
This is the **published version** of the article:

Rosa Forés, Clàudia; Matamala, Anna, dir. Traducció per a doblatge d'animació rimada : 'The Gruffalo's child'. 2015-06-10. (1202 Grau en Traducció i Interpretació)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/147037>

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

TRADUCCIÓ PER A DOBLATGE D'ANIMACIÓ RIMADA: "THE GRUFFALO'S CHILD"

103698 – Treball de fi de grau

Grau en Traducció i Interpretació

Curs acadèmic 2014-2015

Estudiant: Clàudia Rosa i Forés

Tutor: Anna Matamala i Ripoll

10 de juny de 2015

Facultat de Traducció i Interpretació

Universitat Autònoma de Barcelona

Dades del TFG

Títol: Traducció per a doblatge d'animació rimada: "The Gruffalo's child"

Autor: Clàudia Rosa i Forés

Tutor: Anna Matamala i Ripoll

Centre: Facultat de Traducció i d'Interpretació

Estudis: Grau en Traducció i Interpretació

Curs acadèmic: 2014-2015

Paraules clau

traducció, traducció audiovisual, doblatge, animació, animació rimada, dibuixos animats, ajust, característiques lingüístiques del doblatge, versemblança, oralitat, català, anglès.

translation, audiovisual translation, dubbing, animation, rhymed animation, cartoons, adjustment, dubbing linguistic characteristics, credibility, orality, Catalan, English.

Resum del TFG

En aquest treball de fi de grau s'uneixen tres camps d'estudi: la traducció per a doblatge, l'animació rimada i l'ajust. El treball està organitzat en tres apartats: marc teòric, anàlisi dels problemes de traducció i conclusions. En darrer lloc, s'han afegit dos annexos: un recull dels codis d'ajust més utilitzats en català i l'altre, la traducció ajustada de l'episodi.

El primer apartat està format per tres blocs. D'entrada, es comenten les convencions del doblatge, on s'analitzen les característiques lingüístiques del doblatge al català, el procés de traducció i els conceptes d'ajust i sincronia. A continuació, s'expliquen les característiques formals del doblatge d'animació i es compara la traducció d'animació rimada amb la traducció de cançons. Per acabar, es fa una reflexió sobre el paper del traductor en el món del doblatge.

L'apartat de comentaris dels problemes de traducció s'introdueix amb una breu referència del context de l'episodi, és a dir, l'origen en forma de conte del guió. Tot seguit, es fa una justificació de les decisions preses quant als problemes de traducció, dividits en dos grans blocs: problemes de traducció i problemes d'ajust. Dins dels problemes de traducció es parla de la traducció de noms propis i de l'equilibri entre forma i sentit. Dins dels problemes d'ajust es tracten els cinc temes següents: sincronia i rima, representació de sons; interjeccions i codis d'ajust; traducció d'interjeccions al català i, finalment, ritme i volum de paraules.

Per acabar, es mostren les conclusions del treball, on es revisa la feina feta i els objectius marcats a priori.

En darrer lloc, es pot consultar el recull dels codis d'ajust més utilitzats en català i la traducció ajustada de l'episodi.

In this final-year dissertation brings together three fields of study: dubbing translation, rhymed animation and adjustment. The dissertation is organised in three sections: theoretical setting, translation problems analysis and conclusions. Finally, there are two annexes: one that compiles the most used adjustment codes in Catalan and the other with the adjusted translation of the episode.

The first section is divided into three parts. To begin with, the dubbing conventions are commented, where the linguistic characteristics of Catalan dubbing, the translation process, and the concepts of adjustment and synchrony are analysed. Then, the formal characteristics of the animation dubbing are explained and there is a comparison between rhymed animation translation and song translation. Lastly, there is a reflection about the translator role in the dubbing world.

The comments on the main translation problems is introduced with a brief reference to the episode context, it is to say, the script's origin in the form of a short story. Afterwards, there is a justification of the made decisions regarding translation problems, divided into two big groups: translation problems and adjustment problems. In the former group the focus is on the proper noun translation and the balance between shape and sense, whereas in the latter, the following five subjects are discussed: synchrony and rhyme, sound representation; interjections and adjustment codes; Catalan translation of interjections and, at last, rhythm and volume of words.

Ultimately, the dissertation conclusions are shown, where the work done is revised together with the objectives fixed beforehand.

To conclude with, there is a collection of the most used adjustment codes in Catalan, and the adjusted translation of the episode.

Avís legal

© Clàudia Rosa Forés, Barcelona, 2015. Tots els drets reservats.

Cap contingut d'aquest treball pot ésser objecte de reproducció, comunicació pública, difusió i/o transformació, de forma parcial o total, sense el permís o l'autorització de la seva autora.

© Clàudia Rosa Forés, Barcelona, 2015. All rights reserved.

None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcast and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author.

Índex

1. INTRODUCCIÓ	2
2. MARC TEÒRIC	3
2.1 <i>CONVENCIONS DEL DOBLATGE</i>	4
2.1.1 Característiques lingüístiques del doblatge: oralitat, adequació i versemblança.....	4
2.1.2 Procés de traducció	8
2.1.3 Ajust i sincronia.....	10
2.2 <i>CARACTERÍSTIQUES FORMALS DEL DOBLATGE D'ANIMACIÓ</i>	13
2.2.1 El gènere d'animació	13
2.2.2 Similituds entre la traducció d'animació rimada i la traducció de cançons.....	16
2.3 <i>EL PAPER DEL TRADUCTOR</i>	18
3. COMENTARI DELS PROBLEMES DE TRADUCCIÓ	21
3.1. <i>ALTRES TRADUCCIONS: UN ORIGEN DE CONTE</i>	21
3.2. <i>PROBLEMES DE TRADUCCIÓ</i>	23
3.2.1. Traducció de noms propis	23
3.2.2. Equilibri entre forma i sentit	25
3.3. <i>PROBLEMES D'AJUST</i>	26
3.3.1. Sincronia i rima	26
3.3.2. Representació de sons	28
3.3.3. Interjeccions i codis d'ajust	31
3.3.4. Traducció d'interjeccions al català.....	33
3.3.5. Ritme i volum de paraules	38
4. CONCLUSIONS	40
5. BIBLIOGRAFIA	42
6. ANNEX I: CODIS D'AJUST	45
7. ANNEX II: TRADUCCIÓ	47

1. INTRODUCCIÓ

La traducció audiovisual és una especialitat que permet cert marge de maniobra a l'hora de crear solucions allunyades de l'original per a casos complicats, malgrat les nombroses restriccions que condicionen el traductor. Al meu parer, traducció literària i audiovisual pertanyen a un tipus de traducció fascinant anomenat traducció creativa, en què el traductor pren part activament en el procés de creació i està gairebé al mateix nivell que l'escriptor o el guionista.

L'objectiu del treball ha estat fer la traducció per a doblatge d'un producte d'animació rimada i reflexionar sobre les particularitats del gènere i els condicionants als quals ha de fer front el traductor en un projecte d'aquestes característiques. Per fer-ho, vaig escollir traduir la versió televisiva del conte *The Gruffalo's child* perquè l'estil personal de Julia Donaldson (basat en fer rimar les seves creacions) i el format audiovisual em van semblar un repte molt estimulants que em serviria per enriquir les meves aptituds com a professional. A més, l'interès i l'experiència que tinc treballant amb nens m'ha apropat molt més a aquest producte i a no oblidar el públic al qual va dirigit aquest episodi.

Així doncs, aquest treball està organitzat en tres apartats: marc teòric, anàlisi dels problemes de traducció i conclusions. En primer lloc, hi consta una referència sobre el context del text i una explicació de l'especialitat de traducció a la qual pertany aquest treball. En segon lloc, s'analitzen i justifiquen els principals problemes de traducció, sobretot pel que fa a l'ajust i a la rima. En darrer lloc, el treball clou amb dos annexos: el primer amb un recull de codis d'ajust i el segon amb el guió traduït i ajustat.

La traducció d'aquest episodi no està concebuda com un encàrrec per a cap client ni emissora en concret, sinó que s'ha escollit per tractar la complexitat d'un text que reuneix molts condicionants a l'hora de fer la traducció. No obstant això, a l'hora de documentar-se i prendre decisions sí que s'han tingut en compte els criteris de Televisió de Catalunya, un client potencial d'una traducció d'animació al català, tal com es podrà veure al llarg del treball.

2. MARC TEÒRIC

La traducció audiovisual és una modalitat de traducció que es caracteritza per la particularitat dels textos objecte de la transparència interlingüística i intercultural. Aquests textos com el seu nom indica, aporten informació (traduïble) a través de dos canals de comunicació que vehiculen significats codificats de manera simultània: el canal acústic (a través del qual rebem les paraules, la informació paralingüística, la banda sonora i els efectes especials) i el canal visual (a través del qual imatge i informació però també rètols amb paraules). En termes comunicatius, la seva complexitat rau en la conjuminació d'informació verbal (escrita i oral) i informació no verbal, de manera simultània. Per això podem dir que **la traducció audiovisual és una modalitat de traducció que inclou els processos de transferència interlingüística i intercultural d'aquells que transmeten, com a mínim, informació acústica i informació visual simultàniament.**

D'aquesta manera Frederic Chaume (2003: 15) defineix la traducció audiovisual i estableix un punt de partida per detectar les particularitats d'aquesta modalitat de traducció.

La traducció audiovisual és una especialitat dins del món de la traducció força heterogènia ja que comprèn diverses modalitats, és a dir, diversos mètodes que s'utilitzen per a realitzar el transvasament lingüístic d'un text audiovisual d'una llengua a una altra segons afirma Chaume a l'obra esmentada. Entre totes, les modalitats més populars arreu del món són el doblatge i la subtitulació. La resta de tècniques —veus superposades, interpretació simultània, narració, doblatge parcial, comentari lliure o traducció a la vista— són molt més minoritàries o predominen en una regió geogràfica en concret.

El doblatge és una modalitat de la traducció audiovisual que consisteix en la traducció i ajust d'un producte audiovisual i la posterior interpretació d'aquesta traducció per part dels actors. Pel que fa a aquest treball, centrarem el nostre estudi en aquesta modalitat, més concretament en la traducció per a doblatge d'animació rimada. En aquest marc teòric centrem l'atenció en els aspectes que distingeixen una traducció sobre paper d'un doblatge i tot allò que és essencial

que el traductor sàpiga —essencialment, a quines restriccions i característiques especials està exposat a l'hora de treballar— ja que el resultat se'n pot veure afectat. En primer lloc, la informació prové dels canals audiovisuals i no pas d'un text. Pot semblar una obvietat però aquesta distància del text es manté també durant el procés de traducció, atès que les traduccions literals en l'àmbit audiovisual no solen funcionar. Per tant, s'ha de prestar molta més atenció al context i al sentit que no pas a la forma exacta com es comunica el missatge. En segon lloc, s'ha de tenir un domini ampli de tots els gèneres textuais, temes i registres ja que en un producte audiovisual se'n poden trobar de qualsevol tipus. En darrer lloc, al marge de la traducció, el text oral que es tradueix haurà de ser adaptat per assegurar una bona correspondència amb la imatge, o dit amb altres paraules, haurà de ser ajustat per garantir una bona sincronia. És per això que caldrà conèixer també com funciona l'ajust i quines són les normes de la sincronia més esteses.

Per tant, en aquest capítol ens fixarem en les convencions del doblatge tant pel que fa als trets lingüístics particulars que cal tenir en compte a l'hora de traslladar el missatge d'una llengua a una altra com a les fases per les quals ha de passar el producte abans de ser consumit per un nou públic. Explicarem també el concepte de l'ajust i la sincronia, tan específics de la traducció audiovisual. Tot seguit ens centrarem en el doblatge d'animació; ubicarem aquest gènere, en descriurem les característiques principals i compararem aquest episodi amb altres tipus de textos rimats com ara les cançons. Finalment, debatrem sobre el paper que exerceixen els traductors i els clients en una traducció i com cada posicionament influeix el resultat.

2.1 CONVENCIONS DEL DOBLATGE

2.1.1 Característiques lingüístiques del doblatge: oralitat, adequació i versemblança

En aquest apartat parlarem de les característiques de la llengua emprada en les traduccions per a doblatge, basada en els conceptes d'oralitat, registre

estàndard i adequació. Per concloure, explicarem com s'obté versemblança i credibilitat en un text traduït.

Els textos del doblatge estan escrits en una modalitat específica de llengua, l'oral no espontani, que està pensada per, havent elaborat prèviament un discurs, imitar la realitat de la llengua d'una manera espontània i natural. És essencial fer esment d'aquesta classificació lingüística ja que les traduccions per al doblatge poden no compartir els criteris de correcció del llenguatge escrit. A diferència dels textos literaris, els guions de doblatge estan pensats per a ser llegits només pels actors, i a partir d'això, que puguin interpretar les veus dels diversos personatges. Com veurem a continuació, en la llengua del doblatge abunden les marques d'oralitat que permeten que els textos siguin àgils, fluids, versemblants i espontanis.

