code on television access services* (Ofcom, 2017).
7. *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (Ministério da Cultura, 2016).
8. *Broadcasting services (television captioning) standard 2013* (Australian Communications and Media Authority, 2013).
9. *Normes universelles du sous-titrage codé à l'intention des télédiffuseurs canadiens de langue française* (CAB, 2012).
10. *Captioning Key. Guidelines and preferred techniques* (DCMP, 2011).
11. *ABC industry guidelines on captioning television programmes* (ABC, 2010).
12. *Closed captioning standards and protocol for Canadian English language television programming services* (CAB, 2008).
13. *Guia de legendagem para surdos. Vozes que se vêem* (Neves, 2007) .
14. *Captioning quality code of practice* (DFA, 2004).
15. *CBC captioning style guide* (CBC, 2003).
16. *Suggested styles and conventions for closed captioning* (Media Access Group, WGBH 2002).
17. *ITC Guidance on standards for subtitling* (ITC, 1999).
18. *Code of good subtitling practice* (Ivarsson and Carroll, 1998).

Pensem-hi. Trieu tres de les referències anteriors. Identifiqueu sobre quins aspectes donen recomanacions i si els criteris coincideixen o divergeixen.

8.7 Recerca en SPS

Als anys setanta hi ha investigacions experimentals pioneres sobre SPS als Estats Units (Gates, 1970) i als vuitanta es duen a terme enquestes de gran abast sobre preferències dels usuaris (Fitzgerald i Jensema, 1981). Al final de la dècada dels noranta, De Linde i Kay (1999) aborden la subtitulació intralingüística en un llibre pioner que combina anàlisi descriptiva amb estudis de recepció. També són d'aquest període recerques sobre la lectura de subtítols per part d'autors com Jensema, d'Ydewalle, Koolstra o Kirkland.

D'aleshores ençà l'estudi sobre la SPS ha agafat embranzida. Josélia Neves és una de les autores centrals. Remael (2007b) ofereix una panoràmica de la SPS arreu d'Europa: orígens, pràctiques actuals, normes i formació són quatre temes que desenvolupa. Altres autors se centren en àrees geogràfiques com la península ibèrica (Neves i Lorenzo, 2007; Pereira, 2005) o en pràctiques específiques com la subtitulació en directe (Orero, 2006b).

Hi ha monografies dedicades específicament a la subtitulació com les de Baker (1981), Robson (2004) o Zdenek (2015). En relació amb la subtitulació en directe, el 2006 es publica un número especial d'*Intralinea* (Eugeni i Mack, 2006). Romero-Fresco (2011) té un manual de referència i en presenta una visió exhaustiva a Romero-Fresco (2018b).

Els estudis descriptius se centren a presentar casos concrets: per exemple, Pérez de Oliveira (2011) analitza diverses cadenes de televisió espanyoles. En català, Llengua i Mèdia estudia la subtitulació del col·loquial (2004) i fa una proposta d'ús de convencions segons el tipus de programa. Rovira-Esteva i Tor-Carroggio (2018), dins el projecte SASTV, presenten un mapa de la subtitulació a les televisions en català.

Hi ha estudis que descriuen els usuaris, sovint mitjançant models basats en la discapacitat. Recentment, i després de demostrar que hi ha capacitats (com ara la lectura) que poden tenir una influència més gran en la recepció dels subtítols que no pas les anomenades discapacitats, s'està evolucionant cap a models basats en les habilitats o capacitats dels usuaris (Agulló, Matamala i Orero, 2018).

En els darrers anys hi ha hagut interès per dur a terme estudis de recepció amb usuaris (Romero-Fresco, 2018c) per avaluar paràmetres com la posició (Bartoll i Martínez Tejerina, 2010), els efectes sonors (Tsaousi, 2017), la velocitat (Romero-Fresco, 2009b) o la segmentació (Gerber-Morón, 2018), entre d'altres. Aquests estudis solen mesurar aspectes com la comprensió o les preferències i, en alguns casos, fan servir *eye-trackers*. També s'han fet estudis amb electroencefalogrames per identificar els punts crítics en el reparlat (Szarkowska *et al.*, 2017) o per mesurar la immersió (Kruger *et al.*, 2016). Algunes investigadores han treballat amb infants o adolescents, com Zárate (2014), Tamayo (2015), o el grup de recerca GISTAL (per exemple, Cambra, Silvestre i Leal García, 2009). Algunes recerques han permès revisar críticament les normes de subtitulació i fer propostes alternatives: Pereira (2010) proposa tenir en compte l'estructura de la llengua de signes a l'hora de crear subtítols. Altres suggeriments innovadors són la creació de subtítols que s'adaptin a les habilitats comunicatives dels usuaris, aspecte que estudia el projecte EASIT (Matamala i Orero, 2018b).

Pel que fa a la qualitat, Robert i Remael (2017) destaquen els reptes que comporta mesurar la qualitat en la subtitulació interlingüística en directe. Castro, Puente i Ruiz (2009) mesuren els retards que es produeixen en la subtitulació a Espanya i proposen alternatives per millorar la sincronització,

Tres projectes cabdals han estat el projecte SUBSORDIG, a escala estatal, amb investigadores de referència com Ana Pereira i Lourdes Lorenzo, i els projectes DTV4ALL i HBB4ALL, a escala europea, aquest darrer liderat per Pilar Orero del grup d'investigació TransMedia Catalonia. DTV4ALL estudiava les possibilitats que obria el salt de la televisió analògica a la digital en els serveis d'accessibilitat, mentre que el segon es feia el mateix plantejament en relació amb el salt a la televisió connectada mitjançant l'estàndard HBBTV. Un volum derivat del projecte DTV4ALL (Romero-Fresco, 2015) presenta el primer treball a gran escala sobre les preferències dels usuaris de diversos països europeus.

També hi ha hagut estudis de caràcter més tecnològic en què s'ha comparat sistemes com el reparlat amb transcripcions automàtiques seguides de postedició (Matamala, Romero-Fresco i Daniluk, 2017). Algunes publicacions s'han centrat en gèneres o submodalitats concretes, com la sobretitulació d'òpera (Eardley-Weaver, 2015) o d'arts escèniques (Oncins, 2013).

Finalment, l'interès per la didàctica de la subtitulació ha derivat en publicacions com les d'Arumí i Romero-Fresco (2008) o Szarkowska *et al.* (2018), que es pregunten per les habilitats d'intèrprets i subtituladors en directe. Amb una perspectiva més àmplia, Díaz-Cintas (2006) descriu les competències professionals dels subtituladors.

El lector farà bé de completar aquest resum consultant la bibliografia de Pereira i Arnáiz-Uzquiza (2010), la base de dades BITRA i la Media Accessibility Platform (MAP).

9 L'audiodescripció

En aquest capítol expliquem què és l'audiodescripció i alguns serveis que s'hi relacionen: les audiointroduccions, les audioguies i les visites tàctils. Dels audiosubtítols, que es poden combinar amb les audiodescripcions, en parlem al capítol 10.

9.1 Què és l'audiodescripció?

L'audiodescripció (AD) consisteix a traduir les imatges en paraules, és a dir, consisteix a traslladar els elements visuals —i també certs elements sonors difícils de comprendre sense les imatges— a elements lingüístics sonors. Es poden audiodescriure productes cinematogràfics, però també qualsevol altre tipus de contingut audiovisual o visual: programes televisius, teatre, òpera, dansa o circ, obres d'art, patrimoni cultural o natural, i esdeveniments en directe, etc. Hi ha continguts més apropiats per a l'AD i continguts que no ho són tant. Per exemple, una pel·lícula és un exemple prototípic de contingut en què l'AD és necessària, mentre que en una tertúlia televisiva serà més difícil, i menys necessari, encabir-hi una AD.

En una AD es descriuen els elements més importants que es veuen a la imatge. Si es tracta d'una pel·lícula, per exemple, cal indicar quins personatges hi ha a la imatge, què fan, i on i quan passa l'acció. També pot ser necessari explicitar alguns sons que sense les imatges no s'acaben d'entendre.

Se sol dir que l'AD va adreçada a persones amb discapacitat visual: de persones amb ceguesa total a persones amb baixa visió —moderada o severa— manifestada de maneres diferents. Aquesta condició pot ser congènita, és a dir, de naixement, o bé pot ser adquirida, i això té un efecte sobre la construcció d'imatges mentals. Ara bé, l'AD no és solament per a les persones que no hi veuen, sinó que és per a tothom. Pot servir per aprendre llengües o com a eina educativa, per reforçar amb paraules allò que mostren les imatges i guiar l'atenció dels alumnes. Pot ajudar a comprendre més bé un contingut audiovisual i a gaudir-ne sense necessitat de mirar-ne les imatges.

9.2 L'audiodescripció en català

D'audiodescripcions, de manera informal, n'hi ha hagut sempre: si una persona cega mirava una pel·lícula amb amics o familiars, segurament li anaven explicant allò que passava. Fins i tot es podria afirmar que els antics explicadors—o *benshi* al Japó—eren una mena d'audiodescriptors perquè traduïen no solament els intertítols sinó un llenguatge cinematogràfic encara força incomprensible per al públic de l'època (Pujol i Orero, 2007). També es pot establir un paral·lelisme entre AD i ècfrasi, una figura retòrica que consisteix a descriure una obra d'art mitjançant les paraules (Pujol i Orero, 2007), i entre l'AD i els serials radiofònics (Fryer, 2010). De fet, és a la ràdio on Orero (2007a) situa l'origen de l'AD a Catalunya: als anys quaranta a Ràdio Barcelona i Ràdio Miramar es retransmetien pel·lícules i s'hi incorporava una narració. Als anys cinquanta també es retransmetien òperes per Radio Nacional de España. Es tractava d'experiències pioneres, amb moltes semblances amb l'AD. Tot i això, bona part de les publicacions anglosaxones diuen que l'AD neix als Estats Units als anys setanta amb el concepte de “televisió per a cecs” de Gregory Frazier (Fryer, 2016: 16). Margaret Pfanstiehl aplica aquest concepte a un servei regular a principi dels vuitanta a l'Arena Stage Theater de Washington (Pfanstiehl i Pfanstiehl, 1985).

Orero (2007b) presenta un recorregut pels orígens de l'AD a Europa, amb projectes destacats com Audetel al Regne Unit i Sonocine i Audesc a Espanya. Matamala

(2007b) se centra en Catalunya: la primera pel·lícula audiodescrita en català és *Els 10 manaments* (Cecil B. DeMille, 1956), el 25 de novembre de 1989 per TVC. Segons Hernández-Bartolomé i Mendiluce-Cabrera (2004: 268) és la primera AD en un país occidental, després de la cadena japonesa NTV, que n'emet una el 1983.

Durant els noranta es descriuen diversos productes per TVC, però no de manera regular: *Estació d'enllaç* és la primera sèrie audiodescrita (Heras, 2005: 209), seguida de *Plats Bruts* —comercialitzada després en DVD (2003)—, *Majoria absoluta* o *L'un per l'altre*. Al tombant de segle, es posa en marxa l'AD de la pel·lícula dels divendres, *La Gran Pel·lícula*. Primer es fa una prova amb *Mystic River* (Clint Eastwood, 2003) per rebre l'opinió de les associacions, i el 16 de febrer de 2006 s'emet *Alguna cosa de què parlar* (Lasse Hallström, 1995) amb AD. D'aleshores ençà la quantitat d'AD augmenta i inclou sèries, pel·lícules i dibuixos animats, tant a la televisió tradicional com a la televisió a la carta, en aquest darrer cas des del novembre de 2018. També cal destacar que, a banda de programes audiodescrits, hi ha programes que combinen l'AD amb l'audiosubtitulació com *This is art*, *Res és impossible*, *Katalonski* o *Origen Catalunya* (vegeu el capítol següent).

La primera AD de 1989 s'ofereix mitjançant un dels canals estèreo i, per tant, és en obert: tothom la sent. En produccions posteriors, l'AD es transmet mitjançant el sistema NICAM DUAL, que permet incloure una segona pista d'àudio tancada. Com que només hi ha dos canals, l'AD no es pot oferir en produccions estrangeres, en què el segon canal es dedica a la versió original. Actualment, la televisió digital no presenta aquestes limitacions. A principi de 2019, en comptes d'oferir l'AD com un idioma més, ja s'ofereix com un àudio addicional que es mescla amb la llengua principal a través del botó d'AD del comandament. Així es manté la qualitat de l'àudio original del programa quan es gaudeix de l'AD. Aquest servei s'ha implementat inicialment al canal TV3-HD i s'anirà estenent a la resta de canals de la CCMA per tal que els usuaris tinguin temps d'actualitzar els televisors.

Rovira-Esteva i Tor-Carroggio (2018) recullen el nombre d'hores d'AD que la CCMA ha emès del 2011 al 2017 (taula 15). L'any 2018 aquesta xifra ha arribat a gairebé 900 hores (CCMA, 2019) i les audiodescripcions s'han incorporat al servei a la carta.

Taula 15. Nombre d'hores d'AD 2011-2017

CANAL	2011	2012	2013	2014	2015	2016	2017
TV3	371	360	578	438	515	544	467
CS/33	-	174	379	354	399	363	434
CS/300/3XL	494	394	-	-	-	-	-
33	143	-	-	-	-	-	-

Font: Rovira-Esteva i Tor-Carroggio (2018), que es basen en les memòries anuals de la CCMA.

A banda de la CCMA, Rovira-Esteva i Tor-Carroggio no identifiquen cap més emissora de la seva recerca (8tv, El Punt Avui TV, IB3 Televisió, Televisió de Girona, RTVE en català) que inclogui AD. Tampoc n'inclou la televisió andorrana. Quant a la televisió valenciana, Canal 9 ofereix AD per primera vegada el 2011 (Cabeza-Cáceres, 2013: 35). Actualment, À Punt emet una hora i mitja setmanal d'AD (À Punt, 2018). La primera pel·lícula audiodescrita que va emetre À Punt va ser *El secret del llibre de Kells* (Tomm Moore, Nora Twomey, 2009), el 16 de juny de 2018. El volum d'AD del 2018 va ser superior a les 40 hores, segons dades de l'emissora.

Malauradament, una comparació del nombre d'hores d'AD emeses amb els mínims que marca la Llei 7/2010, de 31 de març, general de la comunicació audiovisual no ofereix un panorama gaire optimista: a l'estat espanyol, caldria oferir un mínim de 10 hores setmanals d'AD en les televisions públiques i un mínim de 2 en les privades. La

Llei/2005, de 29 de desembre, de la comunicació audiovisual de Catalunya estableix en l'article 84 la necessitat d'incorporar l'AD progressivament, aspecte que també recull la Llei 13/2014, del 30 d'octubre, d'accessibilitat. En la instrucció del CAC (2013) que regula aquesta llei, es manté el mínim de 10 hores setmanals estatal. Pel que fa a les Illes Balears, la Llei 5/2013, d'1 d'octubre, fixa un mínim de tres hores d'AD a la setmana per a la comunicació audiovisual televisiva, en obert i de cobertura autonòmica, i anima les televisions de cobertura insular i local a complir aquests mínims. Quant a la Llei 1/2006, de 19 d'abril, de la Generalitat Valenciana, només diu que les comunicacions d'interès públic del govern d'Espanya o de la Generalitat Valenciana s'han d'audiodescriure. A Andorra hi ha la Llei d'accessibilitat, de 6 d'abril de 1995, que esmenta l'accessibilitat als sistemes de comunicació, però no parla específicament d'AD, aspecte que cal veure si incorpora la futura llei de la ràdio i televisió públiques d'Andorra.

Fora de la televisió tradicional, la presència d'AD en català és anecdòtica a les plataformes en línia. Si bé Movistar+ ofereix una aplicació amb serveis d'accessibilitat, no hem trobat cap contingut amb AD en català. Sí que hem vist AD en català a les sèries *Benvinguts a la família* i *Les de l'hoquei* a Netflix, tot i que als criteris de cerca de la plataforma no es permet filtrar per AD en català.

Pel que fa al cinema, el 2004 l'Associació Discapacitat Visual Catalunya organitza la projecció de la primera pel·lícula audiodescrita en un cinema comercial català, *The Motorcycle Diaries* (Walter Salles, 2004). La pel·lícula es projecta en castellà i l'AD també es fa en aquesta llengua. El juny de 2005 s'audiodescriu *Mar adentro* (Alejandro Amenábar, 2004) i a final de 2005 *Amor idiota* (Ventura Pons, 2004) al Caixafòrum, en unes sessions coordinades per l'Associació Catalana de Discapacitat Visual. El 2004 es comença a oferir AD al Festival Internacional Filmets de Badalona. El 2011 la UAB organitza el primer cicle de Cinema Accessible, amb cinc pel·lícules audiodescrites en català mitjançant el prototip universitari UAS (Oncins *et al.*, 2013). Aquest sistema pioner permet distribuir en directe missatges, subtítols i AD als dispositius mòbils dels usuaris. Actualment, hi ha noves aplicacions que segueixen aquesta filosofia. Oncins i Orero (en premsa) n'analitzen 23, de les quals 16 inclouen l'AD: MyAcc, MovieReading, Earcatch, Greta, Actiview, Galapro, Startit, Teatro Accesible, Teatro Real Accesible, Language Carrier, Audiomovie, Cinema Connect, Speekie, Whatscine, Apolo ONCE i UAS. La presència del català és gairebé inexistent, en sintonia amb la poca presència que té aquesta llengua als cinemes.

Pel que fa a les arts escèniques, l'AD a Catalunya s'inicia el 1994 al Teatreneu (Navarrete, 1997, 1999) amb l'obra *La mort i la donzella*, d'Ariel Dorfman. El 1996 Llorenç Blasi descriu *Magnèsia*, de Joaquim Carbonell, a la Sala Albèniz (Casal de Tiana), interpretada per actors *amateur*, i el 1998 és el torn de *Galatea*, de Josep Maria de Sagarra, al Teatre Nacional de Catalunya. El 2004, gràcies a un acord amb la ONCE, es descriuen 16 sessions de 9 obres dins el cicle "Cada dijous, el Fòrum fa el teatre accessible". El Teatre Borràs ofereix AD de l'obra *Adreça desconeguda*, de Kressman Taylor, el 4 de novembre de 2006, i aquell mateix any s'hi afegeixen el Teatre Lliure, la Villarroel i el Romea. També s'audiodescriuen manifestacions populars com la Passió d'Esparraguera (Llorenç Blasi, 2007) o el Pessebre Vivent de Corbera de Llobregat (Llorenç Blasi, 2010-2013). Un festival d'arts escèniques amb un èmfasi especial en l'accessibilitat és el Festival Simbiòtic. Des del 2016 ofereixen durant un cap de setmana una programació contemporània i accessible per a tothom. Durant l'any ofereixen obres de teatre amb AD a Barcelona Districte Cultural. Tot i així, encara estem lluny que l'AD estigui plenament incorporada a les arts escèniques: segons una enquesta elaborada el 2015 per la Generalitat de Catalunya, que contesten 44 equipaments escènics i musicals, només el 6% disposen d'un servei

d'AD. Esperem que amb el Pla d'accessibilitat a les arts escèniques (vegeu capítol 8) la situació hagi millorat.

Pensem-hi. Aquest apartat està molt centrat en Barcelona, però us animem a mirar quina és la situació en altres llocs de parla catalana. Consulteu la cartellera de teatre i cinema com també els museus principals d'alguna altra ciutat i comproveu si s'ofereixen audiodescripcions, audioguies o altres serveis d'accessibilitat.

Quant a l'òpera, l'AD s'inicia al Gran Teatre del Liceu la temporada 2004-2005. L'Associació Catalana de Discapacitat Visual audiodescriu cinc òperes, la primera de les quals és *Boris Godunov* de Mussorgski, i durant la mateixa temporada l'ONCE també ofereix audiodescripcions, amb *L'elisir d'amore* de Donizetti com a primera òpera. Posteriorment és la Universitat Autònoma de Barcelona qui se'n fa càrrec, amb la voluntat d'investigar noves estratègies, fins que la temporada 2018-2019 aquest servei s'assumeix de manera interna al Liceu.

En relació amb els museus, el 1993 es du a terme una experiència pionera al Museu d'Art de Girona amb el projecte "Veure amb les mans" i d'aleshores ençà s'ha treballat perquè augmenti l'accessibilitat als museus catalans, amb projectes com La Mirada Tàctil o l'eina d'avaluació MUSA. La Pedrera ha estat un equipament pioner pel que fa a les audioguies descriptives, pensades per als que no hi veuen. Us remetem a la web del grup de treball Museus i Accessibilitat per saber més del tema. També val la pena consultar les audiodescripcions disponibles als museus valencians IVAM i MuVIM.

Finalment, quant a esdeveniments en directe, el juny de 2005 s'audiodescriu en directe el congrés Media for All a la UAB. Altres esdeveniments del grup TransMedia Catalonia, com el congrés d'audiodescripció ARSAD, integren l'AD dins les presentacions i demanen que els ponents facin les presentacions accessibles.

9.3 Classificació

L'AD és una modalitat sonora, igual com les veus superposades, el doblatge, la interpretació o l'audiosubtitulació, ja que arriba al públic pel canal acústic. L'AD, però, té una característica que la fa diferent de totes les altres: es produeix una transferència dels components visuals (lingüístics o no lingüístics) a components sonors lingüístics. És una traducció intersemiòtica.

