

POLÍTIQUES I TENDÈNCIES DE LA TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL A EUROPA

1. INTRODUCCIÓ

La qüestió que plantejo en aquesta ponència es pot resumir així: per què tradicionalment la gran indústria del cinema ha aparentat de no donar importància a la llengua de les seves obres i, en canvi, ha controlat i controla fins al darrer minut l'aplicació estricta de polítiques lingüístiques que afavoreixen la circulació d'una llengua en detriment d'altres?¹

La gran festa anual i global de la concessió dels Oscars de l'Acadèmia de Hollywood ens ofereix l'exemple precís. L'Acadèmia té la «delicadesa» d'atorgar una estatueta a una categoria cinematogràfica molt particular: a la millor pel·lícula «en llengua estrangera». Pràctica que, per cert, han seguit la majoria de festivals «nacionals» del cinema (els Cesar a França, els Goya a Espanya, etc.). Però, el fet més significatiu dels premis «mundials» de Hollywood no és la deferència envers una sola pel·lícula produïda en alguna dels milers de llengües estrangeres. El fet més rellevant és que totes les altres estatuetses han estat i són concedides sempre a pel·lícules rodades en anglès (no pas doblades a l'anglès!).

Aquesta comunicació pretén, justament en aquest Any Europeu de les Llengües, centrar el debat en el fet de la llengua de l'audiovisual pensant especialment en Europa. En l'Europa de la Unió, però també en la més àmplia Europa del futur. Vol esbossar un estat de la qüestió sobre els conflictes entre llengües a l'audiovisual europeu, seguint la via oberta en altres ocasions (Gifreu, 1996). Tot i que el nivell de conflictivitat entre llengües tendeix a aug-

1. Aquest text és una versió revisada d'una primera aproximació presentada al seminari «European Audiovisual Summer School» (EASS), celebrat del 25 al 28 de març de 2000 a Torí.

mentar arreu, les llengües més afectades són òbviament les que tenen menys poder d'interlocució. Es tracta d'una problemàtica sorprenentment bandejada del debat audiovisual europeu actual. Aquesta comunicació intenta detectar i valorar els principals «nusos» conflictius en el cinema i la televisió. Pel que fa al cinema, proposa tres grans models de comprensió de les polítiques lingüístiques relatives al cinema en el mapa de la Unió Europea (UE). I en televisió, pretén fer remarcar l'existència a la UE d'un model hegemònic monolingüe, favorable a les llengües «oficials» de cada Estat. Acabaré fent unes breus propostes de reflexió i d'acció en relació amb la protecció de les llengües més febles a l'audiovisual europeu.

2. DE COM EL DEBAT AUDIOVISUAL IGNORA LES LLENGÜES

El debat sobre l'audiovisual europeu presenta una paradoxa sorprenent: mentre tothom canta les excel·lències de la diversitat cultural, la majoria d'interlocutors obliden les llengües. Ho advertia fa uns anys el professor finès Yves Gambier: «Dans la multiplication des débats sur le futur de l'audiovisuel, sur la diversification des programmes (généralistes, thématiques, interactifs, de proximité, etc.), on doit noter cependant une absence: celle *des langues*. L'explosion des industries de programmes, des multimédias, apparaît curieusement "aphone". Quand on tient compte des langues, c'est souvent sous un angle limité, plutôt négatif, comme un obstacle à la communication!» (Gambier, 1996, p. 8).

Aquesta exploració vol continuar i ampliar l'argumentació de Gambier. És hora de plantejar també en el debat de l'audiovisual europeu el doble rept: assegurar la *circulació* de les obres i dels serveis audiovisuals per damunt les barreres lingüístiques i, alhora, la *protecció* de les «llengües reals», sobretot de les més febles i/o de menys demografia. Per això, cal abordar l'anàlisi acurada de la problemàtica específica d'aquestes llengües en els circuits de l'audiovisual —i ben aviat també del multimèdia—, i proposar un conjunt de mesures que comprometin els principals actors en el foment i la protecció d'aquestes eines culturals tan delicades.