Aquest model específic de llengua se sosté gràcies a tres pilars fonamentals, sense els quals els textos perdrien l'efecte de realitat desitjat: l'oralitat, el registre estàndard i l'adequació. Natàlia Izard va parlar de la versemblança i l'oralitat en la traducció en l'onzè Seminari sobre la Traducció a Catalunya i hem pres els seus apunts com a punt de partida per referir-nos a les característiques lingüístiques del doblatge. Tal com apunta Izard (2004: 35), la traducció per a doblatge neix amb una dificultat intrínseca molt discutida: "fer que aquesta fantàstica gran mentida que és el cinema —i el doblatge, una altra fantàstica gran mentida— semblin veritat". El doblatge necessita un tipus de llengua diferenciada de la resta que tingui com a objectiu salvar aquest gran esvoranc entre la realitat i la ficció. D'una banda, no podem emprar un llenguatge escrit amb un to altament formal que oblidí el propòsit final del text: simular espontaneïtat i, per tant, un text que ha estat elaborat per a ser comunicat oralment. Izard (2004) rebutja que els diàlegs reals tenen un seguit de característiques poc atractives i comunicativament gens efectives per al sector audiovisual: són repetitius, inacabats, vagues, amb torns de paraula poc establerts i interrupcions. Justament per això, el traductor no busca realisme, sinó versemblança, per tal que el text desprengui una sensació de realitat creïble i funcional malgrat haver estat curosament redactat. Així doncs, els

diàlegs de ficció són fruit d'una tradició tant literària com audiovisual que anat forjant una convenció a mig camí entre els textos escrits elaborats i els textos orals espontanis. D'aquesta manera, tal com apunta Izard (2004) en els diàlegs de ficció no solen haver-hi repeticions, ni tantes frases a mitges o interrupcions, el missatge és molt més clar i concís, els torns de paraula estan més pautats i es fan d'una manera més civilitzada perquè és un text premeditat i, en certa manera, artificial. Tot i així, per no perdre la frescor i la fluïdesa vital en els diàlegs, podem recórrer a una sèrie de marques d'oralitat que ens aportaran precisament espontaneïtat i versemblança.

Pel que fa a trets orals, Izard (2004) destaca la relaxació fonètica. Si bé és cert que depèn força dels actors de doblatge, com que el guió ha de ser llegit només per l'actor que després l'interpretarà, el traductor pot suggerir determinats apunts sobre la dicció. Per posar alguns exemples, a l'oral se solen efectuar elisions i reduccions, la pronunciació és més relaxada i apareixen suports vocàlics. Quant als aspectes morfosintàctics, l'organització gramatical varia en comparació amb el llenguatge escrit. En els guions per a doblatge són habituals les dislocacions, els pleonasmes, la simplificació de relatius compostos, les el·lipsis, les frases simples i juxtaposades, les estructures estereotipades i s'augmenta l'ús de pronoms febles o d'adverbis de localització espacial i temporal. També podem destacar la riquesa de procediments expressius propis com ara expressions crossa i falques en les converses, onomatopeies, interjeccions, jocs de paraules i frases fetes. Dit d'una altra manera, es tendeix a la agramaticalitat, és a dir, a la subversió de les regles gramaticals a favor de la simplificació i l'economia lingüística.

Tanmateix, per damunt de tot plegat, la llengua ha de respectar el principi d'adequació. Les obres originals solen tenir una gran riquesa lingüística, que depèn de les diferents situacions comunicatives que apareguin en pantalla. Izard (2004) defensa que el traductor ha d'incloure tota la diversitat lingüística i ha de saber reproduir uns parlars que s'adiguin a cada personatge i al context que els envolta. Ara bé, aquest concepte no es contradiu amb la correcció normativa perquè tal com hem dit anteriorment els textos escrits i els textos

orals no es regeixen pels mateixos criteris de correcció. En conseqüència, voler aplicar la normativa escrita al peu de la lletra en una traducció per a doblatge de ben segur comportaria errors d'adequació.

Havent dit això, en aquesta darrera part ens centrarem en la noció de credibilitat; abans de res, però, caldrà fer una distinció general. Els textos doblats poden pertànyer a dos gèneres: la ficció i la no-ficció, que corresponen a les modalitats de la conversa i la descripció respectivament. En el nostre cas, ens ocuparem de la ficció i, més concretament, destinada a un públic infantil¹. La ficció utilitza sovint el llenguatge col·loquial per acostar-se al màxim a la modalitat de l'oral no espontani. Per consegüent, cal més que mai adaptar aquestes particularitats lingüístiques. El concepte de credibilitat és notablement ambigu perquè és una convenció que es va forjant amb el temps i pot variar. La idea principal és entendre que credibilitat no equival a reproducció exacta (ni a traducció literal). En el cas en què trobem una obra ambientada en una època històrica concreta o en un altre país, no haurem de fer servir les varietats diatòpies, diastràtiques o diacròniques de la llengua perquè sigui creïble; més aviat es produiria l'efecte contrari. Hi ha prou a afegir un seguit de pinzellades distintives que provenen d'estereotips tradicionals; pel que fa a argots, com fan servir expressions molt canviant, s'hauran d'escollir termes assentats que no quedin obsolets a curt termini. Tampoc no convé emprar expressions massa connotades per la població catalana, cosa que no significa diluir la traducció, sinó que el català és capaç de resoldre situacions problemàtiques amb una gran varietat de recursos genuïns, sense cap matís cultural que desentoni. Per posar algun exemple del que s'ha dit fins ara, els gàngsters brinden amb xampany i no amb cava i convé vigilar amb les expressions com ara "treballar com un negre" perquè en boca d'un personatge d'aquest color grinyolaria (si no és que el joc de paraules és intencionat). Dins d'aquest bloc de recursos genuïns de la llengua ens agradaria incloure els perills que pot comportar l'abús de traducció literal en determinats contextos. Per interferència amb l'anglès o el castellà, al

¹ Per tal d'analitzar el llenguatge d'aquest gènere hem recopilat informació de diverses fonts entre les quals el portal lingüístic de la Corporació Catalana de Mitjans Audiovisuals, l'ésadir. La informació d'aquesta secció es basa en l'article "La llengua del doblatge" de l'ésadir, consultable a l'enllaç <http://esadir.cat/traduccio/lallengua> (Darrera consulta: 2 de maig de 2015)

doblatge en català s'han introduït expressions que habitualment no es fan servir en lloc d'escriure'n d'altres que siguin equivalents i perfectament vives i genuïnes en la nostra llengua. Així doncs, segons el model de llengua de Televisió de Catalunya, s'aconsella que sempre que sigui possible s'evitin els calcs innecessaris i s'optin per propostes més autèntiques que provocaran l'efecte de credibilitat desitjat.

En definitiva, la immediatesa que comporta el suport audiovisual requereix una comprensió immediata del missatge ja que no hi ha temps per a consultes o recapitulacions. En conseqüència, la llengua es compon de frases curtes i juxtaposades, més que no pas de subordinades o passives, d'un vocabulari comú, d'una pronunciació nítida i d'un registre estàndard; a diferència del llenguatge oral espontani. Alhora, cal tenir presents el context i el registre dels personatges per no cometre errors d'adequació i no recórrer a la traducció literal per sistema perquè no sempre és l'opció més encertada. Una bona traducció, doncs, no hauria de fer l'efecte que ha estat traduïda, sinó que hauria de semblar l'original perquè allò que expressa és el mateix que l'obra inicial.

2.1.2 Procés de traducció

Com hem pogut observar en l'apartat anterior, respectar les propietats del llenguatge oral és un pas imprescindible per a traduir correctament un text de doblatge. Tot i així, no només ens hem de fixar en els aspectes lingüístics. En l'apartat següent explicarem, per una banda, quin és el procés de traducció i qui hi està implicat i per l'altra, què són l'ajust i la sincronia i com afecten la traducció.

Com ja sabem, el procés de traducció audiovisual és complex i en comparació a altres especialitats de la traducció depèn d'un gran nombre de condicionants, no només per les restriccions i les particularitats del gènere, sinó també perquè hi ha molta gent involucrada i està format per un gran nombre de fases. No obstant això, tots els passos van cap a una mateixa direcció: "offering an audiovisual product in the target language that can be accepted by the

audience as a credible illusion ²” Matamala (2010: 2-3). D’aquesta manera, Matamala (2010: 3-4) defineix que el procés de traducció consta dels següents passos, que recollim aquí traduïts al català:

- i. s’envia la versió original a l’estudi de doblatge: inclou una cinta mestra amb banda sonora internacional i els diàlegs. De vegades s’acompanya d’un guió, tot i que no sempre està disponible;
- ii. un tècnic de so fa còpies de la cinta per poder treballar-hi;
- iii. el director artístic mira el producte que ha de ser doblat;
- iv. el director de producció escull el traductor, l’ajustador i l’assessor lingüístic;
- v. s’ajusta i es tradueix el producte audiovisual;
- vi. se sincronitza el producte traduït;
- vii. de vegades es fa una correcció lingüística: aquest és el cas de la televisió catalana, però no és tan habitual en la traducció al castellà;
- viii. l’ajudant de direcció s’encarrega de pautar el guió mentre el director de doblatge escull els actors;

Arribats a aquest punt, el resultat és un guió escrit en la llengua d’arribada amb indicacions tant per als actors com per als tècnics de so, a punt per a fer l’enregistrament a l’estudi. El procés continua de la següent manera:

- ix. es fa el doblatge, amb el director de doblatge, els actors, el tècnic de so i si cal, l’assessor lingüístic.

El resultat després de l’enregistrament és una versió oral en la llengua d’arribada.

- x. l’assessor lingüístic (en el cas del català) revisa la versió oral i demana que es tornin a enregistrar algunes preses o *takes*, si cal;
- xi. el tècnic de so s’encarrega de la mescla;
- xii. el director artístic mira el resultat final i demana que es tornin a enregistrar algunes preses o *takes*, si cal, i

² “oferir un producte audiovisual en la llengua d’arribada que l’audiència pugui acceptar com a il·lusió creïble”. (La traducció és meva)

xiii. el client (o el supervisor nomenat pel client) mira el resultat final i demana que es tornin a enregistrar algunes preses o *takes*, si cal.

Després d'aquest procés llarg i costós, el resultat és una versió doblada en la llengua d'arribada en la qual hi han intervingut molts professionals i a punt per a ser comercialitzada. Per tant, gràcies a aquest esquema ens adonem de la necessitat de personal que requereix aquest tipus de traduccions i del fet que la tasca del traductor és només una petita part; així és que sovint el traductor —sense haver de fer el paper propi d'un ajustador— ha de ser conscient de les limitacions temporals i de format del text original, si més no quan ha de triar una de les diferents opcions de traducció per a un fragment.

Per concloure, hauríem de recordar que en el món audiovisual —com indica el seu nom— existeix un vincle molt estret entre el so o text oral i la imatge. Podríem dir que l'obra sencera està subordinada a la imatge perquè, a diferència dels textos literaris —que no es basen en el trasllat d'equivalent fixos, sinó que permeten una traducció més inventiva i lliure: el que a la introducció anomenàvem "traducció creativa"—, hem d'assegurar-nos que hi ha coherència entre el que apareix en pantalla i el que diuen els personatges. D'una banda, hi ha una restricció temporal evident perquè l'espai del text està sotmès a la durada real dels diàlegs. De l'altra, la traducció ha d'estar en harmonia amb tots els elements que apareixen en escena, ja sigui pel que fa al contingut o al suport visual en si. Aquestes dues nocions que acabem de mencionar corresponen respectivament a l'ajust i a la sincronia, de les quals parlarem més detingudament tot seguit.

2.1.3 Ajust i sincronia

En l'apartat anterior hem pogut llegir com l'ajust és un pas imprescindible per a poder doblar un producte i que està estretament relacionat amb la traducció. En aquesta secció veurem més detingudament en què consisteix l'ajust i quina importància té la sincronia en aquesta etapa del procés de doblatge.

Tal com afirmaven Gilabert, Ledesma i Trifol (2001: 326) i citava posteriorment Chaume (2004: 72), l'ajust o adaptació està format per dues tasques: la sincronització i l'adaptació. La primera és assegurar que el text traduït s'adapti al ritme, a les intervencions i a l'articulació bucal de cada personatge. La segona és conservar els recursos expressius que no són pròpiament lingüístics com ara rialles, pauses, sons que produeixen els personatges o característiques de l'emissor. Per a avaluar si s'han assolit correctament totes dues tasques ens basarem en la sincronia, ja que és un dels pilars fonamentals perquè una traducció sigui versemblant i funcioni. Quan parlem de sincronia, també coneguda com a sincronisme segons Agost (1999: 16), podem distingir diferents tipus o nivells, perquè no només afecta la relació entre la paraula i la imatge, sinó que també influeix el contingut del text traduït i la interpretació dels actors de doblatge.

Per a l'elaboració d'aquest apartat hem seguit la classificació que Agost i Chaume (1996) fan del tipus de sincronia. Així doncs, en primer lloc, podem parlar de la sincronia de caracterització, que podria definir-se com l'harmonia entre les característiques del personatge que apareix en pantalla, pel que fa a l'aspecte i a la gesticulació, i a la veu de l'actor de doblatge. Per norma general, és el director de doblatge qui s'ocupa de fer la selecció dels actors, de manera que el traductor no en prendria partit.

En segon lloc, també podem parlar de la sincronia de contingut, és a dir, un tipus de sincronia que apareix quan hi ha coherència entre la nova versió del text en la llengua d'arribada i l'argument original. En aquest cas, sí que és el traductor qui ha d'assegurar-se que la coherència interna del text es manté al llarg de tot l'encàrrec.

Finalment, trobem el tercer tipus: la sincronia visual. Per tal d'assolir aquesta sincronia és molt important que hi hagi harmonia entre els moviments articuladoris visibles i els sons. Aquest tipus de sincronia es treballa intensament durant la fase de l'ajust, que pot dur a terme el propi traductor o un ajustador. Com que per ajust Agost i Chaume (1996: 208) entenen "l'adequació visual i

temporal de la traducció als moviments bucal, gestos i duració temporal dels enunciats dels personatges en pantalla,” podem establir tres tipus de sincronia visual o ajust:

- la sincronia fonètica o labial, que es refereix a l’adaptació als moviments d’articulació bucal dels personatges quan parlen. Hi ha determinats sons que s’emeten amb una articulació molt marcada, com ara les vocals o les consonants bilabials. Si apareixen en un primer pla de la pantalla convé mantenir-los, en la mesura que es pugui, per no provocar una dissonia massa evident per a l’espectador.
- la sincronia cinèsica, que es refereix a l’adaptació als moviments corporals. En aquest cas, s’analitza que els diàlegs i el llenguatge no verbal del personatge mantinguin una relació creïble i natural. Quan es treballa en el doblatge entre cultures molt allunyades pot esdevenir tot un repte ja que el comportament no verbal és una convenció cultural forjada a través de la tradició que varia molt d’una zona a una altra.
- la isocronia, que es produeix quan la durada de les intervencions dels personatges de l’original correspon a la dels enunciats traduïts. Vist el format tan particular de la traducció per a doblatge, no es podria concebre una traducció que sobrepassés la intervenció d’un personatge ni tampoc que es quedés curta i mostrés un personatge en silenci movent els llavis. Un altre aspecte relacionat amb la isocronia és el ritme i volum de paraules, que varia d’una llengua a una altra. L’anglès és una llengua força més sintètica que el català, que fa servir paraules i frases més curtes. A l’hora de traduir de l’anglès al català, doncs, sovint cal condensar el missatge per manca d’espai. Com ja observarem en la secció de comentaris de la traducció, l’episodi que hem traduït requeria justament l’exercici contrari.

