

SUBTITULACIÓ I REFERENTS CULTURALS.

**La traducció com a mitjà d'adquisició
de representacions mentals**

**TESI DOCTORAL DIRIGIDA PER:
DRA. ANNA AGUILAR-AMAT CASTILLO**

**AUTORA:
LAURA SANTAMARIA GUINOT**

Bellaterra, febrer 2001

Als meus pares i al meus fills, el Ferran i el Raimon

Vull agrair l'ajut de totes les persones que m'ha fet costat durant els anys que ha durat la confecció d'aquesta tesi, encara que no hagi fet constar de manera nominal el suport que n'he rebut i sàpiga que en els agraïments, si esperem de trobar-nos-hi al·ludits, hi volem trobar el nostre nom.

En primer lloc, vull agrair la paciència de la meva família, que de vegades es deu haver vist desbordada per un excés d'eufòria, quan trobava la veta que m'havia de permetre de seguir la recerca, o per una manca d'interès per l'àmbit domèstic, mentre la tesi ocupava tota la meva capacitat de treball.

També vull donar les gràcies als companys de feina (amics tots, perquè: no són personals totes les relacions?) que han volgut escoltar-me (encara que segurament allò que sentien no era res més que un garbuix d'idees) o encoratjar-me amb noves suggerències, mentre sabien trobar la manera de felicitar-me, amb la voluntat que jo pogués buscar forces per tirar endavant.

Tampoc no vull oblidar els amics de fora de la professió que m'han deixat dit i esplaiar-me, probablement sense entendre gran cosa, però que han volgut compartir amb mi les meves dèries.

ÍNDIX

I. INTRODUCCIÓ

II. OBJECTIUS I HIPÒTESIS

III. FONAMENTACIÓ TEÒRICA

1. Introducció

2. Els referents culturals des de la perspectiva traductològica

2.1 La traducció com a estudi interdisciplinar

2.2 La traducció com a operació lingüística

2.3 Les dicotomies del llenguatge

2.4 El context com a element discriminador

2.5 El vessant sociolingüístic de la traducció

2.6 La traducció com a acte comunicatiu

2.7 El traductor com a mediador cultural

2.8 Tècniques de traducció

2.9 Acostament, estrangerització
i la creació d'espais tercers

2.10 Factors externs que condicionen l'estratègia
de traducció

2.10.1 El filtre cultural

2.10.2 Les normes en el model del polisistema

2.10.3 La pretesa invisibilitat de la traducció

2.11 La funció d'originals i traduccions

2.12 Les referències culturals

3. La subtitulació com a procés de traducció audiovisual

3.1 Caracterització dels textos audiovisuals

3.1.1 Els canals cinematogràfics

3.1.2 Els codis semiòtics

3.2 El món real i el món de ficció

3.3. Representacions estàtica i dinàmica de la realitat

3.4 La traducció audiovisual

3.5. Tipus de traducció audiovisual

3.5.1 Doblatge

3.5.1.1 *El traductor*

3.5.1.2 *L'ajustador*

3.5.1.3 *El corrector*

3.5.1.4 *El director de doblatge*

3.5.2 Subtitulació simultània

3.5.3 Interpretació

3.5.4 Veu sobreposada

3.5.5. Narració

3.5.6 Comentari

3.5.7 Difusió multilingüe

3.5.8 Sobretítols

3.5.9 Traducció simultània

3.5.10 La subtitulació i les diverses fases d'elaboració de subtítols

3.5.10.1 *Inscripció*

3.5.10.2 *Verificació de la còpia estàndard i de la llista de diàlegs*

3.5.10.3 *Producció de la còpia estàndard i de la llista de diàlegs*

3.5.10.4 *Minutatge (spotting)*

3.5.10.5 *Visualització del film*

3.5.10.6 *Traducció*

3.5.10.7 *Sincronització traductora*

3.5.10.8 *Sincronització tècnica*

3.5.10.9 *Control final*

3.5.10.10 *Aprovació*

3.6 Trets propis de la subtitulació com a modalitat de traducció

3.6.1 La subtitulació audiovisual entre l'oralitat i l'escriptura

3.6.2 Tipus de sincronia

3.6.2.1 *Sincronia visual*

3.6.2.2 *Sincronia de caracterització*

3.6.2.3 *Sincronia de contingut*

3.6.3 Velocitat lectora i condensació en la subtitulació

3.7 Adequació dels subtítols al conjunt de l'obra cinematogràfica

3.7.1 Els problemes tècnics

3.7.1.1 *Espai de la pantalla*

3.7.1.2 *Temps de cada subtítol*

3.7.1.3 *Moment d'entrada dels subtítols*

3.7.1.4 *Format dels subtítols*

3.7.2 Els problemes fisiològics

3.7.3 Els problemes psicològics

3.7.4 Els problemes artístics i estètics

3.7.5 Els problemes lingüístics

4. Els referents culturals des de la perspectiva sociològica

4.1 L'ús dels referents culturals

4.2 El concepte de cultura

4.3 El concepte de cultura on s'emmarquen els referents culturals

4.4 Grups socials

4.5 Els universos socials

4.6 Globalització i cultures nacionals

4.7 Els moviments interns de les societats

4.8 La reproducció cultural per mitjà dels referents culturals

4.9 La ideologia: el punt de vista

4.10 La reproducció ideològica: el poder

4.11 La transmissió de la ideologia per mitjà del llenguatge

- 4.12 El sentit comú
- 4.13 La cultura de masses
- 4.14 Els mitjans de comunicació com institució adreçada a la massa
- 4.15 El vessant social dels referents culturals

5. Cognició i referents culturals

- 5.1 L'adquisició de coneixement
 - 5.1.1 L'adquisició de coneixement com un procés no sempre conscient
 - 5.1.2 L'adquisició de coneixement com un procés personal i social
 - 5.1.3 Els processos d'aprenentatge
- 5.2 Coneixement: una categoria de creença
- 5.3 Memòria i processos cognitius
- 5.4 Memòria col·lectiva i traducció audiovisual
- 5.5 Categorització
- 5.6 Estereotips
- 5.7 Valors
- 5.8 Representacions
- 5.9 Cognició i llenguatge
- 5.10 Adquisició de representacions socials alienes

6. Els referents culturals des del vessant de la pragmàtica

- 6.1 Aportacions i restriccions dels referents culturals a partir dels estudis culturals i de la pragmàtica
- 6.2 La relació entre els referents culturals i els actes de parla
- 6.3 Els actes de parla d'Austin
- 6.4 Les implicatures de Grice
- 6.5 Les expressions referencials

IV. CORPUS I METODOLOGIA

1. Descripció del corpus

2. Justificació del corpus

3. Metodologia d'anàlisi

3.1 Model d'anàlisi

3.1.1 Entorn cognitiu detectable

3.1.2 Entorn cognitiu il·localitzable

3.2 Categorització ideològica dels referents culturals

3.2.1 Aportacions de la traductologia en la classificació dels reàlia

3.2.2. Taula de Categories dels Referents Culturals

3.2.3 Justificació de la taula

3.2.3.1 *Ecologia*

3.2.3.2 *Història*

3.2.3.3 *Estructura social*

3.2.3.4 *Institucions culturals*

3.2.3.5 *Univers social*

3.2.3.6 *Cultura material*

3.2.4 Aplicació de la Taula dels Referents

3.2.4.1 *Assignació de categories*

3.2.4.2 *Duplictat de la categoria*

3.2.4.3 *La veu del referent*

3.2.4.4 *Nivells d'anàlisi*

V. ANÀLISI I CORPUS

1. Anàlisi dels referents del corpus per films

1.1. Anàlisi dels referents culturals a *Casablanca*

1.1.1. Fitxa tècnica

1.1.2. Presentació

1.1.2.1 Sinopsi

1.1.3 Els referents culturals en el conjunt de *Casablanca*

1.1.4 Anàlisi dels personatges de *Casablanca* a partir dels referents culturals

1.1.4.1 Rick Blaine

1.1.4.2 Ilsa Lund

1.1.4.3 Louis Renault

1.1.4.4 Victor Laszlo

1.1.4.5 Heinrich Strasser

1.1.5 Glossa

1.2 Anàlisi dels referents culturals de *Lolita*

1.2.1 Fitxa tècnica

1.2.2 Presentació

1.2.2.1 Sinopsi

1.2.3 Els referents culturals en el conjunt de

1.2.4 Anàlisi dels personatges de *Lolita* a partir dels referents culturals

1.2.4.1 Charlotte Haze

1.2.4.2 Humbert Humbert

1.2.4.3 Lolita Haze

- 1.2.4.4 Claire Quilty
 - 1.2.5 Glossa
- 1.3 Anàlisi dels referents culturals d'*Ossessione*
 - 1.3.1 Fitxa tècnica
 - 1.3.2 Presentació
 - 1.2.2.1 Sinopsi
 - 1.3.3 Els referents culturals en el conjunt d'*Ossessione*
 - 1.3.4 Anàlisi dels personatges d'*Ossessione* a partir dels referents culturals
 - 1.3.4.1 El capellà
 - 1.3.4.2 Bragana
 - 1.3.4.3 Gino
 - 1.3.4.4 Giovanna
 - 1.3.4.5 Spagnolo
 - 1.3.5 Glossa
- 1.4 Anàlisi dels referents culturals de *Mars Attacks!*
 - 1.4.1 Fitxa tècnica
 - 1.4.2 Presentació
 - 1.4.2.1 Sinopsi
 - 1.4.3 Els referents culturals en el conjunt de *Mars Attacks!*
 - 1.4.4 Anàlisi dels personatges de *Mars Attacks!* a partir dels referents culturals
 - 1.4.4.1 President James Dale
 - 1.4.4.2 Art Land
 - 1.4.4.3 Marsha Dale
 - 1.4.4.4 Barbara Land
 - 1.4.4.5 Kessler
 - 1.4.4.6 General Deckers

1.4.4.7 Byron Williams

1.4.4.8 Jerry

1.4.5 Glossa

1.5 Anàlisi dels referents culturals d'*El complot dels anells*

1.5.1 Fitxa tècnica

1.5.2 Presentació

1.5.2.1 Sinopsi

1.5.3 Els referents culturals en el conjunt d'*El complot dels anells*

1.5.4 Anàlisi dels personatges d'*El complot dels anells* a partir dels referents culturals

1.5.4.1 Barbara

1.5.4.2 Basora

1.2.4.3 Ferran

1.2.4.4 Glossa

1.5.5 Glossa

2. Corpus

VI. CONCLUSIONS

Bibliografia

1. Teoria de la traducció

2. Cinema

3. Estudis culturals

4. Cognició

5. Estudis lingüístics

I. Introducció

El llibre d'Umberto Eco *Como se hace una tesis* és un dels clàssics de referència que per aquells que decideixen fer una tesi. A mi també me'l van regalar. Tanmateix la frase següent, ja a l'inici del llibre, sembla que hagi de desmoralitzar a qui hi buscava suport:

Una tesis de investigación es siempre más larga, fatigosa y esforzada; una tesis de compilación también puede ser larga y fatigosa (...), pero generalmente puede hacerse en menos tiempo y con menos riesgos. (Eco, U. (1977), *Como se hace una tesis*, Gedisa, Barcelona, 6a edició, p.21)

Per sort una mica més endavant hi vaig trobar una suggerència més encoratjadora, el consell és buscar “que el tema corresponda a los intereses del doctorando” (Eco, 1977:25). Així, seguint les recomanacions de l'autor, amb la pretensió de bon principi d'actuar amb una certa disciplina metodològica, vaig decidir de començar a pensar la investigació, fent una reflexió sobre quins eren els meus interessos personals, reflexió que em va portar a confeccionar un sumari introspectiu de les meves preocupacions traductores fonamentades en la meva experiència.

Per tant, aquest treball es va inspirar a partir d'una xarxa de relacions intel·lectuals nascudes i suggerides arran del contacte personal i professional –si es poden separar- amb l'activitat traductora.

En primer lloc, va impulsar l'ànima de realitzar una investigació en el camp de les referències culturals el fet de comprovar que els autors de ficció les utilitzaven per conferir una personalitat pròpia als personatges de les seves obres. Així, els detectius privats, per força, si volen complir el seu rol, han de

tenir alguna cosa de Dashiell Hammet i les institutrius són valorades a partir del cànon de la senyoreta Rotenmeier. Això significa, vaig hipotitzar, que el món que es crea al voltant de cadascun defineix, al mateix temps, un espai social: els caràcters es comporten d'una manera concreta, tenen uns costums determinats i parlen d'uns temes diferents. Gràcies a aquesta estereotipació de pinzellades socials, el conjunt dels lectors són capaços de identificar-los, i construir un valor expressiu concret de cada personatge, amb un marge mínim d'error.

Però les referències de ficció no podrien ser compreses si els lectors no fossin éssers socials amb un coneixement concret sobre el món real. Entra aquí en joc un element personal més per decantar-me a fer un treball d'aquestes característiques. Un grapat d'anys traduint i ensenyant a traduir m'havien fet adonar que les traduccions que donàvem per bones feia uns anys al cap d'un temps podien deixar de ser les més encertades. Això significava que alguna cosa canvia a una certa velocitat en l'interior de les societats, cosa que fa que els traductors, i els destinataris de les traduccions al capdavant, s'inclinin vers unes opcions traductores i en rebutgin unes altres.

Vegem-ne un exemple. Fa uns dotze anys amb un grup d'alumnes vam traduir un text de la premsa anglesa que comentava una campanya institucional destinada als britànics que havien planejat de passar les vacances a l'estranger. Els advertien que fer el "hooligan" mentre eren de vacances els podia comportar una sentència de presó al país estranger. La paraula "hooligan" ens va portar molts maldecaps, perquè ens va semblar que traduir-la amb algun mot com ara "brètol" era poc contundent i definia poc el tipus de comportament que les autoritats provaven de dissuadir entre els ciutadans, mentre que mantenir-la en anglès resultava poc adient, ja que era massa desconeguda per a la mitjana dels nostres lectors. Calia fer alguna explicació. Però fins a quin punt? Uns anys després aquesta mateixa paraula va tornar a aparèixer en un text relacionat

amb el futbol. Aleshores tenia ja el context social avinent perquè no calgués ser explicada. Els "hooligans" havien fet prou estralls en competicions esportives internacionals i la paraula, juntament amb la fama dels que eren anomenats així, podia ser reconeguda pels lectors catalans.

En passar més temps, em va tornar a sorprendre que una nova generació d'alumnes suggerís que traduïssim els seguidors, "supporters", dels clubs de la lliga anglesa per "hooligans", ja que argüien que poc tenia a veure el comportament durant les hores prèvies al partit, i durant el partit mateix, dels aficionats anglesos al futbol amb el tarannà dels seguidors dels equips més pròxims. La proposta era, doncs, tirar pel dret i no distingir, com feia l'article de la premsa anglesa entre "hooligan" i "supporter". S'havia desdibuixat la frontera entre "seguidor" i "brètol". Vaig mirar d'analitzar què havia passat perquè els límits desapareguessin i aviat em vaig quedar sense eines d'anàlisi. Només vaig poder concloure que una situació aliena havia transcendit més enllà de les fronteres pròpies i aquella "realitat" s'havia fet coneguda juntament amb el mot que la descrivia d'una manera particular, probablement amb unes connotacions diferents de les tenia en el país d'origen.

Una altra peça clau que em va portar a fer aquesta tesi és fruit segurament de la globalització. Ara se'n parla molt, de la globalització, abans en dèiem imperialisme. Certament la revolució tecnològica ha comportat nous canvis econòmics i doncs, socials. Però fa molt temps que el cinema –i també la publicitat, ha fet del món cultural occidental un univers a l'abast de les classes populars d'aquesta part del món. I aquesta situació social que vivim en aquesta part del món occidental ha creat hàbits en alguns, com ara jo, com per exemple la necessitat d'anar al cinema perquè ens hi expliquin històries; unes històries, però, que tenen l'origen la majoria de les vegades en entorns molt allunyats al nostre. Malgrat aquesta distància, formen part de les nostres vivències fins al punt que tots hem sentit la frase de "Tu has vist moltes pel·lícules!". La

pregunta que neix llavors és: tan diferents són les nostres creences només perquè hem anat al cinema tan sovint com hem pogut? Si aquestes realitats externes al nostre món van ser explicades originalment en una altra llengua parlada en una altra cultura, com es barregen els coneixements sobre la societat que tenim nosaltres amb els coneixements que tenen ells? És més, com acabarem traduint les referències a la seva cultura? Més ben dit, caldrà “traduir-les”? Perquè essencialment aquests són els mots que manifesten més canvis en les solucions traductores; la morfosintaxi és molt més estable i menys susceptible a ser distorsionada.

En la confecció d'aquesta tesi hi ha també de manera encoberta una reivindicació de la figura professional del traductor. No podia ser d'altra manera quan jo mateixa he ensopegat amb l'anonimat, després d'un gran esforç traductològic. Per això aquest treball vol contribuir a demostrar que la traducció per força ha de tenir un paper fonamental a l'hora de conformar la realitat, i la ficció d'una manera o d'una altra –ja hem descrit com les propostes de traducció que feien els alumnes de la Facultat de Traducció i d'Interpretació per a “hooligan” han anat variant al llarg dels anys, probablement pel contacte que es genera entre societats. En canvi, les crítiques de cinema que llegim als mitjans de comunicació ben poques vegades, per no dir mai, esmenten que aquell producte audiovisual ens ha arribat mediat per la tasca d'un traductor, també gairebé sempre anònim. Aleshores neix la pregunta següent: si veiem tant cinema americà, on es mostra un tarannà diferent al nostre, sense que es faci cap menció explícita a l'origen del producte filmic, es podrien arribar a modificar els coneixements socials i els valors relacionats amb aquestes representacions de la realitat?

Per afegir-hi més elements de confusió, el cinema mostra recreacions de la realitat i no pas la realitat en ella mateixa. D'acord amb això, els grans receptors de textos traduïts, els parlants de llengües minoritzades, som més

propensos a conèixer allò que ens volen mostrar els films, una ficció, que no pas la pròpia realitat?

Una variable més que em cali no menystenir és que no tot el cinema va adreçat a tot el públic. Els mateixos gèneres filmics condicionen l'assistència a les projeccions d'uns grups determinats. Les societats, doncs, no són homogènies respecte d'alguns factors. Això havia de significar que els gustos artístics estan predefinitos i que, per exemple, els herois que ha creat el cinema, referents al cap i a la fi, només ho poden esdevenir d'alguns espectadors, per als quals tenen un valor expressiu que aprecien favorablement. No ens ha d'estranyar, doncs, que les traduccions es debatin entre conservar els trets que identifiquen els personatges en el context social on han nascut, és a dir el de la cultura d'origen, i canviar-los certes peculiaritats perquè els destinataris de les traduccions puguin identificar d'una manera similar.

Bé, aquestes són algunes de moltes de les preguntes que em vaig fer i que he volgut contestar al llarg de la investigació que teniu a mans.

La tesi que ara presento, amb la voluntat d'acotar l'objecte d'estudi i dotar-lo de significació en un determinat context d'aplicació, específicament analitza films subtitulats. Malgrat que la subtitulació és encara una pràctica de traducció audiovisual poc corrent al nostre país, hom li augura un increment considerable motivat sobretot per dos canvis imminents. D'una banda, la tecnologia digital possibilita l'existència de material que podrà oferir un nombre elevat de traduccions contingudes en un mateix disc de DVD. En aquest context, cal esperar una circulació més àmplia dels productes audiovisuals independentment del seu lloc d'origen. I la subtitulació, pel fet de permetre una traducció a un preu de cost molt més reduït que el doblatge, es pot acabar implantant en països com el nostre, on la presència era minsa. D'altra banda, l'augment de persones amb coneixements de llengües estrangeres, i sobretot de l'anglès, fa augmentar la demanda de productes subtitulats, ja que resulten més

atractius per a un públic delerós de confrontar els seus coneixements per mitjà de l'assistència a les sales de projecció, o bé a la pantalla de televisió.

Però aquest no és el motiu pel qual vaig voler analitzar la subtitulació. Amb aquesta tesi pretenc contribuir a la necessitat d'estudiar amb més detall el procés de subtitulació amb una aportació en un camp que fins ara tan sols havia constatat com un aspecte marginal en treballs sobre traducció. Perquè la meua intenció era, és encara, demostrar com els subtítols ens han de permetre poder aïllar les transformacions que s'hi produeixen durant el procés de trasllat d'una cultura a una altra, amb independència d'altres manipulacions gràcies a la poca presència d'explicitacions, transposicions i modulacions que hi prevèiem de constatar. D'aquesta manera, pensava que havia de resultar més fàcil establir relacions entre l'objecte referit en els diàlegs originals, amb el seu component informatiu i expressiu, i la traducció que ofereixen els subtítols.

Probablement les tècniques de traducció emprades en els guions són diferents de les que s'utilitzen en altres obres de ficció (teatre o literatura) i possiblement varien també segons els diversos canals de televisió que les han d'emetre. De tota manera, pretenia esbrinar si hi ha una certa homogeneïtat en els criteris dels diversos mitjans, si, com suposava, els espectadors (en tant que individus que per pertanyen a alguna comunitat) manifesten reiteradament unes preferències, i la capacitat cognitiva humana imposa unes restriccions concretes en l'elaboració dels subtítols que afecta el tipus de trasllat que s'hi pot realitzar.

He d'admetre que potser moguda per l'objectiu d'escatir algunes respostes a aquestes cavil·lacions, el treball d'investigació no ha estat tan feixuc com Eco em va advertir. Almenys per a mi, tot i que caldria preguntar també a les persones amb qui he conviscut en els darrers anys. Segurament valorarien de manera diferent les conseqüències de la meua dedicació a la tesi, tant que potser val més de no formular la pregunta.

Els meus fills, per exemple, primer hauran de superar el trasbals dels canvis produïts en l'àmbit domèstic arran de la tesi abans de plantejar-se de fer-ne una ells, tot i que encara els queden molts anys i el temps, diuen, tot ho cura. L'abast d'aquest "trasbals" prové de calamitats com ara anar amb compte amb l'ús que es fa de l'ordinador "on hi ha la tesi", fins al punt que una manera de mantenir-me lluny de les activitats que volen guardar en secret és "enviar-me a fer tesi" (en comptes segurament d'engegar-me a dida). Hi ha hagut, doncs, una petita revolució lingüística on la tesi ha esdevingut un referent més per indicar feines-que-no-s'acaben o la incommensurabilitat del temps.

Finalment, no voldria que d'aquesta tesi es fes una lectura tan intel·lectualitzada de la traducció i de la subtitulació, que els lectors oblidessin que l'objecte d'estudi són obres cinematogràfiques, i que el cinema és sobretot plaer, espectacle, una ficció que gairebé mai no s'ensenya a contemplar a les universitats. Si bé anar al cinema és un acte social, el gaudi és personal. I els personatges són per a nosaltres, els espectadors, alguna cosa més que simples traces de la història, de la vida, de la sociologia, dels estudis sobre ideologia, sobre traducció, fins i tot sobre cultura. Són també éssers amb què ens identifiquem d'una manera personal, immediata, des de les nostres pròpies experiències i els nostres sabers –intransferibles també-, són el reflex de la nostra llibertat de pensar i de ser.

II. Objectius i hipòtesis

II. Objectius i hipòtesis

II. OBJECTIUS I HIPÒTESIS

Els objectius d'aquest treball prenen com a punt de partida les reflexions que hem apuntat en les pàgines anteriors, unes consideracions preliminars que constreñen l'àmbit d'estudi.

Al llarg dels capítols de la tesi anirem desgranant també els conceptes que apareixen en els objectius per tal de verificar la validesa de les hipòtesis relacionades amb cadascun dels objectius.

Objectiu 1: El primer objectiu és definir el concepte de "referent cultural" com a objecte creat dins d'una determinada cultura amb un capital cultural distintiu, intrínsec en el conjunt de la societat, capaç de modificar el valor expressiu que atorguem als individus que hi estan relacionats.

La perspectiva d'anàlisi dels referents culturals ha de ser la dels estudis de la traducció, per tal d'establir com incideix l'estratègia de trasllat de les referències en la percepció dels destinataris de la traducció, sobretot a l'hora de definir el personatge a qui han estat adjudicats uns certs referents.

El sistema d'elaboració d'un mètode d'anàlisi d'aquests referents des del punt de vista de la traducció hauria de ser aplicable a qualsevol parell de llengües, i hauria de permetre conèixer quin tipus d'informació deriva dels referents culturals i com és adquirida pels individus, i després hauria de demostrar com es relaciona amb la realitat vista des de l'òptica personal i social.

Com que el material d'anàlisi que puc utilitzar només pot pertànyer a llengües que conec (no podria ser d'altra manera), i que em permeten d'aprofundir en les

transformacions que pateixen els referents, m'hauré de cenyir a l'anglès, l'italià, el català i el castellà, però els resultats que m'he proposat volen transcendir els entorns socials d'aquestes quatre llengües.

Per tal de poder observar com es realitza el trasllat dels referents culturals, utilitzarem com a material d'anàlisi els referents culturals extrets de les subtítolacions de produccions cinematogràfiques en les quatre llengües esmentades més amunt.

Objectiu 2: El segon objectiu d'aquest estudi és relacionar la necessitat que en el procés de subtítolació es condensi la informació que prové dels guions cinematogràfics amb les transformacions que pateixen els referents culturals traduïts.

Els referents culturals, pel fet de ser expressions pròpies d'una cultura determinada, tendeixen a oferir una certa resistència a l'hora de ser adaptats per a la nova audiència que els ha de rebre. Es pot postular que cal la mediació cultural del traductor, el qual haurà d'emprar una sèrie de tècniques determinades per acostar el significat dels referents al nou públic.

Si tenim en compte que d'una banda cal condensar la informació en els subtítols i que per una altra banda cal ajustar el seu significat, caldrà estudiar quin tipus de transformacions pateixen i si hi ha una certa regla o redundància en aquells casos en què són eliminats i per què. Els treballs publicats sobre subtítolació ens poden ajudar a determinar quina és la pràctica habitual, ja que tant si són suprimits com si són adaptats, aquest procés podria causar interferències en la recepció del material filmic i dels personatges de ficció.

Objectiu 3: El tercer objectiu pretén verificar el resultat de la valoració que els individus fem dels personatges de ficció en la mesura que no és absoluta i apareix compartida, almenys, entre sectors concrets de la

població. Demostrar, doncs, que es tracta d'una informació que aprenem socialment per mitjà de processos cognitius.

Els estudis culturals ens han de permetre de discernir els eixos entorn dels quals s'organitzen les societats i els diversos grups que les conformen.

Ens pot aportar informació rellevant sobre les qüestions a què ens acabem de referir la pròpia condició del cinema com a mecanisme de transmissió d'una ideologia i d'unes representacions mentals concretes.

Objectiu 4: Discernir els mecanismes cognitius humans particulars que s'activen a l'hora d'adquirir coneixement, encara que partim de la premissa que el coneixement és transmès socialment.

El marc dels estudis cognitius, però, és molt ampli i hem d'acotar l'àmbit de treball de manera que ens resulti fructífer quan el vulguem relacionar amb la percepció de les traduccions. En concret ens interessa definir el concepte de "representacions socials" en tant que elements que permeten l'estructuració de les creences i la comunicació entre els individus que formen part de cada grup.

Una altra qüestió cabdal en aquest àmbit és la definició de "creença" en tant que coneixement socialment compartit, malgrat que no pugui ser validat com a cert ni sigui susceptible de ser qüestionat.

Objectiu 5: Observar si hi ha variacions en l'estructura de les representacions socialment adquirides de la cultura d'arribada a causa de la influència que els nous textos que s'hi introdueixen per mitjà de la traducció. Pel fet que la traducció relaciona sistemes culturals diferents, els destinataris de les traduccions s'han d'enfrontar a creences que potser no comparteixen, i que potser ni tan sols coneixen.

I esbrinar de quina manera l'exposició a estructures de representacions alienes pot fer modificar les representacions mentals que els espectadors de productes audiovisuals traduïts havien après de les seves comunitats.

Per entendre la significació que prenen les referències a la cultura pròpia, o bé a l'aliena, cal saber primer què entenem per cultura i com aquest concepte es relaciona amb certs sectors de la població, uns grups socials que s'emmarquen en àmbits més amplis, les societats, que, alhora, formen part d'un ordre mundial. Aquesta estructura s'articula, doncs, en tres àmbits: el del "jo" i els meus, en contraposició als "altres"; el de la meua societat o país (on també hi ha representacions sobre uns "altres"); i el terreny llargament adobat que ha de permetre aquesta última embranzida de globalització final per mitjà de la creació de les eines necessàries de propagació de creences.

En qualsevol dels tres àmbits que acabem de definir es configuren les vies de transmissió ideològica, en la qual tenen un paper de gran rellevància els mitjans de comunicació. En aquest context, resulta inevitable formular la tòpica pregunta següent: si els mitjans tenen tant poder a l'hora de projectar una línia de pensament i els Estats Units té una indústria cinematogràfica tan potent, com afecten aquestes dues circumstàncies les societats que reben les seves produccions cinematogràfiques?

Objectiu 6: Posar de manifest com el llenguatge humà és una eina clau a l'hora de transmetre certs continguts ideològics, i els referents, en tant que material lingüístic, no estan exempts d'aquesta càrrega ideològica.

Si un dels objectius que plantegem és analitzar les modificacions en l'estructura de les representacions socials, i els valors que hi estan associats, que pot causar la confrontació amb traduccions, i per tant amb "realitats" que no ens són pròpies, cal saber com adquirim coneixement i quin paper hi juga el llenguatge en aquest aprenentatge. En aquest context, la pragmàtica ens permetrà d'entendre de quina manera assimilem els significats que hi ha al darrera dels mots, més enllà de la pròpia paraula.

Les **hipòtesis** de partida són diverses, tot i que caldrà anar-les matisant al llarg del treball per comprovar-ne la validesa.

Hipòtesi 1: Si hem plantejat com a primer objectiu definir els referents culturals, en tant que objectes amb capital cultural, la traducció d'aquests elements obligarà el traductor a respectar el valor referencial que desvetllen.

L'observació d'aquesta primera hipòtesi ha de provocar certs conflictes en els traductors a l'hora de decidir entre el respecte al referent original i el respecte als destinataris de la traducció.

Subhipòtesi 1: L'estrangerització o la domesticació de les referències ha de dependre d'una sèrie de factors o normes establertes en la cultura d'arribada i la distància cultural entre els dos sistemes lingüístics relacionats per mitjà de la traducció.

Subhipòtesi 2: Una variable que caldrà tenir en compte i determinar-ne la importància és si l'estratègia traductora varia quan es realitza cap a una llengua majoritària o vers una de minoritzada.

Les traduccions, pel fet que faciliten l'entrada de coneixements aliens a la societat que les rep, esdevenen eines de transmissió de creences i, com a conseqüència, els processos de traducció vers una llengua majoritària o una de minoritària poden ser diferents.

Hipòtesi 2: La subtitulació, pel fet d'haver-se de dur a terme a partir d'una sèrie de restriccions molt rígides, entre les quals hi ha la necessitat de condensar informació, ens permetrà d'observar de manera nítida la intervenció del traductor en tant que mediador cultural. La dicotomia entre estrangerització i domesticació es farà palesa a causa dels constrenyiments que imposa la subtitulació.

De tota manera, per tal que hi hagi comprensió de les situacions que ens resulten alienes, hi ha d'haver aproximació. És possible d'arribar a una aproximació a partir d'una explicació, però la subtitulació no sembla que hagi de permetre explicacions. Si partim, doncs, de l'anàlisi dels subtítols podrem apreciar amb més claredat els pols oposats entre acostament al text original i acostament als destinataris de la traducció.

Hipòtesi 3: El coneixement previ del públic sobre els elements culturals aliens restringirà la intervenció dels traductors.

Però les societats no són homogènies i la fragmentació social s'erigeix, almenys, des de dos fonaments contradictoris. D'una banda, els elements cohesionadors interns dels grups han de ser prou potents com perquè els individus sentin que formen part d'una comunitat i no d'una altra, mentre que la societat ha de ser capaç, per evitar la desintegració, de trobar mecanismes aglutinadors de manera que cada grup pugui refermar-se com a part d'un grup més ampli i manifesti una pertinença fidel a la societat que l'integra.

Les manifestacions de voluntat, i necessitat, de pertinença perden els paràmetres que les sustenten quan són extretes de la seva realitat, i, en canvi, forma part de la pròpia definició de traducció aquesta translació d'un contingut i una expressió cap a un altre continent. Una explicació així de l'activitat que comporta la traducció sembla negar la possibilitat que els referents culturals puguin mantenir la capacitat d'esdevenir elements cohesionadors que puguin ser identificats com a tals, però la pràctica traductora presentada en aquesta tesi permetrà posar en qüestió aquesta consideració.

Hipòtesi 4: La percepció dels referents culturals aliens pot estar determinada per unes certes condicions socials, però també cal tenir en compte el vessant personal de cadascun dels destinataris de la traducció.

L'activitat cognitiva que permet la interpretació dels referents i l'assignació d'uns valors determinats depèn del coneixement previ i particular de cada individu, juntament amb unes actituds concretes, entre les quals es pot destacar la voluntat de comprensió o l'actitud davant la necessitat de resoldre certes dificultats cognitives que puguin derivar de la interpretació del referent i l'assignació de valors similars als que es proposava el guió original.

Hipòtesi 5: La influència que pot exercir el referent importat en una cultura aliena pot modificar certes estructures anteriors, si bé la seva importància serà més relativa, respecte a formes d'enculturació més directes i prístines.

Encara que les traduccions són vies d'aprenentatge sobre les altres cultures, no sembla que el coneixement que adquirim d'aquesta manera tingui unes conseqüències semblants al que hem après per mitjà d'altres camins, com per exemple durant l'enculturació i en el període de la infantesa.

Malgrat aquesta darrera asseveració, segons si el sistema que rep el nou referent és menys o més estable, o bé en funció del gruix de noves representacions que la cultura d'arribada adquireixi, es poden anar modificant les estructures pròpies.

Hipòtesi 6: Si el llenguatge és una eina clau per adquirir nous coneixements, la comprensió dels referents culturals s'ha d'aconseguir a partir d'estratègies adquirides i relacionades amb la capacitat dels individus de copsar el valor dels enunciat.

D'aquesta manera, les estratègies que s'apliquen als referents culturals no poden ser gaire diferents de les que els individus empren en altres situacions i per a altres elements o enunciat lingüístics.

III. Fonamentació teòrica

1. INTRODUCCIÓ

Els objectius descrits m'han obligat a fer recerca en camps que s'allunyen dels que s'han relacionat tradicionalment amb els estudis sobre la traducció. Així, mentre no cal justificar que cal conèixer a fons què diu la traductologia sobre la traducció general, la traducció dels cultuemes i la traducció audiovisual abans d'iniciar un estudi com el que em proposo, cal justificar les raons que m'han dut a endinsar-me en els estudis culturals i els cognitius.

Per tal d'assolir els objectius descrits i contrastar les hipòtesis de partida, dins de la **SECCIÓ III**, on es desenvolupa la fonamentació teòrica destinada a establir les bases per a les anàlisis posteriors, en el **capítol 2** investigarem les aportacions dels estudis sobre la traducció en el camp de les referències culturals i formularem la definició de referents culturals, en tant que recursos que utilitzen els autors de ficció per tal que els destinataris del text puguin construir el valor expressiu de cadascun dels personatges de la manera que pretenia l'autor; en el **capítol 3** analitzarem les característiques pròpies de la traducció audiovisual i les restriccions que imposa la subtitulació en el procés de traducció, les quals poden afectar el trasllat dels referents culturals des de la cultura original fins a la cultura d'arribada; en el **capítol 4** contrastarem les possibles definicions de "cultura" i observarem com es realitza la transmissió cultural i l'enculturació dels individus; per entendre com s'efectua l'aprenentatge cognitiu, i fins a quin punt esdevé un procés personal, en el **capítol 5** revisarem el concepte de representació social i l'adquisició de coneixements aliens; en el **capítol 6** explorarem les aportacions que pot fer la pragmàtica a l'estudi dels referents culturals i la inferència d'informació que en deriven els parlants.

2. ELS REFERENTS CULTURALS DES DE LA PERSPECTIVA TRADUCTOLÒGICA

2.1 La traducció com a estudi interdisciplinar

La traducció com a objecte d'estudi és encara una disciplina jove. La seva pràctica investigadora és recent, ja que pràcticament fins a la segona meitat del segle XX no s'analitza la traducció com a fenomen global amb eines científiques equiparables als estudis realitzats en altres disciplines socials. Aquesta falta d'espai propi en la recerca ha fet que els diversos estudiosos de la traducció hagin hagut d'acabar l'anàlisi d'aquesta activitat des d'aparells metodològics de diverses disciplines. L'anàlisi de la traducció com a producte cultural va partir de la matèria considerada més afí: la lingüística. Constatats els factors que no es podien explicar per mitjà de la lingüística, es va haver de recórrer a la sociolingüística i a la psicologia.¹ Darrerament, els estudis de traducció abracen disciplines molt diverses a través de les quals es vol descriure alguns factors socioeconòmics i ideològics que intervenen en la presa de decisions del traductor. En conseqüència, la traducció com a procés, més que com a producte, s'ha convertit en el punt de mira dels diversos corrents investigadors.

¹ Cal destacar aquí els anomenats "Thinking Aloud Protocols", que pretenen estudiar els processos psicològics sota els quals opera el traductor.

Si atenem a la demanda actual de traduccions i a les condicions contextuals a què se sotmet, convindrem que la traducció és una activitat econòmica i que com en qualsevol altra activitat són diversos els participants que hi intervenen, a més del traductor. Aquesta perspectiva facilita la comprensió de com és el procés de traducció si comptem com a premissa l'anàlisi de quines són les expectatives, les demandes i les restriccions de la resta de participants.²

Malgrat que els factors anteriors afecten la presa de decisions, el traductor sempre ha estat considerat el responsable últim del text que ha elaborat. En moltes de les traduccions de textos clàssics –gràcies a les quals hem tingut accés a obres de gran interès - el traductor recorre a paratextos com el prefaci per explicar de quina manera ha enfocat el seu treball. Es tracta, però, de justificacions particulars, tot i que molt sovint poden ser emmarcades dins de tendències de l'època i, per tant, hom hi pot detectar trets comuns.³

Ja hem definit l'objectiu d'aquest treball com l'anàlisi de l'aportació informativa de la traducció de les referències culturals i, en especial, com els destinataris de la traducció recullen la informació sobre l'entorn social dels personatges de ficció. És per això que ara farem un repàs de les disciplines a les quals ha calgut recórrer, des de la lingüística als estudis sobre la cognició, un camp científic que autors com Lefevere i Bassnett (1998) i Hermans (1996) ja han relacionat amb l'activitat traductora.

² Vegeu Bassols (et al.) (1995a)

³ Vegeu Mallafrè (1991:17-45)

2.2 La traducció com a operació lingüística

Els estudis sobre la traducció es van iniciar després de la Segona Guerra Mundial de la mà de la lingüística, ja que es va considerar una operació que actuava sobre la llengua. La mateixa lingüística explicava amb eines encara matusseres la sofisticació d'un codi que relaciona els parlants amb el seu entorn de manera que esdevé el mitjà que els permet d'adquirir, com pretén demostrar aquest treball, unes creences concretes del món, alhora que es converteix en el marc on es negocia la conservació i la renovació dels valors socials.

En aquest context, l'anàlisi de les traduccions i la discussió sobre els criteris que les haurien de regir no han estat senzilles i, de moment, la perspectiva només lingüística no ens ha dut gaire lluny.

Fawcett (1997:2) assenyala que traducció i lingüística es poden relacionar en dos plànols diferents:

One can apply the findings of linguistics to the practice of translation, and one can have a *linguistic* theory of translation, as opposed, say, to a literary, economic or psychological theory of translation.

Quant a la utilitat del primer plànol que defineix Fawcett, si per analitzar com traduïm partim de com s'estructura cada llengua, aviat comprovarem que som en atzucac. El llenguatge es fa esmunyedís a l'hora de ser analitzat. La llengua pot ser comparada a un vidre glaçat, que conté alguna cosa més que una tira morfosintàctica, una possible cadena fonètica; al seu darrere s'amaguen intencions, sentits, una experiència compartida entre els parlants, etc. Tal com remarquen Viswanatha i Simon (1999:176), les mateixes formes lingüístiques

tenen significats culturals diferents en moltes ocasions en cadascuna de les llengües.

Fins i tot el segon plànol que ens assenyalava Fawcett (1997) resulta insuficient, ja que la mateixa lingüística ha hagut de recórrer a la sociologia⁴ per poder explicar com les condicions socials influeixen en les interrelacions personals, tal com es reflecteix en les manifestacions lingüístiques dels parlants.

Per situar els avenços en el camp dels estudis sobre la traducció, analitzarem de quina manera la teoria de la traducció va buscar el suport de la lingüística per explicar l'operació traductora i de quina manera se n'ha anat alliberant.

Conscients de la necessitat d'establir un marc per a la traducció, i com que a primera vista, tal com hem dit, la matèria primera de les traduccions són els encadenats lingüístics, els primers estudis sobre teoria de la traducció publicats en aquest segle, els de Catford (1965) i de J.P. Vinay i J. Darbelnet (1958) es van fixar en la lingüística, i en concret en la lingüística contrastiva, per tal de trobar la solució als problemes de traducció.

El títol que Catford dóna al seu llibre, *A linguistic Theory of Translation*, és prou eloqüent. En una primera definició de traducció diu que:

Translation is an operation performed on languages. (Catford, 1965:1)

El punt de vista de Vinay i Darbelnet també és força similar:

(...) le passage d'une langue A à une langue B, pour exprimer une même réalité X, passage que l'on dénome habituellement traduction. (Vinay i Darbelnet, 1958:20)

⁴ Vegeu apartat III.2.5.

Aquestes definicions són una mica ingènues si pensem en la complexitat del llenguatge humà i aquests mateixos autors s'afanyen a precisar més sobre la traducció en aquestes obres.

Així, Catford concreta què entén per traducció:

(...) a process of substituting a text in one language for a text in another (Catford, 1965: 1).

I al cap d'unes poques pàgines es mostra més concís sobre l'aspecte textual i defineix traducció com:

The replacement of textual material in one language (SL) by equivalent textual material in another language. (Catford, 1965:20)

D'aquesta manera Catford afegeix el concepte de text, i la idea de context lingüístic, a l'hora de tenir en compte com és el procés de traducció. Tot i això, encara som una mica lluny d'una definició reeixida, ja que en parlar de “equivalent”, ens trobem amb un adjectiu que admet moltes possibles definicions.

També Vinay i Darbelnet encara que remarquin:

La traduction est indissociable de la stylistique comparée, puisque toute comparaison doit se baser sur les données équivalentes. (Vinay i Darbelnet, 1958:21)

van afegint nous elements al procés de traducció quan reconeixen que:

(...) il ne suffit pas d'être bilingue pour s'improviser traducteur. (Vinay i Darbelnet, 1958:24)

En conseqüència, la definició de traducció és cada cop més complexa i intenta d'abraçar la globalitat de les variables que la condicionen.

2.3 Les dicotomies del llenguatge

Tot i que ens comuniquem a través de les paraules, és gràcies a tot aquest repertori de mots que obtenim més informació que l'estrictament semàntica - per exemple, de l'usuari i de l'ús⁵, o bé sobre elles mateixes- emfasitzant-ne el significat. Perquè les paraules són només aparentment innocents, la lingüística n'ha volgut estudiar aquesta il·lusió òptica, desemmascarant-ne la complexitat a través de l'anàlisi del discurs.

Saussure uneix una primera dicotomia amb el signe lingüístic:

Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. (Saussure, 1945:128)

El significat i el significant conformen una entitat psíquica en el marc de la nostra llengua materna. A més, amb aquesta definició, Saussure afegeix un valor cultural als mots. Justament és aquest lligam estret la causa de la primera dificultat en traducció, operació que esdevé entre dos codis diferents, on sovint les entitats no coincideixen, per la qual cosa es requereix que s'estableixi entre els dos codis una relació similar a la que els parlants establim intralingüísticament per a qualsevol altre signe.

Per Deslile (1984), la dicotomia del signe lingüístic és en traducció encara massa restrictiva, així divideix l'enunciat (per ell, la unitat mínima de traducció) de la manera següent: per una banda, la llengua aporta significat o denotació a l'enunciat; la parla li confereix el sentit;⁶ i a més postula un valor

⁵ Hatim i Mason (1990) i apartat III.2.5.

⁶ La definició que proposa Deslile per a sentit és la següent:

per a cada enunciat, a causa de la interdependència dels enunciats amb el sistema de la llengua. Per aquest autor, el valor de comunicació és únic per a cada enunciat emès, de manera que aquest enunciat esdevé un acte de parla.⁷

Una altra dicotomia que ja hem començat a apuntar i que és sempre present en la llengua, sobretot quan es converteix en objecte d'estudi de la traducció és la que hem convingut d'establir entre **denotació** i **connotació**.⁸

Chomsky (1965) diferencia entre els conceptes de *competence*:

the speaker-hearer's knowledge of his language (Chomsky, 1965:4)

i *performance*:

the actual use of language in concrete situations (Chomsky, 1965:4).

De tota manera, encara que la *competence* estigui tan poc relacionada amb el procés de traducció, no hem d'oblidar que permet la generació de la matèria primera de la traducció: els encadenats lingüístics.

Le sens d'un message découle de la combinaison et de l'interdépendance des significations pertinentes des mots et syntagmes qui le composent enrichies des paramètres non linguistiques et représentant le vouloir-dire de l'auteur. (Deslile, 1984:59).

Cal tenir en compte, a més, que el sentit és el resultat d'un procés que es va construint al mateix temps que avança el discurs i, en conseqüència, no pot ser estàtic (Wei, 1999:2).

⁷ Vegeu el capítol III.6 d'aquest treball dedicat a la pragmàtica.

⁸ Vegeu el capítol 10, "Léxico, connotaciones y traducción", de G. Mounin (1971). També aporta llum sobre la denotació el punt de vista de Baudrillard (1981:159).

Podríem continuar amb aquestes divisions hipotètiques dels enunciats i difícilment seríem capaços d'establir-ne una classificació que pogués retre compte de totes les diferències postulades per aquests autors i per d'altres, però això no aportaria més llum a les dificultats de traduir qualsevol text.

Partint, doncs, d'aquestes premisses, dels estudis lingüístics dedicats a la traducció, Vinay i Darbelnet (1958) es refereixen a la dicotomia del llenguatge i separen en tot signe lingüístic els signes, que provenen del vocabulari, la gramàtica i l'entonació i els índexs que revelen, per exemple, la condició social, el caràcter, l'humor, etc. del parlant.

Seleskovitch i Lederer (1984) comparteixen aquesta opinió. Per aquestes dues autores, els textos també admeten dos significats:

(...) celui que présente la phrase isolée et celui que présente l'énoncé intégré dans un contexte et dans un savoir pertinent
(Seleskovitch i Lederer, 1984: 49)

A més, els individus apliquem les mateixes estratègies per resoldre les ambigüitats que poden crear certs enunciats. En conseqüència, abraçar la totalitat dels recursos que utilitzen els parlants quan interaccionen amb els seus interlocutors ens port a aportar llum sobre l'adequació de les estratègies traductores.

2.4 El context com a element discriminador

Gutt (1991) fa veure que el significat de l'enunciat:

"We are about to close"

pot tenir dos significats diferents:

1. Do not come in.
2. I'll be with you in a moment.

sempre segons la informació lingüística contextual.

De fet, quan el traductor ha d'interpretar⁹ un text, de res no li serveix identificar-hi dicotomies, més aviat ha de trobar el marc (lingüístic i extralingüístic) que li permeti una única interpretació. El **context lingüístic** es fa sovint necessari per desambiguar, per exemple, la polisèmia dels mots. Tanmateix, per poder avançar en la definició de traducció ens cal incloure el concepte de **context extralingüístic**.

Vegem-ne un exemple. El referent cultural número 1124 de V.2 on figura el corpus del treball, “Twin Cities”, extret de la pel·lícula *Fargo*, fa referència a les ciutats de St. Paul i Minneapolis. Els espectadors només poden derivar la referència a aquestes dues ciutats si saben que són anomenades amb l'expressió “twin cities”. Cal esperar que aquest referent sigui més fàcil de recuperar per als espectadors on es va generar el guió, els Estats Units, que per als espectadors de les versions traduïdes, a conseqüència del grau de coneixement més alt que tenim com a individus del nostre entorn més immediat. Així podem il·lustrar que el context lingüístic resulta de vegades insuficient per desambiguar els enunciats i que el contacte amb l'entorn o context extralingüístic facilita que es pugui associar correctament el referent.