Dono per acceptada l'íntima relació entre llengua, narrativa audiovisual i recreació de la memòria particular (personal i col·lectiva). Disciplines com la sociologia de la memòria o la psicologia social troben, per exemple, en les respectives obres pioneres de Maurice Halbwachs i de L. S. Vygotsky, els fonaments d'aquesta orientació de recerca. La sociologia de la memòria, en desenvolupaments actuals com les obres de Namer (1987), de Middleton i Edwards (1990) o de Paolo Jedlowski (1994), centra la seva observació en les pràctiques socials de la memòria, i especialment, en les *pràctiques narratives* de la memòria. Com comenta Jedlowski, «l'ús del llenguatge —el conjunt de discursos

que es despleguen a l'interior d'una col·lectivitat— determina l'estructura de la *plausibilitat* i de la *rellevància* d'allò que es pot narrar, i així determina directament la representació que l'individu pot tenir del propi passat» (Jedlowski, 1999, p. 295).

Sabem que, almenys a Europa, la llengua ha estat històricament una de les principals bases de solidaritat per a la nació moderna com a «comunitat imaginada», tal com ha argumentat Benedict Anderson (1991). La llengua nacional, les llengües nacionals, han permès el floriment de les narratives nacionals, però també la recepció —a través de la traducció— de les narratives de les altres comunitats. La història de la traducció i de les seves formes i pràctiques se situa al centre de dos processos interdependents de la contemporaneïtat: la formació del mapa de les comunitats imaginades com a comunitats nacionals i també l'explosió de les noves relacions i dels nous conflictes interculturals entre les nacions i cultures del món. Em sembla indiscutible que, avui, tant la reformulació de les comunitats imaginades com l'explosió de conflictes interculturals passen sobretot per l'audiovisual.

En aquest sentit, m'interessa fer notar com les polítiques de traducció de l'audiovisual —que sovint han adoptat a Europa la fórmula d'una «absència» de política— han generat unes pràctiques i rutines de transferència lingüística en l'audiovisual específiques de cada país i/o de cada comunitat lingüística. Aquestes activitats relatives als usos lingüístics, i que afecten la producció, la circulació i sobretot la recepció de les obres audiovisuals, s'han anat consolidant com a autèntiques «institucions» sociolingüístiques, en el sentit que Even-Zohar dona al terme *institució* referit a l'activitat literària (1990):

The 'institution' consists of the aggregate of factors involved with the maintenance of literature as a socio-cultural activity. It is the institution which governs the norms prevailing in this activity, sanctioning some and rejecting others. Empowered by, and being part of, other dominating social institutions, it also remunerates and reprimands producers and agents. As part of official culture, it also determinates who, and which products, will be remembered by a community for a long time. (Even-Zohar, 1990, p. 37)

D'altra banda, com diu Venuti (1998, p. 158), l'estatus de la traducció ha esdevingut un dels testimonis únics de les «asimetries» que han estructurat les relacions internacionals durant els últims segles. Asimetries que tenen en la dominació de l'anglès la garantia de continuïtat hegemònica de l'àrea i dels valors (culturals i comercials) angloamericans un cop acabat el procés de descolonització. Aquest autor es declara obertament contra el paradigma de la «invisibilitat» del traductor, la teoria normativa predominant en la cultura angloamericana, que busca de produir l'efecte il·lusori de transparència del text.

The dominance of transparency in English-language translation reflects comparable trends in other cultural forms, including other forms of writing. [...] These developments have affected every medium, both print and electronic, by valorizing a purely instrumental use of language and other means of representation and thus emphasizing immediate intelligibility and the appearance of factuality. (Venuti, 1995, p. 5)

No és aquesta il·lusió de transparència del text la que ha prevalgut en les pràctiques habituals del doblatge exigides i controlades pels *studios* de Hollywood i ara, majoritàriament, aplicades als films, telefilms, telenovel·les i versions en vídeo?

