

UNIVERSITAT POMPEU FABRA
Departament de Traducció i Filologia

Doctorat «La Traducció: Aspectes Literaris i Discursius»
Bienni 1996-1998

PARÀMETRES
PER A UNA TAXONOMIA DE LA SUBTITULACIÓ

TESI DOCTORAL

Autor:
Eduard Bartoll i Teixidor

Director:
Dr. Patrick Zabalbeascoa

Barcelona, abril del 2008

A LA CHIARA I AL SERGI,
PERQUÈ PUGUIN VIURE EN UN MÓN SUBTITULAT

In den Adern des Holzes seh ich Gesichter
Das Ticken der Wanduhr klingt wie ein Lied
Die Dinge um mich bilden ein Muster
das mich unbeweglich umgibt.
In diesen Räumen liegt's sich bequemer
als irgendwo anders zuvor
Alles um mich wird angenehmer
Ich habe ein leises Summen im Ohr.
Dort aus dem Dunkel schauen zwei Augen
und ihr Blick ist finster und schön.
Ich merk es genau doch kann es kaum glauben
wir werden verwundet durch das was wir sehen.
Ich merk es genau doch kann es kaum glauben
der Kampf den wir führen muß weitergehen.

Free Hospital (2002)
TOCOTRONIC

AGRAÏMENTS

Aquesta tesi no hauria estat possible sense l'ajut d'algunes persones que, amb el seu suport, m'han orientat i —potser encara més important— m'han encoratjat a arribar fins al final.

En primer lloc, vull agrair als meus pares el suport que m'han ofert en tot moment. Sense ells no hauria arribat mai fins aquí.

A Glòria Barbal i a Yoko Yada els agraeixo els seus consells i la seva paciència.

També vull donar les gràcies a Isabel Olid; Carme Sánchez; Ivette Bundó i Enric Torres, de Barcelona Televisió; i a Carlos Rodríguez, Vicent Fibla i Marc Sitjà, de l'empresa Softilter. A tots ells per la informació facilitada sobre diferents aspectes del món professional de la subtitulació.

A Miquel Jordan i Carme Mangiron vull agrair-los les seves instruccions sobre el món dels videojocs. A Cristina Varga, la confiança a l'hora de transmetre'm els seus coneixements tècnics.

Al personal de la Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Pompeu Fabra. En concret, a Susi Bolós, de la secretaria del Departament de Traducció i Filologia, i Mercè Martínez, de la biblioteca. També a Teresa Duran, de Gestió Acadèmica.

També vull donar les gràcies pel suport acadèmic a Jan Ivarsson, Jorge Díaz-Cintas, Stavroula Sokoli, Verónica Arnaiz, Natàlia Izard, Carme Colomines i Patrick Zabalbeascoa.

Per últim, vull agrair molt especialment a dues persones sense les quals aquesta tesi mai no hauria vist la llum: Pilar Orero i Bartolomé Mesa. A la Pilar, per encomanar-me una mica del seu entusiasme, per creure en mi en tot moment i per l'importantíssim suport bibliogràfic. Al Barto, pels comentaris, pel seu temps i pel suport logístic. A tots dos: moltes gràcies!



ÍNDEX DE CONTINGUTS

CAPÍTOL 0

INTRODUCCIÓ.....	3
0.1. Del treball de recerca a la tesi: antecedents	5
0.2. Objectius i hipòtesis principals	6
0.3. Objectius i hipòtesis específics	7
0.4. Mètode i materials d'anàlisi.....	10
0.5. Interès i aplicacions de la recerca.....	11
0.6. Estructuració de la tesi.....	12

CAPÍTOL 1

EL TEXT AUDIOVISUAL	17
1.1. Noció de text	17
1.2. Tipologia textual.....	20
1.2.1. El canal tàtil	31
1.3. Text audiovisual	33
1.4. Els diversos codis de significació del text audiovisual	35
1.5. El concepte de producte audiovisual	43
1.5.1. La consideració del teatre com a text audiovisual.....	45
1.5.2. La consideració de la ràdio com a text audiovisual	46

CAPÍTOL 2

LA TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL	51
2.1. Importància de la traducció audiovisual.....	51
2.2. Definició general de traducció.....	56
2.3. El terme traducció subordinada	60
2.4. La qüestió del terme traducció audiovisual.....	63

CAPÍTOL 3

MODALITATS DE TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL.....	69
3.1. Subtitulació	74
3.2. Doblatge	74
3.3. <i>Voice-over</i>	86
3.4. Narració	92
3.5. Comentari	95
3.6. Interpretació consecutiva.....	100
3.7. Interpretació simultània.....	102
3.8. Difusió multilingüe.....	107
3.9. Producció multilingüe i <i>remake</i>	108
3.10. Audiodescripció	109
3.11. Traducció de guions	114
3.12. Intertitulació	114
3.13. Resum escrit.....	118
3.14. Taxonomia de les modalitats de traducció audiovisual	120

CAPÍTOL 4

LA SUBTITULACIÓ	135
4.1. Definició general de subtítol	135
4.2. Característiques de la subtitulació.....	145
4.3. Estratègies en subtitulació.....	155
4.4. Normes en subtitulació	161
4.4.1. Exemples de normes extratextuals explícites	165
4.4.1.1. <i>Subtitling People: Nine Pedagogical Pillars</i>	166
4.4.1.2. <i>A Proposed Set of Subtitling Standards</i>	168
4.4.1.3. <i>The Code of Good Subtitling Practice</i>	174
4.4.1.4. Subtitulació dels telenotícies de TVC.....	177
4.4.1.5. Subtitulació. Aspectes formals i de contingut.....	181
4.4.1.6. Normes extratextuals explícites de Softitler	187

4.5. El procés d'elaboració dels subtítols.....	192
4.5.1. Els subtítols de cel·luloide	192
4.5.2. Els subtítols de televisió	199
4.5.3. Els subtítols de vídeo.....	201
4.5.4. Els subtítols electrònics	202
4.5.4.1. El sistema automàtic de Softtiter	206
4.5.4.2. El sistema màgic de Softtiter	206
4.5.4.3. La projecció dels subtítols electrònics.....	207
4.5.5. Els subtítols d'actuacions en directe	207
4.5.6. Els subtítols de DVD	210
4.5.7. Els subtítols d'aficionats	210
4.6. Història de la subtitulació	212
4.6.1. Cinema	212
4.6.1.1. El mètode químic	217
4.6.1.2. El mètode òptic	218
4.6.1.3. El mètode làser	219
4.6.2. Televisió	220
4.6.3. Vídeo i DVD.....	226
4.6.4. Subtítols electrònics	228
4.6.5. Subtítols d'aficionats	229

CAPÍTOL 5

TIPUS DE SUBTÍTOLS	235
5.1. Repàs bibliogràfic	235
5.1.1. Subtitulació interlingüística i intralingüística	240
5.1.2. Subtitulació simultània.....	243
5.1.3. Sobretitulació.....	246
5.1.4. Subtítols oberts i tancats	249
5.1.5. Mètodes de projecció dels subtítols	249
5.1.6. Format i mitjà.....	250
5.1.7. Intertítols i subtítols d'aficionats.....	250

5.2. Paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació.....	251
5.2.1. Suport dels subtítols.....	251
5.2.2. Paràmetres lingüístics.....	252
5.2.2.1. Llengua	252
5.2.2.2. Densitat.....	254
5.2.3. Paràmetres pragmàtics	255
5.2.3.1. Destinatarí.....	255
5.2.3.2. Intenció	255
5.2.3.3. Temps.....	256
5.2.3.4. Autoria	257
5.2.4. Paràmetres tècnics	260
5.2.4.1. Opcionalitat.....	260
5.2.4.2. Difusió.....	261
5.2.4.3. Color	262
5.2.4.4. Incorporació	262
5.2.4.5. Posicionament	264
5.2.4.6. Emplaçament.....	266
5.2.4.7. Arxivament.....	266
5.2.4.8. Tipografia.....	267
5.2.4.9. Format	268
5.3. Paràmetres combinats.....	270
5.3.1. Subtítols interlingüístics	273
5.3.2. Subtítols intralingüístics	274
5.3.3. Subtítols reduïts	275
5.3.4. Subtítols íntegres	276
5.3.5. Subtítols per a persones sense discapacitat auditiva	277
5.3.6. Subtítols per a persones amb discapacitat auditiva	278
5.3.7. Subtítols documentals.....	279
5.3.8. Subtítols instrumentals.....	279
5.3.9. Subtítols anteriors	280
5.3.10. Subtítols simultanis	281
5.3.11. Subtítols professionals	282
5.3.12. Subtítols d'aficionats	282
5.3.13. Subtítols mecànics	283
5.3.14. Subtítols no opcionals	284
5.3.15. Subtítols opcionals.....	284

5.3.16. Subtítols projectats	285
5.3.17. Subtítols emesos	285
5.3.18. Subtítols automàtics	286
5.3.19. Subtítols manuals	287
5.3.20. Subtítols monocroms	288
5.3.21. Subtítols policroms	288
5.3.22. Subtítols estàtics	288
5.3.23. Subtítols dinàmics	289
5.3.24. Subtítols inferiors	289
5.3.25. Subtítols superiors	289
5.3.26. Subtítols laterals	290
5.3.27. Subtítols variables	291
5.3.28. Subtítols invariables	291
5.3.29. Subtítols interns	291
5.3.30. Subtítols externs	291

CAPÍTOL 6

APLICACIÓ DE LA TAXONOMIA	297
6.1. Paràmetres aplicats al producte	298
6.1.1. Subtítols de cel·luloide	298
6.1.2. Subtítols de televisió	301
6.1.3. Subtítols de vídeo	304
6.1.4. Subtítols de DVD	306
6.1.5. Subtítols de videojoc	308
6.1.6. Subtítols d'ordinador (offline i online)	309
6.1.7. Subtítols electrònics	312
6.2. Paràmetres aplicats al suport	317
6.2.1. Exemple de subtítols de cel·luloide	319
6.2.2. Exemple de subtítols de televisió	321
6.2.3. Exemple de subtítols de teletext	323
6.2.4. Exemple de subtítols de TDT	325
6.2.5. Exemple de subtítols interlingüístics en vídeo	327
6.2.6. Exemple de subtítols de vídeo instrumentals	329
6.2.7. Exemple de subtítols de vídeo per a sords	331

6.2.8. Exemple de subtítols de vídeo amb la funció karaoke	333
6.2.9. Exemple de subtítols interlingüístics de DVD per a oients.....	335
6.2.10. Exemple de subtítols interlingüístics de DVD per a sords	337
6.2.11. Exemple de subtítols intralingüístics de DVD	339
6.2.12. Exemple de subtítols de videojoc.....	341
6.2.13. Exemple de subtítols intralingüístics d'ordinador offline	343
6.2.14. Exemple de subtítols interlingüístics offline d'aficionats	347
6.2.15. Exemple de subtítols online	349
6.2.16. Exemple de subtítols electrònics.....	351
6.2.17. Exemple de sobretítols de teatre	353
6.2.18. Exemple de sobretítols i subtítols d'òpera	355
6.3. Paràmetres aplicats al procés	358
6.3.1. Subtitul@m.....	362
6.3.2. Subtitle Workshop	365
6.3.3. DivXLand Media Subtitler.....	368
6.3.4. Titlex Tetatet-Classic.....	371
6.3.5. Subtitulació de cintes en obert off-line	375
6.3.6. WinCAPS	378
6.3.7. Cavena Tempo.....	380
6.3.8. Spot.....	382
6.3.9. CPC-700 NLE CaptionMaker	384

CAPÍTOL 7

CONCLUSIONS	389
7.1. La noció de subtítol. Redefinició.....	391
7.2. El text audiovisual.....	392
7.3. El traducció audiovisual.....	393
7.4. Les modalitats de traducció audiovisual	394
7.5. La subtitulació: anàlisi i definició.....	397
7.6. Aportacions de la tesi	399
7.7. Aplicacions futures.....	400

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia 403

FILMOGRAFIA

Filmografia i altres documents audiovisuals 431

GLOSSARI

Glossari..... 437

ÍNDEX DE FIGURES I TAULES

Índex de figures i taules 443

ANNEX

CD amb exemples de modalitats de traducció audiovisual 449



INTRODUCCIÓ

INTRODUCCIÓ.....	3
0.1. Del treball de recerca a la tesi: antecedents.....	5
0.2. Objectius i hipòtesis generals	6
0.3. Objectius i hipòtesis específics.....	7
0.4. Mètode i materials d'anàlisi	10
0.5. Interès i aplicacions de la recerca.....	11
0.6. Estructuració de la tesi	12

Capítol

0

INTRODUCCIÓ

Wandering through uncharted country one easily misses significant features of the terrain and it is difficult to know whether the mountain top that one is looking at is really the highest in the range. Perhaps it obscures another peak behind that is much higher. I can only hope that others will follow in my footsteps and break more new ground until perhaps one day we will have a reliable map to go by. (Ivarsson 1992:7)

Tot i que l'estudi de la traducció audiovisual, en general, i de la subtitulació, en concret, han patit una manca d'atenció històrica dins els estudis de traducció, durant els darrers quinze anys hem assistit a un augment significatiu de treballs i congressos dedicats a analitzar aquesta modalitat de traducció. Amb tot, quinze anys és un temps relativament breu i, malgrat la quantitat d'estudis que s'han dut a terme, encara s'observa una manca d'estudis que tractin amb detall la traducció audiovisual i les seves diferents modalitats.