Les referències número 81, 82, 83 i 84 de V.2 també són un exemple de la necessitat de coneixements extralingüístics per poder comprendre més enllà de l'enunciat. A la pel·lícula *Casablanca*, el comissari francès fa veure a Humphrey Bogart, que encarna el personatge de Rick, que el passat d'aquest

⁹ En el sentit més estricte de les aportacions de l'anomenada Escola de Traducció de París.

darrer personatge revela part de les seves inquietuds polítiques. Així, li recorda que és significatiu que fos a Espanya l'any 36 i a Etiòpia el 35, tant per descobrir la seva personalitat com per esbrinar si té els visats alemanys sobre els quals es fonamenta una part de la trama del film.

El valor referencial del lligam polític de Rick amb la República i amb l'intent d'aturar les forces italianes de Mussolini a Etiòpia esdevenen valors expressius que serveixen per definir els ideals romàntics del personatge que encarna Bogart.¹⁰ Aquestes referències han de ser interpretades pels traductors per tal que puguin prendre decisions traductores correctes. La funció de les referències és permetre que els espectadors construeixin una representació de la personalitat de Rick, de manera que la resta d'esdeveniments de la trama resulti versemblant. Però el valor referencial només aportarà informació expressiva sobre el personatge si els espectadors poden trobar, en aquesta ocasió, un context extralingüístic adient.

2.5 El vessant sociolingüístic de la traducció

Es pot considerar un primer intent d'obrir la traducció cap al vessant social contingut en cada llengua, el que presenta Catford (1965) quan diferencia entre *translation* :

the values of TL items are entirely those set up by normal and contextual relation in the TL itself (Catford, 1965:)

¹⁰ Les traduccions al castellà durant la dictadura franquista, tant el doblatge com la subtitulació, van experimentar alguns canvis en el contingut per tal de superar el control ideològic de l'aparell censor.

i *transference* :

operation in which the TL text, or, rather, parts of the TL text, do have values set up in the SL: in other words, have SL meanings.

(Catford, 1965:)

Però cal concretar més sobre l'aspecte de la "transferència" dels valors, ja que l'autor no especifica de quina manera el lector del text traduït pot copsar i comprendre uns valors (els del text original) si no li són propis. Tampoc no ens il·lustra com es realitza la "traducció" dels elements culturals per tal que siguin propis de la llengua de traducció i al mateix temps mantinguin l'especificitat del context de la cultura del text original.

Però malgrat aquestes mancances teòriques, les definicions de traducció i de transferència que ens ofereix Catford recullen la dicotomia del signe que ens presentava Saussure en tant que el significat té un vessant social (i també cultural, ja que la frontera entre grups socials i culturals d'individus és difusa, tal com veurem en el capítol següent).

Una altra distinció postulada per Saussure i que no podem deixar de banda és entre llenguatge i llengua:

La lengua es la parte social del lenguaje. (Saussure, 1945:58)

i entre llengua i parla:

El habla es la suma de todo lo que las gentes dicen (Saussure, 1945:65).

Són precisament aquestes definicions de Saussure les que fan veure a Pergnier (1978) que la traducció està relacionada amb la sociolingüística i no pas amb la lingüística. Aquesta és una afirmació important, atès que el marc teòric que proposem per a la traducció de referents culturals són els estudis culturals, i també els cognitius.

També House (1981), dins del que anomena **aspecte textual del significat**,¹¹ distingeix entre les dimensions de l'usuari i de l'ús. L'anàlisi de l'usuari ens permetrà relacionar-lo amb un origen geogràfic i social, i amb un moment històric determinat. Dins de l'ús lingüístic concret, ens haurem de fixar en el mitjà (escrit, oral, escrit per ser llegit com si fos espontani, etc.), la participació dels parlants en l'intercanvi lingüístic (per exemple, si hi ha unes pautes determinades socialment sobre quina mena de transacció comunicativa és permesa, com seria el cas en una consulta mèdica o en una situació de classe docent)¹², la relació social dels parlants, l'actitud social i el tema (o àmbit del coneixement).

Hatim i Mason (1991), en la seva definició de traducció, també es refereixen a les varietats lingüístiques que depenen de l'**usuari** (que caracteritzen l'idiòlecte i el dialecte del parlant) i de l'**ús** que es fa de la llengua (camp, mode i tenor) i representen la **transacció comunicativa** que es produeix en tota traducció com un dels tres sectors, o dimensions contextuals, del cercle que postulen per aplegar la totalitat del context de les traduccions.¹³

¹¹ Els altres dos aspectes són el semàntic, que defineix com la "relationship of linguistic units of symbols to their referents in some possible world" (House, 1991) -analitzat en la segona secció d'aquest treball-, i el pragmàtic.

¹² En el capítol quart comprovarem que els intercanvis comunicatius són producte d'una certa jerarquia social.

¹³ Les altres dues són el que anomenen **acció pragmàtica** i **interacció semiòtica**. En aquest treball, la pragmàtica té una secció pròpia. Els parlants infereixen informació dels referents culturals com en qualsevol altre exemple d'implicatura i els referents culturals tenen un valor il·locutiü propi, ja que esdevenen actes de parla, dins d'altres actes de parla més amplis.

La interacció semiòtica postulada per Hatim i Mason per a cada unitat comunicativa és tractada detalladament en la secció següent d'aquest treball. La transformació dels

Les obres de ficció recreen aquesta varietat lingüística present en les situacions reals. En un treball anterior,¹⁴ vaig fer notar com la ficció importa de la realitat les diferències lingüístiques entre els parlants. En concret, dins del món que crea l'autora britànica Angela Carter a *Wise Children* (1991), hi ha un paràgraf que expressa clarament la relació entre el personatge i el tipus de llenguatge que utilitza:

Myself, I'd been wondering how the Lady A. would verbalise the technical aspect of her adultery, given the refinement of her vocabulary. Having made the distinction between 'blood' and the actual procreative juice, what would she call the latter? 'Jism'? 'Come'? (Or do you spell it 'cum', I'm never sure.) Sperm and semen seemed altogether too technical for her rethorical mode. I was glad she'd settled on the tasteful compromise of 'seed', although it occurred to me, not for the first time, that a serious language problem existed between the two branches of the Hazard family. (Carter, 1991:215)

La narradora de la novel·la preveu que Lady Atalanta, tal com li escau per condició social, no utilitzarà cap paraula malsonant, ni en una situació dramàtica com aquesta en què li retreu al seu marit que l'abandonés i el posa en coneixement que no és el pare de les seves bessones Saskia i Imogen. Per tant,

referents culturals durant la traducció, i també de la resta dels elements del text original, s'ha d'analitzar des de la perspectiva de la dicotomia del signe. Podríem qualificar d'encertada una traducció si els lectors poden associar els dos nivells del signe proposat com a equivalent en la LT de la mateixa manera que els lectors del text original (sempre que es mantingui la funció en el text original i el text traduït, etc. Vegeu l'apartat III.2.8).

¹⁴ Santamaria (1999).

la condició social de la usuària de la llengua no la fa caure en formes vulgars¹⁵ ni en una situació d'oralitat familiar, durant un intercanvi amb un personatge proper, i en una actitud de sincerament altament emotiva.

2.6 La traducció com a acte comunicatiu

Trobem una definició de traducció més completa que les esmentades anteriorment en l'obra de Hatim i Mason (1991). Aquests autors qualifiquen la traducció de **procés comunicatiu** que té lloc en un **context social**.

D'una banda, de la definició anterior resulta innovadora la perspectiva de presentar la **traducció com un procés** i no com un producte, i això ens ha de permetre d'observar els factors externs que intervenen en la presa de decisió dels traductors.¹⁶ D'altra banda, i relacionat també amb el procés de traducció,

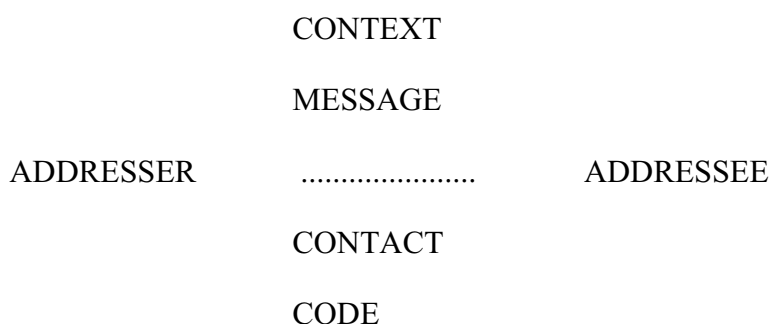
¹⁵ L'adjectiu "vulgar" per definir un registre lingüístic està ideològicament connotat. En parlar de llenguatge vulgar i atribuir-lo a algú pressuposa que qualifiquem també de 'vulgars' les persones que l'empren. Per als altres registres, però, s'empren adjectius que no connoten una valoració tan negativa. Així, formal o informal, fins i tot per als profans en lingüística, té connotacions que el relacionen amb el moment concret de l'intercanvi, mentre que estàndard o col·loquial no serveixen per qualificar persones i familiar o culte són apreciats com a qualitats humanes. Bourdieu (1982:50) remarca que l'excel·lència lingüística es defineix amb els mots "distinció" i "correcció", de manera que s'estableix una jerarquització que porta a l'oposició entre "distingit" i "vulgar". Dins d'aquesta jerarquització, encara en podem establir una de més esclaridora i menys connotada: adequat i inadequat, oposició que fa una referència explícita a la situació concreta de la comunicació.

¹⁶ Vegeu apartat III.2.10 d'aquest capítol.

entendre la importància del **context social** de la traducció posarà de relleu el paper de les referències culturals, objecte d'aquest estudi.

Nord (1991), com altres autors, també destaca el **vessant comunicatiu** de la traducció. Veu el traductor com un participant més en l'acte de comunicació -la finalitat última de la llengua segons Sapir- i l'afegeix als sis factors descrits segons el model de Jakobson.

Recordem que l'esquema de Jakobson és el següent:¹⁷



Nord (1991) incrementa el model anterior en el cas de la traducció afegint-ne nous factors. Segons aquesta autora participen de la traducció com a acte comunicatiu els següents factors:

Initiator (customer); translator; target text; target addressee or recipient; source text; source language; source language or text-producer; source language sender; particular conditions of the source culture; source text addressee or recipient. (Nord, 1991:4-5)

¹⁷ Analitzarem la importància de les funcions associades a cada factor segons Nord a l'apartat III.2.9.

2.7 El traductor com a mediador cultural

Descartem, per les raons adduïdes més amunt, que hi hagi només una transferència lingüística en les traduccions. El traductor, si bé actua d'enllaç lingüístic, el seu paper més compromès és el de mediador cultural.¹⁸ Tal com assenyala Abdulla (1999:13):

The choices made by the translator, although on the surface are primarily linguistically-oriented, are actually based on criteria that lie beyond the immediate stringencies of language and are located on the level of culture, identity, and ultimately ideology.

Deixarem de banda, de moment, les qüestions relacionades amb la identitat i la ideologia, que escatirem en uns apartats propis al llarg d'aquest treball, i ens centrarem en l'estudi del trasllat cultural que comporta tota traducció i de les dificultats que se'n deriven.

Sobre aquestes dificultats dels traductors en el seu paper de mediadors culturals, cal tenir en compte les aportacions de Nida (1974), segons el qual, la posició del traductor com a bon coneixedor de la cultura on s'ha originat el text que ha de traduir pot comportar-li alguns problemes en el moment de trasllat

¹⁸ La relació entre llengua i cultura és molt estreta, tal com recull Turner (1988:42 i 43) en les dues afirmacions següents:

language is the major mechanism through which culture produces and reproduces social meanings

i

what language does is to construct, not label, reality for us.

vers la llengua de traducció. Nida (1974) defineix aquests problemes com a “personals” i postula, entre altres motius, que són fruit de l’assumpció errònia del traductor que els coneixements dels lectors i els seus són equiparables.¹⁹

Per tal que els traductors puguin acomplir amb èxit la tasca de mediadors culturals cal, en primer lloc, que puguin entendre el missatge contingut en l’original. En segon lloc, a l’hora de traslladar el contingut dels enunciats, el traductor es troba en la necessitat de recórrer a certes tècniques per tal de preservar el significat de l’original en el text traduït. També l’ús de certes tècniques, sense entendre quines conseqüències cognitives poden derivar-ne, pot fer modificar la recepció de les traduccions.

Quant a una segona causa d’errors argumentats per Nida (1974), segons aquest autor fruit d’un respecte excessiu per la forma del text original, podríem resumir que a grans trets són dues les estratègies que pot adoptar el traductor.²⁰ Es tracta bàsicament de la dicotomia entre la fidelitat a l’original o de fidelitat

¹⁹ Altres autors també han tingut en compte la singularitat dels coneixements dels traductors i de quina manera aquesta realitat condiciona el terme mitjà d’informació addicional que el traductor afegeix per tal d’ajudar a la comprensió del text original en relació als aspectes que els destinataris de la traducció no podrien arribar a copsar. Per exemple, Cronin, en el seminari que va impartir a la FTI de la UAB el gener de 1999, va definir els traductors com a nòmades, pel seu viatge constant entre la cultura de la llengua original i la llengua de traducció.

²⁰ A l’apartat següent ens adonarem que el traductor no està sol a l’hora de decidir una estratègia concreta.

als lectors.²¹ Nida (1974) proposa de parlar de correspondència formal i equivalència dinàmica.²²

En la **correspondència formal**, el traductor busca de reproduir en el text traduït la forma del text original i la presentació del contingut a partir de l'estructura ideològica de la cultura d'origen. En canvi, amb l'**equivalència dinàmica**, el traductor es fixa més en el seu lector i en la seva resposta. Així, la definició que proposa Nida de traducció és la següent:

Translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source language message, first in terms of meaning and secondly in terms of style (Nida, 1974:12)

En el moment de la publicació de la seva obra, l'aportació innovadora d'aquesta definició són les precisions subsegüents de més proper, natural i equivalent. L'equivalència que cal perseguir en traducció és aquella que s'ajusta, encaixa, en la cultura receptora i que permet de copsar el significat original.

Ens els darrers anys, els estudis sobre traducció han intentat també de descriure la traducció com una operació realitzada entre dues cultures. Així s'explica en el capítol de Snell-Hornby (1988) dedicat a la "Translation as a Cross-cultural Event", sobretot perquè afirma que el traductor més que bilingüe ha de ser bicultural per tal que pugui desenvolupar correctament la seva tasca, és a dir perquè pugui traslladar de manera adient la informació que conté l'original.

²¹ Des de visions postmodernes sobre la traducció, com la de Niranjana (1992:47), s'ha criticat les dicotomies (fidel i infidel, llibertat i esclavitud, lleialtat i traïció) que des de l'humanisme i l'empirisme s'ha atribuït a la traducció sense qüestionar-ne les implicacions.

²² En els darrers treballs, Nida s'ha allunyat d'aquesta dicotomia i s'estima més de parlar de graus d'equivalència, però, per motius de coherència en l'exposició, volem reflexionar encara sobre aquesta qüestió.

Cal que el traductor valori en quina mesura poden ser enteses en la cultura de recepció de la traducció les referències culturals que es manifesten en l'original. La tasca dels traductors consisteix, doncs, a traslladar a la llengua de traducció el significat -en el sentit més ampli possible- dels enunciats²³ i no cal que comuniqui als lectors potencials del text traduït altres significats que s'haurien pogut desprendre d'aquell text original si hagués estat enunciat en unes altres circumstàncies. No s'ha de perdre de vista que la finalitat última de la traducció, com a acte comunicatiu, és que el resultat, amb terminologia d'Austin (1962), sigui feliç.

En tots els casos, els traductors han de valorar de quina manera els contextos lingüístics i extralingüístics poden ajudar als destinataris de la recepció a inferir el significat de manera semblant al que oferia el text original. Malgrat aquesta ponderació constant, a mesura que la traducció avança, la tendència dins dels estudis de traducció és analitzar majoritàriament els productes d'operacions traductores on cal la mediació manifesta dels traductors. És a dir, totes aquelles ocasions en què el trasllat representa un repte per als traductors, una dificultat per a la traductologia.

Aquesta presumpció de no inferència del traductor en alguns casos no té cap fonament teòric, ja que no es poden postular activitats diferents per a una mateixa tasca, més aviat cal explicar els resultats diferents a causa d'una anàlisi en què només s'ha valorat el nivell superficial del llenguatge.

Quan es tracta de traduir referents culturals, també podem trobar exemples que comporten pretesos problemes de traducció i altres en què no sembla que el traductor s'hi hagi hagut d'entretenir. En aquest treball, tal com es pot veure a V.2, on es recull el corpus dels referents culturals, no hi ha només les

²³ Naturalment d'acord amb la funció que s'hagi atribuït al text traduït, segons les normes de la cultura d'arribada, etc. Vegeu l'apartat III.2.10.2

referències a realitats de la cultura on s'emmarca la narració fílmica que poden causar dificultats de comprensió als individus d'altres societats. Aquest treball, doncs, s'allunya de la línia general dels estudis sobre la traducció, perquè l'objectiu és analitzar quines representacions mentals sobre els personatges de ficció es creen en els espectadors de guions subtitulats, per la qual cosa es fa necessària la globalitat de referències que cada personatge té associades. Es tracta, doncs, d'una actitud davant de la interpretació més que no pas una descripció de les realitats descrites pels referents.

Vegem alguns exemples extrets del corpus de referents culturals de V.2. En una primera comprovació, a partir del nivell lingüístic més superficial de la traducció com a producte, pot fer l'efecte que el traductor no ha incidit en el trasllat dels referents número 797 i 149, ja que "unionists", esdevé "unionistas", de la mateixa manera que "cognac" apareix en el subtítol com a "coñac". En un altre cas, podríem considerar que la intervenció del traductor és present en el trasllat de "killing", 795, que es converteix en "violència" o de "rep", 895, que esdevé "abogado". En aquest treball, però, per l'interès a analitzar la funció expressiva dels referents culturals, hem inclòs en el corpus tots els reàlia. A més, es pot postular que els traductors analitzen la totalitat de les referències culturals d'una manera similar abans de traduir-les, ja que en tots els casos han de prendre decisions sobre quines tècniques empraran.

Comprovarem que no es tracta d'un procés binari (modificació del referent original respecte de la no-modificació), ja que podem observar una certa gradació en la intervenció dels traductors també en el nivell superficial. Així, d'una banda, "The Cloisters", 891, apareix en el subtítol com "*The Cloisters*" o "corned beef", 829, com a "*corned beef*". És a dir, el traductor ha decidit de mantenir la forma estrangeritzant del referent en el subtítol, tot i que ho ha assenyalat tipogràficament amb cometes o amb cursiva en el seu text.

En qualsevol dels exemples, el traductor ha hagut de valorar el text original i de quina manera serà entès per uns espectadors hipotètics. Podem explicar la presència de la intervenció dels traductors en el nivell superficial del llenguatge a partir de la necessitat que puguin sentir d'ajudar els destinataris de la traducció a comprendre el referent: si el context, lingüístic o extralingüístic, és insuficient per als nous espectadors, que el traductor hi voldrà col·laborar per tal que la comunicació sigui completa.

2.8 Tècniques de traducció

En aquest apartat analitzarem de quina manera els estudis sobre la traducció classifiquen el que consideren intervencions dels traductors en els textos que generen per tal que els nous destinataris puguin comprendre el seu significat d'una manera similar als usuaris del text original.

Una classificació que ressalta la bipolaritat en les tècniques de traducció emprades en el cas de les referències culturals és descrita a Díaz Cintas (1997). Aquest autor defineix les transformacions que pateixen els culturemes de la manera següent:

- a) obligatorio, cuando da fe de un fenómeno translémico coyuntural que se presenta más o menos obligatorio y que no permite ningún tipo de libertad al traductor. (Díaz Cintas, 1997:48)

- b) no obligatorio, cuando el traslema en juego se caracteriza por su falta de acoplamiento directo al código del polo meta, y en consecuencia delata su proclividad a una mayor elaboración por parte del traductor en su búsqueda del equivalente. (Díaz Cintas, 1997:48-49)

Històricament una de les primeres taxonomies sobre les tècniques que utilitzen els traductors en la cerca d'un equivalent va ser presentada pels autors Vinay i Darbelnet (1977:46-55), els quals distingeixen entre el que anomenen traducció directa (que inclou els procediments de manlleu, calc i traducció literal) i traducció obliqua, quan la traducció no es pot fer mot a mot. Els quatre procediments d'aquesta darrera categorització són la transposició, la modulació, l'equivalència i l'adaptació.

Aquesta és la taula, amb exemples, que proposen per als diversos procediments de traducció (Vinay i Darbelnet, 1977:55), on s'indica un grau de dificultat més elevat a mesura que s'avança de la categoria 1 a la 7:

TABLEAU GÉNÉRAL DES PROCÉDES DE TRADUCTION

	<i>Léxique</i>	<i>Agencement</i>	<i>Message</i>
1. Emprunt....	F. Bulldozer A. Fuselage	F. Science-fiction A. (Pie) à la mode	F. Five o'Clock Tea A. Bon Voyage.
2. Calque.....	F. Economiquement Faible A. Normal School	F. Lutétia Palace A. Governor General	F. Compliments de la Saison A. Take it or leave it
3. Traduction littérale.....	F. ink A. encre	F. L'encre est sur la table A. The ink is on the table	F. Quelle heure est-il? A. What time is it?
4. Transposition.	F. Expéditeur A. From:	F. Depuis la revalorisation du bois A. As timber becomes more valuable	F. Défense de fumer A. No smoking.
5. Modulation....	F. Peu profond A. Shallow	F. Donnez un peu de votre sang A. Give a pint of your blood	F. Complet A. No vacances
6. Equivalence...	F. (Milit.) La soupe A. Br. (Milit.) Tea	F. Comme un chien dans un jeu de quilles A. Like a bull in a china shop	F. Château de cartes A. Hollow Triumph
7. Adaptation	F. Cyclisme A. Br. cricket A. U.S. baseball	F. En un cop d'oeil A. Before you could say Jack Robinson	F. Bon appétit! A. U.S. Hi!

En aquesta taula podem veure que Vinay i Darbelnet consideren que les dificultats de la traducció requereixen actuacions dels traductors en el plànol del lèxic, de la sintaxi i del missatge.

Però no totes les categories coincideixen amb el que hem acordat d'anomenar en aquest treball “referents culturals”,²⁴ ja que aquest terme no inclou alguns dels elements al·ludits per Vinay i Darbelnet en aquesta taula. Així, en aquest treball, *Normal School*, *Governor General* i *Château de cartes* són considerats referents culturals, mentre que *shallow*, *like a bull in a china show* o *Hi!* no serien potencialment definits com a referents culturals.

La diferència entre aquest treball i altres treballs sobre traducció en general, tal com hem argumentat a III.2.7, rau en el fet que en el nostre estudi hem inclòs totes les referències a la cultura que es poden associar als diversos personatges de les obres filmiques. En canvi, en els treballs consultats es fa només menció de les modificacions que hi imprimeixen els traductors. Ens interessa analitzar de quina manera pot fer variar la percepció del personatge la desconexió de la referència a la cultura original i, fins i tot, la transformació que s’hi hagi ocasionat durant el procés de traducció.

Altres treballs causen un decalatge similar²⁵, fins i tot quan presenten propostes teòriques per aplicar concretament al cas de les referències culturals en la subtitulació. Aquest és el cas de les estratègies que suggereix Nedergaard-Larsen (1993:219):

²⁴ Vegeu definició a III.2.12.

²⁵ Vegeu Newmark (1988:91-92).

Translation strategies for culture-bound problems		
Transfer/loan	Identity/exotism	la Comédie Française → la Comédie Française
	Imitation	secrétaire d'Etat → statssekretaer (Secretary of State)
Direct translation		lycée → gymnasium (grammar school)
Explication		HEC → handelshøjskole (Business school) Place Beauvau → Indenrigsministeriet (Ministry of the Interior) la Révolution → den franske revolution (the French Revolution)
Adaptation to TL-culture	Situational adaptation	agrégé d'histoire → cand.mag. i historie (M. A. in History)
	cultural adaptation	Rue Saint-Denis → Halmtorvet (Soho)
Omission		

Aquesta autora elabora una classificació de les estratègies amb la finalitat de resoldre els problemes causats pels elements culturals. En canvi, en el corpus de V.2 podem comprovar que són molts els referents culturals que permeten la identificació dels personatges de ficció en un espai social concret, però que no rebrien cap etiqueta de trasllat d'acord amb la taula que acabem de reproduir. Vegem els exemples extrets de la pel·lícula *Mars attacks* –el referent traduït que figura a la columna amb aquest títol és el que apareix en el subtítol de la versió traduïda que hem consultat; de moment, no farem cap valoració sobre la

traducció per il·lustrar el rendiment d'aquesta classificació en l'estudi posteriorment exposat dels referents culturals:

Referent original	Referent traduït	Tècnica Nidergaard-Larsen
New Year	Año Nuevo	
interstate	Interestatal	Imitation
barbecue	barbacoa	Identity
Washington DC	Washington DC	Identity
6 o'clock news	—	Omission
prime time	máxima audiencia	Situat. Adapt.
DEFCON 4	DEFCON 4	Identity
warship	naves de guerra	
advanced technology	tecnología avanzada	
peaceful	pacíficos	
barbaric	bárbaras	
extraterrestrial life	vida extraterrestre	
media	medios	
Cerruti	Cerruti	Identity
speech	discurso	
statesman	estadista	

Abraham Lincoln	Abraham Lincoln	Identity
silk	seda	
free world	mundo libre	Imitation
color	color	
Roosevelt	Roosevelt	
chim	cretona	
Las Vegas	Las Vegas	
Nevada	Nevada	
Washington	Washington	
decor	Decoración	
lighting	Iluminación	
traffic	tráfico	
marry	casarse	
crook	ladrón	Situat.adapt.
game	juego	
Earth	Tierra	
roulette	ruleta	
New York City	Nueva York	Cultural adapt.
bra	sujetador	
show	programa	Situat. Adapt.
emergency announcement	declaración de	Imitation

announcement	ción de emergencia	
White House	Casa Blanca	
Princeton	Princeton	
graduation	Graduación	Imitation
Perkinsville	Perkinsville	
Kansas	Kansas	
Hubble space telescope	telescopio Hubble	Imitation
regular programmes	programación	Situat.adapt.
decoder	descodificador	
deanalyzed	analizados	
flying saucer	platillos voladores	
Mars	Marte	
God bless you all	que Dios les bendiga	Imitation
donouhgt	donut	Imitation
base	base	
raise	subir el sueldo	Cult. Adapt.
East	Este	Imitation
family	familia	
Chairman of the American Academy of	Director de la Academia Estad-	Imitation

Astronautics	unidense de Astronomía	
space	sonda	
canals	canales	
knowledge	Conocimiento	
ideas	—	Omission
Universe	universo	
van Buren china	vajilla van Buren	Imitation
car	carbono	
nitrogen	nitrógeno	
telepathic potential	capacidad telepática	
technical development	desarrollo tecnológico	
human race	raza humana	
translating computer	ordenador de traducción	
alcoholic	alcohólica	
Universe	universo	
millenium	milenio	
rainforest	selva tropical	Cult. Adapt.
karmic	kármico	
home	residencia	
train	tren	
Hollywood	Hollywood	

Lawrence Welk show	programa de Lawrence Welk	Imitation
Allah	Alá	
pork	cerdo	
demon	demonio	
zoo	circo	Cultural adapt.
liberals	liberales	Imitation
intellectuals	Intelectua-les	
peace	pacifistas	
foreign digna	Dignatarios extranjerros	
state	estado	
ambassador	embajador	
Armed Forces of the United States	fuerzas armadas	
in peace	en paz	
surrender	me rindo	
cultural misunderstanding	Malentendido cultural	
limo	limousina	Imitation
sphinx	esfinter	
glands	glándulas	
sexual organs	órganos sexuales	
Congress	Congreso	Imitation

Legislative Branch	Legislativo	
Executive Branch	Ejecutivo	
Secret Servie	Servicio Secreto	
nuclear deterrance	Armas nucleares	
order	Órdenes	
war	guerra	
command	puesto	Situat.Adapt.
schools	colegios	
garbage carried out	recoger la basura	
cop	agente	
world leaders	líderes mundiales	
Capitole	Capitolio	Imitation
TV	tele	
Kennedy	Kennedy	
drink	copa	
Lincoln	Lincoln	
James Monroe	James Monroe	
Nancy Reagan	Nancy Reagan	
Tahoe Caves	Cuevas de Tahoe	
last Will and Testament	mi última voluntad	
sign	firmar	
nuclear capabilities	armas nucleares	
order	orden	

yes, Sir	sí, señor	
American hero	héroe americano	
human beings	seres humanos	
US army	ejército de los EE.UU	
eagle	águila	
Heavy Weight Champion of the World	Campeón Mundial de los Pesos Pesados	
Congressional Medal band	medalla de honor del Congreso	
highest condecora- tion	Condecoración más alta	
medal honour	medalla de honor	
tippies	tiendas	

A partir de l'exemple anterior, veiem com la classificació de tècniques de traducció que proposa Nedergaard-Larsen (1993) és insuficient per abraçar tots els referents culturals, associats a cada personatge i que compleixen la funció d'inserir en la ficció els personatges en un espai social concret, com argumentarem més endavant.

En conseqüència, aquest treball s'allunya de la tendència general dels estudis sobre la traducció i s'hi inclouen totes les referències a la cultura, ja que no s'intenta d'abraçar només les situacions en què les referències culturals plantegen un repte de traducció. Així, la finalitat no és descriure quines estratègies poden utilitzar els traductors, sinó com caracteritzen els personatges de ficció les referències culturals encara que es pogués plantejar que el traductor realitza la seva tasca de manera automàtica.

En general, les traduccions de les referències culturals afegixen informació²⁶ per tal que puguin ser compreses pel nou públic. Moya (1993:25) amplia la classificació de Newmark (1992:129-130) sobre els tipus d'informació acompanya les referències culturals alienes, i en concret sobre els noms propis. Segons Newmark aquesta informació és de caràcter cultural, tècnic o lingüístic i Moya n'inclou dues categories més: la icònica, en què l'ampliació consisteix en un dibuix, i la que anomena editora, per als casos en què s'afegeix un subtítol. L'exemple que dona aquest darrer autor és la d'*Arlington*, on la informació nova podria explicar que es fa referència al cementiri del comtat de Virgínia on s'enterren els soldats caiguts durant les guerres.

El problema, quan ens referim a l'ampliació d'informació, és determinar quanta informació convé d'afegir, tal com remarca Mayoral (1994). A més, contràriament al que passa en altres tipus de traducció, les restriccions dels

²⁶ Vegeu Bassnett i Trivedi (1999:23)

propis subtítols²⁷ no permeten que aquestes ampliacions siguin sempre possibles.

Un factor que es constitueix en variable a l'hora de cercar una traducció de les referències culturals que permeti als destinataris del text traduït d'inferir una càrrega informativa similar sobre cada personatge és el grau de coneixement que tenim de la cultura original i, en conseqüència, de les expectatives que tenen els lectors de la traducció sobre el text original.

2.9 Acostament, estrangerització i la creació d'espais tercers

Una primera premissa que ens marca els límits d'estrangerització d'originals, i en concret dels referents culturals, és que la traducció ha de permetre de comprendre la referència original. Una segona premissa ve determinada pel marc d'intertextualitat on es generen les traduccions i que ha configurat en els lectors de textos traduïts²⁸ un certs gustos i uns límits a l'acostament.

Aquest límit d'acostament acceptat pot percebre's més encara quan es tracta de les referències culturals, ja que tal com diu Rabassa (1996):

To make Martín Fierro a cowboy is to ruin the poem. The gaucho and the cowboy lived on the plains, rode on horseback, herded cattle, and fought Indians, yet it is ludicrous to think of John Wayne as a gaucho. It is the culture that matters, and culture is most often made up of the lesser details: squatting and sipping

²⁷ Vegeu apartats III.3.6 i III.3.7.

²⁸ En l'apartat següent (III.2.10) analitzarem de quina manera estan predeterminades les preferències dels lectors.

mate or drinking black coffee, wearing *bombachas* or chaps, relying on the pistol or the long knife. (Rabassa, 1996:190)

En concret, un dels perills dels que ens adverteix Kelly (1998:202) si volem acostar la traducció filmica als nous espectadors és la següent:

I would argue that viewers should be aware that they are watching a foreign film and they should not be lulled into the illusion that they are not. Otherwise, we are falling into the trap of cultural imperialism as we endeavour to erase signs of foreignness from the imported film.

Precisament, una de les estratègies que s'utilitzen als textos per plasmar que es tracta de traduccions, és la de no adaptar aquestes referències a la cultura de la llengua de traducció. Però fins i tot en aquest cas, la traducció només serà possible a partir de les similituds. Només podem entendre allò que coneixem, encara que això en traducció impliqui la doble operació d'assignar valors a la referència aliena a partir dels valors de la cultura pròpia. Tal com postula Aaltonen (1996a):

Translation is a process that involves looking for similarities between languages and cultures -particularly similar messages and formal techniques- but it does this only because it is constantly confronting dissimilarities. (Aaltonen, 1995a:306)

L'acte de la traducció es produeix en un mitjà, en una cultura, i aquesta realitat juga un paper decisiu en les opcions del traductor. Aaltonen (1995:5) conclou, a partir d'un treball sobre la traducció d'obres de teatre irlandeses al finès, que l'acostament o naturalització és més permeable si -entre altres- la realitat descrita és coneguda en el sistema de la llengua de traducció i l'acostament és fruit de les convencions del gènere (Aaltonen, 1996:19). Per mitjà de la traducció es procura de fer encaixar els estereotips que té creats la cultura de la llengua de traducció i s'intenta de no vulnerar les seves convencions literàries.

La traducció actua com un acte de violència en incorporar-se a una nova cultura.²⁹ Les referències a la cultura original són un dels elements que més identifiquen els lectors del text traduït com a foranis, i en conseqüència dels que els traductors tracten amb més atenció.³⁰

Venuti (1995) qualifica el resultat habitual de les traduccions de la manera següent:

Yet because this interpretation (d'una llengua i una cultura alienes) is determined by various domestic factors -most decisively, the translator's knowledge of the foreign language and culture, as well as their relation to domestic cultural values- a translation always communicates a foreign text that is partial and altered, supplemented with features peculiar to the translating language. (Venuti, 1995:9)

Aquesta alteritat ens duu a un terreny ben adobat per a les crítiques que sovint reben els traductors de part dels usuaris de les seves traduccions i dels autors.

La traducció actua en aquest món preglobalitzat com un substitut de l'original. Tenim la necessitat de conèixer l'altre, cosa que es fa impossible si no ens hi podem comunicar. Conseqüentment s'incrementa constantment la necessitat de

²⁹ Hi ha una violència simbòlica, i no pas física, cada vegada que s'intenta que una construcció de la realitat determinada s'adapti a una altra. Vegeu els apartats III.4.8, III.4.9 i III.4.10.

³⁰ En els apartats III.4.8, III.4.9 i III.4.10 d'aquest treball analitzarem com la reproducció ideològica que cohesiona el grup tendeix a implicar processos d'arrelament invisibles. En conseqüència, les referències a la cultura aliena, per la seva visibilitat intrínseca, difícilment podran arrelar en la cultura de la LT només a través de la traducció.

traduir. Però els usuaris de les traduccions són conscients de ser els receptors d'un acte comunicatiu amb mediador i això fa que augmentin els recels.³¹

De vegades són els mateixos autors els que es neguen a ser traduïts. Cronin (1995) constata que alguns poetes irlandesos es neguen a deixar traduir la seva obra a l'anglès, ja que consideren que el procés de traducció d'una llengua original minoritzada a una llengua de traducció majoritaritzada debilita encara més la llengua minoritzada. Trobem també una descripció d'aquesta alteració en la citació següent:

The aim of translation is to bring back a cultural other as the same, the recognizable, even the familiar; and this aim always risks a wholesale domestication of the foreign text, often in highly self-conscious projects, where translation serves an imperialist appropriation of foreign cultures for domestic agendas, cultural, economic, political. (Venuti, 1996:196)

De tota manera, tal com ens recorda Cronin (1995), els parlants de llengües minoritzades existeixen enmig de les traduccions des de fa molts anys i, possiblement, aquest és el futur també per als parlants de llengües majoritzades.

En qualsevol cas, com més distància cultural hi hagi entre els entorns del text original i del text traduït, més haurà de procurar el traductor d'acostar els referents als nous lectors i usuaris de la traducció. Aquesta intervenció no ha de ser vista com una influència negativa a l'hora de recollir resultats:

³¹ S'ha considerat que els traductors han estat els causants d'un cert caos social. Se'ls han atribuït tota mena de desgràcies socials, a conseqüència d'incidents diplomàtics, causats per males traduccions. De tota manera, el paper dels traductors és vist com a marginal i el seu nom poques vegades és recordat. Fins i tot és ignorat en els casos extrems, volem dir després d'haver provocat la "confusió", és a dir "la conseqüència de una comunicació

The distance of the outside translator can be a useful tool if the task is approached with respect and a desire to experience another vision of the world. (Coates, 1996: 222)

La citació precedent fa esment del respecte amb què caldria que la traducció s'apropés a les realitats culturals on s'ha generat els textos originals. Però aquesta no ha estat sempre l'actitud generalitzada³² i sovint la traducció s'ha utilitzat per reproduir unes visions concretes de l'altre que afavorien una estratègia colonitzadora de la societat que traduïa.³³ Així, la traducció pot servir interessos que promouen maniobres que desenvolupen la dominació de la cultura d'arribada i incrementen la submissió de la cultura original:

Translation can create stereotypes³⁴ for foreign countries that reflect domestic cultural and political values and they can be instrumental in shaping domestic attitudes towards foreign countries. (Schäffner i Kelly-Holmes, 1995:2)

Aquesta reflexió ens porta a considerar un objectiu nou en la traducció, que encara no havíem definit, esdevenir un instrument més de la colonització. La traducció es comporta com si es tractés d'una presentació transparent de l'altre,³⁵ al darrera de la qual s'amaga un propòsit d'oferir-ne una visió

defectuosa, que deja sumido al receptor en un estado de incertidumbre o de falsa comprensión" (Watzlawick, 1981:13).

³² Pot servir d'exemples les traduccions al francès anomenades *Les belles infidèles*.

³³ Vegeu a Venuti (1995a) els exemples de textos japonesos que s'han traduït a l'anglès, o bé capítol 2 de Bhabha (1994) sobre la representació de les identitats.

³⁴ Vegeu una definició d'estereotip a III.5.6.

³⁵ Niranjana (1992:2)

concreta que serveix els interessos de grups determinats de la cultura d'arribada.³⁶

Contraposat a aquest plantejament hi ha la posició radicalment contrària que és definir la traducció com a generadora de nous espais on es produeix una cultura híbrida. Aquests espais, que han rebut el nom de tercers i de fronterers,³⁷ es converteixen en indrets on “les diferències, tant estan en conflicte com en negociació, i en el qual els interessos comuns tant s'articulen com lluiten entre ells”.³⁸

Teòricament la traducció anomenada cultural podria permetre que es poguessin engendrar aquests espais en qualsevol territori, tal com es descriu en aquesta citació:

Cultural translation desacritizes the transparent assumption of cultural supremacy, and in that very act, demands a contextual specificity, a historical differentiation *within* minority position.
(Bhabha, 1994:228)

Pel fet que la traducció relaciona dues llengües que pertanyen a societats diferents, la negociació hi hauria de fer néixer figures diferents d'identitats,³⁹ però cal subratllar que l'intercanvi, quan es produeix entre una cultura/llengua majoritzada i una de minoritzada, fa que el desequilibri sigui encara més pronunciat. Per Godard, l'asimetria entre llengües i cultures provoca una de les situacions següents:

³⁶ Schäffner i Kelly-Holmes, 1995:19

³⁷ Bhabha (1994) i Godayol (1997).

³⁸ Godayol (1997:259)

³⁹ Bhabha (1994:1).

whether one "translates" the self into the perspective of the other or translates the other into the language of the sovereign subject (Godard, 1997:59)

Si bé és cert, com diu Venuti (1995b:10) que

as translation constructs a domestic representation for a foreign text and culture, it simultaneously constructs a domestic subject, a position of intelligibility that is also an ideological position shaped by the codes and canons, interests and agendas of certain domestic social groups

l'apreciació de la cultura aliena variarà en funció de les representacions que hàgim estat capaços d'importar.⁴⁰

Efectivament, aquests espais que es creen per la permeabilitat de les societats no tenen arrels.⁴¹ Es tracta d'espais fronterers on la negociació del sentit és constant i on s'intercanvien els béns culturals. La traducció hi crea, doncs, un tercer espai, on es reelaboren les estratègies que permeten de definir el jo i s'hi inicien nous senyals d'identitat que comporten haver de redefinir el constructe mateix d'allò que anomenen societat (Bhabha, 1994:11).

Malgrat l'efecte positiu que és capaç de desencadenar la traducció cultural en la societat que la rep, cal tenir en compte que en l'ordre social global, aquests espais de frontera cultural no es materialitzen de la mateixa manera entre societats que pertanyen a móns diferents: el de la majoria i el de la minoria. La personalitat de les societats més exposades a rebre representacions alienes,⁴² això és, les cultures dominades, rebaixen les expectatives de donar a conèixer les seves representacions a l'exterior. I, al mateix temps, la consciència que

⁴⁰ Vegeu III.5.10.

⁴¹ Bhabha (1994:125).

⁴² Vegeu III.5.10.

adquireixen sobre les seves pròpies representacions incrementa la vulnerabilitat del seu sistema i l'obre a la recepció de noves ideologies.

En principi, aquesta situació no és perjudicial per se, només cal que sigui reconeguda i que s'hi plantegi una estratègia d'actuació per tal d'assegurar que les llengües minoritzades, i les minoritàries també, puguin fer sentir la seva veu.

2.10 Factors externs que condicionen l'estratègia de traducció

Si assumim que en traducció la comunicació és complexa -tal com argumentava el model de Nord esmentat més amunt- hem de tenir en compte tots els elements com a factors que influeixen en el procés de traducció.

2.10.1 El filtre cultural

El tipus de text pot condicionar l'estratègia traductora del traductor. Així, per caracteritzar el grau d'apropament a la cultura de traducció, House (1981) defineix el filtre cultural per descriure la intervenció del traductor entre el text original i els lectors del text traduït.

Per aquesta autora, segons la tipologia textual on encaixi el text original, el traductor pot decidir de manifestar que aquell text és una traducció o pretendre que es comporti com si fos un original. La seva funció de mediador cultural, inserida en unes condicions socials concretes, que més endavant definirem com a normes, l'obliguen a naturalitzar el text traduït. La definició de filtre cultural la trobem inserida en una altra definició:

In a covert translation the translator has to place a *cultural filter* between ST and TT; he has to, as it were, view ST through the glasses of a target culture. (House, 1981: 196-7)

House (1981) defineix de la manera següent les traduccions encobertes per a textos no de ficció relacionats amb els àmbits de la ciència, la tecnologia i la comunicació de massa:

A covert translation is called whenever as ST is not source-culture linked, and does not have independent status in the source language community. (House, 1981:246)

La diferència respecte a les traduccions que House anomena descobertes, per a textos de ficció o que pertanyen a discursos polítics i religiosos, és la següent:

(...) an overt translation is one which must overtly be a translation, as it were, a "second original". (House, 1981:19)

Schäffner i Adab (1997:329) també consideren que el tipus de text condiciona l'estratègia de traducció, però hi afegixen altres factors, concretament, el propòsit de la traducció, l'estatus del text original o de l'autor del text original, l'evolució del gènere existents i la creació de nous gèneres.

La subtitulació és sempre una traducció descoberta per la mateixa inserció dels rètols al llarg de film que implica i la lectura que n'han de fer els espectadors. La condició manifesta de traducció inclosa en el procés de subtitulació⁴³ no es

⁴³ Alguns autors coincideixen a distingir entre subtitulació i traducció (vegeu III.3.4), ja que veuen en la primera activitat relacionada amb unes tasques que divergeixen de la pràctica traductora general.

pot dissimular i l'espectador s'enfronta a l'acarament constant entre l'original i la traducció.⁴⁴

En canvi, el doblatge pot amagar en certa mesura la condició de traducció. Ballester (1995) i Danan (1991) analitzen de quina manera s'ha utilitzat el doblatge amb finalitats ideològiques quan s'ha volgut encobrir el text original. Es tracta de contextos sociopolítics proteccionistes en què per motius d'exaltació nacional i de censura s'ha planificat una estratègia de traducció determinada.

En altres situacions dins d'un clima política més moderat, les intencions dels canals de televisió que han d'emetre el programa doblat poden comportar traduccions que vulguin dissimular que es tracta de material audiovisual produït en altres estats.⁴⁵

2.10.2 Les normes en el model del polisistema

L'Escola de la Manipulació defensa que són factors externs al traductor els que decideixen el grau d'adaptació cultural. Les normes socials i les convencions literàries⁴⁶ de la llengua de traducció governen les decisions dels traductors quan escullen una estratègia per a les seves traduccions i, en conseqüència, el conjunt de tècniques per poder complir aquesta estratègia plantejada.

L'Escola de la Manipulació fonamenta el seu enfocament teòric a partir de la literatura. Per ells, la literatura actua com un polisistema actiu, on els

⁴⁴ Aquesta confrontació és una font de crítiques a la subtitulació per part d'aquells espectadors que no se senten satisfets amb el tipus de condensacions que han hagut de realitzar els subtituladors. Vegeu també III.3.6 i III.3.7.

⁴⁵ Vegeu Bassols (1995, a i b) i Dolç i Santamaria (1998).

⁴⁶ En els apartats III.3.9 i III.3.10 analitzarem de quina manera certs grups socials d'una mateixa societat tenen poder per decidir sobre aquestes normes literàries.

reajustaments continus permeten que uns textos que en certs moments han actuat com a model central es tornin perifèrics i a l'inrevés.

D'una banda, Toury (1985) formula⁴⁷ una normes que governen les pressuposicions del traductor i que acaben influint en les seves decisions traductores, perquè la dimensió sociocultural de la traducció l'obliga a seguir unes pautes, o unes normes de la mateixa manera com la conducta humana està guiada per normes socials.

Norms are acquired by the individual during his/her socialization and always imply *sanctions* -actual or potential, negative as well as positive. Within the community, norms also serve as criteria according to which actual instances of behaviour are *evaluated*.

(Toury, 1995:55)⁴⁸

La primera restricció, o norma inicial, opera damunt dos elements: el text original, que té un espai concret en la cultura on s'ha generat; i el text traduït, que constituirà una representació de la cultura original i que ocuparà un espai concret en la cultura de la llengua de traducció. Si el traductor conserva les normes de la cultura original, direm que la traducció és **adequada**, i si pretén mantenir les normes de la cultura d'arribada, direm que és **acceptable**.

Una segona distinció porta Toury a destriar entre les normes preliminars i les operatives. Formen part d'aquestes primeres la política de traduccions de la cultura que ha de rebre la traducció i la tolerància a acceptar traduccions de textos ja traduïts a una altra llengua, que acostuma a ser més propera a la llengua de traducció. Entre les normes operatives inclou les matricials, que fan referència al grau de traducció permesa, i les textuals, que defineixen les característiques textuals de la traducció.

⁴⁷ A partir de la proposta de Even-Zohar (1975).

⁴⁸ En el capítol quart aprofundirem en el concepte d'enculturització.

Les normes textuais són definides per Díaz Cintas (1997:44) de la manera següent:

critérios que estipulan el grado de propiedad de una solución translémica ateniéndose a lo que puede ser percibido por la audiencia receptora como apropiado para el producto según coordenadas técnicas, espaciales, temporales o genéricas.