3. ELS «NUSOS» DEL CONFLICTE ENTRE LLENGÜES EN EL CINEMA EUROPEU

M'interessa explorar aquí quins són els «nusos» principals dels conflictes entre llengües originats en la producció i circulació de les obres audiovisuals a Europa. Per qüestions de mètode i d'economia de temps, em limitaré d'una banda als països i a les comunitats lingüístiques de la Unió Europea, i de l'altra a les obres audiovisuals de ficció. Situaré els nusos problemàtics en un dels dos grans sectors tradicionals, el cinema i la televisió, cadascun dels quals ha tingut, fins ara, unes lògiques de mercat i de recepció força diferents.

La llengua de producció d'un film no és indiferent a ningú. Com no ho és tampoc la llengua de recepció d'aquest film. Ben al contrari, la llengua s'ha de considerar un factor de producció determinant, com també un factor clau de la seva comercialització i, al final, de la seva òptima recepció. La nostra experiència com a espectadors basta per fer veure la incomoditat insuperable de l'espectador enfrontat a un discurs o relat audiovisual del qual no controla la llengua (oral i/o escrita) que l'integra.

Des de l'adveniment del cinema sonor, la qüestió de la llengua ha passat a ser un factor decisiu del doble cicle «vital» que experimentarà el film: en primer lloc, del cicle de producció; en segon lloc, del cicle d'explotació comercial.

3.1. *La llengua en la producció*

Decidir la llengua de producció d'un film és ja d'entrada una opció determinant per al conjunt de la seva producció, per a la seva qualitat i les expectatives de circulació. Es poden aportar molts arguments i exemples que avalen la importància d'aquesta decisió de producció. L'exemple canònic es troba a Hollywood, i és l'opció indiscutible per la producció només en anglès —i preferiblement en anglès americà— dels grans *studios*. Tots els directors i ac-

tors estrangers que vulguin tenir alguna opció en la indústria de Hollywood han de posseir, abans de res, un domini perfecte de l'anglès.

Dos exemples europeus ajuden a situar la problemàtica de la llengua de la producció i la creació cinematogràfiques.

Primer exemple: *Antonia's Line* (Països Baixos, 1995). La celebrada pel·lícula del director holandès Marleen Gorris (en neerlandès: *Antonia*), fou el resultat d'una coproducció encapçalada pel productor holandès Hans de Weers i altres de britànics. A partir de la versió del guió en anglès, el 1994 el productor plantejà de rodar el film dues vegades: una en anglès i una altra en neerlandès. Però Carole Myer, la representant de la distribuïdora britànica The Sales Company, argumentà: «it is really hard to make a good film once, let alone twice! We used to do this at Channel 4 when I was first started as a sales agent, and guess what? The films didn't work in English and they didn't work in French either» (Finney, 1996, p. 241). Myer preguntà per què el film no es feia en neerlandès. Els productors adduïren que era imprescindible d'aconseguir un bon mercat internacional. Myer els respongué: «Now my experience is what helps a foreign-language film reach the international marketplace is by having a good movie, no by changing tack and making it in English». El film es va rodar efectivament només en neerlandès. L'any següent, el març de 1996, *Antonia's Line* guanyava l'Oscar de l'Acadèmia «for Best Foreign-Language Film».