Així doncs, podem afirmar que la característica més notable de la traducció per a doblatge és que, per assolir aquest efecte de realitat, s’ajusta per convenció el text meta intentant d’aconseguir que respecti els moviments dels llavis dels personatges de pantalla en primers plans (sincronia labial/fonètica), els

moviments físics dels personatges de pantalla (sincronia cinètica) i la durada dels enunciats dels personatges de pantalla (isocronia).

2.2 CARACTERÍSTIQUES FORMALS DEL DOBLATGE D'ANIMACIÓ

2.2.1 El gènere d'animació

Habitualment s'ha dit que la traducció audiovisual s'identifica amb el concepte d'heterogeneïtat formal perquè existeixen diversos criteris de catalogació segons el gènere, el tipus de text o la modalitat de traducció audiovisual. Com a conseqüència, aquesta situació provoca desconcert i dubtes a l'hora de fer servir la terminologia adequada. És per això que abans d'endinsar-nos en l'anàlisi de les característiques formals del doblatge de textos d'animació, convindria aclarir una confusió molt estesa entre la forma i la funció del text. En les últimes dècades, estudiosos de la traductologia han emprat indistintament els termes *tipus de text* i *classe de text* a l'hora de classificar el contingut dels textos audiovisuals. Així doncs, seguint la classificació de Nord (1991), d'ara endavant establim que tipus de text fa referència a la funció textual, que distingeix textos informatius, expressius, apel·latius, etc.; mentre que classe o forma de text es refereix al concepte tradicional de gènere —és a dir, “una mena de succés comunicatiu, que agrupa els textos que comparteixen unes característiques formals comunes, encara que de manera prototípica, i que respecta unes convencions (estilístiques, retòriques, d'ús de registres, etc.) compartides per tota la comunitat sociolingüística que els reconeix com a tals.” Chaume (2003: 189-190).

Atès que tota taxonomia és susceptible de ser discutida, hem cregut oportú aclarir que la proposta integradora i detallada d'Agost (1999: 40) ens ha servit de referència. És una classificació que reconeix el caràcter híbrid dels textos, disposada en una taula que reuneix de forma esquemàtica el gènere i la funció dels diversos tipus de textos que poden ser traduïts en el món audiovisual. Vegeu a continuació aquest quadre:

GÉNEROS DRAMÁTICOS	<p>Narrativo</p> <p>Narrativo + descriptivo</p> <p>Narrativo + expresivo</p>	<p>Películas (del Oeste, de ciencia-ficción, policíacas, comedias, dramáticas, etc.), series, telenovelas, telefilmes, dibujos animados, etc.</p> <p>Películas (documentales, filosóficas).</p> <p>Teatro filmado, películas (musicales, literarias), ópera filmada, canciones.</p>
GÉNEROS INFORMATIVOS	<p>Narrativo</p> <p>Narrativo + descriptivo</p> <p>Narrativo + argumentativo</p> <p>Expositivo</p> <p>Expositivo + instructivo</p>	<p>Documentales, informativos de actualidad, reportajes, <i>reality-shows</i>, docudramas, programas sobre la vida social, etc.</p> <p>Documentales, reportajes.</p> <p>Docudramas, reportajes (ideológicos).</p> <p>Programas divulgativos, culturales.</p> <p>Programas divulgativos, culturales.</p> <p>Programas destinados al consumidor, al ciudadano, programas sobre cocina, bricolaje, jardinería, etc.</p>
GÉNEROS PUBLICITARIOS	<p>Argumentativo</p> <p>Conversacional</p> <p>Argumentativo + conversacional</p> <p>Predictivo</p> <p>Instructivo</p> <p>Instructivo + conversacional</p> <p>Instructivo + expositivo</p>	<p>Reportajes.</p> <p>Entrevista.</p> <p>Debates, tertulias.</p> <p>Previsión meteorológica.</p> <p>Anuncios.</p> <p>Anuncios dialogados.</p> <p>Campañas públicas de información y prevención, publireportaje, venta por televisión, programas de propaganda electoral.</p>
GÉNEROS DE ENTRETENIMIENTO	<p>Narrativo</p> <p>Instructivo</p> <p>Conversacional</p> <p>Expresivo</p> <p>Predictivo</p>	<p>Programas sobre la vida social.</p> <p>Programas de gimnasia.</p> <p>Concursos, <i>magazines</i>.</p> <p>Programas de humor.</p> <p>Horóscopo.</p>

Géneros audiovisuales, segons Agost a Hurtado (1999: 185)

2.2.1.1 Trets generals dels textos d'animació

Chaume (2003) defineix les particularitats dels gèneres audiovisuals d'interès per a la pràctica de la traducció, deixant de banda les catalogacions que n'han fet els estudiosos del cinema o els teòrics de la traducció. Sota el títol de *Textos d'animació*, que inclou els dibuixos animats, els espectacles de titelles i les animacions confeccionades per l'ordinador, es dedica a analitzar les diverses característiques del gènere. No obstant això, convindria remarcar que el gènere de l'animació està en una contínua evolució i que adopta noves formes que no s'ajusten als trets tradicionals següents, tal com refuten i expressen d'altres estudiosos tot seguit. D'aquesta manera, segons Chaume (2003) aquests són els trets principals dels textos d'animació:

- a) Durant molt de temps s'ha considerat el gènere que presenta menor densitat verbal i la menor narració lingüística ja que conté moltes escenes d'acció, pocs canvis d'escenari o decoració i els ninots són més estàtics que els actors de carn i ossos.

- b) Pel que fa a la sincronització labial, s'apliquen els criteris estàndards i només canvia en els primers plans amb vocals obertes on es requereix que els dobladors interpretin d'una manera més exagerada i emfàtica els personatges. Per bé que Comes i Matamala (2002) opinen que actualment caldria fer una triple distinció segons l'emissor i la tipologia cinematogràfica. D'aquesta manera, estableixen una taxonomia que reproduïm i sintetitzem a continuació:
- Productes exclusivament amb narradors en *off*. Només cal mantenir la isocronia i la relació amb la imatge perquè no apareixen personatges parlant.
 - Personatges en pantalla (combinats o no amb narradors en *off*) que obren i tanquen la boca com si parlessin. D'entrada, si hi ha un narrador en *off* se segueixen les instruccions de l'apartat anterior. Ara bé, com que en aquesta ocasió sí que apareixen personatges parlant en pantalla, caldrà controlar la isocronia, la relació amb la imatge i els moviments corporals. Quant a la sincronia labial, dependrà del grau de precisió amb el qual els personatges reproduïxin els moviments bucals.
 - Animació digital. Solen recrear els moviments reals dels llavis, per la qual cosa caldrà fer quadrar la sincronia com si es fossin actors de carn i ossos.
- c) El grau de referencialitat és menor que en els documentals, ja que no existeixen conceptes complicats ni abstractes. En lloc d'això, solen constar explicacions en pantalla dels signes lingüístics, cosa que pot condicionar la traducció. De fet, és típic en aquest gènere que apareguin les referències verbals acompanyades d'una imatge explicativa (com és el cas de l'episodi que hem traduït) perquè a menor grau de referencialitat visual, —és a dir, a menor concreció— menys infantil és el públic a qui va adreçat el producte audiovisual.
- d) Són textos força predictibles, ja que es basen en les repeticions.
- e) El traductor sap que són textos convencionals i que cal respectar els elements següents:

1. La restricció principal és l'ajust.
2. Creació de neologismes més freqüent que en d'altres gèneres.
3. Si és necessari, es poden emprar estratègies d'explicitació i naturalització.
4. Presència de mecanismes per crear humor, ambigüitat, ironia. En definitiva, alt nombre de recursos expressius.
5. Conèixer convencions semiòtiques per a reproduir determinats discursos, com ara, el llenguatge connotat o el políticament correcte.

2.2.2 Similituds entre la traducció d'animació rimada i la traducció de cançons

Ha estat difícil trobar documentació de traducció d'animació rimada, segurament perquè es tracta d'un cas poc freqüent. Ara bé, mantenint les distàncies, podem fer una ullada als comentaris que parlen de traducció de cançons en dibuixos animats. Hem pogut comprovar gràcies als criteris de l'investigador Patrick Zabalbeascoa que adaptar una cançó comparteix molts elements amb l'adaptació de poemes, ja que cal mantenir la mètrica, el ritme i la rima. Zabalbeascoa (1996), estudia minuciosament la traducció de dues cançons de la pel·lícula *Shrek* al català i al castellà, i conclou que els factors cabdals són el canal visual (sincronització), el canal musical (mètrica, ritme i rima), el discurs (intertextualitat, relació amb la trama i adequació) i el canal acústic (llenguatge controlat, no complex i breu). Comes, tant en un article propi (2007) com en una entrevista publicada per Brugué (2013) incideix en els condicionants als quals està sotmès el traductor, que comentarem en l'apartat *El paper del traductor* i subratlla la importància de no practicar un reduccionisme lingüístic en productes infantils. Segons Comes, no cal simplificar el llenguatge si l'original no ho fa, perquè els productes infantils solen estar farcits de referències destinades al públic adult que acompanya els infants. Brugué (2013: 152-158) recull l'opinió de diversos traductors i investigadors que reflexionen sobre les especificitats de la traducció de cançons. Tots es mostren d'acord amb l'afirmació de Chaume (2013: 291) que classifica aquest tipus de textos dins de la "traducció subordinada", subjecta i vinculada a les

imatges alhora que cal tenir en compte altres aspectes com ara el significat, l'espai, el temps o la sincronia. A més, molts —Lydia Brugué, Ignacio Pérez Álvarez o María del Mar Cotes Ramal, entre d'altres— comparen la traducció de cançons amb la traducció poètica a causa dels factors essencials que comparteixen com ara la rima, el ritme i el nombre de síl·labes, llevat del concepte de cantabilitat, exclusiu per a les cançons.

D'aquesta manera, prenent com a referència la nostra experiència i l'opinió dels professionals del sector que hem anat citant en aquest apartat, considerem que els elements clau que comparteixen la traducció de cançons i la de textos d'animació rimats són els següents:

a) la relació amb l'argument: tot i que sovint cal allunyar-se del contingut de la cançó per mantenir el format original (traducció no literal), cal mantenir els elements essencials que estan relacionats amb l'argument del producte d'animació. Amb altres paraules, de vegades caldrà sacrificar certs matisos de l'original per tal de poder conservar el sentit i el format originals.

b) la relació amb la imatge: cal tenir sempre present el format audiovisual del text que traduïm per poder sincronitzar la traducció amb allò que apareix en pantalla.

c) el nombre de síl·labes o mètrica: en el cas de les cançons convé comptar les síl·labes de l'original i intentar mantenir-les a la traducció perquè el text final es pugui cantar amb facilitat. Pel que fa al nostre episodi, però, ens podem permetre ser més flexible es i no cal comptar síl·labes amb tanta exactitud sempre i quan es mantinguin el ritme, la rima i la sincronia.

d) l'accentuació per estrofes: a banda de la mètrica, en els textos musicats l'accentuació és fonamental i cal procurar mantenir-la. Quant al nostre cas particular, només s'hauria d'aplicar en primers plans de vocals obertes en què la sincronia depèn de l'accentuació del discurs o l'elecció vocàlica. Si un personatge crida i de cop apareix un primer pla de la boca fent una u, no

encaixa que a la traducció hi hagi, per exemple, una vocal àtona o un grup consonàntic.

e) la rima: cal procurar mantenir la rima en la traducció perquè és un tret força característic de les cançons i de l'estil del nostre autor. Pel que fa a aquest episodi, ha estat una prioritat i ha prevalgut el criteri de mantenir la rima més que no pas el de conservar exactament el discurs.

2.3 EL PAPER DEL TRADUCTOR

Per acabar l'apartat teòric voldríem delimitar el paper del traductor perquè en una traducció com aquesta els condicionants als quals està sotmès són més evidents que en d'altres tipus de textos. Principalment ens centrarem en el debat del model de llengua i la funció didàctica de les traduccions de productes que van adreçats a un públic infantil. Veurem com el criteri professional del traductor es pot veure afectat per factors extralingüístics (com ara el marxandatge o les traduccions prèvies) i com s'ha de mantenir la coherència al marge del procés. Per completar les reflexions teòriques, hem afegit apunts relacionats amb aquest treball.

Malgrat que la nostra traducció no ha estat concebuda com un encàrrec d'una emissora, pel simple fet de tractar-se d'una traducció audiovisual al català, podríem plantejar-nos si encaixaria amb els criteris que predominen en el sector. Per una banda, els orígens de la televisió pública en català han anat de la mà d'una política d'immersió lingüística molt marcada per part de l'emissora. És per això que la tendència que ha seguit TVC en els seus inicis ha estat d'apostar per una llengua estrictament normativa, allunyada de qualsevol influència castellana. No obstant això, aquest model ha evolucionat amb els anys i avui dia es prioritza el fet que sigui una llengua adequada al mitjà per tal que es transmeti el missatge amb credibilitat. Hi ha teòrics com O'Connell (2003) que posen de relleu la complexitat d'aquesta qüestió en països amb llengües minoritàries. La idea principal que defensa és que, per a aquestes llengües minoritàries, la televisió esdevé una eina combativa, un recurs per lluitar contra l'afebliment i l'empobriment lingüístic de la nació. Tal com hem

explicat anteriorment, aquesta afirmació es pot aplicar als orígens de TVC, però amb el pas del temps ha anat evolucionant a favor de la versemblança. Així doncs, encara queda molt present la petja lingüística que ha caracteritzat la televisió en català i és feina del traductor vetllar per la qualitat del producte, sense deixar-se influir per l'evolució normativista que ha seguit el mitjà.