Així, també el context social que ha de rebre la traducció pot aconsellar estratègies diferents, sense que això depengui només de la caracterització tipologia del text. Crisafulli (1993) destaca les diferències entre dues traduccions del Cant XXXIII de la Divina Comèdia fetes per Singleton a l'anglès britànic i de Heaney a l'irlandès. Mentre els lectors de Singleton esperen una traducció més fidel, perquè és una versió més completa, de Heaney s'espera que sigui més lliure per la seva condició de poeta irlandès. Els lectors se senten més còmodes amb la versió irlandesa amb què Ugolino i Ruggiere (Roger a la traducció de Heaney) són antagonistes per motius històrics i polítics. Totes aquestes concessions a la traducció irlandesa es poden explicar, segons Crisafulli, per qüestions d'intertextualitat, ja que la traducció de Heaney va aparèixer a *Field Work* després del poema "In memoriam Francis Ledwidge - KILLED IN FRANCE 31 JULY 1917".⁴⁹

Díaz Cintas (1997) també inclou, a partir de Rabadán (1991), dos tipus més de normes, les de recepció --similars a les textuais, i per les quals es regeixen les

⁴⁹ Després del fracàs irlandès (1916) d'aconseguir la independència d'Anglaterra per mitjà d'una revolta es van succeir uns anys de guerrilla urbana i de repressió. La Primera Guerra Mundial també, a més, va estroncar les esperances d'aconseguir una República d'Irlanda per a tot el territori.

decisiones del traductor com a coneixedor de les peculiaritats d'un polisistema determinat⁵⁰-- i les d'autoritat:

entendida como aquélla que regula la elección, por parte del cliente, o escritor/director creador de la obra original, de la figura del traductor (o cualquier otro actante de gran peso específico en el proceso transléxico) que habrá de encargarse del trasvase lingüístico del PO (polisistema origen) al PM (polisistema meta). (Díaz Cintas, 1997:47)

Tal com assenyala aquest mateix autor o Whitman-Linsen (1992), de vegades el mateixos cineastes decideixen qui volen que realitzi la traducció o qui ha de ser el doblador d'alguns personatges concret.

2.10.3 La pretesa invisibilitat de la traducció

Una de les creences sobre traducció és que un bon text traduït s'ha de poder llegir com si no fos una traducció.⁵¹

Venuti (1995) critica que les traduccions siguin valorades a partir d'aquest criteri. Considera que els traductors haurien d'exercir una certa resistència i fer notar que el text és realment una traducció. Les traduccions no haurien de

⁵⁰ De fet, la singularitat dels traductors rau en el fet que han estat enculturats en dos sistemes diferents, molt sovint en graus diferents, i això els fa portadors d'un coneixement que els obliga a redefinir constantment el grau de coneixement de la cultura original que tenen els destinataris de la seva traducció tal com hem argumentat a III.2.7.

⁵¹ Són molts els estudiosos de la traducció que comparteixen aquesta opinió, que pot ser considerada una de les normes de la manera que acabem de presentar que han estat definides per Toury. Per exemple, Nida (1974) diu:

The best translation does not sound like a translation (Nida, 1974:12)

pretendre de domesticar el text aliè, sinó incorporar-lo com un element estrangeritzant dins la cultura que el rep.

Fluency is thus a discursive strategy ideally suited to domesticating translation, capable not only of executing the ethnocentric violence of domestication, but also of concealing this violence by producing the illusionistic effect of transparency. (Venuti, 1995a:61)

Venuti és traductor de l'italià a l'anglès i aquesta direccionalitat --d'una llengua minoritària a la llengua franca del món actual- provoca que, segons el seu punt de vista, calgui introduir qui son els "altres" als lectors del text traduït. Com hem vist en l'exemple de la traducció de Seamus Heaney, precisament l'èxit de la traducció es pot deure en altres circumstàncies a l'acostament, o naturalització,⁵² que fa el text original cap a la comunitat minoritària. Aquesta dualitat de criteris ens porta a haver d'escatir si, com hem enunciat anterior, divergeixen les preferències entre els destinataris de les traduccions segons si provenen de cultures majoritzades o bé minoritzades.

2.11 La funció d'originals i traduccions

Dins el marc que situa la traducció com una activitat comunicativa, hem de relacionar els sis factors que entren en joc en el model de Jakobson amb les funcions que exerceix el text i que està determinada per cadascun dels sis factors.

⁵² En el sentit definit per Aaltonen (1997:95-96)

REFERENTIAL

EMOTIVE

POETIC

CONATIVE

(o expressiva)

PHATIC

(o apel·lativa)

METALINGUAL (Jakobson, 1960:357)

Dins dels estudis sobre la traducció resulta interessant l'aportació de l'Escola Funcionalista. La definició de funció que proposen és la següent:

Function refers to what a text means or is intended to mean from the receiver's point of view. (Nord, 1997:28)

Això, però, no significa que s'hagin de complir totes alhora o només d'una en una. Més aviat cal que diferenciem entre la funció predominant en tot el text i les funcions marginals de cada microtext. Segons Nord (1998), una de les representants de l'Escola Funcionalista:

Salvo los enunciados puramente fáticos (por ejemplo hablando sobre el tiempo con personas desconocidas con las que nos encontramos en una fiesta), no ocurre con frecuencia que un texto sea monofuncional. (Nord, 1998:71)

Partint d'aquesta premissa, la teoria funcionalista no es fixa tant en la dependència del text traduït respecte al text original com en l'adequació a la funció que ha de complir el text traduït. Nord inclou en el marc on es desenvolupa el procés de traducció el concepte d'encàrrec de traducció. L'encàrrec serà al capdavall l'objectiu que aclarirà de quina manera s'utilitzarà la traducció i, en conseqüència, la seva funció. I també:

The function of the target text is not arrived at automatically from an analysis of the source text, but is pragmatically defined by the purpose of the intercultural communication. (Nord, 1991:9)

A més del concepte de funció, són destacats per l'escola funcionalista els conceptes següents:

Objectiu (aim): Aim is defined as the final result an agent intends to achieve by means of an action. (Nord, 1997:28)

Propòsit (purpose): Purpose is defined as a provisional stage in the process of attaining an aim. (Nord, 1997:28)

Intenció (intention): Intention is conceived as an 'aim-oriented plan of action' on the part of both the sender and the receiver, pointing toward an appropriate way of producing or understanding the text.(...) Viewpoint of the sender.

Aquestes definicions són imprescindibles per als funcionalistes si l'objectiu és poder establir relacions entre el text original i el text traduït. Així, mentre que funció es refereix a la manera com es percep la traducció en la cultura de la llengua de traducció, la intenció pren la perspectiva de l'emissor.

Aquesta escola utilitza el terme **adequació** per definir la manera com s'ha dut a terme la traducció, però de manera completament diferent de la que proposa Toury (1995) i que hem esmentat anteriorment:

adequacy refers to the qualities of a target text with regard do the translation brief (Nord, 1997:56)

i l'**equivalència** és considerada

a static, result oriented concept describing a relationship of 'equal communicative value' between two texts. (Nord, 1997:56)

Són especialment útils per a estudiar la importància de les referències culturals les definicions que proposa aquesta escola per a la funció referencial, l'expressiva i l'apel·lativa sobre les quals basarem aquest estudi.

La **funció referencial**, orientada vers els objectes del món real o irreal, causa problemes al traductor quan els lectors del text original i del text traduït no

comparteixen el mateix coneixement sobre els objectes i els fenòmens que hi apareixen.

La **funció expressiva** es refereix a l'actitud de l'emissor respecte als objectes i els fenòmens. Cal tenir present que:

Dans la communication sociales, l'emeteur est souvent porteur du signe et, en même temps, il est le référent de ce signe. (Xinmu, 1999 :111)

Així, segons aquest autor, quan un soldat porta un uniforme emet un signe d'identitat que té per referent el propi soldat.

En ficció, els personatges expressen les actituds que l'autor li ha volgut conferir per tal de caracteritzar amb més detall el personatge. El món de ficció que hi ha construït al voltant de cada personatge, amb una funció referencial, es projecta de nou cap al personatge i es constitueix en funció expressiva.

I finalment la **funció apel·lativa** per mitjà de la qual s'apel·la la susceptibilitat, les experiències i els coneixements previs del receptor. Si la funció referencial no s'aconsegueix d'establir en el text traduït, difícilment es podrà aconseguir d'activar la funció apel·lativa.

En conclusió, aquestes tres funcions -la referencial, l'expressiva i l'apel·lativa- estan estretament relacionades a l'hora de caracteritzar els personatges, almenys de ficció, i de la seva traducció -adequació i equivalència- dependrà que es compleixi la funció comunicativa que havia marcat l'autor.

2.12 Les referències culturals

L'Escola funcionalista (Vermeer, 1983; Nord, 1997, per exemple) defineix els trets propis de cada cultura com un concepte molt ampli, els **culturemes**:

A cultureme is a social phenomenon of a culture X that is regarded as relevant by members of this culture and, when compare with a corresponding social phenomenon in a culture Y, is found to be specific to culture X. (Nord, 1997:34)

Són culturemes les referències a la cultura del text original i les pautes sociolingüístiques dels seus parlants. Els culturemes inclouren, doncs, les realitats culturals, o reàlia, i els comportaments verbals, behaviouemes, que descriu Nord (1997b).

Una altra classificació més àmplia és la de **marca cultural**:

Sob o conceito da 'marca cultural' (mc) entendemos todas as denominacoes ou expressoes ou referências presentes num texto literário a analisar cujo valor conotativo e/ou carga afectiva (no macro-contexto da obra literária e no micro-contexto do segmento em que aparecem) sao entendidas e compartilhadas, numa espécie de cumplicidade, de forma implícita pelo autor apenas com os integrantes da área cultural a que se dirige a obra e que estao vetados ou provocam associacoes diferentes aos integrantes da área cultural a que vai dirigida a tradução. (Tanqueiro, 1999:32)

Aquesta autora classifica les marques culturals entre els coneixements declaratius, les convencions socials, les associacions col·lectives i les idiosincràtiques. Des d'aquest punt de vista, només els coneixements declaratius són l'objecte d'aquest treball, mentre que la resta, pel seu valor més lingüístic, s'han deixat de banda.

En general, en traducció, l'adaptació dels comportaments verbals pot implicar un allunyament del text traduït respecte al text original. Si n'observéssim el resultat només com a producte, podria fer-nos pensar que el traductor ha comès algun error. Sabem que és un tret cultural agrair certes accions dels nostres interlocutors. Per exemple, en un autobús de Barcelona el conductor i el viatger no s'intercanvien un "gràcies" en donar els diners i el bitllet. En canvi,

la situació en un autobús anglès permetria d'imaginar que els dos interlocutors pronuncien un *gràcies*, o més aviat *K'you*.

És cert que quan parlem de cultura sempre partim des de l'estructura en què hem estat enculturats, la qual cosa fa que veiem que són els altres els diferents –o bé, diuen massa vegades *gràcies*, o bé massa poques. Els culturemes del text original han estat considerats com un dels elements que més maldecaps provoquen en els traductors que pretenen ser respectuosos amb el text original i els lectors del text traduït.

Tot i això, precisament si partim de la hipòtesi que la traducció dels culturemes és possible gràcies al bagatge compartit entre els parlants de les dues cultures implicades, no podem deixar fora del nostre treball els topònims coneguts en els dos àmbits culturals (Londres, Etiòpia o Nova York) o les festes que se celebren en les dues cultures (Cap d'Any). Tal com hem argumentat més amunt el grau de coneixement de les dues cultures relacionades per mitjà del procés de traducció condiona el grau d'acostament de la pròpia traducció.⁵³

A més, tal com veurem en el capítol següent, les cultures no són homogènies en el seu interior. Hi ha grups que estan estructurats a partir de realitats tan diferents que en alguns casos també cal fer adaptacions intralingüístiques.⁵⁴ La traducció també ha de reflectir aquesta situació heterogènia. Nord (1997) s'endinsa en aquesta qüestió i esmenta la classificació de cultura que fa

⁵³ Vegeu III.2.9.

⁵⁴ Cal tenir en compte que una llengua com l'anglès parlada en territoris tan allunyats geogràficament requereix en alguns casos l'adaptació d'alguns textos literaris per tal que puguin ser comercialitzats en altres països. Un exemple és la novel·la *Trainspotting*. Per tal de fer-la comercial als EUA i més enllà de la localització geogràfica on està situada, Glasgow, es va haver d'adaptar per als nous lectors.

Un altre exemple és la necessitat de trobar una llengua no marcada geogràficament per als textos que es volen comercialitzar a l'Estat espanyol i Amèrica del Sud.

Amman (1989), per al qual tota cultura se subdivideix en **paracultura**, que són les normes i convencions vàlides per a tota la societat), **diacultura**, les normes i convencions de cada grup i **idiocultura** per definir les de cada individu. De tota manera, Nord accepta que no sap com cal dibuixar-ne les línies divisòries.

El capítol quart d'aquest treball pretén establir una base per poder distingir què pot ser classificat dins de paracultura i què dins de diacultura. La idiocultura, que podria ser definida per la caracterització de cada ésser real o de ficció, veurem que no és del tot individual, ja que tots estem immersos en algun teixit social i mostrem característiques dels grups de què formem part.

El marc en què situen els personatges de ficció és un reflex de les divisions reals de la situació. En aquest cas la disciplina que ens permet de reflexionar sobre la traducció dels culturemes són els estudis culturals i els estudis sobre ideologia.

Per això, com que l'objectiu d'aquest treball és caracteritzar els culturemes des de la perspectiva de la funció que compleixen en la ficció, parlarem de referents culturals per al·ludir als culturemes, bàsicament als reàlia, com a reflexos de la naturalesa del parlant, com elements que compleixen una funció expressiva i una funció apel·lativa dins del text.

Proposem, doncs, la utilització del terme **referents culturals**, de manera que es pugui aïllar de tot el conjunt de culturemes o marques culturals, aquells que pertanyen al món dels objectes (en el sentit més ampli del terme, tal com es definirà en el capítol quart) amb capital cultural divers. I de tots els aspectes dels referents culturals que podrien ser analitzats, l'objectiu d'aquest estudi és veure quin tipus d'informació cognitiva aporten als espectadors de productes audiovisuals.

3. LA SUBTITULACIÓ COM A PROCÉS DE TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL

3.1 Caracterització dels textos audiovisuals

Quan analitzem la traducció de textos audiovisuals, sovint ens referim només al component lingüístic, ja que és l'únic que es tradueix en la totalitat. De tota manera, convé establir-ne les característiques globals de manera que puguem més endavant analitzar com les diverses estratègies de traducció poden afectar la percepció del text audiovisual traduït.

D'acord amb Delabastita (1989:196) la complexitat dels textos audiovisuals es pot definir de la manera següent:

film establishes a multi-channel and multicode type of communication.

3.1.1 Els canals cinematogràfics

Una de les característiques del text fílmic és que, a diferència d'altres tipus de textos, no compta amb una modalitat de transcripció. El guió previ només reproduïx els diàlegs i algunes anotacions tècniques. El guionista ho deixa tot en mans de la pròpia mirada i de la memòria, és en aquest aspecte un espectador com qualsevol altre. Per aquesta raó, moltes vegades el guió té molt poc a veure amb el film. El text fílmic manté una sèrie de diferències respecte d'altres produccions significants semblants, com és la novel·la. En ell es donen simultàniament el fet cinematogràfic i el text fílmic com a unitats interdependents.

Per tant, el traductor no pot actuar davant del text com si existís una escissió entre aquest i el film. El text traduït resultant està ja mediat no només per diverses mirades, sinó també pels angles de vista, o punts de vista, dels productors del fet cinematogràfic, que no és un text d'autor, sinó d'equip. Un sentit i una significació filmica que signifiquen, perquè la cadena significant engendra un efecte de sentit. Es creen així els plànols, procediments mínims de construcció, les seqüències, els grans segments que amb contigüitat i ben estructurats crearan un determinat text filmic. Hi és també la banda-imatge: imatges fotogràfiques, mòbils, múltiples, com a expressió significant. I la banda-so, amb la música, els efectes, els sorolls. Malgrat tot, la tradició favorable a la pràctica filmica dominant i a determinat tipus de comunicació ha imposat la creença que el text filmic és una narració d'imatges.

El traductor pot treballar amb guions audiovisuals, o bé amb les transcripcions dels diàlegs del text filmic acabat. En qualsevol cas, ha de traduir a partir dels diàlegs i esdevé ell, abans de l'espectador, l'últim mediador, l'última mirada, de tal manera que en forma part. Es converteix en un nou subjecte de l'enunciació i, doncs, de la producció. El traductor està present d'alguna manera entre el text i l'espectador per la qual cosa posa de manifest tant la seva concepció del món com del propi text, n'elabora el sentit basant-se en les imatges, per fer que l'espectador el pugui seguir sense un esforç suplementari. Així, la traducció de textos audiovisuals comporta una certa especificitat que cal conèixer per tal d'assegurar que el trasllat es produeix en condicions òptimes.

Encara que no perdrem de vista les implicacions, especialment les paralingüístiques, que la relació entre la producció -el film- i el sistema -els codis- té amb la producció i el referent, hem de tenir en compte que el traductor d'un text audiovisual parteix del film en projecció entès com a text. Ens situem, doncs, en l'aspecte funcional és a dir en la relació entre producció i referent. Partim de la pressuposició que un film no existeix com a tal més enllà de la relació (lingüística, econòmica i ideològica) amb els espectadors, perquè

d'aquesta manera intentarem aportar, com diria Garroni¹ (1973:135), algun element que ens ajudi a "construir los modelos oportunos, constituídos por elementos formales que funcionen -desde un determinado punto de vista- como invariantes respecto a las imágenes-variantes."

D'acord amb Delabastita (1989:199) cal diferenciar entre els canals visuals i els acústics. Així, presenta la tipologia següent:²

a. visual presentation - verbal signs

referint-se als signes verbals que poden aparèixer en forma de rètols, com a part de la imatge.

b. visual presentation - non verbal signs

on s'haurien d'incloure tots els signes no verbals, és a dir tot el joc de càmeres i plànols, els angles i els efectes produïts per la il·luminació.

c. acoustic presentation - verbal signs

en què es fa referència als diàlegs, a les veus de fons i també a les cançons. En el cas de pel·lícules en què la banda sonora té una relació semàntica, sígnica, o significativa amb el desenvolupament de la trama narrativa les cançons de la banda original seran capaces d'incidir emotivament més en els espectadors amb cultura i llengua idèntica a la pel·lícula que no pas en aquells que observin el mateix film i pertanyin a una cultura diferent, ja que algunes cançons i músiques formen part del bagatge cultural de cada societat, per bé que algunes altres tenen un component més universal. Un cas similar es produeix amb els colors, o amb la vestimenta i amb els conceptes que s'hi relacionen com per exemple l'elegància.

¹ Garroni (1973).

² Gottlieb (1993:265) ofereix una classificació molt semblant a la de Delabastita.

Així, doncs, els criteris de traducció de les cançons variaran en funció de la relació que hom considera que té la lletra amb el desenvolupament de la narració cinematogràfica. En el doblatge, la inserció de subtítols, que corresponguin a fragments traduïts de les cançons quan es tenen per rellevants, no causa tants problemes com quan s'han d'inserir en pel·lícules subtítulades. En aquesta darrera situació pot esdevenir impossible si la cançó se sent com a fons enmig d'una conversa. De qualsevol manera, de vegades la música resulta pertinent no per la relació que estableix la lletra amb la narració, sinó per les connotacions que evoca. En aquests casos, es fa difícil de trobar-hi cap solució que en permeti l'anostrament o la domesticació.

d. acoustic presentation - non verbal signs

Fa referència als efectes sonors que van lligats amb l'acció fílmica. La funció primera dels efectes és recrear un ambient creïble, però també pretenen incidir en la recepció dels espectadors. Així, els sorolls estridents tendeixen en general a crear tensió, mentre que alguns efectes sonors compleixen funcions simbòliques sovint determinades pel context dramàtic.³

Una altra classificació del contingut de les bandes sonores, ja més enfocada a la tasca que hi realitzarà el traductor, ens l'ofereix Mayoral (1993:45):

- palabra (objeto directo del trabajo del traductor),
- ruido (que sitúa la acción y resalta los detalles),
- música (que puede ser objetiva o subjetiva, esencial o funcional; puede servir como sublimación o rebaje del ruido o la palabra, para ambientación, como revelación y estímulo).

³ Vegeu Gianetti (1990:188-193)

3.1.2 Els codis semiòtics

Els codis semiòtics principals són segons Delabastita els següents:

the verbal code (which is actually an aggregate of various linguistic and paralinguistic subcodes). (Delabastita, 1989:196-7)

Amb la caracterització anterior, aquest autor fa referència a les varietats lingüístiques que s'originen a partir de l'usuari i de l'ús i que hem analitzat a l'apartat III.2.5 d'aquest treball per tal de formalitzar-ne la influència en el procés de traducció.

literary codes and theatrical codes. (Delabastita, 1989:196-7)

Aquí s'haurien d'incloure les convencions existents sobre la construcció argumental, els models de diàlegs establerts, les estratègies argumentatives i la relació amb els gèneres literaris.

Malgrat que cal postular unes certes diferències entre els diàlegs teatrals i els cinematogràfics, no ens ha d'estranyar trobar certes coincidències entre els dos gèneres. Així, de les cinc peculiaritats que assenyala Snell-Hornby (1996) respecte el llenguatge teatral, les quatre primeres es poden atribuir també al llenguatge cinematogràfic, ja que està formalitzat per la teoria de l'espectacle:

1. Artificial language⁴
2. It is characterized by an interplay of multiple perspectives
3. Here language can be seen as potential action in rhythmical progression

⁴ El llenguatge artificial és propi de tot els llenguatges de ficció. Es tracta de pinzellades que volen reflectir l'espontaneïtat del llenguatge col·loquial. Per a una caracterització del llenguatge audiovisual, en concret com text susceptible de ser traduït, vegeu Bassols, Rico i Torrent (1997), Agost (1999) i Televisió de Catalunya (1997).

4. For the actor his/her lines combine to form a kind of individual idiolect, a *mask of language*

5. For the spectator in the audience language and the action of the stage are perceived sensuously, as a personal experience. (Snell-Hornby, 1996:33-34)

En aquesta darrera afirmació es recalca el caràcter únic de cadascuna de les obres teatrals, mentre que l'homogeneïtat entre cadascun de les exhibicions d'una mateixa pel·lícula és total. També Delabastita (1989:197) considera que cada actuació és irrepetible:

the performance sign is on each occasion being materially constituted in the very process of the performance.

proxemic codes, kinesic codes, vestimentary codes, make-up codes, politeness codes, moral codes, and so forth (Delabastita, 1989:196-7)

Si les imatges romanen sense canvis en el procés de traducció i basant-nos en la premissa que hem definit a III.2.12 i que perfilarem més a III.4.11, és a dir que els paràmetres anteriors són manifestacions culturals, aleshores hem de preveure que els espectadors del text traduït mostraran unes certes dificultats d'associació d'aquests paràmetres amb un univers social concret.

3.2 El món real i el món de ficció

En l'anàlisi dels referents culturals que apareixen en les obres cinematogràfiques se'ns planteja la necessitat d'avaluar si les estratègies cognitives, que elaborarem detalladament al capítol cinquè, són comparables a les que ens plantejem quan ens encarem a una situació real, de manera que poguem establir si hi ha alguna relació entre el coneixement que adquirim a partir del món real i del món de ficció.

Els resultats d'experiments que es proposaven de validar aquesta relació confirmen que el món real ens prepara per comprendre el món de ficció i que la ficció manté una influència directa sobre els judicis que emetem sobre el món real.

Com a usuaris de textos de ficció, d'acord amb Prentice i Gerrig (1999:531), actuem a partir de les premisses següents:

- assumim que els autors volen representar la vida real.

Per tant, tendim a creure que són certes fins i tot les situacions que no podem reconèixer, perquè, per exemple, es corresponen amb situacions allunyades en el temps i en l'espai. Els escenaris de les traduccions coincideixen amb els textos de ficció en tant que sovint se situen en contextos desconeguts per als lectors del text traduït.

- considerem que la situació que l'obra de ficció ens presenta és certa sempre que no tinguem cap raó òbvia per mostrar-nos-hi escèptics.

D'aquesta manera, els mèdia reforcen la seva efectivitat a l'hora de propagar uns certs valors.⁵

- els autors d'obres de ficció tenen llicència explícita per inventar informació.

Aquesta darrera premissa es contradiu amb la primera i la segona. Això significa que la informació que no té l'origen en la realitat no pot ser processada de manera sistemàtica si els textos de ficció generen actituds contradictòries en els seus destinataris. Prentice i Gerrig van arribar a aquesta conclusió a partir d'uns estudis amb subjectes als quals presentaven unes històries, que per a un sector de la mostra eren qualificades de certes i per a un

⁵ Vegeu III.4.14.

altre de falses, i sobre les quals havien de respondre preguntes relacionades amb la informació que havien rebut i que eren capaços de recordar.⁶

Les conclusions a què van arribar van ser que els destinataris de proposicions fictícies tendien a qüestionar menys la certesa de les situacions que s'hi presentaven si no utilitzaven un procés d'avaluació actiu i que, en general, utilitzaven estructures cognitives simples. També van poder observar que la manipulació de certs elements retòrics fa augmentar la credibilitat de les proposicions. Així, les fonts d'informació atractives generen més persuasió; com també els missatges més llargs, o bé el fet de percebre que la resposta al missatge és positiva o que altres grups de persones ja n'havien estat persuadits. (Prentice i Gerrig, 1999: 533-534).

Per tant, els autors d'obres de ficció utilitzen aquests recursos per fer augmentar la credibilitat de la història que descriuen. Així, per exemple, la visió de l'autor es posa en boca dels personatges caracteritzats per valors que socialment es consideren positius, per exemple, com a més intel·ligents. S'aconsegueix la legitimació de personatges que podien despertar actituds negatives en els espectadors per manipulacions del tipus de conversa en què participa, el to que utilitza, o bé els referents culturals que té associats. Aquest és el cas de Basora, cap del grup polític fictici FAP del film *El complot dels anells*, tal com descriurem a V.1.5.4.2.

Altres vegades, el fet d'utilitzar un actor que ja hagi estat capaç de crear un mite al seu voltant ajuda a no haver d'explicar una part de la història per mitjà de la narrativa del film, ja que en els mateixos espectadors s'han generat unes expectatives concretes.⁷ Aquesta situació de vegades no és ben acceptada per alguns actors que intenten de desfer-se d'una imatge concreta i aconseguir

⁶ Vegeu Prentice i Gerrig (1999:538-542).

⁷ Vegeu Turner (1988:102).

papers diferents. Aquesta és la situació que han viscut actors com Anthony Quinn o Andy Garcia, a qui el seu origen llatinoamericà ha condicionat una part de les seves carreres. En una de les pel·lícules que analitzarem més endavant en aquest treball, *The Devil's Own*, i en concret el paper de terrorista de l'IRA que encarna Brad Pitt, la seva imatge en el món real com a rebel ajuda a completar la informació sobre el personatge.

Com ja hem apuntat, no ha d'estranyar que en aquest context la indústria audiovisual s'erigeixi com la fórmula màgica capaç de transportar la ficció al món real, i que els mitjans de comunicació siguin institucions comunicadores de la ideologia dominant en mans de les generadores de sentit social.⁸ També resulta natural que les societats, com la nord-americana, exportadores per excel·lència de productes audiovisuals no trobin competència a l'hora de convertir-se en el patró, o classe dominant, per a la resta de països, que, en comparació, han estat incapaços de fer sentir la seva veu en un ordre del món global.

Un altre dels factors que més condicionen la manera com els espectadors reben la informació de les obres de ficció és la participació activa en el processament de la informació (Prentice i Gerrig, 1999:542), és a dir, com més identificats se sentin amb el text o més ocupats estiguin a processar informació paral·lela que aparegui en l'obra de ficció, més possible és que acceptin com a certa l'obra de ficció.

A més, cal destacar que el fet d'anar a veure un producte audiovisual concret pot esdevenir una reafirmació de la pertinença a un grup social concret. Tant és així que la publicitat dels films tendeix a definir el públic al qual va adreçada.

⁸ Vegeu la importància que tenen les institucions respecte a la ideologia en els apartats III.4.9 i III.4.10 d'aquest treball.

El poder del missatge també sembla que s'incrementa quan es tracta d'obres audiovisuals:

the intensity of the image/sound message, the comfort of the viewer, and the heightened sense of occasion all make the viewer more susceptible to the power of the message. (Turner, 1988:110)⁹

I és que la primera ficció del material audiovisual és aconseguir d'enganyar l'espectador i fer-lo creure que veu imatges que formen part d'alguna realitat concreta, sense contingut ideològic. De fet, l'engany està servit pel fet que les imatges que observem són extrems de la realitat i es crea la fal·làcia que ens són ofertes sense filtres.

Lebel (1971:70) descompon el concepte de realitat en el cinema en tres plànols diferents:

A un premier niveau, en partant d'éléments réels (plus ou moins fabriqués ou choisis pour la circonstance, donc entrant déjà plus ou moins dans le projet idéologique du film) le cinéma fabrique des images et des sons, qui sont bien le reflet mécanique du réel qui a servi à les enregistrer.

Mais, a un second niveau, ces images et ces sons -qui sont eux-mêmes des éléments réels- deviennent le matériau du film.

Mais -troisième niveau- cette fiction, comme toutes les fictions (cinématographiques ou non) bien qu'elle soit d'un autre ordre que le réel entretient des rapports avec celui-ci.

Només aquesta anàlisi més detallada dels productes audiovisuals ens pot fer adonar dels processos que transformen la realitat que observem com a

⁹ Hi juga un paper rellevant el plaer que el públic sent pel fet de poder observar les interioritats que a la vida real li són negades (Turner, 1988:114)

espectadors de presentacions que han estat manipulades amb uns objectius concrets.

3.3 Representacions estàtica i dinàmica de la realitat

Una de les limitacions del model d'anàlisi que proposarem en aquest treball és que tendeix a presentar les societats com estructures estables, malgrat que en altres capítols posteriors farem notar que els grups que s'organitzen a l'entorn de les societats estan en moviment constant. McKinlay, Potter i Wetherell diuen:

what is generally striking about social representations analyses is that they produce static analyses which give no clue to either processes of change in the short term or of large scale historical development.
(McKinlay, Potter i Wetherell, 1993:152)

Altres autors també fan aquesta reflexió sobre la dificultat de ressaltar els canvis que es produeixen en les societats a partir de l'anàlisi de les representacions i dels valors que tenen associats. Van Dijk (1998:55) recorda que les causes principals són la relativa estabilitat amb què poden ser descrits i que el context més immediat només produeix matisacions diferents en l'expressió.

En aquest marc, hi ha una coherència concreta en cada moment històric sobre el comportament dels individus, és a dir, hi ha una normes concretes que regulen les interaccions que altrament serien caòtiques:

One would define norms as being an individual's expectations (shared with others) of how others expect him to behave and of how others will behave in a given situation (Tajfel, 1981:36)

Les obres de ficció, en concret, tot i que interaccionen amb el món real, representen situacions que es produeixen en les societats en moments

determinats. En conseqüència, per definició, les obres de ficció poden ser comparades a fotografies que volen copsar característiques puntuals de les societats. Aleshores, allò que varia és la percepció dels espectadors i no pas el món de ficció que s'hi presenta.

Cal tenir present que les audiències no són grups passius d'individus, sinó que la seva percepció està condicionada per la seva pròpia manera d'enfrontar-se a la informació que s'hi ofereix i a les històries que s'hi presenten a partir dels seus coneixements, actituds i valors.¹⁰ Hi ha, doncs, una interacció entre els missatges i els mèdia:

media messages and media audiences interact.

audience member's communities position them to construct certain meaning over other, within the range of possible meanings of text.

media messages are constructed to define a range of meaning.

audience members also respond to their own needs and goals.¹¹

technology adds to audience understanding by extending the audience's world and helping to shape the world. (Soukup, 1997:104)

En conseqüència, la ficció, com la realitat, no és vista per tots els individus de la mateixa manera. Hi intervenen, a l'hora de representar-la, la memòria i els models mentals.¹²

¹⁰ Soukup (1997:97).

¹¹ Aquest és l'origen de la resistència als missatges ideològics que percebem com a espectadors. Gentzler (1996) presenta com exemple com una mare treballadora pot qüestionar quin tipus de models d'acció es presenten per als seus fills, a partir d'elements com les relacions que manté amb els seus superiors, com compra o com allarga la paga.

¹² Vegeu III.5.3, III.5.4 i III.5.5.

3.4 La traducció audiovisual

La traducció audiovisual ha rebut també el nom de traducció subordinada¹³ com a traducció del terme *constrained translation* que va encunyar Titford (1982). El fet que la traducció s'hagi d'ajustar a les imatges que apareixen en l'obra filmica ha estat la causa que des dels estudis sobre la traducció s'hagi volgut distingir aquesta activitat de la traducció d'altres textos. Sense ànim d'entrar en la polèmica de la conveniència d'afegir l'adjectiu "subordinada" a la traducció audiovisual, ja que aquesta discussió fuig de l'objecte d'estudi d'aquesta tesi, només voldria assenyalar que a diferència d'altres adjectius que descriuen altres tipus de traducció, per exemple la traducció científica o la traducció literària, per mitjà de l'epítet "subordinada" es posa de relleu la intervenció de traductors¹⁴ i no la tipologia de textos que es tradueixen com en els altres casos. La mediació del traductor constitueix un efecte més en la producció significant del film i, en conseqüència, haurem de tenir en compte on és el límit d'aquesta mediació.

Quan es tracta de traduir textos audiovisuals hi ha una certa convenció segons la qual es considera que les imatges són universals i poden, en conseqüència,

¹³ Vegeu Díaz Cintas (1995:105-109), Rabadán (1991:149), Mayoral, Kelly y Gallardo (1988).

¹⁴ La traducció audiovisual no és l'únic tipus de traducció que rep un nom que descriu part de l'activitat que realitza el traductor. Així, la traducció jurada defineix la traducció jurídica considerada a partir del grau de fidelitat al text original, de manera que original i traducció esdevenen un mateix text i tenen la mateixa validesa jurídica; o bé, el terme "localització de programari" remarca que el producte informàtic, a més d'haver estat traduït, s'ha acostat a les necessitats i preferències dels usuaris que comparteixen un espai cultural diferent de la societat on va ser creat.

ser enteses sense cap mediació cultural.¹⁵ Conseqüentment, només es traslladen les formes lingüístiques verbals.¹⁶

És per aquesta raó que hi ha una discussió acadèmica sobre si aquest procés es pot considerar o no traducció. Justament perquè només es trasllada el component lingüístic del discurs audiovisual, alguns autors¹⁷ consideren que l'activitat traductora no s'ajusta a la definició de traducció. Per ells, cal definir traducció com un procés de substitució de missatges i, com hem vist, el missatge és transmès per més d'un canal i en la traducció audiovisual només es tradueix el codi lingüístic.

Altres teòrics, com ara Toury (1980), rebaten la posició anterior i ofereixen una definició més àmplia de traducció. D'acord amb aquests últims, podem justificar que la traducció de textos audiovisuals manté prou trets comuns amb allò que anomenem activitat traductora¹⁸ i és fruit d'una convenció exterior a la pràctica traductora que només hi hagi un trasllat lingüístic en la traducció audiovisual.

Entre els estudiosos que defensen la posició que traducció i subtitulació són dues activitats irreconciliables hem de destacar el manual d'Ivarsson de 1992, *Subtitling for the media. A Handbook of an art*. En un esforç de recopilació dels aspectes més rellevants sobre la titulació, Ivarsson va elaborar un dels

¹⁵ En général, on fait comme si les images n'étaient jamais problématiques, comme si elles étaient universelles (Gambier, 1997:81)

¹⁶ No entrarem en aquest debat, ja que les limitacions del procés de la traducció audiovisual fan impossible plantejar-se ara com ara que la feina del traductor es posi al nivell d'una edició crítica d'un text narratiu, per exemple.

¹⁷ Vegeu Newmark, citat per de Linde i Kay (1999:3) i Luyken (1991:154).

¹⁸ Vegeu els apartats del III.2.1 al III.2.6 d'aquest treball.

primers tractats més exhaustius sobre aquesta disciplina.¹⁹ El subtítol del llibre posa de manifest la posició de l' autor, perspectiva que es fa explícita des de les primeres pàgines quan diu:

This book is about subtitling, not translation (Ivarsson, 1992:7)

A partir d'aquesta premissa, afirma que la subtitulació està relacionada amb la interpretació, més que no pas amb la traducció. Una autora que comparteix aquesta mateixa línia, Mely (1998) destaca que les característiques comunes que comparteixen la traducció audiovisual i la interpretació són les següents:

ce sont plutôt les capacités à synthétiser, à paraphraser, à retenir l'essentiel, à redonner des idées plus que des mots, que sont mises en oeuvre (Mely, 1998:93).

Luyken (1991) afegeix dues consideracions més com a factors diferenciadors de la traducció audiovisual respecte d'altres modalitats de traducció:

the original must be altered and abridged (Luyken, 1991:154)

Podem presentar com a contraargument a la distinció entre traducció audiovisual respecte altres modalitats de traducció el propi raonament de Luyken, quan reconeix que en tot tipus de traducció hi ha implícit un procés d'interpretació, encara que puntualitza que els traductors literaris tenen més poder de maniobra gràcies a la possibilitat d'emprar "notes, asterisks or asides".²⁰ Es contradiu quan declara més distància entre originals i traduccions en tractar-se de textos literaris i, al mateix temps, ressalta que la condensació del llenguatge (sobretot en els subtítols) que requereix la traducció audiovisual actua com a element diferenciador de la traducció audiovisual respecte d'altres

¹⁹ Per a un repàs històric de les característiques tècniques dels subtítols, vegeu Ivarsson (1992: 23 i ss.). També podeu consultar IZARD (1992) que tracta sobre el motiu que va portar la indústria cinematogràfica a oferir el material doblat o subtitulat.

²⁰ Luyken (1991:154).

tipus de traducció. Luyken (1991) subratlla aquest aspecte de manipulació propi la traducció audiovisual de la manera següent:

the audiovisual translator/writer has to make editorial decisions all the time about omissions or condensation of the original text (Luyken, 1991:155)

En canvi, la definició que ofereix sobre les qualitats per arribar a ser un bon traducció audiovisual no difereixen gaire de les que hem presentat al capítol 2 d'aquest treball:

Every translator must have a profound understanding of the nuances of the source language, a good writing skill in the target language (which is usually his or her mother tongue) and a detailed knowledge of the culture of the country or countries in which the source language is spoken (Luyken, 1991:155)

Des d'una posició integradora de la traducció audiovisual en el conjunt de l'activitat traductora, Gambier (1997:82) reflecteix que els subtítols són un cas concret de traducció i concretament qualifica la subtitulació de traducció selectiva.

Per tal de poder abastar les característiques pròpies de la traducció audiovisual, en tant que traducció selectiva, Tifford (1982), tal com recullen Mayoral, Kelly i Gallardo (1988:356), crea el terme de traducció subordinada per a aquells casos en què:

the text is only one of the components of the message or when it constitutes only an intermediate stage for a speech real aloud or dramatized (Mayoral, Kelly i Gallardo, 1988:356)

Darrerament, i amb la voluntat d'incloure també la traducció dels textos que apareixen per exemple en videojocs, alguns autors proposen el terme de traducció multimèdia:

The term *multi-medial* is therefore used here to apply to texts dependent

on more than this one acoustic medium for their full realization, hence as soon as visual elements, music, screen or stage properties are included. (Heiss, 1996:31)

Malgrat aquesta diversitat de parers, com en altres tipus de traducció:

any translational operation that is performed on a single source film sequence affects the whole of the text structure, and imposes a set of constraints on the translator where other sequences have to be translated. (Delabatista, 1989:201)

3.5 Tipus de traducció audiovisual

3.5.1 Doblatge

El doblatge consisteix a substituir les veus originals dels actors que havien filmat el programa o la pel·lícula per la veu d'actors que doblen els diàlegs en la llengua en què emet la cadena de televisió o la distribuïdora.

Hi ha diversitat d'opinions sobre l'encert d'aquesta opció,²¹ però sí que hi ha una necessitat econòmica²² d'explotar els productes audiovisuals més enllà de

²¹ Per exemple, Borges, gran defensor de l'activitat traductora i de les traduccions, qualificava el doblatge de "maligno artificio" perquè "propone monstruos que combinan las ilustres facciones de Greta Garbo con la voz de Aldonza Lorenzo", una queixa que va ser compartida per molts contemporanis seus. Val a dir que Borges, a més, es queixa que arribin a l'Argentina els doblatges en castellà fets a l'Estat espanyol. Agost (1999:152-153) ofereix més bibliografia sobre altres opinions respecte en controvèrsia.

²² Cal assenyalar que la traducció sempre implica un increment de costos, i els del doblatge són molt superiors als de la subtitulació. Segons Luyken (1991:105), la despesa per a una hora de programació televisiva doblada és 11.000 euros, mentre que l'import de la subtitulació són 740 euros.

les fronteres lingüístiques.²³ A més, es pot dir a favor dels doblatges que no es redueix al format de lectura; que permeten de reproduir la riquesa lingüística;²⁴ i no requereixen cap esforç de lectura per part dels espectadors. Els doblatges ofereixen, doncs, un producte més igualitari, ja que espectadors amb graus diferents de capacitat lectora poden gaudir del conjunt artístic de manera més similar.

D'altra banda, també és cert que l'espectador no pot saber què deien els diàlegs originals de manera que de vegades el doblatge s'ha fet servir per raons polítiques i ideològiques²⁵ com a instrument de control de les consciències.

El traductor desenvolupa la seva tasca en el procés de doblatge enmig de la resta de professionals que hi participen. Cadascun hi deixa alguna empremta, de la mateixa manera que la política empresarial del mitjà²⁶ i la pròpia audiència²⁷ determinen l'estratègia de traducció.

²³ Vegeu Izard (1992) on s'explica que ja el 1929 Holliwood havia provat de comercialitzar els films doblats, però la mala qualitat de les mescles i la falta de sincronitzacions van originar moltes crítiques i els va dur a buscar noves possibilitats, actualment ja desestimades, com les versions multilingües, on actors de diverses llengües rodaven una mateixa pel·lícula o uns mateixos actors parlaven en diverses llengües que dominaven molt poc o bé gens.

²⁴ Sellent (1997:268), a propòsit de la traducció per al doblatge de la pel·lícula de Kenneth Branagh *Molt soroll per res*, destaca que "l'interès i la capacitat d'emocionar que conserva aquesta comèdia de Shakespeare quatre segles després d'haver estat escrita no deriva precisament de la trama argumental ni de la configuració psicològica dels personatges (...) podríem dir que a *Molt soroll per res* té un protagonisme absolut la *funció poètica* del llenguatge.

²⁵ Vegeu Danan (1993) i Ballester (1995).

²⁶ Vegeu Bassols et al. (1995a:410)

²⁷ Dolç i Santamaria (1998).

Una vegada el mitjà de comunicació o la productora cinematogràfica han decidit el programa que volen doblar, l'encarreguen a una empresa de doblatge i intervenen els professionals següents:²⁸

3.5.1.1 El traductor

El traductor rep la traducció que li encarrega l'estudi de doblatge. Sovint rep un vídeo amb les imatges²⁹ i un guió³⁰ en la llengua original que coincideix amb el text enregistrat. Però a l'hora de la veritat, la pràctica professional no sempre es realitza en condicions òptimes.

3.5.1.2 L'ajustador

De vegades el mateix traductor és també l'ajustador i aleshores aquestes dues fases es converteixen en una mateixa etapa. L'objectiu de l'ajustador és trobar la sincronia fonètica, que analitzarem més detalladament en l'apartat III.3.6.2 d'aquest capítol, en què hi juga un paper fonamental que es respecti l'obertura de les vocals i la coincidència de bilabials.

²⁸ Vegeu també Agost (1999, capítol 4).

²⁹ Tot i que si es tracta de segons quines estrenes, els traductors han de treballar amb còpies inacabades o sense imatges. Vegeu Torregrosa (1996:73).

³⁰ Els guions poden ajustar-se en diversos graus als diàlegs que realment pronuncien l'actor. Bàsicament els podem classificar en guions de preproducció, de postproducció i els *master titles*, en què hi apareix una referència al temps real de la seqüència, una proposta de subtítol en llengua original amb els diàlegs ja condensats i alguns aclariments lingüístics per tal de facilitar la tasca dels traductors a les diverses llengües. Vegeu Torregrosa (1996:73).

3.5.1.3 *El corrector*

Aquesta no és una figura universal i així no existeix quan la traducció es realitza, per exemple, al castellà. A més de justificar la seva tasca per qüestions d'adaptació als criteris lingüístics del mitjà,³¹ serveixen de sedàs per a possibles incoherències i ajuden a mantenir la coherència lingüística³², sobretot quan es tracta del doblatge de sèries llargues que tradueixen diversos traductors.

3.5.1.4 *El director de doblatge*

És la persona encarregada dels aspectes artístics del doblatge o sincronia de caracterització.³³ Així, per exemple, convé que els actors de doblatge tinguin una veu similar als actors originals.³⁴

3.5.2 **Subtitulació simultània**³⁵

No és una practica excessivament comuna que consisteix a subtitular en temps real, tot i que té tendència a augmentar (sobretot per ajudar els sords a comprendre els diàlegs), però, per exemple, al canal de televisió en gal·lès, Sianel Pedwar Cymru, des del seu inici que el magazine de tarda se subtitula en anglès per al sector de població que no sap gal·lès.

³¹ Per una anàlisi del paper ideològic que hi juga la política lingüística, vegeu Mollà (1998).

³² Per exemple de les fórmules de tractament entre els personatges o de la traducció dels culturemes.

³³ Vegeu Fodor (1976:9).

³⁴ Vegeu Izard et al. (en premsa).

³⁵ Vegeu també Ivarsson (1992:142-147).

Els gèneres més habituals en què es practica aquesta modalitat són entrevistes en directe. De vegades, si l'entrevistat ha assajat abans del programa les respostes que donarà en directe davant la camera, o bé ha respost el qüestionari de l'entrevista per escrit, el subtitulador té accés a aquest material i pot preparar alguns subtítols. Una altra part del programa que també pot preeditar són les intervencions dels conductors del programa a partir dels guions que utilitzaran. De qualsevol manera els subtítols s'han d'emetre o "llençar", per utilitzar un terme de l'argot d'aquesta activitat professional, en viu i s'ha d'estar preparat per recollir qualsevol canvi que es pugui produir mentre s'emet el programa en directe.

Els subtituladors, en aquesta varietat de traducció han de ser capaços d'escriure entre 800 i 900 pulsacions per minut.³⁶ Cal tenir en compte, a més, que si els subtítols en directe van adreçats al sector de població amb dificultats d'oïda, aleshores cal inserir informació ambiental que pugui ajudar-los a seguir el programa

3.5.3 Interpretació

Gambier (1997:80) i de Linde (1999:2) distingeixen entre les tres modalitats següents:

- a) interpretació consecutiva o simultània, i sovint resumida, com per exemple a la ràdio quan s'entrevista un polític, un cantant, o bé quan algú respon una trucada.
- b) interpretació que ja ha estat preeditada, una modalitat molt semblant a les veus sobreposades

³⁶ Vegeu Ivarsson (1992:144).

c) interpretació al parell de llengües, com a mínim, que intervenen en la comunicació establerta sovint a llarga distància, per exemple per mitjà de videoconferències.

3.5.4 Veu sobreposada

Es caracteritza per la proximitat entre el text original i el text traduït i per la quasi sincronia en l'emissió. Els espectadors del text traduït poden sentir la traducció per sobre de la veu de l'original. És habitual permetre que se senti la veu original durant uns segons abans que s'iniciï la traducció per mitjà de la veu sobreposada, cosa que obliga a condensar la informació en el text traduït. El fet de poder sentir la veu original pretén d'augmentar la credibilitat en els espectadors.

3.5.5 Narració

La narració es distingeix de la veu sobreposada pel fet que el text de la narració s'arranja abans de ser emès; de vegades també se'n condensa la informació; i és llegit per lectors professionals, actors o periodistes. El contingut lingüístic i la informació visual hi estan estretament lligats.

Les diferències que Luyken (1991:81) destaca entre el doblatge, en què hi ha sincronia fonètica, i la veu sobreposada i la narració són les següents:

no requirement to adapt the translation as long as the length of the translated enunciations is consistent with the length of the original enunciations

less emphasis on artistic interpretation during recording

no need for multi-track recording

less mixing editing

3.5.6 Comentari

El comentari és força semblant a la narració, però en aquest cas el programa s'adapta a la nova audiència que l'ha de rebre i en conseqüència hi ha un índex més alt de divergències de contingut entre el text original i el text traduït.

Les diferències entre el doblatge i el comentari, passant per la veu sobreposada i la narració, són de grau de sincronia, fonètica, de caracterització i de contingut.

3.5.7 Difusió multilingüe

El receptor pot escollir la llengua en què volen la traducció. El mitjà més habitual és el teletext, tot i que també es poden oferir diverses versions sonores mitjançant les diverses bandes on es possible enregistrar.

3.5.8 Sobretítols

S'utilitza en obres teatrals i d'òpera. Una pantalla situada sobre l'escenari permet la inserció dels títols.

3.5.9 Traducció simultània

Es tracta de traducció a la vista en què es parteix d'un guió, de subtítols o d'un text realitzat en una llengua estrangera. Sovint es fa servir aquest mètode durant els festivals de cinema o en les filmoteques.