Particularment, en el camp de la traducció audiovisual abunden els treballs de tipus descriptiu provinents de l'àmbit professional i no és fins ara que el món universitari ha encetat línies de recerca que complementen i ajuden al desenvolupament d'una tasca amb molta embranzida professional, però relativament recent en l'entorn acadèmic. Des d'aquesta perspectiva, sembla important establir mecanismes d'anàlisi i classificació que ajudin a identificar, per exemple, els diferents tipus de subtítols que cal tractar en un curs de subtitulació o els diferents paràmetres que cal que inclogui un programa informàtic dissenyat per a la creació de subtítols. Aquesta és la motivació principal que m'ha dut a encetar aquest estudi classificatori.

El desenvolupament d'una taxonomia per tal de donar compte dels diferents tipus de subtítols existents es pot concebre com una eina que permeti analitzar els diferents contextos de treball i ús que cal que conegui tant el subtitulador professional com l'estudiant que s'està formant a la universitat.

Així, doncs, conèixer tots els tipus possibles de subtítols és cabdal per tal d'establir una base teòrica sòlida a partir de la qual continuar fent recerca sobre aquesta modalitat de traducció audiovisual i analitzar l'evolució que ha experimentat des de la seva aparició fins als nostres dies.

Es pot dir que l'interès que m'ha portat a redactar aquesta tesi em ve per partida doble: d'una banda, la meua feina com a subtitulador professional de pel·lícules i altres textos audiovisuals —com ara teatre— i, de l'altra, la meua activitat com a docent de diferents assignatures de traducció a la Universitat Pompeu Fabra i a la Universitat Autònoma de Barcelona, on imparteixo diversos cursos de subtitulació. Aquestes dues activitats professionals han fet que dirigís la meua atenció com a investigador cap al camp de la traducció audiovisual. Es pot dir, doncs, que aquesta tesi és fruit d'una evolució personal que ha anat de la pràctica a la teoria. Aquesta evolució m'ha fet veure, per exemple:

- Que el desenvolupament d'un model teòric per a la classificació dels diferents tipus de subtítols pot tenir també la seva repercussió en la pràctica de la professió i en la valoració professional d'aquesta modalitat de traducció audiovisual.
- Que, malgrat la diversitat de fluxos de treball i encàrrecs a què ha de fer front el subtitulador avui dia, es poden establir criteris classificatoris comuns per a tots els tipus de pràctiques dins d'aquest camp.
- Que les exigències d'accessibilitat als mitjans d'informació que està experimentant actualment la nostra societat demanen noves revisions teòriques i propostes integradores per a fer front als nous mitjans i formats audiovisuals.

0.1. Del treball de recerca a la tesi: antecedents

Aquesta tesi doctoral parteix d'un treball de recerca titulat *La subtitulació: factors i variables* defensat l'any 2000. Aquell treball de recerca tenia com a objectiu principal l'estudi de la subtitulació electrònica en tant que modalitat de traducció audiovisual. Partint de la traducció audiovisual com a marc teòric, en aquell treball de recerca em vaig proposar dos objectius generals:

- Definir des del punt de vista teòric la subtitulació electrònica en tant que submodalitat de la subtitulació amb unes característiques específiques.
- Establir un llistat de paràmetres classificatoris capaç de donar compte dels diferents tipus de subtítols possibles, per tal de justificar la inclusió de la subtitulació electrònica com a submodalitat de subtitulació.

Aquests objectius estaven motivats pel fet que en aquell moment no hi havia estudis que consideressin amb detall un dels tipus de subtitulació més habituals ja aleshores: la subtitulació electrònica. Si bé alguns estudis la tractaven somerament, cap no l'analitzava amb la consideració necessària, tenint en compte la seva història i el seu volum.

D'aquesta manera, en aquell treball de recerca s'hi esbossaven ja un seguit de paràmetres per tal d'identificar els diferents tipus de subtítols. Els paràmetres que s'hi presentaven partien de la classificació proposada per Gottlieb (1997:71-72), que distingeix entre dos paràmetres classificatoris: tècnics i lingüístics. Jo, però, els ampliava a set per tal de donar compte de tots els tipus de subtítols existents aleshores.

Cal tenir en compte, però, que el camp de la subtitulació ha evolucionat molt en aquests darrers vuit anys, sobretot per l'evolució de la tecnologia i la informàtica. Així, han aparegut nous suports audiovisuals i nous contextos d'ús en què la subtitulació ha trobat també un *ecosistema* favorable per al seu creixement i per a la seva evolució. És davant d'aquest nou panorama que vaig decidir fixar l'objecte d'estudi de la tesi en aquesta modalitat de traducció audiovisual.

0.2. Objectius i hipòtesis generals

Reprement el fil del treball de recerca, em proposo ara aprofundir en aquesta línia d'investigació prenent com a objecte d'estudi la subtítolació en general. Així el meu objectiu és oferir una descripció de tots els tipus de subtítols existents i possibles en els diferents àmbits en què es pot aplicar aquesta modalitat de traducció audiovisual. Crec que l'estudi dels diferents components rellevants per a la identificació dels subtítols pot contribuir a aconseguir una visió nítida de les característiques d'aquesta modalitat i les seves tendències d'evolució.

Els objectius generals d'aquesta tesi són:

1. Identificar els diferents tipus de subtítols existents a partir de la combinació de paràmetres classificatoris de tipus lingüístic, pragmàtic i tècnic, i a partir de la seva aparició en els diferents suports del text audiovisual: cel·luloide, televisió, vídeo, DVD, ordinador o panells lluminosos.
2. Proposar una nomenclatura dels termes en llengua catalana per a les diferents categories de subtítols, amb la finalitat d'afavorir-ne la identificació i l'estudi.
3. Dissenyar una taxonomia que ordeni de manera sistemàtica tota la casuística de paràmetres classificatoris per als diferents tipus de subtítols existents i possibles. La persecució d'aquest objectiu es concreta, al seu torn, en les taques següents:
 - 3.1. Elaborar una matriu combinatòria dels diferents paràmetres per tal d'identificar com interactuen entre si sobre els diferents suports del text audiovisual.
 - 3.2. Aplicar aquests paràmetres classificatoris tant a textos audiovisuals concrets (subtítolació en tant que *producte*) com a programes per a la creació de subtítols (subtítolació en tant que *procés*) per tal d'observar-ne la rellevància i l'operativitat.

Per a aconseguir els objectius generals d'aquesta tesi prenc com a punt de partida les aportacions teoricodecriptives de Gottlieb (1994, 1995, 1997 i 2000a) i Díaz-Cintas i Remael (2007) pel que fa als diferents tipus de subtítols.

La hipòtesi o supòsit de partida principal que hi ha darrere d'aquest estudi és que —malgrat que la subtitulació és una de les modalitats de traducció audiovisual amb més tradició i producció bibliogràfica— existeixen més tipus de subtítols dels considerats tradicionalment en la bibliografia sobre aquesta modalitat. Sovint els diversos tipus de subtítols només s'han analitzat de manera parcial fent servir paràmetres classificatoris *ad hoc* o no prou estables tenint en compte totes les possibilitats de suports dels subtítols.

Aquests objectius generals es concreten, al seu torn, en els objectius i hipòtesis específics que detallo a continuació.

0.3. Objectius i hipòtesis específics

A banda dels objectius generals, els objectius específics que persegueix aquesta tesi són:

1. Redefinir la subtitulació tenint en compte els nous contextos d'ús i d'aplicació a què s'ha vist sotmesa en els darrers vint anys.
2. Establir una classificació prou àmplia dels diferents tipus de text per tal d'incloure el text audiovisual com a tal, tot tenint en compte els diversos canals de recepció que hi intervenen.
3. Examinar la traducció audiovisual amb l'objectiu d'identificar les diferents normes que la governen, dins la competència dels diversos factors que la possibiliten. Per a dur a terme aquest objectiu, repassaré el concepte de traducció audiovisual, tot emmarcant-lo en el concepte general de traducció.
4. Repassar totes les modalitats de traducció audiovisual existents actualment, per tal d'identificar els paràmetres formals que les configuren en tant que modalitats.

5. Analitzar des d'una perspectiva històrica i professional la subtitulació en tant que modalitat de traducció audiovisual.

Vegem més detalladament en què consisteixen aquests objectius específics i de quins supòsits de partida o hipòtesis parteixen.

1. Per tal d'establir una taxonomia dels diferents tipus de subtítols existents actualment —objectiu principal d'aquesta tesi—, es fa necessari redefinir la subtitulació tenint en compte l'evolució d'aquest camp en els darrers vint anys.

La hipòtesi subjacent a aquest objectiu és que la subtitulació, tot i tractar-se d'una modalitat de traducció audiovisual tradicional, ha evolucionat molt durant els darrers anys i els seus fonaments teòrics poden replantejar-se per tal d'oferir una definició més acurada i real d'allò que constitueix aquesta modalitat avui dia.

2. El segon objectiu específic consisteix a revisar la noció de text audiovisual —matèria primera per al subtitulador— partint dels elements que el configuren i oferint exemples que en donin compte. L'acompliment d'aquest objectiu específic es materialitza en les tasques següents: repassar la bibliografia sobre el tema i analitzar críticament els paràmetres amb què tradicionalment s'aborda l'estudi del text audiovisual.

La hipòtesi vinculada a aquest objectiu és que, tot i que tradicionalment s'admet que el text audiovisual es transmet mitjançant dos canals —l'acústic i el visual—, també es pot parlar de textos audiovisuals (en sentit ampli) davant de textos en què només es fa servir un dels dos canals o sumant-hi, fins i tot, el canal tàtil. S'obtindria així una perspectiva d'estudi molt més àmplia i heterogènia per a la noció de *text origen* en traducció.

3. El tercer objectiu específic té a veure amb la consideració històrica que ha rebut la traducció audiovisual dins dels estudis de traducció. Tradicionalment aquesta modalitat ha inclòs submodalitats que no han

estat considerades com a traducció pròpiament. Per aquest motiu es fa necessari trobar una definició de traducció prou àmplia per a incloure'n aquestes submodalitats.

El supòsit de partida darrere d'aquest objectiu és que la traducció audiovisual constitueix avui dia una de les modalitats amb més volum de feina i, alhora, amb més consumidors. A més, no es tracta d'una modalitat recent, com sovint s'indica, i el seu desenvolupament pot esdevenir clau dins dels estudis de traducció del futur.

4. La traducció audiovisual es fa efectiva en les seves diverses modalitats, per la qual cosa el quart objectiu específic d'aquesta tesi és destriar els paràmetres que constitueixen les modalitats com a tals, tot redefinint-les des d'una perspectiva formal per a contrastar-les entre si i donar-ne compte amb diferents exemples.

La hipòtesi que hi ha darrere d'aquest objectiu és que la bibliografia existent en relació amb les diferents modalitats sovint no és rigorosa i, per tant, les classificacions que s'hi presenten no s'adiuen amb la realitat. Des d'aquesta perspectiva, l'aportació d'exemples concrets i la seva formalització a partir de criteris comuns ha de servir per a oferir-ne una classificació realista i confirmar o refutar l'existència d'algunes de les modalitats esmentades tradicionalment.

5. El cinquè objectiu específic d'aquesta tesi és analitzar i definir la subtitulació en tant que modalitat de traducció audiovisual independent des de la perspectiva històrica i professional. Per tal d'analitzar la subtitulació, cal repassar la bibliografia existent i observar les diferents consideracions a què ha estat sotmesa des de la perspectiva professional i des de la perspectiva acadèmica.

El supòsit de partida que motiva aquest objectiu és que les definicions que recull la bibliografia tradicional han esdevingut obsoletes pel fet de ser massa restrictives o inexactes a l'hora de donar compte de tots els tipus de subtítols existents en l'actualitat.

0.4. Mètode i materials d'anàlisi

En aquest apartat es descriu el procés metodològic portat a terme al llarg d'aquesta recerca per tal d'aconseguir els objectius proposats. L'observació crítica i la comparació han estat les tècniques d'investigació científica escollides. Des d'aquesta perspectiva, per tal d'aconseguir una descripció exhaustiva de tots els tipus de subtítols possibles i existents, baso la metodologia en dos tipus d'anàlisi:

1. Una anàlisi crítica de la bibliografia existent en aquest àmbit a partir de la qual s'aprecia una evolució cap a la complexitat dels diversos sistemes classificatoris de la subtitulació.

Com a resultat d'aquesta anàlisi s'ha obtingut un sistema classificatori (una taxonomia) que pretén solucionar alguns buits i mancances classificatòries presents en la bibliografia consultada.

Aquesta fase d'anàlisi bibliogràfica m'ha permès construir les hipòtesis sobre les quals fonamento els objectius d'aquesta tesi i, alhora, m'ha permès avaluar el camp sobre el qual he dut a terme l'anàlisi empírica resultant d'aquesta primera anàlisi.

2. Una anàlisi empírica aplicada a diferents textos audiovisuals subtitulats i a diferents programes informàtics per a la creació de subtítols. Precisament, com que no tindria sentit fer una classificació sense anar més enllà, un cop establerta aquesta taxonomia basada en diferents paràmetres, he volgut aplicar-la a diferents textos audiovisuals reals (com a exemples de *producte* de la traducció audiovisual) per tal de veure si aquests tipus de subtítols s'hi veuen reflectits. Des de la perspectiva de la traducció com a procés, he intentat també identificar els paràmetres de la meua taxonomia dins de diversos programes informàtics per a la creació de subtítols. Aquesta part aplicada a la traducció com a procés pot resultar profitosa per a l'avaluació del programari existent i per a la proposta de millores.

El criteri fixat per a la selecció de la mostra dels diferents textos audiovisuals ha estat recollir la diversitat de suports en què és pot presentar aquesta

modalitat de traducció audiovisual. Així, s'han seleccionat exemples de subtítols de cel·luloide, televisió, vídeo, DVD, ordinador i panell lluminós. El criteri utilitzat per a la selecció de la mostra dels diferents programes de subtitulació ha estat la seva vigència actual i la facilitat per a disposar d'una versió de demostració del programa sense restriccions funcionals. Sempre que ha estat possible, s'ha treballat amb la darrera versió disponible del programa.