Les audiodescripcions es poden classificar segons diversos criteris. Aquí ampliem les propostes d'Orero (2006c) i Matamala (2007c) per proposar la categorització següent.

Segons el contingut, parlem d'AD de productes cinematogràfics, d'arts escèniques, d'obres d'art i patrimoni cultural, d'actes en directe, etc. Cada una d'aquestes categories engloba gèneres diversos que presenten diferents requisits: no és el mateix descriure una sèrie humorística que una pel·lícula eròtica. Quant als continguts fílmics, poden ser en versió original o traduïts mitjançant doblatge, veus superposades o subtitulació. En aquest darrer cas, l'AD se sol combinar amb l'audiosubtitulació.

El contingut que s'audiodescriu pot ser estàtic (per exemple, una peça de museu) o bé dinàmic (un espectacle de dansa o circ). Els continguts dinàmics poden ser gravats o en directe. Poden seguir un guió previ o ser improvisats, i també poden combinar un guió planificat amb improvisacions. Això té implicacions en la manera com es crea l'AD: en directe o en diferit, de manera planificada o improvisada. Per exemple, una pel·lícula és un contingut dinàmic per al qual es crea una AD en diferit de manera

planificada. Un espectacle teatral és un contingut dinàmic per al qual es crea una AD en directe: com que es tracta d'un contingut planificat, l'AD està preparada, però cal adaptar-la a qualsevol imprevist.

L'AD es pot desenvolupar com a part del procés de producció d'un contingut o com a part del procés de postproducció. Per exemple, si fem l'AD d'una sèrie de televisió un cop aquesta ja s'ha acabat, parlem d'una AD durant la fase de postproducció. Si creem l'AD en paral·lel al desenvolupament d'una obra de teatre, de manera integrada, parlem d'una AD durant la fase de producció.

Segons el procés, hi ha audiodescripcions creades, traduïdes o automàtiques. En les creades hi ha una traducció de les imatges en paraules per part d'un humà (traducció intersemiòtica). En les traduïdes es fa servir una AD ja creada en una altra llengua com a versió intermèdia que es trasllada cap a la llengua meta (traducció interlingüística d'una traducció intersemiòtica). Aquesta traducció la pot fer una persona o es pot fer automàticament i, si escau, que la revisi una persona (Fernández-Torné i Matamala, 2016). En les audiodescripcions automàtiques és una màquina qui genera descripcions de les imatges i, si escau, un humà les revisa: aquesta aproximació, basada en el que en anglès anomenen "*image captioning*" (subtitulació d'imatges), es troba en una fase incipient (Rohrbach *et al.*, 2015) i és objecte d'estudi al projecte MeMAD. Cal ressaltar que, quan hi ha intervenció humana, pot ser d'un professional o bé d'un aficionat o voluntari.

Si tenim en compte el criteri de les llengües, parlem d'AD monolingüe o multilingüe. Generalment les audiodescripcions es fan en una única llengua: si la pel·lícula és en català, l'AD es fa en català. Si la pel·lícula és xinesa però s'ha doblat al català, l'AD es fa en català. Ara bé, hi ha casos excepcionals, sobretot en actes en directe, en què es combinen dues llengües: per exemple, al Festival Filmets de Badalona, el descriptor feia servir el castellà per als curts en castellà i el català per als curts en català i també per a l'AD d'allò que passava a la sala.

Segons el tipus de veu que llegeix l'AD, podem diferenciar entre AD amb veu humana i AD amb veu sintètica. En aquest darrer cas és un programa de text a parla el que fa la locució, amb resultats força encoratjadors (Fernández-Torné i Matamala, 2015)

També es pot diferenciar entre audiodescripcions obertes o tancades. Igual com en els subtítols, les primeres les sent tothom, mentre que les segones només les sent qui les selecciona, és a dir, són opcionals. Quant a la mescla de so, cal diferenciar entre les que ja venen mesclades d'origen amb les que es mesclen al dispositiu de l'usuari.

Finalment, l'AD pot tenir diversos usos més enllà de fer accessibles les imatges a qui no les pot veure, sobretot de caràcter didàctic. També s'estan investigant sistemes d'AD que permeten a persones amb discapacitat intel·lectual poder gaudir de continguts audiovisuals. En aquest cas, l'AD fàcil de comprendre inclou una explicació d'allò que passa perquè el contingut es pugui entendre més bé (vegeu capítol 11).

9.4 Característiques principals

L'AD presenta trets i reptes lleugerament diferents segons de quin tipus es tracti, però hi ha aspectes compartits.

9.4.1 Aspectes tècnics

L'AD s'ha de situar en els espais en què no hi ha diàlegs ni elements sonors significatius. Això pot resultar especialment complex quan hi ha música: aleshores, cal

identificar si la música és purament ambiental o bé si té una rellevància argumental i, en conseqüència, cal respectar-la al màxim. Hi ha casos en què el solapament amb la música és inevitable (per exemple, en l'òpera) i hi ha casos en què s'han de trepitjar els diàlegs originals. Com és habitual en traducció, el sentit comú s'ha d'imposar i cal decidir en quins casos els solapaments estan justificats i en quins casos no. En qualsevol cas, aquests solapaments haurien de ser l'excepció, no la norma.

També presenten una dificultat especial els fragments en què hi ha molt de soroll de fons, com ara escenes de guerra o persecucions. Caldrà seleccionar bé on situar l'AD i aconseguir una bona integració amb la banda sonora.

L'AD s'ha de sincronitzar amb la imatge: se sol descriure allò que es veu. Ara bé, a vegades cal avançar o endarrerir informació perquè no es pot traslladar de manera simultània. En aquests casos, cal evitar desajustos en moments clau en què hi pot haver una reacció del públic: no volem que els usuaris de l'AD riguin abans o després que el públic que veu les imatges. També cal evitar avançar informació crítica: no es pot avisar d'un assassinat abans que es produeixi. En els continguts gravats, cal marcar amb precisió els temps d'entrada i de sortida de l'AD. En les produccions en directe, la situació es complica ja que els temps no són exactes i hi pot haver variacions sobre el guió. En aquests casos, el moviment del teló, la intensitat de la llum, la música o certes frases poden ajudar a identificar els punts d'entrada i de sortida de les unitats audiodescriptives.

Tradicionalment s'havia dit que per descriure cal ser objectiu i dir allò que es veu, el que en anglès es coneix amb les sigles WYSWYS (*What You See is What You Say*). Aquesta afirmació amaga com a mínim dues trampes: la primera és que no tots veiem el mateix. L'experiència ens condiciona la mirada. La segona és que si hem de dir tot allò que veiem en l'espai disponible per a l'AD, segurament no hi cabrà. A més, una AD densa produeix cansament a l'espectador. Quina és la solució, doncs? La solució rau a seleccionar allò que és més rellevant i decidir quina és l'estratègia més adequada en cada context. Aquesta estratègia pot anar des d'una descripció més *asèptica* basada en els fets fins a una descripció que afegeixi un component d'interpretació, en la línia del que Kruger (2010) anomena "audionarració". Entre un extrem i l'altre hi ha diversos graus d'explicitació. La narratologia ens pot donar pistes per identificar els elements més importants: qui fa què, on i quan. O dit d'una altra manera: personatges, accions, espai i temps.

On i quan?

Saber on i quan passa allò que es descriu és necessari per comprendre la trama. Entre una escena i una altra hi pot haver un canvi de lloc i de temps, i no sempre hi ha espai per encabir-hi una AD detallada. Per això, pot ser que l'AD sigui tan breu com "A l'escola" o sigui més detallada. Com explica la guia del projecte ADLAB (Remael, Reviers i Vercauteren, 2015), el lloc on passa l'acció pot ser real o imaginat, conegut o nou, general o concret. Es pot presentar de manera explícita mitjançant un text sobreimprès o es pot deduir de manera implícita. Pot ser que un lloc aparegui recurrentment en un contingut o pot ser que sigui un lloc nou. La il·luminació, el mobiliari, els colors... tot aporta informació. L'audiodescriptor ha d'identificar les característiques més rellevants d'aquest lloc i decidir com traslladar-les segons el temps disponible. També s'ha de fixar en la ubicació dels personatges en aquest entorn.

A banda del lloc, cal saber en quin moment passa l'acció. En primer lloc, de manera global: en quina època o període s'ambienta l'obra? Pot ser que aquesta informació s'hagi fet explícita mitjançant un text en pantalla o bé que es pugui deduir del tipus

d'edificis o vestits que es veuen. En segon lloc, en relació amb la trama: l'acció avança linealment o bé hi ha salts endavant i enrere? Cal parar atenció a aquests detalls i traslladar-los de manera explícita o implícita. Potser en alguns casos cal dir "Barcelona, 10 anys enrere" perquè així apareix en pantalla i en altres casos una descripció de les imatges ja permet deduir que s'ha produït un salt enrere. En qualsevol cas, cal procurar no avançar informació que el públic que veu les imatges encara no ha rebut.

Qui?

Els personatges els defineix l'aparença externa, però també les accions i les paraules. Hi ha personatges principals —el protagonista, l'antagonista—, personatges secundaris i personatges que apareixen puntualment. Hi ha personatges que poden ser reals (la reina d'Anglaterra), coneguts o no. També hi pot haver personatges inventats (un hòbbit). A l'hora de descriure els personatges cal fixar-se quins trets els defineixen i evitar expressions que indiquin el punt de vista del descriptor: per tant, no es dirà que un home és "guapíssim" sinó que es descriuran els trets que fan que ho sigui.

Un cúmul de detalls pot fer que l'espectador se satori (Fresno, 2014), de manera que la clau és saber triar i ordenar la descripció, per exemple descrivint l'aparença física de dalt a baix: com és el personatge? Com va vestit? En aquest punt és freqüent que l'audiodescriptor novell es plantegi si val la pena descriure els colors. La resposta unànime és que sí: les persones amb ceguesa adquirida han vist colors durant part de la vida, i fins i tot en el cas de ceguesa congènita els colors tenen un significat, sovint cultural. No és el mateix anar vestit de color vermell que de color negre.

Una decisió important és el moment en què es dirà el nom del personatge: molts professionals són partidaris de dir-lo el primer cop que el personatge surt a la imatge ("La Teresa, una adolescent de cabells llargs i negres") perquè això permet referir-s'hi a partir d'aleshores amb el nom i guanyar espai per descriure altres elements. En canvi, n'hi ha que són partidaris d'esperar que el nom s'esmenti i fins d'aleshores fer servir una descripció. Aquesta segona opció és l'única possible quan no revelar el nom del personatge és fonamental per a la trama (Benecke, 2014).

A banda de l'aparença física, els personatges es construeixen a partir d'expressions facials i gestos que contribueixen a crear significat. Hi ha acord a l'hora d'afirmar que cal descriure aquests elements, però els punts de vista canvien a l'hora de decidir com: bona part de les guies recomanen una descripció objectiva, però portar aquest consell a l'extrem pot fer que l'espectador no reconegui l'emoció que es vol transmetre. Alguns investigadors (Vercauteren i Orero, 2013) i alguns experiments amb usuaris (Mazur i Chmiel, 2012) mostren preferència per una descripció més subjectiva que faciliti la identificació de l'emoció i redueixi el nombre d'inferències que l'espectador ha de fer. Mazur (2014) identifica cinc estratègies:

1. Literalitat, amb diversos nivells. Per exemple, "alça la mà i la mou a banda i banda" o "fa adeu amb la mà".
2. Explicitació: "Està trist" o "Està contenta".
3. Generalització: "Fa gestos".
4. Omissió: no es descriu el gest o l'expressió facial.
5. Combinació d'estratègies anteriors: "Arrufa el front, enfadat".

Només una anàlisi del contingut que s'ha de descriure permetrà decidir quina és la més adequada a cada context.

Què?

Descriure allò que passa és un altre dels puntals de l'AD. A la imatge hi ha moviment, hi ha canvis, hi ha accions. Cal seleccionar les més rellevants i traslladar-les. I no solament això: també hi ha efectes sonors difícils d'identificar que cal descriure (Szarkowska i Orero, 2014). En aquest sentit, s'ha de procurar una bona mescla entre l'AD i la banda sonora original per tal que l'AD se senti bé fins i tot en escenes d'acció.

Cal procurar que se sàpiga qui fa què en cada moment. El català omet sovint el subjecte de les frases, però en una AD cal valorar si sense aquest subjecte explícit l'espectador sap qui fa l'acció. També cal parar atenció a l'ús dels articles indefinits i definits, segons si el referent és conegut o no. El primer cop direm “Una noia obre la porta”, però tot seguit ja podrem dir “La noia s'asseu”.

A banda del qui fa què, on i quan, hi ha altres aspectes que han sigut objecte d'estudi i que esmentem breument: el text escrit, les tècniques pròpies del llenguatge cinematogràfic i els referents culturals.

Text escrit

Als continguts audiovisuals hi pot aparèixer llenguatge escrit: crèdits inicials i finals, logos, títols, intertítols, textos que formen part de la trama (Matamala, 2014) o subtítols (vegeu capítol 10). L'audiodescriptor ha de saber identificar el tipus de text, la funció i la rellevància que té en cada context, i ha de veure si aquesta informació ja s'aporta d'alguna altra manera (per exemple, mitjançant la banda sonora). A partir d'aquesta anàlisi ha de decidir si l'inclou a l'AD i de quina manera. Matamala i Orero (2011) estudien l'AD dels crèdits i observen que se solen transferir o bé de manera literal o bé de manera condensada. Aquesta transferència pot ser sincrònica —es descriu allò que es veu en el mateix moment que es projecta el text en pantalla—, anterior —es descriu abans—, posterior —es descriu després— o una combinació de totes dues.

Tècniques i llenguatge

Cada contingut segueix unes convencions per explicar una història. Sovint s'ha recomanat que en l'AD no es facin servir termes cinematogràfics com ara *primer pla* o *fosa a negra*, tot i que alguns estudis de Louise Fryer mostren que amb l'anomenada “AD cinemàtica” la immersió dels usuaris augmenta. Sigui com sigui, l'audiodescriptor ha de conèixer el llenguatge del contingut que ha de descriure i entendre com juga amb les tècniques. Només llavors podrà decidir si vol fer esment de la tècnica, si prefereix una descripció o si s'estima més combinar tècnica i descripció.

Referents culturals

Quan cal descriure un referent cultural, no hi ha una única solució (Maszerowska i Mangiron, 2014). Un primer pas imprescindible és identificar el referent i entendre la seva funció. Cal veure si els diàlegs aporten informació i conèixer el destinatari de l'AD per decidir si el referent s'omet o es trasllada. En cas que es traslladi, cal decidir si s'anomena pel nom, si es descriu o bé es combinen totes dues tècniques. En conclusió, i en sintonia amb l'enfocament del projecte ADLAB, no hi ha normes fixes sinó estratègies que ajuden el professional a prendre la millor decisió.

Pensem-hi. El projecte VIW va encarregar l'AD d'un mateix curt cinematogràfic a diversos professionals. Tots els materials estan disponibles en accés obert a la web del projecte: <http://pagines.uab.cat/viw/> Trieu dues audiodescripcions de professionals catalans i compareu-les.

9.4.2 Aspectes lingüístics

Snyder (2014) defineix quatre pilars fonamentals en l'AD: observació, edició, llengua i habilitats vocals. Cal aprendre a llegir les imatges, cal saber seleccionar què es diu i què no es diu, cal saber triar les paraules, i cal saber dir-les. El contingut, la funció i el destinatari marquen, com en qualsevol tipus de traducció, la tria lingüística. Ara bé, per norma general, la llengua de l'AD ha de ser clara i concisa: l'espai és limitat i cal transmetre tot allò que és necessari de manera fàcil i breu sense saturar l'espectador.

S'ha de fer servir un lèxic ric i específic, sense ambigüitats, per aportar al màxim d'informació amb les mínimes paraules: un *dòberman* és més específic que un *gos*. Un gerro es pot *esquerdar*, *trencar* o *esmicolar*. Els adjectius poden ajudar a construir una imatge mental d'un personatge o un lloc, però s'ha de procurar no carregar excessivament les audiodescripcions. El mateix passa amb les metàfores i les comparacions, que es poden fer servir sempre que ajudin a comprendre més bé l'original. Els adverbis valoratius aporten ben poca informació.

Les audiodescripcions es fan normalment en present i des de la perspectiva d'un narrador omniscient, en tercera persona. Hi ha excepcions en què es fa servir la primera persona, com alguns continguts infantils, obres amb l'AD integrada o productes que busquen acostar-se més al públic. També hi pot haver continguts en què la funció sigui més humorística i es decideixi adoptar un altre estil.

El punt de partida ha de ser la llengua estàndard oral, sense dialectalismes, col·loquialismes ni barbarismes. S'han d'evitar frases complexes, sobretot en escenes d'acció amb poc espai per a l'AD. Les frases han de ser entenedores i han de fluir, amb poques subordinades. S'ha de procurar fer servir la veu activa, i no pas la passiva. Un error freqüent al principi és fer servir verbs que es refereixen a l'acte de veure. S'han d'evitar frases del tipus "Ara veiem a l'escenari" o "A la pantalla es veu". De la mateixa manera, també s'ha d'evitar començar les frases amb expressions del tipus "Ara..." o "Davant nostre".

Cal que la llengua s'adapti a les convencions del client, en cas que tingui un llibre d'estil o unes recomanacions. També és important buscar la cohesió entre l'AD i tots els altres components del contingut que s'audiodescriu (Braun, 2011).

En escenes violentes o de sexe explícit, s'ha d'evitar l'autocensura, però també s'ha de tenir en compte que la banda sonora ja sol aportar informació. Finalment, les audiodescripcions són textos per ser llegits que arribaran a l'espectador pel canal oral, de manera que han de ser fàcils de llegir i comprendre i s'ha d'evitar la cacofonia. Una bona puntuació facilitarà la tasca del que llegeixi l'AD.

Pensem-hi. Al projecte VIW vam demanar que uns estudiants fessin una AD del mateix curt cinematogràfic que esmentàvem abans. Compareu les tries lingüístiques dels professionals i els estudiants.

9.5 El procés d'audiodescripció

El procés de treball difereix segons el tipus de contingut i, sobretot, segons si l'AD és gravada o en directe. En els paràgrafs següents buscarem els punts en comú i les

divergències de dos tipus d'AD prototípics: l'AD gravada de pel·lícules i l'AD en directe d'obres teatrals.

Preparació prèvia

Un primer pas és tenir clar quin és l'encàrrec: què vol el client? A qui s'adreça el contingut? Cal veure tot el contingut per identificar problemes i documentar-se. En els continguts en directe, s'ha d'intentar aconseguir tanta informació com sigui possible (el programa de mà, el llibret, el guió, un vídeo, etc.) i assistir a un assaig.

Creació

Els sistemes de treball varien segons el país i el client: hi ha qui treballa individualment i hi ha qui treballa en equips amb persones amb pèrdua de visió. Fins i tot hi ha casos en què un mateix contingut es distribueix entre diversos professionals per limitacions temporals. Alguns passos clau són: identificar els espais on es pot inserir l'AD, triar quins són els elements més rellevants de l'original que s'han de traslladar i decidir com es traslladen. L'AD ha d'estar ajustada a l'espai disponible.

Hi ha professionals que treballen amb programes informàtics específics, que permeten marcar clarament els codis de temps d'entrada i de sortida de cada unitat (vegeu el capítol 3) i controlar automàticament si el text encaixa en l'espai disponible. D'altres, en canvi, treballen amb un processador de textos.

Quan es tracta d'audiodescripcions en directe per a teatre, hi ha qui imprimeix les audiodescripcions amb un interlineat ample per poder-hi afegir notes durant la locució i hi ha qui fa servir una tauleta o ordinador portàtil. En un cas, cal estar alerta al soroll del paper quan es canvia de pàgina i, en l'altre, cal vigilar que la brillantor no molesti els espectadors si no es disposa d'un espai aïllat del públic.

Locució i enregistrament

Pot ser que la locució la faci el mateix descriptor o un altre professional. En català, el mateix professional se sol encarregar de totes dues coses, tant en continguts gravats per a la televisió com en continguts en directe. Quan es tracta d'un contingut en directe planificat, com una obra de teatre, pot ser que hi hagi canvis o imprevistos. L'audiodescriptor ha de ser capaç d'adaptar-s'hi.

Les audiodescripcions demanen una veu clara, amb una prosòdia que sovint s'ha definit com a "neutra", sense acabar d'explicar què vol dir aquesta paraula exactament (vegeu el projecte RAD). El que es busca és que l'audiodescriptor passi desapercebut, tot i que es troben diferències en l'estil de locució segons el gènere i la tradició de cada país.

Per fer una bona locució, el professional ha de preparar la veu i tenir un bon domini de la tècnica vocal davant del micròfon: ha de pronunciar correctament, fixant-se especialment en els noms estrangers, i parlar a un ritme adequat sense entrebancar-se. No s'han de sentir ni respiracions ni vacil·lacions ni altres sorolls. En produccions molt llargues, pot ser que calgui treballar en equips de dos.

En el cas de continguts gravats, bona part dels professionals catalans treballen des de casa amb un programa propi que els permet gravar l'AD segment per segment. N'hi ha que prefereixen escoltar cada segment a mesura que el van enregistrant, mentre que altres prefereixen gravar-los tots i corregir al final. En altres entorns professionals, o en determinats productes, els enregistraments es fan en un estudi.