3.5.10 La subtitulació i les diverses fases d'elaboració de subtítols

En els apartats següents descriurem les restriccions de la subtitulació com a mètode de traducció audiovisual de manera que ens permeti d'observar posteriorment les manipulacions que patiran els referents culturals per tal de poder-s'hi ajustar. Però abans volem assenyalar quines són les etapes en què

podem dividir les tasques que es realitzen d'ençà que es pren la decisió de subtitular un film i fins que aquest és emès.

Luyken (1991) diferencia nou processos diferent, però en aquest treball presentarem el model d'onze etapes elaborat per Díaz Cintas (1997:168-175)

3.5.10.1 Inscripció

S'anomena així la recollida de dades respecte al material audiovisual que s'ha de subtitular (títol, nom de la distribuïdora, etc.)

3.5.10.2 Verificació de la còpia estàndard i de la llista de diàlegs

Es visualitza la pel·lícula per tal de comprovar si té prou qualitat perquè sigui utilitzada per a la subtitulació. Aleshores es comprova si la llista dels diàlegs (que de vegades compten també amb unes notes aclaratòries sobre expressions obscures o argots especialitzats) és completa i coincideix amb allò que se sent a la versió original.

3.5.10.3 Producció d'una còpia amb codi de temps

La inserció dels codis de temps (TCR) és imprescindible per poder treballar posteriorment d'acord amb els criteris d'elaboració de títols que descriurem a III.3.6 i III.3.7.

3.5.10.4 Minutatge (spotting)

En aquesta fase es divideix la cinta en fraccions que corresponen als subtítols que s'hauran d'inserir posteriorment. Habitualment, el traductor/subtitulador no és la mateixa persona encarregada del minutatge, cosa que incrementa les restriccions del procés de traducció, que, com veurem, ja compta amb prou constreyniments, motivats per qüestions artístiques i tècniques.

3.5.10.5 Visualització del film

És recomanable que el traductor vegi primer tota la pel·lícula completa, en la mesura que li hagi estat facilitada, per tal de fer-se una idea del tipus de llenguatge utilitzat i per tal de poder aclarir qualsevol tipus d'ambigüitat que contingui.

3.5.10.6 Traducció

És en aquesta fase on el traductor ha de prendre les decisions d'acord amb les limitacions que la subtitulació imposa i que acabarem d'escatir en els apartats següents.

3.5.10.7 Sincronització traductora

A l'apartat III.3.6.2 revisarem aquest concepte de sincronització referida exclusivament a la subtitulació, però alguns autors (Díaz Cintas, 1997:172; Mayoral (1993:57) subratllen la impotència de tenir en compte aquesta fase perquè és quan cal ajustar el volum dels enunciats³⁷ que inclouran els subtítols per qüestions psicològiques dels espectadors, com ara la capacitat de lectura.

3.5.10.8 Sincronització tècnica

Aquesta etapa fa referència al procés tècnic d'inserció dels subtítols de manera que després apareguin durant la projecció del film.

³⁷ En l'apartat següent descriurem la relació dels altres canals audiovisuals, a banda de l'acústic, com a font d'informació que pot permetre la condensació d'informació en els subtítols en relació amb els diàlegs originals.

3.5.10.9 Control final

Com en altres tipus de traducció, i en la majoria d'altres activitats, incrementa la qualitat de la tasca realitzada la possibilitat de comptar amb un professional que revisi la feina feta.

3.5.10.10 Aprovació

El client, un cop li ha estat lliurada la subtitulació i després de verificar-la, dóna l'aprovació si s'han seguit els criteris que havia establert.³⁸

3.6 Trets propis de la subtitulació com a modalitat de traducció

La classificació següent de Gottlieb (1993:270) posa de relleu les característiques pròpies de la subtitulació com a mètode de traducció audiovisual, ja que proposa una categorització dels textos a partir de la composició semiòtica, la qual ens pot fer entendre de quins canals deriven informació els espectadors:

- 1) *Monosemiotic* text types, with only one channel of communication, versus *polysemitic* types, with two or more channels.
- 2) *Iosemiotic* text types, where the translation communicates via the same channel -or set of channels, as the original, versus
- 3) *Diasemiotic* text types, with different channel(s) used.

D'aquesta manera, la subtitulació podria ser caracteritzada per la seva composició polisemiòtica i diasemiòtica. Així, la informació que rep

³⁸ Vegeu III.2.10. Aquesta fase de la subtitulació reafirma la consideració de la influència de factors externs que condicionen l'estratègia de traducció.

l'espectador prové de la parla, la imatge, la música i els efectes especials, com també del subtítol, és a dir arriba a l'espectador per mitjà de la llengua escrita. Aquesta és precisament la diferència respecte del doblat. En concret, el doblatge pot ser qualificat isosemiòtic, perquè la traducció es comunica pel mateix canal que l'original.

Ja hem apuntat que el procés que implica la creació de subtítols ha portat a alguns autors a diferenciar subtitulació i traducció. En primer lloc, cal convertir el llenguatge oral en escrit (III.3.6.1); després cal ajustar la informació que contenen els subtítols amb la resta d'informacions que provenen dels altres codis i canals, que no són el fonètic o l'acústic (III.3.6.2); i el tercer repte és motivat per la necessitat de condensar la informació del subtítol respecte del diàleg oral, d'acord amb la capacitat de lectura dels espectadors (III.3.6.3).

3.6.1 La subtitulació audiovisual entre l'oralitat i l'escriptura

L'aparició de l'anàlisi del discurs com a disciplina va significar en el camp de la lingüística una petita revolució. El terme discurs és un terme polisèmic, per la qual cosa ha tingut accepcions diferenciades. Per la seva plasticitat, el terme ha estat assimilat a diversos conceptes -ja l'any 1976 Dominique Maingueneau³⁹ n'assenyalava sis- assimilació que va posar en evidència la vinculació entre oralitat i escriptura. *Discurs* va esdevenir així sinònim de *parole*, de formació discursiva, d'interacció verbal comunicativa, de text, sempre superant l'abast de l'oració, de l'enunciat. Però alguns autors van optar per distingir *discurs* de *text*, adjudicant-li al primer connotacions d'oralitat i al segon d'escriptura. Aquesta distinció no s'ha generalitzat, tot i que el terme *text* fa referència etimològicament a *teixit*, i per tant a cosa trabada i ben acabada; i *discurs* a *discurrere*, i per tant, a procés, a seqüencialitat, a dinamisme, però també hi ha

³⁹ Maingueneau (1976: 11-12).

hagut autors que entenen que el discurs és un determinat tipus de text, curt i individual. El lingüista Vicent Salvador⁴⁰ (1990:10) és partidari de la distinció i diu que les diferències bàsiques entre *text* i *discurs* es podrien sintetitzar de la manera següent:

TEXT	DISCURS
escrit	oral
clausurat i sovint breu	extens i obert
producte materialitzat	procés relacional
monològic	dialògic
determinat individualment	concepte genèric o tipològic
terme vinculat a tendències europees	ús més generalitzat

De tota manera, Salvador reconeix que aquestes apreciacions són especulatives i es mouen en el terreny de la intuïció. El text és un resultat, un producte fixat que, tanmateix, sempre conserva les empremtes del procés en el si del qual ha pres cos, des d'un punt de vista sociosemiòtic, és a dir discursiu. El concepte respon, doncs, a una interacció entre significats. Kress⁴¹ (1985: 41-45), autor influït per l'escola francesa i molt pròxim a Foucault, lliga el concepte de text al domini estrictament lingüístic, mentre que el de discurs estaria relacionat amb el component més social. Altres autors, de l'escola anglosaxona com van Dijk, Beugrande i el mateix Halliday parteixen d'una concepció del text des d'una perspectiva dinàmica, sempre relacionada amb el context. El seu

⁴⁰ Salvador (1990).

⁴¹ G. Kress (1985).

plantejament és més pròxim, per tant a la sociologia i l'etnologia que a la lingüística formal, encara que hi procedeixen.

L'aparició de l'obra d'Ong *Orality and literacy. The technologing of the word*⁴² l'any 1982 planteja la discussió sobre oralitat i escriptura en tot un altre eix. Per a Ong l'escriptura no és més que una plasmació, un procediment de fixació de la paraula, «una manera d'alliberar-la dels condicionaments de l'*hic* i del *nunc*, un mecanisme de descontextualització històricament revolucionari que va possibilitar, per cert, l'aparició del pensament occidental, elaborat i abstracte» (Salvador, 1990:12). Halliday (1985) defensa que el llenguatge oral i l'escrit corresponen a dues estratègies diferents de representar la realitat, d'activar el *meaning potential* d'una llengua. En el cas de l'oralitat es tracta de processos, en el cas de l'escriptura de productes.

L'adveniment de la tecnologia dels mass mèdia ha fet canviar aquesta diferència entre l'oralitat i l'escriptura, en tant que en els processos d'oralitat difosos pels mitjans de comunicació hi ha una base escrita, i per tant, el discurs és ara capaç de materialitzar-se. La tecnologia audiovisual ha trencat amb aquest esquema d'oposicions, el llenguatge oral pot ser un producte acabat, fixat, programat, etc. Les fronteres s'han diluït.

En el debat entre oralitat i escriptura, la competència estricta d'aquest treball, l'anàlisi dels referents culturals en pel·lícules subtitulades, ens situa en una perspectiva un tant incòmoda quant a etiquetar el tipus de discurs/text que pretenem analitzar. Primerament es parteix d'un diàleg escrit, per tant d'un text escrit per ser dit com si no fos escrit, com diria Gregory. En segon lloc, un cop l'escrit, planificat i elaborat, -acurat amb els mínims detalls per reeixir en la

⁴² W.Ong (1982) *Orality and literacy. The technologing of the word*, London, Methuen. (traducció a l'espanyol *Oralidad y escritura*, México, FCE, 1987)

il·lusió d'oralitat- ha passat a ser oral, discurs per tant, tornem a enfrontar-nos amb un repte. El traductor ha d'aconseguir que el discurs oral emès sigui resumit i passat a un text escrit, que es correspongui al màxim amb el registre oral, però tenint en compte que les limitacions formals, gramaticals, normatives imposen una sèrie de restriccions a la transcripció. A més a més, el text subtitulat haurà de ser forçosament breu, amb la qual cosa un dels primers sacrificis que farà el traductor, com hem inclòs com una de les hipòtesis d'aquest treball, serà el d'aquells elements més expressius, més coneguts, fent prevaler els més descriptius i narratius. De fet, es tracta d'un procés d'inscripció, una transcripció del discurs oral sotmesa als paràmetres de la llengua escrita. Aquest procés és en bona mesura un procés d'interpretació.

La interpretació serà més evident quan més necessària es fa la intervenció del traductor. Des del moment que hi ha d'haver una selecció i una articulació nova, l'original esdevé un espectre fantasmagòric. Perquè el traductor crea un nou text. Com diuen els semiòtics, en el cas d'un text artístic es tracta més contundentment d'una forma de creació de sentit. El traductor realitza una pràctica significant, ja que deixa de banda elements de sentit i en posa de rellevància uns altres, els que considera imprescindibles d'acord amb la seva interpretació del fet cinematogràfic.

3.6.2 Tipus de sincronia

Ja hem descrit a III.3.1 i a III.3.4, la necessitat que la traducció s'ajusti als diversos canals cinematogràfics visuals i acústics, d'aquesta manera la mediació dels traductors en la producció significant del fil serà mínima.

Fodor (1976:9) proposa els tres tipus de sincronia següents per tal que els espectadors dels productes audiovisuals doblats percebin el text traduït d'una manera similar als espectadors del text original: sincronia fonètica, sincronia de caracterització i sincronia de contingut.

Per tal de poder procedir en l'anàlisi de la informació que haurien d'incloure els subtítols i de com aquest contingut pot afectar el trasllat dels referents culturals, he adaptat aquests tres termes, d'acord amb les consideracions manifestades per altres autors sobre aquesta qüestió, amb la finalitat d'ajustar-los a la subtitulació.

3.6.2.1 Sincronia visual

Utilitzem el terme de sincronia visual en aquest treball per substituir el de sincronia fonètica encunyat per Fodor (1976) i que aquest autor emprava per descriure la coincidència en doblatge del text traduït que senten els espectadors amb els moviments articuladoris dels actors. Aquest és l'aspecte que té més importància en la traducció per al doblatge i que està menys relacionat amb l'elaboració dels subtítols i el seu encert.

De tota manera, altres aspectes de la veu (com el to, la intensitat, la velocitat)⁴³ o la gesticulació facial condicionen la tria lingüística en els subtítols.⁴⁴ Per això recollim la iniciativa d'Agost i Chaume (1996:208), que han preferit d'utilitzar el terme sincronia visual per referir-se a la sincronia fonètica, la isocronia i la sincronia kinèsica i, així, poder incloure la totalitat dels aspectes que provenen dels canals visuals i acústics. Amb un intent similar de caracteritzar la totalitat d'aquesta tipologia de fenòmens, Mayoral (et al.) (1988) proposen també el concepte de sincronia de temps, estretament relacionat amb els diversos canals cinematogràfics i els codis semiòtics.

agreement in time of different signals which communicate a unit of information. (Mayoral et al., 1988:359)

i el concepte de sincronia d'espai:

⁴³ Vegeu Fodor (1976:28-32).

⁴⁴ Op. cit. 32-40.

the signal occupy neither more nor less space than that which corresponds to them. (Mayoral et al. 1988:359)

La inserció dels subtítols a partir d'un fotograma determinat i la seva duració en pantalla seran conseqüències de les imposicions que marca la sincronia d'espai.

Els subtítoladors han de tenir en compte la relació dels trets que acabem d'esmentar amb les solucions traductores que proposen. La intensitat, el to de veu o la velocitat de parla són elements que relacionem culturalment amb estats d'ànims i, per tant, no s'interpreten de la mateixa manera en totes les societats. També a Fodor (1976) se subratlla la relació entre gesticulació i llenguatge:⁴⁵

On the one hand, they (la gesticulació facial i corporal) accompany the speech as individual or social peculiarities, and the interrelation of a certain situation and the speech content entails an appropriate pantomime. On the other hand, there are in all languages certain words or phrases that are habitually associated with definite expressive bodily movements and gestures. (Fodor, 1976:37)

Malgrat això, si som espectadors habituals de pel·lícules subtítolades, acabem relacionant aquests trets en els diàlegs que pronuncien els actors amb uns certs estats d'ànims encara que tinguem poc coneixement de la llengua estrangera en què parlen. Cal vigilar, doncs, perquè qualsevol discronia⁴⁶ és percebuda pels espectadors i els pot fer dubtar sobre la qualitat de la subtítolació.

3.6.2.2 Sincronia de caracterització

Quan ens referim al doblatge, per sincronia de caracterització al·ludim a la congruència entre l'aparença física de l'actor i el comportament amb els trets de

⁴⁵ Vegeu també Kovacic (1996:297-298).

⁴⁶ Fodor (1976:10).

la veu. Igual que en la sincronia fonètica, aquest terme ha de ser redefinit per tal que pugui abraçar també la subtitulació.

Quan parlem de subtitulació, els subtítols han de condensar els diàlegs audiovisuals per mor d'unes restriccions fisiològiques i psicològiques⁴⁷ dels espectadors que no els permeten de llegir i processar quan llegeixen el mateix volum d'informació que poden arribar a copsar si la senten. Aquesta manipulació pot resultar en unes limitacions dels trets textuais entre el discurs original i els subtítols.⁴⁸

Si com hem dit abans, els elements conatius i expressius són els més propicis a desaparèixer, s'elimina juntament amb ells informació que pot provenir de la varietat concreta amb què s'hagin relacionat els diversos personatges de l'obra filmica.

Al mateix temps, certs aspectes estètics relacionats amb el personatge poden comportar identificacions diferents en la cultura d'arribada en relació amb la cultura d'origen. Consegüentment, el gruix d'informació expressiva sobre cadascun dels personatges es va reduint i encara més si pensem en les restriccions que imposa la conversió, per mitjà dels subtítols, d'un text oral a un d'escrit, tal com hem descrit anteriorment.

Per tant, ens haurem de fixar també, quan analitzem l'adequació dels subtítols, en el concepte de "sincronia de caracterització" de la manera com l'hem ampliat en aquest apartat, a partir del terme que servia a Fodor per postular la necessitat que la qualitat de les veus dels dobladors coincidís amb els aspectes que es podien relacionar en la versió original amb el tipus de personatge.

⁴⁷ Vegeu III.3.7.2 i III.3.7.3.

⁴⁸ Vegeu III.2.5.

3.6.2.3 Sincronia de contingut

Fodor (1976) entenia per sincronia de contingut la congruència entre els diàlegs del text traduït amb l'acció i l'argument visual de l'obra filmica.

La sincronia de contingut és també essencial per tal que els espectadors puguin gaudir del producte audiovisual subtitulat. Les condensacions imprescindibles i el procés de translació cultural que impliquen els subtítols interlingüístics són un repte en la majoria de casos per tal de reeixir en el trasllat de l'argument.

Ivarsson (1992:48) adverteix que els espectadors (s'entén que els que poden sentir la versió original i entendre-la almenys en part) se senten més còmodes com més alta és la coincidència amb els diàlegs originals. Per tant, els seus consells són no escurçar el text més del que sigui estrictament necessari, que els subtítols es mantinguin en pantalla el màxim de temps permès i que la informació conservi el mateix ordre que tenia el diàleg original.

3.6.3 Velocitat lectora i condensació en la subtitulació

La velocitat mitjana de lectura dels espectadors és difícil d'establir, ja que hi poden haver moltes diferències entre els individus i, a més, el mitjà pròpiament que emet el producte audiovisual, per exemple el vídeo o a la gran pantalla, hi pot influir també. A més, no llegeixen a la mateixa velocitat les persones amb discapacitats físiques⁴⁹ si han estat escolaritzades o no; també hi ha divergències entre els grups per edats; així, els nens no poden llegir les mateixes paraules per minut que els adolescents o els adults. Com tampoc no és el mateix llegir els subtítols al televisor de casa que al cinema.

⁴⁹ No ens endinsarem en la descripció dels subtítols per a sords o per a persones amb dificultats d'oïda, ja que en aquest treball només hem analitzat els anomenats subtítols oberts destinats al públic general.

Malgrat tot, de Linde i Kay (1999:6) consideren que la velocitat de lectura mitjana és entre cent-cinquanta i cent-vuitanta paraules per minut. D'aquesta manera podem establir la densitat de text que marquen les limitacions fisiològiques dels humans, però per discernir quina mena d'informació cal que recullin els subtítols i quins elements lingüístics poden ser suprimits sense afectar dràsticament el producte subtitulat cal tenir en compte altres elements.

Perquè com ja hem avançat, la subtitulació no és tan sols un procés d'inscripció, sinó la creació una nova producció significant -el més aproximada possible a l'original- que genera un nou discurs, un text que resumeix uns diàlegs, i, per tant, que perd elements -significatius, o no- en el procés de síntesi del contingut.

Ja hem dit que els subtítols han de manipular els diàlegs audiovisuals per unes restriccions fisiològiques dels espectadors que no els permeten de llegir i processar quan llegeixen el mateix gruix d'informació que poden arribar a comprendre si la senten. Aquesta manipulació pot resultar en unes limitacions dels trets textuais entre el discurs original i els subtítols, en primer lloc perquè cal reduir el volum d'informacions que contenen i en segon lloc per la necessitat de convertir el llenguatge oral en escrit.⁵⁰

Abans d'endinsar-nos específicament en els elements lingüístics que poden ser sacrificats sense que es produeixin alteracions del sentit, cal remarcar les circumstàncies que hi tenen relació.⁵¹

En el moment de confeccionar els subtítols cal tenir en compte que no traduïm els diàlegs per als interlocutors que hi intervenen (com seria el cas de la traducció consecutiva, per exemple), sinó que l'espectador és el destinatari últim de la traducció. Ens ajuda en el moment de realitzar el subtítol el fet que

⁵⁰ Vegeu III.3.6.1, o bé Luyken et al. (1991:156).

⁵¹ Vegeu Reid (1987).

el diàleg original també té el destinatari fora de l'acte de comunicació simulat en el text.

La reducció textual és possible perquè cada enunciat conté només una part d'informació nova, i perquè sovint altres elements extralingüístics són també una font d'informació redundat per als espectadors. Així, la caracterització dels personatges que apareixen a la pantalla ajuda els espectadors a forjar-se una representació de les seves personalitats. Podem dir que les varietats lingüístiques que puguin utilitzar és un element redundat al costat de la seva presència.

La classificació següent proposada per Gottlieb també resulta útil a l'hora de definir els elements que es poden suprimir gràcies a la redundància que prové de més d'un canal:

- 1) Intersemiotic redundancy, which enables the viewer to supplement the semiotic content of the subtitles with information from other audiovisual channels -notably the image, and prosodic features in the dialog
- 2) Intrasemiotic redundancy in the dialog. Especially with *spontaneous speech*, not only the informative content, but also the verbal style and characterization of the speaker are better served with some reduction in the subtitles.

En el moment d'haver de sintetitzar la informació, pot també resultar útil per als traductors recordar que:

el subtítulo no es, en absoluto, el centro del film, sino un puro instrumento de comprensión, y como tal instrumento debe ser tratado (Torregrosa, 1996:82)

Aquest pot esdevenir un criteri adequat a l'hora de reduir informació, fer coincidir, en la mesura que sigui possible, la informació elidida amb la informació redundat que prové d'altres canals.⁵²

Kovacic (1993:247) classifica les reduccions en parcials i totals. A partir dels exemples que proposa, podem deduir que les primeres, a les quals es refereix com a condensacions consisteixen a convertir, per exemple, enunciats explicatius en implicatius; mentre que en les reduccions totals, o supressions, la totalitat de la cadena lingüística desapareix, cosa que acostuma a passar sovint amb els vocatius. En aquest darrer cas, només es conserven els elements lingüístics que tenen efectes contextuais i, una vegada més, s'ometen el que són expansions o explicitacions.

Les conclusions de Díaz Cintas (1997:386) sobre les condensacions que es poden observar en els subtítols, segons aquest autor per la relació que s'estableix en aquest tipus de traducció entre el llenguatge oral i l'escrit, són les següents:

se observa un índice elevada de parataxis por oposición a las relaciones hipotácticas, las paráfrasis verbales se convierten en meros tiempos verbales, las frases asindéticas de los diálogos orales se convierten en oraciones subordinada que explicitan la relación entre ambas partes, se favorece el uso de imperativos con pronombres enclíticos, se corrige y se estandariza la sintaxis errática y dubitativa de los personajes.

En general, els elements lingüístics que es poden suprimir sense alterar la comprensió global del producte audiovisual són, d'acord amb Mayoral (1993):

- a) la expresividad: lenguaje fático, expresiones coloquiales, adjetivos, adverbios, lenguaje tabú, etc.;
- b) el estilo;

⁵² Vegeu Blini i i Matte Bon (1996:319).

tot i que cal evitar que els diàlegs no es converteixin en missatges telegràfics, tal com assenyala el mateix autor, ja que aleshores s'haurien perdut els elements originals que permetien la definició dels personatges i ens trobaríem amb unes personalitats totalment diferents, és a dir s'hauria infringit una discronia de caracterització;

c) la caracterización de las variedades de lengua y reducción en gran medida a lengua estándar;⁵³

d) la caracterización de los diferentes personajes. (Mayoral, 1993:52-53)

Aquesta darrera afirmació resulta especialment rellevant per a aquest treball perquè està relacionada amb la funció expressiva, el nostre objecte d'estudi. Els traductors hauran de respectar el món fictici en què els referents culturals situïn els personatges, ja que altres característiques de la seva parla que podrien ser redundants tendeixen a desaparèixer en el procés de confecció dels subtítols.

⁵³ Ivarson (1992:90-96) fa les recomanacions següents sobre les característiques lingüístiques dels subtítols, que si els traductors no són extremadament curiosos pot fer modificar l'apreciació dels personatges:

- cal simplificar la sintaxi.
- cal simplificar el lèxic. No només és convenient fer servir mots breus, sinó que és recomanable utilitzar lèxic habitual i conegut.

3.7 Adequació dels subtítols al conjunt de l'obra cinematogràfica

Un dels requisits necessaris perquè els subtítols puguin col·laborar amb la comprensió del conjunt de l'obra cinematogràfica és que apareguin en harmonia amb la resta del treball filmic.

Algunes d'aquestes restriccions condicionen el ventall de tècniques que els traductors poden utilitzar.⁵⁴ En línies generals, totes aquelles que signifiquin haver d'ampliar la informació hauran de ser rebutjades, ja que la necessitat de condensar informació així ho desaconsellaria. Per tant, si els referents culturals no poden ser explicats, una altra opció que tenen els traductors és acostar-los al nou públic. És a dir, poden buscar un genèric (*A level* → examen d'accés a la universitat) o utilitzar un terme que sigui de fàcil comprensió per als espectadors que l'han de llegir (*A level* → Selectivitat).

Sobre aquest aspecte, Díaz Cintas (1997:388) conclou que aquesta darrera hipòtesi de vegades no es compleix ja que concretament en la traducció dels referents culturals es pot detectar:

(un) claro esfuerzo por mantenerse dentro de las realidades del polo origen, llegando en ocasiones a límites que podrían hacer peligrar la comunicación.

D'altra banda, tal com descriurem amb més detall a continuació, per tal que els espectadors puguin rebre correctament la informació que prové del canal oral i del canal escrit, convindria que els subtítols se cenyissin a les restriccions

⁵⁴Vegeu III.2.8.

fisiològiques que la seva capacitat intel·lectual de processar informació determina.

A més, l'harmonia entre els subtítols i el treball filmic és possible, segons Luyken et al. (1991:164) si es respecta:

- l'equivalència de gènere.
- l'equivalència en la qualitat del text.
- l'equivalència de significat, en el sentit que cal traduir els elements argumentals i que els elements relacionats amb l'ambientació també han de ser traslladats per mitjà d'elements verbals.
- l'equivalència de caracterització dels personatges.
- l'equivalència del context cultural.

Aquests criteris, però, no sempre es poden traslladar sense dificultats. Són diversos els factors que causen problemes als subtituladors a l'hora de trobar l'equilibri entre les imatges, les veus i els subtítols. Marleau (1980) n'identifica els següents: els problemes tècnics, els fisiològics, els psicològics i els artístics o estètics; qualssevol dels quals, tant en solitari, com conjuntament, poden restringir el grau d'equivalència de la traducció.

3.7.1 Els problemes tècnics

Un primer conjunt de problemes deriva de la fragmentació necessària dels diàlegs. Així, mentre en l'original el text oral flueix en el conjunt de l'obra, una de les tasques dels subtituladors⁵⁵ és decidir en quins moments ha d'aparèixer

⁵⁵ Tot i que ja hem indicat que de vegades el minutatge o *spotting* és realitzat per altres professionals.

el text i quan ha de desaparèixer.⁵⁶ És en aquest moment on es comencen a prendre decisions sobre els moments en què es combinaran frases curtes o bé es dividiran les llargues.⁵⁷

3.7.1.1 Espai de la pantalla

La pantalla té unes limitacions molt concretes que condicionen la inserció dels subtítols, per això cal evitar que els subtítols ocupin més espai del que és estrictament necessari. Aquesta és una de les raons per les quals els subtítols es restringeixen a un màxim de dues línies i uns trenta-cinc caràcters per línia.

I d'aquí que calgui postular que certes ampliacions d'informació sobre els referents culturals no siguin possibles, la qual cosa complicarà el paper del traductor audiovisual com a mediador cultural.

3.7.1.2 Temps de cada subtítol

Encara que el temps atorgat a cada subtítol està estretament lligat amb les capacitats lectores dels espectadors com veurem més endavant dins de l'apartat

⁵⁶Si hi ha guió per al producte audiovisual que calgui subtitular, pot ser que els productors hagin confeccionat un guió ja preparat per a la subtitulació (anomenats Master Titles) que consta d'una columna amb el text i les notes tècniques, el número de subtítol, el moment d'inici del subtítol (en metratge o en minuts), el temps de durada del subtítol i el subtítol pròpiament amb algun possible comentari per al traductor. Vegeu també Torregrosa (1996:75)

⁵⁷ La descripció dels subtítols que s'inclou a continuació ha estat extreta, si no s'indica el contrari, de les obres Marleau (1982), Luyken et al. (1991), Ivarsson (1992), James (1997, 1998).

dels problemes psicològics, hi ha certes restriccions tècniques relacionades amb la permanència dels subtítols en pantalla.⁵⁸

El factor més destacat són els canvis de plànols. Cal evitar la coincidència entre la inserció dels subtítols i els canvis de plànol, ja que tants canvis simultanis molesten els espectadors. Això ens obliga a restringir en molts casos el volum d'informació que contenen els subtítols. Cal esperar que només aquella informació estretament lligada amb la trama podrà ser respectada i, consegüentment, la informació expressiva que es pugui induir a partir dels propis referents culturals.

3.7.1.3 Moment d'entrada dels subtítols

Una altra de les consideracions que cal tenir en compte és el moment d'entrada dels subtítols. Tant Ivarsson (1992:46-49) com de Linde i Kay (1999:15) indiquen que cal deixar un temps entre que comença el diàleg i que apareix el subtítol per tal que els espectadors puguin identificar a qui correspon aquella intervenció.

També hi ha unes certes restriccions sobre el moment en què ha de desaparèixer el subtítol en relació al moment en què el personatge deixa de parlar, encara que no és tan estricta que coincideixin.

No hi ha un consens absolut sobre si s'ha d'inserir el subtítol en el fotograma mateix en què el personatge comença la seva intervenció, ja que com indica de Linde i Kay (1999:15) els estudis sobre la retenció d'informació per part dels espectadors a partir dels subtítols no relacionen els resultats amb entrades avançades o tardanes (*leading* i *lagging*).

De tota manera hi ha alguns criteris acceptats majoritàriament:

⁵⁸ Com també cal respectar un cert interval (un mínim de quatre fotogrames) entre la inserció d'un subtítol i el següent.

- si el subtítol es fixa entre un canvi de plànol, cal deixar-lo en pantalla almenys un segon per banda.
- quan el personatge no apareix en pantalla en el moment d'inici del seu diàleg, val la pena fer coincidir la seva aparició amb el subtítol, sempre que no s'allargui gaire.
- si el personatge triga a sortir, convé d'inserir de seguida el subtítol, ja que si no, l'espectador tendeix a mirar cap on hauria d'aparèixer.
- és millor deixar un quart de segon entre l'aparició del personatge i l'entrada del subtítol. En canvi, no hi ha problema si el subtítol triga més a desaparèixer que el personatge.
- si es tracta de dos personatges que tenen un intercanvi breu i ràpid, podem fer entrar el primer subtítol, i sense treure'l, al cap d'un segon, afegir-hi una segona línia de text.

Tots aquests factors poden afectar també la traducció dels referents culturals en tant que restringeixen el volum d'informació afegida que es pot incloure.

3.7.1.4 *Format dels subtítols*

De vegades el color dels subtítols, també si són només en blanc i negre, pot coincidir amb el fons on han d'aparèixer. Aleshores es possible d'escriure'ls dins d'un requadre (*black box*) que pot ser blanc o negre, és a dir un fons que contrasti amb el color dels subtítols.

Una de les pautes que cal seguir estrictament és ajustar les línies dels subtítols a un certs criteris sintàctics. Cal no partir sintagmes de manera que

Si el subtítol està ben repartit,

resulta més fàcil de llegir.

Així, no deixarem mai a final de línia una preposició i la resta de sintagma que introdueix en l'altra, com

Convé no separar el subjecte
del sintagma verbal.⁵⁹

3.7.2 Els problemes fisiològics

Un dels criteris principals que han de regir la confecció de subtítols és adequar-los al ritme de lectura dels espectadors, ja que hi ha unes restriccions en l'aparell visual humà que cal respectar. La primera dificultat d'aquest àmbit rau en el fet que el processament d'elements verbals per escrit és més lent que no pas si els sentim. D'aquí la necessitat de reduir en la subtitulació el contingut informatiu dels diàlegs originals i que això pugui afectar el trasllat dels referents culturals.⁶⁰

3.7.3 Els problemes psicològics

Cal tenir present durant l'elaboració dels subtítols que llegir al mateix temps que s'observen altres elements presents a la pantalla requereix un esforç per part dels espectadors. A més, no hem d'oblidar que en la majoria de casos els

⁵⁹ Un altre dels condicionants tècnics que afecten l'elaboració dels subtítols és l'ús de colors per ajudar a identificar els personatges. L'ús es restringeix en la majoria dels casos als subtítols per a sords, tot i que quan els subtítols s'emeten per a tota l'audiència també es mantenen.

De tota manera, com que és un aspecte amb poca incidència sobre el trasllat dels referents culturals, no ens hi endinsarem més.

⁶⁰ Les pròpies restriccions de l'ull i la capacitat de processament humanes comporten que calgui conservar els temps d'exposició dels subtítols de la manera següent:

Dues línies plenes	-	com a màxim set segons (per evitar que els espectadors tornin a començar a llegir).
Una línia plena	-	com a màxim quatre segons.
Mitja línia	-	entre un segon i mig i dos segons.

espectadors han decidit de veure, per un desig de plaer, aquell producte audiovisual, sovint una obra d'art que com a tal ha de ser traslladada pels traductors.

Quan es tracta de subtítols interlingüístics, pot dificultar la lectura no tenir prou coneixement dels elements culturals que apareixen en el film. Aleshores, es fa necessari un acostament d'aquests elements a la nova audiència a qui s'adreça la traducció. Malgrat tot, hi ha uns límits, com hem vist en el capítol segon d'aquest treball, en les operacions que poden realitzar els traductors com a mediadors culturals.

D'altra banda, hi ha alguns treballs (Díaz Cintas, 1997:399) que fan notar que aquesta dimensió psicològica pot fet variar el resultat d'algunes hipòtesis prèvies. Per exemple, en alguns casos es produeixen sobretraduccions amb la voluntat de "dar la sensación de que al espectador no se le escamotea información alguna" o que cal "transferir a los subtítulos todas aquellas unidades léxicas del original que guardan una estrecha relación fonética en ambas lenguas y que pueden ser reconocidas por el espectador en los diálogos originales".

3.7.4 Els problemes artístics i estètics

Un dels elements que poden condicionar l'èxit artístic dels productes audiovisuals és l'encert dels subtítols. Abans de traduir, cal entendre aquella situació que observem a la pantalla de manera que la puguem traslladar correctament.⁶¹

⁶¹ Sellent (1999:119) recomana de "'visualizar' la situación, 'escenificarla' y trasladarla al contexto de llegada". Gottlieb (1993:267) també fa una recomanació similar.

Hem de recordar que cal respectar el ritme de les imatges i de la parla dels personatges.⁶² Així, en general és recomanable que una pel·lícula amb un ritme lent no compti amb subtítols curts que apareixen i desapareixen ràpidament de la pantalla. Ben al contrari, és convenient que els subtítols siguin més llargs i es mantinguin en pantalla dins la franja alta recomanada.

En aquest segon cas, els traductors tindran la possibilitat d'incloure més informació quan calgui acostar el referent cultural a la realitat dels nous destinataris dels subtítols.

3.7.5 Els problemes lingüístics

Els problemes lingüístics que es generen en la confecció de subtítols provenen de la pròpia necessitat de reduir els continguts dels diàlegs cinematogràfics i facilitar-ne la comprensió.⁶³

Per això, per James (1997:91) cal seguir els consells següents:

- procurar de respectar sempre la correcció gramatical.

En aquest sentit, Smith (1998:146) recorda que els errors que puguem mantenir, per exemple per respectar la parla del personatge, no sempre són entesos com a tals. Hi ha, doncs, una certa tendència a considerar que són errors lingüístics del mateix traductor, la qual cosa pot induir als espectadors que llegeixen els subtítols a conferir una personalitat diferent al personatge. També en aquest apartat podem incloure la necessitat d'evitar certes expressions de llenguatge vulgar, ja que l'impacte que causen en els espectadors és més pronunciat que quan el senten..

⁶² Vegeu també James (1997:91)

⁶³ Vegeu III.3.6.

- la gramàtica utilitzada ha de ser senzilla per tal que pugui ser processada més de pressa -ja hem vist que Díaz Cintas (1997:386) arribava a aquesta mateixa conclusió a partir de l'anàlisi que va realitzar en la seva tesi doctoral.
- com que no podem assegurar que tots els espectadors arribaran al mateix temps al final del subtítol, cal que el nucli de la informació estigui situada al començament del subtítol.

D'altra banda, sobre aquest darrer punt, de Linde i Kay (1999:30-31) entre altres, assenyalen que els espectadors perceben que els subtítols s'ajusten més a l'original si es manté el mateix ordre dels elements lingüístics.

Totes les restriccions que acabem de presentar, i la caracterització dels tipus de condensacions possibles citats a III.3.6.3, ens podrien portar a formular la hipòtesi que els referents culturals són àmpliament modificats, i fins i tot sacrificats, si no són prou coneguts per a la nova audiència que ha de rebre els subtítols i, consegüentment, no han d'aportar informació de la mateixa manera que en el diàleg original. Malgrat tot, la realitat constatada en l'anàlisi dels films utilitzats en aquest treball, i analitzats en el capítol vuitè, difereix d'aquesta assumpció.

4. ELS REFERENTS CULTURALS DES DE LA PERSPECTIVA SOCIOLÒGICA

4.1 L'ús dels referents culturals

En general, podem considerar les referències als elements que componen l'entorn social i cultural en l'imaginari de les obres de ficció com les que ens permeten d'associar els personatges al moment històric-social que viuen.

Però aquest estudi no se centrarà en la funció referencial que compleixen les referències culturals,¹ sinó en la seva funció expressiva, tot i que aquesta només és possible un cop se n'ha establert la primera. Pretenem d'analitzar de quina manera els referents associats a cada personatge ens emmarquen la totalitat de la personalitat de cada caràcter de ficció.

D'aquesta manera, tal com hem assenyalat en el darrer apartat del capítol primer, les referències que utilitza cada individu pertanyen en primer lloc a la seva paracultura, ja que són fruit de les normes i de les convencions vàlides per a tota la societat, segonament a la diacultura del propi grup i, finalment, conserven unes particularitats personals, les quals són els testimonis de la seva idiocultura.

¹ Vegeu l'apartat III.2.12 sobre les definicions de marques culturals, culturemes i referències culturals.

També és cert que, de vegades, les referències són indirectes, per exemple quan un personatge parla d'un altre. Aleshores, hi conflueixen valors associats al caràcter que emet l'enunciat --perquè manifesten la seva opinió--² atesa la tria que fa aquest subjecte relacionant determinat referent amb un altre personatge. Cal tenir present que en les obres de ficció pot aparèixer un narrador que és qui adjudica els enunciats a cada personatge i els referents que inclouen.

Una altra característica dels referents culturals en els productes audiovisuals és que ofereixen una perspectiva determinada de les realitats socials que descriuen. Així, una llista dels subtítols de les pel·lícules *Surviving Picasso* o *Michael Collins* ens desvetllaria quins són els temes tractats en cadascuna. De fet, només els títols de les pel·lícules ens permeten de crear expectatives respecte al contingut, ja que aquesta és justament una de les principals funcions dels títols com a paratextos. Comprovarem que el París de Picasso és ple de referències a la pintura i que només algunes vegades es tracta el tema de la invasió nazi. A *Michael Collins* les referències a la colonització britànica són constants. No obstant això, no tot París era art durant el govern de Vichy com tampoc no es pot menystenir la col·laboració activa d'alguns poetes irlandesos, per mitjà dels seus poemes, al procés d'independència irlandès. Però aquestes dues obres destaquen el que l'autor considera més rellevant per descriure la vida d'aquests dos personatges. Deixant de banda aspectes importants,³ aquesta prioritització és la que cal que arribi també als espectadors que han de llegir els subtítols i que fa que es fixin en allò que l'autor vol destacar.

² Vegeu l'apartat III.5.2.

³ Partint de la distinció entre rellevància i importància que fan autors com van Dijk, per al qual és *important* tot allò que té transcendència social i *rellevant* el que interessa a un mateix.

Ja per veure com els referents culturals poden relacionar els diversos personatges de ficció d'una mateixa obra, fixem-nos en dos exemples extrets de *The Snapper* i de *Surviving Picasso* una vegada més.

A *The Snapper*, el protagonista, davant la negativa de la seva filla de dir-li qui és el pare del fill que espera i per demostrar-li que no es creu la possibilitat que l'embaràs sigui fruit d'una relació esporàdica amb un mariner espanyol (“Spanish sailor”, referència número 1088) tal com la filla sosté, hi ha una referència a “Simbad the Sailor”, número 1090, i a “Popeye the Sailor”, número 1091. La primera menció a un mariner espanyol per part de la filla permet al pare de qüestionar la paternitat del seu nét, ja que a Irlanda són moltes les llegendes que circulen sobre els soldats espanyols que navegaven amb la històrica Brigada Invencible que va naufragar davant les costes irlandeses, fins al punt que es creu que han incidit en els trets racials d'una part de la població (els cabells negres i els ulls foscos).

De la referència a un mariner espanyol com a hipotètic responsable de la paternitat del fill de Sharon, el pare trasllada les al·lusions a dos personatges clarament de ficció, com són Simbad el Marí i Popeye, que reforcen la seva argumentació sobre la poca credibilitat de la paternitat.

D'altra banda, els referents associats amb Dora, tal com figuren en el guió original i en la traducció que ofereixen els subtítols, a *Surviving Picasso* són els següents:

Referent original	Referent traduït	Cat. prim.	Cat. secund.
insects	insectos	1	3
Kafka	Kafka	4	2
corruption	corrupción	5	1

soul	alma	4	3
redeem	redimir	4	3
weak	transtornada	1	4
painting	cuadros	4	1
psicologist	psicólogo	3	1
haunted	encantada	4	3
scorpions	escorpiones	1	3
wild cats	gatos salvajes	1	3
lizards	lagartos	1	3
bastards	bastardos	5	1
poisoned air	aire envenenado	5	1
cat	gato	1	3

Algunes d'aquestes referències són triades per Picasso per definir la seva exdona i ens serveixen per crear-nos una idea sobre la personalitat emmalaltida de l'antiga amant del protagonista de la pel·lícula. De tota manera, no resultarien tan creïbles si el personatge no aparegués en el film, ja que el mateix Picasso és presentat com un dèspota sense escrúpols amb les seves parelles. Un altre element que també fa augmentar la credibilitat de l'espectador que es troba davant d'un personatge amb trastorns psicològics és que la narradora en el film utilitza també el mateix tipus de referències (a animals poc sociables, com el gat, o valorats en general negativament, com els insectes i les sargantanes; i a un entorn deteriorat, com l'aire enverinat). S'aprofita també la veu de la narradora,⁴ en tant que personatge present a l'obra

⁴ Vegeu III.3.2.

cinematogràfica, i caracteritzat de manera positiva, per tal de corroborar la presumpta inestabilitat emocional de Dora.

Encara que en l'exemple anterior hi hagi una coherència gairebé absoluta sobre els referents associats al personatge de Dora, de vegades en les obres de ficció apareixen referents que manifesten interessos contradictoris (entre Dora com a exdona de Picasso i la narradora, amant de Picasso en el moment biogràfic que reflecteix la pel·lícula), la qual cosa permet que cada espectador en faci la seva lectura.

Els referents culturals obliguen tant els espectadors de productes audiovisuals com els destinataris de les obres de ficció en general a augmentar l'esforç⁵ que han de realitzar a l'hora de poder-los interpretar. L'arrel d'aquest sobresforç d'inferència que realitzem els subjectes davant les referències culturals es pot explicar si entenem que els elements de cada cultura són només la punta de l'iceberg d'altres estructures profundes que actuen en nivells inferiors tal com veurem al llarg d'aquest capítol.

4.2 El concepte de cultura

En el primer moment de ser encunyat, aquest terme va servir per diferenciar tot allò que distingia els éssers humans del que pertanyia purament a la naturalesa. Però de fet, els humans ens relacionem amb l'entorn i compartim coneixements per mitjà de la llengua.⁶ Per això aquesta primera diferenciació no resulta gaire útil als traductors.

⁵ Vegeu el capítol sisè dedicat a la pragmàtica.

⁶ Un exemple de com s'interrelacionen llengua i naturalesa la podem trobar a la pel·lícula del director Christopher Monger, *L'anglès que va pujar un turó i va baixar una muntanya*,

La mateixa llengua, vehicle de comunicació, és un tret cultural. Vegem-ne un exemple. Si el traductor ha de traduir un fenomen de la naturalesa com la pluja, allò que realment ha de traslladar és el mot, el signe lingüístic, que figura en el text original, amb el concepte concret al qual està lligat. Un fet comú en tot el planeta com la pluja pot rebre denominacions diferents en una mateixa llengua --plugim, ruixat, aigüat, xàfec- que ens indiquen alguns trets d'aquella cultura, atès que ha sentit la necessitat d'ordenar els noms que rep la pluja per la seva intensitat, que hi ha mots connotats positivament --ruixat- i altres negativament, per escassetat --plugim- o per massa abundància --aigüat.

En conseqüència, fins i tot des dels estudis cognitius que plantegen l'existència d'unes classificacions naturals⁷ (*natural kinds*) se subratalla que sempre hi ha unes concepcions anteriors a la definició dels conceptes.

El concepte mateix de cultura és un concepte socialitzat i no podem considerar que la relació amb la seva definició s'estableixi de manera individual, tal com veurem més endavant. La presa de consciència de la diferenciació de tot allò que és humà ha estat una constant en la vida humana. Ja segons Giovanni Battista Vico en la seva obra *New Science* de 1744⁸ totes les societats observen un procés d'enculturació similar i que per ell consta de tres etapes: l'etapa dels déus, la dels herois i la dels homes. Aquestes etapes coincideixen amb els processos socials interdependents que postula Giner (1985): la innovació cultural --procés de resolució dels problemes de les persones que prova més la continuïtat de les estratègies ja emprades que no pas la discontinuïtat; la

on es mostra l'arbitrarietat de les classificacions orogràfiques. La trama d'aquest film es basa en el trasbals que provoca en un petit poble gal·lès l'afany que el pujol més alt de la demarcació sigui considerat que té prou altura com per incloure'l en un atlas de les muntanyes de la Gran Bretanya.

⁷ Vegeu Keil (1989).

⁸ Referència extreta de Jenks (1993a:13).

comunió cultural --és el component bàsic de la integració social, pel qual els humans s'identifiquen amb els valors més elevats; i el domini --o objectiu d'imposició ideològica d'uns grups damunt dels altres.⁹

Així, sovint, s'ha convingut d'utilitzar cultura com a adjectiu d'una comunitat formada per éssers pensants, és a dir tal com postulen els romàntics anglesos a les condicions socials que permeten l'assoliment de la perfecció humana.¹⁰

En un sentit ampli podem distingir entre cultura en singular i cultures en plural. En singular denomina la "manera de ser i de viure específicament humana (universal i comuna)"¹¹ i en plural les "maneres de ser i de viure (...) pròpies dels diferents grups humans".¹² Hi ha també autors que defineixen com a cultura tots els costums, les convencions i els valors de la societat.

The concept of culture (...) implies a relationship with the accumulated shared symbols representative and significant within a particular community --a context-dependent semiotic system. (Jenks, 1993b:5)

Dins de cada societat també podríem definir marcs de cultura diferents. Hongwei (1999:121) distingeix entre la cultura material --on s'inclouen tots els productes manufacturats-, la cultura institucional --que fa referència als diversos sistemes i a les teories on es recolzen, com ara els sistemes socials, els religiosos, els educatius, els familiars i els rituals- i la mental --aquella que fa referència a la mentalitat i al comportament humà, a les estructures de pensament, de creences, al concepte de valor i als gustos estètics.

⁹ Vegeu Giner (1985:28-33).

¹⁰ Vegeu Jenks (1993a:16-18).

¹¹J.F. Mira (1990:18).

¹² *Op.cit.* p.18.

Una classificació similar de cultura és la que proposa Ping (1999:134) que destria entre el sistema tecnoeconòmic, el social, l'ideològic i el lingüístic. Encara que a grans trets aquesta classificació, com la que acabem d'esmentar de Hongwei (1999), no és gaire divergent de la que presentaré a III.7.3, la diferència principal rau en el fet de separar la ideologia dels altres àmbits culturals, ja que, com intentaré de demostrar més endavant, els reflexos de la ideologia es manifesten en tots els àmbits culturals.

Ja des d'una perspectiva diferent d'anàlisi, malgrat que puguem identificar cultura amb societat, la cultura interacciona en les societats que hem creat els humans com un contínuum mantingut per la xarxa de relacions que hem sabut establir. No queden comunitats aïllades que no comparteixin cap dels elements de producció cultural amb altres cultures. Més que dels universals, el traductor s'aprofita del coneixement compartit anterior dels seus lectors, per tal de mantenir fins i tot els nous elements culturals --estrangeritzants- presents en el text original (vegeu els apartats III.2.8 i III.2.9).