D'altra banda, hi ha diversos elements que poden alterar la coherència interna i externa de la traducció. Pel que fa a la coherència interna, es tracta generalment de la coherència denominativa dels personatges, que explicarem detalladament dins del comentari dels problemes de traducció, en l'apartat de traducció de noms propis. Quant a la coherència externa, també ens centrarem en els noms propis, però amb una perspectiva més àmplia. Abans de proposar una traducció per a un personatge o un lloc, el traductor s'ha de documentar i saber si hi ha precedents d'aquell nom en concret. Ens referim a saber si s'ha comercialitzat algun producte en català amb aquell personatge; en cas que formi part d'una saga, s'haurà de recórrer a les entregues anteriors per comprovar els noms proposats en primer lloc; o si el guió prové d'una obra literària, buscar possibles traduccions o adaptacions en altres idiomes. En el cas del català, aquesta tasca de recerca és més necessària que en altres llengües perquè la influència que exerceix el castellà en la vida quotidiana dels ciutadans catalans és molt més rellevant. No seria estrany que l'espectador català conegués el producte en castellà i a l'hora de veure'l en català se sentís incòmode amb les possibles diferències denominatives. Tot plegat s'ha de sospesar abans de decidir quina opció proposa el traductor i cal remarcar que molt sovint la decisió final depèn del criteri comercial del client.

Finalment, convé no oblidar que el català és una llengua en una posició sociolingüística dèbil i que adopta elements innecessaris d'altres idiomes. Molt sovint en les traduccions audiovisuals podem detectar certs calcs tant de l'anglès com del castellà que denoten el desconeixement dels recursos expressius propis del català. Avui dia, gràcies a les eines que qualsevol traductor té a l'abast (portal web d'ésadir, diccionari d'interjeccions o d'argot),

és més senzill documentar procediments expressius genuïnament catalans i d'aquesta manera enriquir el parlar dels personatges.

Abans de començar l'apartat de comentari dels problemes de la traducció, ens agradaria recapitular els principals aspectes que hem tractat en el marc teòric. Per començar, convé recordar que la traducció per a doblatge és una petita branca del conjunt de modalitats de traducció audiovisual. Tot seguit, caldria prestar una atenció especial a les característiques específiques de la llengua per a doblatge, que és tota una convenció dissenyada per a reproduir una oralitat suposadament espontània. A continuació, hem de recordar que una de les fases indispensables del procés de doblatge és l'ajust i el traductor —tant si ha de fer d'ajustador com si no— ha de ser conscient que el text final pot ser alterat per tal que encaixi amb el format audiovisual. El concepte clau de l'ajust és la sincronia, que ha d'estar present en tot l'episodi si es vol aconseguir un producte creïble, adequat i de qualitat. Finalment, convé conèixer els trets definitoris del gènere al qual pertany el producte original per evitar incoherències o llegir el parer de professionals en àmbits similars per saber com enfocar la traducció. I, per acabar, si es tracta d'un encàrrec, cal ser conscient de quin paper desenvolupa el traductor i quina és la relació amb el client.

3. COMENTARI DELS PROBLEMES DE TRADUCCIÓ

Com podrem notar al llarg de tot el treball, l'entrebanc principal al qual ens hem enfrontat ha estat l'ajust. Tant pel que fa al format audiovisual com per les rimes, en més d'una ocasió s'han hagut de descartar traduccions literals i sacrificar detalls per conservar el format tan particular d'aquesta obra. D'aquesta manera, per tal d'arribar al resultat final hem hagut de proporcionar equivalències creatives i elaborades per a determinats fragments.

Així doncs, el repte que se'ns ha plantejat ha estat elaborar una traducció que mantingués en català el format del text d'origen i les propietats intrínseques que el fan tan especial. En aquest apartat, agrupats en dos grans blocs, aprofundirem en els problemes de traducció i d'ajust. Per començar, analitzarem com afecta l'origen d'aquesta història i l'existència d'altres versions i traduccions. Tot seguit, comentarem la traducció de noms propis i les equivalències de determinats fragments. A continuació, obrirem el bloc que parla sobre l'ajust centrant-nos en els aspectes formals del capítol. Comentarem el format en vers i la relació entre l'ajust i la sincronia labial. En darrer lloc, tractarem el tema de la representació dels sons i parlarem dels codis d'ajust, de les interjeccions i dels gestos així com de la traducció dels recursos expressius al català. Per concloure, reflexionarem sobre el conflicte entre les convencions de la llengua escrita i les concessions que es pot permetre el traductor.

3.1. ALTRES TRADUCCIONS: UN ORIGEN DE CONTE

Abans de comentar els problemes propis de traducció d'aquest episodi, caldria posar en context l'origen del text, ja que és molt particular. *The Gruffalo's Child* és originàriament un conte infantil de l'escriptora anglesa Julia Donaldson publicat l'any 2004 com a continuació de l'èxit editorial *The Gruffalo* de l'any 1999. Es tracta d'un clàssic modern de la literatura infantil del Regne Unit que ha venut més de 13 milions de còpies en 58 idiomes, ha rebut prestigiosos

premis arreu del món i se n'han representat adaptacions a Broadway i a West End. Arran de tot aquest reconeixement internacional, no només es va publicar la segona part l'any 2004, sinó que la BBC va apostar per fer una versió televisada de dibuixos animats de cada conte, que es van emetre el dia de Nadal de 2009 i 2011 respectivament³.

En conseqüència, la traducció s'havia d'elaborar a partir d'uns condicionants que no convé deixar de banda en cap moment. En primer lloc, el fet que el text provingui d'un conte es fa palès en l'estil de narració, amb la presència d'un personatge que fa de narrador oral com en les rondalles i els contes populars. En català disposem de dos temps verbals per narrar accions en passat: el passat perifràstic i el passat simple. Si bé és cert que aquest últim se sol fer servir en les rondalles i contes tradicionals, els hem emprat indistintament segons les característiques del fragment per assegurar una bona sincronia. La història, a més, està farcida de recursos propis d'aquest gènere com ara repeticions de fórmules, epítets, hipèrbats i estereotips, elements que posen en relleu la tria lèxica de l'autora. Per estereotips entenem expressions que evocuen el gènere del conte mitjançant una tria lèxica i unes col·locacions molts particulars. Per veure-ho més clar, per a la frase "The mouse jumped down from the twig and smiled." (00:22:03) de l'original hem proposat "El ratolí, amb un somriure sota el nas va baixar de l'arbre d'un saltiró." En la traducció s'ha buscat reproduir aquest efecte de tal manera que l'episodi evoca el llenguatge tradicional dels contes de la mateixa manera que ho fa l'original.

En segon lloc, calia saber si qualsevol de les versions havia estat prèviament traduïda per valorar si calia cenyir-se a la traducció o bé fer propostes noves. Els episodis de la BBC no han estat traduïts ni al català ni al castellà i només existeixen alguns subtítols al castellà, fets per aficionats. Ara bé, pel que fa als llibres la situació canvia considerablement. Tot i que *The Gruffalo's Child* no ha

³ El vídeo original es pot trobar a WEILAND, J; HEIDSCHOTTER, U (dir.) (2011) *The Gruffalo's Child*. [pel·lícula] Regne Unit: BBC One.

Per facilitar la tasca dels correctors, amb propòsits únicament docents, n'hem posat una còpia que es pot consultar temporalment en aquest enllaç:

https://drive.google.com/file/d/0B_3orBkk8NfhaEg3MWFmRFZsWIE/view?usp=sharing

estat traduït ni al català ni al castellà, a diferència de *The Gruffalo*, tenint en compte que els personatges són gairebé els mateixos en tots dos llibres, analitzar les opcions que s’havien fet servir en la primera entrega no era mala idea.

3.2. PROBLEMES DE TRADUCCIÓ

3.2.1. Traducció de noms propis

Seguint la premissa bàsica que sosté que en l'àmbit de l'animació infantil quan un nom propi és significatiu, convé traduir-lo —tal com apuntaven Borràs i Matamala (2009)— i guiant-nos de la traducció al català de Pau Joan Hernández (2008); hem optat per les següents traduccions.

ORIGINAL (ANGLÈS)	TRADUCCIÓ (CATALÀ)
Owl	Mussol
Snake	Serp
Fox	Guineu
Mouse	Ratolí
Big Bad Mouse	Ratolí Malvat
Gruffalo	Grúfal
The Gruffalo's Child	La criatura del Grúfal

Si analitzem les equivalències que apareixen a la taula, podem adonar-nos que s’han emprat diversos procediments de traducció. Els tres personatges antagonics s’han traduït de manera literal, deixant de banda el fet que en l’original tots tres reben un gènere masculí. Pel que fa al ratolí, sempre que no es faci referència com a *Big Bad Mouse* també hem optat per l’equivalència literal. Ara bé, en la resta de casos, com que es tracta d’un personatge principal, que es repeteix al llarg de tota l’obra, ha estat necessari resoldre els problemes d’ajust. La traducció literal hauria resultat excessivament llarga i molt difícil de fer quadrar amb les boques dels ninots, és per això que l’opció de Ratolí Malvat és molt més adequada. D’aquesta manera, el sentit queda lleugerament modificat, però a canvi, assegurem una bona sincronia.

Pel que fa a *Gruffalo* cal destacar que el nom original, tal com s'explica en la primera entrega de la història, és un antropònim inventat i compost per l'onomatopeia grr i l'animal *buffalo* (búfal). En l'edició de paper traduïda al català, ja es va traduir per Grúfal, un argument més a favor de mantenir la coherència denominativa. Per tant, a l'hora de traduir-lo, també hem optat per Grúfal.

Quant al nom de la protagonista, *The Gruffalo's Child*, ha estat força més complicat per una sèrie motius. Abans de res cal recordar que es tracta d'un personatge nou i com a tal no documentat, així que no ens podíem valer del criteri o de l'opinió d'altres traductors. Tot i que coneixíem l'equivalència de *Gruffalo* en català, calia resoldre el problema que ens plantejava el mot *child*. D'una banda, en català existeixen poques paraules sense gènere marcat que funcionin en aquest context per designar aquesta paraula. De l'altra, hi ha una clara intenció per part de l'autora de no seguir els estereotips convencionals a l'hora d'anomenar i de descriure la filla d'aquest monstre. Aquest personatge no apareix amb cap llacet rosa, ni amb vestit o faldilla, ni amb els llavis pintats ni cap de les altres marques que tradicionalment ens indiquen que un personatge és de gènere femení. Ni tan sols la veu o els gestos tampoc no es poden classificar amb una etiqueta o una altra. I, finalment, s'ha de tenir present que l'autora no ha escollit noms com ara *Gruffalette* o *The Gruffalo's daughter* o *The Gruffalo's girl* o *Lady Gruffalo*. En definitiva, el gènere de la protagonista és deliberadament molt ambigu i només som conscients del sexe del personatge en les tres úniques ocasions en què la narradora fa servir un pronom personal ("The Gruffalo's child was feeling brave, so she tiptoed out of the gruffalo cave" 00:06:02; "And she sat on a stump where the snow laid piled" 00:17:41; "The Guffalo's child unclenched her fist" 00:20:16). Així doncs, trobàvem poc adequat fer servir els recursos esmentats anteriorment per manllevar el nom de la protagonista, per la qual cosa opcions com *La filla del Grúfal*, *La Grufaleta* o *La petita Grúfal* es van descartar de bon començament. El següent pas va ser valorar si calia dir el nom de la protagonista cada vegada que apareixia en l'original i d'aquesta manera es van poder eliminar els casos més molestos, en

els quals el fet de mencionar el nom posava en perill l'estructura i la rima del fragment. En darrer lloc, i tenint en compte tots els condicionants mencionats, es va optar per *La criatura del Grúfal*, que apareix en els fragments on no perillen les normes de sincronia.

3.2.2. Equilibri entre forma i sentit

Per acabar aquest bloc de problemes de traducció voldríem afegir les dificultats que hem tingut a l'hora de traduir les amenaces dels animals rivals. Als diàlegs que mantenen amb la criatura del Grúfal, els animals indiquen al monstre on pot trobar el Ratolí Malvat i ho fan rimar amb algun menjar que contingui la paraula *gruffalo*. En aquests casos, la nostra prioritat ha estat conservar la rima, més que no pas el plat en concret i preservar el to d'amenaça dels enunciats, per la qual cosa s'han descartat les traduccions literals. A la taula que hi ha a continuació es poden veure les traduccions proposades:

CODIS DE TEMPS	ORIGINAL (ANGLÈS)	TRADUCCIÓ (CATALÀ)
00:09:08	But he's down by the lake, eating Gruffalo cake.	Però el trobaràs al llac que veus allà, cruspint-se un Grúfal per sopar.
00:13:59	But he's somewhere nearby, eating Gruffalo pie.	Però deu ser a prop preparant una safata per menjar Grúfal amb xocolata.
00:17:06	He's-he's under a tree... drinking... Gruffalo tea.	M'ha-m'ha dit que, m'ha dit que feia un pastís... o potser galetes... de Grúfal amb anís.

Com podem observar aquests fragments permeten que el traductor s'allunyi del text i elabori equivalències més lliures, però que mantenen el to de l'original. En part és gràcies al fet que no apareguin en pantalla cap dels plats esmentats, ja que aleshores caldria cenyir-se molt més al menjar en qüestió i no a l'amenaça. Finalment, cal tenir en compte els casos en què el personatge tartamudeja i fa pauses molt marcades que condicionen encara més la traducció perquè són fragments on l'ajust ha de ser molt minuciós.