Segon exemple: Wim Wenders. El cas del realitzador alemany Wim Wenders és ben conegut. Wenders, nat a Düsseldorf l'agost de 1945 (el mateix dia de la capitulació del Japó a la Segona Guerra Mundial, com ell ha recordat), va estudiar cinema i televisió a Munic, i més tard passà vuit anys als Estats Units. Allí va descobrir que ell era «un alemany en l'ànima i un europeu en la professió». A part de les seves interessants confessions sobre el sentit de la «pàtria alemanya», aquí m'interessa reproduir les raons que, com a cineasta, esmentà per tornar a Alemanya: «Io ho vissuto all'estero otto anni, in America, e volevo diventare un regista americano. Ma poi imparai che no bastava vivere in America, bisognava piuttosto vivere "come un americano", agire, pensare e *parlare* da americano» (Wenders, 1992, p. 136; les cursives són de l'original). Wenders explicita què és el que l'ha fet «tornar a casa», és a dir, «al llenguatge, a la llengua alemanya». Més enllà de les imatges que van guanyant autonomia perillosament, «esiste comunque anche un'altra cultura, una controultura nella quale nulla é cambiato e nulla cambierà: la narrazione scritta di storie, la letteratura, la lettura, la *parola*» (Wenders, 1992, p. 140). Recordà que a Alemanya les imatges han caigut totalment en descrèdit, però, en canvi, «la narrazione non ha mai conosciuto soste». La «salvació» d'Alemanya és la llengua alemanya: «É una lingua matura, esatta, sottile, differenziata, amabile, precisa e cauta a un tempo. Ed é una lingua ricca, l'unica grande ricchezza di un paese che si crede ricco e non lo é. La lingua é tutto

ciò che questo paese no é piú, non é ancora e forse non sarà mai» (Wenders, 1992, p. 141).

3.2. *La llengua en l'explotació*

En els circuits de la distribució mundial de l'audiovisual, la traducció lingüística ha adquirit una importància decisiva i, de fet, arriba a ser un factor determinant d'èxit o fracàs comercial.

El problema de la traducció lingüística per al cinema esclata històricament amb la consolidació d'un mercat cinematogràfic internacional i l'adveniment del cinema sonor. Com recorda Cipolloni (1996), la creixent intervenció de l'Estat a la vida econòmica i cultural dels països productors tendeix «a transformare la traduzione cinematografica (e la sua istituzionalizzazione) in un importante strumento di controllo centralizzato sull'*import-export* di idee, mode e abitudini». És en aquest context històric i polític on cal ubicar la pràctica del *doblatge*, pràctica que arrela i que s'estén gràcies a «politiche linguistiche di taglio protezionista e nazionalista». Sovint, aquestes polítiques han servit, més o menys explícitament, «come valvola censoria, diventando luogo privilegiato di un vero e proprio riassetto ideologico e culturale». En l'Espanya de Franco, això era habitual: per exemple, la versió espanyola de *Mogambo* (John Ford, 1953) volgué dissimular la relació adúltera entre Clark Gable i Ava Gardner convertint-los en germans; els resultats de la versió espanyola eren més «greus», ja que les relacions es convertien en incestuoses...

La problemàtica de la traducció audiovisual desborda els problemes purament lingüístics i planteja la connexió que hi ha entre la traducció lingüística i la traducció cultural, o si es vol, entre els problemes tècnics i els problemes ideològics. La traducció lingüística és només un aspecte i un estadi del procés d'adaptació que acompanya, en termes de Cipolloni (1996), *a*) «il passaggio dei soggetti cinematografici da un linguaggio ad un altro» i *b*) «il passaggio dei film da un mercato culturale ad un altro». Aquest procés és el resultat d'un compromís artístic i comercial entre instàncies i agents socials i professionals diversos.

La traducció de les obres audiovisuals se sol fer al país de destinació, però sovint sota el control estricte de les productores i distribuïdores. És el cas, per exemple, de Disney, que creà la distribuïdora Buena Vista per controlar les estratègies de comercialització dels productes de la factoria Disney, i que van des del màrqueting general al doblatge per a cada mercat lingüístic. Un cas d'autor summament curós del control de les versions estrangeres de les seves pel·lícules és Stanley Kubrick: ell mateix supervisava personalment tot el procés de doblatge, desplaçant-se als països de destinació, seleccionant traductors, actors i directors de doblatge.