Com a instrument d'anàlisi s'ha fet servir una guia d'observació en forma de taula elaborada a mida amb els paràmetres rellevants que es volien identificar a cada text audiovisual/programa de subtitulació. L'objectiu de la creació d'aquest instrument d'anàlisi —vegeu el capítol sisè— ha estat sistematitzar la revisió i codificació dels paràmetres classificatoris en subtitulació.

A partir del primer tipus d'anàlisi —la revisió crítica de la bibliografia—, he volgut delimitar, identificar i classificar els principals paràmetres classificatoris que intervenen en la configuració de la subtitulació com a modalitat de traducció audiovisual. El segon tipus d'anàlisi —l'aplicació empírica dels paràmetres—m'ha permès portar a terme una síntesi posterior d'aquests paràmetres ponderant-ne l'aplicació que reben en els diversos suports del text audiovisual.

0.5. Interès i aplicacions de la recerca

Aquesta tesi doctoral pot tenir un interès triple:

- Des del punt de vista professional, l'establiment dels diferents tipus de subtítols pot veure's reflectit en el desenvolupament dels diferents programes informàtics de creació i gestió de subtítols. Les eines informàtiques amb què es creen i s'editen els diferents tipus de subtítols cal que tinguin en compte els diferents paràmetres que s'estableixen en aquesta taxonomia considerant els diferents suports i els diferents contextos d'ús (criteris lingüístic, pragmàtic i tècnic).
- També des del punt de vista empresarial —o, fins i tot, legislatiu—, una taxonomia dels diferents tipus de subtítols pot ajudar a identificar noves vies d'accessibilitat en els textos audiovisuals. Les exigències de fer els

mitjans accessibles per als col·lectius amb discapacitat auditiva, per exemple, demanen el reconeixement explícit dels diversos tipus de subtítols existents tenint en compte els diversos perfils dels destinataris.

- Des del punt de vista acadèmic, l'anàlisi dels diferents subtítols en relació amb els diferents àmbits d'aplicació pot resultar útil a l'hora d'identificar competències per a dissenyar de manera més acurada els plans d'estudi dels futurs professionals. Així, la creació d'una taxonomia pot tenir com a aplicació directa el disseny curricular de cursos per a subtituladors.

Com es pot veure, els camps d'aplicació poden ser diversos en diferents àmbits.

0.6. Estructuració de la tesi

En aquest capítol d'introducció s'han establert el marc, els antecedents, els objectius, les hipòtesis i les aplicacions d'aquesta recerca. A continuació, es recull l'estructura de la tesi on es poden diferenciar dues parts. La primera part —de caràcter teoricodecriptiu— constitueix el marc teòric de partida d'aquesta tesi. En aquesta primera part s'analitzen les nocions de text audiovisual, traducció audiovisual i modalitat de traducció audiovisual. La segona part —de caràcter aplicat— parteix de la subtitulació com a modalitat de traducció audiovisual per tal d'identificar paràmetres classificatoris que permetin establir una taxonomia que doni compte de tots els tipus de subtítols existents. També dins d'aquesta segona part s'aplica aquesta taxonomia a diferents exemples de textos audiovisuals i a una mostra de programes informàtics per a crear subtítols.

Al primer capítol s'analitza el text audiovisual com a objecte de la traducció audiovisual, per tal de relacionar el text audiovisual amb els altres tipus de text. S'hi presenten les seves característiques específiques i allò que el distingeix de la resta de tipus. Per a dur a terme aquesta anàlisi, s'ofereix una revisió bibliogràfica de la noció de text dins els estudis de traducció i es busca una definició de text que inclogui també l'audiovisual com a tipus independent.

Al capítol segon, un cop analitzat el text audiovisual, es repassa el concepte de traducció audiovisual partint del que han dit fins ara els principals estudiosos sobre aquest tema. Segons les propostes teòriques de Zabalbeascoa, s'enumeren les

restriccions —o característiques— i les prioritats de què disposa el traductor per a fer front al text audiovisual. També es repassen i s'analitzen els diferents termes amb què s'ha denominat tradicionalment aquesta modalitat de traducció.

Al capítol tercer, es proposa un esquema formal capaç de donar compte de totes les modalitats de traducció audiovisual existents avui dia. A partir d'un repàs crític de les propostes teòriques plantejades pels diversos estudiosos, intento establir i formalitzar els criteris que determinen cadascuna de les modalitats de traducció audiovisual.

Aquests criteris s'exemplifiquen en forma d'arbre de decisions. Entre les diverses modalitats de traducció audiovisual, hi destaca la subtitulació; una de les modalitats amb més tradició i a la qual estan dedicats la resta de capítols d'aquesta tesi.

El capítol quart se centra en la subtitulació. En primer lloc, es fa un repàs de les diferents definicions de subtítol per tal de trobar-ne una que englobi tots els tipus existents avui dia. També s'ofereix un repàs històric de la subtitulació, segons els diversos suports en què apareixen els subtítols i segons els processos tècnics amb què s'imprimeixen, es projecten o s'emeten. En aquest mateix capítol, s'analitzen també les restriccions presents en tots els tipus de subtítols a partir de la distinció entre prioritats i restriccions feta per Zabalbeascoa.

També dins del capítol quart es revisa el concepte de norma de Toury aplicant-lo a la subtitulació, per tal de veure quines de totes les normes possibles són aplicables a aquesta modalitat de traducció audiovisual. En concret, s'analitzen normes extratextuals externes —en termes de Toury—, és a dir, normes dictades per professionals o estudiosos sobre quin ha de ser, al seu entendre, el comportament del traductor. En concret, com a normes professionals s'analitzen les de l'empresa internacional de subtitulació Softitler i les de Televisió de Catalunya. Pel que fa a les normes recomanades per estudiosos, es repassen els *Nine pedagogical pillars*, de Gottlieb (2000a), el *Set of Subtitling Standards in Europe*, de Karamitroglou (1997) i el *Code of Good Subtitling Practice*, proposat per Ivarsson i Carroll (1998).

Al capítol cinquè es desenvolupa l'objectiu principal d'aquesta tesi: l'establiment d'una taxonomia que identifiqui tots els tipus possibles de subtítols a partir de l'aplicació d'un seguit de paràmetres considerats rellevants en subtitulació. Es tracta

d'una taxonomia en el sentit que classifica i ordena els diversos tipus de subtítols tenint en compte les relacions que s'estableixen entre ells. Per a dur a terme el llistat de paràmetres, es prenen com a base les propostes teòriques de Gottlieb (1997) i Díaz-Cintas i Remael (2007), entre d'altres estudiosos.

Atès que un dels objectius d'aquesta tesi és demostrar l'aplicabilitat pràctica de la teoria proposada, al capítol sisè la taxonomia dels tipus de subtítols s'exemplifica amb mostres de material audiovisual real, basat en els diferents suports del text audiovisual. D'aquesta manera, es presenten fitxes com a instrument d'anàlisi dels diversos paràmetres presents en un conjunt de textos audiovisuals.

De la mateixa manera, també al capítol sisè s'apliquen els paràmetres de la taxonomia a nou programes de subtitulació per a veure de quina manera hi estan reflectits els paràmetres considerats. Es tracta de nou programes recents, tenint en compte que l'aplicació de la informàtica a la traducció audiovisual i, en concret, a la subtitulació és recent. Alguns programes són de distribució gratuïta i altres són de pagament, adreçats específicament als subtituladors professionals. En concret, es tracta dels programes següents: Subtitul@m, Subtitle Workshop, DivXLand Media Subtiter, Titlex Tetatet-Classic (Softitler), Subtitulació de cintes en obert off-line (Barcelona Televisió), WinCAPS, Cavena Tempo, Spot i CPC-700 NLE CaptionMaker. Aquest apartat d'anàlisi dels paràmetres aplicats al programari disponible actualment per a subtitular pretén apropar la taxonomia dels diferents tipus de subtítols al món professional, per tal de veure'n l'aplicabilitat i proposar millores en el desenvolupament d'aquest tipus de programes informàtics.

El capítol setè presenta les conclusions d'aquest treball, on s'exposen els resultats obtinguts a partir dels diferents objectius i hipòtesis en què es basa aquesta tesi doctoral.

La tesi es clou amb una bibliografia de les obres consultades, una filmografia on es recullen tots els documents audiovisuals esmentats al llarg d'aquesta tesi, un glossari amb els termes més rellevants referents a la subtitulació i un CD en forma d'annex amb exemples de diferents modalitats de traducció audiovisual comentades al capítol tercer.



EL TEXT AUDIOVISUAL

EL TEXT AUDIOVISUAL	17
1.1. Noció de text.....	17
1.2. Tipologia textual	20
1.2.1. El canal tàtil.....	31
1.3. Text audiovisual.....	33
1.4. Els diversos codis de significació del text audiovisual..	35
1.5. El concepte de producte audiovisual.....	43
1.5.1. La consideració del teatre com a text av	45
1.5.2. La consideració de la ràdio com a text av.....	46

Capítol

1

EL TEXT AUDIOVISUAL

Com s'indica en la introducció, un dels objectius d'aquesta tesi és l'anàlisi de la subtitulació, tot emmarcant-la en un context més ampli, el de la traducció audiovisual, i relacionant-la amb la resta de modalitats d'aquest tipus de traducció. Per a fer-ho, doncs, primer cal definir què és traducció audiovisual, per tal d'anar del més general al més específic; i, precisament per això, en primer lloc definiré l'objecte de la traducció audiovisual, que és el text audiovisual.

En repassar la bibliografia dedicada a la traducció audiovisual (i al text audiovisual), destaquen d'antuvi dos fets: d'una banda, la poca consideració amb què ha comptat històricament aquest tipus de traducció i, de l'altra, la manca d'unanimitat respecte a com denominar-la, ja que són diversos els termes usats tradicionalment: traducció cinematogràfica, traducció per al cinema, traducció multimèdia, *screen translation*, traducció subordinada, etc. En el segon capítol reprendré amb detall aquesta qüestió.

La traducció audiovisual es pot definir com la translació de textos audiovisuals. Per a poder fer aquesta afirmació, però, primer cal analitzar què és i en què consisteix el text audiovisual, quines característiques presenta i quina relació manté amb els altres tipus de text existents. Per a fer això, necessitem una definició de text que sigui prou genèrica per tal d'incloure'ls tots, per descomptat també l'audiovisual. Això és el que s'intentarà fer en aquest capítol.

1.1. Noció de text

Un dels estudiosos que més s'ha ocupat del text audiovisual i la seva relació amb els altres tipus de text és Zabalbeascoa. Aquest autor —tant en la seva tesi (1993) com en diversos articles (1997, 2001a, 2001b; 2005a i en premsa)— s'ha ocupat de buscar una definició de text prou àmplia que pugui incloure també el text audiovisual, a banda de defensar aferrissadament la consideració d'aquest tipus de text com a tal.

Zabalbeascoa (2005a:177) es plany que encara avui dia hi hagi estudiosos entestats a negar la ubicació de la traducció de textos audiovisuals dins de la traductologia. I és que, fins fa relativament poc temps, el concepte de text gairebé sempre anava relacionat de manera exclusiva a la lletra impresa. Així ho indicava Cary (1960:110):

Remarquons tout d'abord que, depuis quelque quatre cents ans, nous sommes obnubilés par l'imprimerie. N'a plus d'importance, à nos yeux, que le texte écrit. Tant et si bien qu'on envient à admettre sans discussion (on ne pense même pas à discuter) que tout ce qui est langue se retrouve, doit se retrouver nécessairement dans la transcription qu'on en donne. Cela seul compte qui est écrit: foin du reste.

Quaranta anys més tard, Gottlieb (2000b:1) també adverteix que encara es dóna primacia a l'escrit i s'oblida l'oral quan es parla de text:

In everyday language, the word 'text' refers to written matter only, as opposed to either oral or non-verbal communication. In a more scholarly context, such definition is clearly too narrow; the concept of 'text' must include all kinds of communication containing verbal signs.

Gottlieb (op.cit.), doncs, proposa una definició de text que pugui incloure tota mena de textos, també l'audiovisual: «Accordingly, I will define the term 'text' as *any message containing verbal material*». Això és vàlid, per tant, per a poder considerar text tant una novel·la, un film parlat que contingui diàlegs o un film mut amb intertítols, exemples que proposa el mateix Gottlieb.

La definició de text proposada per Gottlieb («*any message containing verbal material*»), inclouria —per genèrica— també la de text audiovisual, ja que no fa referència a través de quin canal s'ha de percebre tal text. Això implica que el text ha de ser un missatge expressat mitjançant llengua, material verbal, i que aquesta tant pot ser oral com escrita.

Zabalbeascoa (en premsa) va més enllà i, sobre aquest punt, arriba a qüestionar-se si en la definició de text «the presence of linguistic constituents is an absolute must». És a dir, potser no caldria «material verbal», sinó simplement comunicació, encara que aquesta sigui purament visual. El mateix Zabalbeascoa (op.cit.) ofereix un exemple extret d'un text audiovisual no verbal: els dibuixos animats, que poden no contenir informació verbal en absolut.

Even when there are no words such cartoons seem to fit well into what we intuitively think of as a text: among other things, a story of some sort is told; there is an author, a reader or viewer (a text user), often a beginning, a middle and an end; there are characters, there is action and description, often accompanied by food for thought and a moral.

També Segovia (2005:82), en aquest sentit, afirma que «un *texto audiovisual*¹ no tiene por qué contener necesariamente determinado material verbal para ser considerado como tal» i esmenta l'exemple d'una pel·lícula muda sense intertítols.

Per a aquesta autora (op.cit.), «una definición más completa del concepto de *texto* sería la de *todo mensaje articulado compuesto por un sistema de signos pertenecientes a diferentes sistemas semióticos, los cuales se combinan a fin de producir significado*²».