Recollint tot el que s'ha dit fins ara i per concloure el bloc de problemes de traducció podem afirmar que la major dificultat ha estat trobar les equivalències en català dels noms dels personatges i dels rodolins en els quals es nombrava el Grúfal. Malgrat que en alguns casos la traducció literal és vàlida, s'ha pogut comprovar com aquests fragments de la traducció requereixen unes equivalències més creatives, que s'ajustin al format característic del text.

3.3. PROBLEMES D'AJUST

A continuació, encetarem el bloc de problemes d'ajust que se centra en els aspectes formals de l'episodi. En aquest apartat estudiarem la relació entre el format audiovisual, que demana tot un procés d'ajust, i la rima del guió. Pel que fa a la traducció, aquesta relació provoca dos fenòmens: per un costat, es poden produir canvis de contingut en algun fragment i, per l'altre, el traductor sovint ha de renunciar a la traducció literal perquè està condicionat per una sèrie de restriccions audiovisuals a l'hora de fer quadrar les rimes.

3.3.1. Sincronia i rima

L'ajust i la sincronia, elements que no estan presents en la traducció literària, són els responsables pels quals el traductor ha d'enginyar una solució equilibrada per tal de no renunciar ni a la forma ni al sentit. Per exemple, quan apareixen primers plans de vocals molt marcades, com a l'escena en què el Grúfal renya la criatura del Grúfal (00:02:45) i diu "because if you do, the Big Bad Mouse will be after you", s'ha cregut convenient fer coincidir el mateix so vocàlic final i traduir-ho per "si no fas cas a ningú, el Ratolí Malvat se't crupirà a tu". Una cosa similar podem trobar en la descripció del Ratolí Malvat, el fragment que fa "et vigila amb uns ulls que fondrien qualsevol vitrall" (00:04:00), en què el mot *pools* de l'original ("his eyes are like pools of terrible fire"), que correspon a *ulls* en la traducció, es pronuncia molt emfàticament.

Així doncs, podem constatar que el fet que no es pugui optar per una traducció literal sense tenir en compte el que està passant a la pantalla produeix alteracions i fins i tot canvis substancials com veurem a continuació.

Recordem que el format del text oral és la primera característica que cal tenir en compte per a traduir correctament aquest projecte. Es tracta d'un arxiu audiovisual de dibuixos animats en vers i com a tal s'han de respectar les convencions del gènere i mantenir tant la sincronia com la rima. Per tant, la forma juga un paper molt important i en aquest intent de respectar-la al màxim podem observar com la traducció s'ha allunyat de l'original i ha esdevingut més lliure. S'ha optat per conservar el sentit de l'original i adaptar l'estructura tan particular a la llengua d'arribada. Com a conseqüència, hi ha fragments que han sofert canvis importants per poder cenyir-se a aquest criteri. En la taula que hi ha al final d'aquest paràgraf hem inclòs uns quants exemples per il·lustrar millor el que hem explicat.

CODI DE TEMPS	ORIGINAL	TRADUCCIÓ
00:01:03 – 00:01:13	—The Gruffalo's been here. —No! Too small.	—Aquestes petjades són del Grúfal? —No, no ho són.
00:02:36 – 00:02:41	No Gruffalo should ever set foot into the deep dark wood.	Cap Grúfal no és benvingut en un bosc tan gran i temut.
00:02:45 – 00:02:49	Because if you do, the Big Bad Mouse will be after you.	Si no fas cas a ningú, el Ratolí Malvat se't cruspirà a tu.
00:02:52 – 00:02:59	I met him once —said the Gruffalo—. I met him a long, long time ago.	Un dia el vaig veure —va confessar— i ni t'imagines com em vaig espantar.
00:03:42 – 00:04:11	The Big Bad Mouse is terribly strong and his scaly tail is terribly long. His eyes are like pools of terrible fire and his terrible whiskers are tougher than wire.	El Ratolí Malvat és d'allò més forçut i té una cua llarga que t'agafa desprevingut. Et vigila amb uns ulls que fondrien qualsevol vitrall/ i té uns bigotis llargs com punxes de metall.
00:07:26 – 00:07:41	Aha! Oho! A trail in the snow. Whose is this trail and where does it go?	Ahà! Ohó! Vés per on! Unes marques a la neu que no sé de qui són.

Podríem dir que en aquests casos, el traductor s'ha de cenyir més que mai al principi de la traducció per sentit i destinar els esforços a preservar la forma rimada de tot el guió ja que és la part més complexa. No s'hi val traduir literalment, sense prestar atenció als moviments labials, a l'espai disponible o a la rima ja que llavors trairíem el propòsit de l'autora de crear una història rimada.

En conclusió, cal traduir les rimes fent-les encaixar en els espais en què intervenen els personatges. La relació entre el format del text i els rodolins és tan estreta que no es podria concebre una bona traducció sense algun d'aquests elements.

3.3.2. Representació de sons

En aquesta secció tractarem la representació de sons en la traducció audiovisual i en l'episodi que hem traduït. Per començar, veurem la diferència entre interjeccions, onomatopeies, exclamacions i recursos expressius, i analitzarem com els hem d'anotar en el guió traduït. Tot seguit, comentarem com hem resolt el conflicte entre gestos i interjeccions i prestarem atenció als casos fronterers. Finalment, ens centrarem en la traducció de recursos expressius, classificats per sentiments, i explicarem el fenomen del canvi de ritme i volum de paraules de l'anglès al català.

Un dels principals trets definitoris dels productes audiovisuals d'animació per a infants és la presència contínua de recursos expressius de tota mena. Quan se'ns encarrega traduir un producte així i fer-ne l'ajust és important distingir una interjecció d'un so paralingüístic que emet el personatge. Ara bé, cal reflexionar en què ens podem basar a l'hora de fer aquesta separació, saber distingir una cosa de l'altra i no confondre elements. Per no cometre errors terminològics definirem breument cada mot abans d'explicar la representació de sons d'aquest episodi.

A causa del seu context oral, és senzill confondre els conceptes interjecció, onomatopeia, exclamació i recurs expressiu. Començarem amb les interjeccions

i les onomatopeies, que sens dubte són les més similars. D'acord amb el Diccionari de l'Institut d'Estudis Catalans (DIEC2), una interjecció és un mot o locució invariable que equival sintàcticament a una oració i expressa l'actitud del parlant, estableix una comunicació entre el parlant i l'oient o evoca un soroll o un moviment. Cuenca (2008: 3199) a la Gramàtica del Català Contemporani ja en recull els problemes de caracterització i defineix la interjecció com "una classe de mot invariable que es caracteritza perquè no es pot definir lèxicament, és a dir, no presenta un significat lèxic de caràcter referencial. Expressa valors pragmàtics (tradicionalment identificats amb sentiments com el dolor, l'alegria, la sorpresa, etc.), sovint difícilment concretables, en especial si es consideren fora de context. Sintàcticament, una interjecció equival a una oració completa", però no prototípica perquè no manté l'estructura de subjecte-predicat pròpia les oracions. Tal com defineix Matamala (2004), les interjeccions es poden classificar seguint dos paràmetres ben diferenciats: la forma i la funció. D'entrada, segons la forma, les interjeccions poden ser pròpies o impròpies. Segons Matamala (2004: 165) "les interjeccions pròpies no deriven de cap categoria gramatical, sinó que són crits que han passat a formar part del sistema de la llengua". Dins d'aquest grup també inclou les interjeccions impròpies que ja no es perceben com a tals a causa de l'elevat grau de gramaticalització que han sofert. Per contra, les interjeccions impròpies són substantius, adverbis o locucions que perden la seva categoria gramatical original quan s'utilitzen com a interjecció. Ara bé, les interjeccions també es poden classificar segons la funció que realitzen en interjeccions expressives (que transmeten l'actitud de l'emissor), interjeccions conatives (amb les quals l'emissor crida l'atenció del receptor), interjeccions fàtiques (que manifesten la relació entre l'emissor i el receptor), interjeccions metalingüístiques (que organitzen el discurs) i interjeccions onomatopeiques o representatives (que reproduïxen un so). Com podem observar, el terme *onomatopeia*, no fa referència a la categoria gramatical, sinó a la formació de la paraula, és a dir, estableix que prové de la representació d'un so. És per això que el DIEC2 defineix una onomatopeia com "una formació de mots a partir de la imitació de sons naturals i també el mot que en resulta", ja que un substantiu (el zum-zum

de les abelles), un verb (xiuxiuejar), un adjectiu (dringadís) o una interjecció (quiquiriquic) poden tenir origen onomatopèic al marge de la seva categoria gramatical. En definitiva, tant l'onomatopèia com la interjecció estableixen una grafia per als sons, però l'onomatopèia és el procés de creació d'un mot per mitjà de la representació d'un so, sense cap valor sintàctic preestablert, mentre que les interjeccions sí que tenen autonomia sintàctica (són una categoria gramatical per se) i funcionen com a oració.

En canvi, quan parlem d'una exclamació ens referim a un tipus de modalitat d'oració: l'exclamativa. Les oracions exclamatives serveixen per expressar emfàticament un missatge amb sorpresa, admiració o d'altres sentiments i es distingeixen per una entonació especial i per un accent marcat en alguns mots, conegut com a relleu fonètic.

Per acabar, un recurs expressiu és qualsevol de les tècniques establertes que un autor fa servir en un fragment de la seva obra per aconseguir un efecte especial en el lector i augmentar l'expressivitat del missatge. Existeixen llargues llistes de recursos expressius, també anomenats figures retòriques, la majoria dels quals provenen de la retòrica grecolatina. Les classificacions que se n'han fet al llarg de la història també són nombroses, però a grans trets els podríem organitzar en quatre grans grups:

- figures fòniques, relacionades amb l'aspecte oral: sons, entonació, ritme d'intensitat.
- morfosintàctiques, relacionades amb l'estructura de les paraules i les combinacions de mots a la frase.
- semàntiques, relacionades amb el significat de les paraules.
- lògiques, relacionades amb la construcció del discurs⁴.

⁴ Classificació extreta del portal educatiu del professor Jaume Closa, professor de llengua i literatura catalanes a la facultat d'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona. URL: <http://www.xtec.cat/~jclosa12/pau/htm/recursos1.htm> (Darrera consulta: 2 de maig de 2015)

En relació amb aquests elements, a la Gramàtica de la llengua catalana, Badia (1994) en proposa una altra classificació que descriu els elements anteriors com a subtipus que pertanyen a les modalitats dels enunciats exclamatius. Així doncs, defineix i distingeix els següents:

- interjeccions pròpies: són crits més o menys articulats, normalment d'una sola síl·laba, als quals s'associa un sentiment poc precís.
- interjeccions impròpies i vocatius. Les interjeccions impròpies són mots comuns de la llengua que, emprats amb valor exclamatiu, perden totalment o parcialment el seu significat propi. Els vocatius són noms propis que no perden significat, sinó que l'intensifiquen.
- frases exclamatives: formades per dues o més paraules, de les quals una sol ser un verb explícit o implícit.
- oracions gramaticals normals exclamatives, que es diferencien de les enunciatives per les seves característiques particulars com ara l'entonació, el relleu fonètic, les articulacions alterades, el ritme, etc.

3.3.3. Interjeccions i codis d'ajust

Dit això, procedirem a explicar les dues opcions que se solen fer servir per representar sons en les traduccions per a doblatge: d'una banda les interjeccions en català, entre les quals hi ha les onomatopeïques, i de l'altra, els codis d'ajust. Si bé és cert que hi ha una sèrie de convencions a l'hora de triar, hi ha casos que es tracta d'una opció força personal i subjectiva del traductor. En general es recomana emprar codis d'ajust quan els personatges riuen, per exemple, perquè llavors l'actor de doblatge ja interpretarà aquella rialla com li sembli més adequat. En canvi, en el cas de les interjeccions, com que tenen equivalències documentades entre llengües i contingut sintàctic, convé traduir-les per la interjecció corresponent. Així doncs, és important no confondre els sorolls que puguin emetre els personatges amb la voluntat de guanyar expressivitat (que serien codis d'ajust, la majoria dels quals gestos) i la

representació que fem dels sons. Els gestos en doblatge són un tipus de codi d'ajust que representen un so poc nítid que emet un personatge amb la boca i que s'entén com a recurs expressiu del discurs. Hem de tenir sempre present que l'actor de doblatge no disposarà del guió original i que hem d'anotar els recursos expressius segons com volem que siguin representats.

Pel que fa a les interjeccions, és ben sabut que, a l'hora d'escollir-ne una, hi ha un ampli ventall d'opcions i que el criteri subjectiu de cada traductor pot variar. Així doncs, hem recorregut a una eina que aplega un bon grapat de recursos expressius i hem escollit el *Diccionari d'Onomatopeies i altres interjeccions* de Manel Riera-Eures i Margarida Sanjaume com a font de referència entesa en aquest àmbit.

Quant als codis d'ajust hi ha un llistat força establert amb els símbols que serveixen per marcar-los. Com podreu observar al guió traduït, el més estès és el gest (G) i en els fragments més problemàtics se sol dubtar entre un gest o la representació del so en forma d'interjecció. Vegeu l'annex 2 per consultar el recull de codis d'ajust més utilitzats en les traduccions per a doblatge, que documenta Chaume (2003: 160-162).