Una lectura restrictiva del terme cultura ens duria a considerar només el desenvolupament intel·lectual,¹³ les excel·lències en les arts i les lletres, o bé els avenços de la ciència. De la mateixa manera que els romàntics alemanys, podem considerar que cultura i civilització no són sinònims i que només etiquetem com a cultura les expressions més altes de la capacitat de creació humana --música, pintura, poesia. En aquest cas no inclouríem els estris que els humans hem creat com, per exemple, una màquina de cosir o les eines del camp. Delimitaríem el concepte de cultura d'acord amb la relació que mantenen els elements en el món de la ciència i de la tecnologia, a l'àmbit doctrinal imperant o a l'àmbit nuclear.¹⁴

¹³ La cultura mental que postula Hongwei (1999:21).

¹⁴ Giner (1985).

Podem interpretar també el terme cultura "com el resultat (o el producte) de la transformació humana de la natura"¹⁵ i d'aquí no hi ha gaire camí fins a les teories ecologistes¹⁶ que organitzen la relació entre el llenguatge i el món que envolta (conjunt de tradicions i de formes de vida d'un poble) les persones entre les dicotomies que ens toquen de superar vida-mort i oci-negoci.

4.3 El concepte de cultura on s'emmarquen els referents culturals

Tal com hem vist, no hi ha consens acadèmic a l'hora de definir el terme "cultura". Malgrat això, cal trobar-ne una definició per poder delimitar què és i què no és un referent cultural en aquest treball.

L'obra de Jenks (1993a) demostra com al llarg dels segles i des de diverses perspectives s'ha definit el concepte de cultura de maneres diferents. Podem destacar d'aquesta manera les quatre vessants que integren el concepte:

1. Culture as a cerebral, or certainly a cognitive category: culture becomes intelligible as a general state of mind. (Jenks, 1993a:11)

Aquesta és la gran diferència de la raça humana per sobre dels altres animals. Per aquesta definició de cultura, postulem també la capacitat humana d'enculturació. L'entorn que ens acull ens permet d'aprendre uns conceptes, unes representacions mentals i els valors que s'hi han associat.

¹⁵ Vegeu Marín i Tresserras (1994:43).

¹⁶ R. Morant i M. Peñarroya (1995).

Això no significa que tots els individus d'un mateix entorn demostrin les mateixes qualitats culturals, més aviat aquesta categoria subratlla les diferències individuals respecte la competència personal d'adquirir cultura. Malgrat la idiosincrància singular, és important retenir que el context social facilita de poder assolir un nivell intel·lectual o l'entorpeix.

2. Culture as a more embodied and collective category: culture invokes a state of intellectual and/or moral development in society (Jenks, 1993a:11).

Per mitjà de la civilització, doncs, l'espècie humana pot aconseguir la perfecció espiritual, que cal entendre no només des del vessant religiós.

Aquesta definició esdevé el fonament que permet als individus de realitzar-se com a tals socialment, ja que la cultura té un factor col·lectiu que es pot convertir en el detonant per al desenvolupament individual de la manera com l'hem definit a 1 d'aquest mateix apartat.

La consciència individual no es considera cultura, ja que per ella mateixa no existiria. Només la vida col·lectiva és portadora de cultura. Hi ha autors que no creuen en la possibilitat de forjar-nos cap representació mental individual perquè abans hem estat socialitzats (Berger i Luckmann, 1995), i van Dijk, 1996).

3. Culture as a descriptive and concrete category; culture viewed as the collective body of arts and intellectual work within any one society (Jenks, 1993a:11-12)

En aquest àmbit podem emmarcar les manifestacions artístiques de cada cultura. La literatura, el teatre i la música són possibles gràcies a les qualitats humanes que ens permeten de crear art i gaudir-ne.

Hi ha, però, un factor que ens convé de ressaltar: els valors diferents que associem als diversos gèneres també dins de la literatura, el teatre i la música. De la mateixa manera, el coneixement en matèries com el dret i la medicina

tendeixen a rebre un grau de valoració més alt que els coneixements que poden ser apresos a partir del context més immediat dels individus, com pot ser el medi natural més proper.

Així, malgrat que aquesta és la definició més habitual entre els individus, almenys del món occidental, la mateixa definició demostra que és un concepte poc democràtic. Hi ha una gradació en els valors afirmatius que es relacionen amb els diversos tipus de saber, producte a la vegada de l'enculturació a què hem estat sotmesos com a individus.

4. Culture as a social category. (Jenks, 1993a:12)

Teòricament aquest és el vessant més democràtic (Jenks, 1993a:12) del concepte de "cultura".

Els valors en els quals hem estat socialitzats, i que ens han estat inculcats, són els nostres dipòsits de sentit (Berger i Luckmann, 1995) que regiran una bona part de les nostres actuacions durant la vida. El llenguatge hi juga un paper de gran importància en aquest procés, ja que és l'instrument pel qual es transmet la cultura social, és a dir, els símbols, els valors, les normes i les creences compartides pels diversos grups (Giner, 1985) internament, o bé pel conjunt total de la societat.

Si observem les societats, ens adonem que els diversos grups a l'entorn dels quals s'organitzen els individus no comparteixen de manera absoluta ni valors, ni creences ni normes. D'aquí que les societats no siguin homogènies. Aquestes diferències generen tensions dins del conjunt, que provenen d'unes jerarquies entre grups i de la voluntat de cada grup d'aconseguir-hi un lloc determinat; per alguns el més destacat o dominant, per altres mantenir-se en una certa marginació. D'aquesta manera, les societats estan en moviment constant, a conseqüència dels conflictes que hi provoquen les classes socials. Malgrat aquest panorama on es poden observar trets distintius per a cada grup,

tota societat, si vol mantenir una estructura cohesionadora mínima entre tots els individus, independentment del microgrup social del qual se sentin part, ha de comptar amb els mecanismes suficients per donar coherència al conjunt que grups que hi conviuen.

Tota societat busca l'estratègia per estructurar-se de manera coherent dins del seu territori i guanyar en estabilitat. Però els trets culturals que diferencien les diverses classes socials, quan són mantinguts i s'allunyen de la ideologia dominant, esdevenen estàndards de pertinença per als individus que en formen part.

Són exemples de fragmentació social la majoria de pel·lícules que hem analitzat en aquest treball (resulten, però, paradigmàtiques *Fargo* o *Mars Attacks!*) i algunes de conflicte social (*The Devil's Own* o *Michael Collins*). Vegem amb un exemple de quina manera els referents reforcen la representació social que prové del llenguatge visual (a la columna de l'esquerra figura el referent cultural de la banda original, a la del mig tal com va ser traduït en el subtítol i a la de l'esquerra el nom del personatge que pronuncia el referent).

Referent núm.	Referent original	Referent traduït	Personatge	Títol Film
1111	Gophers	Gophers	Wade	Fargo
1113	milk shakes	batidos	Wade	Fargo
1137	fee	comisión	Wade	Fargo
1138	investment	inversión	Wade	Fargo
1139	pay off	beneficios	Wade	Fargo
1141	one over	un punto más	Wade	Fargo

Aquests són els referents que pronuncia Wade, l'assessor econòmic de *Fargo*, que juntament amb la traducció que va aparèixer al subtítol ens han de permetre d'avaluar la valoració expressiva, divergent o no, que en puguin

extreure els espectadors del text traduït i del text original. La majoria de les referències pertanyen al món de les finances. Es tracta d'un personatge que vol encaixar en un prototipus social concret, un estereotip en resum, i els referents que té associats reforcen la personalitat que se li vol conferir. Els referents el caracteritzen en relació només de la feina, és a dir, es converteix en un personatge social per mitjà de l'ocupació social i no té cap més transcendència en el món de la ficció que participar en la trama del film. Podem dir que se'l vol fer pertànyer a un grup social concret i que això s'haurà aconseguit en la mesura que els espectadors, de la versió original i de la subtitulada, el puguin relacionar amb el sector de la població definit per a ell.

En un àmbit social diferent:

Núm. fitxa	Referent original	Referent traduït
605	Nancy	Nancy
606	silk	seda
608	husband	marido
609	leader	líder
610	free world	mundo libre
611	color	color
614	chim	cretona
679	van Buren china	vajilla van Buren
762	Nancy Reagan	Nancy Reagan

Aquests referents presenten Marsha, l'esposa del president dels Estats Units a *Mars attacks!* com un personatge frívol, allunyat de la vida política de la Casa Blanca i només interessat en els aspectes més banals de les seves ocupacions

com a primera dama del país.¹⁷ Marsha és també un prototipus d'ésser humà que ratlla l'estereotip de dona que es relaciona amb el món exterior només en qualitat de ser l'esposa d'algú.

Els films de *Michael Collins* o *The Devil's Own* ens fan veure que hi ha una sèrie de grups en conflicte. L'Irlanda de Michael Collins apareix representada pels republicans independistes irlandesos i els unionistes britànics. Dins del grup mateix de republicans, trobem els pactistes que volen un govern propi per a Irlanda encara no inclogui tota l'illa, i els que prefereixen continuar treballant fins a aconseguir una Irlanda unida i lliure del domini britànic.

També a *The Devil's Own* trobem microgrups amb valors i opinions diferents. Dins del grup d'americans catòlics d'origen irlandès observem personatges amb tendències proirlandeses republicanes diferents. D'una banda, el personatge de Tom O'Meara, encarnat per Harrison Ford, representa un policia nordamericà d'origen irlandès, que tot i que manté lligams amb Irlanda i afavoreix els seus interessos (per exemple recull Frankie McGuire, Brad Pitt, a casa seva), no coincideix amb la política de l'ajut militar que ofereix als membres de l'IRA el jutge americà d'origen irlandès.

4.4 Grups socials

Tal com hem exposat, les societats no són homogènies i les persones que les formen estan organitzades en microgrups per motius diversos, però no totes les col·lectivitats són grups:

sets of people constitute groups if and only if, as collectivity,

¹⁷ Vegeu també V.1.4.4.3.

they share social representations.¹⁸ (Van Dijk, 1998:141)

Tajfel (1981) distingeix entre els grups i les col·lectivitats, perquè els primers, a diferència dels segons, comparteixen els tres components següents:

a cognitive component, in the sense of the knowledge that one belongs to a group

an evaluative one, in the sense that the notion of the group and/or of one's membership of it *may* have a positive or negative value connotation

an emotional component in the sense that the cognitive and evaluative aspects of the group and one's membership of it may be accompanied by emotions (Tajfel, 1981:228)

Una altra manera d'explicar la capacitat de les col·lectivitats d'erigir-se en grups és a partir de la distinció entre el que Berger i Luckmann (1995) anomenen comunitats de sentit i comunitats de vida.

Les comunitats de vida són les que de manera casual ens acullen de naixement, on creixem i on ens integrem, o bé aquelles de vegades hi passem a formar part posteriorment --per exemple per matrimoni. Es caracteritzen perquè les persones confien en la perdurabilitat de la comunitat --de fet, hi participen en mantenir-ne la continuïtat- i algunes requereixen un cert procés d'iniciació --ordres eclesiàstiques, residències de gent gran, presons, etc.

Aquestes comunitats, sovint assimilades a grups socials, són les que demostren més varietat lingüística en qualsevol anàlisi contrastiva sincrònica. Les expressions lingüístiques hi evolucionen amb molta més rapidesa que no pas en qualsevol dels actes comunicatius produïts dins les comunitats de sentit, ja que en aquestes darreres els codis són molt més rígids.

¹⁸ Vegeu III.5.8 per una definició de representacions socials.

En les comunitats de sentit, els individus s'agrupen a partir dels patrons d'experiència (o acte) i acció¹⁹ que comparteixen. Per Berger i Luckmann, el sentit es forma en la consciència humana individual de cada persona, però només per la condició que ha estat socialitzada com a tal. Aquesta hipòtesi es basa en l'acceptació del fet que hi ha una relació entre les diverses experiències, atès que aprenem en la mesura que som capaços d'establir analogies.

Les comunitats de vida continuen relacionades actualment amb les comunitats de sentit, perquè la pròpia casualitat de l'origen determina en bona mesura en quina comunitat de sentit ens inserirem més endavant, tot i que en les comunitats de sentit no cal que hi hagi comunitat de vida.

La tendència natural és associar-nos dins les comunitats de sentit (científics que es relacionen per e-mail, per exemple) per una necessitat que prové del lleure-treball i que està relacionada a l'àmbit doctrinal i d'especialitat.

De tota manera, encara que formem part d'almenys una comunitat de sentit i una comunitat de vida, no ens ha d'estranyar veure subjectes que mantenen una relació de pertinença a més d'una comunitat.

En algunes de les pel·lícules analitzades podem trobar un exemple de comunitats de vida i de sentit, i del canvi d'adscripció que poden manifestar els individus al llarg dels anys com a conseqüència de les variacions socials que es produeixen en el seu entorn. *Cronache dei poveri amanti* relata la vida d'uns veïns d'un carrer de Florència, Via del Corno, durant els primers anys d'aquest segle. En el moment de l'inici del film hi ha una coincidència total dels personatges en una mateixa comunitat de vida: són nascuts a Florència, són de classe baixa i malviuen entre la fam i la misèria. Arriba l'any 1925 i l'ascens

¹⁹ Berger i Luckmann (1995) descriuen el sentit com una dicotomia formada per la "acció" -manera de reaccionar apresada en experiències anteriors- i el "acte" -reacció en una circumstància concreta.

del feixisme es recrea dramàticament al llarg del film quan dos “camises negres”, és a dir feixistes, que són també veïns del mateix carrer actuen amb crueltat en contra dels altres membres. Aleshores es posa de manifest com tots dos feixistes pertanyen a una nova comunitat de sentit, diferent a la de la resta de veïns, la qual cosa crearà conflictes continus entre dues comunitats de sentit antagòniques.

Un altre exemple el trobem en *Ladri di Biciclette*, en què se'ns presenta un contrast entre dos personatges que partint d'una mateixa situació econòmica i laboral –la misèria i l'atur- l'un opta per l'honradesa i l'altre per la delinqüència.

Sobre l'estratificació de les societats acceptada en general²⁰ cal tenir en compte que:

Dominated and dominant groups do not exist as realities per se;
the identity of each group is actually constituted through the
relation itself (Bisseret Moreau, 1984:43)

i que, en conseqüència, el conflicte neix de la pròpia necessitat d'existència i perdurabilitat, és a dir les comunitats de sentit depenen de l'aptitud de fer extensius els punts de vista particulars.

4.5 Els universos socials

Un altre dels elements que participen en la permanència de l'estratificació social és la pròpia capacitat dels grups de mantenir l'adscripció al grup. En principi, podríem imaginar la cerca constant de nous horitzons de tots aquells

²⁰ Vegeu Fairclough (1989), Thompson (1990) o van Dijk (1996), entre altres.

individus que pertanyen a grups amb poc capital cultural, però la realitat és que vivim en societats relativament estables. Aquesta situació neix de l'èxit en el resultat de la socialització que cada grup inculca als seus individus i, posteriorment, de la constància per generar missatges que mantinguin el lligam entre el grup i l'individu, per mitjà de les institucions que arribi a mantenir i consolidar.

D'acord amb Berger i Luckmann (1995), la identitat de l'individu es forma arran de les experiències que va interioritzant i del sentit que prenen per a cadascú. D'aquesta premissa es desprèn que, per mitjà d'un procés cognitiu, l'individu reconeix quins són els patrons d'acció i s'hi ajusta en els seus actes. En conseqüència, hem de postular que la individualitat rau només en el cos, mentre que el sentit s'adquireix en la mesura que les persones han estat socialitzades.²¹

Els personatges de productes audiovisuals, al seu torn, mantenen la ficció que han estat incorporats a unes comunitats de vida i a unes comunitats de sentit²² concretes i imiten els lligams de pertinença al món real que mantenen els éssers reals.

Aquests lligams s'originen en les institucions de la societat que ens acull com a individus i que són les que esdevenen creadores, portadores i propagadores d'uns certs valors. Per Berger i Luckmann:

The existing institutions of domination and labour, but above all the institutions which socialize transactions with unusual forces direct themselves towards the different levels and areas in which meaning is produced. (Berger i Luckmann, 1995:14)

²¹ Berger i Luckmann (1995:10)

²² Vegeu també III.4.4.

A la vegada, les societats, que no són completament homogènies²³ i que consten de diversos grups socials que comparteixen uns patrons socials i unes estratègies de reproducció cultural específics,²⁴ s'organitzen consegüentment a partir de més d'un àmbit d'agrupament social.

Especialment les societats modernes, on hi ha una gran diversitat de grups amb valors diferents, necessiten algun vincle que sigui interpretat com a propi per tots ells.²⁵ Els cal comunicar, doncs, un certs valors i unes interpretacions comunes de la realitat per tal de configurar una cohesió interna, encara que sovint hi trobem alguns sectors que no s'hi senten satisfets i que pretenen alguna reformulació.²⁶

4.6 Globalització i cultures nacionals

Des d'una perspectiva que vol abraçar més enllà del context d'una traducció concreta, no podem oblidar la incidència de la traducció tant en el procés de

²³ Vegeu apartat III.4.4.

²⁴ Vegeu apartat III.4.8.

²⁵ Vegeu apartats III.4.9 i III.4.10.

²⁶ Bourdieu (1982:149) atorga al que anomena agents de l'acció política la capacitat de constituir i desintegrar grups socials per mitjà de la reproducció o la destrucció de representacions mentals. Tenim un exemple ben clar i proper en el cas de Catalunya. L'article de Salvador Cardús "La bona notícia i la mala notícia", publicat el 5.4.99 a *l'Avui*, assenyala de quina manera els partits polítics fan propostes contradictòries sobre la integració de Catalunya a l'Estat espanyol. Hi ha una duplicitat d'institucions que busquen, unes, la cohesió dins del Principat i les altres dins de l'Estat espanyol de manera que es crea una ambivalència en els seus objectius.

formació de les cultures nacionals com en el procés de globalització.²⁷ Aquests dos desenvolupaments, des de la perspectiva traductològica, se'ns apareixen com a contradictoris i subsegüents en el temps, tot i que comparteixen estratègies molt similars, ja que quan parlem de traducció, hem de parlar sempre de l'oposició Llengua en la Cultura del Text Original i Llengua en la Cultura del Text Traduït.

En el moment de la formació de les literatures nacionals, neix la necessitat de llegir en la pròpia llengua la literatura que es fa en altres cultures. Els objectius són diversos. Es tracta d'una manera d'introduir nous gèneres i corrents literaris que regenerin la literatura en la llengua nacional. Però també és la manera de reafirmar-se entre la resta de cultures nacionals amb tradició literària.

N'és, doncs, una conseqüència l'increment del nombre de traduccions durant aquesta etapa. Aquest procés, efectivament, nodreix la literatura en formació, de manera que s'esperona, al seu torn, la creació en llengua pròpia. D'aquesta manera es transforma el tipus de literatura majoritària, la qual cosa, al mateix temps, permet la consolidació lingüística, la necessitat bàsica lligada al processos de formació de les literatures nacionals, ja que la llengua, si pot ser considerada comuna, és apreciada també com un dels elements cohesionadors de totes les societats.

En aquest context, cal fer notar que "l'existència de les cultures nacionals és més el resultat d'una expressió de consciència dels sectors productors de

²⁷ Smith (1997:26) qüestiona si aquest projecte actual anomenat globalització té res de nou, o bé si és només el darrer estadi del vell projecte de la industrialització d'ampliar els mercats de tal manera que puguin abastar tot el planeta.

cultura formal, que no pas de la realitat d'un caràcter col·lectiu i propi de la societat".²⁸

El resultat és que hi ha societats que han sabut trobar la manera d'integrar un gran nombre dels seus subjectes i d'aconseguir més estabilitat interna: com més cohesionat sigui el grup, menys interès demostraran els individus de deslligar-se d'aquesta macroestructura.

Si parlem de la indústria audiovisual, hem de reflexionar sobre l'hegemonia del món anglosaxó i en concret d'Estats Units.²⁹ En certa mesura, la cohesió interna que ha sabut donar la ideologia dominant³⁰ al conjunt de la societat nord-americana pot haver estat un dels factors que han afavorit que hagi pogut traslladar la uniformitat interna més enllà de les pròpies fronteres, en un procés que hem anomenat globalització i que fa multiplicar els resultats econòmics a les empreses que hi poden participar. La globalització, de la mateixa manera que el procés de creació de les literatures nacionals, és possible gràcies a les traduccions que permeten d'exportar el producte d'una societat concreta a una multitud de cultures.

Vist d'aquesta manera, el procés de globalització actual és més un sinònim de la imposició de la cultura anglosaxona, que no pas un procés de coneixement de les altres cultures, de l'acceptació de les diferències entre els diversos grups

²⁸ Mira (1990:139). Entre els exemples que dóna aquest autor figura el fet que la sardana, la dansa popular d'una comarca, va esdevenir la dansa nacional.

²⁹ En el capítol 4, Smith (1997) veu una estratègia dels Estats Units en el procés de globalització del planeta per la qual imposa un ordre mundial que és una rèplica del propi sistema interior, actuació que justifica per la "necessitat" causada per la desestabilització que es viu en l'àmbit mundial.

³⁰ En el sentit que definirem a III.4.9.

humans en el món i l'adquisició de formes culturals allunyades en l'espai. L'estratègia que s'aplica queda ben definida en la citació següent:

The power to shape space then appears as one of the virtual powers of control over social reproduction. (Harvey, 1989:187)

Aquesta situació, segurament qualificada de negativa quan pensem en la pèrdua de la idiosincràcia per a les cultures que reben les traduccions, més aviat beneficia el procés de trasllat de textos de l'anglès al català, i en general el procés de trasllat a totes les llengües minoritzades. Com més coneguem els altres –sense que calgui que ens hi vulguem assemblem– més fàcil serà que les referències culturals forànies siguin compreses pels lectors del text traduït. D'aquesta manera al traductor se li redueix l'esforç en la tasca de mediador cultural.

Pensem, per exemple, en la festa de Halloween nord-americana i com es mou, entre els subjectes de la resta de cultures occidentals, entre la dicotomia de coneixement d'aquesta celebració i l'aproximació a una celebració similar. En el cas de la cultura catalana, encara no hi ha hagut un procés de substitució de la festa de la Castanyada en el nostre país, però val la pena tenir en compte com en algunes discoteques han reemplaçat aquests últims anys els panells per les disfresses dels clients aquella nit. És a dir, primer van ser en Freddy Krugger i les carbasses il·luminades, i després el costum social acceptat de festa lúdica, elements que han facilitat la traducció de textos relacionats amb aquestes dates.

La realitat actual dóna sentit a la citació següent –encara que es refereixi al món editorial, ja que també es pot fer extensiva a la capacitat de generar productes audiovisuals que aconseguixin un ressò internacional:

Behind the grandiose label of “world culture” is a more down-to-earth commercial reality: smaller cultures hold little power in the economics of publishing. (Homel i Simon, 1998:35)

4.7 Els moviments interns de les societats

Quan traslладem un text d'una cultura a una altra, no podem menystenir els reflexos de la societat particular que ha generat el text original. No n'hi ha prou a trobar una traducció per al mot Halloween --per utilitzar una vegada més el mateix exemple-, sinó que a més hem de fer saber als lectors del text traduït quins grups socials participen de la festa i quines connotacions comporta --por, misteri, etc.

El traductor haurà de conèixer³¹ fins a un cert punt el marc històric --en quins anys s'ha celebrat el Halloween, com es va convertir en una festa universal, etc.- i el factor espacial --quin territori abraça- per tal de posar de relleu qualsevol diferència en la connotació que hagi arribat al seus lectors, però també té la mateixa importància traslladar el tarannà d'aquells que hi participen. Per tal de complir aquest objectiu, no podem oblidar els conflictes interns de la societat on s'ha creat el text original i l'espai concret on s'ha generat la referència cultural.

Des de la Sociologia i des dels Estudis culturals s'ha estudiat un dels fenòmens que caracteritzen les societats i que serveixen de marc teòric d'aquest treball: les expressions centrals de cultura es poden tornar marginals i el seu lloc és ocupat per altres formes que fins aquell moment eren marginals, o bé inexistents, o bé a l'inrevés.³²

³¹ I en aquest sentit esdevé singular pels coneixements més extensos que té de la cultura origen que el lector mitjà del text traduït, tal com hem argumentat a III.2.7.

³² Malgrat aquests moviments socials, fruit dels conflictes entre els grups, els films acostumen a oferir una presentació estàtica del moment històric que descriuen, tal com és explicat a III.3.2.

Així, Giner (1985:16) distingeix entre la concepció horitzontal de la cultura en què "el seu moviment axial va del centre a la perifèria i torna al centre" i la concepció vertical de la cultura (Giner, 1985:18) que subratlla les oposicions, les desigualtats i els conflictes. La proposta que ens permetria de veure com interaccionen els diversos grups socials seria una teoria de la cultura que inclogués aspectes horitzontals, i verticals i que examini com s'interrelacionen.

Resulta adient l'article de Markowitz (1991) per exemplificar aquesta jerarquitització sobre els elements culturals que poden passar de la perifèria al centre. L'article analitza de quina manera va variar el cànon musical durant els anys 60 als EUA. Fins aleshores, l'única música popular que havia estat acceptada entre les manifestacions culturals establertes era el jazz. Durant aquesta dècada, accedeixen a l'esfera dels mitjans de comunicació periodistes que havien participat de diversos moviments socials. Aquest moviment d'un grup central cap a la perifèria va permetre que durant el seu retorn cap al centre hi arrosseguessin un moviment musical qualificat de contracultural: el rock-and-roll.

Una manera d'explicar les diferències entre la presència generalitzadora dels grups dominants i l'absència dels grups dominats en algunes de les esferes socials és per mitjà del camp social que postula Bourdieu (1991):

The social field can be described as a multi-dimensional space of positions such as that each actual position can be defined in terms of a multi-dimensional system of coordinates whose values correspond to the different pertinent variables.
(Bourdieu,1991:11)

D'aquesta manera, els grups i els individus es poden classificar segons el volum de capital que tenen i el pes relatiu atribuït dins del patrimoni total.

La consciència del "jo" dins de cadascun d'aquests grups i dels seus individus genera conflictes socials, individuals i col·lectius, perquè tendim a reconèixer els altres per tot allò que tenen de diferents de nosaltres --i no pas per allò que

tenim de diferents nosaltres d'ells, la qual cosa fa que el dret a la diversitat esdevingui "tolerància".

Fairclough (1989:18) explica la realitat de les classes socials a partir d'una concepció marxista: "social forces which occupy different positions in economic production, which have different antagonistic interests and whose struggle is what determines the course of social history".

Aquestes diferències condicionen els intercanvis comunicatius entre els parlants de diversos grups i reflecteixen les diverses posicions de la jerarquia social.³³

4.8 La reproducció cultural per mitjà dels referents culturals

Pierre Bourdieu va delimitar aquest concepte de reproducció cultural, o procés d'enculturació, a partir de l'estudi de l'ensenyament i va demostrar com els esquemes de la comunicació perpetuen l'existència de certes comunitats particulars.³⁴ Les pràctiques de socialització i d'educació discriminen positivament en favor de les classes amb capital cultural. No deixa de ser irònica la dificultat dels membres dels altres grups a accedir a la cultura, que no és res més que el sistema de valors de la ideologia central. Cal no oblidar que seria un element desestabilitzador del grup dominant que el gruix de la societat hi tingués accés en la mateixa mesura.³⁵

³³ En un capítol posterior, descriurem de quina manera la pragmàtica analitza les diferències entre les intervencions dels diversos parlants.

³⁴ Vegeu Pierre Bourdieu (1993).

³⁵ L'article esmentat anteriorment de Markowitz assenyala com els corrents musicals que entren a formar part del cànon dels anys 60 als EUA primer es van haver de buidar de

És una peça clau del seu treball el concepte de "hàbitus", recuperat de la tradició aristotèlica i que va redefinir de la manera següent:

The habitus is a set of *dispositions* which incline agents to act and react in certain ways. The dispositions generate practices, perceptions and attitudes which are 'regular' without being consciously coordinated or governed by any 'rule'. (Bourdieu, 1993:12)

Per Bourdieu aquestes *dispositions* són inculcades --per mitjà dels processos d'aprenentatge-, estructurades --perquè reflecteixen les condicions socials com van ser adquirides-, duradores --perquè per la manera com van ser apreses són preconscients i en conseqüència no poden ser modificades pel conscient- i transportables --perquè poden ser aplicades en àmbits diferents dels que van ser apreses. En conclusió, l'hàbitus ens indica la nostra forma de comportament i resulta alhora una manera eficient de resoldre les situacions immediates, amb la qual cosa esdevé:

the strategy-generating principle enabling agents to cope with unforeseen and ever-changing situations (...) and (which) makes possible the achievement of infinitely diversified tasks. (Bourdieu, 1992:18)

L'hàbitus genera diferències lingüístiques entre els diversos grups d'una mateixa societat, i perpetua els diversos accents en una mateixa llengua. Cal remarcar que en les societats occidentals, almenys, es defineixen com a grups aquells que procedeixen de grups no dominants. Un exemple³⁶ en són les dones i les classes baixes.

connotacions afroamericanes, la qual cosa posa de manifest la pèrdua i l'adquisició de valors que pateixen els béns culturals.

³⁶ Vegeu Bissret Moreau (1984).

Com ja hem dit, tot allò que fa diferent un grup d'un altre al mateix temps el cohesiona. També la llengua actua com un d'aquests elements cohesionadors i així els diversos microgrups es refermen en el lloc de la societat per mitjà de la llengua que han adquirit. Aquest procés també de vegades palesa una fase d'iniciació --els infants o aquells que no tenen accés a l'educació-, o bé denota un canvi en algunes persones del grup --sobrecorreccions en la llengua que utilitzen.³⁷

La reproducció intenta d'ocupar tot l'espai social que cada grup considera seu. Hem d'entendre que certs elements es volen fer arribar a tot un territori nacional i altres vegades estan només adreçats a certs microgrups.

El conflicte neix perquè els individus es classifiquen segons els volum de capital cultural que tenen i segons el pes relatiu atribuït al patrimoni total. Cada grup intenta revalorar el seu propi capital, la qual cosa es manifesta de vegades amb l'intent d'ocupar una posició més central i més alta, en el sentit definit anteriorment segons Giner. Altres vegades en comptes de migració hi ha una certa "permeabilitat" de cada grup respecte als altres i una voluntat d'influència respecte als altres grups. Aquesta situació esdevé quan els diversos grups no veuen com a centre el mateix espai, com és el cas de la frontera entre Mèxic i els Estats Units, on s'hi ha creat una situació de sincretisme inestable.³⁸

Les formes i les estructures de comunicació reflecteixen i perpetuen comunitats concretes. Així segons Spender:

Women have experience of the world that men do not have; this

³⁷ Bourdieu (1993:67 i 79) també fa notar casos d'hipocorrecció. L'exemple que dóna és el de Giscard d'Estaing o els intel·lectuals que pretenen dissimular les diferències respecte als seus interlocutors, encara que és en tot moment evident que podrien parlar correctament si s'ho proposessin.

³⁸ Vegeu J. Saldivar (1997).

is not just the experience associated with the biological condition of being woman, it is the experience of having one's life and values constantly negated (Spender, 1984:198).

La cultura s'aprèn, es transmet i es comparteix. A partir dels signes que la cultura genera, l'individu es relaciona amb el món. Per Weber, "Culture is never simply a reflection of pre-structured social relationships and the economic interests enshrined in them but, on the contrary, an agent in their production and maintenance."³⁹

Aquesta premissa ens ha de permetre analitzar els personatges de ficció en funció de la relació que mantenen amb el seu entorn.

4.9 La ideologia: el punt de vista

Ja hem analitzat anteriorment com els individus de les societats s'organitzen a l'entorn d'uns grups capaços de generar les condicions necessàries per aplegar-los. Aquesta estructura de formes simbòliques cohesionadora de cada grup dins d'una mateixa societat o cultura és anomenada ideologia.

L'existència d'ideologies en la societat és relativament recent, perquè els elements cohesionadors de la vida col·lectiva en les societats precapitalistes, i que l'omplien de sentit i valors, eren les creences i les pràctiques religioses o màgiques. A partir del capitalisme industrial, omple el buit que deixen en desaparèixer la consciència de pertànyer a una col·lectivitat concreta.⁴⁰

³⁹ Jenks (1993:56)

⁴⁰ Vegeu Thompson (1990), en concret el capítol "Ideology in the modern societies". Aquest autor considera que som al final de l'etapa de les ideologies que va tenir com a moment culminant els moviments revolucionaris radicals de tombant de segle.

Cada ideologia té el seu propi sistema de valors i de simbologia i en conseqüència una manera concreta d'interaccionar amb el conjunt de la societat.⁴¹ Tot i això, no totes les ideologies tenen la mateixa incidència dins de la societat. Les expressions centrals de cultura (en el sentit de Giner, 1985) són les portadores de la ideologia dominant, mentre que els grups perifèrics comparteixen l'etiqueta de pertànyer a ideologies dominades.

Per alguns autors⁴², només és ideologia la dominant perquè és l'única capaç d'assignar uns valors concrets a les formes simbòliques de manera que es pugui perpetuar un sistema de dominació concret. No hem d'oblidar, però, com cada grup és capaç de mantenir la cohesió interna. Així, per exemple, el sentiment de fidelitat dins de cada grup permet l'homogeneïtat alhora d'interpretar el món. El mateix Thompson defineix ideologia de la manera següent:

Ideology is the thought of the other, the thought of someone other than oneself (Thompson, 1990:5).

Tenen en comú totes elles, tal com defineix van Dijk, que

la principal función cognitiva de la ideologías es organizar actitudes específicas del grupo. (...) reflejan los criterios básicos que constituyen la identidad social y que definen los intereses del grupo. (Van Dijk, 1996:13)

Aquestes estructures no operen a partir de la consciència individual. De la mateixa manera que hem dit que en les societats precapitalistes, la religió o la màgia formaven part de la consciència col·lectiva del grup, cada grup parteix d'unes assumpcions que no qüestionen. Justament com menys qüestionats són els valors de cada grup, més possibilitat tenen de sobreviure. Segons Marx:

⁴¹ Vegeu Simpson (1993:5).

⁴² Per exemple Thompson (1990).

Ideologies strive for consensus in as much as they play a significant part in maintaining order without force, by securing the assent of the oppressed, the exploited, the underclass, the needy and those dispossessed of cultural capital.⁴³

4.10 La reproducció ideològica: el poder

No totes les ideologies tenen les mateixes oportunitats per reproduir-se en unes condicions òptimes. En concret, la ideologia dominant, gràcies als mecanismes de propagació que té al seu abast i en un exercici del que més avall definim com a violència simbòlica, "perlocates down through the social structure so as to reproduce itself in its molecular elements".⁴⁴

Bàsicament, els mitjans de comunicació⁴⁵ i les institucions⁴⁶ insisteixen en la reiteració dels signes de la ideologia dominant de manera que deixen de ser vistos com els propis d'un grup. El conjunt de la societat els associa a valors generals que formen part del coneixement inqüestionat, que és el que a la llarga té més possibilitats de perdurar. Així, les representacions mentals del grup dominant esdevenen pròpies de tota la societat.⁴⁷

⁴³ C. Jenks (1993:74).

⁴⁴ Bennet (1993:72)

⁴⁵ Marín i Tresserras (1994), van Dijk (1996), Berger i Luckmann (1995).

⁴⁶ Fowler (1985) i Berger i Luckmann (1995).

⁴⁷ Una definició útil en aquest context del terme de representacions mentals és la que proposa Bourdieu: "acts of perception and appreciation, of cognition and recognition, in which agents invest their interests and their presuppositions, and objectified representations, in things (emblems, flags, badges, etc.) or acts, self-interested strategies of symbolic manipulation which aim at determining the (mental) representation that other

Tots aquells grups que no poden compartir la ideologia dominant busquen la manera d'excusar-se'n. La reacció davant la pintura abstracta en la nostra societat n'és un exemple clar. Pressuposadament només els grups iniciats saben distingir què és art, mentre que al gran gruix de la societat els sembla que les pintures abstractes són un grapat de gargots --cosa que només gosen a dir en cercles privats i de la qual cosa se senten culpables.

La democratització de l'art és un fenomen que no interessa a la ideologia dominant. La descripció que fa Bourdieu dels principis assumits sobre el concepte de cultura explica perquè es produeix la situació anterior:

- (1) The belief in 'art for art's sake'.
- (2) The assumption of the public incompetence and the consequent refusal of artists to respond to public demands.
- (3) The growth of a group of critics who interpret artistic work for the public and give it legitimacy. (citació a Jenks, 1993b:13)

De la mateixa manera, el grup dels espectadors que afirmen que segueixen les telenovel·les se senten en la necessitat de justificar els seus gustos.⁴⁸ La causa d'aquesta realitat és fàcilment identificable: les telenovel·les són considerades productes de poca qualitat i en conseqüència els seguidors se senten estigmatitzats per la cultura dominant.

Cal tenir en compte que, en la mesura que és possible, el poder no intenta d'establir-se a partir de mesures de força, sinó que:

power (...) is rarely manifested as naked physical force, but is mediated through the existing systems of stratification within

people may form of these properties and their bearers." (Bourdieu, 1991:220). A l'apartat III.5.8 tornarem a definir aquest concepte.

⁴⁸ Vegeu Ang (1982).

society (in relation to class, gender, race, ability, age and so on) which are, in general, taken for granted by most of the people, most of the time. (Jenks, 1993b:72).

Però no hi deixa d'haver una certa violència, altrament totes les ideologies rebrien la mateixa valoració positiva. Per Jenks, la reproducció és:

a system which extorts a symbolic violence through its containment of choice in the present. (Jenks, 1993b:5)

Aquesta violència simbòlica és exercida de tal manera que aconseguix d'imposar-se amb la complicitat de l'agent social al qual va adreçada⁴⁹ i sense que aquest en sigui conscient. Els mitjans de comunicació i altres institucions propagadores aconseguixen de reproduir les representacions mentals de la ideologia dominant sota el fals embolcall de l'evidència col·lectiva o "sentit comú". La indústria audiovisual, una de les institucions més efectives alhora de comunicar certes visions del món, i els interessos polítics que hi ha al darrera determinen quin tipus de productes es creen i fins i tot quin tipus de films es veuen (Turner, 1988:132)

El fet que la ideologia dominant sigui la que aconseguixi d'omplir de sentit i significat el terreny de les creences compartides no significa que els grups dominats no tinguin ideologia. De la mateixa manera que als grups dominants, als dominats els calen estratègies de reproducció i de legitimació, encara que només sigui per a la resistència de la ideologia dominant.⁵⁰

De tota manera, cap grup no es troba lliure dels efectes de la ideologia dominant, que aconseguix l'hegemonia social i que pot ser definida de la manera següent:

Hegemony is the process by which members of society are

⁴⁹ Vegeu Bourdieu i Wacquant (1992:167).

⁵⁰ Vegeu van Dijk (1996).

persuaded to acquiesce in their own subordination, to abdicate leadership in favour of sets of interests which are represented as identical, but may actually be antithetical to their own. (Turner, 1988:132)

Les restriccions que causa el poder tenen efectes a llarg termini, perquè són capaces d'establir les relacions entre els grups i la forma dels seus intercanvis lingüístics. El quadre de Fairclough resulta especialment interessant:

Constraints	Structural effects
Contents	Knowledge and beliefs
Relations	Social relationships
Subjects	Social Identities

(Fairclough, 1989:74)

4.11 La transmissió de la ideologia per mitjà del llenguatge

En el capítol III.2.3 hem observat com en les llengües es generen unes varietats lingüístiques que són fruit de la idiosincràcia dels parlants i de l'ús que fan de la llengua. Aquesta formulació és qualificada per alguns teòrics de massa restrictiva perquè no té en compte el comportament social que hi ha al darrere del llenguatge.

Per aquests autors, el comportament social revela unes certes ideologies, que marquen les relacions socials entre els individus i, en conseqüència, rebutgen de partir de l'estatu quo social a l'hora d'analitzar les manifestacions lingüístiques.

El punt de vista de cada grup es pot analitzar a partir del llenguatge que utilitzen.⁵¹ Les variacions en el lèxic i la sintaxi, per exemple, poden servir de base per descriure de quina manera s'intenta de comunicar una estratègia concreta.⁵²

De la mateixa manera, el llenguatge també reflecteix les diferències socials entre els grups:

Languages are always imbricated in relations of superiority or inferiority, assymetrical relations which are agonistic or stratifying. (Godard, 1997:59)

Aquesta afirmació és un primer indicatiu de la possibilitat d'analitzar les relacions entre persones i grups a partir del llenguatge que utilitzen. Per tant, el punt de vista no és, com sovint es fa des de la pragmàtica, analitzar purament l'estructura de la llengua, sinó intentar d'esbrinar quines condicions socials són les que han generat uns intercanvis concrets, sovint molt poc democràtics, entre els interlocutors.

A partir de l'anàlisi de les formes lèxiques i morfosintàctiques es desprèn la relació de poder implícita. Els exemples poden ser molt variats fins i tot dins d'un mateix aspecte dels intercanvis comunicatius com pot ser l'adjudicació dels torns de paraula. Així, trobem grans diferències durant un judici (R. Lakoff, 1990), en una aula escolar (Nussbaum, 1990) o entre homes i dones i nens (Kramarae et al., 1984:198). De tota manera des de la sociolingüística

⁵¹ "The point that language imposes a classificatory scheme on the observed phenomena of experience is illustrated not only by lexical entities but also by grammatical elements." (Lee, 1992:2)

⁵² Vegeu els capítols III.2.5 i III.2.6 d'aquest treball.

s'ha tendit a observar els fenòmens des de l'exterior sense valorar com la càrrega ideològica intervé en els intercanvis lingüístics.⁵³

Cal tenir també en compte que tot allò que ens separa dels altres, també ens ajuda a estar cohesionats dins del mateix grup, per tant cal buscar també en les diverses varietats lingüístiques dels grups, una estratègia d'adscripció que permeti distingir qui són el "jo" i qui els "altres".

Ja hem observat també, a l'apartat III.4.8, que dins de cada cultura hi ha una ideologia dominant, la pròpia de la classe dominant que es propaga a partir de les institucions que té al seu servei, i les dels diversos grups socials que compten amb els seus propis recursos de transmissió.

La definició següent d'ideologia que proposa Simpson (1993) explica de quina manera la ideologia penetra en la societat per mitjà de la llengua:

From a critical linguistic perspective, the term normally describes the ways in which what we say and think interact with society. An ideology therefore derives from the taken-for-granted assumptions, beliefs and value-systems which are shared collectively by social groups. (Simpson, 1993:5)

La ideologia, doncs, quan es reproduïx des del vessant lingüístic parteix del comportament social, que alhora també es basa en les assumpcions precrítiques que formen part de l'evidència col·lectiva. Una determinada ideologia pot comptar amb la seva pervivència en la mesura que és capaç d'actuar sense ser percebuda de manera conscient pels individus.⁵⁴

Per exemple, ningú no qüestiona l'adjudicació del torn de paraules en els intercanvis lingüístics que es produeixen entre el metge i el pacient, o bé entre

⁵³ Vegeu Fairclough (1989).

⁵⁴ Vegeu apartat III.4.8.

un policia i un detingut. Resulten esquemes lingüístics coneguts i interioritzats a partir de patrons d'acció que hem adquirit i que es reproduïxen en el marc que delimita l'hàbitus. Aquests intercanvis, però, són fruit de l'exercici de poder d'uns grups sobre uns altres.

Són diversos els autors que han analitzat aquesta diferència de rols dels participants dels intercanvis lingüístics⁵⁵ i de quina manera es manipula per mitjà del poder en aquestes situacions.⁵⁶

Un plànol més que permet l'exercici emmascarat de transmissió d'ideologia és el de la dicotomia entre la connotació i la denotació.⁵⁷ Segons Baudrillard (1981:159), i recollint l'anàlisi que fa Barthes (1974)⁵⁸, de manera paradoxal a la tesi acceptada habitualment, és darrera la denotació on s'amaga la ideologia capaç de penetrar de manera més violenta ja que “denotation distinguishes itself from other significations (connoted) by its singular function of effacing the traces of the ideological process by restoring its universality and “objective” innocence.”.

⁵⁵ Lee (1992:107) proposa l'anàlisi de la perspectiva (o *point of view*) del lèxic utilitzat i de l'alternança entre el tema i el rema. També Kress (1985:34) proposa d'analitzar el lèxic, a més de la manera com s'estructura el contingut. Per Fowler (1985:70-73), la llista d'elements que cal incloure és la següent: els processos lèxics, la transitivitat, la sintaxi, les supressions, les seqüències, la complexitat sintàctica, la modalitat, els actes de parla, les implicacions, els torns de paraula, les fórmules d'adreçar-se als altres i les divergències fonètiques respecte a l'estàndard. Entre totes aquestes propostes resulta especialment completa la de van Dijk (1996).

⁵⁶ Fairclough (1989:74) proposa d'analitzar les restriccions sobre els continguts, les relacions i els subjectes, i de quina manera comporten efectes estructurals, respectivament, en el coneixement i les creences, les relacions socials i les identitats socials.

⁵⁷ Vegeu apartat III.2.3.

⁵⁸ Segons la citació de Baudrillard (1981:158), R. Barthes (1974), *S/Z*, Nova York, p. 9.

Un cop reconegut que certes formes gramaticals són fruit d'unes relacions socials concretes, podrem ampliar l'anàlisi als conceptes que hem definit en el primer capítol com a marques culturals, i en concret als referents culturals, com a elements que utilitzem en tant que parlants i que ens ajuden a identificar els nostres interlocutors, alhora que esdevenen trets identificadors de nosaltres mateixos davant dels altres.

Aquest treball pretén incloure els culturemes, i en concret els referents culturals, en el paradigma lingüístic d'anàlisi de la ideologia. Aquesta anàlisi ens ha de permetre formular de quina manera els parlants relacionen els valors de les ideologies amb les referències a les manifestacions culturals de tota índole que estableixen els seus interlocutors.

Els productes audiovisuals de ficció utilitzen també aquestes estructures lingüístiques identificadores, i poden esdevenir una obra d'art per la capacitat de comunicar una visió concreta de qualsevol entorn. D'aquesta manera les obres cinematogràfiques no s'escapen d'haver d'adherir-se a un espai ideològic concret, sovint marcat per la voluntat del cineasta de reflectir una realitat ideològica concreta, i de la interpretació que faci de la rebuda que generarà en els espectadors aquell reflex de la realitat. Tal com defineix Lebel (1971:80), el cineasta es debat entre reflectir la ideologia dominant i crear una ambientació pròpia per al film.⁵⁹

En qualsevol cas, cal recordar que la matèria primera dels films són elements reals, que després són transformats en imatges, és a dir en material fílmic ple de contingut ideològic, determinat per la posició relacional dels diversos elements ideològics (o signes) que s'hagin utilitzat (Lebel, 191:70-74).

⁵⁹ Com també es debat entre les restriccions que imposa seguir criteris, com triar artistes coneguts, que tenen un pes concret en l'obra i guanyar diners, o bé haver d'explicar-ho tot amb artistes desconeguts que li donaran menys diners.

D'aquesta manera, els espectadors poden percebre els productes audiovisuals com el reflex de la realitat, o bé com les transformacions de la realitat, fruit del punt de vista del cineasta.

4.12 El sentit comú

Podem definir el sentit comú o evidència col·lectiva com el coneixement precrític de la realitat.⁶⁰ Els individus tendeixen a no qüestionar certs valors, creences que són percebudes com espontànies perquè no es poden justificar.⁶¹

Ping (1999) les anomena pressuposicions culturals i les defineix de la manera següent:

"Cultural presupposition" (...) refers to underlying assumptions, beliefs and ideas that are culturally rooted, widespread, but rarely if ever described or defined because they seem so basic and obvious as not to require verbal formulation. (Ping, 1999:133)

Sentències del tipus "pobre, però honrat" en són un exemple. Quina relació manté el poder adquisitiu amb els valors morals? Malgrat aquesta manca de relació, expressions que com aquesta formen part del sentit comú compartit per una mateixa societat forgen i reproduïxen els criteris morals. L'exemple forma part del conjunt de tòpics que tendeixen a servir per excusar la falta de poder

⁶⁰ Marin i Tresserras (1994)

⁶¹ Vegeu Russell (1992).

adquisitiu d'alguns individus en una societat organitzada on els diners són la clau de l'èxit social.

Les pressuposicions culturals poden esdevenir un entrebanc alhora de percebre adequadament certes traduccions, ja que cultures diferents poden no compartir un mateix imaginari. És a dir, podríem imaginar un món, real o de ficció, on es considerés que les persones amb poc poder adquisitiu són les més honrades, o bé just la situació contrària.