També Sokoli (2005:177) fa incidència en l'arrelada creença que text és només escrit «los textos no son palabras escritas, a pesar de que ésta es la connotación que sugiere la palabra texto en el lenguaje cotidiano».

De fet, si fem una ullada a la definició presentada per diversos diccionaris generals, veiem com encara aquesta és la consideració més habitual, per exemple al *Diccionari de la Llengua Catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans (2007); al *Diccionario de uso del español* de María Moliner, Gredos (2000); al *Il nuovo dizionario italiano Garzanti*, Garzanti (1990); al *Dictionnaire général pour la maîtrise de la langue française la culture classique et contemporaine*, Larousse (1994); al *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*, Gramercy (1989). En canvi, el diccionari d'alemany *Wahrig Deutsches Wörterbuch* —tant en la seva edició impresa, Mosaik (1986), com en l'edició digital, Bertelsmann (2003)— considera tant el canal escrit com l'oral: «Wortlaut (z.B. eines Vortrags, einer Bühnenrolle, eines Telegramms); Unterschrift (zu Abbildungen, Karten usw.); Worte, Dichtung (zu Musikstücken; Opern-, Lieder-); Bibelstelle als Grundlage für eine Predigt».

¹ La cursiva és de l'autora.

² La cursiva és de l'autora.

En tot cas, tant la definició de Gottlieb com la de Zabalbeascoa o la de Segovia fan incidència en l'aspecte comunicatiu del text. Això s'adiu també amb la definició que altres dos importants estudiosos de la traducció en general, Hatim i Mason (1990:243), proposen; la qual també recull tant la llengua expressada oralment com per escrit i incideix en la comunicació com a fet determinant. Per a aquests estudiosos, text és «a set of mutually relevant communicative functions, structured in such a way as to achieve an overall rhetorical purpose».

També Snell-Hornby (1999:96), pensant en la traducció, afirma que cal tenir en compte la funció comunicativa del text:

El texto para el traductor no es simplemente un fenómeno lingüístico, sino que es necesario tener en cuenta la función *comunicativa*, dependiente de su inserción en una *situación*³ determinada, y la pertenencia a un contexto sociocultural más amplio.

En termes semblants s'expressa Chaume (2003:202), autor que també incideix en la *comunicació*. Per a ell «la realització concreta de la llengua, pel que fa a les seues possibilitats comunicatives, és ja, per antonomàsia, el text».

Coincideixo amb Sokoli (op.cit.:177) quan afirma que, per tal d'establir una definició de text audiovisual que permeti la seva inclusió dins d'aquesta concepció comunicativa, cal relacionar-lo amb altres categories de text i la millor manera de fer-ho és amb una tipologia.

1.2. Tipologia textual

Un cop analitzada la definició de text, el que ara ens cal, doncs, és trobar una tipologia textual general per a inserir-hi, al costat dels altres tipus, l'audiovisual. En aquest sentit, Hatim i Mason (1990:138), en repassar els intents fets per altres autors per tal de classificar tots els tipus de text, arriben a la conclusió que sovint s'apliquen categories que ho volen abastar tot, però hi ha massa variables en joc perquè aquestes categories siguin útils, ja que «any real text will display features of more than one

³ La cursiva és de l'autora.

type. This multifunctionality is the rule rather than the exception, and any useful typology of texts will have to be able to accommodate such diversity».

Així, segons el parer dels autors (op.cit.:138), necessitem un model global de context que consideri la multifuncionalitat del text i «the most important feature of such a model is that it brings together communicative, pragmatic and semiotic values and demonstrates their importance for the development of text and the way in which communication takes place».

Val a dir, però, que sovint els autors es refereixen a una tipologia textual basada en la funció del text, de manera semblant com fan Reiß (1971:31) o Chaume (2003:202-209), o fins i tot Snell-Hornby (1999:52-57), malgrat que aquesta autora l'anomena «integradora» i afirma basar-la en una prototipologia.

La proposta de Reiß inclou com a text productes fins aleshores no considerats com a tals, com afirma Díaz-Cintas (1997:161-162):

En un intento de dar cuenta de las actividades transléxicas hasta la fecha marginales, la académica alemana señala la atención especial que merecen aquellos textos escritos que vienen rodeados de otro (u otros) sistema de signos con el que mantienen un vínculo constante e interactivo.

Ja l'any 1971, Reiß establí una tipologia textual per tal que servís de guia en les decisions del traductor, basada en el paràmetre de la funció comunicativa dominant, la qual donava com a resultat tres tipus de textos: informatius, expressius i operatius. Tanmateix, hi afegeix un hipertipus que ella anomena *textos audiomedials*, entès com una superestructura aplicable als altres tres tipus. Aquest tipus afecta textos «die zwar schriftlich fixiert, aber mit Hilfe eines nicht-sprachlichen Mediums, in gesprochener (oder gesungener) Form an das Ohr des Empfängers gelangen, wobei in unterschiedlich großem Ausmaß außersprachliche Hilfsmittel zur Realisierung einer literarischer Mischform beitragen» (1971:34). En la seva revisió feta l'any 1984 (i reeditada el 1991), canvia aquest nom per *multimedial (multi-medialer Typ)*. Veiem, però, que aquesta tipologia —com s'ha apuntat més amunt— es basa en les funcions del text: informatius, expressius i operatius.

Anys més tard, Gottlieb (2000b:2), partint d'una definició de traducció que pretén englobar tots els tipus de textos, proposa una llista de paràmetres —una compilació de filtres— «the total effect of which is to define the text types at hand». En opinió d'aquest autor, «using these filters, one will get a pretty exact multidimensional picture on any text». La llista inclou dotze paràmetres i, segons Gottlieb, «there are no verbal sources of any kind that cannot be defined within these parameters». Els paràmetres en qüestió són: *factuality, function, authority, actual age of text, setting, linguistic conventions, text life, semiotic texture, language mode, rhythm of reception, author identity* i *audience*. Potser aquesta llista pot resultar útil en considerar la traducció, però no sembla que serveixi gaire per a una classificació dels diferents tipus de textos, almenys en el sentit que ens interessa aquí.

Per a la meua classificació, però, el que cal és una tipologia que es basi en el canal de percepció, com fa Zabalbeascoa (1997), o el mode del discurs segons la terminologia de Hatim i Mason (1990:49).

Jo em basaré en la proposta de Zabalbeascoa, manifestada a través de diversos articles i en la seva tesi doctoral. La tipologia que aplicaré, doncs, vindrà determinada pel canal de recepció.

Segons això, per tal d'oferir una classificació tipològica de tots els textos, Zabalbeascoa (1997:339) parteix de l'afirmació que molts textos presenten elements de tipus no verbal, encara que tradicionalment no s'hagi vist així:

Even if we restrict translation to a purely verbal operation, nonverbal factors and their potential relevance have to be taken into account as well. The difference between an audiovisual text such as a film and other types of texts such as telegrams or novels is the relative importance of the verbal and nonverbal signs, the relationship between the two types of signs.

En aquest mateix sentit, Sokoli (2005:178), afirma que «incluso el texto escrito más simple contiene elementos no verbales, ya que el mensaje no puede ser transmitido sin algún soporte físico».

Zabalbeascoa (en premsa) afirma que tant els mitjans no verbals com les paraules poden presentar la textualitat. Perquè hi ha vies no verbals per a aconseguir els elements de textualitat que un text ha de presentar per a ser considerat com a tal, com

fan Grice (1975), Beaugrande (1981) o Sperber i Wilson (1986): la cohesió, la coherència, la intencionalitat, la informativitat, l'acceptabilitat, la intertextualitat i les convencions de situacionalitat.

Zabalbeascoa (2005a:181), en un altre article on encara es plany que es qüestioní la ubicació de la traducció de textos audiovisuals dins la traductologia, proposa una definició de text basada en els prototipus a partir de la comunicació humana ideal i/o prototípica. Així, l'autor considera que els factors de la comunicació humana prototípica són que:

En primer lugar, es oral, aunque la expresión oral juega con el apoyo de elementos visuales, de la misma manera que los sonidos orales de este tipo de texto incluyen, además de los fonológico-verbales, otros de tipo paralingüístico y no verbal. En segundo lugar, la comunicación ideal requiere la presencia de todos los interlocutores para que puedan ser vistos con toda claridad, e incluso puedan entrar otros sentidos como el olfato y el tacto. También el grupo de intervinientes debe ser relativamente reducido desde dos o tres interlocutores hasta un máximo de unas pocas decenas. Por último, la comunicación debe ser interactiva, con una participación bastante activa por parte de todos, siendo ejemplos de este tipo de comunicación: la conversación, el diálogo, el coloquio, la reunión, las recitaciones y representaciones de "tribu", es decir de pequeñas reuniones sociales.

Al mateix article, l'autor fa un repàs històric de l'evolució dels modes i maneres de comunicar-se, i hi distingeix quatre etapes i el tipus de comunicació sorgit a cadascuna. En primer lloc, la prehistòrica, la de la comunicació humana primitiva (op.cit.:182): «se trata de hablar, mirarse, tocarse e incluso olerse (es decir, la utilización de un mínimo de cuatro de los cinco sentidos)». Aquesta, segons l'autor, és l'etapa en què s'estableixen les bases d'una tradició oral directa, de les arts plàstiques i de la música; les tècniques per a *enregistrar*, a falta d'altres, són la memòria, la repetició i el ritual.

La segona etapa és la de l'escriptura. Es podria dir que és una tècnica per tal de fer durable, invariable i difusible la comunicació. No cal dir que l'aparició de l'escriptura no substitueix la comunicació oral directa, però compleix unes funcions noves: «El modo escrito adquiere una significación por sí misma (es decir que el mero hecho de que se escriba un mensaje influye en su significado y efecto pragmático, y lo mismo podría decirse del sistema de escritura escogido)».

La tercera etapa comença, per a Zabalbeascoa, amb l'arribada de la cinematografia i les telecomunicacions; és a dir, amb l'aparició de la tecnologia audiovisual; tècnica nova de fer durable, invariable i difusible la comunicació. Igual que passava amb la comunicació oral, aquesta tècnica no provoca la desaparició de l'anterior —l'escriptura—, tot i que aquesta se'n pot veure afectada, fins al punt que «podria verse reducida su presencia en algunos ámbitos. Esta dinámica ya muestra algunos síntomas en la competencia existente entre el libro y otras formas de recibir información, formación y entretenimiento, como son la televisión y el ordenador».

La quarta i última etapa seria la de la digitalització del vídeo i la simulació de la realitat. Com es pot veure, aquesta etapa suposa un pas endavant respecte de l'anterior, ja que en permet la manipulació per part de l'usuari i afavoreix la presència dels interlocutors en la comunicació. Per a l'autor, aquesta evolució portaria de nou a la comunicació primitiva, aquest cop, però, digitalitzada, de manera que es tancaria el cercle.

Al meu entendre, però, el que tancaria aquesta evolució no és la quarta etapa, sinó el segon element esmentat per Zabalbeascoa a la tercera, ja que les telecomunicacions suposen un pas endavant molt gran respecte a l'anterior descobriment, que consistia en l'enregistrament de les imatges i, si es vol, també del so. La transmissió en directe —en viu— de fets esdevinguts en una localització remota, com ara mitjançant la ràdio (només amb so) o la televisió (amb so i imatges), suposa un canvi radical i s'acosta encara més al tancament del cercle, com comenta Zabalbeascoa en anomenar la quarta etapa respecte de l'anterior —la del cinema—. Posa les bases per a l'evolució actual, el que l'autor anomena la quarta, però que, de fet, no és més que la unió de la possibilitat d'emetre imatges i so en directe i d'enregistrar-los mitjançant Internet i el telèfon mòbil. És clar que la possibilitat de recrear la realitat, a través de l'anomenada *realitat virtual*, per exemple, és un pas endavant i no pas un d'insignificant; però al meu parer no es tracta sinó de la unió de l'enregistrament d'imatges i la transmissió en directe.

Aquesta enumeració d'etapes es pot entendre també com un intent de donar compte dels diferents tipus de text, a partir de les formes de comunicació sorgides a cadascun d'ells, considerant els diferents elements que hi entren en joc.

Zabalbeascoa (op.cit.:188) cartografia els textos segons la proporció i importància dels elements verbals i no verbals a l'eix dels sistemes de signes, i dels elements sonors i visuals segons el mode de percepció dels signes:

A partir de aquí se puede dibujar un mapa para todos los textos y modos textuales que tenga como ejes el audio-visual, el eje vertical, que sitúa la relevancia de cada uno de los dos canales, y el horizontal, el que mide la importancia y proporción de elementos verbales, quedando los elementos de todos los demás sistemas semióticos agrupados bajo el epígrafe “no-verbal”.

En una classificació anterior, que serveix de base per a aquesta, feta segons els modes de percepció i la distinció verbal no-verbal, Zabalbeascoa (1997:340) proposa sis tipus de text:

1. Només llegit; els elements no verbals són poc rellevants, com en una novel·la.
2. Llegit i vist (signes visuals verbals i no verbals); un còmic, o un text verbal en què la composició, el format i/o els colors són molt rellevants o significatius (cas freqüent en publicitat).
3. Només sentit (sons verbals i no verbals); per exemple, un programa de ràdio.
4. Sentit i vist (incloent-hi signes verbals i no verbals); per exemple, una obra de teatre representada.
5. Sentit, vist i llegit; per exemple, una pel·lícula amb subtítols o amb missatges escrits a les imatges originals.
6. Només vist i/o sentit (incloent-hi només imatges no verbals i sons); per exemple, un còmic sense paraules o algunes pel·lícules mudes.