Revisió i control de qualitat

En l'AD gravada, la revisió s'hauria de produir com a mínim en dos moments clau: abans de l'enregistrament i després, per poder revisar no solament allò que es diu sinó també la locució. Algunes empreses incorporen l'avaluació dels usuaris de manera sistemàtica i d'altres tenen canals de comunicació oberts amb associacions d'usuaris perquè els facin arribar el seu punt de vista.

En produccions en directe, cal provar l'AD durant un assaig i és recomanable que un usuari pugui avaluar-la. També es pot recollir l'opinió dels usuaris després de l'obra, de manera més o menys sistemàtica.

Contràriament al que passa amb la subtitulació en directe, no hi ha cap model d'avaluació consensuat. Marzà (2010) proposa diferenciar entre criteris generals (contrasentits, errors gramaticals, errors de variació, errors de registre, errors textuals i errors semiòtics) i criteris específics, vinculats a errors de transferència lingüística, de transferència pragmàtica i intersemiòtica, i de gestió del temps.

Pensem-hi. ADLAB PRO ha generat materials didàctics per aprofundir en cada un dels aspectes que hem tractat: vídeos, exercicis, transcripcions, etc. Els trobareu a la web del projecte i també al dipòsit digital de documents (DDD) de la UAB. Consulteu-los.

9.6 Estàndards i recomanacions

A escala internacional hi ha la norma ISO/IEC TS 20071-21 *Information Technology – User interface component accessibility. Part 21: Guidance on audio descriptions*. Publicada el 2015, i actualment en procés de revisió, explica els diversos tipus d'AD i el seu procés de creació. Fa consideracions específiques tant per a les audiodescripcions en directe com per a les gravades. És interessant llegir que, a banda de l'AD clàssica, també parla d'una AD ampliada que allarga la durada total del contingut original mitjançant alguna de les estratègies següents: aturant el vídeo o alentint-ne la reproducció, per tal d'encabir-hi més AD, o bé afegint una audiointroducció al principi. Aquesta norma també aconsella que al principi de cada contingut se senti una notificació sonora que indiqui que l'AD està disponible.

A l'estat espanyol s'ha publicat la norma *UNE 153020 AD para personas con discapacidad visual. Requisitos para la AD y elaboración de audioguías* (AENOR 2005). Proposa recomanacions sobre diversos tipus de continguts, i fa consideracions específiques sobre l'AD teatral en directe i les audioguies adaptades.

Pensem-hi. Què és un estàndard o norma? Què és una recomanació? Per entendre més bé com funcionen els processos d'estandardització, llegiu l'article de Matamala i Orero (2018a) al *Journal of Audiovisual Translation*.

També trobem recomanacions sobre AD a les *Web Content Accessibility Guidelines* (WCAG) 2.1. Per aconseguir el nivell A, cal oferir AD o bé una transcripció que inclogui els diàlegs i les descripcions. Per aconseguir el nivell AA, cal oferir AD per als vídeos gravats. I per aconseguir el nivell AAA, cal oferir una AD ampliada.

A banda d'estàndards, hi ha recomanacions o guies d'estil pròpies. En el cas de la CCMA, el portal ésAdir no té cap apartat concret d'AD, però els professionals segueixen el model de llengua general definit per a la CCMA. En el cas de les Illes Balears, el llibre d'estil no hi fa referència.

En el cas de la CVMC, el llibre d'estil sí que inclou un apartat específic sobre l'AD: defineix aquesta modalitat i explica que es fa servir tant per a programes emesos per la televisió com al portal web, siguin en directe o gravats. Resumim algunes de les recomanacions de la CVMC:

- a) Les unitats audiodescriptives, anomenades “bafarades d'informació”, s'han de sincronitzar amb els silencis de l'original i explicar tots els elements rellevants que surten en pantalla.
- b) La locució s'ha de distingir de l'original: ha de ser una veu apropiada (no la d'un famós fàcil de reconèixer) i ha de ser la mateixa veu durant tot el contingut.
- c) Cal afegir informació dels elements gràfics en pantalla.
- d) Cal descriure en la llengua del públic, no de la producció, de manera que si hi ha fragments en diverses llengües, l'AD es fa sempre en la llengua meta.
- e) Cal aclarir el quan, on, qui, què i com, en línia amb el que hem explicat en aquest capítol, sense transmetre cap punt de vista subjectiu.

A banda d'aquestes guies professionals, cal destacar que el 2007 es va escriure en català les *Bases per a un futur protocol d'AD per a l'àmbit català* (Puigdomènech, Matamala i Orero, 2007), que s'han aplicat a cinema (2010) i òpera (2008). Bassols i Santamaria (2009) també van presentar una proposta de *Guia per a l'AD en català*, que pivota a l'entorn dels conceptes de claredat, concisió i ordre i inclou exemples concrets de bones i males pràctiques. En altres llengües Matamala i Orero (2013a) recullen una llista de recomanacions i guies, que ampliem tot seguit:

1. *BAI Access rules* (2019).
2. *Netflix audio description style guide v2.0* (Netflix, 2019).
3. *Ofcom's code on television access services* (Ofcom, 2017).
4. *Guia para produções audiovisuais acessíveis* (Ministério da Cultura, 2016).
5. *Described video best practices. Artistic and technical guidelines* (AMI i CAB, 2013).
6. *Manuale per aspiranti audio descrittori di audifilm per non vedenti* (Busarello i Sordo, 2011).
7. *Audio description background paper* (Mikul, 2010).
8. *Audio description guidelines and best practices* (ACB, 2010).
9. *Audio description guidelines for Greek- A working document* (Georgakopoulou, 2008).
10. *La charte de l'audiodescription* (Morisset i Gonant, 2008).
11. *Wenn aus Bildern Worte werden* (Benecke i Dosch, 2004).
12. *Guidelines for audio description* (ADI, 2003).
13. *ITC guidance on standards for audio description* (ITC, 2000).

Rai, Green i Leen (2010) tenen un estudi comparatiu de diverses de les normes anteriors. Una menció especial mereixen les recomanacions del projecte ADLAB (Remael, Reviers i Vercauteren, 2015), que hem tingut molt presents a l'hora d'escriure aquest capítol.

9.7 Altres serveis

A banda de l'AD hi ha altres serveis que faciliten la comprensió d'allò que no es pot veure: les audiointroduccions, les visites tàctils i les audioguies.

9.7.1 L'audiointroducció

A l'òpera i al teatre els espais disponibles per a l'AD solen ser més breus. Per això es completen sovint amb un servei addicional: l'audiointroducció (Fryer i Romero-Fresco, 2014). Es tracta d'una presentació, gravada o en directe, que s'ofereix abans de l'inici de l'obra i també durant els entreactes. En alguns casos es pot descarregar des d'un web. Sol incloure el títol i autor de l'obra, una breu sinopsi i informació extreta del programa de mà. També sol descriure els personatges principals, el vestuari, els espais, l'estil visual i tot allò que es considera rellevant i no es pot encabir a l'AD.

En productes cinematogràfics, es podria incloure una audiointroducció durant els títols de crèdits, però probablement quedaria massa breu. Una solució és oferir-la en línia. S'han fet estudis de recepció sobre les audiointroduccions al cinema, amb resultats molt positius, però de moment no és una pràctica estesa.

9.7.2 Visites tàctils

El tacte pot ajudar a comprendre allò que no es veu. Per això alguns museus o teatres promouen les visites tàctils (*touch tours* en anglès), en què poden tocar algunes peces, ja siguin originals o reproduccions. En el cas dels museus, aquestes visites poden ser guiades per un professional, que les acompanya d'una explicació, o bé poden ser autònomes, mitjançant l'ajuda d'una audioguia. En el cas de les arts escèniques, les visites tàctils se solen fer abans de l'obra i solen permetre explorar l'escenari, tocar el vestuari i l'atrezzo. A vegades van precedides d'una audiointroducció. Quan no es poden tocar els objectes de l'escenari, es poden buscar alternatives en forma de maqueta. Com sempre, el que és important és identificar què pot ajudar a comprendre millor l'obra i aportar una experiència complementària mitjançant el tacte.

9.7.3 Audioguies

Hi ha museus que creen audioguies destinades a persones amb pèrdua de visió, mentre que altres adopten una perspectiva basada en el disseny universal i prefereixen crear-ne una de sola que serveixi per a tothom. Gràcies a aquestes guies descriptives ampliades (*enriched descriptive guides*, segons Neves, 2016), tothom pot gaudir dels espais museístics. La informació s'aporta per diversos canals i mitjans i inclou aspectes pràctics, com ara instruccions sobre el dispositiu, informació de seguretat i una descripció de l'espai i de les peces.

9.8 Recerca en audiodescripció

La recerca sobre AD es remunta a finals del segle XX, amb experiments com els de Frazier i Coutinho-Johnson (1995), que demostren que l'AD afavoreix la comprensió de continguts audiovisuals. Passat el tombant de segle, Schmeidler i Kirchner (2001) són dels primers autors que se solen citar, ja que duen a terme un experiment amb 111 persones amb discapacitat visual i comparen la recepció de programes científics televisius amb AD i sense. Aquestes primeres aportacions no neixen, però, de l'àmbit de la traducció audiovisual. És el 2004 amb el congrés *In So Many Words* a Londres, i sobretot el 2005 amb el congrés *Media for All* a Barcelona, que l'AD es fa un lloc dins el nostre àmbit.

Llibres de referència són els manual de Snyder (2014) i Fryer (2016). Des d'un punt de vista més acadèmic, destaquem els volums editats per Perego (2010), Maszerowska, Matamala i Orero (2014) i Matamala i Orero (2016, 2017). Amb una voluntat més teòrica, trobem aportacions de caràcter cognitiu (Holsanova, 2016), discursiu (Braun, 2007) i narratològic (Kruger, 2009; Vercauteren, 2012).

La recerca sobre AD es pot classificar en tres grans blocs: descriptiva, experimental i tecnològica. En el bloc descriptiu, hi ha publicacions que se centren en espais geogràfics concrets, com Catalunya (Matamala, 2007b; Matamala i Orero, 2009). També hi ha visions històriques que expliquen els inicis de l'AD (Orero, 2005) i miren cap al futur (Orero, Pereira i Utray, 2007, 2009). Podem llegir anàlisis de la legislació (Orero, 2007b) i dels estàndards existents (Vercauteren, 2007) i consultar estudis sobre l'AD en directe (Matamala, 2007c), el teatre (Holland, 2009), l'òpera (Orero i Matamala, 2007; Cabeza-Cáceres i Matamala, 2008) o l'art (Jiménez-Hurtado i Soler-Gallego, 2015). Ara bé, la majoria d'estudis aborden l'AD cinematogràfica des de diversos punts de vista: els referents culturals (Maszerowska i Mangiron, 2014), l'humor (Martínez Sierra, 2010), les expressions facials (Vercauteren i Orero, 2013), el silenci (Orero, Maszerowska i Casacuberta, 2016), la música (Igareda, 2012) o el so (Szarkowska i Orero, 2014), el llenguatge escrit, parlat i tàctil (Orero, 2011a), els títols de crèdit (Matamala i Orero, 2011) i el text en pantalla (Matamala, 2014), els *leit-motiv* (Vilaró i Orero, 2013), els elements secundaris (Orero i Vilaró, 2014), els personatges (Orero, 2011b), els espais (Hirvonen, 2012) o les marques (Dávila-Montes i Orero, 2014). També es tracten de gèneres concrets com els documentals científics (Cámara i Espasa, 2011), les pel·lícules de catàstrofes (Matamala i Remael, 2015) o Bollywood (Rai, 2009). Hi ha estudis contrastius (Matamala i Rami, 2009) i articles que reflexionen sobre la subjectivitat de l'AD (Mazur i Chmiel, 2012). Un àmbit amb poca recerca és l'AD de videojocs (Mangiron i Zhang, 2016).

La traducció d'AD és objecte d'estudi per part de Matamala (2006), Jankowska (2015), Fernández-Torné i Matamala (2016), aquestes darreres amb el component afegit de la traducció automàtica.

Tot i que bona part dels estudis se centren en casos concrets, també hi ha corpus més amplis: TIWO (Salway, 2007), TRACCE (Jiménez Hurtado i Seibel, 2012) o VIW (Matamala i Villegas, 2016; Matamala, 2018b), i els corpus museístics MOVD i MOAP (Jiménez-Hurtado i Soler-Gallego, 2015).

Hi ha aportacions sobre la docència de l'AD (Matamala, 2006), a vegades en el marc de la docència de l'accessibilitat (Badia i Matamala, 2007; Matamala i Orero, 2013b). La definició del perfil del descriptor (Orero, 2007c) o les seves competències (Matamala i Orero, 2007; Sanz-Moreno, 2018; Mendoza i Matamala, 2019) són temes centrals. Cal destacar els projectes ADLAB i ADLAB PRO. L'AD també s'estudia com a eina per a l'aprenentatge de llengües estrangeres (Walczak, 2016) i pròpies (Palomo, 2008).

La recerca experimental ha agafat embranzida (Orero *et al.*, 2018) i ha empès els investigadors a revisar aspectes metodològics com la definició de l'usuari final (Matamala *et al.*, 2018). Mazur i Chmiel (2016) combinen dades d'*eye-tracking* i estudis de recepció per plantejar-se si l'AD hauria de reproduir allò que veuen les persones que hi veuen, un aspecte que Orero i Vilaró (2012) posen sobre la taula.

En la recerca experimental es contrasten estratègies per mesurar l'efecte que tenen en la comprensió (Cabeza-Cáceres, 2013), el record (Fresno, 2014) o l'activació emocional (Ramos, 2016). Un projecte que val la pena esmentar pel seu abast és el Pear Tree Project. Es desenvolupa dins el projecte DTV4ALL i cerca uns universals de

l'AD, si més no a escala europea. De fet, tant el projecte DTV4ALL com el projecte HBB4ALL (vegeu capítol 8) són fites clau en la recerca en accessibilitat.

Sortint d'Europa, Udo i Fels desenvolupen al Canadà estudis amb usuaris i promouen d'AD integrada, és a dir, una AD que forma part del procés de creació i té en compte criteris de disseny universal.

El bloc de la recerca tecnològica el componen investigacions a l'entorn de la integració del reconeixement de parla, la traducció automàtica i la síntesi de parla al procés d'AD. El projecte ALST (Matamala, 2016), que incorpora el català, és pioner. Delgado, Matamala i Serrano (2015) analitzen si eines de reconeixement de la parla serveixen per automatitzar la transcripció d'audiodescripcions, mentre que Fernández-Torné i Matamala (2016) comparen l'esforç de creació, traducció i postedició de les audiodescripcions. Finalment, Fernández-Torné i Matamala (2015) comparen la recepció per part d'usuaris d'audiodescripcions llegides per humans i per sistemes de síntesi de parla en català. Aquest estudi s'afegeix a altres aportacions que investiguen les AD mitjançant síntesi de parla (Szarkowska, 2011).

L'estudi d'aplicacions per fer els continguts accessibles també és objecte de recerca, per exemple en el projecte Open Art, i darrerament s'incrementa la investigació en traducció automàtica d'imatges (projecte MeMAD).

Per concloure, direm que recentment sorgeixen propostes innovadores en l'àmbit de l'AD: Bernabé-Caro i Orero (2019) proposen desenvolupar audiodescripcions més fàcils de comprendre. Un bon fòrum per estar al dia dels darrers desenvolupaments és el congrés ARSAD, que organitza cada dos anys a Barcelona el grup TransMedia Catalonia.

10 L'audiosubtitulació

En aquest capítol definim què és l'audiosubtitulació, en presentem els trets principals i resumim les investigacions principals en aquest camp.

10.1 Què és l'audiosubtitulació?

L'audiosubtitulació (AST) consisteix a convertir uns subtítols escrits en paraules parlades. Quan el destinatari no comprèn l'original i no pot llegir els subtítols, se li ofereix una alternativa de manera sonora: per exemple, en una pel·lícula japonesa subtitulada al català podem crear audiosubtítols en català. En canvi, no té sentit fer AST d'una pel·lícula catalana subtitulada en català perquè el públic ja entén l'original.

Els audiosubtítols poden ser un servei d'accessibilitat independent o bé poden estar integrats en l'audiodescripció. Un usuari amb dificultat de lectura potser només vol activar la lectura en veu alta dels subtítols, sense necessitat d'escoltar la descripció dels altres elements visuals perquè ja hi té accés. En aquest cas, només necessita AST. En canvi, un usuari que no hi veu bé segurament voldrà tant la descripció de les imatges com la lectura en veu alta dels subtítols: necessita una AD amb AST.

Els destinataris de l'AST inclouen un ampli ventall d'usuaris: persones que no poden veure els subtítols, persones que els veuen però no els poden llegir adequadament perquè tenen dislèxia o dificultats de lectura, persones amb discapacitat cognitiva, i fins i tot persones que estan aprenent la llengua i que es beneficien de rebre la informació pel canal oral i escrit simultàniament.

10.2 L'audiosubtitulació en català

Els països pioners de l'AST com a servei independent són Holanda (Verboom *et al.*, 2002), Dinamarca (Thrane, 2013) i Suècia (Nielsen i Bothe, 2008; Ljunglöf, Derbring i Olsson, 2012). Només vuit de les 36 televisions que van contestar una enquesta d'EBU l'any 2016 afirmaven oferir audiosubtítols: Finlàndia, Suècia, Noruega, Dinamarca, Estònia, Bèlgica, Holanda i Espanya. En aquest darrer cas, l'informe (EBU, 2016) especifica que l'oferta prové de la CCMA, no pas de RTVE. L'informe també fa notar que la quantitat d'audiosubtítols divergeix moltíssim: mentre que els països nòrdics i Flandes ofereixen tots els programes —o gairebé tots— amb audiosubtítols, la CCMA n'ofereix un 2%. Això té relació directa amb la quantitat de continguts subtitulats que s'emet a cada televisió.

En el cas de la CCMA, l'AST es va iniciar el 2015 i es fa servir principalment per a intervencions en llengües estrangeres en telenotícies, però també per a alguns documentals. Per exemple, si una mandatària estrangera fa unes declaracions en alemany, se subtitularan al català i els usuaris tindran l'opció de sentir aquests subtítols en català en veu alta, mitjançant un programa de síntesi de parla.

Pel que fa als subtítols com a servei integrat amb l'AD, se'n troben a tots els països on s'ofereix AD, i depèn del contingut. En català, és habitual trobar-ne en pel·lícules multilingües amb fragments subtitulats i en algunes pel·lícules musicals subtitulades. També en programes divulgatius i reportatges, com ara *Cases d'algú*, *Sense ficció*, *Katalonski* o *Origen Catalunya*.

A la CCMA es van oferir 730 hores de subtítols de telenotícies accessibles durant l'any 2018 (CCMA, 2019), xifra superior a les 477 hores del 2017, les 299 hores del 2016 o les 622 hores del 2015.

Els audiosubtítols no s'esmenten explícitament a cap de les lleis a què ens hem referit en aquest llibre.

10.3 Classificació

Els audiosubtítols tenen punts en comú amb altres modalitats: parteixen de la subtitulació per generar una versió oral que recorda les veus superposades o el doblatge. En alguns casos es combinen amb l'AD, de manera que els lligams entre AST i altres modalitats és estreta.

Els audiosubtítols, que en anglès reben múltiples noms (*audio subtitles*, *spoken subtitles*, *spoken captions*, *audio captions*, *audio text*), es poden classificar segons diversos criteris. Una primera diferenciació és separar els audiosubtítols que estan integrats en l'AD dels que són independents. Un exemple del primer tipus seria una pel·lícula audiodescrita que incorpora audiosubtítols en l'AD. Un exemple del segon tipus serien els audiosubtítols sense AD d'una pel·lícula subtitulada.

Segons el moment en què es creen i s'emeten, podem distingir entre audiosubtítols gravats amb preparació prèvia i audiosubtítols en directe, amb preparació prèvia o sense. En el cas dels audiosubtítols creats en directe, sempre hi ha la possibilitat d'enregistrar-los per emetre'ls posteriorment.

Segons el procés de creació i el tipus de veu, hi ha audiosubtítols amb veu humana o audiosubtítols creats mitjançant síntesi de parla. La generació de la veu sintètica es pot produir en origen o bé al dispositiu de l'usuari. En el cas que es generin automàticament mitjançant síntesi de parla, el programa necessita un fitxer de subtítols en format de text per generar l'àudio. Aquest és el sistema que fa servir la cadena pública finesa YLE, segons expliquen Orero *et al.* (en premsa). Quan no es disposa d'aquest fitxer perquè els subtítols estan incrustats al vídeo, es poden fer servir programes de reconeixement òptic de caràcters per generar-lo. Aquest és el sistema que va desenvolupar la cadena holandesa NPO el 2001, segons apunten els mateixos autors, que afegeixen un tercer sistema encara no implementat: fer servir els lectors de pantalla dels dispositius mòbils per llegir els fitxers de subtítols.

En el cas que els audiosubtítols els llegeixi una persona, es poden interpretar de manera actuada, com si fos una pel·lícula doblada, o de manera menys emfàtica, com si fos un documental amb veus superposades. De fet, els trets prosòdics juntament amb la manera com se sincronitza l'original i els audiosubtítols permeten diferenciar entre els audiosubtítols amb efecte de doblatge i els audiosubtítols amb efecte de veus superposades. Mentre que en els primers els audiosubtítols substitueixen totalment la pista original, que no se sent, en els segons els audiosubtítols se senten per sobre de l'original.

