

Subtitulació i implicacions cognitives en la recreació dels personatges

Laura Santamaria

Professora de la Universitat Autònoma de Barcelona

No deixa de ser una paradoxa que hàgim decidit d'incloure la subtitulació en un debat sobre els tipus de traducció que amaguen el procés de trasllat als ulls dels nous destinataris del text, ja que els subtítols es fan prou evidents als espectadors quan els han de llegir per tal de comprendre la narració fílmica. Però malgrat ser un dels pocs tipus de traducció on comparteixen un mateix espai el text original i el text traduït, no sempre s'ha considerat la subtitulació com una modalitat de traducció.

La subtitulació sovint ha estat vista com una crossa que permet als nous espectadors d'arribar al text traduït d'una manera similar com el text original havia arribat als seus espectadors. I aquesta és la finalitat de la subtitulació, que es fa encara més evident quan va adreçada al col·lectiu d'espectadors sords o amb dificultats auditives. En aquests casos, les cadenes de televisió (com ara Televisió de Catalunya) no subtitulen directament del text original, sinó que parteixen de la versió doblada. Aquesta decisió es basa en la voluntat que els espectadors sords puguin veure la televisió en família i rebre el producte audiovisual de la mateixa manera que els altres membres de la família sense discapacitats auditives.

Aquesta estratègia de les cadenes de televisió ens podria servir de punt de partida per a la reflexió sobre la traducció en general, però en el cas de la subtitulació ens fa adonar que en el joc de mirades que desperta el text audiovisual, la mirada del traductor n'és una més, ja que s'afegeix a la mirada i a la memòria de l'espectador.

El text audiovisual ens narra una història a partir dels personatges que hi intervenen, i les seves paraules s'interrelacionen, alhora, amb les mirades que crea el text fílmic, constituït pels plànols, procediments mínims de construcció de sentit, i per les seqüències, els grans segments que amb contigüitat i ben estructurats crearan el significat del text fílmic. Hi és també la banda-imatge: imatges fotogràfiques, mòbils, múltiples, com a expressió significant. I la banda-so, amb la música, els efectes, els sorolls. Per aquesta raó, malgrat que moltes vegades el guió té molt poc a veure amb el film, és l'únic material que es tradueix.

Com que en les produccions cinematogràfiques la informació arriba als espectadors del canal visual (amb elements verbals i no verbals) i del canal auditiu (verbal i no verbal), tot i que

només es tradueixen els diàlegs (i, de vegades, els rètols que apareixen en pantalla i les cançons que se senten), la traducció audiovisual ha rebut el nom de traducció subordinada, apel·latiu que subratlla la relació de subordinació del text escrit a les imatges que poden veure els espectadors.

Tot i així, no fa gaires anys que hi ha consens a l'hora de qualificar la subtitulació de traducció. Tant és així que un dels primers llibres sobre la subtitulació recalca ja en una de les primeres pàgines (Ivarsson, 1992, p. 7): «This book is about subtitling, not translation». També alguns mitjans de comunicació (Sianel Pedwar Cymru) s'havien negat a contractar traductors per fer tasques de subtitulació i en algunes universitats (Universitat de Copenhaguen) es negava l'accés als guions a les classes de subtitulació.

Tot aquest galimaties era fruit de les diferències que s'observaven entre el procés de traducció i de subtitulació. Normalment, quan parlem de traducció ens referim al trasllat complet del text original i, en canvi, quan es tracta de formes de traducció «subordinada», les imatges es consideren universals (i, consegüentment, no són tractades), mentre que es reconeix en el material verbal la necessitat de ser traslladat adequadament. Així, podríem derivar que els textos fílmics han creat un llenguatge universal que pot ser reconegut per tots els espectadors arreu del món i que només cal el suport de la traducció per als codis verbals (auditius i visuals).

Per centrar el debat en la recreació dels personatges que es fa en la subtitulació, partirem dels elements que els defineixen socialment. D'una banda, el seu llenguatge, és a dir la varietat lingüística que fan servir, els encasella en un espai social determinat. Però també les referències culturals que utilitzen serveixen per acabar de definir-los dins d'un sector concret de la població.

La subtitulació divergeix del doblatge pel fet que incrementa el joc entre oralitat i escriptura. Una de les característiques del llenguatge escrit respecte de l'oral és la condició de producte acabat, però sabem que en cinema i en televisió res no es deixa a l'atzar i que els diàlegs han estat estudiats fins a l'últim detall, amb la voluntat de poder assegurar que aconseguiran l'objectiu desitjat.