Cal indicar que la modalitat de text que ens ocupa aquí, l'audiovisual, es trobaria dins el punt 4. L'autor hi afegeix la classificació que ve a continuació, basada en la primera, com una de les moltes disposicions possibles de textos tant d'origen com de destinació:

- A. Textos escritos per a ser llegits en silenci pels receptors del text de destinació, incloent-hi traduccions resumides. Aquí s'inclou la traducció del tipus 1 i 2 de la classificació anterior.
- B. Textos escritos per a ser percebuts oralment, extrets dels textos no espontanis del tipus 3.
- C. Textos escritos per a ser percebuts 'audiovisualment' (els guions dels tipus 4 i 5). En subtitulació, el text d'origen pot ser del tipus 4, però el text de destinació sempre serà del tipus 5.
- D. Discurs espontani (no escrit anteriorment); el tipus 3 en el cas de la interpretació simultània o el tipus 4 en el cas de la interpretació consecutiva, en què el llenguatge corporal és una dimensió de l'acte de comunicació.

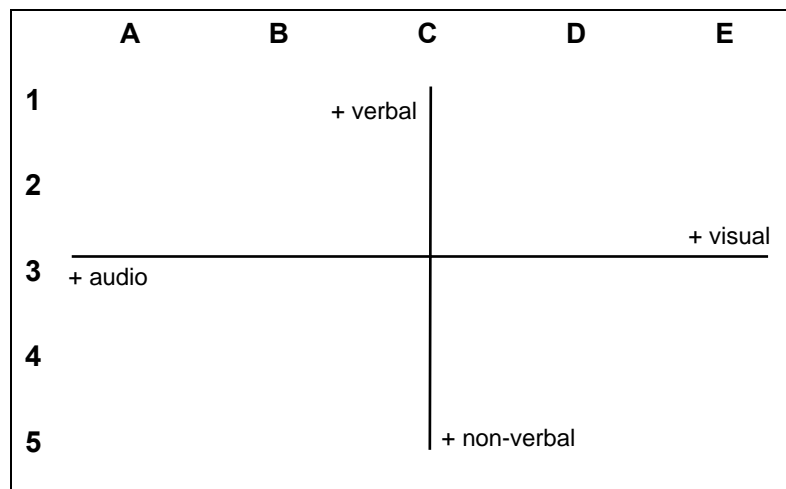
Situats en un esquema, el doble eix audiovisual de canals i codis resulta com segueix, Zabalbeascoa (2005a:188):

	Audio	Visual
Verbal	Palabras que se oyen	Palabras que se leen
No verbal	Música y efectos especiales	La imagen La fotografía

más la dimensión temporal

Figura 1.1. *Els quatre components bàsics del text audiovisual, segons Zabalbeascoa (2005a)*

A aquest esquema se li pot aplicar un mapa amb un doble eix dels canals i signes que ens pot servir per a donar compte de tots els tipus de text (en premsa).



A: only audio

B: more audio than visual

C: audio and visual alike

D: less audio than visual

E: only visual

1: basically verbal

2: more verbal than non-verbal

3: both verbal and non-verbal alike

4: less verbal than non-verbal

5: only non-verbal

Figura 1.2. *Els dos eixos de la comunicació audiovisual, segons Zabalbeascoa (en premsa)*

Segons aquestes coordenades de canals i codis, el text escrit prototípic (sense il·lustracions, nul·la importància de la presentació formal, etc.) es trobaria en el racó 1E, mentre que en 1A trobaríem el text oral «pur», en el sentit que l'oient no pot veure el seu interlocutor. Així, la comunicació oral més propera a l'ideal primitiu s'apartaria del racó 1A per a acostar-se a posicions més centrals; incorporant elements visuals del llenguatge corporal i els gestos facials, com també algun so no verbal contextual.

La comunicació «audiovisual plena» és a la coordenada 3C, l'àrea de l'esquema on es combinen els signes verbals i no verbals amb els canals àudio i visual de manera complementària i segons els paràmetres de la textualitat, per a aconseguir coherència, cohesió, intencionalitat, acceptabilitat, informativitat, intertextualitat i situacionalitat, com ja hem vist més amunt.

Per a Zabalbeascoa (2005a:190), aquest enfocament no preveu situar un producte audiovisual en un punt determinat de l'esquema de manera constant per a tots i cadascun dels seus plans, sinó que hi ha dues possibilitats d'aplicació. O bé es classifica un text, *ja sigui audiovisual, escrit o oral*⁴, segons un determinat punt o àrea de les coordenades (2E, 4B, etc.) que resumeixi, d'alguna manera, la característica dominant del text, o bé es van marcant les coordenades pla a pla, discriminant d'aquesta manera la distribució audiovisual i el grau de comunicació verbal per a cada punt del text audiovisual. Així, segons l'autor, aquest esquema pot explicar des de l'adaptació d'una novel·la per al cinema fins al pas del cinema mut al cinema sonor o la subtitulació d'una pel·lícula.

En un altre article, basant-se en aquesta mateixa figura, Zabalbeascoa (en premsa) ofereix un llistat exhaustiu de diferents exemples de textos extrets de la combinació del doble eix que conformen els signes verbal i no verbal amb els canals àudio i visual, segons se situen en l'esquema de totes les combinacions. És a dir, segons el grau de presència dels elements, en un continu de més verbal a més no verbal, i de més àudio a més visual, segons hem vist a la figura 1.2.: telegrafia, pel·lícules modernes amb so i música però sense component verbal, videoclips, sessions radiofòniques de música amb discjòquei, etc.

Sokoli (2000:17) fa una adaptació de la classificació de Zabalbeascoa segons el codi (verbal - no verbal) i el canal (acústic - visual), i obté un diagrama en què el codi es presenta com un continu i no com una dicotomia (de menys no verbal a més no verbal) i els canals poden anar combinats (acústic i visual alhora).

⁴ La cursiva és meua.

Channels Codes	Acoustic	Visual	Acoustic & Visual		
			(verbal in acoustic)	(verbal in visual)	(verbal in both)
<i>- nonverbal</i>	<i>Talk show on the radio</i>	<i>Novel with no illustrations</i>	<i>Lecture</i>	<i>Hypertext with sound</i>	<i>Lecture with text projection</i>
<i>+ nonverbal</i>	<i>Radio play</i>	<i>Comic book</i>	<i>Play on stage</i>	<i>Silent film with intertitles</i>	<i>Film with subtitles</i>
<i>nonverbal</i>	<i>Music without lyrics</i>	<i>Comic strip without words</i>	<i>Silent film without intertitles</i>		

Figura 1.3. Exemples de textos segons Sokoli (2000)

Segons Sokoli (2005:178), que es basa en les propostes de Zabalbeascoa, «crear una tipologia de textos basándonos en los parámetros anteriormente mencionados (canales y elementos) conduciría a una infinidad de tipos de textos. Lo que resultaría útil sería disponer de una parrilla o una escala donde se pudieran situar ejemplos de textos en vez de tipos de textos».

Per a oferir aquesta graella, Sokoli (op.cit.:179) elabora una gràfica amb l'objectiu de representar la proporció entre l'element verbal i el no verbal, per tal de situar els exemples de text segons la proporció dels dos elements.



Figura 1.4. Escala que representa la proporció entre els elements verbals i no verbals en un canal de recepció, segons Sokoli (2005)

Sokoli (op.cit.:180) ofereix graelles per a diferents exemples de text:

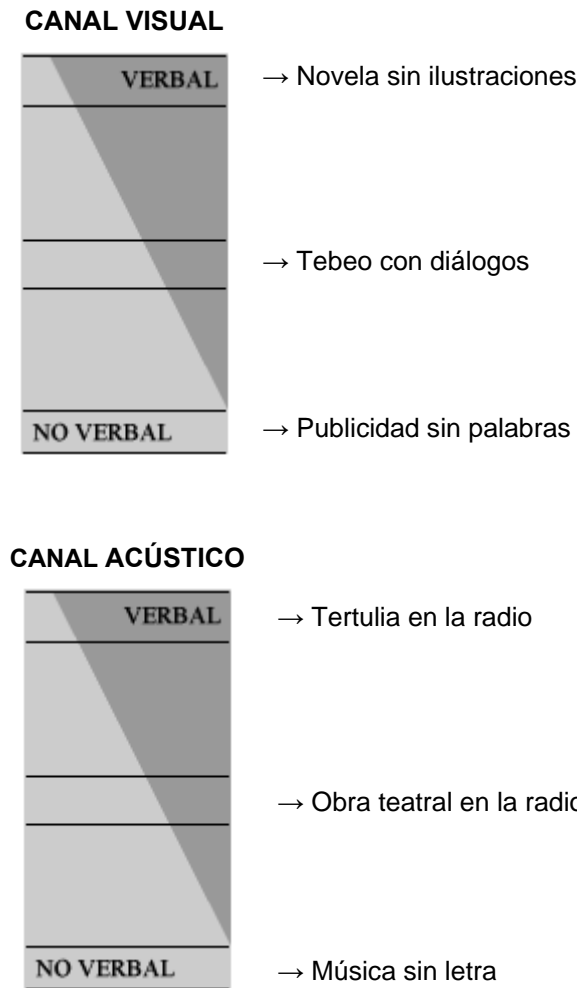


Figura 1.5. Exemples de textos percebuts per un únic canal (o bé acústic o visual) segons la proporció dels elements verbals i no verbals, Sokoli (2005)

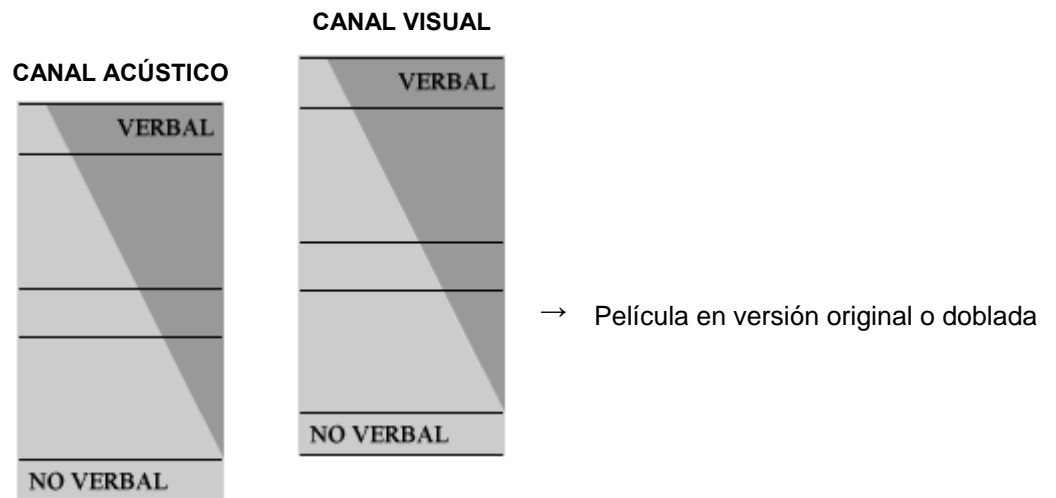


Figura 1.6. Exemples de textos audiovisuals segons la proporció dels elements verbals i no verbals, Sokoli (2005)

1.2.1. El canal tàctil

Tot i la innegable utilitat dels esquemes de Zabalbeascoa i Sokoli, si realment el que es vol és donar compte de tots els tipus de text, crec que cal considerar un altre canal important de recepció, com és el tacte. Un tipus de text tan important com el Braille —i que no és pas nou precisament— no trobaria cabuda en aquest doble eix de codis i canals. Tot i que, com afirmo, no es tracta d'un canal nou, potser l'auge que està experimentant l'accessibilitat en la nostra societat actual fa encara més rellevant la inclusió d'aquest canal per a poder establir tots el tipus de text. Recordem, d'altra banda, el que Zabalbeascoa (2005a:181) afirmava sobre la presència dels sentits en la comunicació prototípica: «incluso puedan entrar otros sentidos como el olfato y el tacto⁵». Així, es podria afegir a l'esquema el canal tàctil al costat dels altres tres: àudio, visual i audiovisual, tot combinant-los amb els dos codis, verbal i no verbal.

Al meu entendre, la incorporació del canal tàctil sí que donaria compte de tots els tipus de textos, ja que els altres dos sentits restants, l'olfacte i el gust, a priori no disposen d'un sistema de signes comunicatius, mentre que un escrit en Braille constitueix, sense cap mena de dubte, un text. Amb tot, experiments com el documental titulat *Barcelona Experience*, projectat al Poble Espanyol de Barcelona a finals dels anys 80 combinava elements olfactius, com ara l'olor de la rosa, en presentar la diada de Sant Jordi. És evident que en aquest cas es tractava d'un suport, però res no impedeix que una olor pugui constituir un element *per se*. Tant Zabalbeascoa (op.cit.:183) com Chaume (2003:88) esmenten experiments en aquest sentit, però que no passarien de ser anecdòtics.

Malgrat això, l'exemple de canal tàctil que dona Chaume, el film *Earthquake* (1974) basant-se en Delabastita (1989:194), amb la simulació d'un terratrèmol no és tan anecdòtic si pensem en l'atracció *Back to the Future... The Ride* del parc temàtic d'Universals Studios, a Los Angeles (EUA), inaugurada el 1991 però desapareguda el 2007. Aquesta atracció consistia en un vagó, construït segons el model de la màquina del temps dissenyat per DeLorean, i aparegut a la pel·lícula de Zemeckis,

⁵ La cursiva és meva.

que anava situat davant d'una pantalla i es movia segons les imatges per a produir la il·lusió de volar. Si considerem el moviment com a tacte, com fan Chaume i Delabastita, la informació transmesa per atraccions com aquesta seria una combinació tactiloaudiovisual i podria ser verbal o no verbal, segons si el film contingués material verbal o no, però sí música i sons.