Encara en relació amb les veus, es poden distingir els audiosubtítols llegits per una única veu dels audiosubtítols llegits per diverses veus. En aquests darrers, podem distingir aquells que fan servir una veu diferent per a cada personatge dels que fan servir dues veus per a tot el conjunt: una veu masculina per als personatges masculins i una veu femenina per als personatges femenins.

En relació amb la sincronia, es pot establir una altra diferenciació: entre aquells subtítols que es llegeixen al mateix temps que apareixen els subtítols a la pantalla (sincrònics) i aquells que es llegeixen abans o després (asincrònics).

Una altra distinció fa referència al grau d'edició: hi ha audiosubtítols literals, que reproduïxen fil per randa el subtítol en pantalla, i audiosubtítols editats, que hi introdueixen modificacions.

Des d'un punt de vista tècnic, cal distingir entre els audiosubtítols que ja arriben a l'usuari mesclats des de l'emissora i els audiosubtítols que es mesclen al dispositiu de l'usuari. L'estàndard ISO sobre AST indica que cada servei d'accessibilitat hauria de tenir una pista d'àudio diferent i que l'usuari hauria de poder activar-los o desactivar-los separatament o simultàniament segons les seves preferències.

10.4 Característiques principals

En molts casos el procés de generació d'audiosubtítols està automatitzat i es recorre a tecnologies com la síntesi de parla. Ara bé, també hi ha situacions en què els audiosubtítols es creen manualment, a vegades de manera integrada amb l'AD, i cal tenir en compte una sèrie de consideracions tècniques i lingüístiques. Les resumim, recollint en bona mesura les recomanacions de la norma ISO/IEC TS 200071-25:2017.

Identificació dels audiosubtítols

Quan els audiosubtítols s'integren en una AD, és important que el destinatari sàpiga distingir-los. Això es pot aconseguir mitjançant diverses tècniques:

- a) Fent servir veus diferents per a l'AD i per als audiosubtítols.
- b) Fent servir una entonació diferent.
- c) Fent servir un mot descriptiu que indica clarament que es tracta d'un subtítol. Per exemple, "Subtítols".

Identificació dels personatges

Quan els audiosubtítols reproduïxen les paraules de diversos personatges, cal trobar la manera que el públic sàpiga qui diu què. Es pot aconseguir:

- a) Fent servir veus diferents per a cada personatge.
- b) Afegint el nom del personatge o alguna indicació abans de llegir el subtítol.
- c) Fent servir l'estil indirecte.
- d) Fent servir l'efecte de veus superposades, de manera que se senti la veu de l'original i es pugui identificar el personatge.

Sincronització

Un dels problemes principals és la sincronització dels subtítols i l'àudio, que es nota especialment quan hi ha abreviatures o números als subtítols. La solució en aquest cas rau a augmentar la velocitat de lectura o bé modificar els audiosubtítols.

Edició dels subtítols

Els subtítols es poden llegir literalment, però també s'hi poden fer modificacions per adaptar-los. Per exemple, es pot decidir d'escurçar-los per fer-los encaixar en l'espai disponible. Quan coexisteixen diversos textos en pantalla, es pot haver de triar el més

rellevant i ometre els altres. També pot passar just el contrari: es pot decidir d'afegir-hi trets d'oralitat de l'original que es perden en el procés de subtitulació.

10.5 El procés d'audiosubtitulació

Hi ha casos en què el procés està automatitzat i no hi intervé cap professional. A vegades, però, cal combinar AD i AST. Aleshores cal seguir les mateixes indicacions que donàvem per a l'AD (remetem al capítol 9). Vegem-ne dos exemples, un amb un contingut gravat i un amb un contingut en directe.

El projecte VIW (Visuals into Words) va demanar a diverses empreses que fessin una AD professional d'un mateix contingut, un curt cinematogràfic en anglès, disponible també en versió doblada catalana i versió doblada castellana. El curt incloïa al final un petit fragment en francès subtitulat en anglès, català o castellà, segons la versió. Els professionals van encarar de manera diferent la integració dels audiosubtítols amb l'AD: n'hi ha que van fer servir la mateixa veu i n'hi ha que van fer servir veus diferents; n'hi ha que van fer servir una veu emfàtica i n'hi ha que van optar per una veu plana; n'hi ha que van editar els subtítols i n'hi ha que els van llegir literalment.

Pensem-hi. Trieu un mínim de tres versions de l'AD del curt *What happens while*, disponible al web del projecte VIW, i observeu les diferències en la manera com creen els audiosubtítols.

En el cas de continguts en directe, un exemple de subtitulació en català són les òperes. Les òperes es canten en la llengua original i se solen acompanyar de sobretítols o subtítols. El 2005 al Liceu es va fer una prova d'AST amb la versió orquestrada de l'òpera *Roberto Devereux* de Donizetti, en què l'AD era mínima. En aquest cas, el professional llegia els subtítols en veu alta de manera que obstruïssin la música al mínim possible, cosa que provocava un efecte de veus superposades. Contràriament al que esperàvem els investigadors, el públic va rebre favorablement aquesta pràctica, que els permetia tenir accés a un text fins aleshores desconegut. Cal dir, però, que aquesta pràctica no sempre és ben rebuda arreu, especialment pels melòmans que ja coneixen les peces operístiques i en volen gaudir plenament.

10.6 Estàndards i recomanacions

D'estàndards internacionals sobre AST hi ha l'ISO/IEC TS 20071-25:2017 *Information Technology – User interface component accessibility. Part 25: Guidance on the audio presentation of text in videos, including captions, subtitles and other on-screen text*. Aquesta especificació tècnica, coeditada per Ester Hedberg i Anna Matamala, dona recomanacions sobre la manera de presentar auditivament els textos escrits que apareixen en vídeos: això inclou els subtítols però també altres textos en pantalla com ara títols de crèdit o gràfics amb text. El projecte HBB4ALL (2017b) ha publicat unes recomanacions sobre l'AST estretament relacionades amb aquest estàndard.

Hi ha estàndards i recomanacions sobre AD que aconsellen com traslladar els textos en pantalla o els subtítols de manera sonora.

1. *BAI access rules* (BAI, 2019).
2. *Netflix audio description style guide v2.0* (2019).
3. ISO/IEC TS 20071-21 *Information technology – User interface component accessibility. Part 21: Guidance on audio descriptions*.

4. *Ofcom's code on television access services* (Ofcom, 2017).
5. *ADLAB audio description guidelines* (Remael, Reviers i Vercauteren, 2015), amb un capítol específic sobre text en pantalla (Matamala i Orero, 2015).
6. *Described video best practices. Artistic and technical guidelines* (AMI i CAB, 2013).
7. *Audio description background paper* (Mikul, 2010).
8. *Audio description standards* (ACB, 2010).
9. *Audio description guidelines for Greek- A Working Document* (Georgakopoulou, 2008).
10. *La charte de l'audiodescription* (Morisset i Gonant, 2008).
11. *UNE 153020 Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías* (AENOR, 2005)
12. *Wenn aus Bildern Worte werden* (Benecke i Dosch, 2004).
13. *ADI guidelines for Audio Description* (ADI, 2003).
14. *ITC guidance on standards for audio description* (ITC, 2000).

Pensem-hi. Trieu tres recomanacions i compareu els consells que donen sobre la manera de traslladar els subtítols i el text en pantalla. Quins tipus de text en pantalla tenen en compte? Parlen explícitament de subtítols? Com recomanen que s'indiqui que es tracta d'un subtítol? Feu una llista de semblances i divergències.

En català, Puigdomènech, Matamala i Orero (2007) tenen un apartat específic sobre l'AD d'elements parlats. El llibre d'estil de la CVMC també fa referència als elements gràfics que apareixen a la imatge i a la necessitat d'incloure aquesta informació al guió audiodescriptiu, de manera sintètica si hi ha restriccions de sincronització. Pel que fa a la CCMA, no hi ha cap apartat específic al portal de recomanacions. Tampoc no hi ha cap referència al llibre d'estil d'IB3, ja que aquest servei no s'ofereix.

10.7 Recerca en audiosubtitulació

La recerca en AST és més escadussera. Hi ha estudis de caràcter tècnic que expliquen solucions en països concrets. Verboom *et al.* (2002) descriuen l'experiència de l'emissora holandesa NOS, que el 2001 comença a emetre audiosubtítols automàtics. Slik, Jonglebloed i Van Staalduinen (2013) detallen com converteixen els subtítols incrustats a la imatge en un flux de dades separat que es pot llegir amb síntesi de parla. Nielsen i Bothe (2007), per la seva banda, parlen del projecte SUBPAL, que també fa servir el reconeixement òptic de caràcters per llegir els subtítols. Hanzlcek, Matousek i Tihelka (2008) descriuen solucions tècniques que milloren la sincronització i, a Suècia, Ljunglöf, Derbring i Olsson (2012) presenten una eina d'accés obert dins el projecte SubTTS que permet la lectura automàtica dels subtítols.

Hi ha investigacions descriptives que donen compte de pràctiques diverses. En un article pioner, Orero (2007d) investiga l'AST a l'òpera i explica l'experiència del Liceu. Braun i Orero (2010) analitzen els primers deu minuts de 14 pel·lícules i estableixen les bases de moltes recerques futures: esmenten aspectes com l'assignació de veus i la identificació dels personatges, l'efecte en la locució (doblatge/veus superposades), l'adaptació que es fa dels subtítols i la integració amb l'AD. Benecke (2012), per la seva banda, se centra en l'AST de pel·lícules doblades. Remael (2012) analitza el context flamenc i observa dues pel·lícules multilingües. Una d'aquestes serveix per a l'estudi posterior de Reviers i Remael (2015), que posa el focus en la cohesió multimodal. Harrouet (2016), per la seva banda, analitza el multilingüisme en 38 escenes de pel·lícules i aborda la identificació de personatges o el tipus de veu, entre

d'altres. A partir d'aquesta anàlisi, i d'entrevistes amb professionals i usuaris, proposa unes recomanacions.

També hi ha aproximacions experimentals a l'AST. Thrane (2013) estudia l'AST mitjançant síntesi de parla a la televisió digital a partir de l'anàlisi del servei pilot de la televisió danesa al canal DR1Syn. La investigadora avalua la recepció per part dels usuaris de diversos gèneres audiosubtitulats, i constata que les notícies són els continguts més ben valorats. Hernández (2017) du a terme un estudi en què compara la recepció de continguts audiosubtitulats i subtitulats per part d'usuaris vidents de dos grups d'edat per valorar-ne la comprensió, acceptació i preferències. Iturregui-Gallardo (2019) defensa la primera tesi doctoral sobre l'AST en què mesura l'efecte que té l'ús d'un efecte de veus superposades o un efecte de doblatge en l'activació emocional. Aquesta tesi està emmarcada en el projecte NEA, en què es fan servir mesures psicofisiològiques per avaluar la resposta emocional dels usuaris (Matamala *et al.*, 2020). A banda de l'experiment, la tesi incorpora un capítol d'estat de la qüestió i un anàlisi de corpus en què Iturregui-Gallardo analitza els audiosubtítols de sis pel·lícules multilingües. El mateix autor publica un estudi sobre com transmetre el multilingüisme mitjançant els audiosubtítols (2018).

Per concloure, direm que tot i que la recerca és incipient, i la pràctica no està estesa, els audiosubtítols són necessaris per garantir l'accés als continguts audiovisuals per part de tothom.

11 Noves pràctiques, noves recerques

En aquest capítol volem parlar del present amb la mirada posada en el futur. Ens allunyarem de l'estructura més o menys pautada dels capítols anteriors per parlar d'entorns, processos, eines, serveis i perfils professionals amb un punt d'innovació.

11.1 Nous entorns: la realitat virtual

Aquest llibre ha posat sovint com a exemple continguts en entorns tradicionals, generalment en 2D, però no ens podem oblidar de la presència creixent de continguts immersius. Ens referim a la realitat virtual, la realitat augmentada i la realitat mixta. El projecte ImAc s'ha centrat precisament en els vídeos en 360° per estudiar com caldria integrar-hi els serveis d'accessibilitat.

En el cas de la subtitulació, on s'haurien de situar els subtítols i com s'hauria d'indicar a l'usuari on es troba la persona que parla en aquell moment? Ja no es tracta d'un contingut en una pantalla en dues dimensions i unes mides limitades sinó que l'usuari que es posa les ulleres de realitat virtual té la llibertat per moure's dins una mena d'esfera. Potser l'espectador mira cap a una banda i el personatge que parla es troba a l'altra. Si l'usuari no hi sent i, per tant, no pot deduir d'on ve el so, cal buscar mecanismes per guiar-lo. Agulló i Matamala (2019) ho investiguen.

En el cas de l'audiodescripció, el repte és descriure un contingut visual que no està emmarcat per una pantalla sinó que es troba tot al volt de l'espectador, amb la dificultat afegida que l'usuari pot estar dirigint l'atenció a qualsevol punt de l'esfera, no únicament allà on passa l'acció. Això genera moltes preguntes vinculades a la selecció de la informació i al posicionament de les audiodescripcions. Fidyka i Matamala (2018) reflexionen sobre aquest tema i, en línia amb el projecte ImAc, fan referència a les possibilitats de l'àudio immersiu.

Un tipus de contingut on la realitat virtual té molt de potencial són els videojocs. No n'hem parlat gaire, però la traducció de videojocs és una pràctica ben establerta en el sector, on s'anomena "localització" (O'Hagan i Mangiron, 2013). El que no està tan establert és l'accessibilitat: Mangiron (2011, 2013, 2016) i Mangiron i Zhang (2016) hi han començat a treballar.

Pensem-hi. Busqueu un vídeo de 360° i comproveu si incorpora traduccions a altres llengües o serveis d'accessibilitat. Identifiqueu els problemes que tindrieu si els hi volguéssiu afegir. Feu el mateix exercici amb el vostre videojoc preferit.

11.2 Nous intermediaris: professionals i aficionats

Els continguts ja no es generen només en entorns professionals en què el client contacta una empresa o un professional. Cada cop hi ha més continguts generats pels usuaris i, de la mateixa manera, usuaris no professionals que s'encarreguen de l'accessibilitat i traducció (Orrega-Carmona, 2015). Pensem, per exemple, en els subtítols creats per aficionats, però també en les audiodescripcions que promouen plataformes com YouDescribe o Scribit.

Hi ha dos termes que han pres força en aquest context: *crowdsourcing* i traducció col·laborativa en línia (Jiménez-Crespo, 2017). En el *crowdsourcing* hi sol haver una empresa o organització que encarrega una feina a una "multitud" (*crowd*) virtual a

través d'una plataforma web. Aquesta multitud pot estar formada per professionals o aficionats i garanteix una resposta ràpida a volums alts de feina amb uns costos generalment baixos. En la traducció col·laborativa en línia, en canvi, el procés l'inicien les mateixes comunitats, que es gestionen i s'organitzen sense una motivació econòmica. Pot ser que la seva motivació sigui ajudar una causa solidària o oferir subtítols en una llengua minoritària per a la qual no s'ofereixen subtítols professionals.

Pensem-hi. Què en penseu dels continguts creats per aficionats? La vostra resposta canvia segons si us ho mireu com a professionals, investigadors o usuaris?

11.3 Noves eines: tecnologia

Al llarg del llibre han sortit exemples d'aplicacions tecnològiques: reconeixement de parla, traducció automàtica, síntesi de parla. Hem parlat d'avatars, de serveis al núvol i d'aplicacions al mòbil. Melvin Kranzberg deia que la tecnologia no és bona ni dolenta, però tampoc no és neutral. Tot depèn de l'ús que se'n faci. Per valorar-ne aquest ús, cal recerca. Cal estar alerta als desenvolupaments tecnològics i a la seva evolució, i cal valorar-ne l'aplicació al nostre àmbit, ja sigui per a la creació, transmissió o recepció dels continguts. Pot ser que això ens porti a revisar processos de treball o a repensar conceptes com el de qualitat.

A banda de les tecnologies ja esmentades, hi ha tecnologies que cal anar seguint per veure l'impacte que poden tenir en la pràctica. Vegem-ne una selecció.

- a) La sincronització labial automàtica mitjançant síntesi de vídeo: el projecte Video Rewrite modificava els llavis d'una cara per adaptar-se a un text. Recentment, en el projecte Synthesia, es mostrava un mateix presentador de la BBC parlant en diverses llengües que no coneixia gràcies a aquesta tecnologia.
- b) La descripció automàtica d'imatges: és un dels temes del projecte MeMAD, que estudia si seria un bon sistema per fer accessibles certs continguts.
- c) El reconeixement automàtic d'emocions: es podria investigar per transferir automàticament les emocions de la parla en etiquetes escrites.
- d) Les tecnologies d'àudio: sistemes de tractament d'àudio com el *clean audio* o l'àudio basat en objectes (*object-based audio*) obren possibilitat per millorar les condicions acústiques dels continguts i els serveis d'accessibilitat.

Pensem-hi. Trieu una de les tecnologies esmentades i esbrineu-ne l'ús que se'n fa. Penseu si hi ha noves tecnologies que no hàgim presentat i que es poden afegir a la llista.

11.4 Nous processos integrats

Actualment la majoria de processos vinculats a l'accessibilitat i la traducció es duen a terme un cop el producte està creat. És poc freqüent que en la fase de planificació del contingut es tinguin en compte, però això és el que promou l'anomenat *accessible filmmaking* de Romero-Fresco (2019), inspirat en treballs que parteixen de la noció de disseny universal.

Pensem-hi. Busqueu els set principis que regeixen l'anomenat disseny universal i identifiqueu si es poden aplicar, i com, als continguts audiovisuals.

L'objectiu del cinema accessible seria que la traducció i l'accessibilitat s'integressin en el procés de creació, és a dir, que no es pensés a afegir subtítols, doblatges o audiodescripcions un cop la pel·lícula està acabada sinó que es pensés en la manera d'integrar-ho de bon principi. Això permetria proposar solucions més creatives.

Mentre que en produccions petites un expert en accessibilitat i traducció audiovisual seria suficient, en produccions més grans seria recomanable tenir la figura del director d'accessibilitat i traducció (DAT). Aquest professional, descrit per Romero-Fresco (2019: 214), s'encarregaria de fer de lligam entre l'equip creatiu i els experts.

11.5 Noves modalitats i serveis

Aquest llibre ha presentat diverses modalitats o serveis, però la realitat és dinàmica i van sorgint noves propostes que podríem definir com a híbrides. Unint la subtitulació mitjançant reconeixement de parla (el reparlat) i la interpretació sorgeix la subtitulació reparlada interlingüística, una pràctica recent que s'estudia com a part del projecte ILSA. Ja no es tracta de generar subtítols en directe de manera intralingüística sinó entre dues llengües. La complexitat rau a fer la interpretació de manera que el programa de reconeixement de parla funcioni adequadament i es generin els subtítols en directe.

Unint els conceptes de Lectura Fàcil i llenguatge planer amb els serveis d'accessibilitat sorgeixen propostes de nous serveis híbrids (Bernabé-Caro i Orero, 2019). El projecte EASIT (Matamala i Orero, 2018b) es pregunta: es podrien crear subtítols i audiodescripcions més fàcils de comprendre?

11.6 Noves habilitats: formació

Tenir professionals ben formats és imprescindible per donar un servei de qualitat. Ara bé, també és cabdal detectar la necessitat de nous perfils professionals per definir-ne la formació. Això és el que s'han proposat una sèrie de projectes finançats pel programa Erasmus +, amb objectius semblants: dibuixar l'estat de la qüestió, definir un o diversos perfils professionals, establir les competències que s'hi associen, proposar la formació necessària i desenvolupar materials didàctics. Els projectes són:

- a) ACT: defineix el perfil professional de l'expert en accessibilitat a les arts escèniques, és a dir, la persona que és capaç de coordinar els serveis d'accessibilitat en un equipament cultural. <http://pagines.uab.cat/act/>
- b) ADLAB PRO: defineix el perfil de l'audiodescriptor professional. <https://www.adlabpro.eu/>
- c) EASIT: defineix el perfil professional de tres experts relacionats amb els continguts audiovisuals fàcils de comprendre. <http://pagines.uab.cat/easit>
- d) ILSA: defineix el perfil del subtitulador interlingüístic mitjançant reparlat. <http://www.ilsaproject.eu/>
- e) LTA: defineix el perfil del subtitulador intralingüístic en directe, tant mitjançant reconeixement de parla com mitjançant el Velotype. <https://ltaproject.eu/>

Altres perfils que es podrien definir en un futur són el director d'accessibilitat i traducció que esmenta Romero-Fresco o el posteditor de continguts audiovisuals.

11.7 I el futur?

Aquest capítol s'ha escrit el juliol del 2019. D'aquí a uns quants anys, algunes de les propostes anteriors s'hauran fet realitat, d'altres s'hauran descartat i d'altres encara estaran en procés d'investigació. Probablement les innovacions més interessants ni tan sols les haurem esmentat.

Aquest llibre ha tingut un plantejament clàssic: hem volgut recollir una sèrie de coneixements bàsics i presentar diverses modalitats, intentant satisfer tant els que tenen un interès professional com els que s'encaminen cap a la recerca. Hem procurat citar múltiples autors i recursos perquè, a partir d'aquí, pugueu continuar el camí de la mà d'altres professionals i investigadors. Gaudiu d'aquest camí i que la curiositat i l'esperit crític us acompanyin.