En el procés de subtitulació, primerament es parteix d'un diàleg escrit, per tant d'un text escrit per ser dit com si no fos escrit, com diria Gregory. En segon lloc, un cop l'escrit, planificat i elaborat —acurat amb els mínims detalls per reeixir en la il·lusió d'oralitat— ha passat a ser oral, és aleshores quan el subtitulador ha d'aconseguir que el discurs oral emès sigui resumit i passat a un text escrit, que es correspongui al màxim amb el registre oral, però tenint en compte que les limitacions formals, gramaticals, normatives imposen una sèrie de restriccions a la transcripció.

A més a més, el text subtitulat haurà de ser forçosament breu, amb la qual cosa un dels primers sacrificis que farà el traductor serà el d'aquells elements més expressius, els que aporten informació sobre el parlant, que si s'entenen bé les imatges es podrien desprendre a partir dels codis visuals, fent prevaler els més descriptius i narratius. De fet, es tracta d'un procés d'inscripció, una transcripció del discurs oral sotmesa als paràmetres de la llengua escrita. Aquest

procés és en bona mesura un procés d'interpretació. I per això s'ha relacionat també la subtitulació amb la interpretació.

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

Mely (1998) destaca que les característiques comunes que comparteixen la traducció audiovisual i la interpretació són les següents (Mely, 1998, p. 93):

ce sont plutôt les capacités à synthétiser, à paraphraser, à retenir l'essentiel, à redonner des idées plus que des mots, que sont mises en œuvre.

Luyken (1991) ressalta dues consideracions més com a factors diferenciadors de la traducció audiovisual en general i la subtitulació en concret respecte d'altres modalitats de traducció (Luyken, 1991, p. 154):

the original must be altered and abridged.

La necessitat de sintetitzar també condiona les tècniques de traducció que es poden fer servir per a la traducció de les referències culturals, al mateix temps que el fet de poder sentir els diàlegs originals condiona l'estratègia global de traducció.

D'una banda, certs procediments de traducció, com l'ampliació, l'explicitació o la paràfrasi que s'utilitzen en altres formes de traducció que no requereixen tanta economia d'espai, no poden ser emprats en la subtitulació per la necessitat de condensar la informació del text oral. I de l'altra, no es poden introduir grans canvis per acostar la referència cultural aliena al nou públic, ja que els espectadors senten la banda original. Conseqüentment, el préstec conceptual (més que no pas l'adaptació o la supressió, pel fet que sentim en el diàleg original el terme que s'ha fet servir) acostuma a ser la forma de traducció més emprada amb tot l'esforç cognitiu que exigeix als espectadors.

Per tant, el caràcter sintètic dels subtítols pot influir en el concepte de *sincronia de caracterització* (entenem *sincronia de caracterització* —Fodor, 1976— com la coincidència entre el personatge que crea el text original i el text traduït), de tal manera que el fet que els referents no siguin coneguts (o identificats malament) en la cultura d'arribada pot dificultar la comprensió del personatge de ficció.

Si l'estratègia traductora és estrangeritzant, com més productes audiovisuals veiem d'una mateixa cultura, més ampliïm els coneixements sobre la seva societat. En aquesta nova situació, canvia el paper del traductor com a mediador cultural, ja que a mesura que el conjunt dels espectadors van ampliant els coneixements sobre la realitat aliena, cal menys intervenció per

aproximar els trets culturals que no són propis. Cal no oblidar, però, que els ponts de comunicació que erigeixen els traductors, quan es tracta de referents culturals, pel fet de tractar-se d'objectes que tenen un valor expressiu definit pel seu capital cultural, prenen cos a partir de la ideologia que representen.

Així, ens adonem que ja no cal buscar una traducció per a *hooligans* o per a *Halloween* perquè a mesura que anem adquirint nous coneixements sobre els altres la distància cultural s'escurça. És a dir que les cultures receptores de traduccions, incrementen el nombre de representacions socials per mitjà de la traducció que relaciona dues cultures diferents, una situació que podria ser considerada avantatjosa per a la cultura d'arribada, ja que n'incrementa el mestissatge.

Si analitzem amb més detall per què els cineastes fan servir referències culturals, ens adonem que al darrera de cadascuna hi ha també un concepte que representa una manera diferent d'entendre el món. Consegüentment, les referències culturals esdevenen trets distintius d'un grup per a la resta de grups de la mateixa societat, però també serveixen perquè cada membre del grup s'identifiqui com a tal a partir del referent.