D'altra banda, un exemple de text tactilvisual verbal (però també no verbal) el constituïrien, per exemple, els llibres infantils que es poden tocar, de manera que, de vegades, basen la seva comunicació en la combinació dels diferents canals, i hi poden contenir tant lletres impreses com no. El mateix es podria donar en una combinació audiotàctil, com un aparell que combini tecles i sons enregistrats. Potser es pot discutir que els exemples de text tàctil no verbal proposats aquí no constitueixin «text» pròpiament, però la idea és que transmeten una informació, un missatge. Quan fem un petó a algú, per exemple, generalment comuniquem afecte, com quan fem una carícia o quan peguem a algú volem comunicar desaprovació o enfrontament.

Així, tenint en compte també el canal tàctil, obtindríem l'esquema següent:

	Tàctil	Audiotàctil	Tactilvisual	Tactiloaudiovisual
Verbal	Braille	Braille més paraules	Llibre infantil amb objectes, textures i paraules	Film parlat amb moviments / sacsejades
No verbal	Petó Carícia	Braille més sons no verbals: música	Llibre infantil amb objectes, textures i sense paraules	Film mut amb moviments / sacsejades

Figura 1.7. *Combinació del canal tàctil amb la resta de canals i codis*

1.3. Text audiovisual

Un cop revisades algunes tipologies textuais que inclouen el text audiovisual com a text, ens centrarem en aquest tipus específic per tal d'analitzar-lo amb detall.

Avui dia ja tothom sembla estar d'acord que la característica principal del text audiovisual és que es transmet mitjançant dos canals, l'àudio i el visual. Amb tot, el missatge rarament ens arriba per escrit. Tot i disposar del canal visual, la informació verbal d'aquest tipus de textos generalment arriba al receptor de manera oral, i el component visual es basa gairebé exclusivament en imatges en moviment; ja que els textos escrits també presenten un component visual, però estàtic, seguint els termes proposats per Zabalbeascoa que ja hem vist més amunt.

Un dels primers estudiosos a considerar el text audiovisual va ser Delabastita, a banda de Reiß, com ja hem vist més amunt. Segons Delabastita (1989:194), una pel·lícula suposa un tipus de comunicació que s'expressa a través d'un canal i un codi múltiples ja que es produeix simultàniament a través del canal visual i del canal verbal.

Chaume (2003:212) defineix el text audiovisual com «un constructe semiòtic compost per diversos codis de significació que operen simultàniament en la producció de sentit».

Segons Zabalbeascoa (en premsa), si acceptem que text és «a speech act, or, more broadly, any instance of communication, we will conclude that an audiovisual text is a communication act involving sounds and images».

Per a Sokoli (2005:182), «los textos audiovisuales se caracterizan por la sincronización entre los elementos verbales y no verbales, sean acústicos (por ejemplo, palabras y sonidos) o visuales (por ejemplo, subtítulos, imágenes)», tot i que l'exemple dels subtítols només hauria de servir per a les pel·lícules traduïdes mitjançant aquesta modalitat, encara que puguem trobar subtítols en un film original, sense traducció, però aquest no és el fet més habitual. L'autora proposa l'esquema següent per a il·lustrar-ho:

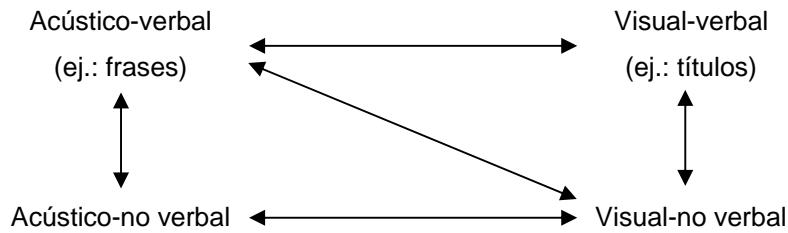


Figura 1.8. La sincronització entre els elements d'un text audiovisual, segons Sokoli (2005)

Així, segons les diferents definicions que hem observat, queda clar que el missatge de la pel·lícula (o qualsevol altre tipus de text audiovisual) arriba al receptor a través dels dos canals, l'acústic i el visual; però tant l'un com l'altre poden ser tant verbals com no verbals. La combinació d'aquestes quatre possibilitats és el que ens dona el text audiovisual com a tal i provoca que se'n derivi tot un seguit de característiques que determinen aquest tipus de text enfront d'altres. Per a Sokoli (op.cit.:183), a banda de la recepció pel doble canal, les altres característiques que el diferencien dels altres tipus de text són la presència significativa d'elements no verbals, la sincronització entre elements verbals i no verbals, la transmissió per pantalla (és a dir, la reproductibilitat) i la seqüència predeterminada d'imatges i so, en tractar-se de material enregistrat.

Chaume (op.cit.:212) opina que la doble forma de discurs característica del text audiovisual fa que sigui diferent dels altres textos. D'aquesta manera:

El significat transmès a través de cadascun dels codis, així com especialment, el significat extra que es produeix mitjançant la interacció dels diferents codis de significació a cada moment, dota els textos audiovisuals de la seua particular idiosincràcia i resumeix l'especificitat dels textos audiovisuals.

Per tant, segons l'autor (op.cit.:260) «el text audiovisual s'ha d'entendre en la seua globalitat i no convé dissociar els codis de significació que l'integren més que amb propòsits analítics o didàctics».

En el mateix sentit s'expressa Raquel Segovia (2005:81-82) qui reclama «un análisis más detallado de todos los códigos que conforman un *texto* audiovisual». Per a l'autora, aquesta consideració i inclusió de tots els codis planteja una redefinició del que entenem per text, ja que:

Generalmente la concepción de la que parten la lingüística textual y muchos enfoques teóricos de la traducción, incluidos algunos de la traducción audiovisual, es la de que el *texto*⁶ es un conjunto de enunciados lingüísticos sometidos a análisis, ya sean éstos hablados o escritos. Sin embargo, tal definición parece obviar la existencia de otros sistemas de signos en los textos audiovisuales, que también pueden contribuir a la configuración de un enunciado.

En aquest mateix sentit, Zabalbeascoa (en premsa) afirma que «the text is the projection of the film onto the screen for a given audience». Per tant, això significa que, el text, el componen tots dos canals alhora i que no es poden considerar per separat. Vegem amb més deteniment aquests dos canals del text audiovisual, i altres codis que intervenen en la seva significació.

1.4. Els diversos codis de significació del text audiovisual

Per a Delabastita (1989:194), el canal acústic i el canal visual són els mitjans a través dels quals el missatge de la pel·lícula arriba al públic, però no se'ls ha de confondre amb els codis utilitzats per a produir el significat de la pel·lícula. De codis, n'hi ha molts. Aquests en són alguns segons l'autor:

- Codi verbal (subcodi lingüístic i subcodi paralingüístic): dialectes, sociolectes, etc.
- Codi literari i teatral (convencions de construcció d'argument, models de diàlegs, estratègies narratives, gèneres i motius literaris).
- Codis proxèmic, kinèsic, de vestimenta, de maquillatge, d'educació, de moral (que ens permeten entendre el comportament no verbal dels personatges).
- Codi cinemàtic (normes i convencions del cinema, tècniques, gèneres, etc.).

⁶ La cursiva és de l'autora.

Anys més tard, Lambert i Delabastita (1996:39) perfilen aquesta enumeració i creen un esquema per a poder elaborar un model de les traduccions possibles dels textos audiovisuals, ja que opinen que cal tenir en compte les especificitats tècnica i semiòtica de la traducció d'aquests textos i establir-ne distincions. Així, els autors elaboren un model tipològic segons les transformacions a què es pot sotmetre un text audiovisual, tenint en compte els dos canals materials que utilitzen aquests textos: el canal visual i el canal acústic, a més dels altres codis o sistemes semiòtics, que hem vist més amunt.

Els codis semiòtics poden ser verbals (lingüístics o paralingüístics) o no verbals (vestimenta, maquillatge, educació, iconografia, cinematografia, etc.). La distinció entre els dos canals que permeten la transmissió del material verbal delimita, en gran mesura, la llibertat d'acció dels traductors.

Així, en unir els canals amb els tipus de signes, en surt aquesta divisió:

CANAL	SIGNE
VISUAL	signes verbals: pancartes, diaris, escrits en pantalla signes no verbals: transmissió visual
ACÚSTIC	signes verbals: diàlegs signes no verbals: música, soroll

Figura 1.9. Tipologia d'operacions traductològiques completada amb la distinció entre signes verbals i no verbals, segons Lambert i Delabastita (1996)

En aquest mateix sentit, per a Nedergaard-Larsen (1993:213), una pel·lícula és una forma artística especialment complexa, ja que té els canals acústic i visual, que es poden aïllar en quatre tipus de signes cinematogràfics:

- Signes acústics verbals: diàlegs.
- Signes acústics no verbals: música, efectes de so.
- Signes visuals verbals: rètols escrits a les imatges.
- Signes visuals no verbals: la resta d'imatges sense paraules.

També en aquests termes s'expressa Luyken et al. (1991:154), per als qui l'audiovisual no només es caracteritza per ser un sistema complex, sinó que per a transmetre el seu missatge necessita de la total complexitat del sistema de signes, canals i codis: «In a film or television programme the message is expressed by the whole audiovisual opus, i.e. image, acting, sound and language».

Per a Chaume (2003:212) els codis de significació d'un film són: el lingüístic, el paralingüístic, el musical i els efectes especials, el de col·locació del so, els codis iconogràfics, els fotogràfics, els de mobilitat, el codi de planificació, els codis gràfics i els sintàctics o de muntatge.

Mentre que per a Segovia (2005:84-85), que es basa en la definició semiòtica de Fiske (1987:4-5), els codis serien:

- Codis lingüístics auditius i visuals.
- Codis corporals visuals.
- Codis de posada en escena visuals.
- Codis musicals auditius.
- Codis tècnics auditius i visuals.

Aquests codis conformen els codis narratius, com ara els gèneres i subgèneres, argument, personatges, temps, espai, i —al seu torn— s'organitzen en codis ideològics.

Per a Izard (1998:30), el text audiovisual no només és complex en tant que text, sinó que ho és la situació comunicativa, ja que els participants en la comunicació són menys definits i, fins i tot, sovint són múltiples. També la intenció de l'emissor, les funcions del text i el receptor poden canviar fàcilment, cosa que demostra que «la situació comunicativa de l'audiovisual és complexa».

Izard (op.cit.:28) ressalta també la redundància del text audiovisual. Segons l'autora:

Una altra característica de la complexitat del text audiovisual és la redundància. Per una part, el cinema utilitza sobretot el discurs oral, que ja tendeix a ser repetitiu i redundant. Per altra part, sovint el text verbal i les imatges expliciten el mateix dues vegades.

També la contextualització és una característica del text audiovisual. Així, per a Izard (op.cit.):

El discurs audiovisual té en comú amb el discurs oral la dependència contextual: el text de l'audiovisual es refereix sempre al marc de les imatges que el contextualitzen; el text del discurs oral es refereix al marc espacial en què es desenvolupa.

I indica (op.cit.:29) que, per a referir-se a aquest marc, el discurs oral i el text audiovisual utilitzen referències *exofòriques*⁷: «les d'aquells elements que no són significatius sinó gràcies al context».

Sobre la qüestió de l'oralitat, Delabastita (op.cit.:196) afirma que la definició de la comunicació d'una pel·lícula no és vàlida per a les pel·lícules mudes: «An exception might perhaps have to be made here for silent movies». També Sokoli (2000:52) afirma, en aquest sentit, que «these first films ever made were not audiovisual. [...] The acoustic element was either non-existent or it was added during the screening of the film in the form of music. [...] There was no verbal element, that is the actors' voices were not heard».

En aquest mateix sentit, Zabalbeascoa (2001a:117) opina:

El cine que no utiliza el canal acústico para nada no pertenece estrictamente a la categoría audiovisual; sería, sin embargo el mejor ejemplo de texto visual «dinámico». Es muy poco frecuente este tipo de texto de «cine mudo total» si admitimos que muchas películas eran mudas porque no se disponía de la tecnología de la banda sonora, pero que su proyección *siempre*⁸ iba acompañada de un «explicador» y a veces un músico. [...] El cine mudo «no verbal» es el que no tiene intertítulos ni subtítulos, es decir, está totalmente ausente el signo *visual verbal* además del *audio verbal*.

⁷ La cursiva és de l'autora.

⁸ El subratllat és de l'autor.

Caldria esbrinar si, efectivament, el cinema mut *sempre* anava acompanyat d'un explicador i d'efectes musicals. Izard (2001:189) sembla compartir l'opinió de Zabalbeascoa en afirmar que «el cine de este período utilizaba tanto el lenguaje icónico como el verbal». El llenguatge verbal era escrit —els intertítols— i es podia traduir en directe per part d'un actor, tot i que de vegades era més una interpretació lliure que una traducció estricta. Pel que fa al so no verbal, a banda de la música, segons Izard també de vegades un especialista produïa efectes sonors d'acord amb les imatges del film, com ara trepitjades, soroll de vent, crits, etc. El mateix afirma Chaume (op.cit.:40) citant les memòries de Luis Buñuel, però no queda clar que sempre fos així.

Com hem vist més amunt, Zabalbeascoa (en premsa) sembla canviar aquí d'opinió i accepta que un film mut sí que conté aquest tret. Potser la diferència es troba en el fet que aquest producte constitueix text, però no audiovisual. En aquest sentit, Zabalbeascoa (op.cit.) es qüestiona si fins i tot una imatge estàtica es pot considerar text:

If a series of pictures is a text, then what about a single picture? There are many newspapers cartoons made up of only one drawing. Now, let's think of a painting. A painting is also a single picture. We do not normally think of a picture as a text unless it is pointed out or we think carefully about the matter, as in cultural studies for instance, although most paintings have a story of some sort to tell.