4. ELS MODELS DE LES POLÍTIQUES DE TRADUCCIÓ DEL CINEMA A EUROPA

Les pràctiques de la traducció adopten una gran varietat de fórmules d'acord amb les diverses situacions i suports o mitjans de què es tracti. Gambier tipifica deu fórmules de conversió lingüística (Gambier, 1996, p. 9), però en realitat només dues fórmules han adquirit una rellevància capital per al futur de les llengües europees en el camp audiovisual: són el *doblatge* i la *subtitulació*.

Abans que Internet i les seves successives generacions puguin modificar amb profunditat els hàbits del consum audiovisual, la situació de l'Europa occidental s'ha caracteritzat per una divisió neta a partir de dos factors decisius: l'extensió del *mercat lingüístic* i el fet de tenir *estat propi*. Si encreuem els dos factors en relació amb les polítiques de traducció cinematogràfica que s'han adoptat a la UE, tenim les tres tipologies de models de les tres taules següents.

TAULA 1
*Polítiques de traducció en el cinema a la UE:
els cinc grans mercats lingüístics (1997)*

<i>Llengua</i>	<i>Nombre habitants (milions)</i>	<i>Estat(s)*</i>	<i>Freqüència (espect./hab.)</i>	<i>Mètode habitual de traducció</i>
Alemany	91,7	de at	1,75 1,70	doblatge
Francès	62,5	fr be (cfr)	2,52 ?	doblatge
Anglès	61,9	gb ir	2,36 ?	doblatge
Italià	57,2	it	1,74	doblatge
Espanyol	39,2	es	2,67	doblatge

Font: European Audiovisual Observatory, *Statistical Yearbook*, 1999, i la Direcció General de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya.

* Símbols dels Estats que apareixen en aquesta taula:

de	Alemanya
at	Àustria
fr	França
be (cfr)	Bèlgica (part francòfona)
gb	Gran Bretanya
ir	Irlanda
it	Itàlia
es	Espanya

TAULA 2
*Polítiques de traducció en el cinema a la UE:
els mercats lingüístics menors amb estat(s) (1997)*

<i>Llengua</i>	<i>Nombre habitants (milions)</i>	<i>Estat(s)*</i>	<i>Freqüència (espect./hab.)</i>	<i>Mètode habitual de traducció**</i>
Neerlandès	22,1	nl be (ulg)	1,16 ?	subtitulació
Portuguès	10,3	pt	1,36	subtitulació
Grec	10,2	gr	1,10	subtitulació
Suec	9,3	se fi	1,72 ?	subtitulació
Finès	5,4	fi	1,15	subtitulació
Danès	5,2	dk	2,05	subtitulació

Font: European Audiovisual Observatory, *Statistical Yearbook*, 1999, i la Direcció General de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya.

* Símbols dels Estats que apareixen en aquesta taula:

nl	Països Baixos
be (ulg)	Bèlgica (part neerlandesa)
pt	Portugal
gr	Grècia
se	Suècia
fi	Finlàndia
dk	Dinamarca

** Generalment, els films infantils es doblen.

TAULA 3
*Polítiques de traducció en el cinema a la UE:
 principals mercats lingüístics menors sense estat(s) (1997)**

<i>Llengua</i>	<i>Nombre habitants</i>	<i>Estat(s)** (milions)</i>	<i>Mètode habitual de traducció</i>
Català	10,7	es/fr	doblatge a l'espanyol/francès
Gallec	2,59	es	doblatge a l'espanyol
Occità	2,13	fr	doblatge al francès
Sard	1,3	it	doblatge a l'italià
Basc	0,8	es/fr	doblatge a l'espanyol/francès
Gallès	0,5	gb	doblatge a l'anglès

Font: European Audiovisual Observatory, *Statistical Yearbook*, 1999, i la Direcció General de Política Lingüística de la Generalitat de Catalunya.