Si elements del sentit comú no coincideixen en la cultura original i la de traducció, per tal de poder ser traslladades correctament, cal que, en un primer moment, el traductor, en el seu paper de mediador cultural, interpreti de manera correcta els trets pertinents de la cultura d'origen. I en segon lloc cal que la solució traductora, és a dir la tècnica emprada, hagi permès als destinataris del text traduït de recollir correctament l'esdeveniment, ja que la tendència és comprendre les societats que descriuen els films a partir de l'experiència de la nostra pròpia societat (Turner, 1988:79).

Però el sentit comú, tot i que compartit dins d'una mateixa societat o en més d'una societat, és sempre la manifestació dels valors d'una determinada ideologia.

When ideology becomes common sense, it apparently ceases to be ideology, this is itself an ideological effect, for ideology is truly effective only when it is disguised. (Fairclough, 1989: 107)

Ja hem vist que la invisibilitat és la clau de l'èxit de la penetració dels valors d'una ideologia en tota la societat i també com és la manera més adequada per mantenir-los. Les institucions i els mitjans de comunicació, com elements portadors d'ideologia (de la dominant, naturalment) intenten de reproduir els seus valors en els altres grups per mitjà del que esdevé un acte de violència simbòlica.

L'accés a la proporció de coneixement compartit accessible a tots els ciutadans (el sentit comú) no es valora. Gràcies a la seva pretesa transparència, permet la cohesió de la societat i la formació d'unes pautes de comportament. Dins d'aquests models de comportament hi trobem les rutines conversacionals, que una vegada naturalitzades, permeten de mantenir el poder a uns quants.

Altres àmbits del coneixement són en mans només d'una minoria, per exemple, el cànon literari o l'ordenament jurídic al qual estem subjectes. Es considera que només per accedir a aquest conjunt de camps, o branques del saber, cal un aprenentatge previ i, per tant, aquells que poden demostrar que hi han accedit es beneficien a priori de distinció social.

4.13 La cultura de masses

El terme massa apareix per anomenar el nou grup de les societats capitalistes format per les persones assalariades que s'integren en un ordre social. És a dir, van ser batejades pel grup dominant de la societat⁶² i actualment es classifica com a cultura de masses tot allò que forma part del seu entorn. Aquest grup social té una història breu, perquè va originar-se en el buit que havia deixat lliure la "cultura popular".⁶³

Els trets característics de la societat de masses són els següents:

Base econòmica industrial capitalista orientada al consum de masses.

⁶² La violència simbòlica que exerceix aquest grup li permet de transformar les representacions mentals dels altres grups de manera que, en aquest cas, el "nom fa la cosa".

⁶³ Vegeu Bennet (1993:77).

Preponderància qualitativa i quantitativa del món urbà sobre el món rural.

Accés de la dona a l'espai públic.

Existència de mitjans de comunicació col·lectiva amb capacitat d'articulació social interclassista i la seva conseqüència: existència d'un espai cultural comú a tota la societat.

Superació dels sistemes polítics articulats sobre la base de la divisió social de tipus estamental.

Globalització (primer regional, després mundial) de l'economia, la política i la cultura. (Marín i Tresserras, 1994:116)

La cultura de masses, en tant que societat de consum, crea un imaginari necessari per al sector al qual va adreçat i consegüentment ens apareix "com un continent":

d'artefactes culturals: mercaderies culturals de masses (llibres, marques...)

de protagonistes: star system de la cultura de masses

de llocs: espais per excel·lència de la cultura de masses

d'instruments: vehicles de la cultura de masses

de característiques (argots, consignes...): codis d'entrada i de participació en la cultura de masses.

de públics (fans, concursants, col·leccionistes...): el cor -chor- de la cultura de masses. (Marín i Tresserras, 1994:173)

Aquesta cultura de masses no gaudeix de bona consideració. Entre els greuges contra la cultura de masses hi ha el retret que és una cultura tècnica --la qual cosa implica que les tecnologies de la comunicació no són neutres-; vulgar --pel fet de la universalització-; cosmopolita; conservadora --perquè no té potencial estètic renovador; depredadora --perquè permet "la multiplicació de

succedanis assequibles i accessibles"; genera confusió cultural -- instrumentalitza la cultura i amenaça les formes genuïnes de l'alta cultura; mercantil --busca el consum massiu; mediocre --perquè causa la desaparició de l'elit; perquè fomenta la passivitat; i perquè és immoral.⁶⁴

La ideologia anomenada populista és la pròpia de la societat de masses. Les característiques de la defineixen, d'acord amb Ang (1982), són les següents:

- parteix de l'assumpció que no es poden jutjar les preferències estètiques de les persones.
- està bastida amb idees que deriven del sentit comú i que s'assumeixen pràcticament de manera espontània i inconscient en la vida quotidiana.
- el valor estètic associat és justament el contrari de l'estètica burgesa.
- el plaer personal és un dels criteris a l'hora d'elaborar judicis. (Ang, 1982:114)

4.14 Els mitjans de comunicació com institució adreçada a la massa

Els mitjans de comunicació permeten d'adreçar directament, explícitament o implícitament, a la "massa" uns missatges concrets socials institucionals i polítics. Per aquest motiu, els estaments dominants de les societats es marquen com un objectiu prioritari mantenir el control sobre els continguts que s'hi difonen, mentre que alguns dels grups dominats, incapaços d'oferir resistència a l'hegemonia dels grups dominants, moltes vegades ni es qüestionen la possibilitat de gestionar-los o condicionar-los.

⁶⁴ Vegeu J. Busquet citat a E. Marín i J. M. Tresserras (1994:206-224).

Per la seva capacitat d'arribar al conjunt de la població des d'una posició no qüestionada, la comunicació de massa esdevé un mecanisme útil de producció i transmissió d'ideologia, però també un mitjà transmissió d'unes fórmules simbòliques plenes de sentit.

Parés (1990) defineix de la manera següent el paper que compleixen en aquest context els mitjans de comunicació:

- a) as an operational instrument of cultural identity; b) as a means of integration and cohesion; c) as a risk of disintegration or destruction because they convey external influences which may be counterbalanced by this cultural identity; d) as a reflex of cultural identity; e) from a cosmopolitan viewpoint, as a form of cultural exchange. (Parés, 1990:29)

Per totes aquestes oportunitats de què gaudeixen els mitjans de comunicació i d'acord amb Doise (1993:159), els mèdia esdevenen especialment rellevants a l'hora de difondre opinions, propagar actituds⁶⁵ i proposar certs estereotips,⁶⁶ tots ells conceptes estretament lligats amb el concepte de representacions mentals, que desenvoluparem en capítols següents.

4.15 El vessant social dels referents culturals

Els referents culturals són un dels recursos que utilitzen les obres de ficció per caracteritzar els personatges perquè l'associació, que realitzen els destinataris de l'obra, entre el referent cultural i la funció expressiva es produeix de manera que dissimula la consciència de la connexió.

⁶⁵ Vegeu III.5.2.

⁶⁶ Vegeu III.5.6.

Així, malgrat que com a recurs és arriscat, ja que no hi ha manera de garantir que l'associació es farà de la manera com voldria el seu creador, si l'autor troba la complicitat dels destinataris, amaga la seva presència en el text i genera la il·lusió que l'associació és fruit només de la interpretació dels destinataris.

Russell (1992) anomena "inferències animals" a les interpretacions espontànies de sensacions. Aquestes inferències animals es caracteritzen perquè són generalitzacions quotidianes realitzades a partir del sentit comú, que podríem definir com a forma preverbal de la creença, íntimament relacionada amb el concepte de coneixement precrític de la realitat. Es tracta de signes subjectius, pel fet que A causa la idea de B, amb un comportament molt semblant al que s'estableix en el cas dels referents culturals.

Thompson (1990) distingeix entre cinc característiques diferents en aquest tipus de formes simbòliques.⁶⁷ Ens interessa en aquest treball especialment el caràcter referencial que postula. Les formes simbòliques representen alguna cosa, s'hi refereixen i en diuen alguna cosa.

Però el valor del referent també aporta informació sobre el personatge (valor expressiu) i permet al lector d'etiquetar-lo d'acord amb els paràmetres de la societat que rep la traducció. Alguns personatges són definits sempre per un conjunt central de referents, en concret en aquells casos que formen part de la ideologia central o dominant de la societat. En altres casos, sempre pels elements perifèrics, si bé és cert que com més complexitat tingui el personatge, més ventall de referències tindrà associades.

Els referents culturals, doncs, són claus a l'hora de definir els personatges precisament perquè de manera inconscient els lectors els associen al coneixement que tenen de la societat.

⁶⁷ Els cinc aspectes són l'intencional, el convencional, l'estructural, el referencial i el contextual (Thompson, 1990:137-145)

La traducció dels referents culturals ha de tenir en compte les diferències culturals entre les dues societats relacionades per mitjà de la traducció. L'èxit de la traducció depèn de la capacitat de permeabilitat d'interpretació d'acord amb les normes de joc que hagi establert l'autor del text original.

En aquest capítol hem descrit el contingut de la denominació “cultura” i hem justificat que cal una utilització del terme en el sentit ampli per tal que pugui ser entès com a resultat de l'activitat humana. D'altra banda, hem identificat la fragmentació social en els grups que conformen les societats i que mantenen una cohesió interna en aquests dos àmbits gràcies a la ideologia que comparteixen. Les produccions cinematogràfiques reproduïxen en els guions, per mitjà del llenguatge i dels referents culturals en tant que manifestacions lingüístiques, els trets socials dels personatges, que són aleshores identificats pels espectadors com a individus amb un capital cultural concret, el qual determina la centralitat o la marginalitat social.

5. COGNICIÓ I REFERENTS CULTURALS

L'objectiu d'aquest capítol és definir com els individus aprenem a utilitzar d'una manera determinada la informació que deriva del nostre món per tal que puguem aplicar aquest coneixement als referents culturals: és per a això que se'ns fa imprescindible recórrer als estudis cognitius.

La definició següent de **cognició** serveix de punt de partida per als temes que volem tractar en aquest capítol:

all the activities whereby a mental apparatus classifies information into types of knowledge (Codol, 1984:240)

Es desprèn d'aquesta definició que hi intervé un component personal per part de cada individu, tot i que hi cal afegir que és imprescindible tenir en compte l'aspecte més social, és a dir el vessant que fa que els parlants adquireixin coneixement, actituds i una ideologia que els permet de compartir una representació social de la seva identitat per autorepresentar-se com a individus d'un grup davant dels altres. Altrament seria impossible l'existència de la comunicació social.

Ja he justificat en els capítols anteriors que les relacions humanes giren al voltant d'uns grups socials i d'unes comunitats on s'integren els individus, però cal insistir en el fet que els estudis cognitius ens permetran d'acostar-nos una

vegada més al mateix postulat des d'un angle diferent. En conseqüència, resultarà més entenedor comprendre com es processen els referents culturals i com se'n deriva informació, en concret ens interessa estudiar com s'assigna valor expressiu al personatge a partir de la funció referencial que semblava que complia estrictament en el discurs

Una altra forma de justificar la relació entre cognició i ideologia (o armadura on es conforma la capacitat organitzativa dels grups)¹ és a partir de la premissa que la interacció humana és possible perquè els intercanvis socials s'estructuren justament a l'entorn del coneixement socialment compartit.

Van Dijk (1998) ressalta també l'aspecte social dels processos cognitius quan relaciona cognició i ideologia, perquè considera que la ideologia configura la base de les representacions socials (van Dijk, 1998:8). Les **representacions socials** seran l'objecte de l'anàlisi dels referents culturals en aquest capítol. Podem definir aquest segon concepte clau en aquest treball de la manera següent:

Social representations should be seen as a specific way of understanding, and communicating, what we already know. (Moscovici, 1984:17)

De manera succinta, i tal com demostrarem a l'apartat 7, la línia d'anàlisi d'aquest treball arrenca de l'afirmació que les representacions socials deriven de la ideologia de cada grup i que la informació que transmeten els referents culturals es recull a partir del simbolisme de les representacions.

L'altre concepte que haurem de matisar és el de **coneixement**, concretament en aquest capítol analitzarem què podem entendre per coneixement i com adquirim el coneixement que ens ha de permetre d'aplicar uns certs patrons de

¹ Vegeu van Dijk (1998:3).

categorització i de classificació, especialment per a l'objecte d'estudi d'aquest treball, dels referents culturals.

5. 1 L'adquisició de coneixement

5.1.1 L'adquisició com un procés no sempre conscient

Hem demostrat en el capítol 4 que la realitat es construeix socialment.² Percebem allò que ens envolta d'una manera determinada, perquè en els patrons d'experiència i d'acció de la vida quotidiana en què ens hem socialitzat n'han destacat uns trets per damunt dels altres.

Com que no copsem tota la informació que processem del nostre entorn de la mateixa manera, diversos autors suggereixen classificacions diferents per al coneixement. Knowlton (1997:216-217) fa aquestes distincions:

1. **Coneixement declaratiu** (declarative knowledge): coneixement que es pot fer explícit i, en conseqüència, s'hi pot accedir de manera conscient.
2. **Coneixement implícit**: coneixement que adquirim sense tenir consciència de la font d'on prové.

Goschke (1997) també recull la possibilitat que els individus puguin recollir informació de manera no-conscient:

forms of information processing that occur automatically and outside of awareness, but which are not necessarily related to unconscious conflict and motivated repression (Goschke 1997:248)

² Vegeu Berger i Luckmann (1988).

Des d'una perspectiva similar, Lundh (1983), d'acord amb els postulats establerts per Posner (1973), distingeix entre el **processament d'informació automàtic i controlat** amb la definició següent:

automatic activation of meaning structures³ is not only effortless, but may also remain completely unconscious, if the contents activated are not immediately attended to. (Lundh, 1983:86)

Aquesta diferenciació dels tipus de coneixement dels individus està més aviat relacionada amb els conceptes de sentit comú i d'evidència col·lectiva que he presentat en el capítol anterior i on hem vist que es dipositaven els criteris morals que regeixen qualsevol tipus d'ideologia. Per la seva naturalesa invisible, escapa de les crítiques i de les anàlisis, i els valors que transmet esdevenen duradors.

Ens interessa especialment aquest aspecte del coneixement perquè ens permet de comprendre les referències a la cultura que es fan en els textos de ficció en el sentit que hem definit en el capítol III.4.15. Si la referència comporta una dificultat de comprensió explícita, aleshores la relació ja no es podrà establir de manera no-conscient. En la majoria de casos, els lectors del text original poden relacionar el valor referencial del referent cultural de l'original amb un valor expressiu concret. Sovint cal imaginar que es tracta del mateix que l'autor volia atorgar-li. Però la relació entre el valor referencial dels referents culturals i el valor expressiu que atorguen els usuaris del text traduït ha de ser mediat pels traductors. La finalitat de les tècniques que utilitza el traductor és permetre la comprensió del discurs en general, i dels referents culturals en l'àmbit del

³ Una definició clara d'estructures significatives és la que ens ofereix Lundh (1983:61): "A meaning structure is a structure within the organism, but which at the same time can be defined only in terms of outer objects and events".

microtext. La qüestió que queda per analitzar és si mai es conserva la dimensió no-conscient dels referents culturals que així s'utilitzen.

Vegem-ne alguns exemples. En el guió original de *Lolita* apareix la mesura de longitud "miles". Concretament en el referent cultural número 280, el traductor va decidir de convertir les dues-centes milles en tres-cents quilòmetres. En aquest cas, el traductor ha facilitat la comprensió de l'original als espectadors per tal que es poguessin formar una idea més precisa de la distància a què es referia l'original sense entorpir el processament de les altres dades. En principi, aquesta tècnica sembla encertada i l'objectiu correcte, però pot estranyar a alguns espectadors si saben que en la cultura on es desenvolupa la trama de *Lolita* és costum de comptar en milles i no en quilòmetres.⁴

En un altre moment de la pel·lícula, referència número 309, el traductor converteix "candy" en "bombons". Podríem fer el retret que el producte no és exactament el mateix, però alhora podem preveure que no causarà sorpresa a l'espectador,⁵ perquè compartim el coneixement que els bombons i els caramels atenyen la mateixa funció de plaer en anglès que en català. En aquest cas, potser la traducció no és tan ajustada com en l'exemple anterior, però en canvi compleix amb més èxit els criteris d'adquisició de coneixement de manera no conscient.

Per continuar endinsant-nos en la falta de consciència, com a individus, en el moment d'adquirir coneixement de manera no crítica, cal assenyalar que hi ha

⁴ Fins i tot perquè els espectadors de la VOS senten que en l'original es compta amb una unitat de mesura i en la traducció se n'utilitza una altra. Vegeu també III.3.6.2.

⁵ De tota manera, si l'espectador coneix la llengua de la versió original i sent *candy*, pot pensar que la traducció més ajustada hauria sigut *caramels*. Però aquesta discussió fuig de l'objecte d'aquest apartat.

un seguit d'assumpcions compartides per cada grup social que no es qüestionen, i que, justament perquè els individus no les qüestionen, donen cohesió al grup. Podem parlar, doncs, de **coneixements que pertanyen a la consciència col·lectiva** i que són compartits entre grups d'individus. Aquesta categoria de coneixements es reforcen individualment sense que cadascun de nosaltres en tots els casos els processem de manera conscient.

Formen part d'aquests coneixements alguns referents culturals. Ens pot servir d'exemple il·lustratiu el referent cultural número 985 del corpus. "Castle" a la pel·lícula *Michael Collins* fa referència a l'edifici des d'on Londres dirigia la repressió dels moviments independentistes a Irlanda. La traducció que trobem en els subtítols, "Castillo", només pot arribar a tenir el mateix valor per als espectadors de la VOSE si tenen algun coneixement sobre el tipus d'activitats que es realitzaven al seu interior.⁶

5.1.2 L'adquisició de coneixement com un procés personal i social

El fet que puguem processar informació de manera no conscient no significa que no calgui una actitud activa dels individus respecte a alguns fenòmens, tal com hem assenyalat anteriorment i explicarem en aquest apartat.

⁶ Segons els coneixements que tinguin els espectadors de la versió original, pot variar la manera com adquiriran la informació que es desprèn del referent cultural. Aquesta és una qüestió que va més enllà de la llengua compartida. La referència al "Castle" no serà interpretada ni de la mateixa manera ni a través del mateix procés pels espectadors de Dublín i de, posem per exemple, Canbera, malgrat que la llengua pròpia de les dues ciutats sigui l'anglès, a causa de la distància dels coneixements que pertanyen a la consciència col·lectiva.

Incorporar l'aspecte personal ens obliga a estudiar les distincions en el processament individual. Roloff i Berger (1982) reflexionen sobre les diferències personals en l'àmbit del coneixement social i una de les dades que ressalten és que no tothom reacciona de la mateixa manera davant dels estímuls exteriors encara que hagin compartit un mateix hàbitus. Roloff i Berger expliquen aquestes variacions de la manera següent:

people have social cognition that vary in the degree to which they are veridical representations of self, other, and behaviors. (Roloff i Berger, 1982:20)

Així, podem mantenir una "il·lusió de control"⁷ que no sigui prou ajustada; una valoració de l'impacte de les premisses anteriors que podem anomenar "anhel";⁸ o bé, poden manifestar-se diferències entre l'actor i l'observador.⁹ Tots aquests paràmetres poden condicionar el procés cognitiu i desembocar en resultats personals diferents.

A més, la pròpia definició de les representacions que hem adquirit és conseqüència directa de la necessitat d'ampliar el coneixement, que prové alhora de la voluntat de trobar explicacions als fenòmens socials.

La teoria dels implícits (Roloff i Berger, 1982:17) dona suport també a aquesta afirmació. Aquests autors discriminen com a causa de l'adquisició de coneixement diferent per part dels diversos individus entre les motivacions següents:

⁷ Roloff i Berger (1982:20).

⁸ Roloff i Berger (1982:20) ho anomenen "wishful thinking".

⁹ Roloff i Berger (1982:20).

1. Teoria implícita de la motivació: que inclou els processos que deriven de voler comprendre què causa un comportament específic.
2. Teoria implícita de la personalitat: les persones assumim que els atributs personals estan relacionats els uns amb els altres.
3. Teoria implícita de la psicologia anormal: qualifiquem els altres a partir de la dicotomia bo/dolent.
4. I, finalment, intervé en la manera com adquirim coneixements allò que esperem de la relació.

A causa d'aquests factors no podem definir les audiències de manera totalment homogènia. En el procés de l'escriptura, perquè l'entendem com un procés comunicatiu, adreçem el nostre text a un públic concret, tot i que sabem que no serem entesos per tothom de la mateixa manera ni rebrem la mateixa resposta de part de tots.

Per explicar el decalatge de coneixements personals, Berger i Luckmann (1988) recorren a un concepte teòric, la **distribució social del coneixement**, relacionat amb el concepte marxista de la distribució social del treball. Podem observar que no coneixem tot allò que coneixen els altres, però en canvi, socialment compartim el que anomenen **coneixement de recepta**, Berger i Luckmann (1988:66).

Aquesta distinció és especialment significativa per explicar les raons que poden portar els traductors a utilitzar diverses tècniques de traducció davant del repte d'haver de traslladar diversos referents culturals. El coneixement de recepta varia en cada societat respecte a les altres, perquè varia també la manera com està organitzada la realitat, la qual cosa causa problemes de traducció. De tota manera, aquesta situació és ben coneguda no només pels traductors, sinó per tots aquells que en algun moment han viatjat a algun altre país i han hagut de

resoldre qüestions quotidianes (com ara trobar el lloc on comprar segells) que mentre són a casa no s'han ni plantejat que puguin ser resoltes de manera diferent.

A l'altra banda del paradigma, podem imaginar una sèrie de ciència-ficció, on, per un efecte de la distribució social del coneixement, uns científics parlin de la manera d'orientar-se a partir d'unes coordenades espacials desconegudes als espectadors. Llavors la versemblança que cal traslladar no se centra en la informació que intercanviïn aquests científics, sinó en la funció implícita en aquesta informació: com podrem mantenir en la traducció la incertesa de si la nau podrà arribar o no a la base espacial.

Hi ha un cert consens, doncs, en el fet que no sempre tots processem la informació que hi ha al nostre voltant de la mateixa manera, sinó que l'actitud, l'activitat o l'entorn en un moment determinat poden provocar variacions.

5.1.3 Els processos d'aprenentatge

Abans d'endinsar-nos pròpiament en com es produeix l'adquisició de coneixement i en la importància dels coneixements previs en aquest procés, cal definir el marc teòric dels processos de cognició. Smith and Samuelson (1997) presenten l'estructura següent:

- (1) they [els processos cognitius] depend broadly on the immediate input and its larger context.
- (2) they are temporally extended with real rise time and decay times such that activity at any moment depends on and emerges out of preceding activity.
- (3) they change as a direct consequence of their own activity (Smith i Samuelson, 1997:171)

El context,¹⁰ doncs, juga un paper determinant a l'hora d'adquirir nous coneixements i, subsegüentment, la memòria, el camí d'accés al coneixement anterior. Es tracta, com afirmen aquestes dues autores, de processos mal·leables que poden ser afectats per la interacció amb altres factors externs.

Una de les variables que més incideixen en l'adquisició de coneixements és el gruix de coneixements anteriors que hagin adquirit els parlants, especialment els coneixements que estiguin més relacionats amb la nova informació,¹¹ influeixen l'adquisició de coneixements nous i el propi procés cognitiu.

Heit (1997) distingeix entre dos processos diferents d'aprenentatge. El primer, basat en la **similaritat**, és definit de la manera següent:

The more similar item X is to what is known about category C, the more likely you will place X in category C. (Heit, 1997:9)¹²

D'acord amb Heit, quan aprenem alguna cosa nova, mirem d'utilitzar sempre que és possible les estructures anteriors.¹³ D'aquesta manera, quan els espectadors d'un text audiovisual traduït troben una referència a una cultura

¹⁰ L'entorn més immediat també resulta una variable més en aquest procés de captar dades cognitives. Ens referim al concepte d'entorn cognitiu que definim en l'apartat dedicat a la pragmàtica, ja que juga un paper molt important com a recurs per entendre els enunciats lingüístics.

¹¹ What a person learns about a new category is greatly influenced by and dependent on what this person knows about other, related categories (Heit, 1997:7).

¹² El segon, que està més relacionat amb fonaments teòrics, “would consider people’s knowledge about the world, including their intuitive theories about what features are important to observe and how they are related to each other” (Heit, 1997:9). Ens tornarem a referir a aquests supòsits en altres apartats.

¹³ Heit, 1997:10.

aliena, el primer pas que realitzen és buscar una estructura del seu sistema, que com hem dit consta d'un vessant social, per tal d'assimilar-hi aquell nou referent cultural. Una vegada més, segons Heit (1997), si el coneixement que se'ns presenta és nou i massa diferent del que ja forma part de les nostres estructures de coneixement, ens serà més difícil de processar:

learning about certain kinds of category structures might be more or less facilitated depending on the prior knowledge that is accessed, e.g. depending on the kind of category structure that is expected. (Heit, 1997:12)

És en aquest punt on la tasca del traductor com a mediador cultural pot permetre que el referent cultural aliè als espectadors del TT sigui entès, és a dir, pugui ser relacionat amb el mateix valor expressiu que tindria per als espectadors del TO. Cal advertir que la tasca del traductor té unes limitacions fixades per la pròpia definició de la traducció com a trasllat d'un text.

En una pel·lícula com *Lolita*, en les converses de tres dels personatges centrals, Lolita, la seva mare i el professor que vol seduir Lolita, podem trobar referents culturals associats a uns temes de conversa que permeten de caracteritzar els personatges de la manera que volia descriure el realitzador. És cert que les imatges poden ajudar els espectadors a ajustar l'entorn i el grup de cadascun,¹⁴ però les converses i les referències que es puguin fer a un espai cultural concret cal que coincideixin també en el context de la cultura d'arribada, si l'objectiu del traductor és que els espectadors de la VOSE les puguin recollir de la mateixa manera.

¹⁴ Només si poden ser interpretades de la mateixa manera en les dues cultures relacionades per la traducció per mitjà de subtítols.

Així, en les converses del personatge que encarna el professor, Humbert, trobem referències a "translations", núm. 207, "French poems", 208, o "lectureship", 209. En les de Lolita a "refer players", 345, "comic books", 349, "dates", 353, i "milk shakes", 338. Pel que fa a la mare de Lolita, Charlotte, hi podem distingir "cherry pies", 239, "chore girl", 234, "insurance", 233 o "informal meal", 236. En els subtítols, una traducció ajustada d'aquests referents culturals no causa cap problema, ja que els espectadors de la VOSE poden recollir el mateix tipus d'informació social sobre els personatges que els espectadors del TO. Però si les dues cultures fossin més allunyades, la distància cultural podria ser la causa d'una atribució de valors diferent per part dels espectadors de la traducció. Aleshores, caldria que el traductor¹⁵ prengués decisions sobre la necessitat d'estrangeritzar o domesticar el text d'acord amb la necessitat de respectar les normes, tal com les hem definides al segon capítol d'aquest treball.

Una altra dificultat podria provenir de referents culturals desconeguts en la cultura que ha de rebre la VOS. Ens pot servir d'exemple una vegada més la festa de Halloween que se celebra als Estats Units per Tots Sants. El consum de productes culturals americans a tot el món ha donat a conèixer aquesta celebració a indrets on abans era desconeguda.¹⁶ Per tant, si bé fa uns anys haver de traduir el mot "Halloween" podia fer pensar els traductors sobre quina tècnica de traducció calia utilitzar, actualment el mot es pot manllevar sense

¹⁵ I les altres instàncies que participen de la traducció, com ara la productora que ha d'exhibir el film, també s'encarreguen de dissenyar una estratègia de traducció que s'ajusti a l'objectiu que volen atènyer.

¹⁶ O almenys no se celebrava de la mateixa manera, encara que al *Costumari Català*, vol. 5, p. 610-651, Joan Amades explica que en aquesta mateixa data era costum que els nens anessin a captar dolços i fruita seca, i que s'encegessin llumetes a les cases.

preveure que causarà cap problema de comprensió. En conseqüència podem afirmar que, quan la tasca de relacionar el nou referent cultural amb alguna estructura anterior ja ha estat facilitada als espectadors, o bé si ja tenien algun coneixement sobre aquell producte cultural, qualsevol dada nova s'integrarà en l'estructura que ja tenen definida.¹⁷

A la vegada, el coneixement previ actua sobre l'adquisició de coneixements nous de manera restrictiva.¹⁸ És a dir, de la mateixa manera que el context accessible és dúctil, el coneixement previ ens condueix a realitzar certes observacions i restringeix la capacitat de fer hipòtesis.¹⁹

Fins aquest moment, he utilitzat el terme coneixement en sentit genèric, però per poder avançar en l'anàlisi dels referents culturals, com manifestacions de les representacions mentals, cal matisar el concepte de coneixement.

5.2 Coneixement: una categoria de creença

Encara que en aquest treball el terme **coneixement** sovint és el genèric que s'utilitza per incloure també les creences, tal com és habitual en la majoria de treballs sobre cognició, convé fer una distinció més precisa.

¹⁷ Heit (1997:10).

¹⁸ Tal com veurem en l'apartat dedicat als estereotips, ja que una vegada hem identificat (classificat) un individu com l'integran d'un grup concret, totes les altres dades que puguem anar recollint sobre el mateix individu tendiran a reforçar la primera impressió.

¹⁹ *Op. cit.* 12. Un altre paràmetre que també cal tenir en compte, com veurem més endavant, és l'objectiu o la finalitat intrínseca en el coneixement.

Hi ha un cert consens²⁰ a l'hora d'atribuir un caràcter subjectiu a les **creences**, mentre que el coneixement és fruit del pensament que es considera cert.²¹ Això no significa, però, que el coneixement no pugui ser fals, fins i tot quan és compartit per tota una comunitat.

De manera general atribuïm la noció de "veritat" a allò que definim com a "coneixement", tot i que més aviat caldria que definíssim aquest concepte com a creences que no han estat refutades. Aquest aspecte del coneixement en condiona la nova adquisició, ja que construïm més coneixement a partir del que hem assimilat anteriorment.

Pel fet que en la definició de creença prescindim de la constatació verídica, podem relacionar-les amb el sentit comú i amb el coneixement precrític de la realitat, ja que:

beliefs are not open to empirical validation, nor does their articulation respect the law of non-contradiction (Duveen i Lloyd, 1993:91)

és a dir, que els grups es consoliden a partir de les creences que comparteixen encara que poden ser contradictòries.²² Més endavant abordarem aquest aspecte de contradicció quan analitzem un tipus concret de creences, els estereotips.

Per alguns autors,²³ les ideologies constitueixen els fonaments on es basteixen les creences socials compartides pels diversos grups. D'aquí que també el fet de

²⁰ Vegeu van Dijk (1998), Duveen i Lloyd (1993), Roloff i Berger (1982) i Lundh (1983).

²¹ Vegeu van Dijk (1998:19).

²² Aquest fet serà especialment rellevant, com descriurem en l'apartat de les representacions mentals.

²³ Vegeu van Dijk (1998:49).

considerar que alguna creença concreta sigui certa, i en conseqüència esdevingui coneixement, sigui el resultat de compartir una ideologia concreta.

Les creences s'estructuren en sistemes, i anomenem **creences bàsiques** els productes del pensament que no es poden descompondre en més d'una creença. Podem considerar, doncs, que són unitats d'informació i de processament d'informació.²⁴

Per la pròpia definició de creença, es pot donar el cas que el traductor hagi de traduir algun referent cultural sent conscient de la concessió que realitza als lectors del TT o la sorpresa que podia causar l'estrangerització que decidís d'utilitzar. A la pel·lícula *Michael Collins*, apareix als subtítols la paraula "fenianos", que no és als diccionaris d'espanyol. En altres films d'aquest mateix gènere,²⁵ els traductors feien servir aquest mot per traduir el terme anglès "fenian". S'ha optat en aquest cas per l'estrangerització, si bé és cert que alguna altra proposta, com ara "republicanos", també hauria requerit algun coneixement previ per part dels espectadors sobre els grups polítics d'Irlanda a principis de segle.

A la pel·lícula *The Devil's Own* apareix un capellà de l'Església catòlica que pronuncia "life everlasting", referent cultural número 890 del corpus d'estudi, traduït per "vida eterna". Si el públic receptor de la VOS desconegués la creença que comparteixen els catòlics que hi ha una vida després de la mort, o bé que a Irlanda la religió dominant és la catòlica, el traductor hauria d'afegir alguna informació sobre aquesta creença de la comunitat de persones catòliques o, fins i tot, que les paraules han estat pronunciades durant una

²⁴ *Op. cit.* 22.

²⁵ En concret, a *The Devil's Own*.

cerimònia catòlica.²⁶ Si la cultura que rep la traducció, compartís alguna altra creença que negués la possibilitat de continuar vivint després de la mort, el traductor encara hauria d'incloure més informació, per tal que s'entengués que es tracta d'un dogma d'una religió concreta.²⁷

Un altra distinció que podem fer dins de l'àmbit de les creences és entre actituds, impressions, opinions i emocions.

Les **actituds** poden ser definides de la manera següent:

An attitude is a person's evaluation of an object of behavior. (Roloff i Berger, 1982:16)²⁸

Les valoracions contenen un component personal, però cal no menystenir el factor social que comporta que els individus de cada grup adquireixen unes actituds comunes respecte als objectes d'avaluació.

Ja hem comentat anteriorment que a la pel·lícula *Casablanca*, Louis, el prefecte francès de Casablanca, retreu a Rick que el seu passat delata les afinitats polítiques. En concret, fa referència a l'Espanya de 1936 i a Etiòpia de 1935. Aquests quatre referents culturals que com dèiem revelen el tarannà romàntic i solidari de Rick el fan sospitós de tenir els visats alemanys que tothom busca. Aquesta actitud de Rick no va superar la censura franquista quan es va exhibir la pel·lícula durant la dictadura. Així, la frase es va modificar i el text es va

²⁶ Sempre, és clar, que la informació no fos redundant, com és aquest cas, perquè es desprèn de les imatges.

²⁷ De qualsevol de les dues maneres, l'adquisició no conscient de coneixement sobre els personatges del film no es podria mantenir i aquest tret sobre la seva personalitat es faria comprensible als receptors del TT.

²⁸ I també a Jaspars i Fraser (1984:105)

sentir de la manera següent: "En 1935 introdujo armas en Etiopía. En 1938 luchó como pudo contra la anexión de Austria".²⁹ Els canvis que va ordenar el censor traeixen les referències històriques i geogràfiques (en concret la 2.3, Història-Esdeveniments i la 5.2, Univers Social-Geografia Cultural, que presentarem en la Taula de Referents del capítol sobre la metodologia, III.3.2.2.) de l'original, però mantenen l'actitud que demostra Rick davant el feixisme.³⁰

Les **opinions** poden ser definides com aquelles creences relatives als nostres punts de vista. No ens aporten informació sobre el món, sinó sobre les persones que tenen aquestes opinions, o bé sobre els judicis que estableixen les persones sobre el món.³¹

És difícil que les opinions es puguin expressar per mitjà dels referents culturals, i sovint la realitat és que els parlants utilitzen altres recursos discursius amb aquesta finalitat. En tot cas, podem extreure l'opinió d'algun personatge sobre algun aspecte de l'entorn que ens descriu la ficció de l'obra a partir de les impressions o les actituds que expressa sobre el món o sobre altres personatges.

Pel que fa a les **impressions**, o categoritzacions dels nostres interlocutors, estan relacionades amb la intel·ligència social. Aquestes són les fases que seguim els individus en la formació de les impressions interpersonals:

ordering of stimulus information to the perceiver's conceptual dimensions

²⁹ Avila (1997).

³⁰ En tot cas, el que canvia és la impressió que pot causar el personatge, sobretot perquè l'expressió "como pudo" inclou un to pejoratiu.

³¹ Vegeu van Dijk (1998:33).

the attribution by inference of other qualities based on related conceptual dimensions

the establishment of unity and coherence in the impression through organization around central, often motivational, constructs

an implicit evaluation of the total impression, and finally

a recording of the impression attributes into the subject's own verbal code when he is called upon to do so (O'Keefe and Delia, 1982:39)³²

Aquest és el procés que segueixen els espectadors del film que hem comentat anteriorment a l'apartat III.4.1, *Surviving Picasso* i el personatge de Dora. En una primera fase, els espectadors classifiquen les referències culturals i distingeixen entre aquelles relacionades amb la biologia³³ ("insects", "scorpions", "wild cats", "lizards" i "cat") i les relacionades amb institucions culturals³⁴ ("Kafka", "soul", "redeem" i "pictures"). Aleshores els atribueixen unes qualitats a partir de les dimensions conceptuals, que també han adquirit socialment, per tal de configurar una coherència que els permeti d'avaluar globalment el personatge. La verbalització posterior de la definició en aquest cas del personatge de Dora és optativa i només es produirà si es donen les circumstàncies adients (comentari de l'obra cinematogràfica, etc.)

³² Aquest procés estableix un lligam entre patrons lingüístics i interlocutors que explorarem amb més detall al capítol dedicat a la Metodologia.

³³ A la Taula de Classificació Ideològica dels Referents del capítol sobre la Metodologia corresponen a la categoria 1.3.

³⁴ De nou una categoria que figura a la Taula de Classificació Ideològica dels Referents, esmentada en la nota anterior.

I finalment cal entendre les **emocions** com "estats de la ment"³⁵, que podem arribar a atribuir a fets externs que reben una certa valoració per part nostra. Les emocions són sovint expressades per mitjà d'adjectius i hem exclòs aquesta categoria gramatical dels referents identificats.

La memòria té una participació decisiva en la identificació de les creences pel fet que ens permet d'accedir al coneixement que hem adquirit en processos anteriors,³⁶ i que ja hem dit que condiona l'adquisició de nous coneixements.

5.3 Memòria i processos cognitius

Estableix la relació entre memòria i processos cognitius el paradigma de la definició següent:

Memory (...) is nothing but a theoretical construct of the cognitive part or dimension of the mind, that is, the theoretical location where information is stored and processed. (Van Dijk, 1998: 21).

Una primera classificació del tipus de memòria ens duria a distingir entre memòria de curt termini i memòria de llarg termini. Lundh defineix de la manera següent la **memòria de curt termini**:

“Short-term memory” refers to the time during which activated meaning structures remain active. (Lundh, 1983:164)

³⁵ Vegeu van Dijk (1998:20).

³⁶ Quan analitzem més endavant les representacions mentals i la manera de categoritzar-les, precisarem de manera més concreta la importància del coneixement anterior en l'adquisició de nou coneixement.

Aquesta memòria de curt termini pot activar-se de manera conscient³⁷, però també:

Short term memory may perhaps best be defined as an ability to integrate events over time as evidenced not only in conscious thinking but also on operant and respondent conditioning, and in the having of intentions and expectations with regard to the future. (Lundh, 1983:85)

En aquesta definició Lundh condiona els resultats al processament segons que es realitzi de manera conscient o no-conscient. Les diferències es poden atribuir a qüestions circumstancials, que la pròpia capacitat humana pot restringir. La motivació que hàgim pogut desenvolupar amb la finalitat d'adquirir un coneixement concret pot esdevenir un fet crucial per processar-lo amb més facilitat. Al mateix temps, hi ha una sèrie de limitacions en la pròpia memòria dels éssers humans que poden constrènyer la capacitat d'integració de nous coneixements. Entre aquestes limitacions, hi podem incloure el fet que la memòria en ella mateixa és un sistema de capacitat limitada i que la informació que hem recuperat només es pot mantenir accessible durant un temps.

D'altra banda, postular l'existència de **memòria de llarg termini** implicaria que hi ha dos receptacles on s'emmagatzemen dades i que la informació viatja d'un receptacle a l'altre.³⁸

Una altra classificació diferent de memòria possible és la distinció entre memòria episòdica i memòria semàntica. D'acord amb van Dijk (1998:29) i Whittlesea (1997:338), la **memòria episòdica** guarda els fets, esdeveniments o situacions de què hem estat testimonis o en què hem participat; mentre que la

³⁷ Lundh (1983:164).

³⁸ Lund, (1983:79).

psicologia cognitiva defineix la **memòria semàntica**³⁹ com el coneixement sobre el món, és a dir, com el coneixement social.

Des del punt de vista de la funció que compleix la memòria, podem dir que intervé en la capacitat categoritzadora dels individus i, en conseqüència, en els processos relatius als estereotips, tal com veurem en els tres apartats següents. De fet, la memòria juga un doble paper que recull l'evolució de les societats⁴⁰ i, d'altra banda, alenteix el procés de canvi de les mateixes societats.⁴¹

Es pot atribuir una part de la capacitat innovadora de les societats, és a dir el seu aspecte canviant, a la memòria. Ara bé, les ideologies i els grups que les comparteixen, per exemple, no conserven els atributs que les converteixen en dominades i dominants de manera absoluta al llarg dels anys, sinó que s'hi produeixen unes transformacions puntuals i lentes. Ja hem dit que els valors unificadors que era capaç de generar i transmetre l'Església a les societats occidentals anteriors actualment són comunicats per altres institucions culturals que han ocupat el seu lloc.

També la memòria constitueix un límit als canvis sobtats que altrament podrien transformar dràsticament l'estructura de les societats. Justament aquesta funció de la memòria ens confirma que hem de relacionar-la amb la categorització d'informació. Primer, perquè el coneixement anterior condiciona l'aprenentatge de noves categories i, en segon lloc, perquè els models memorístics afecten els models cognitius.

³⁹ Vegeu van Dijk (1998:29) i Lundh (1983:162).

⁴⁰ Their (de la memòria i de les capacitats psicolingüístiques) precise structuring in the individual members of any one society will reflect the culture of that society (Good, 1993:173).

⁴¹ Moscovici (1984:43).

5.4 Memòria col·lectiva i traducció audiovisual

El concepte de **memòria col·lectiva**,⁴² relacionat amb la informació comuna, ens resultarà molt útil al llarg del treball, ja que ens permetrà d'explicar la necessitat d'explicitar informació sobre els referents culturals en el procés de traducció.

Un dels primers autors que van tractar sobre la rellevància del paper social de la memòria va ser Maurice Halbwachs (1877-1945). La sociologia per a Halbwachs era l'anàlisi de la consciència, era la descripció d'una determinada societat, és a dir de les condicions que la fan possible, la llengua, l'ordre, les institucions, les tradicions, ets. I la memòria, la més social de les institucions. Els escrits de Halbwachs són particularment rellevants perquè van obrir les portes a un nou pensament social, Halbwachs va ser un precursor en sociologia, pel fet, segurament, de les circumstàncies i les condicions que van envoltar la producció de la seva obra. *La mémoire collective* va ser escrita abans i durant la Segona Guerra Mundial i interrompuda a causa del seu arrest per la Gestapo el 1944. La mort li va sobrevenir en poc temps, el març de 1945 en el camp de Buchenwald, l'endemà de l'arrest del seu fill. Quan Halbwachs va morir, es van trobar uns manuscrits inacabats, que van ser editat per primer cop en 1950 i dels quals avui encara se'n fan edicions. Aquest llibre representa una sociologia feta des de la reivindicació de la memòria, del seu paper social i transcendental en la formació dels grups i doncs, d'ideologies, de cultures.

Halbwachs distingia entre memòria individual, memòria col·lectiva i, encara, memòria històrica, així doncs, la seva obra persegueix definir i situar la

⁴² Vegeu van Dijk (1998:126).

memòria col·lectiva en referència a les altres. Per a ell, tota memòria és col·lectiva, tota memòria neix de la relació amb els altres. Els grups es relacionen entre ells i fan néixer nous records, noves identitats:

Un groupe entre d'ordinaire en rapport avec d'autres groupes. Il y a bien des événements qui résultent de semblables contacts, bien des notions aussi qui n'ont pas d'autre origine. Parfois ces rapports ou ces contacts sont permanents ou bien, en tout cas, se répètent assez souvent, se continuent pendant une durée assez longue, (...) Des souvenirs prennent naissance alors, compris dans deux cadres de pensées qui sont communs aux membres des deux groupes. Pour reconnaître un souvenir de ce genre, il faut faire partie en même temps de l'un et de l'autre. (Halbwachs, 1968:27)

La memòria històrica és el punt de vista de l'historiador, que mira, observa i interpreta a partir de fets realitzats per grups, amb una mirada distanciada, des de fora. La **memòria col·lectiva**, al contrari és una mirada introspectiva, és el grup que es mira a ell mateix, i que es presenta als altres a partir d'aquesta automirada:

La mémoire collective est un tableau des ressemblances, et il est naturel qu'elle se persuade que le groupe reste, est resté le même, parce qu'elle fixe son attention sur le groupe et ce qui a changé, ce sont les relations ou contacts du groupe avec les autres. Puisque le groupe est toujours le même, il faut bien que les changements soient apparents: les changements, c'est-à-dire les événements qui se sont produits dans le groupe, se résolvent eux-mêmes en similitudes, puisqu'il semble avoir pour rôle de développer sous divers aspects un contenu identique, c'est-à-dire les divers traits fondamentaux du groupe lui-même. (Halbwachs, 1968:78)

Quan parlem de memòria també parlem de record i d'oblit. Podem entendre la memòria com a record de determinats fets que resulten rellevants, mentre que

es deixa en el racó de l'oblit tot allò que no resulta útil per reforçar una bona imatge externa i, doncs, per autobastir els fonaments de la personalitat individual, històrica o col·lectiva. Però si tal com hem apuntat, la interpretació de la realitat és una construcció social, si reconeixem el seu fonament històric, i per tant menystenim aquelles consideracions essencialistes de la realitat, reconeixem també que les representacions mentals dels grups estan fonamentades en una construcció social que es val d'una memòria "socialment interessada", això és, altament selectiva. Triem de recordar allò que ens és útil per reafirmar-nos positivament com a individus, com a grup o també com a poble. De tots els fets que esdevenen, els grups, els col·lectius tendeixen a seleccionar aquells actes que no en comprometen la imatge dins de l'entorn més pròxim.⁴³ Per tot això, la memòria és un dels aspectes culturals més interessants a tenir en compte des d'una perspectiva cognitiva, ja que és la forma més directa d'autorepresentació cultural:

Quelquefois on se borne à remarquer que notre passé comprend deux sortes d'éléments: ceux qu'ils nous est possible d'évoquer quand nous les voulons, et ceux qui, au contraire, n'obéissent pas à notre appel, si bien que, lorsque nous les cherchons dans le passé, il semble que notre volonté se heurte à un obstacle. En réalité, des premiers on peut dire qu'ils sont dans le domaine commun, en ce sens que ce qui nous est ainsi familier, ou facilement accessible, lés également aux autres. L'idée que nous nous représentons le plus aisément, faites d'éléments aussi personnels et

⁴³ Les elits nordamericanes volen oblidar Vietnam, les alemanyes el nazisme, les catalanes el paper històricament col·laboracionista amb la consolidació d'Espanya com a nació en moments com l'anada a Amèrica a expoliar cultures indígenes o, més recentment, la col·laboració d'alguns catalans il·lustres amb la dictadura de Primo de Rivera o amb el mateix general Franco (Joan Antoni Samaranch, Carles Sentís o el mateix Josep Pla per exemple)

particuliers que l'on voudra, c'est l'idée qu'ont les autres de nous, et les événements de notre vie qui nous sont toujours le plus présent ont aussi marqué dans la mémoire des groupes qui nous tiennent de plus près. (Halbwachs, 1968:30)

Cada poble necessita afirmar-se en el que Mira (1990) anomena la unicitat irrepètible:

Tot indica que, com més moderna esdevé una societat, més forta apareix la necessitat de preservar vius i conscients alguns dels elements que certifiquen una "antiguitat" específica, i com més elements universalitzadors i homogeneïtzadors s'introdueixen en la cultura i en la vida social d'un poble, més necessitat de preservar i valorar alguna cosa d'allò que distingeix, identifica i particularitza. (Mira, 1990:209)

Allò que tota una societat recorda o vol oblidar pot modelar el sentiment de tota la comunitat. Els dipòsits socials de sentit⁴⁴ abastarien aquesta estructura on es conserven dades relatives a tot el grup a partir d'una organització concreta. Així, la relació entre el passat i el present es fa possible perquè:

the remembering of the past is done in terms of present meaning structures. (Lundh, 1983:81)⁴⁵

Des de la perspectiva de la relació entre espais allunyats, un dels grans avantatges del cinema ha estat la possibilitat de recrear cultures llunyanes a partir de l'anàlisi de les pròpies autorepresentacions. Per a l'investigador, també resulta interessant el cinema com a objecte d'estudi de les representacions

⁴⁴ Vegeu com els dipòsits socials de sentit esdevenen culturals a III.4.3.