Bibliografía

- ABC (2010). *Industry guidelines on captioning television programs*. <http://www.abc.net.au/mediawatch/transcripts/1105_freetvguidelines.pdf> [consulta: 13.08.2019].
- ACB (2010). *Audio description guidelines and best practices*, v. 3.1 <<https://www.acb.org/adp/docs/AD-ACB-ADP%20Guidelines%203.1.doc>> [consulta: 13.08.2019].
- Adam, Jean-Michel (1985). "Quel types de textes?". *Le français dans le monde*, núm. 192, p. 39-42.
- ADI (2003). *Guidelines for audio description*. <<http://www.acb.org/adp/guidelines.html>> [consulta: 13.08.2019].
- AENOR (2003). *UNE 153010:2003. Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Subtitulado a través del teletexto*.
- (2005). *UNE 153020:2005 Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*.
- (2007). *UNE 139804:2007 Requisitos para el uso de la lengua de signos española en redes informáticas*.
- (2012a). *UNE 153010:2012. Subtitulado para personas sordas y con discapacidad auditiva*.
- (2012b). *UNE 139803:2012 Requisitos de accesibilidad para contenidos en la Web*.
- Agost, Rosa (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- (2011). "Los géneros de la traducción para el doblaje". Dins: Miguel Duro (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, p. 229-244.
- Agulló, Belén; Matamala, Anna (2019). "Subtitling for the deaf and hard-of-hearing in immersive environments: results from a focus group". *Jostrans*, núm. 33, p. 217-235.
- Agulló, Belén; Matamala, Anna; Orero, Pilar (2018). "From disabilities to capabilities: testing subtitles in immersive environments with end users". *Hikma. Revista de traducción*, núm. 17, p. 195-220.
- Ainaud, Jordi; Espunya, Anna; Pujol, Dídac (2003). *Manual de traducció anglès-català*. Vic: Eumo.
- Aleksonyte, Zivile (1999). "Comparative analysis of subtitles and voice-over in Danish and Lithuanian respectively as compared to English (based on the Danish film *Breaking the Weaves*)" [treball acadèmic]. Vilnius: Universitat de Vilnius.
- Amato, Amelia (2002). "Interpreting legal discourse on TV: Clinton's deposition with the Grand Jury". Dins: Giuliana Garzone; Peter Mead; Maurizio Viezzi (ed.). *Perspectives on Interpreting*. Bologna: CLUEB, p. 269-290.
- AMI; CAB (2013). *Described video best practices. Artistic and technical guidelines*. <<https://ecfsapi.fcc.gov/file/7520940294.pdf>> [consulta: 13.08.2019].
- Arnáiz-Uzquiza, Verónica (2012). "Los parámetros que identifican el subtitulado para sordos: análisis y clasificación". *MonTI*, núm. 4, p. 103-132.
- ARTE (2019). *Consignes techniques globales*. ARTE.
- Arumí, Marta; Romero-Fresco, Pablo (2008). "A practical proposal for the training of respeakers". *Jostrans*, núm. 10, p. 106-127.
- Australian Communications and Media Authority (2013). *Broadcasting services (television captioning) standard 2013*. <<https://www.legislation.gov.au/Details/F2013L00918>> [consulta: 15.08.2019].
- Ávila, Alejandro (1997a). *El doblaje*. Madrid: Cátedra.
- (1997b). *La historia del doblaje*. Barcelona: CIMS.
- (1997c). *La censura en el doblaje cinematográfico en España*. Barcelona: CIMS.

- Badia, Toni; Matamala, Anna (2007). "La docencia en accesibilidad en los medios". *Trans. Revista de traductología*, núm. 11, p. 61-72.
- BAI (2019). *BAI access rules*. <<https://www.bai.ie/en/codes-standards/>> [consulta: 13.08.2019]
- Baker, Robert (1981). *Guidelines for the subtitling of television programmes*. IBA, ITCA: Southampton University.
- Ballester, Ana (2001). *Traducción y nacionalismo (la recepción del cine americano en España a través del doblaje, 1928-1948)*. Granada: Comares.
- Baños-Piñero, Rocío (2009). "La oralidad prefabricada en la traducción para el doblaje" [tesi doctoral]. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Baños-Piñero, Rocío; Bruti, Silvia; Zanotti, Serenella (2013). "Corpus linguistics and AVT: in search of an integrated approach". *Perspectives. Studies in Translatology*, núm. 21:4, p. 483-490.
- Baños-Piñero, Rocío; Chaume, Frederic (2009). "Prefabricated orality: a challenge in audiovisual translation research". *Intralinea*. Número especial. <www.intralinea.org/specials/article/1714> [consulta: 8.8.2019].
- Barambones, Josu (2012). *Mapping the dubbing scene. Audiovisual translation in Basque television*. Berna: Peter Lang.
- Bartoll, Eduard (2004). "Parameters for the classification of subtitles". Dins: Pilar Orero (ed.). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins, p. 53-60.
- (2008). "Paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació" [tesi doctoral]. Barcelona: UPF.
- (2010a). "Marcas de oralidad en los subtítulos en catalán de la película *Das Leben der Anderen*". Dins: Jenny Brumme; Gemma Andújar Moreno (ed.). *Construir, deconstruir y reconstruir mimesis y traducción de la oralidad y la afectividad*. Berlín: Frank & Timme, p. 187-216.
- (2010b). "The surtitling in Catalan of classic foreign theatre plays". Dins: Laura Incalcaterra McLouglin; Marie Biscio; Máire Áine Ní Mhainnín (ed.). *Audiovisual translation. Subtitles and subtitling*. Berna: Peter Lang, p. 87-108.
- (2012). *La subtitulació. Aspectes teòrics i pràctics*. Vic: Eumo.
- (2015). *Introducción a la traducción audiovisual*. Barcelona: UOC.
- Bartoll, Eduard; Martínez, Anjana (2010). "The positioning of subtitles for the deaf and hard of hearing". Dins: Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Listening to subtitles. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing*. Berna: Peter Lang, p. 69-86.
- Bassols, Margarida; Rico, Albert; Torrent, Anna Maria (ed.) (1997). *La llengua de TV3*. Barcelona: Empúries.
- Bassols, Margarida; Santamaria, Laura (ed.) (2006). *L'audiodescripció en català*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la UAB.
- Bassols, Margarida; Segarra, Mila (ed.) (2009). *El col·loquial als mitjans de comunicació*. Vic: Eumo.
- BBC (2018). *Subtitle guidelines*, v. 1.1.8. <<https://bbc.github.io/subtitle-guidelines/>> [consulta: 10.08.2019].
- Bednarek, Monika (2018). *Language and television series. A linguistic approach to TV dialogue*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Benecke, Bernd (2012). "Audio description and audio subtitling in a dubbing country: case studies". Dins: Elisa Perego (ed.). *Emerging topics in translation: audio description*. Trieste: EUT, p. 99-104.
- (2014). "Character fixation and character description: the naming and describing of characters in *Inglourious Basterds*". Dins: Anna Maszerowska; Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Audio description. New perspectives illustrated*. Amsterdam: John Benjamins, p. 141-158.
- Benecke, Bernd; Dosch, Elmar (2004). *Wenn aus Bildern Worte werden*. Munic: BR.

- Bernabé-Caro, Rocío; Orero, Pilar (2019). "Easy to read as multimode accessibility service". *Hermeneus*, núm. 21.
- Bibiloni, Gabriel (2005). "El doble escàndol del doblatge". *Diari de Balears*, 06.09.2005.
- (2007). "La nova IB3: doblatge fet a casa". <<https://bibiloni.cat/blog/?p=326>>. [consulta: 08.08.2019].
- (2008). "El primer film doblat a Mallorca". <<https://bibiloni.cat/blog/?p=390>>. [consulta: 08.08.2019].
- Bogucki, Lukasz (2004). *A relevance framework for constraints on cinema subtitling*. Lodz: Wydawnictwo Uniwersytetu Lodzkiego.
- (2013). *Areas and Methods of Audiovisual Translation Research*. Frankfurt: Peter Lang.
- Borràs, Elisenda; Matamala, Anna (2009). "La traducció dels noms propis en pel·lícules d'animació infantils". *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 16, p. 283-294.
- Bosch-Baliarda, Marta; Soler-Vilageliu, Olga; Orero, Pilar (2019). "Towards a sign language-friendly questionnaire design". *Journal of Deaf Studies and Deaf education*. doi: <https://doi.org/10.1093/deafed/enz021>.
- (en premsa a). "Sign language interpreting on TV: a reception study of visual screen exploration in deaf signing users". *MonTI*, núm. 12.
- (en premsa b). "Towards recommendations for TV sign language interpretation formal features". *Journal of Audiovisual Translation*.
- Bosseaux, Charlotte (2015). *Dubbing, film and performance: uncanny encounters*. Berna: Peter Lang.
- Botella Tejera, Carla (2011). "El intertexto y su traducción. Referencias cinematográficas paródicas en *Family Guy*" [tesi doctoral]. Alacant: Universitat d'Alacant.
- Braun, Sabine (2007). "Audio description from a discourse perspective". *Linguistica Antverpiensia. New Series*, núm. 6, p. 357-372.
- (2011). "Creating coherence in audio description". *Meta*, núm. 56:3, p. 645-662.
- Braun, Sabine; Orero, Pilar (2010). "Audio description with audio subtitling – an emergent modality of audiovisual localisation". *Perspectives. Studies in Translatology*, núm. 18:3, p. 173-188.
- Brugué, Lydia (2013). "La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en pel·lícules d'animació: anàlisi de les versions catalana i espanyola de tres pel·lícules nord-americanes contemporànies per a tots els públics" [tesi doctoral]. Vic: Universitat de Vic.
- Brumme, Jenny (ed.) (2008). *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana.
- Bucaria, Chiara; Chiaro, Delia (2007). "End-user perception of screen translation: the case of Italian dubbing". *TradTerm*, núm. 13, p. 91-111.
- Busarello, Eraldo; Sordo, Fabio (2011). *Manuale per aspiranti audio descrittori di audiofilm per non vedenti*. Scurelle: Cooperative Sociale Senza Barriere.
- Bywood, Lindsay [et al.] (2013). "Parallel subtitle corpora and their applications in machine translation and translatology". *Perspectives. Studies in Translatology*, núm. 21:4, p. 595-610.
- CAB (2008). *Closed captioning standards and protocol for Canadian English Language Television Programming Services*. <<https://www.cab-acr.ca/english/social/captioning/captioning.pdf>> [consulta: 7.08.2019].
- (2012). *Normes universelles du sous-titrage codé à l'intention des télédiffuseurs canadiens de langues française*. <https://www.cab-acr.ca/french/societal/captioning/normes_universelles.pdf> [consulta: 7.08.2019].
- Cabeza-Cáceres, Cristóbal (2013). "Audiodescripció i recepció. Efecte de la velocitat de narració, l'entonació i l'explicitació en la comprensió fílmica" [tesi doctoral]. Bellaterra: UAB.

- Cabeza-Cáceres, Cristóbal; Matamala, Anna (2008). "La audiodescripción de ópera". Dins: Álvaro Pérez-Ugena; Ricardo Vizcaíno-Laorga (coord.). *ULISES. Hacia el desarrollo de tecnologías comunicativas para la igualdad de oportunidades*. Madrid: Observatorio de las Realidades Sociales y la Comunicación, p. 95-106.
- Cabré, M. Teresa (2001). "Elements for a theory of terminology. Towards an alternative paradigm". *Terminology*, núm. 6:2, p. 35-57.
- (2003). "Theories of terminology: their description, prescription and explanation". *Terminology*, núm. 9:2, p. 163-199.
- CAC (2013). *Instrucció general del Consell de l'Audiovisual de Catalunya sobre l'accessibilitat als continguts audiovisuals*. Barcelona: CAC.
- Caffrey, Colm (2012). "Using an eye-tracking tool to measure the effects of experimental subtitling procedures on viewer perception of subtitled AV content". Dins: Elisa Perego (ed.). *Eye tracking in audiovisual translation*. Rome: Aracne, p. 223-258.
- Cámara, Lidia; Espasa, Eva (2011). "The audio description of scientific multimedia". *The Translator*, núm. 17:2, p. 415-437.
- Cambra, Cristina; Silvestre, Núria; Leal García, Aurora (2009). "Anàlisi de la comprensió per part de l'alumnat sord dels documents televisius subtitulats i criteris de millora". *Quaderns del CAC*, núm. 31-32, p. 145-148.
- Carbó, Joaquim (2010a). "Com es forma un servei lingüístic de doblatge i un model de llengua". Dins: Xoán Montero (ed.). *A tradución para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña*. Vigo: Universidade de Vigo, p. 113-120.
- (2010b). "Traducció per al doblatge". Dins: Xoán Montero (ed.). *A tradución para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña*. Vigo: Universidade de Vigo, p. 195-213.
- Cary, Edmond (1956). "La traduction cinematographique". Dins: Edmond Cary (ed.). *La traduction dans le monde moderne*. Ginebra: Georg, p. 105-113.
- Castellà, Josep Maria (1992). *De la frase al text. Teories de l'ús lingüístic*. Barcelona: Empúries.
- (1994). "Les tipologies textuais". Dins: Maria Josep Cuenca (ed.). *Lingüística i ensenyament de llengües*. València: Universitat de València, p. 109-126.
- Castillo, Pedro (2015). "Interpreting for the mass media". Dins: Holly Mikkelsen; Renée Jourdenais (ed.). *The Routledge handbook of interpreting*. Londres: Routledge, p. 280-301.
- Castro, Mercedes de; Puente, Luis; Ruiz Mezcuá, Belén (2015). "Synchronised subtitles in live television programmes". Dins: Rocío Baños-Piñero; Jorge Díaz-Cintas (ed.). *Audiovisual translation in a global context*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 51-71.
- Castro, Xosé (2001). "El traductor de películas". Dins: Miguel Duro (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, p. 267-298.
- CBC (2003). *CBC captioning style guide*. <<https://dcmp.org/learn/static-assets/nadh218.pdf>> [consulta: 7.08.2019].
- CCMA (2019). *Memòria anual d'activitats 2018*. Barcelona: CCMA.
- CENELEC (2003). *Standardisation requirements for access to digital TV and interactive services by disabled people*.
- CEN/CENELEC/ETSI (2018). EN 301-549-2018 *Accessibility requirements for ICT products and services*. <<http://www.acessibilidade.net/tdt/FinalreportTVforAll.pdf>> [consulta: 13.08.2019].
- Cerezo Merchán, Beatriz [et al.] (2016). *La traducción para el doblaje en España. Mapa de convenciones*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Channel 4 (2017). *Channel 4 subtitling guidelines*. <<http://www.channel4.com/media/documents/corporate/foi->

- [docs/SG_FLP.pdf](#)> [consulta: 13.08.2019].
- Chaume, Frederic (2003). *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo.
- (2004a). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- (2004b). “Synchronization in dubbing: a translational approach”. Dins: Pilar Orero (ed.). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins, p. 35-52.
- (2007). “Dubbing practices in Europe: localisation beats beats globalisation”. *Linguistica Antverpiensia*, núm. 6, p. 201-217.
- (2008). “Teaching synchronisation in a dubbing course: some didactic proposals”. Dins: Jorge Díaz-Cintas (ed.). *The didactics of audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins, p. 129-140.
- (2012). *Audiovisual translation: dubbing*. Manchester: St. Jerome.
- (2013). “The turn of audiovisual translation. New audiences and new technologies”. *Translation Spaces*, núm. 2, p. 105-123.
- Chaves, María José (2000). *La traducción cinematográfica. El doblaje*. Huelva: Universidad de Huelva.
- Chmiel, Agnieszka (2015). “Teaching voice-over in the voice-over land”. Dins: Anna Jankowska; Agnieszka Szarkowska (ed.). *New points of view on audiovisual translation and media accessibility*. Frankfurt: Peter Lang, p. 129-147.
- Civera, Clara; Orero, Pilar (2010). “Introducing icons in subtitles for the deaf and hard of hearing: optimising reception?”. Dins: Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Listening to subtitles. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing*. Berna: Peter Lang, p. 149-162.
- Clares, Judith; Barreiro, María Soliña (2018). “Laura Arnaiz Pérez: ‘Cap subtitulat és rendible per si mateix’”. *COMeIN. Revista dels Estudis de Ciències de la Informació i de la Comunicació*, núm. 73.
- Comes, Lluís (2010). “La traducció i adaptació dels temes musicals”. Dins: Xoán Montero (ed.). *A tradución para a dobraxe en Galicia, País Vasco e Cataluña*. Vigo: Universidade de Vigo, p. 185-193.
- Company, Catalina; Puigròs, Maria Antònia (2006). *Llibre d'estil d'IB3*. Palma de Mallorca: Conselleria d'Educació i Cultura.
- Corrius, Montserrat; Zabalbeascoa, Patrick (2011). “Language variation in source texts and their translations. The case of L3 in film translation”. *Target: International Journal of Translation Studies*, núm. 23:1, p. 113-130.
- Cuenca, Maria Josep (2006). “Interjections and pragmatic errors in dubbing”. *Meta*, núm. 51:1, p. 20-35.
- CVMC (2017). *Llibre d'estil de la corporació valenciana de mitjans de comunicació*. València: CVMC, Generalitat valenciana.
- Dal Fovo, Eugenia (2015). “Talk show interpreting”. Dins: Franz Pöchhacker (ed.). *Routledge encyclopedia of Interpreting Studies*. Londres: Routledge, p. 408-410.
- Daly, Albert (1985). “Interpreting for international satellite television”. Dins: Hildegrud Bühler (ed.). *Translators and their position in society*. Viena: Wilhelm Braumüller, p. 203-209.
- Darder, Laia (2014). “Exploring the translation of animated films: quantifying audiences' perception of characters that speak in different varieties of English, Spanish and Catalan”. *Journal of Research Design and Statistic in Linguistics and Communication Science*, núm. 1:2, p. 147-168.
- Darwish, Ali; Orero, Pilar (2014). “Rhetorical dissonance of unsynchronised voices: issues of voice-over in news broadcasts”. *Babel*, núm. 60:2, p. 129-144.
- Dávila-Montes, José; Orero, Pilar (2014). “Strategies for the audio description of brand names”. *Cultus*, núm. 7, p. 96-108.
- DCMP (2011). *Captioning Key: guidelines and preferred techniques*. https://www.captioningkey.org/quality_captioning.html> [consulta:

10.07.2019].

- De Linde, Zoe; Kay, Neil (1999). *The semiotics of subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- De Marco, Marcella (2012). *Audiovisual translation through a gender lens*. Amsterdam: Rodopi.
- Del Pozo, Arantza (2014). *SUMAT final report*. Donostia: Vicomtech-IK4.
- Delabastita, Dirk (1989). "Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics". *Babel*, núm. 35:4, p. 193-218.
- Delgado, Héctor; Matamala, Anna; Serrano, Javier (2015). "Speaker diarization and speech recognition in the semi-automatisation of audio description: an exploratory study on future possibilities". *Cadernos de tradução*, núm. 35:2, p. 308-324.
- Deryagin, Max (2019). "Subtitle appearance analysis. Part 1: The Font". <<https://www.md-subs.com/saa-subtitle-font>> [consulta: 10.07.2019].
- DFA (2004). *Captioning quality code of practice*. <<https://dcmp.org/learn/static-assets/nadh122.pdf>> [consulta: 10.07.2019].
- Díaz-Cintas, Jorge (1997). *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Almar.
- (2003). *Teoría y práctica de la subtitulación. Inglés-español*. Barcelona: Ariel.
- (2004). "In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation". Dins: Pilar Orero (ed.). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins, p. 21-34.
- (2006). *Competencias profesionales del subtitulador y el audiodescriptor*. Madrid: CESyA.
- (ed.) (2008). *The didactics of audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- (2015). "Technological strides in subtitling". Dins: Chan Sin-wai (ed.). *The Routledge encyclopedia of translation technology*. Londres: Routledge, p. 623-643.
- (2018). "Subtitling's a carnival: new practices in cyberspace". *Jostrans*, núm. 30, p. 127-149.
- Díaz-Cintas, Jorge; Remael, Aline (2007). *Audiovisual translation: subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- Dolç, Mavi; Santamaria, Laura (1998). "La traducció de l'oralitat en el doblatge". *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 2, p. 97-105.
- Dollerup, Cay (1974). "On subtitles in television programmes". *Babel*, núm. 20, p. 197-202.
- Domènech, Ona (2006). "Textos especialitzats i variació vertical: la diversitat terminològica com a factor discriminant del nivell d'especialització d'un text" [tesi doctoral]. Barcelona: UPF.
- Dries, Josephine (1995). *Dubbing and subtitling: guidelines for production and distribution*. Dusseldorf: The European Institute for the Media.
- Dumouchel, Pierre; Boulianne, Gilles; Broussaue, Julie (2011). "Measures for quality of closed captioning". Dins: Adriana Serban; Anna Matamala; Jean-Marc Lavour (ed.). *Audiovisual translation in close-up: practical and theoretical approaches*. Berna: Peter Lang, p. 161-172.
- Dwyer, Tessa (2012). "Fansub dreaming on ViKi". *The Translator*, núm. 18:2, p. 217-243.
- D'Ydewalle, Géry; Bruycker, Wim (2007). "Eye movements of children and adults while reading television subtitles". *European Psychologist*, núm. 12:3, p. 196-205.
- Dye, Matthew; Seymour, Jenessa; Hauser, Peter (2016). "Response bias reveals enhanced attention to inferior visual field in signers of American Sign Language". *Experimental Brain Research*, núm. 234, p. 1067-1076.
- Eardley-Weaver, Sarah (2015). "Opera (Sur)titles for the Deaf and Hard-of-Hearing". Dins: Jorge Díaz-Cintas; Josélia Neves (ed.). *Audiovisual translation: taking stock*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishings, p. 261-276.
- EBU (2016). *Access services pan European survey 2016*. Ginebra: EBU.
- Espasa, Eva (2004a). "Myths about documentary translation". Dins: Pilar Orero (ed.). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins, p. 183-197.