Així, referències culturals com les institucions polítiques, o bé com l'afecció per una gastronomia determinada o una vestimenta concreta, són objectes culturals amb un valor cultural determinat socialment que cohesionen la integració dels membres de cada grup. Quan traslladem aquests objectes, traslladem també una estructura concreta de representacions de la realitat. Conceptes com el de *món lliure* que es fa servir als Estats Units per referir-se als sistemes polítics democràtics similars al seu quan són traslladats, si s'integren en el sistema de representacions de la cultura d'arribada, esdevenen uns referents que amplien la cohesió inicial, ja que els nous destinataris poden sentir que també formen part de la mateixa unitat cultural.

Els espectadors que s'han d'enfrontar a la necessitat de processar els referents, tots ells objectes amb capital cultural, que resulten incongruents un cop han estat traslladats apliquen estratègies cognitives per tal d'entendre el referent, categoritzar-lo i associar-lo a uns certs valors.

Si el trasllat dels elements que mostren una certa incongruència amb el sistema de representacions de la cultura d'arribada és estrangeritzant, aleshores el nou coneixement és perceptible, amb la qual cosa l'entrada de referents posa de relleu les diferències entre el sistema de representacions de la cultura original i de la cultura d'arribada amb la conseqüència que el coneixement implícit, emmagatzemat a partir del sentit comú de la societat destí de la traducció, esdevé explícit i pot arribar a desestructurar el sistema de representacions previ a l'entrada de representacions alienes.

D'aquesta manera els referents culturals aliens poden acabar per implantar-se en la societat que en rep les traduccions i esdevenir nous elements cohesionadors, ja que una vegada els referents pertanyen al coneixement implícit els individus arriben a oblidar que provenien d'una cultura aliena.

La pròpia naturalesa dels subtítols posa de relleu els elements culturals que no són propis de la cultura receptora perquè sovint trobem els termes estrangeritzants (*burka* o *sushi*) escrits entre cometes o en cursiva, fins que comencen a ser integrats en el sistema de representacions de la cultura destí i són aleshores préstecs acceptats (*pizza*) i finalment adaptats al nou sistema

morfològic (*hamburguesa*). En conseqüència, se subratlla en un primer moment la diferència entre *nosaltres* i *ells*, mentre que finalment l'adaptació del terme manifesta la integració dels individus en un mateix conjunt.

Com a resum, podem dir que la subtitulació tendeix a assimilar els personatges del producte cinematogràfic original en tant que apropa i neutralitza els trets lingüístics distintius que els caracteritzaven. Aquesta tendència, per la necessitat de síntesi i per tal d'ajustar el subtítol a les restriccions de la producció escrita, comporta que els elements conatius i expressius són els més propicis a desaparèixer. S'elimina juntament amb ells informació que pot provenir de la varietat lingüística concreta amb què s'hagin relacionat els diversos personatges de l'obra fílmica.

D'altra banda, la necessitat de sintetitzar la informació en els subtítols obliga a no poder fer servir certs procediments de traducció. Com a conseqüència, certs aspectes relacionats amb el personatge poden comportar identificacions diferents en la cultura d'arribada en relació amb la cultura d'origen si el trasllat no és prou adequat.

És a dir, mentre els personatges esdevenen més neutres i propers a la cultura destí a partir dels seus diàlegs i per les propietats intrínseques de la llengua escrita, els elements culturals, els seus referents culturals, es mantenen allunyats del nou públic. Conseqüentment, el gruix d'informació expressiva sobre cadascun dels personatges es va reduint

La permanència dels referents culturals en els subtítols pot ser una de les raons per les quals associem la subtitulació amb una forma de traducció molt fidel a l'original, malgrat la condensació d'informació que exigeix i que modifica, com hem vist, la percepció dels personatges en la cultura d'arribada.

De tota manera, són molt poques les pel·lícules subtitulades que podem veure en català si descomptem les hores setmanals de subtítols que Televisió de Catalunya ofereix per mitjà de les pàgines de teletext per als espectadors amb dificultat auditives. Cal pensar, doncs, que la influència de l'estratègia de traducció en els subtítols és molt menor a la incidència lingüística que podem pressuposar que exerceix el doblatge en els espectadors de productes doblats.

Bibliografia

- FODOR, István. *Film dubbing: Phonetic, esthetic and psychological aspects*. Hamburg: Helmut Buske Verlag, 1976.
- GREGORY, M.; CARROLL, S. *Language and situation: Language varieties and their social contexts*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1978.
- IVARSSON, Jan. *Subtitling for the media: A handbook of an art*. Estocolm: Transedit, 1992.
- LUYKEN, Georg-Michael [et al.]. *Overcoming language barriers in television*. The European Institute for the Media, 1991.
- MELY, Josie. «Professionnalisme et traduction dans l'audiovisuel». *Traduire*, núm. 178-179 (1998), p. 87-99.