⁴⁵ I en el resultat podem observar de nou el doble vessant social i personal, perquè les estructures significatives, a més d'un component social, tenen uns trets que varien segons cada individu.

mentals d'un grup a través de les formes com el representa un altre, representació sovint basada en els estereotips, que acostumen a ser cruels, dels altres.

La subtitulació i el doblatge n'han fet de pont. El cinema és, des del punt de vista de la memòria, una gran revolució cultural en tant que permet l'aproximació a cultures allunyades sense necessitat de conviure-hi, però posant en relació els grups, si més no, ficcionalment. Per això, el traductor amb el subtítol interpreta la memòria, la transporta a una altra cultura i n'estableix els lligams possibles perquè hi encabeixi. D'aquesta manera la indústria del cinema ha estat capaç de naturalitzar comportaments culturals aliens.

Ara bé, l'hegemonia de cinema nord-americà, ateses les incomparables inversions econòmiques que s'hi destinen han fet del cinema un mecanisme transmissor de cultura gairebé unidireccional, malgrat les estratègies proteccionistes institucionals com la francesa (Mattelart, 1998:71). Aquest tipus de relació de dependència fa que compartim la memòria dels emissors, atès que tenim una apreciació de la realitat històrica, social, etc. pròxima, natural, meliquista, feta mitjançant costossíssims mecanismes i artilugis de ficció, de guions, de recreacions. Per això, tot i estar fora de la realitat acostumem a interpretar com a recreacions. Perquè les representacions mentals són parcel·les de la realitat, la interpretació d'aquestes recreacions depenen de la proximitat o la llunyania cultural del receptor, això és de la capacitat d'entendre.

Els grups receptors de referents culturals han de ser capaços de reconèixer com a coneixement el que als emissors és coneixement, de comprendre com a creença el que també per als emissors és creença, de valorar les actituds amb una correspondència similar, de compartir els mateixos valors, etc.

Si prenem el cas concret de la traducció de l'anglès al català, podem notar que la necessitat d'adaptar els referents culturals per als lectors/espectadors del text traduït prové dels sistemes socials que es relacionen. Realitats que poden existir en les dues societats com ara un parlament autonòmic o un metge de capçalera (Reicher, Hopkins i Condor (1997:114) són figures diferents per als parlants de les dues cultures. Com que els individus de cada societat han relacionat aquestes institucions amb unes funcions concretes, la traducció del referent cultural, quan adopta el nom de la institució de la cultura de traducció suplanta les funcions del mot que s'havia utilitzat en l'original.⁴⁶

La dificultat de traduir els referents culturals, doncs, no rau tan sols en la necessitat d'acostar l'objecte als lectors/espectadors del text traduït, sinó fer-los conscients del funcionament diferent que tenen les dues institucions esmentades més amunt.

A més, quan es tracta de llengües com l'anglès, amb presència a territoris tan allunyats i amb sistemes organitzatius diferents, cal que el traductor entengui fins a quin punt l'origen cultural del text fa variar el seu valor abans de poder-lo traslladar adequadament. Només cal recordar que la novel·la *Trainspotting*, de l'autor Irvine Welsh, en què la història és situada a Glasgow i on es fa ús dels dialectes socials, es va haver de traduir a l'anglès americà abans de publicar-la als Estats Units.

Així, en el procés de traducció, hem de recordar que els lectors/espectadors poden tenir memòria semàntica sobre realitats culturals alienes, però la memòria episòdica es restringeix a la seva pròpia cultura. És clar que no tots els usuaris del text original comparteixen la mateixa memòria episòdica sobre els fets que relaten les obres de ficció i que es poden situar en un espai històric

⁴⁶ Aquesta dificultat es fa molt palesa en la traducció de textos jurídics.

i social, de vegades real i de vegades totalment fictici. En conseqüència com menys localitzada sigui l'obra de ficció en un espai concret, amb més igualtat de condicions enfronten el text els lectors de l'original i de la traducció. En tot cas, la variable que diferencia els originals de les traduccions és que els originals es produeixen en una realitat cultural concreta, on els individus conserven una informació comuna o memòria col·lectiva, i, per tant, mantenen relacions estretes amb l'entorn per mitjà, per exemple, de la intertextualitat. En canvi, la traducció s'insereix amb més dificultat en un nou espai social per la falta de relacions que manté amb l'entorn.

5.5 Categorització

Els sistemes de classificació i de categorització de coneixement pretenen facilitar la interpretació dels objectes i de les persones que trobem al nostre entorn. Per entendre la manera com actuen, cal tenir en compte que estan interrelacionats i que les relacions que puguin mantenir els sistemes pressuposa una posició concreta que pot fer modificar la pròpia anàlisi.⁴⁷ Això significa que qualsevol categorització és el resultat d'un procés personal i subjectiu.

Precisament per aquest caràcter de subjectivitat, també resulta impossible postular cap mena d'homogeneïtat en els destinataris que han de percebre els textos de ficció, tant si són textos originals com traduccions. Nogensmenys, és evident que tot discurs és adreçat a un grup de persones concret que comparteixen trets comuns i que estan constituïts com a grup.

⁴⁷ Moscovici (1984:36-37).

Cal tenir en compte que grups diferents poden mostrar una recepció diferent de la mateixa traducció i fins i tot del mateix original, malgrat puguin compartir una mateixa llengua. La pel·lícula *Independence Day* va sobtar els espectadors anglesos quan van sentir les paraules que pronunciava el personatge que feia el paper del president dels Estats Units. De fet, el president recordava el goig que va representar per als americans aconseguir la independència de la tirania del rei anglès. Aquest comentari no va ser ben rebut a la Gran Bretanya, i va ocasionar alguns articles a la premsa.

Així, el vessant social de les categoritzacions és relativament homogeni per a cada societat i grup social. Per tant, pot explicar el decalatge entre la recepció de textos originals i traduïts com a resultat de la no biunivocitat de les coordenades socials on es duu a terme la classificació.⁴⁸

Proposar el concepte de categorització ens resulta útil a l'hora d'analitzar les conseqüències d'aplicar estratègies de traducció diferents pels efectes positius o negatius que poden originar, tal com es desprèn de la definició següent de categorització:

To categorise someone or something amounts to choosing a paradigm from those stored in our memory and establishing a positive or negative relation with it (Moscovici, 1984:31)

⁴⁸ Podem trobar un exemple en la bona acollida que han rebut *Les mil i una nits* a Europa gràcies a les traduccions que Galland va a començar a publicar a França a partir de 1704, mentre que la primera edició impresa en àrab no va aparèixer fins al 1814. (“Nota preliminar”, *Les mil i una nits*, (1995) traducció de Dolors Cinca i Margarida Castells, Proa, Barcelona).

Així, doncs, la relació entre les categories -en aquest treball les que hem establert en el capítol sobre la metodologia d'anàlisi que proposem en la Taula de Referents Culturals-⁴⁹ i els valors que els assignem és molt estreta.

Aquesta relació és una simplificació de la complexitat intrínseca dels objectes i de les persones, però té la finalitat de facilitar la interpretació de les característiques que hi pugui haver darrera de tot allò que ens envolta. Un altre objectiu és permetre'ns d'entendre les intencions i els motius de les accions de les persones. En resum, els sistemes de classificació afavoreixen la formació d'opinions,⁵⁰ cosa que esdevé un recurs literari en les obres de ficció que utilitzen els autors per guiar els lectors/espectadors cap a una lectura concreta de la seva obra.

Hi ha diverses teories sobre la manera com s'activa el procés de categorització. Una possibilitat és que s'hi accedeixi per mitjà dels prototipus.⁵¹ Segons aquesta aproximació, els conceptes són considerats estructures cognitives a partir de les quals s'elaboren les assignacions de categories. Cada concepte té unes propietats, per les quals es classifica juntament amb els altres que pertanyen a la mateixa categoria. A més hi ha una certa ordenació, i només alguns objectes es consideren prototipus d'aquella categoria. Per exemple, s'assigna les pomes a la categoria de fruites amb més facilitat que altres elements del mateix conjunt, com ara una carabassa.

⁴⁹ Vegeu IV.3.2.

⁵⁰ Moscovici (1984:37).

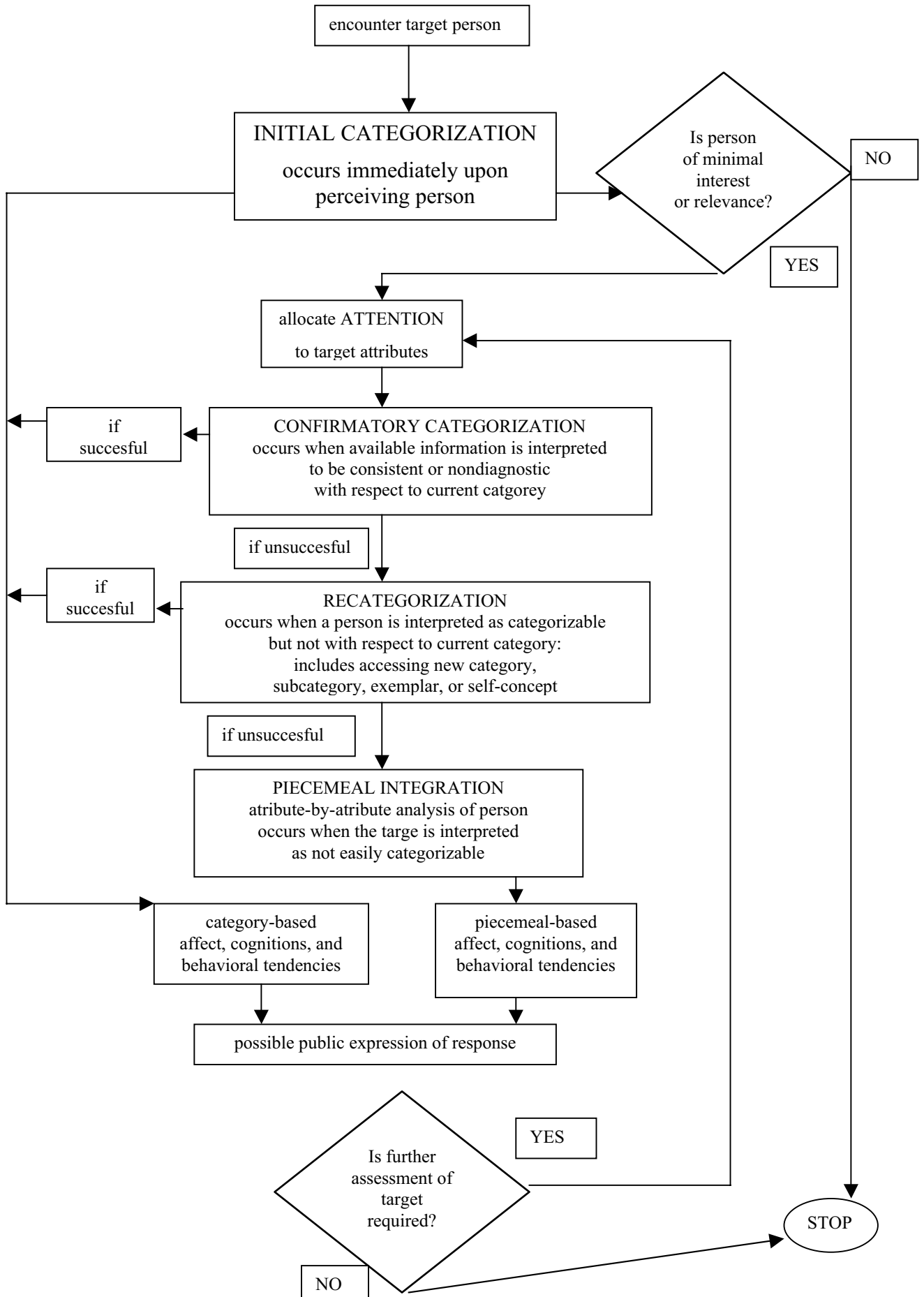
⁵¹ Stich (1993: 222).

Una altra manera de considerar que es realitza l'assignació és per mitjà de la similaritat amb altres elements de la mateixa categoria:⁵² les pomes s'associen amb una mateixa categoria que les peres i, en canvi, les carabasses es relacionen amb més facilitat amb els cogombres, encara que es tracti de fruites en els quatre casos.

En qualsevol cas, com que en aquest treball l'objecte d'estudi són els referents culturals amb la finalitat d'analitzar la seva relació amb els valors expressius que els parlants/espectadors atorguen als interlocutors/personatges que hi estan relacionats, ens fixarem sobretot en la manera com repercuteix en les persones l'atribució de categories, és a dir com en derivem impressions.

El model següent de Fiske et al. (1999:233) ens serveix de base teòrica tant pel que fa a l'atribució de categories a partir de conceptes o per similituds amb altres elements, referit al cas concret de pesones:

⁵² Op. cit. 223.



Mou als individus iniciar un procés de categorització creure que la persona que hem trobat té un interès mínim d'anàlisi. En un primer moment, ens fixem en els trets prominents⁵³ i si podem relacionar-los amb algun estereotip satisfactoriament finalitzem el procés. Però si hi ha alguna incoherència, aleshores, procedim a continuar el procés buscant una categoria que s'ajusti amb el nostre personatge.

Si continuem sense poder-lo relacionar amb cap categoria que tinguem emmagatzemada, el pas següent és analitzar cadascuna de les característiques. Aleshores cerquem la manera d'explicar combinacions d'atributs que ens resultin poc familiars o noves. En qualsevol cas, s'inicia llavors un procés dinàmic entre l'individu i la informació que ha aconseguit de recollir abans de resoldre quin tipus de resposta requereix aquella situació.

Aquesta taula parteix del pressupòsit que l'objectiu a l'hora de derivar informació no és obtenir un resultat acurat, sinó aconseguir suficient coneixement.⁵⁴ D'aquesta manera, els individus només revisen les seves impressions si altres dades no confirmen la primera assignació de categoria.

La finalitat d'assignar categories als nostres interlocutors o a altres individus és conseqüència de la necessitat d'organitzar la informació que en rebem:

people try to integrate the individual pieces of information in order to come up with a coherent story about the target person or the group and, in so doing, they quite heavily rely on their naïve theories to organize incoming information. (Yzerbyt, Rocher i Schandon, 1997:27)

⁵³ Vegeu Sillars (1982:82).

Si tal com assenyalen aquests autors en el mateix article, fer explícit com es desenvolupen les categoritzacions en un mateix sistema ja és impossible per la dificultat de confeccionar una llista que inclogui tots els trets propis de cada categoria⁵⁵, quan es relacionen dos sistemes -un per cadascuna de les cultures que es posen en contacte per mitjà de la traducció- encara resulta més complex postular de quina manera s'ha de fer el trasllat de categories.

De tota manera, l'existència de traduccions ens confirma que és possible el trasllat de categories definides socialment. Efectivament, el món occidental comparteix trets similars, cosa que corrobora l'èxit en més d'un país de productes audiovisuals com ara la sèrie *Dallas*.⁵⁶ També és cert, però, que cal postular el concepte de coneixement suficient que ens ha de permetre de realitzar qualsevol categorització. El film *On connaît la chanson* referma aquesta necessitat, ja que la trama es basa en un seguit de cançons populars a França en èpoques diferents, i amb connotacions pròpies, però que no són prou conegudes per als espectadors d'altres cultures, els quals tenen la sensació de poder fer categoritzacions prou acurades en tots els casos.

Quan no podem categoritzar un tipus de comportament determinat, aleshores el recurs que encara queda al nostre abast és la possibilitat de recórrer a les causes no observades a les quals es pot atribuir aquell comportament. En aquestes ocasions, en què sovint els atributs són contradictoris, i d'acord amb el model de continu,⁵⁷ podem predir que l'objecte que no s'ajusta a cap categoria tendirà

⁵⁴ Moscovitz, Skurnik i Galinsky (1999:24) i alguns estudis sobre pragmàtica també donen suport a aquesta mateixa premissa.

⁵⁵ Yzerbyt, Rocher i Schandon (1997:32).

⁵⁶ Vegeu Ang (1982).

⁵⁷ Vegeu Fiske, Lin i Neubert (1999).

a captar la nostra atenció.⁵⁸ Aquest pressupòsit és de gran rellevància a l'hora de decidir-nos per una estratègia de traducció concreta si el nostre objectiu com a traductors és col·laborar en la recepció correcta de les traduccions.

Així, les estrangeritzacions són perilloses perquè recalquen aspectes que podien ser copsats de manera no conscient. Alguns referents culturals referits a menjars poden il·lustrar aquest punt. A *The Snapper* apareix "shepherd's pie", 1089, que va ser traduït en els subtítols per "pastel de carne". En anglès es tracta d'un menjar popular, fet a partir de carn i pasta de full, mentre que la traducció apunta una certa sofisticació gastronòmica. També és cert que podríem qüestionar algun altre tipus de tècnica que hauria pogut utilitzar el traductor, per exemple si hagués convertit el "shepherd's pie" en, per exemple, "canelons" o "empanada".

Fins i tot menjars coneguts com els "hot-dogs",⁵⁹ 1051, en el trasllat de la cultura americana a qualsevol d' europea, pateixen transformacions, ja que esdevenen tòpics de la societat dels Estats Units. De vegades són tres les cultures relacionades en una mateixa traducció. Així, a *Casablanca*, el "French wine", 93, el "cognac", 149, o el "champagne", 89 no són percebuts de la mateixa manera en una època d'escassetat i en un lloc com el Marroc, a França o a la societat espanyola que va rebre la traducció durant l'època franquista.

Hem de tenir en compte, doncs, que les qüestions relacionades amb l'entorn poden modificar la categorització i l'atribució de categories. Entre els motius que proposen Fiske, Lin i Neuberg (1999:244) que poden incrementar la consciència dels individus durant els processos que hem descrit anteriorment, hi ha la necessitat de sentir que formem part d'un grup concret. D'aquí que ens

⁵⁸ Vegeu Sillars (1982:74) i Fiske, Lin i Neubert (1999:240).

⁵⁹ De la pel·lícula *A child is waiting*.

sentim empesos a trobar la diferència en tot allò que no forma part de les nostres representacions mentals de la mateixa manera com les hem adquirides.

Aquest fet és de gran rellevància a l'hora de traduir. El primer pas serà analitzar si els referents culturals que trobem en els originals comparteixen les mateixes representacions mentals amb els destinataris del text. I el segon pas serà oferir una traducció que tingui en compte la capacitat de categoritzar el referent cultural, o bé d'atribuir-li uns aspectes determinats.

5.6 Estereotips

Parlar de la identitat és parlar dels estereotips socials que compartim com a grup respecte als altres, i respecte als nostres grups de pertinença. Un dels autors que ha treballat més reeixidament sobre els estereotips ha estat Henri Tajfel. Al seu llibre, publicat el 1981, Tajfel confessa que aquest interès té relació amb un episodi biogràfic. L'internament en un camp de concentració nazi el va fer investigar sobre les raons per les quals els carcellers, i la societat alemanya en general, podia demostrar aquell menyspreu per uns grups socials i, en concret, pel seu propi, els jueus. El concepte d'**identitat** és una de les peces claus en el desenvolupament dels estereotips.

Van Dijk (1998) defineix identitat de la manera següent:

identity is both a personal and social construct, that is, a mental representation located in personal (episodic) memory. (Van Dijk, 1998:118)

El repertori d'identitats és social, ja que

Social identity will be understood as that part of an individual's self concept which derives from his knowledge of his membership of a social group (or groups) together with the value and emotional significance attached to that membership to describe limited aspects of the concept of self which are relevant to certain limited aspects of social behavior. (Tajfel, 1981:255)

Així, doncs, podem considerar que la necessitat intrínseca en les persones de pertànyer a alguna col·lectivitat⁶⁰ ens porta a construir una idea sobre la nostra identitat, i per exclusió, sobre la identitat dels altres. Tot i que formem part de més d'una comunitat, de vegades en triem una per damunt de les altres, és a dir, amb alguna mantenim una identificació amb un grau més alt.⁶¹

Aquesta afiliació a algun grup concret, fa que observem als membres dels altres grups com persones diferents respecte el nostre. D'aquí neixen els estereotips sobre els altres, tot i que, com veurem al llarg d'aquest apartat, compleixen també altres funcions. Resumint, d'una banda ens calen els estereotips per poder reafirmar la nostra pertinença i, de l'altre, aquestes categories en ajuden a adquirir més coneixement, com veurem en l'apartat de les representacions mentals.

El paper de concepte d'identitat no és estrictament innocent. Per la seva influència sobre la percepció del grup a què pertany l'individu, afavoreix la manipulació de la informació sobre el grup de pertinença amb la intenció de

⁶⁰ També Berger i Luckmann (1995:41 i ss.)

⁶¹ Van Dijk (1998:120). Aquest autor subratlla que prefereix parlar d'identificació i no d'identitat, perquè el primer terme no és tan estàtic com el segon, i recull la possibilitat de modificació de les societats.

mantenir percepcions favorables del grup.⁶² Més endavant elaborarem aquesta premissa i la seva relació amb l'estabilitat dels grups socials.

Cal no oblidar, però, la relació entre estereotips i prejudicis. Per entendre com neixen els estereotips, un primer pas és analitzar l'origen dels que hem elaborat sobre els altres. Tajfel (1981:156) atribueix el naixement dels estereotips sobre els altres a les condicions següents:

- (i) a search for the understanding of complex and usually distressful, large-scale social events;
- (ii) justification of actions, committed or planned, against outgroups;
- (iii) a positive differentiation of the ingroup from selected outgroups at a time when such differentiation is perceived as becoming insecure and eroded, or when it is not positive, and social conditions exist which are perceived as providing a possibility for a change in the situation.

Aquestes premisses són forjades pels individus per justificar certs desequilibris econòmics i socials, la qual cosa desemboca en prejudicis sobre alguns grups menys afavorits⁶³ que es poden arribar a traslladar en accions violentes. A partir de la insatisfacció sobre els prejudicis que alguns grups poden percebre sobre ells mateixos o sobre altres, pot aparèixer una voluntat de canvi.

També és cert que l'experiència personal pot fer-nos modificar certs estereotips.⁶⁴ Davant de màximes com ara "els membres de tal grup social són uns mandrosos i, com que no volen treballar, per això no aconsegueixen de sobreviure amb els seus propis mitjans", la reacció de persones que hi tinguin

⁶² Vegeu Ellemers i van Knippenberb (1997:234).

⁶³ Tajfel (1981:224).

⁶⁴ *Op. cit.* 160.

contacte pot fer-los adonar que es tracta només d'una màxima més, fruit del coneixement precrític de la realitat, o bé de la influència, sovint mediàtica, del discurs del poder que entra en contradicció amb el discurs dels marginats.

Una definició d'estereotips que resulta útil per al nostre argument és la que proposen Duveen i Lloyd (1993). Per ells els estereotips són:

a way of processing information through which category membership implies specific characteristics. (Duveen i Lloyd, 1993:92)

Segons aquesta definició, apliquem una simplificació de les dades que podem derivar d'allò que ens envolta. Aquesta simplificació de la informació que obtenim del nostre entorn,⁶⁵ moltes vegades de manera esbiaixada,⁶⁶ alguns autors l'atribueixen a la necessitat humana de simplificar un entorn massa complex⁶⁷ amb la finalitat última de poder-lo entendre.

En aquesta mateixa línia, Yzerbyt, Rocher i Shandon (1997:23) consideren que tendim a pensar en els altres com a prototipus, ja que si els trets que s'observen pertanyen a categories que semblen contradictòries (intel·ligent i mandrós) costen molt més de processar (intel·ligent + mandrós = artista).

Un altre punt de vista,⁶⁸ més marginal dins dels treballs sobre els estereotips, designa per als estereotips l'objectiu de permetre als individus d'anar més enllà de la informació donada. Així, d'una característica del nostre interlocutor (per

⁶⁵ Keil (1989:26).

⁶⁶ Spears, Oakes, Ellemers i Haslam (1997:3).

⁶⁷ Spears, Oakes, Ellemers i Haslam (1997:3), Spears i Haslam (1997:171) i també Tajfel (1981:132)

⁶⁸ Bruner (1990) *Acts of Meaning*, Cambridge University Press, Cambridge, esmentat a Spears i Haslam (1997:173).

exemple, que porta una bufanda blaugrana un dia que no hi ha partit del Barça) que relacionem amb un estereotip concret (és un culé essencialista), desenvolupem una representació mental molt més àmplia. Aquest punt de vista, de tota manera, compta també amb el suport de les investigacions que relacionen l'atribució causal de comportaments al seu caràcter prominent (*salient*).⁶⁹

Sillars (1982:82) relaciona atribució i prominència de la manera següent:

Several lines of research converge to indicate that the perceptual or emotional salience of a stimulus determines the extent to which it is used as a cue in making attributions.

Un cop relacionat un tret prominent amb una categoria concreta, la resta de dades que puguem processar tendeixen a confirmar la primera categorització en comptes de qüestionar la primera dada amb informació posterior.⁷⁰

A més dels objectius que acabem d'esmentar, són diverses les funcions que la bibliografia atribueix als estereotips.

Tajfel (1981) els atorga les dues funcions següents:

1. Its function (la dels estereotips) is to justify (rationalize) our conduct in relation to that category. (Tajfel, 1981:147)

En aquesta primera finalitat es combinen les funcions de valor i les cognitives que justifiquen alhora el nostre comportament envers els altres grups. Hi ha, doncs, un component de justificació personal en la pròpia definició dels altres.

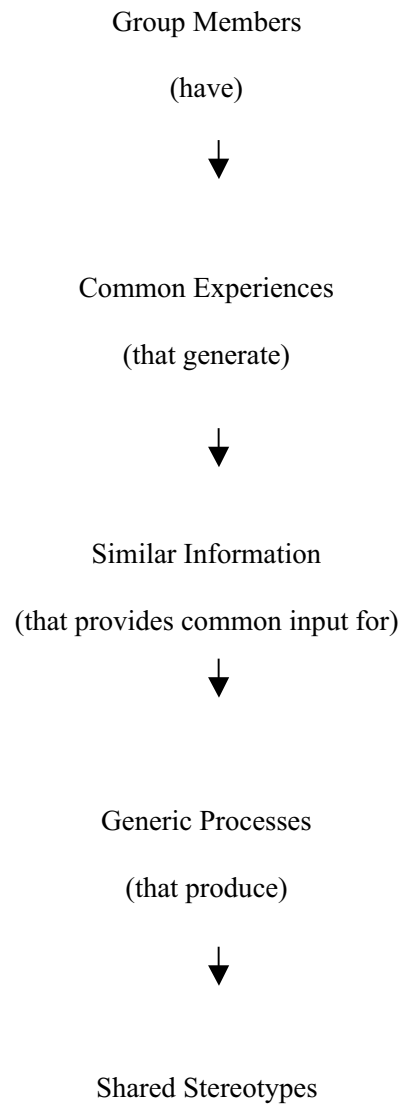
⁶⁹ Vegeu també l'apartat 4 d'aquest capítol.

⁷⁰ Només aplicarem la taula de Fiske que hem presentat anteriorment en l'apartat 4, és a dir analitzarem els atributs un per un, si la recategorització no ha tingut èxit.

2. an individual uses stereotypes as an aid in the cognitive structuring of his social environment (and this as a guide for action in appropriate circumstances) and also for the protection of his system of values. (Tajfel, 1981:158)

Aquesta segona funció que proposa Tajfel és el resultat directe de la primera i comporta dues conseqüències. D'una banda, es reafirma la visió dels altres com a éssers diferents a nosaltres i, de l'altra, se subratlla la necessitat de mantenir els valors del grup per tal de poder continuar diferenciant-nos de l'altre, de la qual cosa deriva la confirmació dels prejudicis.

L'esquema següent (Haslam, 1997:125) permet d'entendre la tendència que els membres d'un mateix grup percebin la informació sobre els altres grups d'una manera similar:



Les funcions que atorguen Yzerbyt, Rocher i Schandon (1997:38-39) als estereotips, no gaire diferents de les de Tajfel, remarquen el vessant justificatiu respecte a

1. l'individu: es tracta d'un mecanisme de defensa que permet a l'individu de racionalitzar la conducta en relació a unes categories

socials concretes. D'aquesta manera hom pot justificar la conducta respecte de categories socials específiques.

El mateix Tajfel (1981:146) també assenyala que, pel seu valor social, els estereotips configuren a gran escala les relacions entre els grups socials.

2. al grup: si el grup no es capaç d'aportar als seus membres motius per mantenir la pertinença, els integrants voldran modificar el grup o deixar-lo. De tota manera, les estructures socials no afavoreixen el canvi d'adscripció als grups.⁷¹

Fins i tot les diferències entre grups són definides per cadascun d'ells de manera sempre favorable quan es refereixen a si mateixos. Tot i que es tracti de comunitats que podríem englobar dins dels dominats, els seus individus accepten l'estatus, però fan valoracions més positives que els membres dels altres grups.⁷²

3. al sistema: com que hi ha molts grups en joc, la tendència és perpetuar-ne l'existència. Així, els estereotips permeten als individus de justificar per què l'estructura és tal com és. Sovint el grup dominat adopta els postulats del grup dominant.⁷³

D'aquesta darrera funció 3, podem concloure que els estereotips tenen també una finalitat ideològica. Reicher, Hopkins i Condor assenyalen que

⁷¹ Vegeu Tajfel (1981:capítol 4). Aquest autor distingeix entre el que anomena mobilitat social -la creença és que el sistema és flexible i permeable- i canvi social -en què els individus es mantenen dins dels murs dels seus murs socials.

⁷² Vegeu Ellemers i van Knippenberb (1997:234).

⁷³ Vegeu III.4.9 i III.4.10.

Insofar as entity is a constituent element of practice it follows that the way identity is defined will have implications for how people will act (and vice-versa). (Reicher, Hopkins i Condor (1997:100))

Aquests autors ens recorden que l'acció social necessita uns prerequisits, que estan definits en la nostra representació de com funciona el món, la motivació d'actuar i els límits d'acció que marca l'organització social.

Subsegüentment, els rols dels individus, i dels grups per extensió, són producte de les tipificacions d'actuació que estableixen les institucions per a aquests individus.⁷⁴ Segons Berger i Luckmann, l'individu participa del món social de manera que n'accepta l'ordre institucional i, en conseqüència, els universos de les societats es fan reals als seus individus. Aquest és el mitjà pel qual es produeix la reïficació de les institucions, i de la societat en definitiva, de manera que es perd la perspectiva que són un producte humà.⁷⁵

Quan traslladen aquesta idea a l'anàlisi del procés de traducció, ens adonem de les manipulacions que són possibles a partir dels referents culturals. La traducció no és una activitat innocent en tant que pot esdevenir un pont entre dues cultures, sinó també una font per remarcar les diferències si reafirma els estereotips⁷⁶ que consoliden l'afavoriment del jo respecte d'un constructe determinat que faci incrementar unes actituds pejoratives sobre l'altre.

⁷⁴ Vegeu Berger i Luckmann (1988:82-99).

⁷⁵ Berger i Luckmann (1988:129)

⁷⁶ Vegeu Carbonell, 1996:83.

5.7 Valors

L'origen dels estereotips com a font de prejudici que he presentat en l'apartat anterior -i també a l'inrevés, com a font de valoració positiva- ens mena a la necessitat aparent d'haver de qualificar els nostres interlocutors, o bé els personatges de ficció, que són l'objecte d'estudi d'aquest treball.

Alguns autors relacionen els valors amb les ideologies de la societat:

Values are the implicit and explicit ideologies of a society -political, social, moral or religious- and the subgroups within it. (Tajfel, 1981:36)

D'aquesta manera les nostres valoracions són un producte social més. Convé de recalcar que els valors de cadascun de nosaltres no neixen de les nostres emocions davant de l'entorn, sinó que, de fet, donen forma a les experiències emotives que vivim.⁷⁷ Això significa que els valors són una disposició més que ha estat inculcada per mitjà dels processos d'aprenentatge⁷⁸ i que reproduïm en el nostre entorn.

D'aquesta manera,

Social conditions generate the content and meaning of value structures and permeate all thought and action; values are not learned by a mental organism, but the very conditions of living at a particular time and place (...) determine what will be known and valued. (Mandler, 1993:229)

Com que els valors determinen els nostres gustos i les nostres preferències de manera no conscient, es crea la ficció que som nosaltres mateixos qui atorguem uns certs valors morals i ètics, però la reproducció de valors està sotmesa a les

⁷⁷ Mandler (1993:233).

⁷⁸ Vegeu Bourdieu (1993:12).

mateixes lleis de reproducció que les ideologies.⁷⁹ Hi juguen un paper important, també en aquest cas, les institucions que tenen el poder de generar ideologia i també les encarregades de transmetre-la.

No tots els valors tenen la mateixa durada ni el mateix abast. Hechter (1993:3) estableix les distincions següents sobre els valors:

- a partir de l'abast de control: si afirmem que les institucions són fonts de generació de valors, és fàcil destacar que no totes les institucions tenen la voluntat d'exercir la pressió de la mateixa manera sobre els individus que en formen part. (Exemple: l'Església ortodoxa respecte dels grups assemblearis.)
- a partir de l'abast d'aplicabilitat
- segons el grau d'implantació a la societat.
- segons la funció instrumental: per aconseguir béns fungibles.
- segons el seu caràcter immanent: amb la voluntat d'aconseguir béns o objectius que puguem qualificar de desitjables per ells mateixos.

Pel fet d'atorgar valors als objectes, i que aquests valors no signifiquin el mateix a tots els individus, es genera una necessitat d'intercanvi que provoca un moviment dinàmic dins de les societats.

D'una banda aquest intercanvi, per mitjà del valor instrumental, afecta els objectes. Això explicaria per què els objectes culturals tenen valors diferents per a cada grup social. En la Taula de Referents de l'apartat sobre la

⁷⁹ Resulta interessant el comentari següent de White (1993:63) sobre els valors: "Values explain and justify intention, agency and action". Els nostres valors es converteixen en la base teòrica per avaluar criteris o per respondre de maneres diferents davant de certes situacions.

Metodologia emprada en aquest treball, trobarem com a darrera categoria la Cultura Material. Les expressions que cadascun dels objectes que s'hi puguin incloure es pot subclassificar d'acord amb cada grup social.

Així, a *The Devil's Own*, els dos membres de l'IRA quan es troben a Nova York riuen de les disfresses que duen per passar desapercebuts i fan referència a la roba de la marca "Calvin Klein" que porten. Aquesta marca, en canvi, és un objecte de consum apreciat per altres grups socials. També a *Pat i Mike*, el fet que Pat dugui pantalons té implicacions de dona independent en el moment que va ser produït el film.

Tot i que conté un valor ideològic establert per grups, fruit de la materialització d'expressions culturals que provenen d'institucions que pertanyen sobretot a les categories 3 i 4 de la Taula de Referents, un altre tipus de valor més immanent,⁸⁰ serviria de base per explicar els canvis socials que es produeixen en tota societat al llarg dels anys. Cal recordar que les institucions són un producte humà i per aquesta qualitat mal·lejudes per la pròpia societat.⁸¹ Així, els referents culturals de *The Devil's Own* i *Michael Collins*, per l'argument polític d'aquests dos films, pertanyen majoritàriament a les categories 3 i 4. En canvi, a *Mars attacks!*, malgrat la crisi política que vol representar, només hi ha algun referent cultural esporàdic de les categories d'Història i Estructura Social.

⁸⁰ Mandler (1993:231) distingeix entre valors simples -que també podrien ser anomenats instrumentals- i complexos -o immanents. En els primers inclou aquelles preferències que difícilment són debatudes, com ara els gustos per algun menjar concret, i en els segons els valors que requereixen algun tipus de justificació, com ara quan es defensen els valors superiors de la democràcia per sobre d'altres sistemes de govern.

⁸¹Schwartz (1993:156).

Els valors poden ser assignats a cada categoria perquè contenen un caràcter estàtic en un moment històric concret, malgrat que s'hi produeixen els canvis encara de manera generalment lenta. White (1993:85-86) n'assenyala aquestes raons:

- each value is like a dimension of interlocking, of cumulation in meaning.
- these interpretations are buttressed and manifested in coordinate social arrangements.

Tot i que segons aquest mateix autor:

this dual dimensional arrangement does not survive constant efforts at fresh control and manipulation from participants unless it is one of a few robust structures of correlation.

Tajfel (1981:259) situa la causa dels canvis socials en les discrepàncies entre les "esperances de valor" i "capacitats de valor" que defineix de la manera següent:

"Value expectations" are the goods and conditions of life to which people believe they are rightfully entitled.

i

"Value capabilities" are the goods and conditions they think they are capable of getting and keeping.

Si partim de la premissa que els valors varien segons cada societat i d'acord amb cada grup social, la traducció pel fet de relacionar almenys dos sistemes socials diferents, s'enfronta a la necessitat de trobar la manera d'ajustar les discrepàncies entre aquests dos sistemes de valors. Quan es tracta de referents culturals, els objectes i els valors que se'ls atorguen a la cultura on s'ha general el text d'origen poden no ser reconeguts en la cultura d'arribada i a més,

sempre, per la definició que hem inclòs abans, han de variar.

5.8 Representacions

El concepte de representació serà clau en aquest treball perquè ens permetrà d'establir les bases per analitzar de quina manera cal transformar els objectes culturals dels textos originals en els textos traduïts, amb la finalitat de recuperar-ne un contingut similar.

Entenem per representació:

A represents B by C to D for a purpose E. (Good, 1993:171)

Good (1993) argumenta que en la definició que acabem de presentar, cal entendre C com un producte social. D'aquesta manera partim del pressupòsit que tota representació està immersa en una cultura i que la representació adquireix un valor determinat perquè s'ha establert un consens.⁸²

Una altra de les premisses que hem d'establir de bell antuvi és assenyalar que les representacions tenen un valor simbòlic propi, que pot ser explicat a partir dels tres postulats següents:

- 1) something x, which is used as a representation;
- 2) something y, which is represented by x; and
- 3) someone A, for whom x serves as a representation of y.

L'intercanvi entre els trets⁸³ de personalitat (com per exemple ser vergonyós o extravertit) i la consciència de la nostra pròpia definició a partir de les

⁸² Vegeu també Said (1993:56).

⁸³ Breakwell (1993:194) defineix trets com els elements d'autocategorització.

representacions d'un grup determinat poden condicionar els individus a acceptar noves representacions pròpies del grup. Per tal d'abraçar aquest vessant individual, van Dijk (1998:capítol 7) introdueix el concepte de models mentals definits com a representacions a la memòria personal.

Malgrat el caràcter d'individualitat que acabem d'atorgar a les representacions, hem de remarcar una vegada més que les representacions són compartides per tots els individus o grups d'individus de la societat. Si no fos així, no podrien ser utilitzades en la comunicació. Cal entendre, doncs, individual en el sentit de representació establerta socialment i adquirida individualment per cadascuna de les persones que comparteixen un mateix espai social. La citació següent recull aquest enfocament:

The representation can be defined as comprising the totality of information, beliefs, attitudes and opinions which an individual has acquired with respect to a given object. (Abric, 1984:180)

Jaspars i Fraser (1984:105) assenyalen que es pot entendre que les representacions són socials en tres sentits:

- (1) They deal with social reality mainly in the social structural and cultural sense
- (2) They are social in origin and
- (3) They are widely shared and as a result they become part of social reality itself.

Podem concretar encara el sentit que les representacions siguin comunes:

By a shared representation, I refer to a set of knowledge, beliefs, and attributions concerning a given phenomenon, which are jointly held or

expressed by some form of plurality being the persons, groups, or media artifacts.⁸⁴ (Hammond, 1993:207)

Segons Moscovici (1984) la creació d'aquestes representacions respon a tres criteris que deriven de les hipòtesis del desig, de l'equilibri amb l'interès de solucionar problemes i del control amb l'objectiu d'establir criteris per al comportament individual.⁸⁵ Moscovici considera que l'objectiu final de les representacions és convertir en familiar allò que no ho és.⁸⁶ Així:

The unfamiliar attracts and intrigues individuals and communities while, at the same time, it alarms them, compels them to make explicit the implicit assumptions that are basic to consensus. (Moscovici, 1984:25)

Naturalment, resulta més senzill afrontar les representacions que ens siguin conegudes i que puguem categoritzar sense dificultat. Aquesta afirmació, però, resulta paradoxal si la volem referir a la traducció. D'una banda, qualsevol text aliè a la cultura on va adreçada la traducció contindrà, en un grau que pot variar, un nombre concret de representacions que no li són pròpies.

És a dir que els lectors/espectadors de discursos traduïts es troben sovint amb elements que els resulten nous. Per entendre de quina manera es copsen, resulten útils els treballs, que com el de Mandler (1993) analitzen la integració de les novetats per part d'algun actor.

Primer cal que definim què entenem per novetat:

Novelty is not all-or-none concept; an event may be novel because some well-known evidence is encountered that has not been encountered in a

⁸⁴ El paper dels mitjans de comunicació és analitzat a

⁸⁵ Vegeu Moscovici (1984:23).

⁸⁶ *Op. cit.* 24

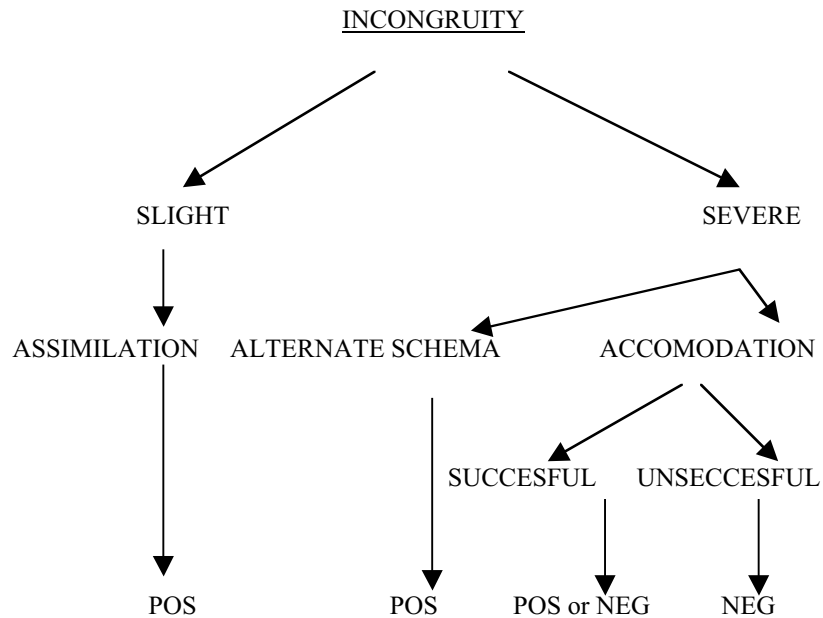
particular context before, or it may be novel because it is entirely 'new'.

(Mandler, 1993:250)

Vegem les diferències entre una representació mental totalment nova i una altra que situada en un context nou per als receptors de la traducció. A la pel·lícula *Michael Collins*, apareix el mot "valentines", referent cultural número 1020 del corpus, que va ser traduït per "felicitaciones". La novetat per als espectadors de la VOSE podria ser descobrir que el dia de Sant Valentí és costum a Irlanda que els enamorats s'enviïn una postal per confirmar la seva estimació. Com que la situació cultural no és la mateixa a l'Estat espanyol, encara que cada vegada més aquesta festa dels enamorats va arrelant, el traductor ho hagut de traduir per un genèric que conté part del significat del referent en anglès.

Per una altra banda, el context intertextual juga un paper important en l'exemple del film *The Snapper*, que ja hem analitzat parcialment amb anterioritat. El pare de la Sharon, la protagonista de la pel·lícula, pronuncia el referent cultural "Simbad the Spanish Sailor", referit a l'hipotètic pare de la criatura que espera la seva filla. Recordem que la Sharon, com que no vol revelar el nom del pare del fill que espera, menteix i diu a tothom que va tenir relacions amb un mariner espanyol. En aquesta ocasió, en les dues cultures relacionades per mitjà de la traducció, gràcies al coneixement intertextual comú dels espectadors de la VOSE poden recollir la referència que fa el pare de la Sharon al personatge de les *Mil i una nits*.

Mandler (1993:247) assenyala que tot allò que els actors consideren incongruent, no rep cap valoració positiva i proposa l'esquema següent:



Pel fet que les novetats apareixen en textos de ficció, cal preveure una reacció diferent de part dels lectors/espectadors també quan es tracta de referents culturals. A l'apartat III.3.2 hem analitzat l'actitud diferent que generen els textos de ficció en relació amb els textos reals.

A més, com que les obres traduïdes acosten realitats llunyanes als lectors/espectadors, que cal imaginar que les han escollides voluntàriament, podem preveure una certa actitud positiva envers les novetats que pot fer modificar l'esquema que proposa Mandler (1993:247).

Malgrat tot, hi ha autors que subratllen que aquest acostament a l'altre no és sempre innocent: Said (1993:100) veu en l'encàrrec de traducció una voluntat

de conèixer a l'altre per tal de controlar-lo i dominar-lo. I Derrida⁸⁷ postula que una representació no re-presenta l'original, sinó la imatge que ja forma part de la representació.⁸⁸

En aquests contextos la representació per mitjà de la traducció pot complir objectius determinats⁸⁹ i més aviat:

Translation comes to play a crucial *cognitive* role in drawing attention to the problematic nature of transmission and transfer (Viswanatha i Simon, 1999:174)

Si el paper del traductor és el de mediador cultural, haurà d'acostar les representacions noves als seus lectors/espectadors de manera que les puguin copsar. Ja hem dit, però, una de les raons que pot moure als lectors/espectadors a decantar-se per un text aliè pot ser la voluntat de conèixer l'altre. Aquesta situació comporta unes limitacions que determinen la gamma de possibilitats d'acostament del text imposada al traductor.⁹⁰

Podem buscar aquestes limitacions en el caràcter propi de les representacions socials:

social representations determine both the character of the stimulus and the response it elicits, just as in a particular situation they determine which is which. (Moscovici, 1984:61)

⁸⁷ Vegeu Niranjana (1992:9)

⁸⁸ En una posició molt semblant a la que descriu la nota 90 d'aquesta mateixa pàgina.

⁸⁹ Com he assenyalat unes pàgines abans a propòsit de la traducció de les *Mil i una nits* al francès.

⁹⁰ Bassnett (1998:33) destaca que en el viatge del traductor, des de la seva cultura a la cultura aliena, però sobretot de la cultura aliena a la pròpia, li fa nèixer una percepció nova sobre el seu entorn primer.

Aquest diàleg entre l'estímul i la resposta, justament pel seu caràcter social, fa possible la comunicació entre individus. Al mateix temps, el propi acte de la comunicació genera i regenera les representacions mentals:

Through communication individuals and groups give a physical reality to ideas and images, to systems of classification and naming. (Moscovici, 1984:53)

Això significa que ha d'existir algun mecanisme de transmissió de les representacions socials. Si les representacions s'adquireixen socialment, hem de resoldre que no es pot tractar de processos diferenciats dels que ja hem observat al capítol sobre ideologia quan ens referíem a la socialització a través de l'aprenentatge, com a causa de l'homogeneïtat als grups, i pels quals es fa possible la reproducció de certs comportaments.

Un altre dels trets de les representacions mentals és que són relativament estables. Així, es troben sovint en una situació de permanència privilegiada dins de la societat i ni tan sols no són ni qüestionades.⁹¹ Una de les causes per a aquesta condició de les representacions mentals és que formen part del coneixement precrític de la realitat,⁹² la qual cosa els permet d'adquirir aquesta estabilitat.

De tota manera, podem observar com se'n generen de noves en moments de canvi dins de la societat.⁹³ Moscovici (1984:58) postula les fases següents de creació de representacions:

⁹¹ Duveen i Lloyd (1993:91)

⁹² Vegeu l'apartat III.4.12 d'aquest treball.

⁹³ Ja hem analitzat en l'apartat dedicat als estereotips algunes de les raons que poden motivar canvis a les societats.

(a) the scientific phase

(b) the 'representative' phase

(c) the ideological phase

La fase (a) correspon a l'elaboració teòrica de les representacions per part dels científics. Prentice i Gerig (1999:542) ens ofereixen un exemple que destaca el paper dels científics, en el sentit més estricte del terme, en la creació de representacions. En concret, a la pel·lícula *Sleeper* de Woody Allen, uns metges comenten la negativa del protagonista a ingerir pastissos⁹⁴ i ho atribueixen a l'antiga creença, que ja no comparteixen els especialistes de l'època que descriu el film, que els menjars amb greixos són poc saludables.

Durant la fase (b), la nova representació s'escampa per la societat i s'hi reformula l'adaptació. Finalment, a la fase (c), un grup concret assimila la representació com a seva.