- (2004b). “La sincronia i l’ajust en doblatge: definicions, límits i autoria”. *Quaderns divulgatius*, núm. 24.
- Eugeni, Carlo (2009). “Respeaking the BBC News: a strategic analysis of respeaking on the BBC”. *The Sign Language Translator and Interpreter*, núm. 3:1, p. 29-68.
- Eugeni, Carlo; Mack, Gabriele (2006). *Respeaking*. Número especial de la revista *Intralinea*.
- Fernández-Torné, Anna; Matamala, Anna (2014). “The reception of subtitled colloquial language in Catalan: an eye-tracking exploratory study”. *VIAL. Vigo International Journal of Applied Linguistics*, núm. 11, p. 63-80.
- (2015). “Text-to-speech vs. human voiced audio descriptions: a reception study in films dubbed into Catalan”. *Jostrans*, núm. 24, p. 61-88.
- (2016). “Machine translation and audio description? Comparing creation, translation, and post-editing efforts”. *Skase. Journal of translation and interpretation*, núm. 9:1, p. 64-87.
- Fidyka, Anita; Matamala, Anna (2018). “Audio description in 360° videos: results from focus groups in Barcelona and Kraków”. *Translation Spaces*, núm. 7:2, p. 285-303.
- FILSE (1994). *Código deontológico del intérprete de lengua de signos y guías-intérpretes del estado español*. Madrid: FILSE.
- Fitzgerald, Molly; Jensema, Carl (1981). “Closed-captioned television viewing preferences”. *American Annals of the Deaf*, núm. 126:5, p. 536-539.
- Fodor, István (1976). *Film dubbing. Phonetic, aesthetic and psychological Aspects*. Hamburg: Helmut Buske.
- Foerster, Anna (2010). “Towards a creative approach in subtitling: a case study”. Dins: Jorge Díaz-Cintas; Anna Matamala; Josélia Neves (ed.). *New insights into audiovisual translation and media accessibility*. Amsterdam: Rodopi, p. 81-98.
- Forcadell, Montserrat (2016). “Desaccentuació no estàndard en català: estratègies per al doblatge”. *Llengua i literatura*, núm. 26, p. 7-30.
- Fox, Wendy (2016). “Integrated titles: an improved viewing experience?”. Dins: Silvia Hansen-Schirra; Sambor Gruez (ed.). *Eyetracking and applied linguistics*. Berlín: Language Science Press, p. 5-30.
- Franco, Eliana (2000). “Revoicing the alien in documentaries. Cultural agency, norms and the translation of audiovisual reality” [tesi doctoral]. Lovaina: KUL.
- (2001a). “Voiced-over television documentaries. Terminological and conceptual issues for their research”. *Target*, núm. 13:2, p. 289-304.
- (2001b). “Inevitable exoticism: The translation of culture-specific items in documentaries”. Dins: Frederic Chaume; Rosa Agost (ed.). *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 177-181.
- Franco, Eliana; Matamala, Anna; Orero, Pilar (2010). *Voice-over translation: an overview*. Berna: Peter Lang.
- Frazier, Gregory; Coutinho-Johnson, Ida (1995). *The effectiveness of audio description in processing access to educational AV media for blind and visually impaired students in high school*. San Francisco: Audio Vision.
- Fresno, Nazaret (2014). “La (re)construcción de los personajes fílmicos en la audiodescripción. Efectos de la cantidad de información y de su segmentación en el recuerdo de los receptores” [tesi doctoral]. Bellaterra: UAB.
- Fryer, Louise (2010). “Audio description as audio drama – a practitioner’s point of view”. *Perspectives. Studies in Translatology*, núm. 18:3, p. 205-213.
- (2016). *An introduction to audio description. A practical guide*. Londres: Routledge.
- Fryer, Louise; Romero-Fresco, Pablo (2014). “Audio introductions”. Dins: Anna Maszerowska; Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Audio description. New*

- perspectives illustrated*. Amsterdam: John Benjamins, p. 11-28.
- Fuentes Luque, Adrián (2000). "La recepción del humor audiovisual traducido: estudio comparativo de fragmentos de las versiones doblada y subtitulada al español de la película *Duck Soup*, de los Hermanos Marx" [tesi doctoral]. Granada: Universitat de Granada.
- Gambier, Yves (1994). "Audiovisual communication: typological detour". Dins: Cay Dollerup; Annette Lindegaard (ed.). *Teaching translation and interpreting: insights, aims, visions*. Amsterdam: John Benjamins, p. 275-283.
- (ed.) (1995). *Communication audiovisuelle et transferts linguistiques (International Forum, Strasbourg, 22-24 June 1995)*. Número especial de *Translatio (FIT Newsletter/Nouvelles de la FIT)*, p. 303-307.
- (1996). "La traduction audiovisuelle: un genre nouveau?". Dins: Yves Gambier (ed.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 7-12.
- (1997). "Communication audiovisuelle et traduction: perspectives et enjeux". *Parallèles*, núm. 19, p. 79-86.
- (2003). "Introduction: screen transadaptation: Perception and reception". Dins: Yves Gambier (ed.). *The Translator. Studies in intercultural communication. Screen Translation*. Manchester: St. Jerome, 181-189.
- (2004). "La traduction audiovisuelle: un genre en expansion". *Meta*, núm. 49:1, p. 1-11.
- Gambier, Yves; Gottlieb, Henrik (ed.). (2001). *(Multi)Media Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- García, Julián (2010). "El subtitulat bilingüe és un remei contra la crispació. Entrevista a Enric Pérez, director dels cines Verdi i de la distribuïdora Sherlock Films". *El Periódico de Catalunya*, 07.01.2010.
- García Luque, Francisca (2011). "De cómo 'domesticar' un documental de divulgación científica en el proceso de traducción. Estudio de la versión española de *L'Odyssée de l'espace*". *Sendebarr*, núm. 22, p. 235-263.
- Gates, Robert (1970). "The differential effectiveness of various modes of presenting verbal information to deaf students through modified television formats" [tesi doctoral]. Pittsburgh: Universitat de Pittsburgh.
- Generalitat de Catalunya (2018a). "El Departament de Cultura impulsa la subtitulació en català en 30 festivals de cinema gràcies a l'acord amb Catalunya Film Festivals". <<https://llengua.gencat.cat/ca/detalls/noticia/El-Departament-de-Cultura-impulsa-la-subtitulacio-en-catala-en-30-festivals-de-cinema-gracies-a-lacord-amb-Catalunya-Film-Festivals>> [consulta: 8.8.2019].
- (2018b). "Movistar+ subtitula en català 250 pel·lícules i 60 sèries amb el suport del Departament de Cultura". <<https://llengua.gencat.cat/ca/detalls/noticia/Movistar-subtitula-en-catala-250-pellicules-i-60-series-amb-el-suport-del-Departament-de-Cultura>> [consulta: 8.8.2019].
- Georgakopoulou, Panayota (2008). "Audio description guidelines for Greek- A working document". Dins: Sonali Rai; Joan Greening; Petré Leen (2010). *A comparative study of audio description guidelines prevalent in different countries*. Londres: RNIB.
- Gerber-Morón, Olivia (2018). "Subtitle segmentation quality across screens" [tesi doctoral]. Bellaterra: UAB.
- Gil-Sabroso, Esther; Utray, Francisco (2016). "Sign language in Spanish television. Study on reception". *Àrea Abierta*, núm. 16, p. 17-37.
- Gilabert, Anna; Ledesma, Iolanda; Trifol, Albert (2001). "La sincronización y adaptación de guiones cinematográficos". Dins: Miguel Duro (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, p. 325-330.
- Ginebra, Jordi (2017). *La nova normativa de l'Institut d'Estudis Catalans. Guia pràctica*. Tarragona: Publicacions URV.

- González-Iglesias, David (2012). *Desarrollo de una herramienta de análisis de los parámetros técnicos de los subtítulos y estudio diacrónico de series estadounidenses de televisión en DVD*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gottlieb, Henrik (1994). "Subtitling: diagonal translation". *Perspectives. Studies in Translatology*, núm. 2:1, p. 101-121.
- Greco, Gian Maria (2016). "On accessibility as a human right, with an application to media accessibility". Dins: Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Researching audio description. New approaches*. Londres: Palgrave Macmillan, p. 11-33.
- Gregory, Michael; Carroll, Susanne (1978). *Language and situation: language varieties and their social context*. Londres: Routledge.
- Grigaraviciute, Ieva; Gottlieb, Henrik (1999). "Danish voices, Lithuanian voice-over. The mechanics of non-synchronous translation". *Perspectives: Studies in Translatology*, núm. 7:1, p. 41-80.
- Guillot, Marie-Noëlle (2018). "Subtitling on the cusp of its futures". Dins: Luis Pérez-González (ed.). *The Routledge handbook of audiovisual translation*. Londres: Routledge, p. 31-47.
- Halliday, Michael A.K. (1978). *Language as social semiotics: the social interpretation of language and meaning*. Londres: Edward Arnold.
- Halliday, Michael A.K.; McIntosh, Angus; Strevens, Peter (1964). *The linguistic sciences and language teaching*. Londres: Longman.
- Hanzlicek, Zdenek; Matousek, Jindrich; Tihelka, Daniel (2008). "Towards automatic audio track generation for Czech TV broadcasting: initial experiments with subtitles-to-speech synthesis". *International Conference on Signal Processing Proceedings ICSP*. Pequín: IEEE, p. 2721-2724.
- Harrouet, Chloé (2016). "Multilingualism in audio description: audio subtitling" [treball final de màster]. Londres: Universitat de Roehampton.
- HBB4ALL (2017a). Sign language interpreting in HBBTV. <http://pagines.uab.cat/hbb4all/sites/pagines.uab.cat/hbb4all/files/sign_lang_uage_interpreting_in_hbbtv.pdf> [consulta: 10.08.2019].
- (2017b). Audio subtitles in HBBTV. <http://pagines.uab.cat/hbb4all/sites/pagines.uab.cat/hbb4all/files/audio_subtitles_in_hbbtv.pdf> [consulta: 10.08.2019].
- Heiss, Christine; Soffritti, Marcello (2008). "Forlì 1- The Forlì corpus of screen translation. Exploring microstructures". Dins: Delia Chiaro; Christine Heiss; Chiara Bucaria (ed.). *Between text and image. Updating research in screen translation*. Amsterdam: John Benjamins, p. 51-62.
- Hendrickz, Paul (1984). "Partial dubbing". *Meta*, núm. 29:2, p. 217-218.
- Heras, Joan (2005). "L'audiodescripció: el teatre a l'abast de les persones cegues". *Assaig de teatre. Revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, núm. 48-49, p. 207-211.
- Herbst, Thomas (1994). *Linguistische Aspekte der Synchronisation von Fernsehserien. Phonetik, Textlinguistik, Übersetzungstheorie*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Hernández, Sergio (2017). "La recepció de la audiosubtitulació por parte de usuarios videntes: comprensión, aceptación y preferencias" [treball final de màster]. Bellaterra: UAB.
- Hernández-Bartolomé, Ana; Mendiluce-Cabrera, Gustavo (2004). "Audesc: translating images into words for Spanish visually impaired people". *Meta*, núm. 49:2, p. 264-277.
- Higes-Andino, Irene de (2014). "The translation of multilingual films: Modes, strategies, constraints and manipulation in the Spanish translations of It's a Free World". *Linguistica Antverpiensia. New Series*, núm. 13:1, p. 211-231.
- Hirvonen, Maja (2012). "Contrasting visual and verbal cueing of space: Strategies and devices in the audio description of film". *New voices in Translation Studies*, núm. 8, p. 21-43.

- Hoffmann, Lothar (1998). "Característiques dels llenguatges d'especialitat". Dins: Jenny Brumme (ed.); M. Teresa Cabré; Mercè Lorente (dir.). *Llenguatges d'especialitat. Selecció de textos*. Barcelona: IULA, UPF, p. 21-69.
- Holland, Andrew (2009). "Audio description in the theatre and the visual arts: images into words". Dins: Jorge Díaz-Cintas; Gunilla Anderman (ed.). *Audiovisual translation: Language transfer on screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 170-185.
- Holsanova, Jana (2016). "A cognitive approach to audio description". Dins: Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Researching audio description. New approaches*. Londres: Palgrave Macmillan, p. 49-74.
- Holobut, Agata (2011). "Under-voiced and over-voiced characters in film translation". Dins: Anna Nizgorodcew; Maria Jodłowiec (ed.). *Beyond sounds and words. Volume in honour of Janina Anielska Ozga*. Cracòvia: WUJ, p. 164-184.
- Hvelplund, Kristian Tangsgaard (2018). "Eye tracking and the process of dubbing translation". Dins Jorge Díaz-Cintas; Kristijan Nikolic (ed.). *Fast-forwarding with audiovisual translation*. Bristol: Multilingual Matters, p. 110-126.
- Igareda, Paula (2012). "Lyrics against images: music and audio description". *MonTI*, núm. 4, p. 233-254.
- Isal, Mireia (2015). "La interpretació LO>LSC als telenotícies: anàlisi de tècniques específiques a les notícies esportives" [treball final de grau]. Barcelona: UPF.
- ITC (1999). *ITC guidance on standards for subtitling*. Londres: ITC.
- (2000). *ITC guidance on standards for audio description*. Londres: ITC.
- ITU (2014). *Technical report: Part 11: Draft recommended production guidelines for sign language service*. <<https://www.itu.int/pub/T-FG-AVA-2013-P11>> [consulta: 07.08.2019].
- Iturregui-Gallardo, Gonzalo (2018). "Rendering multilingualism through audio subtitles: shaping a categorisation for aural strategies". *International Journal of Multilingualism*, núm. 10:3, p. 292-312.
- (2019). "Audio subtitling: voicing strategies and their effect on emotional activation" [tesi doctoral]. Bellaterra: UAB.
- Ivarsson, Jan (1992). *Subtitling for the media. A handbook of an art*. Estocolm: TransEdit.
- (2009). "The history of subtitles in Europe". Dins: Gilbert Chee Fun Fong; Kenneth K. L. Au (ed.). *Dubbing and subtitling in a world context*. Pequín: Chinese University Press, p. 3-12.
- Ivarsson, Jan; Carroll, Mary (1998). *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit.
- Izard, Natàlia (1992). *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació.
- (1999). "Traducció audiovisual i creació de models de llengua en el sistema cultural català" [tesi doctoral]. Barcelona: UPF.
- (2001). "Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica". Dins: Miguel Duro (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, p. 189-208.
- Jakobson, Roman (1957). "On linguistic aspects of translation". Reimprès dins: Venuti, Lawrence (ed.). (2000). *The Translation Studies Reader*. Londres, Nova York: Routledge, p. 113-118.
- Jankowska, Anna (2015). *Translating audio description scripts*. Frankfurt: Peter Lang.
- Jankowska, Anna; Mentel, Martyna; Szarkowska, Agnieszka (2015). "Why big fish isn't a fat cat? Adapting voice-over and subtitles for audio description in foreign films". Dins: Lukasz Bogucki; Mikolaj Deckert (ed.). *Accessing audiovisual translation*. Berna: Peter Lang, p. 137-148.
- Jenks, Chris (1983, 2005). *Culture*. Londres: Routledge.
- Jiménez-Crespo, Miguel A. (2017). *Crowdsourcing and online collaborative translations*.

- Expanding the limits of translation studies*. Amsterdam: John Benjamins.
- Jiménez-Hurtado, Catalina; Seibel, Claudia (2012). "Multisemiotic and multimodal corpus analysis of audio descriptions". Dins: Aline Remael; Pilar Orero; Mary Carroll (ed.). *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads*. Amsterdam: Rodopi, p. 409-425.
- Jiménez-Hurtado, Catalina; Soler-Gallego, Silvia (2015). "Museum accessibility through translation: a corpus study of pictorial audio description". Dins: Jorge Díaz-Cintas; Josélia Neves (ed.). *Audiovisual translation: taking stock*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishings, p. 277-298.
- Jiménez Serrano, Óscar (2011). "Backstage conditions and interpreter's performance in live television interpreting: quality, visibility and exposure". *The Interpreter's Newsletter*, núm. 16, p. 115-136.
- Karamitroglou, Fotios (1998). "A proposed set of subtitling standards in Europe". *Translation Journal*, núm. 2: 2, p. 1-15.
- (2000). *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation*. Amsterdam: Rodopi.
- Kauffman, Francine (2004). "Un exemple d'effet pervers de l'uniformisation linguistique dans la traduction d'un documentaire". *Meta*, núm. 49:1, p. 148-160.
- Kruger, Jan Louis (2009). "The translation of narrative fiction: impostulating the narrative origo". *Perspectives. Studies in Translatology*, núm. 17:1, p. 15-32.
- (2010). "Audio narration: re-narrativising film". *Perspectives. Studies in Translatology*, núm. 18:3, p. 231-249.
- Kruger, Jan Louis [et al.] (2016). "Towards a cognitive audiovisual translatology: subtitles and embodied cognition". Dins: Ricardo Muñoz (ed.). *Reembedding translation process research*. Amsterdam: John Benjamins, p. 171-194.
- Kurz, Ingrid (1995). "Getting the message across. Simultaneous interpreting for the media". Dins: Mary Snell-Hornby; Zuzana Jettmarová; Klaus Kaindl (ed.). *Translation as intercultural communication*. Amsterdam: John Benjamins, p. 195-205.
- Laine, Marsa (1996). "Le commentaire comme mode de traduction". Dins: Yves Gambier (ed.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, p. 197-205.
- Laks, Simon (1957). *Le sous-titrage des films. Sa technique. Son esthétique*. París. Manuscrit no publicat.
- Lavaur, Jean-Marc; Serban, Adriana (2008). *La traduction audiovisuelle. Approche interdisciplinaire du sous-titrage*. Brussel·les: De Boeck.
- Ledesma, Iolanda; López Arnabat, Mercè (2002). "El doblatge". Dins: Joan Martí; Josep Mestres; Oriol Camps (ed.). *La qualitat de la llengua oral en els mitjans de comunicació*. Barcelona: IEC, p. 41-55.
- Ljunglöf, Peter; Derbring, Sandra; Olsson, Maria (2012). "A free and open-source tool that reads movie subtitles aloud". Dins: *Proceedings of the 3rd Workshop on Speech and Language Processing for Assistive Technologies*. Stroudsburg: ACL, p. 1-4.
- Llengua i Mèdia (2004). *La subtitulació del col·loquial*. Bellaterra: Servei de Publicacions de la UAB.
- Locker McKee, Rachel (2008). "Quality in interpreting: a survey of practitioner perspectives". *The Sign Language Translator and Interpreter*, núm. 2:1, p. 1-14.
- (2014). "Breaking news: sign language interpreters on television during natural disasters". *Interpreting*, núm. 16:1, p. 107-130.
- Luyken, George-Michael [et al.] (1991). *Overcoming linguistic barriers in television. Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: The European Institute for the Media.
- Mangiron, Carme (2006). "El tractament dels referents culturals a la novel·la Botxan: la

- interacció entre els elements textuais i extratextuals" [tesi doctoral]. Bellaterra: UAB.
- (2011). "Accesibilidad a los videojuegos: estado actual y perspectivas futuras" *Trans. Revista de Traductología*, núm. 15, p. 53-67.
- (2013). "Subtitling in game localisation: a descriptive study". *Perspectives. Studies in Translatology*, núm. 21:1, p. 42-56.
- (2016). "Reception of game subtitles: an empirical study". *The Translator*, núm. 22:1, p. 72-93.
- Mangiron, Carme; Zhang, Xiaochun (2016). "Game accessibility for the blind". Dins: Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Researching audio description. New approaches*. Londres: Palgrave Macmillan, p. 75-95.
- Marco, Josep (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- (2004). "Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi". *Quaderns: revista de traducció*, núm. 11, p. 129-149.
- Mariani, Paula (2018). "La subtitulació". Mòdul del Màster de Traducció Audiovisual, versió en línia. Bellaterra: UAB.
- Martí Ferriol, José Luis (2009). "Herramientas informáticas disponibles para la automatización de la traducción audiovisual ('revoicing')". *Meta*, núm. 54:3, p. 622-630.
- Martín Edo, Carlos A. (2017). *Guía de buenas prácticas para la incorporación de la lengua de signos española en televisión*. Madrid: Real Patronato sobre la Discapacidad.
- Martínez Sierra, Juan José (2008). *Humor y traducción: los Simpson cruzan la frontera*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- (2009). "Doblar o subtitular el humor. Esa no es la cuestión". *Jostrans*, núm. 12, p. 180-198.
- (2010). "The relevance of humour in audio description". *Interlinea*, núm. 11.
- Marzà, Anna (2010). "Evaluation criteria and film narrative. A frame to teaching relevance in audio description". *Perspectives. Studies in Translatology*, núm. 18:3, p. 143-153.
- (2016). "La naturalitat en la traducció per al doblatge. El cas dels marcadors d'intensificació" [tesi doctoral]. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Marzà, Anna; Chaume, Frederic (2009). "The language of dubbing: present facts and future perspectives". Dins Maria Pavesi; Maria Freddi (2009). *Analysing audiovisual dialogue: linguistic and translational insights*. Bologna: CLUEB, p. 31-40.
- Marzà, Anna; Prats Rodríguez, Ana María (2018). *La llengua perifèrica. El doblatge a les televisions públiques valenciana i balear*. Vic: Eumo.
- Mas, Lluís; Orero, Pilar (2018). "New subtitling possibilities: testing subtitling usability in HbbTV". *Translation Spaces*, núm. 7:2, p. 263-284.
- Massidda, Serenella (2015). *Audiovisual translation in the digital age. The Italian fansubbing phenomenon*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Maszerowska, Anna; Mangiron, Carme (2014). "Strategies for dealing with cultural references in audio description". Dins: Anna Maszerowska; Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Audio description. New perspectives illustrated*. Amsterdam: John Benjamins, p. 159-178.
- Maszerowska, Anna; Matamala, Anna; Orero, Pilar (ed.) (2015). *Audio description. New perspectives illustrated*. Amsterdam: John Benjamins.
- Matamala, Anna (2005a). "La estación de trabajo del traductor de productos audiovisuales: herramientas y recursos". *Cadernos de Tradução*, núm. 16, p. 251-268.
- (2005b). *Interjeccions i lexicografia. Descripció de les interjeccions d'un corpus audiovisual i proposta de representació lexicogràfica*. Barcelona: IEC.
- (2006). "La accesibilidad en los medios: aspectos lingüísticos y retos de formación". Dins: Ricardo Pérez-Amat; Álvaro Pérez-Ugena (ed.). *Sociedad*,