* Els altres mercats lingüístics de la UE per sota el mig milió de parlants són el friülès (0,4 it), el frisó (0,4 nl/dk), el bretó (0,18 fr) i el cors (0,12 fr).

** Símbols dels Estats que apareixen en aquesta taula:

es	Espanya
fr	França
it	Itàlia
gb	Gran Bretanya
nl	Països Baixos
dk	Dinamarca

5. ELS MODELS DE LES POLÍTIQUES LINGÜÍSTIQUES A LA TELEVISIÓ

Com és sabut, la primera missió de la televisió a Europa, com a mitjà de masses, fou la seva fonamental col·laboració en la reconstrucció de les nacions europees després de la Segona Guerra Mundial. En conseqüència, l'estatus de la llengua de les televisions europees ha estat determinat per, i determinant per a, les exigències de reconstrucció nacional, cultural i simbòlica de cada país. El model televisiu generalitzat a l'Europa de la postguerra, el del monopoli públic, ha assegurat durant una llarga generació una equació perfecta entre la política televisiva, la política lingüística i la política de reconstrucció nacional, d'acord amb els interessos de cada Estat. A partir del trencament del monopoli i dels processos complementaris de descentralització i de privatització, la televisió ha anat ampliant les seves ofertes, però el règim lingüístic

general de la televisió ha seguit la inèrcia de les polítiques de protecció de les llengües estatals. Podríem dir que durant les darreres dècades del segle xx, les polítiques lingüístiques dels estats europeus han anat consolidant i també fidelitzant *mercats televisius* diferenciats. La televisió transfronterera a Europa ha estat i és, en termes d'audiència, una simple anècdota. Mentrestant, les llengües minoritàries sense estat continuaven trobant múltiples obstacles a la «normalització» a la televisió, malgrat les noves oportunitats derivades de l'explosió de l'anomenada «televisió de proximitat» (Moragas, Garitaonandía, López, 1999).

Actualment, reduint el camp d'observació a la situació de la presència televisiva de les llengües de la Unió Europea, podem detectar tres grans models, que esquematitzo a la taula 4.

Model A: És la norma general almenys als països de la UE i als grans mercats lingüístics de l'Europa occidental. Els canals «nacionals», de titularitat pública o privada, solen usar una sola llengua com a llengua de comunicació, de producció i de traducció obligada. Solen ser canals «generalistes», els únics que encara aconseguixen grans audiències a cada mercat televisiu i que ocupen els respectius *prime time*. El conjunt d'aquests canals generalistes manté a cada mercat televisiu diferenciat una fidelitat dels telespectadors comparable —almenys a efectes d'usos lingüístics— a la que aconseguen els antics monopolis públics. Si bé els paradigmes d'aquest model són les cadenes generalistes dels cinc grans mercats lingüístics, el model també s'aplica als mercats lingüístics i televisius menors amb estat(s).

Model B: Es tracta d'una excepció a la regla europea representada pel model anterior. Com que és un model emergent, conseqüència dels processos en part de descentralització dels aparells estatals i en part de resistència de les comunitats afectades, s'hi poden trobar situacions molt distintes. No s'ha de confondre aquesta vindicació d'afirmació lingüística a la televisió amb altres manifestacions de vindicació com poden ser les televisions locals o regionals. El conflicte lingüístic, i més pròpiament de polítiques lingüístiques en el règim televisiu, separa aquest model emergent de les diverses experiències de «televisió de proximitat». Casos tan diferents com la TVG de Galícia, el S4C de Gal·les, la TVC de Catalunya o la TVV de València, tenen en comú com cal afrontar una presència televisiva de la llengua pròpia en un context «hostil», sigui per la desprotecció de l'Estat, sigui per la dura competència de les altres televisions.