Tot seguit, abans de poder parlar dels casos fronterers, haurem d'aclarir què hem inclòs sistemàticament al calaix de codis d'ajust. En primer lloc, els sons més evidents són les rialles ofegades o els sons poc nítids, que estan a mig camí entre una exclamació i una interjecció i que són molt difícils de transcriure ja que sovint no contenen cap so vocàlic. En podem trobar una mostra just al començament del vídeo, al minut 00:01:14, quan la mare esquiol deixa anar un so després que els seus fills se sorprenden. En segon lloc, sons per expressar dubte que estan a cavall entre l'onomatopeia *hum* i el so *ah*, però que no es distingeixen amb prou claredat (ex: quan apareix el Grúfal, 00:02:34). En darrer lloc, el reguitzell de sons que fa la serp quan s'ofega. Sembla que en anglès digui "I can't move, help!" però es fa difícil d'assegurar-ho al cent per cent. Sabem que existeix una interjecció que designa el so d'algú que s'ofega o ennuega (*ug*), però hem cregut que no valia la pena incloure-la,

perquè el so és intermitent i poc clar. A més, preferim escriure un codi de manera que l'actor el representi com cregui convenient i no es quedi limitat a la interjecció que proposem. Finalment, doncs, el fragment ha quedat així: (OFEGANT-SE) (Gs) / (Gs) / Ah! (Gs).

Per acabar aquest apartat parlarem sobre els casos fronterers. Els casos fronterers són aquelles situacions en què no queda clar si es tracta d'un soroll, i com a tal pertoca transcriure'l amb un codi d'ajust, o si per contra és una interjecció que convé documentar al diccionari de referència. Ja hem comentat anteriorment el nostre mètode: si el cas fronterer està recollit en l'obra de Riera-Eures i Sanjaume, hem optat per escriure la versió catalana; en canvi, si el so no correspon a cap entrada del diccionari pel que fa a significat, s'ha expressat per mitjà d'un codi d'ajust (habitualment un gest).

En conclusió, podem assegurar que cada cas fronterer ha estat analitzat en particular i que s'ha pres una decisió valorant l'adequació, sense renunciar a la correcció ni a la genuïnitat. Sobretot, però, hem tingut present en tot moment el fet que la traducció només serà llegida pels actors de doblatge i que, per tant, ha de ser un document pràctic per a ells que no els limiti la seva feina d'interpretació.

3.3.4. Traducció d'interjeccions al català

Continuem parlant d'interjeccions i dels criteris que hem seguit per a classificar-les. No només és complicat decidir si hem d'escriure una interjecció o un codi d'ajust, sinó que també pot ser un maldecap escollir-ne la millor traducció. Si bé és cert que el diccionari que hem esmentat abans és una eina molt útil per trobar les equivalències de les interjeccions en quatre llengües, cal aclarir que es proposen tantes alternatives per accepció, que es fa difícil saber quina escau millor. És per això que, a més de les instruccions que hem detallat en l'apartat anterior, de vegades ha calgut partir de la intuïció, de les imatges i del temps disponible de cada cas.

A continuació, hem agrupat una sèries de casos problemàtics segons el sentiment que expressen i hem afegit una justificació de la decisió presa.

Pel que fa a l'expressió d'un ensurt, molt abundant en l'episodi, hem arribat a la conclusió que, si no es tracta d'una expressió clara com ara *ajuda!*, ho considerem un gest i l'hem escrit com a codi d'ajust (G). Atès que la resta de crits són poc nítids o que es tracten d'una inspiració sense cap vocal, ens sembla més acurat transcriure'l com a gest.

Per contra, hem establert que la sorpresa s'expressa amb la interjecció *ah!*, mentre que l'admiració amb la interjecció *oh!*. Tot i que en el diccionari s'admeten totes dues com a vàlides i que sovint són intercanviables, hem entès que calia distingir l'una de l'altra per evitar confusions i abusos innecessaris. No obstant això, en els casos fronterers, en què és complicat identificar el significat que expressa un so, hem optat per posar-hi el codi de (G) i que sigui l'actor que l'interpreti com calgui.

Ara bé, també hem considerat convenient no excedir-se en l'ús de les interjeccions *ah* i *oh*, que resulten repetitives amb facilitat, de manera que quan ens ha estat possible hem procurat escriure-hi alternatives. Exemples d'aquest fenomen serien les escenes en què la criatura del Grúfal veu aparèixer unes animalons blancs enmig de la neu (00:11:39) o quan l'esquirol petit deixa anar un so una mica decebut (00:25:00). Tant per espai com per adequació, l'opció "però, què?" en el primer cas i "vaja..." en el segon compleixen la mateixa funció que qualsevol altra combinació d'interjeccions monosil·làbiques.

Un altre exemple remarcable de traducció és l'onomatopeia que pronuncia el mussol com a salutació: *too-whit-too*. En català, les interjeccions correctes per a representar el so d'aquest animal són les opcions següents: *uh*, *hu*, *uuu* i *xut*. Així doncs, per reproduir d'una manera més fidedigna el so de l'animal i per omplir l'espai que ocupa l'expressió anglesa, s'ha traduït per *uh-uh-uuh*.

En d'altres ocasions, ens hem basat en una interjecció correcta per crear una variant. Ens referim al cas de *Aha! Oho!*: en català l'onomatopeia reconeguda al

diccionari d'interjeccions és *ahà* i *ohó* no consta enlloc com a alternativa. Ara bé, s'ha valorat que valia la pena mantenir l'onomatopeia com a l'original per conservar la repetició i la rima. Tenint en compte el context infantil i que és un recurs expressiu, que el significat és transparent i que no conté cap so forà, l'hem considerada una bona opció.

Un dels casos més problemàtics ha estat decidir com transcriure el soroll que es fa en aspirar pel nas, ja sigui per ensumar alguna cosa o perquè es plora. Des d'un bon començament es van valorar aquestes tres opcions: *hum*, *esnif* o el codi d'ajust (ENSUMA). Tenint en compte que el diccionari d'interjeccions recull les dues primeres onomatopeies com a vàlides per qualsevol context, vam pensar que calia utilitzar-les. Per intuïció, vam entendre que *esnif* és una interjecció més pròpia d'un nen que arrenca a plorar i que *hum* no té un ús tan restringit. Ara bé, si haguéssim escrit qualsevol d'aquestes opcions, l'actor llegiria la interjecció, reproduiria el so exacte que hem escrit. En canvi, si anotem (ENSUMA) l'actor pot decidir si fer un so no vocàlic, si canviar-hi una vocal o qualsevol altre canvi que faci augmentar el realisme del fragment. Un cas similar és el so que es fa quan s'empassa saliva. En totes dues situacions, el so que estem habituats a sentir no té una representació gràfica senzilla perquè es tracten de sons no vocàlics, poc nítids, tot i que molt habituals. Per tant, en aquest últim exemple fer servir un *ug* trauria naturalitat a la traducció i valdria molt més anotar un gest (G) i que l'actor segons el personatge que interpreta, empassi saliva fent el so que s'adeqüi més. Així doncs, hem optat en primer lloc pel codi d'ajust (ENSUMA) i en el segon per un gest (G) perquè són les opcions més flexibles i que ofereixen més possibilitats a l'hora de ser representades.

Pel que fa als roncs, no es tracta d'una decisió tan complicada perquè només existeix una interjecció possible. Tot i així, les escenes en què apareix un personatge roncant, sol ser el soroll de fons. Amb altres paraules, són intervencions llargues que la resta de personatges trepitgen contínuament. Per tant, hem de resoldre l'interrogant de com hauríem de fer constar que el so que s'estén més enllà de la intervenció del personatge. Una opció seria escriure l'onomatopeia cada vegada que sentim roncar, una altra seria fer servir una

interjecció a la primera intervenció i un codi d'ajust a les següents o reduir-ho tot a codis d'ajust. Hem notat que el més important en aquests casos és detectar quan un personatge trepitja el so dels roncs. Per això, hem preferit escriure el codi d'ajust (RONCA) i ajustar-ho al màxim amb les imatges en pantalla mentre la resta de personatges intervenen. Una mostra d'això és aquest fragment del minut 00:05:01, en què els roncs són intermitents i queden interromputs per la veu de la narradora i els gestos d'un altre personatge:

GRÚFAL	(RONCA) (Gs)
CRIATURA	(T) (G) / (G)
GRÚFAL	(T) (RONCA) (Gs)
MARE ESQUIROL	(OFF) Una nit qualsevol quan el Grúfal dormia...
GRÚFAL	(T) (RONCA) (Gs)
CRIATURA	(T) (Gs) / Uuuf!
MARE ESQUIROL	(OFF) ...la criatura del Grúfal s'avorria.
CRIATURA	(Gs)
GRÚFAL	(T) (Gs) / (OFF) (RONCA)
CRIATURA	(T) (Gs) / (G) / (G)
GRÚFAL	(T) (ON) (Gs) / (OFF) (RONCA)
CRIATURA	(G) / (G)
MARE ESQUIROL	(OFF) Era molt valenta i no tenia pors / així que amb molta cura va tocar el dos.

Finalment també voldríem destacar un altre cas, en el qual els roncs es mantenen al llarg de tota una intervenció de fons. Per tal de facilitar la lectura del guió i no anar tallant les intervencions de manera poc acurada, hem optat per fer una petita acotació sobre els roncs en el minut 00:24:03, com podeu veure a continuació.

GRÚFAL	(RONCA) (<i>continua per sota de tota l'escena</i>)
MARE ESQUIROL	(OFF) El ratolí va seguir el rastre fins a l'última petjada. / I dins la cova, la criatura del Grúfal no semblava tan espantada.

El dolor es pot expressar amb diverses interjeccions, com ara *au*, *ah* o *ai*. De nou es tracta de saber quina escollir partint de la base que totes tres són correctes. La intuïció personal ha fet que ens decantéssim majoritàriament per

au tot i que per no emprar-lo de manera excessiva, hem fet servir les altres en determinats contextos. A títol personal i per sincronia labial hem fet servir majoritàriament *au*. Ens fa l'efecte que *au* té un to més expressiu, més infantil i més recurrent en sèries infantils. La interjecció *ai* la reservàrem per expressions més llargues, acompanyades d'una explicació "Ai, quin mal" i descartàrem *ah* perquè ja la fem servir per a expressar sorpresa.

El riure típic d'infant, el que en anglès es diu *giggle*, no correspon al cent per cent amb cap de les interjeccions que expressen el so de rialles en català. El que més s'hi assembla és *hi, hi, hi* però, de nou, no és l'opció que hem emprat en el casos en què la rialla és extensa. En d'altres, el riure és més obert i no té aquest matís infantil, per la qual cosa s'escauria més l'onomatopeia *ha, ha, ha*. Com hem comentat anteriorment, les rialles queden representades amb codis d'ajust (RIU) o (RIALLA) encara que trobem un equivalent molt acurat al diccionari.

Altrament, una qüestió tipogràfica que ens hem vistos forçats a analitzar és si existeix algun criteri per allargar les vocals d'una interjecció. En el diccionari d'interjeccions, podem llegir exemples en què la vocal es duplica, es triplica o es repeteix encara més cops aleatòriament. Aquest recurs expressiu és molt freqüent, però com que no hem trobat cap criteri d'autoritat, hem optat per allargar-les segons la durada de l'emissió. Tot i així, com que entenem que és un criteri força subjectiu, varia depenent del cas.

Per acabar, ens centrarem en els recursos expressius que s'han substituït per d'altres de genuïnament catalans. Ja hem comentat abans un parell d'exemple (però què? i vaja...), però n'hi ha d'altres que també són interessants i que a simple vista poden passar desapercebuts. Utilitzar expressions com ara *vejam* o *renoi* aporten el mateix significat que les exclamacions de l'original alhora que evitem l'abús d'interjeccions repetitives i enriqueim el guió amb lèxic típic dels contes infantils. L'únic aspecte que caldria valorar és si aquesta substitució es fa d'acord amb les normes de sincronia.

Havent dit tot això podem constatar que el més difícil d'aquesta fase és, per una banda, saber escollir d'un llistat d'interjeccions correctes la que s'adeqüi més al cas particular i de l'altra, decidir el nombre de vegades que cal repetir una expressió quan es tracta d'un so extens.

3.3.5. Ritme i volum de paraules

Hem pogut experimentar que habitualment es produeix un fenomen força interessant en la traducció audiovisual de l'anglès al català. A causa de les característiques intrínseques de cadascuna de les llengües, la tendència del traductor sol ser d'escurçar el discurs quan es tradueix al català. El cert és que en català i en anglès no trobem ni el mateix ritme ni volum de paraules en les intervencions dels personatges i, atès que el format condiciona la tria de paraules pel que fa a sincronia i espai temps, cal enginyar una opció equilibrada en la qual no es perdi el sentit ni el format del text original. No obstant això, el nostre episodi va en contra d'aquesta propensió sintetitzadora. Podem observar com aquests dibuixos animats parlen a poc a poc, vocalitzant i allargant molt diàlegs de frases curtes. Això en català ens resulta molt artificial, fins i tot per a un producte infantil, és per això que hem farcit els diàlegs amb més paraules que l'original i hem optat per un ritme més viu a l'hora de pronunciar el text oral. A part d'això, la sintaxi i el lèxic també difereixen ja que l'anglès té un ampli repertori de paraules curtes en el seu vocabulari quotidià i normalment s'expressa amb una sintaxi senzilla, amb poques oracions subordinades. Tanmateix, en el català espontani abunden les dislocacions, la pronominalització i els mots en general són lleugerament més llargs.

Com a mostra del que esmentem, podríem citar una frase que diu la Serp al minut 00:09:10 "but he's down by the lake". En anglès, allarguen el so de l'oclusiva final de manera que el ninot obre i tanca la boca. En la traducció hem aprofitat aquest moviment labial de més per afegir-hi una síl·laba de manera que quedi "el trobaràs al llac que veus allà". Un altre exemple més agosarat seria la descripció que fa la criatura del Grúfal del Mussol al minut 00:13:37. En aquest cas, hem aprofitat la veu en off per afegir unes quantes paraules més

per facilitar la rima. Així doncs, hem passat de "His tail is short and he doesn't have whiskers of any sort" a "La cua de tan curta no val la pena i de bigotis, no en té de cap mena".

4. CONCLUSIONS

Un cop finalitzat el treball és hora de fer balanç de la feina feta i de treure conclusions.