I, anant encara més enllà, es qüestiona si qualsevol objecte es podria arribar a considerar text:

Indeed, an object (animal, vegetable, or mineral) is not necessary a text, but under certain conditions its presence might be perceived as related to somebody trying to communicate something through that object, either as a symbol or part of a special code system. [...] This means that a book may be seen as a text (something to read) or an object (its physical properties).

Amb tot, la majoria d'estudiosos semblen estar d'acord a considerar que, en un text audiovisual, el component visual el constitueixen imatges, en plural, i en moviment. Però observem un canvi en l'apreciació de Zabalbeascoa (op.cit.), que queda palès quan, més endavant, afirma:

Strictly speaking, an AV text, such as a feature film, could not be without an audio component, or without the visual component. [...] However, we may not want to be too strict, and it might be theoretically more advantageous to regard audiovisual as having the potential to include, at least at certain points, any combination of audio, visual, verbal and non-verbal elements.

Per *qualsevol combinació*, Zabalbeascoa explica en un altre article (2005a:188) que «dos son suficientes si son de sistemas y canales distintos». Aquesta nova perspectiva obre la porta a una consideració molt més àmplia d'allò que pot constituir text audiovisual, i així ho constaten els exemples que Zabalbeascoa proposa a partir de la combinació dels dos eixos de la comunicació audiovisual que hem vist més amunt, a la figura 1.2.

Val a dir que aquesta nova definició de text audiovisual que, com veiem, s'allunya de la proposada per altres estudiosos com Chaume, Segovia o Sokoli, em sembla la més adequada, perquè, com veurem més endavant, donaria cabuda a tots els textos audiovisuals susceptibles de ser traduïts mitjançant les modalitats de traducció audiovisual, independentment del seu format o del seu suport. Tanmateix, potser el que cal és buscar un altre terme per a definir aquest tipus de text.

El mateix Zabalbeascoa (2001a:114) ens dóna una pista sobre aquesta qüestió i poder incloure així el cinema totalment mut o un programa de ràdio com a texts audiovisuals. Es tracta de la qüestió del dinamisme, perquè, com proposa l'autor, l'esquema de combinacions entre signes i canals encara es podria completar més i afegir-hi les categories d'estàtic i dinàmic dins el paràmetre «només visual»:

Dentro del parámetro «sólo visual» parece interesante distinguir entre textos que podríamos llamar «estáticos» ya que están totalmente inmóviles y permiten que el lector progrese a la velocidad de lectura que más le convenga de forma lineal, a diferencia de otros textos, que llamaremos «dinámicos», dado que obligan a una velocidad de lectura igual para todos los lectores porque las letras se mueven o aparecen y desaparecen, en el caso de que sean «dinámicos en el tiempo».

De fet, ja la figura 1.1 duia la categoria «més la dimensió temporal», que no és més que aquesta categoria d'estàtic o dinàmic, com explica en l'article (2005a:188) que hem vist més amunt:

Si el dibujo tuviera un diseño tridimensional se podría reflejar, además, la dimensión temporal inherente a cualquier texto sonoro y/o con fotogramas concatenados y sincronizados que crean la ilusión de imágenes en movimiento, textos audiovisuales primitivos en los que el movimiento es real.

Zabalbeascoa (2001a:115-116) ens proporciona exemples de textos concrets només visuals estàtics; així, en el continu de més verbal a menys verbal hi hauria: un telegrama, un correu electrònic, una novel·la, la premsa, la literatura infantil, un còmic, contes preescolars, fotoreportatges o la fotografia pura.

Pel que fa als textos només visuals dinàmics en el temps, els exemples que Zabalbeascoa dona són, de més verbal a menys: panells lluminosos, advertències legals del vídeo domèstic, crèdits d'una pel·lícula, títols en televisió, teletext, passada de diapositives, el cinema mut i el mim.

Per a Zabalbeascoa, un text es podria considerar dinàmic en l'espai si el lector pogués o hagués de moure, canviar o amagar lletres o altres elements textuals. No està clar, però, que hagi de ser el lector el responsable d'aquest *dinamisme textual espacial*, de la mateixa manera que no ho és en el cas del *dinamisme textual temporal*, sinó que, per contra, aquest *dinamisme* hauria de venir donat des de fora. Seguint els exemples que aquest autor proposa per als textos dinàmics temporals, un text dinàmic espacial el constituïrien més aviat lletres o oracions que es moguessin en l'espai, per exemple, a través de pantalles per l'acció de l'emissor i no pas per l'acció del lector.

Així, el concepte clau per tal de definir el text audiovisual rau en el dinamisme temporal, ja que aquest inclouria tant les imatges en moviment com l'oralitat, sobretot si tenim en compte que l'oralitat només pot ser dinàmica.

Segons el meu parer, doncs, text audiovisual es pot definir com un missatge dinàmic en el temps que es pot percebre pel canal àudio, pel visual o per tots dos alhora; encara que, com afirma Zabalbeascoa (op.cit.:114) un pugui ser més important que l'altre o, fins i tot, només en contingui un d'ells. Així, el terme *audiovisual* pot ser adequat per tradicional, però bàsicament del que es tracta és d'un text dinàmic en el temps.

Si apliquem, doncs, el concepte del dinamisme a l'esquema del doble eix, en resulta la figura següent:

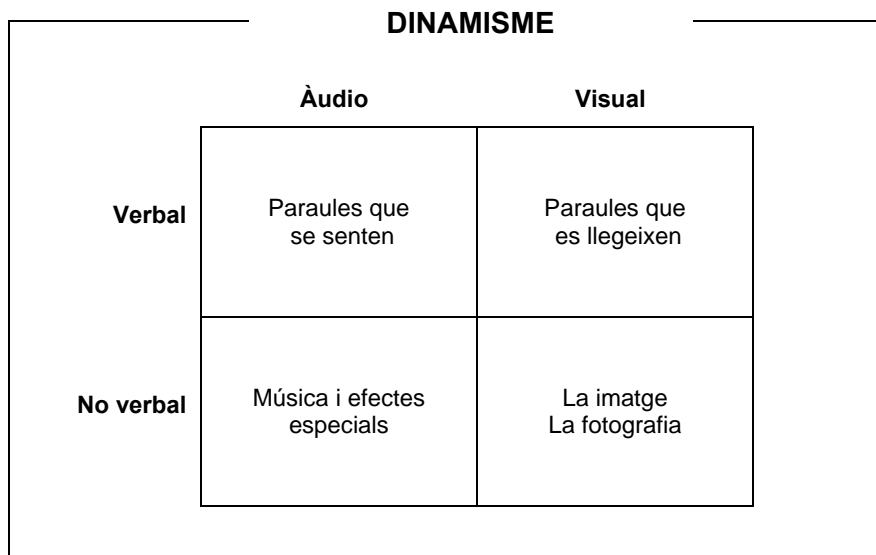


Figura 1.10. Esquema del doble eix entre canals i sistemes més el concepte del dinamisme

1.5. El concepte de producte audiovisual

Sovint, quan es parla de text audiovisual, aquest es relaciona amb el de producte audiovisual i s'afirma que són aquests productes els que contenen els textos audiovisuals. Això és el que fan Díaz-Cintas i Remael (2007:12) en parlar de la traducció audiovisual i del terme emprat a tal efecte:

One that has caught on in English but not so much in other languages is “screen translation”, which strives to encompass all *products*⁹ distributed on screen, be it a television, movie or computer screen. This term opens the doors to the translation of other *products* that until now have failed to make it to a more stringent classification, such as computer games, web pages and CD-ROMs. Another designation that is gaining ground is “multimedia translation”, to refer to those *products* where the message is broadcast through multiple media and channels.

Com es pot veure, però, aquest concepte és vague i no sempre queda clar a què es fa referència exactament quan es parla de producte audiovisual. De vegades, es fa servir per a referir-se a un mitjà de distribució o transmissió, com fan Díaz-Cintas i Remael. D'altres vegades, s'utilitza per a referir-se a gèneres i, així, sota el terme producte podem trobar tant el cinema en general, com una pel·lícula concreta o un programa de televisió, l'aparell del vídeo, etc. Fixem-nos, per exemple, en el que afirmen Porter, González i Casanovas (1994:127) sobre el concepte *audiovisual*:

Atendiendo exclusivamente a la etimología de la palabra **audiovisual**, formas de expresión como la ópera, el teatro, la danza, el *music-hall*, etc., son audiovisuales, puesto que su percepción depende tanto del sentido de la vista como del oído. Pero la materia que nos ocupa se refiere a los **medios** audiovisuales, es decir, aquellas formas de expresión que necesitan un **soporte**¹⁰ (un medio físico) para su obtención, exhibición y conservación. Los medios audiovisuales pueden ser definidos como un sistema de significación y comunicación fantasmática, en el que la materialidad corpórea del significante se ve transmutada en un juego de luces y sombras generadas por la proyección de un haz de luz, en el caso del cine, o por un barrido electrónico de puntos de luz, en el caso de la televisión.

⁹ La cursiva és meva.

¹⁰ La negreta és dels autors.

Per a aquests autors, doncs, *audiovisual* és un mitjà i no pas un producte. Fa l'efecte, però, que tradicionalment en la seva definició entren en joc diversos elements combinats de manera confusa i crec que es fa necessari determinar-los. En primer lloc, el text —que és el més important, com hem vist fins ara— i, en segon lloc, el format; sobretot des de l'aparició del cinema, és a dir, del cel·luloide. Tradicionalment, el cinema s'ha considerat el producte audiovisual per excel·lència; imatges en moviment enregistrades i reproduïbles. Tanmateix, també la televisió, el vídeo o, més recentment, el DVD. Només si comparem el cinema amb la televisió, de seguida veiem que mentre que el cinema consta d'un suport (el cel·luloide) i d'un format (fotogràfic), la televisió —al igual que la ràdio— és un mitjà de transmissió i el suport de les imatges retransmeses són ones electromagnètiques i, com a tals, intangibles. Els mateixos Porter, González i Casanovas (op.cit.:138) defineixen el vídeo i el cine de la manera següent:

Los magnetoscopios son aparatos que registran sobre una cinta mangética y reproducen señales eléctricas correspondientes a imágenes y sonidos. [...] Así como el *soporte de la imagen cinematográfica es una cinta de celuloide*¹¹ impregnada por una de sus caras con una solución fotosensible, el de la imagen videográfica es una cinta de poliéster (PVC) con una emulsión magnética formada por partículas de cristal de óxido de hierro o de dióxido de cromo.

En el cas del vídeo, el format el constituïrien senyals elèctrics. Altres formats digitals més recents són *.vob*, *.avi*, *.mpeg*, *.flv*, etc. Entre els suports, a banda del cel·luloide o de la cinta magnètica, hi ha el CD, el DVD, el disc dur d'un ordinador, un llapis de memòria, etc. Per últim, tenim el canal de difusió per on es transmet i es rep el text audiovisual. Així, en cinema, l'aparell emissor és el projector i l'aparell receptor seria la pantalla.

En ràdio, l'aparell emissor es diu precisament emissora (o estació) de ràdio, i les ones es transmeten des d'una antena. L'aparell de recepció s'anomena transistor. En televisió, l'aparell emissor també es diu emissora o canal, i la transmissió també es fa des d'una antena; l'aparell receptor és el televisor. En vídeo, l'aparell és el

¹¹ La cursiva és meua.

reproductor de vídeo i l'aparell receptor és també el televisor, tot i que també es pot fer servir com a intermediari un projector i fer que l'aparell receptor sigui una pantalla. En DVD, tenim l'aparell reproductor de DVD i el televisor —o també un projector— i una pantalla; o l'ordinador, on trobem tant el reproductor, al disc dur, com el receptor, el monitor.

Malgrat el que afirmen Porter, González i Casanovas (op.cit.) sobre la importància del suport en la consideració del text audiovisual, jo segueixo la definició de Zabalbeascoa (2005a:181) sobre la comunicació humana prototípica i, per tant, també considero el teatre representat, els ritus o les litúrgies com a text audiovisual. Sovint només s'ha considerat com a text audiovisual el que era reproduïble tècnicament en ser enregistrat, però després hem vist, tot i que tímidament, que el concepte s'ha obert fins al punt d'acceptar textos reproduïbles pel fet de no ser espontanis. Així, actes en directe són també reproduïbles mitjançant tècniques compensatòries, com les que esmenta Zabalbeascoa: «la memoria, la repetición y el ritual, que permiten, de alguna manera, grabar lo que interesa en la cabeza y en la memoria colectiva». Amb tot, avui sembla que el concepte d'audiovisual es pot aplicar a qualsevol acte en directe —espontani o no—, ja que se li poden aplicar modalitats de traducció audiovisual com ara la subtitulació en directe, a banda, és clar, de la interpretació simultània o la consecutiva, com veurem més endavant.

1.5.1. La consideració del teatre com a text audiovisual

Sobre la consideració del teatre com a text audiovisual, Delabastita (1989:197) també opina que el text audiovisual té molt a veure amb el text teatral, precisament per la seva complexitat: «A film constitutes a complex sign, in a way not unlike the theatrical performance sign». Malgrat tot, en considerar-ne la traducció, l'autor considera que la comunicació teatral i la cinematogràfica presenten diferències semiòtiques importants com, per exemple, pel fet que l'estructura material d'una pel·lícula ha estat determinada amb anterioritat i és reproduïble a gran escala. Per a aquest autor, d'altra banda, en teatre el signe de representació es constitueix en el mateix procés de la representació.