Model C: L'altra excepció del model hegemònic és el de les ofertes de televisió supranacionals o paneuropees, amb diferents règims lingüístics segons els casos. La combinació satèl·lit-cable ha facilitat l'aparició de diferents ofertes, sobretot del sector privat. De tota manera, l'oferta supranacional o paneuropea és temàticament limitada i amb unes audiències modestes. La majoria dels canals són o bé informatius (Euronews, que emet en sis llen-

gües: alemany, anglès, francès, italià, espanyol i àrab; CNNI i CNBC, tan sols en anglès) o bé d'entreteniment (Eurosport, que emet en divuit llengües, i MTV, de música en anglès). L'únic canal singular és ARTE, canal d'iniciativa pública de França i Alemanya, el qual emet simultàniament en francès i en alemany.

TAULA 4
Les polítiques lingüístiques en televisió a la UE: tres models principals

<i>Trets principals de cada model</i>	<i>Model A: hegemònic monolingüe d'estat(s)</i>	<i>Model B: emergent de minories sense estat(s)</i>	<i>Model C: emergent plurilingüe supraestatal</i>
Política lingüística	Llengua oficial d'estat(s)	Llengua sense estat(s)	Acords interestatals i/o de mercat obert
Model televisiu	Mixt: públic/privat	Públic	Privat (amb excepcions)
Cobertura canals convencionals	Territori de l'estat	Territoris limitats per l'estat	Territoris segons cobertura tècnica
Audiències	De gran públic i a tot el territori	Limitades per la competència dels canals hegemònics	Minoritàries, segons la penetració en els mercats
Fidelització	Referents nacionals «normalitzats»	Referents particulars «resistents»	Interès de l'oferta temàtica
Producció ficció	Producció en la llengua oficial	Producció (escassa) en llengua pròpia	Producció en una llengua i traducció a les altres
Traducció	Tot traduït a la llengua oficial: – doblatge (gran mercat) – subtitulació (petit mercat)	Traducció a la llengua pròpia segons canals i mercats	Traducció sistemàtica plurilingüe

Font: Elaboració pròpia.

6. CONCLUSIONS I PROPOSTES DE DEBAT

En primer lloc, els grans models de polítiques lingüístiques que afecten l'audiovisual als països i a les comunitats lingüístiques de la UE, sobretot en els aspectes de la producció i de la traducció, donen lloc a tres mapes ben diferenciats, com esquematitzo a continuació:

1. *Mapa de l'Europa dels cinc «grans» mercats lingüístics (amb un estat o més estats): alemany, francès, anglès, italià i espanyol.* En aquests casos, la producció audiovisual es fa «per defecte» en la llengua pròpia, i la fórmula habitual de conversió lingüística és el doblatge (a la mateixa llengua pròpia).

2. *Mapa de l'Europa de les «petites» llengües amb estat (o estats): portuguès, neerlandès, grec, suec, finès i danès.* La producció de ficció és escassa, però tendeix a fer-se amb la llengua pròpia. La fórmula habitual de conversió lingüística en el cinema és la subtitulació (llevat de les pel·lícules infantils, que es doblen), mentre que a la televisió predomina el doblatge segons els casos.

3. *Mapa de l'Europa de les llengües sense estat: català, gallec, occità, sard, basc, gallec, frisó, friülès, etc.* La producció de ficció en la pròpia llengua és escassa o en els casos menors, inexistent. La traducció a la pròpia llengua en el cinema és pràcticament nul·la i en televisió es tendeix a doblar quan hi ha canals que poden finançar-ho.