L'objectiu que em vaig marcar en començar aquest treball va ser comprovar si era capaç de fer una traducció ajustada d'un producte d'animació rimada i entendre les particularitats i els condicionants del gènere als quals un traductor ha de fer front per tal de dur a terme la seva feina. D'entrada, puc corroborar que la proposta de traducció està feta i revisada i que, al marge de la meua inexperiència en el món de la traducció audiovisual, ha estat una tasca laboriosa, però assequible i fructífera. Per concloure aquesta experiència, al marge del treball de fi de grau, m'agradaria poder fer un *fundub* del guió traduït per acabar de comprovar, d'una manera atractiva i definitiva, si la meua proposta de traducció és vàlida i adequada.

L'aprenentatge principal que extrec d'aquest treball és el fet d'haver-me enfrontat al repte de redactar un treball d'aquesta magnitud. Val a dir que al llarg de la carrera no he hagut de realitzar gaires treballs analítics, i els pocs que he fet no comportaven una càrrega de feina tan gran com aquest. El procés de documentació ha estat molt enriquidor i interessant, ja que he hagut de llegir sobre molts àmbits diversos, però alhora també m'ha despertat un sentiment agredolç. D'una banda, observo davant meu com el camp de coneixement titulat *traducció* és inabastable i extensíssim. De l'altra, extrec la força i l'empenta de voler continuar aprenent i llegint i endinsar-me encara més en l'ofici del traductor. Així doncs, sense desanimar-me i mica en mica, espero anar adquirint aptituds per tal de poder exercir com a traductora en un futur —espero— que no gaire llunyà.

No voldria acabar sense subratllar la importància de saber documentar-se i conèixer les condicions de treball en el món de la traducció audiovisual. Conceptes com ajust, adequació, sincronia i versemblança prenen una

importància cabdal i cal estar molt familiaritzat amb les particularitats d'aquest tipus de traduccions per tal de no cometre errors. Fins ara el text es limitava a uns quants fulls que contenien el fragment d'una obra escrita. Amb aquest treball m'he adonat que el text adopta una altra dimensió perquè ha d'estar en harmonia amb la imatge i l'esforç de mantenir aquest equilibri és molt difícil, requereix molt feina, constància i paciència, però és enormement gratificant.

Finalment, a títol personal, aquest treball m'ha engrescat a seguir descobrint els àmbits de traducció més creativa i a conèixer amb més detall les modalitats de traducció audiovisual. La meva passió per la llengua encara s'ha avivat més amb la traducció d'un text tan estimulante com aquest i espero que els textos que tradueixi en un futur també em permetin jugar amb la riquesa de la llengua catalana.

5. BIBLIOGRAFIA

AGOST, Rosa; CHAUME, Frederic (1996) "L'ensenyament de la traducció audiovisual".
Dins de: HURTADO, Amparo *La enseñanza de la traducción*. Castelló: Universitat Jaume I,
pàgs 207-212

_____ (1999) "La traducción audiovisual". Dins: HURTADO,
Amparo (dir.). *Enseñar a traducir: metodología en la formación de traductores e intérpretes*.
Madrid: Edelsa, pàgs. 182-195

AGOST, Rosa (1999) *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Barcelona:
Ariel.

BADIA i MARGARIT, Antoni Maria (1994) *Gramàtica de la llengua catalana*. Barcelona:
Enciclopèdia Catalana.

BORRÀS, Elisenda; MATAMALA, Anna (2009) "La traducció dels noms propis en pel·lícules
d'animació infantils". *Quaderns. Revista de Traducció*, vol. 16, pàg. 283-294.

BRUGUÉ, Lydia (2013) *La traducció de cançons per al doblatge i l'adaptació musical en
pel·lícules d'animació: anàlisi de les versions catalana i espanyola de tres pel·lícules nord-
americanes contemporànies per a tots els públics*. Universitat de Vic: departament de
Traducció, Interpretació i Llengües Aplicades. Pàgs 152-158 i 429-432 [Consultable en
línia: <http://www.tesisenred.net/handle/10803/127396> Darrera consulta: 28 de maig de
2015]

CHAUME, Frederic (2003) *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo.

_____ (2004) *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

CLOSA, Jaume (2012) "Els recursos expressius" *Com preparar l'examen de llengua
catalana i literatura*. [en línia] URL: <http://www.xtec.cat/~jclosa12/pau/htm/recursos1.htm>
(Darrera consulta: 2 de maig de 2015)

COMES, Lluís; MATAMALA, Anna (2002) *La traducción de cine de animación*. Mòdul en línia per al postgrau virtual de traducció audiovisual. Barcelona: UAB. *Apud*: MATAMALA, Anna (2009) "La traducció de productes d'animació per a doblatge en català" a *Quaderns Divulgatius*, 36: XVI Seminari sobre la Traducció a Catalunya: Còmic, manga i conte il·lustrat. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. [Consultable en línia: <http://www.escriptors.cat/files/q36.pdf> Darrera consulta: 2 de maig de 2015]

COMES, Lluís (2007) "El doblatge en català". *Quaderns del CAC. La qualitat de la llengua en els mitjans audiovisuals*. Núm. 28, maig-agost 2007. Pàgs 45-51.

CORPORACIÓ CATALANA DE MITJANS AUDIOVISUALS (2015) "La llengua del doblatge" *El llibre d'estil de la CCMA* [en línia] URL: <http://esadir.cat/traduccio/lallengua> (Darrera consulta: 2 de maig de 2015)

CUENCA, Maria Josep (2008) "Els connectors textuais i les interjeccions". Dins: SOLÀ, Joan *et al.* (dir.). *Gramàtica del Català Contemporani*, Barcelona: Empúries, pàgs. 3173-3237.

GILABERT, Ana; LEDESMA, Iolanda; TRIFOL, Alberto (2001) "La sincronización y la adaptación de guiones cinematográficos". Dins: DURO MORENO, Miguel (coord.) *La traducción para doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra, pàgs. 325-330.

HERNÁNDEZ, Pau Joan (2008) *El Grúfal*. Madrid: MacMillan Traducció de: DONALDSON, Julia; SCHEFFLER, Axel (il.) *The Gruffalo* (1999)

IZARD, Natàlia (2004) "Versemblança i oralitat en la traducció audiovisual". Dins: *Quaderns Divulgatius*, 24: XI Seminari sobre la Traducció a Catalunya. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. Pàgs 35-41 [Consultable en línia: <http://www.escriptors.cat/files/q24.pdf> Darrera consulta: 2 de maig de 2015]

MATAMALA, Anna (2004) *Les interjeccions en un corpus audiovisual. Descripció i representació lexicogràfica*. Universitat Pompeu Fabra: Institut Universitari de Lingüística

Aplicada. Barcelona. [Consultable en línia: <http://www.tdx.cat/handle/10803/7498> Darrera consulta: 28 de maig de 2015]

————— (2009) "La traducció de productes d'animació per a doblatge en català" a *Quaderns Divulgatius*, 36: XVI Seminari sobre la Traducció a Catalunya: Còmic, manga i conte il·lustrat. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana. [Consultable en línia: <http://www.escriptors.cat/files/q36.pdf> Darrera consulta: 2 de maig de 2015]

————— (2010) "Translations for dubbing as dynamic texts: strategies in film synchronisation" *Babel*, vol. 56, núm. 2, 101-118. [Consultable en línia: <http://ddd.uab.cat/record/117063> Darrera consulta: 2 de maig de 2015]

NORD, Christiane (1991) *Text Analysis in Translation*. Amsterdam: Rodopi.

O'CONNELL, Eithne (2003) "What Dubbers of Children's Television Programmes Can Learn from Translators of Children's Books?" *Meta*, vol. 48, núm. 1. Dublin. [Consultable en línia: www.erudit.org/revue/meta/2003/v48/n1/006969ar.html Darrera consulta: 2 de maig de 2015]

SANJAUME, Margarida; RIERA-EURES, Manel (2010) *Diccionari d'onomatopeies i altres interjeccions*. Barcelona: Eumo. Col·lecció: Llengua i text.

WEILAND, J; HEIDSCHOTTER, U (dir.) (2011) *The Gruffalo's Child*. [pel·lícula] Regne Unit: BBC One.

ZABALBEASCOA, Patrick (1996) "Translating jokes for Dubbed Television Situation Comedies". Dins: *The Translator*, vol. 2, núm. 2. Londres: St Jerome Publishing.

6. ANNEX I: CODIS D'AJUST

A continuació hem fet un recull dels codis d'ajust més utilitzats en les traduccions per a doblatge, que documenta Chaume (2003: 160-162).

(ON) → veu en on. Es col·loca quan la intervenció d'un personatge apareix en escena i se li veu la boca. No cal escriure'l a principi de cada *take*, tret que la intervenció anterior hagi estat amb veu en off.

(OFF) → veu en off. Es col·loca quan la intervenció d'un personatge apareix en escena, és a dir, que és fora de camp.

(G) → gest. Qualsevol so paralingüístic poc nítid que emeti un personatge. Si en fa més d'un, s'escriu en plural així: (Gs).

/ → pausa. Chaume estableix una diferència entre les pauses curtes, inferiors a cinc segons (/), i les pauses llargues, entre cinc i quinze segons (//).

(D'E) → d'esquena. Es col·loca quan la intervenció d'un personatge apareix en escena, però està d'esquena.

(TAP) → boca tapada o (SB), sense boca, es col·loca quan la intervenció d'un personatge apareix en escena, però no se li veu la boca.

(T) → trepitjant, la intervenció del personatge trepitja el diàleg del personatge anterior. La variant en català occidental és (X), que prové de *xafar* tot i que també és habitual emprar les formes espanyoles (PIS) o (P).

(CRIT) → indica una crit que no correspon a cap interjecció.

(CRIDA) → indica que el text a continuació s'ha de representar cridant .

(RIU/RIUEN) o (R) → indica una rialla.

(XIUXIUEJA) → indica que el text a continuació s'ha de representar xiuxiuejant.

(CANTUSSEJA) → indica que el personatge cantusseja una melodia indefinida.

(A) → indica que s'avança l'entrada de la intervenció.

(CP) → canvi de pla.

(IE) → inici de l'efecte de so (telèfon, ràdio, televisió, megàfon).

(FE) → final de l'efecte de so.

(ATT) → A través del telèfon.

(ATR) → A través de la ràdio.

(ATV) → A través de televisió.

(AMB) → soroll d'ambient.

(ADLIB) → literalment *ad libitum*. Diàlegs d'ambient improvisats, sense transcendència per a la història, generalment de fons, que en la mescla final resultaran gairebé indesxifrables. Es col·loca quan hi ha moltes veus alhora que amb prou forces s'entenen.

(REVER) → cal afegir l'efecte de reverberació.

(SS) → sense so, el personatge mou la boca, però no emet cap so.

7. ANNEX II: TRADUCCIÓ

THE GRUFFALO'S CHILD

LA CRIATURA DEL GRÚFAL

Traducció: Clàudia Rosa

ESQUIROL GRAN	Mmm?
ESQUIROL PETIT	(G) / Qui ha passat per aquí?
ESQUIROL GRAN	(XIUXIUEJA) El Grúfal.
ESQUIROL PETIT	(G) / Mare! / (OFF) Aquestes petjades són del Grúfal?
MARE ESQUIROL	Hum... No! / No ho són.
ESQ. GRAN/PETIT	(G)
MARE ESQUIROL	(G)
ESQUIROL PETIT	De qui poden ser?
MARE ESQUIROL	De qui poden ser?
ESQUIROL PETIT	(G)
MARE ESQUIROL	(G) Vejam, / jo us diré de qui poden ser.
CRIATURA	(G) / Oh! / (RIU) / (G) / (ENSUMA)
INSERT	LA CRIATURA DEL GRÚFAL.

CRIATURA	(Gs) / (Gs)
ERIÇÓ	Hum! (G) / (G)
CRIATURA	(RIU)
ERIÇÓ	(CRIDA)
CRIATURA	Au!
ERIÇÓ	(Gs)
CRIATURA	(T) (G)
ERIÇÓ	(T) (Gs)
CRIATURA	(T) Oh!
ERIÇÓ	(T) (Gs)
CRIATURA	(T) Ah! (Gs) (RIU) / (Gs) / (Gs) / Oooh!/ (OFF) Oooh! / (ON) (Gs) (CRIDA)
GRÚFAL	(Gs)
CRIATURA	(T) (Gs)
GRÚFAL	(T) Grr!
ESQ. GRAN/PETIT	(G)
MARE ESQUIROL	El Grúfal digué que...
GRÚFAL	cap grúfal no és benvingut en un bosc tan gran i temut.
CRIATURA	(T) (Gs) Per què no?
GRÚFAL	Per què no? / Oh!

CRIATURA (T) (Gs)

GRÚFAL (OFF) Si no fas cas de (ON)ningú, (OFF) el Ratolí (ON)
Malvat se't crupirà a tu.

CRIATURA (ENSUMA)

GRÚFAL Un dia el vaig veure.

MARE ESQUIROL (OFF) Va confessar.

GRÚFAL I ni t'imagines com em vaig espantar.

GRÚFAL (G)

CRIATURA I com és, pare? / Digue'ns la veritat. / És d'allò més dolent
i d'allò més (OFF) malvat?

GRÚFAL (G) / No me'n recordo gaire.

MARE ESQUIROL (OFF) El Grúfal contestà.

CRIATURA (G) / (Gs) / (Gs) / (Gs)

GRÚFAL (G)

CRIATURA (G)

MARE ESQUIROL (OFF) Va fer una mica de memòria...

GRÚFAL (Gs)

MARE ESQUIROL (T) (OFF) ...i es va posar a pensar.

GRÚFAL (Gs) / El Ratolí Malvat / (OFF) és (ON) d'allò més forçut.

CRIATURA D'allò més forçut?

GRÚFAL (OFF) I té una (ON) cua llarga (OFF) que t'agafa desprevingut.

CRIATURA (OFF)Desprevin(ON)gut?

GRÚFAL (OFF) Et vigila (ON) amb uns ulls que fondrien qualsevol vitrall.