Aquesta translació de certes representacions socials es posa en evidència quan són capaces d'anar de la perifèria més marginal d'un grup fins a la ideologia dominant. Per exemple, Pat, la protagonista de *Pat and Mike* ens és presentada com una dona molt avançada al seu temps, ja que duu pantalons, i fa esport i defensa personal. Però actualment cap d'aquests referents no seria llegit d'aquesta manera. Fins i tot, el comportament de submissió que demostra cap a Mike actualment no seria políticament correcte per a cap film si la intenció no era denunciar la situació relegada de les dones. En conseqüència, les lectures que fem del film ara o quan va ser rodat són totalment oposades.

Quan parlem de representacions socials i traducció, pel fet que sabem que les representacions socials de cultures alienes resulten un element clau per a la

⁹⁴ Per ser precisos: "cream pies" i "hot fudge".

comprensió correcta del discurs, cal imaginar que d'alguna manera viatgen fins a la cultura que rep el text traduït.⁹⁵ Torna a ser rellevant en aquest punt la missió del traductor com a mediador cultural, ja que actua de pont en la transmissió de les representacions socials de la cultura original fins a la receptora de la traducció.

Tot i la intervenció dels traductors com a importadors i exportadors de representacions, hem d'afegir que les representacions, d'alguna manera, tenen una vida pròpia.⁹⁶ N'hi ha que es mantenen fossilitzades, esdevenen totalment invisibles i es converteixen en immortals. Malgrat tot, pel fet que les societats són pensants, els individus no només reproduïxen la ideologia i és llavors quan aquestes representacions es modifiquen.⁹⁷

Per la pròpia activitat que prové d'aquesta vida independent, podem dir de les representacions mentals que:

- a) they conventionalise the objects, persons and events they encounter.
(Moscovici, 1984:7)

⁹⁵ Podem trobar un exemple en les representacions socials sobre el procediment dels judicis que els espectadors de sèries com *Perry Mason* poden arribar a adquirir després d'haver-ne vist alguns capítols. Com que sovint desconeixem de quina manera es desenvolupen els processos judicials, els espectadors catalans, per exemple, poden arribar a creure que el simulacre de realitat americana que contemplen coincideix amb la realitat de Catalunya.

⁹⁶ Shanon (1993:11) caracteritza les representacions, entre altres, per la seva qualitat d'abstractes, ja que, segons aquesta autora, es poden estudiar a banda dels individus.

⁹⁷ Moscovici (1984:13-15).

b) representations are prescriptive, that is they impose themselves upon us with an irresistible force. (Moscovici, 1984:9)⁹⁸

Entre les funcions que podem atorgar a les representacions mentals, Breakwell distingeix entre:

- the function of the process of representation (Breakwell, 1993:187)

per tal d'ancorar i objectificar (a continuació definim aquests dos termes) totes les experiències noves amb la voluntat de comprendre-les i

- the function of specific representation (Breakwell, 1993:187)

que és modelada per la dinàmica del grup i per les necessitats individuals.

A més, hi ha un procés d'aprenentatge de representacions socials que es manté durant tota la vida dels individus. Alguns autors han volgut identificar les fases concretes que intervenen en l'adquisició de noves representacions mentals com un procés en dues etapes. La primera, ancoratge, és definida per Moscovici (1984) de la manera següent:

This is a process which draws something foreign and disturbing that intrigues us into our particular system of categories and compares it to the paradigm of a category which we think to be suitable. (Moscovici, 1984:29)

D'aquesta manera, "tendim a convertir les idees alienes en categories i imatges ordinàries per resituar-les en el context que ens és més proper".⁹⁹ Per mitjà

⁹⁸ Kaës (1984:361-367) d'una manera similar a Moscovici, assenyala que les representacions provoquen uns processos pels quals construeixen una realitat psíquica concreta. També afirma que hi ha un procés de mentalització. Per mitjà d'aquesta activitat es constitueix la psique humana que genera qualitats psíquiques i les transforma.

⁹⁹ Moscovici (1984:28), també citat per Billig (1993:46).

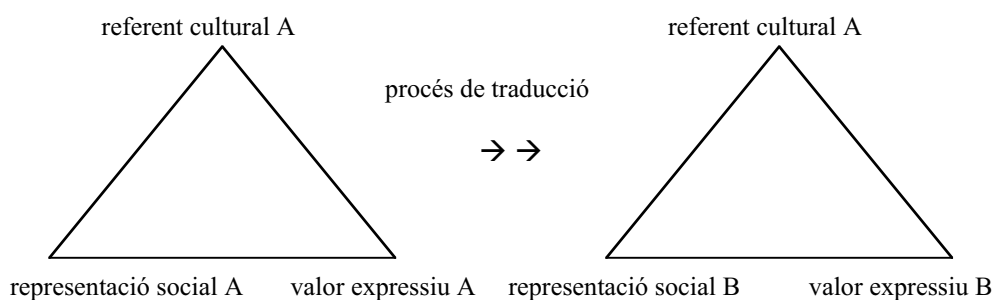
d'aquest procés s'arriba a la integració cognitiva de l'objecte de la representació en l'estructura que ja existia.¹⁰⁰

Podríem dir, per reprendre un exemple que hem utilitzat anteriorment, que el dia de Sant Valentí, malgrat el seu origen anglosaxó, es pot integrar en altres sistemes culturals com un concepte més relacionat amb els enamorats i els dies de celebració de l'amor.

La segona fase per a la integració de nous referents culturals és anomenada objectificació.

To objectify is to discover the iconic quality of an imprecise idea of being, to reproduce a concept in an image. (Moscovici, 1984:38)

La característica d'aquest procés, segons Billig (1993:50), és que permet convertir allò invisible en perceptible. Aquesta premissa posa de relleu la no igualtat entre els textos original i traduït malgrat l'equació que pretén d'establir el procés de traducció: mentre que les representacions mentals que provenen dels referents culturals en el text original són acceptades pels seus lectors i no els creen cap conflicte en el sistema de categoritzacions, qualsevol acte d'apropament, i naturalment d'estrangerització, que realitzi el traductor com a mediador cultural, posarà de relleu la relació referent cultural, representació social i valor expressiu.



¹⁰⁰ Billig (1993:47).

5.9 Cognició i llenguatge

Fins a aquest punt, hem donat per sobreentès que les representacions socials poden ser formulades a través del llenguatge. Aquesta hipòtesi es converteix en el punt de partida de l'estudi de les traduccions de les representacions mentals que generen els referents culturals. La traducció és una operació de trasllat entre dos sistemes lingüístics, però per complir l'objectiu comunicatiu cal que el traductor entengui els implícits continguts en formulació final del missatge.

Les representacions socials que anem trobant quotidianament dins del llenguatge consoliden, d'una banda, un ordre concret per a les categoritzacions i, en segon lloc una estructura social on l'existència pròpia adquireix sentit:

El llenguatge emprat a la vida de cada dia contínuament em va proporcionant les objectificacions necessàries i postula l'ordre dins el qual tenen sentit, i dins el qual la vida quotidiana m'esdevé significativa (Berger i Luckmann, 1988:41)¹⁰¹

d'aquesta manera

el llenguatge tipifica les experiències, amb la qual cosa puc subsumir-les en unes gran categories, fent que les experiències en qüestió esdevinguin significatives i entenedores tant per a mi com per als altres. (Berger i Luckmann, 1988:62)

La manera que hem après de com m'he d'adreçar als altres o l'argot específic de la nostra professió constitueix un repertori de coneixements que hem adquirit sobre l'entorn, i que al seu entorn ens acaba definint.

¹⁰¹ Vegeu també O'Keefe i Delia (1982:50).

També hi ha un repertori lingüístic que els parlants coneixen i tenen a l'abast per poder comunicar els seus missatges :

Interpretative repertoires can be seen as the building blocks that people use for constructing versions of actions, cognitive processes and other phenomena in their discourse. (McKinklay, Potter i Wetherell, 1993:147)

d'una manera ordenada:

Community repertoire is a source which participants can use in the performace of a variety of disparate tasks, such as blaming or warranting, and can be identified through its recurring pattern in different materials. (McKinklay, Potter i Wetherell, 1993:147)

El traductor s'enfronta a la dificultat d'haver de buscar pertinència per als personatges de ficció en un context nou, on les representacions mentals hauran de ser traslladades més enllà de les seves expressions lingüístiques.

Podem postular que l'elaboració dels missatges¹⁰² conté aquestes fases:

- (1) the objectives (or intentions) behind a message are generated.
 - (2) if necessary, competing or inconsistent objectives are edited or reconciled through the selection of a message strategy.
 - (3) message contents are selected to actualize the strategy.
 - (4) the message is produced as verbal and non-verbal behavior.
- (O'Keefe i Delia, 1982:50)

¹⁰² Entesos en el sentit de O'Keefe and Delia (1982:48) com a "ways of carrying out communicative intentions" i com "the way behavior is organized to accomplish interaction".

Aquestes fases expliquen la complexitat de les tasques dels missatges,¹⁰³ que sovint resulten difícils d'identificar. Teòricament, la traducció hauria de permetre el trasllat de tota la complexitat i, de fet, aquest és l'objectiu final dels traductors.

5.10 Adquisició de representacions socials alienes

Ja hem assenyalat que, pel seu caràcter, les representacions mentals es poden manllevar.¹⁰⁴ Aquest tret és especialment significatiu per entendre com, per exemple per mitjà de les traduccions, els individus d'una societat poden adquirir certes representacions mentals que, en un inici, només existien en la cultura on s'ha generat el text original.

Alguns autors, però, insisteixen en el fet que quan hi ha intercanvi, mai no es produeix amb igualtat de condicions. Tot al contrari, hi ha un joc de poders que hi intervé.¹⁰⁵ No ha d'estranyar aquesta manca d'igualtats entre els grups, perquè ja hem comprovat en el capítol sobre ideologies que n'hi ha unes de dominades i almenys una de dominant. A més, hem definit les representacions mentals de manera que deriven de les ideologies.

A partir d'aquesta premissa podem comprendre com les llengües amb menys producció de ficció pròpia, i que, en conseqüència, depenen més de les traduccions, aprenen a conèixer més els altres, malgrat que en un primer moment tendim a comprendre les identitats que els films, per exemple, ens

¹⁰³ Vegeu McKinlay, Potter i Wetherell (1993:140)

¹⁰⁴ Breakwell (1993:183).

¹⁰⁵ *Op. cit* 184.

descriuen a partir de la nostra experiència en la nostra pròpia cultura. Això significa que els individus de cultures minoritzades accedim a una certa permeabilitat de representacions socials alienes amb menys obstacles:

Translation (per aquesta desigualtat que es genera entre les cultures productores de textos per ser traduïts i les receptores) forms domestic subjects by enabling a process of 'mirroring' or self-recognition: the foreign text becomes intelligible when the reader recognises him -or herself in the translation by identifying the domestic values that motivated the selection of that particular foreign text, and that are inscribed in it through a particular discursive strategy. (Venuti, 1995b:19)

En canvi, les llengües amb més creació de ficció no tenen la mateixa necessitat de rebre traduccions. Un exemple podria ser comparar el nombre de traduccions a un país amb una llengua majoritària com l'anglès o a Catalunya.

Perquè qualsevol minoria pugui ser definida com a tal, cal que

There must be amongst some, most or all of its members an awareness that they possess in common some socially relevant characteristics, and that these socially relevant characteristics distinguish them from other social entities in the midst of which they live. (Tajfel, 1981:312)

Per a certs grups d'individus (alemanys, francesos o espanyols) que mai no s'han considerat minories, sinó que en el seu territori viuen altres minories (per exemple, els turcs, els bretons o els bascos), un nou ordre global els fa canviar d'estatus. Les conseqüències de no adonar-se d'aquesta nova situació pot fer augmentar la permeabilitat de representacions alienes que integrin.

Si el nombre de representacions alienes s'incrementa, es posa de manifest les representacions mentals pròpies i aleshores perden el caràcter de no-consciència necessari perquè formin part del coneixement precrític de la

realitat.¹⁰⁶ En aquest moment, comencen a formar part del conjunt de coneixements que es poden arribar a qüestionar i esdevenen creences.

De fet, es tracta de postular un procés similar al que apunta Breakwell (1993:194-195) per als individus a partir de les identitats socials i els trets d'autocategorització. Es podria dir que la personalitat de les societats més exposades a rebre representacions alienes, per la definició de cultures dominades que s'imposen, rebaixen les expectatives de donar a conèixer les seves representacions en un nou ordre de planeta global i, al mateix temps, la consciència que adquireixen sobre les seves pròpies representacions incrementa la vulnerabilitat del seu sistema¹⁰⁷ i l'obre a la recepció de noves ideologies.

D'aquesta manera, el sistema, o ideologia compartida, deixa de ser estable, i en conseqüència esdevé encara més permeable a l'adquisició de representacions alienes. En principi, no cal preveure cap desestructuració de la societat. Al contrari, podríem definir aquesta situació de mestissatge. El desequilibri entre els dos sistemes que es relacionen, però, no permet que puguem qualificar aquest intercanvi de mestissatge. És a dir, hi ha una llengua, i una cultura, que manté el sistema de representacions intacte i incrementa la possibilitat de propagar amb èxit la seva ideologia dominant, en tant que com a espectadors tendim a pensar que els patrons d'acció que observem en els films d'altres

¹⁰⁶ D'acord amb Farr (1993:17): "Social representations flourish wherever and whenever common sense prevails".

¹⁰⁷ Wildavsky (1993:60) anomena competició cultural les discrepàncies per aconseguir l'hegemonia entre la racionalitat quan es confronta amb el concepte que anomena naturalesa (és a dir, al funcionament del món) o sentit comú.

cultures són un reflex precís i neutre.¹⁰⁸

De la mateixa manera com hi ha grups dominants i dominats dins d'una mateixa societat, en un ordre global cal emplaçar-hi una situació semblant a aquella on l'espai comunicatiu és controlat per una minoria:

By controlling the access to public discourse, only specific forms of knowledge and opinions may be expressed and widely circulated, and these may persuasively lead to mental models and social representations that are in the interest of the powerful. Once these mental representations are in place, the dominated group and its members will tend to act in the interest of the dominant group 'out of their own free will'. The dominated group may lack the knowledge or the education to provide alternatives, or it may accept that the dominance of the dominant group is natural or inevitable, and resistance pointless or even unthinkable. (Van Dijk, 1998:162)

Aquesta situació pot ser definida de colonització, ja que la cultura dominant escampa la seva ideologia a nous territoris. La diferència, però, és que la presència ha deixat de ser governamental, administrativa i militar, i s'ha convertit en virtual, gràcies, sobretot, als mitjans audiovisuals.

En aquest capítol hem observat com l'activitat cognitiva esdevé un procés social, mitjançant el qual s'aprenen els patrons d'acció i les disposicions que hem argumentat en el capítol anterior conformen la pertinença dels individus a certs grups socials, la informació així adquirida –representacions socials i els valors associats- s'emmagatzema en la memòria col·lectiva i es converteix en coneixement que atorga a l'individu una manera concreta de veure el món i

¹⁰⁸ Vegeu Lotman, 1990:219 i l'apartat III.4.9 d'aquest treball.

d'adquirir nou coneixement. Malgrat el caràcter social de la cognició humana, també hi ha un vessant personal, on hi tenen un paper rellevant les experiències personals –memòria episòdica- i l'actitud personal en un context determinat –Teoria dels Implícits. Aquesta informació té un alt grau de rellevància per als traductors a l'hora de prendre decisions sobre l'estratègia de traducció que cal seguir.

6. ELS REFERENTS CULTURALS DES DEL VESSANT DE LA PRAGMÀTICA

Cal recordar que aquest treball, pel seu caràcter multidisciplinar utilitza metodologies complementàries d'acord amb els objectius immediats i generals que es proposa. En aquest capítol, es tracta d'aprofitar les eines que ens ofereix la pragmàtica per tal d'analitzar de quina manera els lectors de textos de ficció interpreten els culturemes que hi apareixen. En els altres capítols, els estudis culturals ens han permès d'identificar el tipus d'informació que es desprèn dels referents culturals; i els estudis sobre cognició ens han ofert els mecanismes per explicar com els individus adquireixen aquesta informació, com s'atorguen valors als referents culturals i la relació que s'estableix entre el component social i personal (els models mentals). Però encara ens resta de plantejar de quina manera els espectadors/parlants processen la informació que acompanya els referents culturals.

Alguns dels estudis sobre la pragmàtica que s'han interessat a explicar com els parlants infereixen la informació que prové dels enunciats que emeten els seu interlocutors es poden aplicar també, amb algunes restriccions, a l'anàlisi dels referents culturals.

En resum, l'objectiu d'aquest capítol és esbrinar si els referents culturals actuen com a unitats de comunicació i sospesar la importància que té per als parlants

delimitar l'entorn cognitiu adequat, de manera que en un estadi posterior puguin localitzar els valors que socialment s'associen a aquests referents.

6.1. Aportacions i restriccions dels referents culturals a partir dels estudis culturals i de la pragmàtica.

Alguns dels treballs clàssics sobre pragmàtica, com són les aportacions de Grice (1989), Searle (1969, 1983 i 1995) i Austin (1962) ens poden ajudar en la tasca de descriure com es fa possible la interpretació correcta dels referents culturals.

El treball d'aquests tres autors consisteix a descriure de quina manera els enunciats lingüístics regulen els actes dels parlants, i per tant, com un enunciat lingüístic és més que una expressió. Des d'aquesta perspectiva podem entendre com les formes de dir impliquen, pressuposen i infereixen de manera directa o indirecta, tot i que es queda a les portes de fer una anàlisi del que aquestes estratègies tenen a veure amb la posició, l'actitud i l'acció del parlant. La pragmàtica ens aporta informació, doncs, sobre com analitzar el discurs tenint en compte no només el que es diu. Tanmateix, tal com suggeríem en el capítol anterior, la ideologia i el poder, sobretot els de la classe dominant, juguen un paper molt important a l'hora de configurar els intercanvis lingüístics.

Les citacions següents de Searle (1969) ens ho confirmen:

I am using the hypothesis of language as rule-governed intentional behavior to explain the possibility of, not to provide evidence for, linguistic characterization. (Searle, 1969:16)

i

a theory of language is part of a theory of action, simply because speaking is a rule-governed form of behavior. (Searle, 1969:17)

Precisament, presentar el llenguatge com una forma de comportament regulada, sense endinsar-se en tot allò que hi ha al darrera d'aquesta afirmació, pot ser un exemple de violència simbòlica que contribueix a mantenir l'exercici del poder. Així, Searle (1969:33) postula l'existència d'unes normes de comportament, que classifica en reguladores i constituïdores -que permeten que l'activitat humana s'organitzi i s'estructuri.¹ D'aquest acord humà neixen els fets institucionals, és a dir, les convencions que ens permeten, per exemple, de convertir un tros de paper en un bitllet de cinc dòlars.² Searle, amb un terme carregat de connotacions, defineix com a *fets bruts* els no institucionals, és a dir els fets que existeixen al marge de la realitat social.³ En conseqüència, per aquest autor el llenguatge és una institució anterior a totes les altres.⁴

Una altra de les discrepàncies entre el marc teòric del capítol anterior i l'obra de Searle rau en relació entre realitat, individualitat i societat.⁵ Encara que Searle afirma que la construcció de la societat té l'origen en les ments humanes

¹ Aquestes normes mantenen una certa relació amb les que definíem per a la traducció a III.2.10.2.

² Vegeu Searle (1995:2).

³ L'exemple que dóna és la distància que hi ha entre el Sol i la Terra (Searle, 1995:27). De tota manera, podríem matisar encara que el mesurament (en quilòmetres, milles, etc.) també inclou unes convencions.

⁴ *Op. cit.* p. 60.

⁵ Podem postular diverses matisacions entre la relació d'aquests tres elements. Així, Els filòsofs Dewey (1958) i Quine (1969) també suggereixen que significat i comportament estan relacionats, però des de la perspectiva que no hi ha "private language". D'una altra banda, la tesi de Sapir-Whorf reconeix que la psicologia humana manté forts lligams amb la cultura i la llengua.

i en les interaccions que s'efectuen⁶ i que critica els teòrics que proposen que la construcció de la realitat és social,⁷ introdueix el concepte de “*background*”, que vol assimilar, de manera equívoca, al de “*hàbitus*” de Bordieu⁸ (Searle, 1995:132). No obstant això, els fonaments de la seva descripció sobre les expressions referencials i els noms propis ens poden ajudar a identificar de quina manera els parlants relacionen els personatges i els referents culturals, malgrat que després encara els haguem de situar en el seu entorn social.

L'any 1962, quan Austin va publicar els seus treballs sobre els actes de parla no descrivia de quina manera el poder (tal com l'hem definit a III.4.10) és un factor que intervé en la consecució feliç dels actes de parla, també regulats socialment, d'acord amb el postulat de Searle que descrivíem anteriorment. Vint anys després, Bourdieu li formula la crítica següent:

Austin croyant contribuer à la philosophie du langage, il travaille à la théorie d'une classe particulière de manifestations symboliques dont le discours d'autorité n'est que la forme paradigmatique et qui doivent leur efficacité spécifique au fait qu'elles paraissent enfermer *en elles-mêmes* le principe d'un pouvoir résidant en réalité dans les conditions institutionnelles de leur production et de leur réception. (Bourdieu, 82:111)

Per aquest autor, Bourdieu (1992:147), la felicitat dels enunciatos depèn del poder que deleguen les institucions, que són les que en regulen la força il·locutiva. En conseqüència, aquesta felicitat es fonamenta en les disposicions d'hàbitus lingüístic que condicionen el fet de parlar d'uns temes concrets i la capacitat de creació de discurs lingüístic en una situació concreta; i en

⁶ *Op. cit.* p. 159.

⁷ Vegeu Berger i Luckmann (1988).

⁸ Vegeu apartat III.4.8 d'aquest treball.

estructures del mercat lingüístic que s'imposen com un sistema de sancions i censures específiques.⁹

Tampoc Grice (1989) no explica de quina manera la tensió que observen els parlants intervé en els intercanvis quan no està clara la seva relació,¹⁰ o bé com fan ús de les màximes del Principi de Cooperació els diversos grups de parlants.¹¹

6.2 La relació entre els referents culturals i els actes de parla

L'objectiu d'aquest apartat és analitzar de quina manera els culturemes, i en concret els referents culturals, esdevenen uns actes de parla específics dins dels

⁹ Bourdieu (1993:79) postula l'existència d'un **mercat lingüístic** quan algú produeix un enunciat que algun interlocutor percep, avalua i li assigna un preu. Els mecanismes de taxació de preus s'atorguen en funció del **capital lingüístic**, és a dir, hi ha un poder que els controla. D'aquesta manera, l'expressió lingüística és igual a hàbitus lingüístic + mercat lingüístic.

¹⁰ És a dir, el seu capital lingüístic, en terminologia de Bourdieu.

¹¹ Venuti (1998:142) també recull el concepte de distribució desequilibrada entre les llengües minoritzades i les majoritzades a partir del Principi de Cooperació de la manera següent:

the principle of cooperative conversation does not take into account the agonistic situations in which minorities often find themselves, the times and struggles where they struggle to negotiate the dominant culture, the major language. (Venuti, 1998:142).

El Principi de Cooperació, doncs, es renegocia en cada intercanvi entre els parlants d'una mateixa llengua o en el procés de traducció.

actes de parla on estan inclosos, i de quina manera els parlants infereixen el significat de les implicatures.

Amb aquesta finalitat ens basarem de primer en les conferències recollides a Austin (1962), segons el qual la formulació d'un enunciat implica la realització d'una acció, perquè aquesta és la intenció del parlant. També Grice, en parlar de la intenció, ens preveu que haurem de tenir en compte la voluntat dels autors d'obres de ficció d'incloure els referents culturals, encara que es tracti d'un recurs que deixa oberta la comprensió del text més enllà de l'abast del seu creador.

Grice (1989) en l'inici del seu tractat sobre "Lògica i Conversació" manifesta que de l'anàlisi del llenguatge no en deriva la comprensió ni a l'inrevés.¹² De tota manera, les eines que aporta ens serviran per donar compte de com els oients/lectors confien a descodificar els referents culturals.

Finalment, l'obra de Searle ens permetrà d'aprofundir en els conceptes d'expressió referencial i de nom propi.

6.3 Els actes de parla d'Austin

En el que s'ha convertit una de les obres clàssiques sobre la pragmàtica, *How to do things with words*, de l'any 1962, Austin recull les conferències que va pronunciar l'any 1955 a la Universitat de Harvard.

¹² Vegeu Grice (1989:23).

En aquest tractat, l'autor postula que dir alguna cosa és fer alguna cosa¹³ i analitza de quina manera es relacionen aquestes dues accions a partir de les unitats de comunicació que anomena **actes de parla**.

Els actes de parla, alhora, els divideix en **actes locutius**, **il·locutius** i **perlocutius** de la manera següent:

We first distinguished a group of things we do in saying something, which together we summed up by saying we perform a *locutionary act*, which is roughly equivalent to uttering a certain sentence with a certain sense and reference, which again is roughly equivalent to 'meaning' in the traditional sense. Second, we said that they also perform *illocutionary acts* such as informing, ordering, warning, undertaking, etc., i.e. utterances which have a certain (conventional) force. Thirdly, we may also perform *perlocutionary acts*: what we bring about or achieve by saying something, such as convincing, persuading, deterring, and even, say, surprising and misleading. (Austin, 1962:108)

A partir d'aquesta citació anirem desgranant els conceptes que ens presenta Austin i veurem fins a quin punt ens poden aportar informació sobre els referents culturals.

Els **actes locutius** es caracteritzen per contenir un **acte fonètic**, un **acte fàtic** i un **acte rètic**, definits de la manera següent:

The phonetic act is the uttering is merely the act of uttering certain noises. The phatic act is the uttering of certain vocables or words, i.e., noises of certain types, belonging to and as belonging to, a certain vocabulary, conforming to and as

¹³ Vegeu Austin (1962:94).

conforming to, a certain grammar. The rhetic act is the performance of an act of using those vocables with a certain more-or-less definite sense and reference. (Austin, 1962:95)

Els actes locutius són, doncs, els que menys informació aporten sobre la utilització i la comprensió dels referents culturals. Malgrat això, aquestes línies ens serveixen per recordar la relació estreta que mantenen els elements gramaticals amb la llengua i, en conseqüència, ens permeten d'argumentar la transgressió que genera el trasllat interlingüístic de qualsevol text. En aquesta mateixa línia, si en la nostra definició de traducció incloem el concepte de subordinació al text original, en el sentit que traduir significa reproduir en una altra llengua allò que ha estat dit en una llengua original, llavors, podem argumentar que l'operació traductora es realitza a partir de l'acte rètic, encara que ja que hem vist en el capítol segon que el trasllat que implica la traducció d'un text no es realitza només en el plànol lingüístic, sinó que hi ha un lligam molt estret entre cultura i llengua, a més d'una sèrie de factors externs que intervenen en la presa de decisions traductores.

També la descripció que fa Austin de l'acte rètic es pot relacionar amb les referències culturals. Per Austin, el sentit i la referència (*naming and referring*)¹⁴ són actes que esdevenen en la pròpia consecució de qualsevol acte rètic. En aquest nivell d'anàlisi s'han d'establir les relacions entre la referència i el conjunt de significats que hi té associats.

En el treball de 1989, Grice considera que un mateix mot, segons les circumstàncies en què pugui ser pronunciat, pot tenir més d'un sentit. Així, malgrat que una mateixa paraula tingui un sentit més restringit o menys restringit, els sentits no es multipliquen més del que és imprescindible.¹⁵ Cal, a

¹⁴ Vegeu Austin (1962:97).

¹⁵ Grice (1989:47).

més a més, confiar en les intuïcions dels parlants a l'hora de restringir adequadament el significat.¹⁶ Aquestes intuïcions que postula Grice són les que els traductors apliquen en la fase d'interpretació dels referents culturals. El procés de traducció exigeix que el traductor hagi de comparar les intuïcions que ha tingut com a coneixedor de la cultura que ha generat el text original amb les intuïcions que els destinataris del TT aplicaran per a copsar el sentit del referent cultural. Reprendrem aquesta discussió sobre la interpretació en el pròxim apartat.

Respecte als dos dels conceptes esmentats per Austin, el d'acte il·locutiu i perlocutiu, resulten més fàcils de distingir a partir de la comparació d'ambdues definicions:

(...) the illocutionary act which has certain *force* in saying something; the perlocutionary act which is the *achieving of* certain *effects* by saying something. (Austin, 1962:120)

Els exemples que aporta per matisar-ne les direrències són els següents:

'*In* saying I would shoot him I was threatening him'.

'*By* saying I would shoot him I alarmed him'.

de manera que:

'In saying *x* I was doing *y*' or 'I did *y*',

'By saying *x* I did *y*' or 'I was doing *y*'. (Austin, 1962:120)

En les dues sèries anteriors, el primer enunciat correspon als actes il·locutius i els segon als actes perlocutius.

¹⁶ *Op. cit.* p. 49.

A partir d'aquestes definicions podem establir unes certes similituds entre els referents culturals i els actes de parla.

Partirem de l'anàlisi d'una sèrie de referents culturals que apareixen consecutivament en *The Devil's Own*. Les primeres imatges del film ens mostren una família asseguda a taula a punt de començar un àpat. El pare de Frankie, el protagonista de la pel·lícula i aleshores un nen, comença a beneir la taula (*bless our Lord*) quan entren uns encaputxats que li disparen i el maten.

La referència, una pregària catòlica, pot ser classificada com un acte locutiü, ja que té un component fònic; està formada per unes paraules subjectes a unes regles morfosintàctiques; i té significat, és a dir sentit i referent, consegüentment, compleixen el requisit de l'acte rètic. Té força il·locutiva perquè ens aporta informació,¹⁷ és a dir, reïx de manera satisfactòria a realitzar un acte il·locutiü.

Finalment també tenen una força perlocutiva¹⁸ en la mesura que són els elements de l'acte de parla on estan inserits que s'encarreguen de provocar un contrast posterior.¹⁹ La situació o acte de parla superior pretén provocar primerament una imatge de pau i felicitat d'una família catòlica convencional, cosa que s'aconsegueix per mitjà de les paraules que pronuncia el pare. Però quan arribem a les imatges del tiroteig, se'ns desdibuixa la imatge que els referents anteriors havien creat primerament. Aquest contrast serveix per explicar que Frankie, d'adult, està predestinat a unir-se a l'IRA.

¹⁷ *Op. cit.* p. 98.

¹⁸ En aquest cas, també podem postular una força perlocutiva, pròpia del referent, pel fet que, des del punt de vista de l'Església catòlica, l'àpat resulta beneït, perquè s'ha acomplert amb els requisits que així ho estipulen: que li és demanat a Déu, que qui ho demana és membre de l'Església catòlica, etc.

¹⁹ *Op. cit.* p. 108.

Dins dels **actes il·locutius**, Austin (1962:147) distingeix cinc classes d'enunciats que tenen força il·locutiva (els verdictius, els exercitius, els comissius, els behavitiu i els expositius). Ens interessen per aquest treball, encara que només de manera tangencial, els behavitiu, ja que estan relacionats amb les actituds i els comportament socials, si bé és cert que en la caracterització dels culturemes de l'apartat III.2.2 hem establert que centrariem aquest treball en els reàlia i no en els comportaments verbals. Convé recordar que els enunciats que expressen felicitacions, excuses o agraïments es formulen a partir d'unes convencions que s'estableixen en cada llengua i en cada grup social que utilitza aquella llengua.²⁰ Pel fet que la traducció posa en contacte dues cultures, els behavitiu poden comportar problemes de recepció per als lectors del text traduït.

Cal matisar, però, que alguns referents culturals tenen també associades algunes de les característiques dels behavitiu, per exemple "aniversari". Podem trobar moltes diferències entre la manera de celebrar els aniversaris en les diferents cultures, fins i tot potser algunes ni ho celebren. Per tant, el mot mateix esdevé un acte de parla amb força perlocutiva capaç de provocar en l'oient/lector imatges completament oposades.

²⁰ Vegeu Gass i Neu (eds.) (1996), on s'analitza de quina manera les diferències de realització dels actes de parla en les diverses llengües interfereixen en la percepció dels parlants no nadius quan utilitzen una segona llengua.

6.4 Les implicatures de Grice

Per Grice (1989),²¹ el fet que els parlants sapiguem què significa un enunciat sense que calgui fer-ne cap anàlisi parteix de la confiança que els nostres interlocutors basaran les seves intervencions en el **Principi de Cooperació**, definit de la manera següent:

Quantity

Make your contribution as informative as required (for the current purposes of the exchange).

Do not make your contribution more informative than is required.

Quality: Try to make your contribution one that is true.

Do not say what you believe to be false.

Do not say that for which you lack adequate evidence.

Relation: Be relevant.

Manner: Be perspicuous.

Avoid obscurity of expression.

Avoid ambiguity.

Be brief (avoid unnecessary prolixity).

Be orderly. (Grice, 1989:26-27)

Encara que a dues intervencions consecutives de dos parlants no se'ls pugui atribuir una relació proposicional explícita, tot i així els parlants busquen la manera d'inferir-ne la relació. Tal com veurem, els parlants utilitzen el mateix

²¹ En aquest treball hem utilitzat la versió revisada pel mateix Grice de les conferències que va impartir en el seminari William James de l'any 1967.

procés per extreure informació sobre els referents culturals. Analitzarem ara un exemple de *Mars attacks!*.

Durant els primers minuts del film, una vegada s'ha decidit de comunicar a l'opinió pública que unes naus extraterrestres, provinents de Mart s'acosten a la Terra, el president dels Estats Units, encarnat per Jack Nicholson, prepara el discurs televisat per explicar la notícia.

Els referents són *media*, 600, *Cerruti*, 601, *speech*, 602, *statesman*, 603 i *Abraham Lincoln*, 604. La combinació de tots quatre resulta sarcàstica, tot i que cal que es puguin interpretar les implicatures que conté la relació d'aquests referents.

Per Grice (1989), el procés ha de ser el següent:

To work out that a particular conversational implicature is present, the hearer will reply on the following data: (1) the conventional meaning of the words used, together with the identity of any references that may be involved; (2) the Cooperative Principle and its maxims; (3) the context, linguistic or otherwise, of the utterance; (4) other items of background knowledge; and (5) the fact (or supposed fact) that all relevant items falling under the previous headings are available to both participants and both participants know or assume this to be the case. (Grice, 1989:31)

Els passos que els espectadors del TO i de la VOS haurien de seguir, d'acord amb aquest model, són els següents:

1) the conventional meaning of the words used, together with the identity of any references that may be involved
(Grice, 1989:31)

→ Cal comprendre l'abast dels referents en el context que presenten les imatges i la totalitat del film, de manera que es puguin inferir les informacions següents:

media – institució amb gran capacitat de propagació d'uns certs valors i comportaments, que els polítics miren de dominar en la mesura que els altres grups socials, amb la pressió que poden exercir, els ho permeten. Pel fet de ser el president que donarà una notícia de tanta transcendència n'augmentarà la popularitat i serà recordat per aquest fet.

Cerruti – modista de renom que marca pautes dins la moda masculina.

Speech – text preparat (que, de fet, li escriu el secretari) que utilitzen els dirigents polítics per adreçar-se a tots els electors potencials.

Statesman – no hi ha prou a ser un dirigent polític per convertir-se en estadista, només aquells que han estat capaços de deixar empremta reben aquest qualificatiu. En aquest cas, el president de *Mars attacks!* es veu a ell mateix com un ésser de gran projecció.

Abraham Lincoln²² - Cal interpretar que es tracta d'un president dels EUA, que és recordat amb estima, raó per la qual el president de *Mars attacks* s'hi vol comparar.

2) the Cooperative Principle and its maxims. (Grice, 1989:31)

→ Els espectadors saben que cal trobar la relació entre els referents que s'han utilitzat en el diàleg, ja que la seva experiència els ha ensenyat que els parlants procuren de no incomplir aquest principi.

²² El subtítol en castellà només recull el cognom, cosa que el podria confondre amb Benjamin Lincoln, un personatge que té associades connotacions molt diferents, però que probablement no és tan conegut per l'audiència dels subtítols en castellà.

3) the context, linguistic or otherwise, of the utterance.

(Grice, 1989:31)

→ els espectadors busquen el context adient pel qual es relacionen els quatre referents.

Els quatre referents aporten informació sobre la personalitat del president dels EUA, en concret, de la imatge que vol donar, actitud que guia la seva vida política. En l'escena on figuren aquests referents decideix afrontar l'amenaça extraterrestre davant l'electorat per mitjà d'una compareixença a la televisió, amb el convencionalisme que deriva de la indumentària de la marca Cerruti i amb el discurs preparat per algú altre, per tal d'oferir una imatge d'estadista eficaç.

4) other items of background knowledge. (Grice, 1989:31)

→ per exemple, per entendre que el president demana al seu secretari que li escrigui el discurs, com que no li ho indica de manera explícita, cal que els espectadors sàpiguen que una bona part dels polítics no improvisen les intervencions davant dels mitjans.

5) the fact (or supposed fact) that all relevant items falling under the previous headings are available to both participants and both participants know or assume this to be the case. (Grice, 1989:31)

→ en aquesta etapa el traductor actua com a mediador cultural.

El traductor s'ha de qüestionar quines diferències culturals hi ha entre les dues societats implicades quant a la referència precisa. La seva mediació reflectirà el tipus de resposta a què hagi arribat.

Ja hem observat que per tal d'interpretar els referents culturals correctament, els parlants s'hauran de basar en el Principi de Cooperació de Grice. De tota manera, en estudis posteriors, altres autors han mirat de reduir les màximes a una de sola, la de pertinença.²³

Gutt (1991) recull el concepte de pertinença segons Sperber i Wilson (1986):

Relevance

Extent Condition 1: an assumption is relevant in a context to the extent that its contextual effects on this context are large.

Extent Condition 2: an assumption is relevant in a context to the extent that the effort required to process it in this context is small. (Gutt, 1991:30)

El context en què es pronuncia l'enunciat s'entén com un concepte psicològic variable que s'ajusta a cada **entorn cognitiu**. Sperber i Wilson anomenen **efectes contextuais** a les modificacions de context que efectuen els oients en els intercanvis lingüístics. Així, l'oient no recorre a tots els seus coneixements anteriors –enciclopèdics, compartits amb l'interlocutor, etc.-, sinó que cerca el context potencial que li permeti de seleccionar les assumpcions adients per inferir el significat correcte de l'enunciat. Això significa, per exemple, que mentre ens registrem en un congrés, mantenim accessible una informació diferent de la que ens permet de relacionar-nos socialment en una festa d'aniversari infantil.

Amb la voluntat d'optimititzar els recursos, els parlants ajusten el context a l'entorn cognitiu per tal d'evitar un esforç innecessari en el moment d'inferir el significat dels enunciats. De la mateixa manera, els interlocutors intenten

²³ Vegeu Sperber i Wilson (1986).

d'ajudar els seus oients a trobar el context adequat. Analitzem el diàleg següent, una vegada més, de *Mars attacks!*:

L'esposa del president dels EUA vol redecorar l'habitació dels Roosevelt. L'interiorista que l'ajuda li suggereix que hi ha una roba que està d'oferta (607, "on sale", "de oferta"). Ella li respon que no cal tenir-ho en compte perquè el seu marit (608, "husband", "marido") és el "líder" (609) del "mundo libre" (610).

Els lectors poden inferir que l'esposa del president és un personatge prototípic de dona de poca cultura, atès que l'èxit del marit la revela incapaç d'adaptar-se correctament a la nova situació.

Com a reafirmació d'aquest judici trobem a Marsha, la qual vol redecorar la sala posant en qüestió el gust d'Elionor Roosevelt, sense adonar-se del mal servei que fa a la història. Per entendre l'abast d'aquest enunciat, cal que els espectadors de la VOS sàpiguen que a la Casa Blanca, residència del president dels EUA, hi han deixat petjada històrica els diversos mandatariis que hi han viscut. La capacitat d'aquesta escena de resultar còmica, i de posar en evidència la personalitat de Marsha, depèn de si l'espectador és capaç d'ajustar els efectes contextuals convenientment.

Per situar l'entorn cognitiu de Marsha com un estereotip consumista és una peça clau relacionar les ofertes comercials (607, "on sale", "de oferta") amb el sector concret de la població que té necessitat de mirar d'allargar els diners;²⁴ d'entendre que l'esposa del president dels EUA no viu en una precarietat econòmica (608, 609, 610: "my husband is the leader of the free world"); i què significa el *món lliure*, segons les representacions mentals mitjanes als EUA.

²⁴ És també cert que no voler consumir més del compte (en diners i productes) és un valor per alguns grups socials. En aquest cas, els espectadors hauran de trobar l'entorn cognitiu adient i rebutjar d'associar Marsha amb els grups que acabem d'esmentar.

D'aquesta manera s'acoten les assumpcions necessàries, els efectes contextuals i el context cognitiu..

Hem pogut observar, doncs, que els referents culturals permeten de crear l'entorn adient, l'entorn cognitiu o assumpcions necessàries, per tal que els espectadors, sense malgastar esforços, puguin derivar la pertinença de la informació que es vol presentar.

Cal matisar que la novetat en la forma i en el contingut, al mateix temps que fa augmentar l'esforç, són uns dels elements que poden esdevenir els agents que desencadenin el plaer de veure un producte audiovisual, de la mateixa manera com esdevé en la lectura. D'alguna manera, el punt d'equilibri rau entre l'esforç i la novetat. La traducció pot provocar desequilibris en aquest punt, ja que pot ser que els lectors del text traduït no trobin el context adequat i, per tant, malgastin esforços sense cap compensació satisfactòria posterior.

Vegem-ne un exemple, extret també de *Mars attacks!*. Si els lectors poden reconèixer en un primer moment qui és Byron Williams, és a dir saben que es tracta d'un exboxador americà, l'associació entre el referent i el concepte no ha de causar cap problema. És a dir, es tracta d'un tipus acostumat a rebre cops i repartir-ne, però de bona jeia. A més, per aparèixer en la pel·lícula la seva imatge no en pot quedar perjudicada (fins a un cert punt s'interpreta a ell mateix) i, en conseqüència, s'ha de comportar segons el bon criteri de la societat on és representat. Aquesta interpretació fa néixer unes expectatives concretes sobre els personatge i la mena de participació que tindrà en el fil argumental.

Però si els espectadors desconeixen la referència, han d'ajustar els efectes contextuals necessaris. Els destinataris del text parteixen, en principi, de l'entorn cognitiu necessari: es tracta d'un tipus dur i que té bon cor, perquè ens adonem que pateix de viure allunyat de la seva família. El pas següent per a aquests lectors és el que Gutt (1991) anomena **incrementar les implicacions**

contextuals o **eliminar les assumpcions** perquè hi troben alguna contradicció. És a dir, el referent “de tipus dur” els pot portar a pensar, per exemple, que es tracta d’un home sense escrúpols. Aleshores, cal que incrementin les implicacions contextuals de manera satisfactòria. En aquest cas, l’error de relacionar el referent amb el seu concepte genera problemes de comprensió del macrotext. A més, la funció expressiva del referent és modificada i, consegüentment, la valoració del personatge.

Probablement els espectadors podran reconsiderar la seva anàlisi, eliminar les assumpcions anteriors per mitjà de les implicacions contextuals que van apareixent sobre el personatge al llarg del film: intenta de salvar el matrimoni, manté una bona relació amb la dona i els fills, anteposa el deure social al personal. Tot plegat, genera que se l’associï amb els valors positius compartits per les societats occidentals.

6.5 Les expressions referencials

Una altra línia d’anàlisi dins de la pragmàtica són els mots que esdevenen denominacions que fan referència a elements i objectes de l’entorn dels parlants. Com que aquesta categoria de paraules comparteixen, almenys, certs trets amb els referents culturals poden ajudar-nos a fer-ne una descripció més exhaustiva.

Concretament, Searle (1969) defineix de la manera següent **les expressions referencials**:

Any expression which serves to identify anything, process, event, action, or any kind of ‘individual’ or ‘particular’ I shall call a referring expression. (Searle, 1969:26-27)

Aquesta primera definició ens permet de classificar els referents culturals, de la manera com els hem descrit en el capítol segon dins de les expressions referencials de Searle. Per a l'anglès, aquest autor determina com a paradigma els noms propis; els sintagmes introduïts per l'article definit, per un possessiu o per un nom seguit per un nom en singular; i els pronoms.

Quedarien, doncs, fora del paradigma, per exemple, els referents culturals que poden ser englobats dins les paraules malsonants. En canvi, dins del marc d'aquest treball interessa d'incloure-les perquè fan referència a alguna manifestació cultural (per exemple, provenen de mots religiosos) i són utilitzades per un sector concret de la població i, en conseqüència, aporten valor expressiu.

Tampoc no podem incloure com a expressions referencials alguns dels referents culturals que hem inclòs a V.2 dins del corpus, com per exemple "karmic" (692) i "flowers" (711), ja que no són pronoms, no poden ser considerats noms propis ni són sintagmes introduïts per l'article definit, per un possessiu o per un nom seguit per un nom en singular.

En la classificació de **descripcions definides** tampoc no hi tenen cabuda aquests dos referents que acabem d'esmentar ("karmic" i "flowers"):

whereas a definite description refers to an object only in virtue of the fact that it describes some *aspect* of the object, a proper name does not describe the object at all. (Searle, 1969:163)

De tota manera, altres referents culturals sí que compleixen les condicions per ser descripcions definides, d'acord amb les normes següents:

Rule 1. R (singular definite reference) is to be uttered only in the context of a sentence (or some similar stretch of discourse) the utterance of which could be the performance of some illocutionary act. (This rule embodies conditions 2 and 3.)

Rule 2. R is to be uttered only if there exists an object *X* such that either R contains an identifying description of *X* or *S* is able to supplement R with an identifying description of *X*, and such that in the utterance of R, *S* intends to out or identify *X* to *H*.

Rule 3. The utterance of R counts as the identification or picking out of *X* to (or for) *H*. (Searle, 1969:96)

La regla 1 es compleix en el cas de l'exemple de "Cerruti", 601, per descriure un tipus de vestimenta masculina que té associats uns valors ideològics concrets. Així, es compleix la regla número 2 i almenys la número 3 per un sector concret de la població.

Però els treballs de Searle exclouen del concepte d'expressions referencials la majoria dels referents que constitueixen la taula del corpus d'aquest treball.²⁵ Per exemple, la interpretació de "karmic" i "flowers" no s'ajusta de cap de les maneres a aquesta anàlisi de descripcions definides, ja que no poden ser utilitzats com a mostres de cap altre objecte. Més aviat es tracta de referents que, com tots els altres, tenen associats uns valors per mitjà d'una interpretació específica. Així, el karma és associat a formes de pensament orientals, i a partir d'aquí el bagatge personal de cada parlant farà que l'associï amb connotacions positives (de pau i espiritualitat) o negatives (bajanades, que pretenen donar una visió falsa de la societat). La mateixa anàlisi es pot aplicar a "flowers". Per exemple, poden ser considerats elements necessaris per a l'equilibri ecològic o com a manifestacions d'un entorn bucòlic.

En general, la força perlocutiva dels referents és l'associació amb determinats valors que diversos parlants vulguin relacionar. De tota manera, guionistes i escriptors no poden comptar que tots els referents seran interpretats per tothom de la mateixa manera. En el cas de *Mars attacks!*, només serà interpretada com

²⁵ Vegeu V.2.

una paròdia si els espectadors ajusten de manera adient els efectes contextuals que se'n deriven.

Els exemples que hem presentat ens confirmen que els referents culturals són actes de parla individuals.²⁶ Justament la força perlocutiva de cada referent és fer-nos relacionar l'objecte amb uns valors determinats, amb la qual cosa anem configurant l'entorn social dels personatges que utilitzen cada referent.²⁷

En resum, la pragmàtica ens permet de caracteritzar els referents culturals –tot i que de la manera com els definim en aquest treball ens cal un model més ampli– com a actes de parla independents de l'acte de parla on estan inserits, encara que de vegades comparteixen força il·locutiva i perlocutiva; i ens permet d'establir la manera com els parlants extreuen inferències de les diverses implicatures, entre les quals hi trobem els referents culturals. En canvi, en el sentit que postula Searle, només alguns referents culturals coincideixen amb la seva descripció de noms propis; en la resta dels casos no podem descriure tots els referents culturals ni com a expressions referencials ni com a descripcions definides.

²⁶ D'acord amb la regla 1, però, Searle (1969) no considera que les expressions referencials siguin actes de parla, tal com demostrarem contràriament a continuació.

²⁷ La traducció pot provocar que els lectors del text traduït es formin unes assumpcions diferents dels lectors del text original, precisament perquè els parlants no identifiquen els objectes amb un entorn social de la mateixa manera.