En segon lloc, acabo presentant quatre breus propostes com a marc de futures polítiques europees perquè puguin permetre no sols de vetllar per la supervivència de les comunitats amb llengües de menor difusió, sinó perquè aquestes comunitats trobin també en l'àmbit de l'audiovisual unes oportunitats d'expressió i de recepció adequades:

1. Desenvolupar i concretar mesures de suport a la producció i recepció de l'audiovisual en les llengües de menor difusió en la línia esbossada en els dos instruments jurídics d'abast europeu existents: la Resolució del Parlament Europeu (1987) sobre les llengües i cultures de les minories regionals i ètniques de la Comunitat Europea, especialment les recomanacions 7 i 8; i la Carta Europea de les Llengües Regionals o Minoritàries del Consell d'Europa (1992), especialment els articles 11, 12 i 14.

2. Recomanar i fomentar la producció audiovisual de ficció en la llengua pròpia de cada comunitat lingüística. Per a les comunitats amb llengües més febles, caldria adoptar mesures financeres destinades a dotar-les de capacitat de producció audiovisual en la pròpia llengua, independentment del mercat en la mateixa llengua: altrament, la gran majoria de llengües europees estarien condemnades a no poder produir ficció audiovisual.

3. Recomanar i introduir la subtitulació com a norma de la conversió lingüística de la ficció produïda en una altra llengua. I procedir progressivament a eliminar el doblatge tant al cinema com a la televisió. Hi ha raons im-

portants i complementàries per emprendre aquesta política de traducció: el respecte a l'obra original, la protecció de les llengües febles (que són ja la gran majoria d'Europa) i l'economia de costos de traducció (cosa que també afavoreix les llengües febles).

4. Recomanar i facilitar xarxes de traducció, bàsicament a través de la subtitulació, entre les comunitats lingüístiques europees de menor demografia. I estimular i finançar l'intercanvi d'obres i programes audiovisuals de cada comunitat.

JOSEP GIFREU

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ANDERSON, B. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Londres; Nova York: Verso, 1991.
- CIPOLLONI, Marco. «La traduzione per il cinema come campo di studio e di ricerca». A: HEISS, Christine; BOLLETTIERI, Rosa Maria [ed.]. *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Bolonya: Clueb, 1996, p. 401-408.
- CONSELL D'EUROPA. *Carta europea de les llengües regionals o minoritàries*. [Convençió adoptada pel Comitè de Ministres el 25 de juny i oberta a la signatura el 5 de novembre de 1992]
- EVEN-ZOHAR, I. «Polysystem studies». *Poetics Today*, 11-1 (1990).
- FINNEY, A. *The State of European Cinema*. Londres: Cassell, 1996.
- GIFREU, J. «Linguistic order and spaces of communication in post-Maastrich Europe». *Media, Culture & Society*, 18-1 (1996), p. 127-139.
- HALBWACHS, M. *Les cadres sociaux de la mémoire*. París: PUF, 1925.
- *La mémoire collective*. 2a ed. París: PUF, 1968.
- JEDLOWSKI, P. *Il sapere dell'esperienza*. Milà: Il saggiatore, 1994.
- «Memoria individuale e memoria collettiva». *Comunicazioni sociali*, XXI-3, (1999), p. 294-299.
- MARÍ, I. *Plurilingüisme europeu i llengua catalana*. València: Universitat de València, 1996.
- MIDDLETON, D; EDWARDS, E. [ed.]. *Collective remembering*. Londres: Sage, 1990.
- MORAGAS, M.; GARITAONANDÍA, C.; LÓPEZ, B. [ed.]. *Televisión de proximidad en Europa*. Barcelona: Aldea Global, 1999.
- NAMER, G. *Mémoire et société*. París: Klincksieck, 1987.
- PARLAMENT EUROPEU. *Resolució sobre les llengües i cultures de les minories regionals i ètniques de la Comunitat Europea*. DOCE, 30 novembre de 1987.
- VENUTI, L. *The translator's invisibility. A history of translation*. Londres; Nova York: Routledge, 1995.
- *The scandals of translation. Towards an ethics of difference*. Londres; Nova York: Routledge, 1998.
- WENDERS, W. *L'atto di vedere/The act of seeing*. Milà: Ubulibri, 1992.