CRIATURA Qualsevol vitrall?

GRÚFAL (OFF) I té uns bigotis llargs com (ON) punxes (XIUXIUEJA) de metall.

ESQUIROL PETIT Punxes de metall!

CRIATURA (OFF) El Ratolí (ON) Malvat / és d'allò més forçut / (OFF) i té una cua llarga que t'agafa desprevin(D'E)gut. / (ON) Et vigila amb ulls que fondrien qualsevol vitrall / i té uns bigotis llargs com punxes de / (OFF) (XIUXIUEJA) metall!

GRÚFAL (G) / (Gs)

CRIATURA (ON) El Ratolí Malvat.

GRÚFAL (RONCA) (Gs)

CRIATURA (T) (G) / (G)

GRÚFAL (T) (RONCA) (Gs)

MARE ESQUIROL (OFF) Una nit qualsevol quan el Grúfal dormia...

GRÚFAL (T) (RONCA) (Gs)

CRIATURA (T) (Gs) / Uuuf!

MARE ESQUIROL (OFF) ...la criatura del Grúfal s'avorria.

CRIATURA (Gs)

GRÚFAL (T) (Gs) / (OFF) (RONCA)

CRIATURA (T) (Gs) / (G) / (G)

GRÚFAL (T) (ON) (Gs) / (OFF) (RONCA)

CRIATURA (G) / (G)

MARE ESQUIROL (OFF) Era molt valenta i no tenia pors / així que amb molta cura va tocar el dos.

CRIATURA (Gs) / (G) / (Gs)

MARE ESQUIROL (OFF) La neu tot ho cobria / i el vent gèlid bufava.

CRIATURA (RIU)

MARE ESQUIROL (OFF) La criatura del Grúfal al bosc s'endinsava.

CRIATURA (Gs) (CRIDA) / Ui! (Gs) / (G) / (G) / (Gs) / (RIU) (Gs) / (Gs) / (TAP) (G)

ERIÇÓ (CRIDA) / (Gs)

CRIATURA Ahà! / Ohó! / (OFF) Ves per on! / (ON) (Gs) Unes marques a la neu / (G) / que no sé de qui són! / (Gs) / Oh! / (Gs)

MARE ESQUIROL (OFF) Va aparèixer una cua en un munt de llenya nevada.

CRIATURA Podria ser aquesta la cua / del Ratolí Malvat? / (CRIDA) / (G)

MARE ESQUIROL (OFF) Reptant va fugir l'animal.

CRIATURA (G)

SERP (Gs)

CRIATURA (T) (Gs) (CRIDA) (Gs) / (Gs)

SERP (T) (Gs)

CRIATURA Oh!

SERP (OFEGANT-SE) (Gs) / Ah! (Gs)

CRIATURA (T) (G) / (G) / Però quin ull més menut! / I al cos no hi té bigotis. / No, res punxegut! / Ha, ha, ha! Tu no ets el Ratolí Malvat!

SERP (Gs) / (Gs) / (Gs)

CRIATURA (T) (G) / (G) / (Gs)

SERP (T) Uh!

CRIATURA (T) (Gs)

SERP (Gs) / No, no ho sóc. (D'E) (Gs)

MARE ESQUIROL (T) (OFF) Va contestar

SERP (ON) (G) Però... el trobaràs al llac que veus allà.

CRIATURA Ha! / (D'E) (Gs)

SERP (OFF) (G) / (ON) Cruspint-se un grúfal per sopar / (RIU)

CRIATURA (G) / (G) / Oh! / Ai! / Oh! / Ai! / (Gs) / (G) / (Gs) / (D'E) (RIU) / (ON) (RIU) / (CRIDA) / Ai, ai, ai! / Ecs! / (Gs) / (G) / (G) / (G) / (G)

SERP (RIU)

CRIATURA (G) (CRIDA) / (Gs) / (Gs) / (D'E) (G) (CRIDA) / (ON) (Gs) /
(Gs) / (D'E) Uf! (G)

SERP (G)

CRIATURA (G)

ESQ. GRAN/PETIT Uau!

MARE ESQUIROL (G)

ESQ. GRAN/PETIT (G)

MARE ESQUIROL (G)

MARE ESQUIROL La neu tot ho cobria i el vent gèlid bufava.

CRIATURA (Gs) / Jo no tinc por! Ai!

MARE ESQUIROL (OFF) (G) La criatura del Grúfal assegurava.

CRIATURA (T) (Gs) /Però què...? / (G) / (G) / (G) / Ooh! / Ahà! /
Ohó! / Ves per on! / Unes petjades a la neu / que no sé de
qui són! / (G) / (G) / (G) Oh! / (D'E) (Gs) / (G) / (ON) (Gs)
/ (XIUXIUEJA) Veig dos ulls brillants a dalt en aquell forat./
(G) Podrien ser aquests, els ulls del Ratolí Malvat? / (G) /
(Gs) / (Gs)

MUSSOL (G) / (Gs)

CRIATURA (T) (CRITS)

MUSSOL (G)

CRIATURA (T) (Gs) / (Gs)

MUSSOL (T) (G) / (Gs)

CRIAT. / MUSSOL (CRITS)

MUSSOL Uh!

CRIATURA (T) (CRIDA)

MUSSOL (Gs) / (CRIDA)

MARE ESQUIROL (OFF) Volant va caure l'animal.

CRIATURA (TUS) (Gs)

MUSSOL (T) (Gs)

CRIATURA (T) La cua (OFF) de tan curta no val la pena i de bigotis,
(ON) no en té de cap mena.

MUSSOL (T) (Gs) / (Gs)

CRIATURA (T) Tu no ets el Ratolí Malvat!

MUSSOL Uh-uh-uh!/ No, no ho sóc / (Gs) / (G) / (Gs) / (Gs) (OFF)
Però... (ON) deu ser a prop preparant una safata (G) / per
menjar / grúfal amb xocolata!

CRIATURA (G)

MUSSOL (ON-OFF) (Gs) (CRITS) / (G)

CRIATURA (G)

MARE ESQUIROL (OFF) La neu tot ho cobria i el vent gèlid bufava.

CRIATURA (Gs) / (TREMOLA) (Gs) Jo no tinc por!

MARE ESQUIROL (OFF) La criatura del Grúfal assegurava.

CRIATURA (Gs)

ESQUIROL GRAN I ja està?

ESQUIROL PETIT (G)

MARE ESQUIROL (G)

CRIATURA (G) / Oh! / (OFF) Ahà! / (ON) Ohó! Ves per on! / Uns rastres a la neu / que no sé de qui són! / (Gs) / Ah! / (TAP) (Gs) / (XIUXIUEJA) Un morro amb bigotis (D'E) en un cau amagat. / (G) Podria ser aquesta la casa (TAP) del Ratolí Malvat? (Gs) / (ON) (Gs) / (Gs)

GUINEU (T) (RONCA) / (RONCA)

CRIATURA (T) (CRIDA) / (Gs)

GUINEU (T) (CRITS)

CRIATURA (Gs)

MARE ESQUIROL (OFF) (XIUXIUEJA) Amb cautela va fugir l'animal.

CRIATURA (T) (G) Ah! (Gs) / (Gs) / Què? (Gs)

GUINEU (OFF) Grrr... (ON) (G)

CRIATURA (T) (G) Ah! (Gs) / Té uns ulls molt apagats. / (OFF) A la cua té pèls (ON) ben pentinats.

GUINEU (ENSUMA) (G)

CRIATURA I els bigotis no són esmolats.

GUINEU (T) (G) Uh! (Gs) Atxim! / (Gs)

CRIATURA (T) No ets el Ratolí Malvat!

GUINEU (CRIDA) (Gs) / Grúfal!

CRIATURA (OFF) No ets el (ON) Ratolí Malvat! (G)

GUINEU Malvat?

CRIATURA (G)

GUINEU Oh! Jo, no! / No ho sóc. (Gs) (OFF) M'ha dit que, (ON) (G) m'ha dit que feia un pastís / o... potser galetes / (Gs) de Grúfal amb anís. / Ha ha! / Ha! / (D'E) (G) / (Gs)

CRIATURA Ooh! / (Gs) / Tot és mentida.

MARE ESQUIROL (OFF) Molt trista va sospirar / i es va asseure / una estona / sense saber on anar.

CRIATURA (G) / Ja no crec / en el Ratolí Malvat. / (TAP) (PLORA)

RATOLÍ (G) / (G) (ENSUMA) Ah! / (RIU) (G) / (OFF) (XIULA)

CRIATURA (T) (G) / (G)

RATOLÍ (D'E-OFF) (XIULA) (ON) Uuuf! / (G)

CRIATURA Però vet aquí un ratolinet / que (OFF) s'havia amagat./ (ON) (G) No és gaire gros, ni malvat: és més aviat (OFF) petit!

RATOLÍ (G) (RIU) (G)

CRIATURA (OFF) Però em sembles prou bo per un mos de mitjanit.

RATOLÍ	(G) / (XIULA)
CRIATURA	(ON) (G)
RATOLÍ	(Gs)
CRIATURA	Grrr!
RATOLÍ	(Gs) / (Gs) Espera! / Espera!
CRIATURA	(T) (G)
MARE ESQUIROL	(OFF) Demanà el ratolí
RATOLÍ	(OFF) Abans que em puguis menjar. (ON) / (Gs) Uf! (G) Jo (G) / sé / d'un amic meu / (RIU) amb qui hauries de parlar.
CRIATURA	(G)
RATOLÍ	Si m'apropes a una branca d'aquell.../ (G) arbre pelat, / (OFF) faré venir el (ON) meu amic / tan dolent i (XIUXIUEJA) malvat.
CRIATURA	(G)
MARE ESQUIROL	(OFF) La criatura del Grúfal el deixa anar i obeeix.
CRIATURA	El Ratolí Malvat! / De debò que existeix?
RATOLÍ	Mmm!
CRIATURA	(G)
RATOLÍ	(G)
MARE ESQUIROL	(OFF) Es va enfilegar a l'arbre, el ratolí somrient./ Llavors va saludar...

RATOLÍ (T) (G)

MARE ESQUIROL (OFF)... i va dir:

RATOLÍ Estigues quiet (OFF) i molt atent.

CRIATURA (Gs)

MARE ESQUIROL (OFF) Al cel sortí la lluna.

CRIATURA (T) (G)

MARE ESQUIROL (OFF) Era gran i meravellosa.

CRIATURA (G) (CRIDA)

MARE ESQUIROL (OFF) De sobte va aparèixer una gran ombra espantosa.

CRIATURA (G)

RATOLÍ Grrrrrrr!

CRIATURA (CRIDA)

RATOLÍ (OFF) Però qui és aquest animal (ON) tan dolent, malvat
(OFF) i forçut?

RATOLÍ Grr!

CRIATURA (G)

RATOLÍ (OFF) Amb una cua i uns bigotis que t'agafen desprevingut.

RATOLÍ Grr!

CRIATURA (G)

RATOLÍ (T) (OFF) Té unes orelles immenses / i amb una sola mà...

CRIATURA	(T) (CRIDA)
RATOLÍ	(OFF) ...pot llençar una avellana / (ON) amb la força d'un volcà. Grr! / Grr!
CRIATURA	(T) (CRIDA) / El Ratolí Malvat!
MARE ESQUIROL	(OFF) Va xisclar morta de por.
RATOLÍ	Grr!
CRIATURA	(G) (CRITS)
RATOLÍ	(T) Grr!
CRIATURA	(T) (CRIT)
RATOLÍ	Grr! Grr! Grr! / (TUS) Aaah! / (G) Ha, ha! Uuf! (Gs)
ESQ. GRAN/PETIT	El ratolí!
MARE ESQUIROL	Mmm! El ratolí, (OFF) amb un somriure sota el nas, / va baixar de l'arbre d'un saltiró
CRIATURA	(Gs) (CRIDA)
GUINEU	Aaaug!
RATOLÍ	Ahà-ha-hà! / Ohó! / Ves per on! / Unes empremtes a la neu / que no sé de qui són.
CRIATURA	(TAP) (G) El Ratolí (OFF) Malvat!
MUSSOL	(T) (G) / (Gs)
CRIATURA	(Gs)
RATOLÍ	(CANTUSSEJA)

CRIATURA	Ai, ai, ai! Ai, ai, ai!
SERP	(T) Ui! (Gs)
MUSSOL	(TAP) (Gs)
RATOLÍ	(T) (Gs) (RIU) Mussol! (G)
CRIATURA	(Gs) / (TAP) Buuuf! / (ON) (Gs) / (G) (RIU)
GRÚFAL	(OFF-ON) (RONCA) (<i>continua per sota de tota l'escena</i>)
CRIATURA	(T) (RIU) / (G) Uaaah! / (G) (Gs) / El Ratolí Malvat. (RIU) (G)
GRÚFAL	(OFF) (RONCA)
MARE ESQUIROL	(OFF) El ratolí va seguir el rastre fins a l'última petjada. / I dins la cova, la criatura del Grúfal no semblava tan espantada.
CRIATURA	(T) Mmm...
GRÚFAL	(ON) (RONCA)
MARE ESQUIROL	(OFF) La criatura del Grúfal ja no s'avorria/ mentre el Grúfal ben profundament/ roncava/ i dormia.
RATOLÍ	(T) (Gs) Aaaah!
ESQUIROL GRAN	Uaaau!
ESQUIROL PETIT	Uau!
MARE ESQUIROL	(RONCA)
ESQ. GRAN/PETIT	(RIUEN)

ESQUIROL PETIT (RIU)

ESQUIROL PETIT Eh? / Vaja...

ESQUIROL GRAN Grrrr!

ESQUIROL PETIT (T) (G) / Aah!

ESQUIROL GRAN (T) (G) (RIU)

ESQUIROL PETIT Gr!

ESQ. GRAN/PETIT (OFF) (RIUEN) / Mmm (RIUEN)

MARE ESQUIROL (RIU)