- integración y televisión en España*. Madrid: Laberinto, p. 293-306.
- (2007a). "The translation of 'oh' in a corpus of dubbed sitcoms". *Catalan Journal of Linguistics*, núm. 6, p. 117-135.
 - (2007b). "Audio description in Catalonia". *Translation Watch Quarterly*, núm. 3:2, p. 37-48.
 - (2007c). "La audiodescripción en directo". Dins: Catalina Jiménez (ed.). *Traducción y accesibilidad: la subtitulación para sordos y la audiodescripción para ciegos*. Berlín: Peter Lang, p. 121-132.
 - (2008). "Teaching voice-over translation: a practical approach". Dins: Jorge Díaz-Cintas (ed.). *The didactics of audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins, p. 231-262.
 - (2009a). "Interjections in original and dubbed sitcoms: a comparison". *Meta*, núm. 54:3, p. 485-502.
 - (2009b). "Main challenges in the translation of documentaries". Dins: Jorge Díaz-Cintas (ed.). *New trends in audiovisual translation*. Bristol: Multilingual Matters, p. 109-120.
 - (2009c). "Translating documentaries: from Neanderthals to the Supernanny". *Perspectives. Studies in Translatology*, núm 17:2, p. 93-107.
 - (2010a). "Terminological challenges in the translation of science documentaries: a case-study". *Across languages and cultures*, núm. 11:2, p. 255-272.
 - (2010b). "Translations for dubbing as dynamic texts: strategies in film synchronisation". *Babel*, núm. 56:2, p. 101-118.
 - (2011). "Dealing with paratextual elements in dubbing". *Meta*, núm. 56:4, p. 915-927.
 - (2014). "Audio describing text on screen". Dins: Anna Maszerowska; Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Audio description. New perspectives illustrated*. Amsterdam: John Benjamins, p. 103-120.
 - (2015). "The ALST project: technologies for audiovisual translation". *Proceedings of the 37th Conference Translating and the Computer*. Ginebra: Tradulex, p. 12-17.
 - (2016). "The ALST project: technologies for audio description". Dins: Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Researching audio description. New approaches*. Londres: Palgrave Macmillan, p. 269-284.
 - (2017). "Mapping audiovisual translation investigations: research approaches and the role of Technology". Dins: Mikolaj Deckert (ed.). *Audiovisual translation – research and use*. Frankfurt: Peter Lang, p.11-28.
 - (2018a). "Voice-over: practice, research, and future prospects". Dins: Luis Pérez-González (ed.). *The Routledge handbook of audiovisual translation*. Londres: Routledge, p. 64-81.
 - (2018b). "One short film, different audio descriptions. Analysing the language of audio descriptions created by students and professionals". *Onomazéin*, núm. 41, 185-207.
- Matamala, Anna; Orero, Pilar (2007). "Designing a course on audio description: main competences and the future professional". *LANS. Linguistica Antverpiensia. New Series*, núm. 6, p. 329-244.
- (2008). "Opera translation". *The Translator*, núm 14:2, p. 427-45.1
 - (2009). "L'accessibilitat a Televisió de Catalunya: parlem amb Rosa Vallverdú, directora del departament de Subtitulació de TVC". *Quaderns. Revista de Traducció*, núm. 16, p. 301-312.
 - (2011). "Opening credit sequences: audio describing films within films". *International Journal of Translation*, núm. 23:2, p. 35-58.
 - (2013a). "Standardising audio description". *Italian Journal of Special Education for Inclusion*, núm. 1, p. 149-155.
 - (2013b). "Teaching media accessibility: three case-studies". *Actes del IV Congrés Internacional UNIVEST, 13. Estratègies cap a l'aprenentatge col·laboratiu*. Girona: Universitat de Girona.

- (2015). "Text on screen". Dins: Aline Remael; Nina Reviers; Gert Vercauteren (ed.). *Pictures painted in words. ADLAB audio description guidelines*. Trieste: EUT, p. 39-41.
- (ed.) (2016). *Researching audio description. New approaches*. Londres: Palgrave Macmillan.
- (ed.) (2017). Secció especial de *Rivista Internazionale di Tecnica della Traduzione*, núm. 19.
- (2018a). "Standardising accessibility: transferring knowledge to society". *Journal of Audiovisual Translation*, núm. 1:1, p. 139-154.
- (2018b). "EASIT: Easy Access for Social Inclusion Training". Dins: Pierrette Bouillon; Silvia Rodríguez; Irene Strasly (ed.). *Proceedings of the 2nd Swiss conference on Barrier-free Communication (BFC 2018)*. Ginebra: UNIGE, p. 68-70.
- Matamala, Anna; Perego, Elisa; Bottioli, Sara (2017). "Dubbing versus subtitling yet again? An empirical study on user comprehension and preferences in Spain". *Babel*, núm 63:3, p. 423-441.
- Matamala, Anna; Rami, Naila (2009). "Análisis comparativo de las audiodescripciones española y alemana de *Good-bye Lenin*". *Hermeneus*, núm. 11, p. 249-266.
- Matamala, Anna; Remael, Aline (2015). "Audio description reloaded. An analysis of visual scenes in *2012* and *Hero*". *Translation Studies*, núm. 8:1, p. 63-81.
- Matamala, Anna; Romero-Fresco, Pablo; Daniluk, Lukas (2017). "The use of respeaking for the transcription of non-fictional genres: an exploratory study". *Intralinea*, núm 19. <http://www.intralinea.org/archive/article/2262> [consulta: 10.08.2019].
- Matamala, Anna; Villegas, Marta (2016). "Building an audio description multilingual multimodal corpus: the VIW project". Dins: Jens Edlund; Dirk Heylen; Patrizi Paggio (ed.). *Proceedings of MCC Workshop. LREC 2016*. París: ELRA, p. 29-32.
- Matamala, Anna [et al.] (2015). "The reception of intralingual and interlingual automatic subtitling: an exploratory study within the HBB4ALL project". *Proceedings of the 37th Conference Translating and the Computer*, p. 12-17.
- (2018). "User-centric approaches in access services evaluation: profiling the end user". Dins: Ineke Schuurman; Leen Sevens; Victoria Yaneva; John O'Flaherty (ed.). *ISI-NLP2 2018 Workshop Proceedings*. París: ELRA, p. 1-7.
- (2020). "Electrodermal activity as a measure of emotions in media accessibility research: methodological considerations". *Jostrans*, 33.
- Mateo, Marta; Zabalbeascoa, Patrick (2018). "Translation and humour". Dins: Roberto Valdeón; África Vidal (ed.). *The Routledge handbook of Spanish translation studies*. Abingdon i Nova York: Routledge, p. 139-156.
- Mayoral, Roberto (2001). "El espectador y la traducción audiovisual". Dins: Frederic Chaume; Rosa Agost (ed.). *La traducción en los medios audiovisual*. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 33-48.
- (2003). "Procedimientos que persiguen la reducción o expansión del texto en la traducción". *Sendebarr*, núm. 14, p. 107-126.
- Mayoral, Roberto; Kelly, Dorothy; Gallardo, Natividad (1988). "Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation". *Meta*, núm. 33:3, p. 356-367.
- Mazur, Iwona (2014). "Gestures and facial expressions in audio description". Dins: Anna Maszerowska; Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Audio description. New perspectives illustrated*. Amsterdam: John Benjamins, p. 179-198.
- Mazur, Iwona; Chmiel, Agnieszka (2012). "Audio description made to measure". Dins: Aline Remael; Pilar Orero; Mary Carroll (ed.). *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads*. Amsterdam: Rodopi, p. 173-188.

- (2016). "Should audio description reflect the way sighted viewers look at films?". Dins: Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Researching audio description. New approaches*. Londres: Palgrave Macmillan, p. 97-122.
- McDonald, Alex (2012). "The In-vision Sign Language Interpreter in British Television Drama". Dins: Aline Remael; Pilar Orero; Mary Carroll (ed.). *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads*. Amsterdam: Rodopi, p. 189-206.
- Media Access Group; WGBH (2002). *Suggested styles and conventions for closed captioning*.
<<http://main.wgbh.org/wgbh/pages/mag/services/captioning/faq/sugg-styles-conv-faq.html>> [consulta: 07.08.2019].
- Mendoza, Nuria; Matamala, Anna (2019). "Panorama de la enseñanza de la audiodescripción en España: resultados de un cuestionario". *MonTI*, núm. 11, p. 155-185.
- Mikul, Chris (2010). *Audio description background paper*. Sydney: Media Access Australia.
- Ministerio da Cultura (2016). *Guia para produções audiovisuais acessíveis*. Brasília: Secretaria do Audiovisual.
- Miquel-Iriarte, Marta [et al.] (2012). "Entitling". Dins: Elisa Perego (ed.). *Eye tracking in audiovisual translation*. Rome: Aracne, p. 259-276.
- Morettini, Agnese (2018). "Mapping subtitling competence". Dins: Jorge Díaz-Cintas; Kristijan Nikolic (ed.). *Fast-forwarding with audiovisual translation*. Bristol: Multilingual Matters, p. 141-172.
- Morisset, Laure; Gonant, Frédéric. (2008). *Charte de l'audiodescription*. París: CSA.
- Myers, Lora (1973). "The art of dubbing". *Filmmakers newsletter*, núm 6.6, p. 57.
- Montero Martínez, Silvia; Faber, Pamela (2008). *Terminología para traductores e intérpretes*. Granada: Tragacanto.
- Napier, Jemina (2002). *Sign language interpreting: linguistic coping strategies*. Coleford: Douglas Mclean.
- Navarrete, Francisco Javier (1997). "Sistema AUDESC: el arte de hablar en imágenes". *Integración*, núm. 23, p. 70-75.
- (1999). "La atención al espectador ciego: la audiodescripción aplicada al teatro". *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, núm. 76, p. 105-107.
- Nedergaard-Larsen, Brigitte (1993). "Culture-bound problems in subtitling". *Perspectives: Studies in Translatology*, núm. 2, p. 207-241.
- Netflix (2018). *Timed text style guide: general requirements*.
<<https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215758617-Timed-Text-Style-Guide-General-Requirements>> [consulta: 13.08.2019].
- (2019). *Audio description style guide, v2.0*.
<<https://partnerhelp.netflixstudios.com/hc/en-us/articles/215510667-Audio-Description-Style-Guide-v2-0>> [consulta: 13.08.2019].
- Neves, Josélia (2004). "Language awareness through training in subtitling". Dins: Pilar Orero (ed.). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins, p. 127-140.
- (2007). *Guia de legendagem para surdos. Vozes que se veêm*. Leiria: IPL.
- (2008). "10 fallacies about Subtitling for the d/Deaf and the hard of hearing". *Jostrans*, núm. 10, p. 128- 143.
- (2009). "Interlingual subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing" Dins: Jorge Díaz-Cintas; Gunilla Anderman (ed.). *Audiovisual translation: Language transfer on screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 151-169.
- (2016). "Enriched descriptive guides: a case for collaborative meaning-making in museums". *Cultus: the Journal of intercultural mediation and communication*, núm. 9, p. 137-154.
- (2018). "Subtitling for deaf and hard of hearing audiences: moving forward". Dins:

- Luis Pérez-González (ed.). *The Routledge handbook of audiovisual translation*. Londres: Routledge, p. 82-94.
- Neves, Josélia; Lorenzo, Lourdes (2007). "La subtitulación para S/sordos: panorama global y prenormativo en el marco ibérico". *Trans. Revista de traductología*, núm. 11, p. 95-113.
- Nielsen, Simon; Bothe, Hans-Heinrich (2007). "Subpal: a device for reading aloud subtitles from television and cinema". Dins: Marion Hersh; James Ohene-Djan (ed.). *Proceedings of the Conference and Workshop on Assistive Technologies for people with vision and hearing impairments: assistive technology for all ages*, vol. 415.
- Nikolic, Kristijan (2015). "The pros and cons of using templates in subtitling". Dins: Rocío Baños-Piñero; Jorge Díaz-Cintas (ed.). *Audiovisual translation in a global context*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 192-202.
- (2018). "Reception studies in audiovisual translation- interlingual subtitling". Dins: Elena di Giovanni; Yves Gambier (ed.). *Reception studies in audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins, p. 179-198.
- Nishiyama, Sen (1988). "Simultaneous interpreting in Japan and the role of television: a personal narration". *Meta*, núm. 33:1, p. 64-69.
- Nogué, Neus (2018). *La nova normativa a la butxaca. L'ortografia catalana i la gramàtica de la llengua catalana*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Nornes, Markus (2007). *Cinema Babel: Translating global cinema*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- OfCom (2017). *Code on television access services*. <https://www.ofcom.org.uk/data/assets/pdf_file/0020/97040/Access-service-code-Jan-2017.pdf> [consulta: 13.08.2019].
- O'Connell, Eithne (2003). *Minority language dubbing for children: screen translation from German to Irish*. Berna: Peter Lang.
- (2010). "Formal and causal language learning: what subtitles have to offer minority languages like Irish". Dins: Laura Incalcaterra McLouglin; Marie Biscio; Máire Áine Ní Mhainnín (ed.). *Audiovisual translation. Subtitles and subtitling*. Berna: Peter Lang, p. 157-176.
- O'Hagan, Minako; Mangiron, Carme (2013). *Game localization: translating for the global digital entertainment industry*. Amsterdam: John Benjamins.
- Oncins, Estel·la (2013). "Accessibility for the scenic arts" [tesi doctoral]. Bellaterra: UAB.
- Oncins, Estel·la; Orero, Pilar (en premsa). "No audience left behind, one app fits all: an integrated approach to accessibility services".
- Oncins, Estel·la [et al.] (2013). "All together now: a multi-language and multi-system mobile application to make live performing arts accessible". *Jostrans*, núm. 20, p. 147-164,
- Orero, Pilar (2004a). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- (2004b). "The pretended easiness of voice-over translation of TV interviews". *Jostrans*, núm. 2, p. 76-96.
- (2005). "Audio description: professional recognition, practice and standards in Spain". *Translation Watch Quarterly*, núm. 1:1, p. 7-18.
- (2006a). "Synchronisation in voice-over." Dins: José María Bravo (ed.). *A new spectrum of translation studies*. Valladolid: Publicaciones de la Universidad de Valladolid, p. 255-264.
- (2006b). "Real time subtitling: a Spanish overview". *Intralinea*. Número especial: Respeaking.
- (2006c). "Algunas consideraciones sobre la audiodescripción comercial". Dins: Ricardo Pérez-Amat; Álvaro Pérez-Ugena (ed.). *Sociedad, integración y televisión en España*. Madrid: Laberinto, p. 277-292.
- (2007a). "Pioneering audio description. An interview with Jorge Arandes". *Jostrans*,

- núm. 7, p. 164-178.
- (2007b). “Sampling audio description in Europe”. Dins: Jorge Díaz-Cintas; Pilar Orero; Aline Remael (ed.). *Media for all. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, p. 201-214.
 - (2007c). “¿Quién hará la audiodescripción comercial en España?” Dins: Catalina Jiménez (ed.). *Traducción y accesibilidad: la subtitulación para sordos y la audiodescripción para ciegos*. Berlín: Peter Lang, p. 111-120.
 - (2007d). “Audiosubtitling: a possible solution for opera accessibility in Catalonia”. *TradTerm*, núm. 13, p. 135-149.
 - (2008). “Le format des sous-titres, la mille et une possibilités”. Dins: Jean-Marc Lavour; Adriana Serban (ed.). *Le sous-titrage des films – approches pluridisciplinaires*. Brussel-les: De Boeck, p. 55-68.
 - (2011a). “The audio description of spoken, tactile, and written language in *Be With Me*”. Dins: Adriana Serban; Anna Matamala; Jean-Marc Lavour (ed.). *Audiovisual translation in close-up. Practical and theoretical approaches*. Berna: Peter Lang, p. 239-225.
 - (2011b). “Audio description for children”. Dins: Elena di Giovanni (ed.). *Entre texto y receptor: accesibilidad, doblaje y traducción*. Frankfurt: Peter Lang, p. 169-184.
- Orero, Pilar; Maszerowska, Anna; Casacuberta, David (2016). “Audio describing silence: lost for words”. Dins: Anna Jankowska; Agnieszka Szarkowska (ed.). *New points of view in audiovisual translation*. Oxford: Peter Lang, p. 219-236.
- Orero, Pilar; Matamala, Anna (2007). “Accessible opera: overcoming linguistic and sensorial barriers”. *Perspectives. Studies in Translatology*, núm. 15:4, p. 262-277.
- Orero, Pilar; Pereira, Ana; Utray, Francisco (2007). “Visión histórica de la accesibilidad en los medios en España”. *TRANS. Revista de traductología*, núm. 11, p. 31-44.
- (2009). “The present and future of audio description and subtitling for the Deaf and Hard of Hearing in Spain”. *Meta*, núm. 54:3, p. 248-263.
- Orero, Pilar; Vilaró, Anna (2012). “Eye-tracking analysis of minor details in films for audio description”. *MonTI*, núm. 4, p. 295-319.
- (2014). “Secondary elements in audio description”. Dins: Anna Maszerowska; Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Audio description. New perspectives illustrated*. Amsterdam: John Benjamins, p. 199-212.
- Orero, Pilar [et al.] (2018). “Conducting experimental research in audiovisual translation: a position paper”. *Jostrans*, núm. 30, p. 105-126.
- (en premsa). “Audio subtitles or spoken subtitles/captions: an ecological media accessibility service”.
- Orrego-Camona, David (2015). “The reception of (non)professional subtitling” [tesi doctoral]. Tarragona: URV.
- O’Sullivan, Carol; Cornu, Jean-François (ed.). (2019). *The translation of films 1900-1950*. Oxford: Oxford University Press for the British Academy.
- Palencia Villa, Rosa María (2002). “La influencia del doblaje audiovisual en la percepción de los personajes” [tesi doctoral]. Bellaterra: UAB.
- Palomo, Alicia (2008). “Audio description as language development and language learning for blind and visual impaired children”. Dins: Rebecca Hyde Parker; Karla Guadarrama (ed.). *Thinking translation: Perspectives from within and without*. Boca Ratón, Florida: Brown Walker Press, p. 113-134.
- Pavesi, Maria; Freddi, Maria (2009). *Analysing audiovisual dialogue: linguistic and translational insights*. Bologna: CLUEB.
- Payrató, Lluís (1996). *Català col·loquial. Aspectes de l’ús corrent de la llengua catalana*. València: Universitat de València.
- (2003). *Pragmàtica, discurs i llengua oral. Introducció a l’anàlisi funcional de textos*.

- Barcelona: UOC.
- Pedersen, Jan (2011). *Subtitling norms for television*. Amsterdam: John Benjamins.
- (2017). “The FAR model: assessing quality in interlingual subtitling”. *Jostrans*, núm. 28, p. 210-229.
- Pena, Charo (2017). “Dirección de doblaje y adaptación de textos audiovisuales: parámetros profesionales”. Dins: Xoán Montero (ed.). *El doblaje. Nuevas vías de investigación*. Granada: Comares, p. 93-106.
- Perego, Elisa (2009). “The codification of nonverbal information in subtitled texts”. Dins: Jorge Díaz-Cintas (ed.). *New trends in audiovisual translation*. Bristol: Multilingual Matters, p. 58-69.
- (ed.) (2010). *Emerging topics in translation: audio description*. Trieste: EUT.
- (2012). *Eye tracking in audiovisual translation*. Roma: Aracne.
- Pereira, Ana María (2001). “Subtitulado y traducción en España y en Galicia: su historia”. Dins: Lourdes Lorenzo; Ana María Pereira (ed.). *Traducción subordinada (II). El subtitulado*. Vigo: Servicio de Publicacións, Universidade de Vigo, p. 5-10.
- (2005). “El subtitulado para sordos: estado de la cuestión en España”. *Quaderns. Revista de traducció*, núm. 12, p. 161-172.
- (2010). “Including Spanish Sign Language in subtitles for the deaf and hard of hearing”. Dins: Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Listening to subtitles. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing*. Berna: Peter Lang, p. 115-138.
- Pereira, Ana María; Arnáiz-Uzquiza, Verónica (2010). “A comprehensive bibliography on subtitling for the deaf and hard of hearing from a multidisciplinary approach”. Dins: Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Listening to subtitles. Subtitles for the Deaf and Hard of Hearing*. Berna: Peter Lang, p. 219-228.
- Pérez de Oliveira (2011). “El subtitulado para sordos en las principales cadenas de televisión en España”. Dins: Elena di Giovanni (ed.). *Entre texto y receptor: accesibilidad, doblaje y traducción*. Frankfurt: Peter Lang, p. 217-226.
- Pfanstiehl, Margaret; Pfanstiehl, Cody (1985). “The play’s the thing- audio description in the theatre”. *British Journal of Visual Impairment*, núm. 3:3, p. 91-92.
- Pfau, Roland [et al.] (2012). *Sign language. An international handbook*. Berlín/Boston: Walter de Gruyter.
- Picó, Neus; Ramon, Magdalena (2009). *Llibre d’estil per als mitjans de comunicació orals i escrits*. Palma de Mallorca: Consell de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.
- Pöchlhacker, Franz (2018). “Media interpreting: from user expectations to audience comprehension”. Dins: Elena di Giovanni; Yves Gambier (ed.). *Reception studies in audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins, p. 253-276.
- Pönniö, Kaarina (1995). “Voice over, narration et commentarie”. Dins: Yves Gambier (ed.). *Communication audiovisuelle et transferts linguistiques (International Forum, Strasbourg, 22-24 June 1995)*. Número especial de *Translatio (FIT Newsletter/Nouvelles de la FIT)*, p. 303-307.
- Pommier, Christophe (1988). *Doublage et post-synchronisation*. París: Dujarric.
- Porteiro, Minia (2012). “El subtitulado como herramienta complementaria en la rehabilitación logopédica de patologías lingüísticas” [tesi doctoral]. Bellaterra: UAB.
- Puigdomènech, Laura; Matamala, Anna; Orero, Pilar (2007). “Bases per a un futur protocol d’audiodescripció per a l’àmbit català” [no publicat].
- (2008). “The making of a protocol for opera audio description”. Dins: Luis Pegenaute [et al.] (ed.). *La traducción del futuro*. Barcelona: PPU, vol. 1, p. 381-392.
- (2010). “Audio description of films: state of the art and a protocol proposal”. Dins: Lukasz Bogucki; Krysztof Kredens (ed.). *Perspectives on audiovisual translation*. Frankfurt: Peter Lang, p. 27-44.
- Pujol, Dídac (2006). “The translation and dubbing of ‘fuck’ into Catalan: the case of *From dusk till Dawn*”. *Jostrans*, núm. 6, p. 121-133.

- Pujol, Joaquim; Orero, Pilar (2007). "Audio description precursors: ekphrasis and narrators". *Translation Watch Quarterly*, núm. 3:2, p. 49-60.
- Pujol, Miquel (2015). "Models de traducció literària i audiovisual en català col·loquial: el cas de Jackie Brown de Quentin Tarantino". *Caplletra*, núm. 58, p. 235-264.
- Quaglio, Paulo (2009). *Television dialogue. The sitcom Friends vs. Natural conversation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Rai, Sonali (2009). *Bollywood for all*. Londres: RNIB.
- Rai, Sonali; Greening, Joan; Leen, Petré (2010). *A comparative study of audio description guidelines prevalent in different countries*. Londres: RNIB.
- Rajendran, Dhevi J. [et al.] (2013). "Effects of text chunking on subtitling: a quantitative and qualitative examination". *Perspectives. Studies in Translatology*, núm. 21:1, p. 5-31.
- Ramière, Nathalie (2006). "Reaching a foreign audience: cultural transfers in audiovisual translation". *Jostrans*, núm. 6, p. 152-166.
- Ramos, Marina (2016). *La traducción de los sentidos*. Munic: Lincom.
- Ranzato, Irene (2016). *Translating culture specific references on television: the case of dubbing*. Londres: Routledge.
- Redón, Núria (2014). "Qualitat en la interpretació en llengua de signes a la televisió" [treball de final de grau]. Bellaterra: UAB.
- Reiss, Katharina (1971). *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. Munic: Max Hueber.
- Remael, Aline (2007a). "Whose language, whose voice, whose message? Different AVT modes for documentaries on VRT-Canvas television, Flanders". *TradTerm*, núm. 13, p. 31-50.
- (2007b). "Sampling subtitling for the deaf and the hard-of-hearing in Europe". Dins: Jorge Díaz-Cintas; Pilar Orero; Aline Remael (ed.). *Media for all. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, p. 23-52.
- (2012). "Audio description with audio subtitling for Dutch multilingual films: manipulating textual cohesion on different levels". *Meta*, núm. 57:2, p. 385-407.
- Remael, Aline; Reviere, Nina; Vercauteren, Gert (ed.) (2015). *Pictures painted in words. ADLAB audio description guidelines*. Trieste: EUT
- Reviere, Nina; Remael, Aline (2015). "Recreating multimodal cohesion in audio description: a case study of audio subtitling in Dutch multilingual films". *New voices in Translation Studies*, núm. 13:1, p. 50-78.
- Rica-Peromingo, Juan Pedro (2014). "La traducción de marcadores discursivos (DM) inglés-español en los subtítulos de películas: un estudio de corpus". *Jostrans*, núm. 21, p. 177-199.
- (2016). *Aspectos lingüísticos y técnicos de la traducción audiovisual*. Berna: Peter Lang.
- Richart-Marset, Mabel (2012). *Ideología y traducción. Por un análisis genético del doblaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Robert, Isabelle; Remael, Aline (2017). "Assessing the quality in live interlingual subtitling: a new challenge". *Linguistica Antverpiensia. New Series*, núm. 16, p. 168-195.
- Robson, Gary R. (2004). *The closed captioning handbook*. Burlington i Oxon: Taylor & Francis.
- Rohrbach, Anna [et al.] (2015). "A dataset for movie description". *IEEE Conference on Computer Vision and Pattern Recognition*, p. 3202-3212.
- Romaguera, Joaquim (1992). *Quan el cinema començà a parlar en català*. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català.
- Romero-Fresco, Pablo (2006). "The Spanish dubbese- A case of (un)idiomatic friends". *Jostrans*, núm. 6, p. 134-151.
- (2009a). "Naturalness in the Spanish dubbing language: A case of not-so-close

- friends". *Meta*, núm. 54:1, p. 49-72.
- (2009b). "More haste less speed: edited versus verbatim respeaking". *VIAL. Vigo International Journal of Applied Linguistics*, núm 6, p. 109-133.
 - (2010). "Standing on quicksand: hearing viewers' comprehension and reading patterns of respoken subtitles for the news". Dins: Jorge Díaz-Cintas; Anna Matamala; Josélia Neves (ed.). *New insights into audiovisual translation and media accessibility*. Amsterdam: Rodopi, p. 175-194.
 - (2011). *Subtitling through speech recognition: respeaking*. Manchester: St. Jerome.
 - (2012). "Dubbing dialogues naturally: a pragmatic approach to the translation of transition markers in dubbing". *MonTI*, núm. 4, p. 181-205.
 - (ed.) (2015). *The reception of subtitles for the deaf and hard of hearing in Europe*. Berna: Peter Lang.
 - (2018a). "In support of a wide notion of media accessibility: Access to content and access to creation". *Journal of Audiovisual Translation*, núm. 1:1, p. 187-204.
 - (2018b). "Respeaking: subtitling through speech recognition". Dins: Luis Pérez-González (ed.). *The Routledge handbook of audiovisual translation*. Londres: Routledge, p. 96-113.
 - (2018c). "Reception studies in live and pre-recorded subtitles for the deaf and hard of hearing". Dins: Elena di Giovanni; Yves Gambier (ed.). *Reception studies in audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins, p.199-224.
 - (2019). *Accessible filmmaking*. Londres: Routledge.
 - (2020). "The dubbing effect: an eye-tracking study on how viewers make dubbing work". *Jostrans*, núm. 33.
- Romero-Fresco, Pablo; Martínez Pérez, Juan (2015). "Accuracy rate in live subtitling: the NER model". Dins: Rocío Baños-Piñero; Jorge Díaz-Cintas (ed.). *Audiovisual translation in a global context*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 28-50.
- Romero-Fresco, Pablo; Pöschhacker, Franz (2017). "Quality assessment in interlingual live subtitling: the NTR model". *Linguistica Antverpiensia. New Series*, núm. 16, p. 149-167.
- Rovira-Esteva, Sara; Tor-Carroggio (2018). "Serveis d'accessibilitat sensorial a les televisions catalanes: situació actual, necessitats i propostes de futur. Informe final". Bellaterra: UAB. <<https://ddd.uab.cat/record/189381>> [consulta: 08.08.2019].
- Roy, Cynthia; Napier, Jemina (2015). *The Sign Language interpreting studies reader*. Amsterdam: John Benjamins.
- Salway, Andrew (2007). "A corpus-based analysis of audio description". Dins: Jorge Díaz-Cintas; Pilar Orero; Aline Remael (ed.). *Media for all. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi, p. 151-174.
- Sánchez, Diana (2004). "Subtitling methods and team-translation". Dins: Pilar Orero (ed.). *Topics in audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins, p. 9-18.
- Sánchez-Mompeán, Sofía (2017). "The rendition of English intonation in Spanish dubbing" [tesi doctoral]. Múrcia: Universitat de Múrcia.
- Sánchez-Requena, Alicia (2018). "Intralingual dubbing as a tool for developing speaking skills". Dins: Laura Incalterra [et al.] (ed.). *Audiovisual translation in applied linguistics: educational perspectives*. Amsterdam: John Benjamins, p. 101-128.
- Sande García, José Manuel (2011). "Una historia del doblaje en España". Dins: Elena di Giovanni (ed.). *Between text and receiver: translation and accessibility*. Frankfurt: Peter Lang, p.89-102.
- Santamaria, Laura (2001). "Subtitulació i referents culturals. La traducció com a mitjà d'adquisició de representació mentals" [tesi doctoral]. Bellaterra: UAB.

- Santos, Raquel de los; Lara Burgos, Pilar (1999). *Técnicas de interpretación de lengua de signos*. Madrid: CNSE.
- Sanz-Moreno, Raquel (2018). "Perfil y competencias del audiodescriptor en España". *Hikma*, núm. 17, p. 119-143.
- Schmeidler, Emilie; Kirchner, Corinne (2001). "Adding audio description: does it make a difference?" *Journal of Visual Impairment and Blindness*, núm. 95:4, p. 197-212.
- Secara, Alina (2018). "Surtitling and captioning for theatre and opera". Dins: Luis Pérez-González (ed.). *The Routledge handbook of audiovisual translation*. Londres: Routledge, p. 130-144.
- Sepielak, Katarzyna (2014). "Translation techniques in voiced-over multilingual feature movies". *Linguistica Antverpiensia New Series*, núm. 13, p. 251-272.
- (2016a). "Synchronisation techniques in multilingual fiction: voiced-over films in Poland". *International Journal of Communication*, núm. 10, p. 1054-1073.
- (2016b). "The effect of subtitling and voice-over on content comprehension and languages identification in multilingual movie". *The International Journal of Sciences: Basic and Applied Research*, núm. 25:1, p. 157-165.
- Sepielak, Katarzyna; Matamala, Anna (2014). "Synchrony in the voice-over of Polish fiction genres". *Babel*, núm. 60:20, p. 145-163.
- Serrat, Jordi (2011). "La percepció que tenen les persones sordes signants de l'actualitat periodística (2005-2009)". [tesi doctoral]. Bellaterra: UAB.
- Slik, Marco; Jongbloed, Hans; Van Staaldouin, Mark (2013). "Video based OCR: a case study of real time in-screen subtitle recognition". *EBU Technical Review*, núm. Q3.
- Snyder, Joel (2014). *The visual made verbal. A comprehensive training manual and guide to the history and application of audio description*. Arlington: ACB.
- Sokoli, Stavroula (2015). "ClipFlair: foreign language learning through interactive revoicing and captioning of clips". Dins: Yves Gambier; Annamaria Caimi; Cristina Mariotti (ed.). *Subtitles and language learning*. Berna: Peter Lang, p. 127-147.
- Sotelo Dios, Patricia; Gómez Guinovart, Xavier (2012). "A multimedia parallel corpus of English-Galician film subtitling". Dins: Alberto Simoes; Ricardo Queirós; Daniela Da Cruz (ed.). *Proceedings of the 1st symposium on languages, applications and technologies*. Schloss-Dagstuhl: OASlcs, p. 255-266.
- Spitteri Miggiani, Giselle (2019). *Dialogue writing for dubbing. An insider's perspective*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Steiner, Ben (1998). "Signs from the void". *Interpreting*, núm. 3:2, p. 99-146.
- Straniero Sergio, Francesco (2001). "You are not too funny: challenging the role of the interpreter on Italian talkshows". Dins: Claudio Baraldi; Laura Gavioli (ed.). *Coordinating participation in dialogue interpreting*. Amsterdam: John Benjamins, p. 71-98.
- Szarkowska, Agnieszka (2011). "Text-to-speech audio description: towards wider availability of AD". *Jostrans*, núm. 15, p. 142-162.
- Szarkowska, Agnieszka; Jankowska, Anna (2012). "Text-to-speech audio description of voiced-over films. A case study of audio described Volver in Polish". Dins: Elisa Perego (ed.). *Emerging topics in translation: audio description*. Trieste: EUT, p. 81-98.
- Szarkowska, Agnieszka; Krejtz, Izabela; Krejtz, Krzysztof (2018). "Do shot changes really induce the rereading of subtitles?" Dins: Jorge Díaz-Cintas; Kristijan Nikolic (ed.). *Fast-forwarding with audiovisual translation*. Bristol: Multilingual Matters, p. 61-79.
- Szarkowska, Agnieszka; Orero, Pilar (2014). "The importance of sound in audio description". Dins: Anna Maszerowska; Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Audio description. New perspectives illustrated*. Amsterdam: John Benjamins, p. 121-139.

- Szarkowska, Agnieszka [et al.] (2017). "Respeaking crisis points. An exploratory study into critical moments in the respeaking process". Dins: Mikolaj Deckert (ed.). *Audiovisual translation: research and use*. Frankfurt: Peter Lang, p. 179-202.
- [et al.] (2018). "Are interpreters better respeakers?" *The Interpreter and Translator Trainer*, núm. 12:1, p. 207-226.
- Szu-Yu Kuo, Arista (2015). "Professional realities of the subtitling industry: the subtitlers' perspective". Dins: Rocío Baños-Piñero; Jorge Díaz-Cintas (ed.). *Audiovisual translation in a global context*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 163-191.
- Talaván, Noa (2013). *La subtitulación en el aprendizaje de lenguas extranjeras*. Barcelona: Octaedro.
- Talaván, Noa; Ávila-Cabrera, José Javier; Costal, Tomás (2016). *Traducción y accesibilidad audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Tamayo, Ana (2015). "Estudio descriptivo y experimental de la subtitulación en TV para niños sordos. Una propuesta alternativa" [tesi doctoral]. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Thrane, Lisbet (2013). "Text-to-speech on digital TV: an explanatory study of spoken subtitles on DR1Syn" [treball final de màster]. Copenhagen: Universitat de Copenhagen.
- Titford, Christopher (1982). "Subtitling – constrained translation". *Lebende Sprachen*, núm. 27: 3, p. 113-116.
- Tor-Carroggio, Irene; Orero, Pilar (2018). "User requirements when designing learning e-content: interaction for all". Dins: Evangelos Kapros; Maria Koutsombogera (ed.). *Designing for the user experience in learning systems*. Berna: Springer, p. 105-121.
- Torralba, Glòria (2015). "Los símbolos en la traducción para el doblaje". Dins: Cerezo Merchán, Beatriz [et al.] (2016). *La traducción para el doblaje en España. Mapa de convenciones*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, p. 61-76.
- (2016). "L'aprenentatge de llengües a través de la traducció audiovisual: la subtitulació com a eina per a l'adquisició de lèxic en llengua estrangera" [tesi doctoral]. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I.
- Torralba, Glòria; Marzà, Anna; Chaume, Frederic (2012). "El modelo de lengua del doblaje: las unidades fraseológicas en las traducciones de RTVV". Dins: Pedro Mogorrón; Salah Mejri (dir.) *Lenguas especializadas, fijación y traducción*. Alacant: Universitat d'Alacant, p. 65-79.
- Tsaousi, Aikaterini (2017). "Sound effect labelling in subtitling for the deaf and hard-of-hearing" [tesi doctoral]. Bellaterra: UAB.
- Valero, Mercè (2005). "L'inici de la traducció audiovisual en català a les Illes Balears" [treball de final de màster]. Bellaterra: UAB.
- Venuti, Lawrence (1985). *The translator's invisibility*. Londres: Routledge.
- Verboom, Marteen [et al.] (2002). "Spoken subtitles: making subtitled TV programmes accessible". Dins: Klaus Miesenberger; Joachim Klaus; Wolfgang Zagler (ed.). *ICCHP 2002*. Berlín: Springer, p. 295-302.
- Vercauteren, Gert (2007). "Towards a European guideline for audio description". Dins: Jorge Díaz-Cintas; Pilar Orero; Aline Remael (ed.). *Media for all. Subtitling for the Deaf, audio description, and sign language*. Amsterdam: Rodopi, p. 139-150.
- (2012). "A narratological approach to content selection in audio description: towards a strategy for the description of narratological time". *MonTI*, núm. 4, p. 207-231.
- Vercauteren, Gert; Orero, Pilar (2013). "Describing facial expressions: much more than meets the eye". *Quaderns de Traducció*, núm. 20, p. 187-199.
- Vila, Pere (2005). "Accesibilidad en Televisión de Cataluña". Dins: Álvaro Pérez-

- Urgena; Francisco Utray (ed.). *Accesibilidad en TV digital para personas con discapacidad*. Madrid: URJC, Dykinson, p. 127-130.
- Vilaró, Anna; Orero, Pilar (2013). "The audio description of leitmotifs". *International Journal of Humanities and Social Science*, núm. 3:5, p. 56-64.
- Voellmer, Elena; Zabalbeascoa, Patrick (2014). "How heterolingual can a dubbed film be? Language combinations and national traditions as determining factors". *Linguistica Antverpiensia. New Series*, núm. 13, p. 232-250.
- Wadensjö, Cecilia (2008). "In and off the show: co-constructing 'invisibility' in an interpreter-mediated talk show interview". *Meta*, núm. 53:1, p. 184-203.
- WAI (2018). Web content accessibility guidelines (WCAG) 2.1. <<https://www.w3.org/TR/2018/REC-WCAG21-20180605/>> [consulta: 13.08.2019]
- Walczak, Agnieszka (2016). "Foreign language class with audio description: a case study". Dins: Anna Matamala; Pilar Orero (ed.). *Researching audio description. New approaches*. Londres: Palgrave Macmillan, p. 187-204.
- Wehrmeyer, Jennifer (2014). "Eye-tracking Deaf and hearing viewing of sign language interpreted news broadcasts". *Journal of Eye Movement Research*, núm. 7:1, p. 1-16.
- Weisshaupt, Nadja (2017). "The challenge of dubbing bird names: shifts of meaning and translation strategies in the German version of *The Big Year* (2011)". *Jostrans*, núm. 28, p. 189-209.
- Whitman-Linsen, Candace (1992). *Through the dubbing glass*. Frankfurt: Peter Lang.
- Wozniak, Monika (2012). "Voice-over or voice-in-between? Some considerations about voice-over translation of feature films on Polish television". Dins: Aline Rémel; Pilar Orero; Mary Carroll (ed.). *Audiovisual translation and media accessibility at the crossroads*. Amsterdam: Rodopi, p. 209-228.
- Zabalbeascoa, Patrick (1996). "Translating jokes for dubbed television situation comedies". *The Translator*, núm. 2:2, p. 239-258.
- (2001). "La traducción del humor en textos audiovisuales". Dins: Miguel Duro (coord.). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, p. 251-266.
- (2008). "The nature of the audiovisual text and its parameters". Dins: Jorge Díaz-Cintas (ed.). *The didactics of audiovisual translation*. Amsterdam: John Benjamins, p. 21-38.
- Zabalbeascoa, Patrick; Izard, Natàlia; Santamaria, Laura (2001). "Disentangling audiovisual translation into Catalan from the Spanish Media Mesh". Dins: Yves Gambier; Henrik Gottlieb (ed.). *(Multi)Media translation*. Amsterdam: John Benjamins, p. 101-112.
- Zanotti, Serenella (2015). "Analysing redubs: motives, agents and audience reception". Dins: Rocío Baños-Piñero; Jorge Díaz-Cintas (ed.). *Audiovisual translation in a global context*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, p. 110-139.
- Zárate, Soledad (2014). "Subtitling for deaf children" [tesi doctoral]. Londres: UCL.
- Zdenek, Sean (2015). *Reading sounds: closed-captioned media and popular culture*. Chicago: The University of Chicago Press.