Sobre aquesta qüestió, però, caldria afegir una distinció rellevant sobre la traducció teatral. D'una banda, hi ha la traducció teatral realitzada a partir d'un text escrit i, per tant, anterior a la posada en escena; la qual cosa constitueix una traducció escrita semblant a la de qualsevol text imprès —recordem que les obres de teatre també es poden llegir individualment, encara que la seva fi sigui la representació—. Si bé és veritat que qualsevol obra de teatre presenta elements visuals, aquests es construeixen a partir del text escrit, mentre que en cinema, en tot cas, els elements visuals determinen la traducció, per exemple mitjançant doblatge o subtitulació. En aquest sentit, no podem considerar la traducció d'una obra teatral traducció audiovisual, i per tant estic d'acord amb l'afirmació de Delabastita.

D'altra banda, però, hi ha la possibilitat de traduir una obra representada, en una producció en llengua estrangera, mitjançant diversos mètodes de traducció audiovisual, com ara la interpretació simultània, el resum o la subtitulació electrònica. A més, cal no oblidar que el teatre també pot ser retransmès en directe o enregistrat per a televisió, vídeo o DVD, entre d'altres suports. I, per descomptat, també és susceptible de ser traduït. Aquesta qüestió és tractada amb més detall al capítol 3, dedicat a la subtitulació.

1.5.2. La consideració de la ràdio com a text audiovisual

Sobre la inclusió de la ràdio dins dels mitjans que transmeten text audiovisual, Gambier (2003:171) comenta: «However 'audiovisual' —meaning film, *radio*¹², television and video media— is now used, bringing to the forefront the multisemiotic dimension of all broadcast programmes».

¹² La cursiva és meva.

Altres autors, que es basen en la classificació de Gambier, com De Linde i Kay (1999) o Díaz-Cintas (2001) fan afirmacions semblants. També Orero (2004:vii), per exemple, sobre aquesta qüestió indica:

A step forward would be to agree on a generic name to define the multiple and different modes of translation when the audio (radio), the audio and the visual (screen), or the written, the audio and the visual (multimedia) channels are the source text. Many might raise an eyebrow to see radio as part of this field, but I have translated *voice-over* for more than 15 years for the radio, and the process is similar to that of translating *voice-over* for TV interviews.

Zabalbeascoa (en premsa) va encara més enllà i considera com a text audiovisual textos àudio no verbals, com un soroll o una música; de manera semblant al cas d'imatges sense text verbal. El millor exemple d'aquest darrer cas seria l'himne nacional d'un país que no requereix de component verbal per a ser reconegut.

En definitiva, podem observar que el terme *producte audiovisual* és inexacte i és més recomanable fer servir directament *mitjà audiovisual*. Així, els mitjans que transmeten textos audiovisuals seran: representacions en directe o retransmeses per ràdio o televisió, incloent-hi el teatre i l'òpera, i les pel·lícules, sense distinció de format (solució fotosensible, emulsió magnètica, ones elèctriques, *.vob, *.avi, *.mpeg, *.flv, etc.), ni suport (cel·luloide, cinta magnètica, làser disc, CD, DVD, disc dur de l'ordinador o Internet) ni gènere. És a dir, so i imatges en moviment i, per tant, dinàmics.

Dins d'aquest capítol, hem vist el concepte de text, tot buscant una definició de text que pogués incloure també el missatge rebut mitjançant el canal àudio, el visual i l'audiovisual. Per a fer-ho, hem vist diferents tipologies textuals prou àmplies per a incloure també el text audiovisual. Malgrat trobar tipologies que sí que accepten aquest tipus de text audiovisual, hem observat que encara quedaven tipus de text exclosos i, en afegir el canal tàctil i combinacions d'aquest amb els altres canals, hem trobat una tipologia que sí que dona compte de tots els tipus de text existents.

En analitzar amb detall el text audiovisual, s'ha arribat a la conclusió que es tracta, sobretot, d'un text dinàmic que pot ser tant verbal com no verbal i que es pot percebre tant pel canal àudio, pel visual o per tots dos alhora. També s'ha abordat el concepte de producte audiovisual per a arribar a la conclusió que més que d'un producte, del que es tracta és d'un mitjà, el que transmet el text audiovisual.

El text audiovisual —en tant que text— també és susceptible de ser traduït, i això és el que analitzaré al capítol següent, on repassaré el concepte de traducció audiovisual i de traducció general per a veure quines característiques presenten.



LA TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL

LA TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL	51
2.1. Importància de la traducció audiovisual	51
2.2. Definició general de traducció	56
2.3. El terme traducció subordinada	60
2.4. La qüestió del terme traducció audiovisual	63

Capítol

2

LA TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL

L'objectiu d'aquest capítol és analitzar l'anomenada *traducció audiovisual* (TAV) per tal d'identificar les diferents normes que la governen, dins la competència dels diferents factors que la possibiliten. Per a dur a terme aquesta anàlisi, repassaré el concepte de traducció audiovisual, tot emmarcant-lo en el concepte general de traducció.

S'anomena *traducció audiovisual* a la translació de textos audiovisuals, és a dir, aquells que —com hem vist al primer capítol— transmeten la informació de manera dinamicotemporal mitjançant el canal àudio, el canal visual o tots dos alhora. En abordar aquest tipus de traducció ens adonem de diverses qüestions: l'elevat volum que representa comparada amb altres tipus de traducció, la poca consideració que ha rebut fins fa pocs anys i la proliferació de termes diferents amb què se l'anomena.

2.1. Importància de la traducció audiovisual

Sovint, en tractar la traducció audiovisual, s'afirma que es tracta d'una modalitat recent amb una importància creixent als nostres dies. Per exemple, Zabalbeascoa (2005a:178) afirma que:

Si la frecuencia es un criterio a tener en cuenta de cara a construir una imagen de traducción prototípica, tendríamos que andar con muchísimo cuidado porque la TAV crece en volumen a pasos agigantados, por no decir que si sólo considerásemos el número de personas al que llega, estaríamos ante el tipo de traducción más frecuente (desde el punto de vista de la recepción).

És innegable que la revolució tecnològica derivada de la implantació de l'era digital influeix decisivament en aquest sentit. Per exemple, si comparem el panorama televisiu actual a Europa amb el de fa dues dècades, observem que hi ha hagut un increment important de cadenes privades i públiques (com la televisió local), de pagament, emeses via satèl·lit o via telefònica, etc. El mateix es pot dir sobre la irrupció del DVD a les llars, suport que permet disposar actualment de fins a 8 pistes de doblatge dins d'un mateix suport o de 32 subtítolacions diferents, a banda d'altres elements d'interacció amb l'espectador.

La popularització de la informàtica als països desenvolupats també té una incidència enorme i potser imprevisible sobre la presència del món audiovisual a les llars. Malgrat això, també és cert que aquesta presència dels textos audiovisuals en la societat no és ni de bon tros un fet recent. Encara que deixéssim de banda la consideració de la comunicació humana primitiva com a text audiovisual —com fa Zabalbeascoa (op.cit.:181) i amb qui coincideixo— i ens basem només en el concepte d'enregistrament d'imatges, l'antiguitat del text audiovisual i la seva importància són innegables.

El cinema va néixer exactament el 1895 i, de seguida, va esdevenir un entreteniment públic de gran abast, amb sales de projecció a la majoria de ciutats i pobles del món. Unes dècades més tard, l'arribada de la ràdio, als anys 20 del segle XX, i de la televisió, als anys 30, va suposar l'entrada del text audiovisual dins les llars. Tothom està d'acord avui dia amb l'enorme importància que, sobretot la televisió, ha tingut des d'aleshores com a mitjà de comunicació i d'entreteniment de masses. Tenint en compte tot això i que ja des dels seus inicis els textos audiovisuals transmesos per aquests mitjans van ser objecte de traducció, es pot afirmar, d'una banda, que la traducció audiovisual és una activitat antiga que almenys té més de cent anys, considerant que el cinema mut ja duia intertítols i que per tant ja es traduïa. D'altra banda, la traducció audiovisual és molt voluminosa, ja que es tracta d'un fenomen de masses.

Vöge (1977:120) és un dels primers estudiosos que crida l'atenció sobre la quantitat de les traduccions audiovisuals fetes ja aleshores: «Translated films, as mass media, through regular distribution both in the cinema and on television probably reach a larger audience than any other form of translation». Alhora Vöge se sorprèn pel fet que s'hagi dedicat tan poc interès a l'estudi d'aquesta modalitat de traducció: «Yet hardly any systematic research has been done on the subject of translated films».

Segons Gottlieb (1997:108), a Dinamarca, per exemple, país on els textos audiovisuals es tradueixen gairebé exclusivament mitjançant la subtitulació, aquesta modalitat de traducció ha esdevingut el tipus de text escrit dominant en la vida pública.

El 1992 el temps setmanal dedicat a llegir subtítols de televisió i de vídeo arribava a gairebé quatre hores per càpita (228 minuts), mentre que les traduccions impreses només arribaven a una mica menys de dues hores per setmana.

En el cas dels països dobladors, es pot afirmar el mateix respecte al consum de textos audiovisuals traduïts, encara que en aquest cas sigui oralment i no per escrit, donada la quantitat de films i programes de televisió que es doblen. Fixem-nos, si no, en les dades esmentades per Franco i Orero (2005:80) citant l'estadística del Ministeri d'Educació i Cultura d'Espanya. Segons aquesta estadística l'any 1999 un 85,7% de la producció cinematogràfica exhibida a les sales de cinema eren pel·lícules estrangeres.

Això no obstant, es pot afirmar que tant la subtitulació com el doblatge són modalitats traductores que han gaudit de poca consideració històrica. Caillé (1960:103) és un dels primers a esmentar la marginació d'aquest tipus de traducció:

Jusqu'à présent, à notre connaissance, aucune étude sérieuse ne leur [*al doblatge i a la subtitulació*] a été consacré. Le public en ignore les lois. Les spécialistes eux-mêmes n'ont abordé les problèmes qu'ils posent que d'une manière parfois tristement empirique. C'est peut-être là une des raisons pour lesquelles ces deux aspects remarquables de la traduction sont tenus en assez piètre estime, lorsqu'ils ne sont pas un objet de raillerie.

Trenta anys més tard, Delabastita (1990:97) encara es planyia de la mateixa situació: «There is a blatant discrepancy between the obvious importance of translation in the media and the limited attention it has so far been thought worthy of». L'autor creu veure-hi l'explicació en una qüestió de *prestigi*: «The reasons for this lack of scholarly interest in translation in the media are not far to seek. The social sciences tend to select their objects of study on the basis of cultural prestige, rather than intrinsic interest».

En un dels pocs llibres que tracten sobre subtitulació des del punt de vista professional i, probablement, el primer a fer-ho, Ivarsson (1992:9) també opina que «It is extraordinary that an activity involving such large volumes has attracted so little attention and is regarded with such disdain».

També Lambert i Delabastita (1996:34) consideren que la traducció audiovisual és un objecte poc tractat:

La traduction de films et de programmes de télévision a longtemps échappé à l'attention de la communauté scientifique. Ce manque d'attention est surprenant dans la mesure où l'importance linguistique, culturelle, économique et politique du phénomène est incontestable.

També Zabalbeascoa (op.cit.:188) se'n plany, nou anys més tard: «Quizás la TAV, entendida como la traducción de textos audiovisuales, es la traducción de la forma más prototípica e ideal de la comunicación humana. [...] Si esto fuera el caso, ¿no merecería algo más de respecto, por no decir atención o interés, el estudio de la traducción audiovisual?».

Des del meu punt de vista, una explicació a aquest fet pot ser el que hem vist al primer capítol de la històrica primacia del text escrit sobre el text oral, fins al punt que s'arribava a rebutjar la inclusió del text oral, o audiovisual, dins la categoria text. Ja hem vist com, tradicionalment, s'ha considerat que el text només era escrit i, per tant, es rebutjava o s'ignorava altres tipus de text pel fet de ser emesos (i rebuts) per altres canals. Així s'expressa Zabalbeascoa (op.cit.:179): «El modo prototípico para la traducción es tradicionalmente el escrito, con lo que se piensa en un solo modo y un canal».

Un altre dels motius que poden haver dut a la maca d'interès per aquest tipus de traducció pot ser el fet —relacionat també amb la primacia del text escrit— que el cinema s'havia considerat, des del seu inici, com una activitat excessivament popular i, per tant, indigna de constituir un art (malgrat el sobrenom de setè art). Com indiquen Lambert i Delabastita (op.cit.:34): «la recherche empirique semble être peu prestigieuse et la traduction des messages audiovisuels ne se soustrait pas aux connotations négatives qui accompagnent tout phénomène de culture de masse». D'una manera semblant opinen Franco i Orero (op.cit.:79): «Since films and television have been traditionally considered as a popular art and, therefore, equally removed from the canon in such a way that the traditional academic marginalization of translation adds up to the secondary status of audiovisual products, making this kind of texts even less worthy of academic interest».

De fet, la traducció audiovisual no és l'única que ha patit aquest menyspreu acadèmic, ja que altres tipus de traducció, com ara les considerades específiques o especialitzades (jurídica, científicotècnica, etc.) s'han vist també excloses de la investigació traductològica bàsica.

Una altra raó possible que explicaria aquest fet és que tradicionalment la traducció audiovisual no s'ha considerat traducció, sinó més aviat adaptació. Delabastita (1989:213) es pregunta en aquest sentit: «To what extent is it advisable to make use of the term 'translation' at all when dealing with the transfer of films from one linguistic/cultural community to another?».

Sembla que aquesta pregunta és també la seva resposta al fet que tan pocs estudiosos s'hagin interessat per la traducció audiovisual:

There is an unmistakable hesitation among translators, critics and scholars regarding the applicability of the term 'translation'. One might venture the hypothesis that this same hesitation is responsible for the fact that translation studies of all disciplines have been rather reluctant to include film translation among their subjects of study.

Curiosament, un dels estudiosos que també opina així és Ivarsson (op.cit.:7-8). En la introducció al seu llibre sobre subtitulació ens adverteix que aquest no tracta sobre traducció: «This book is about subtitling, not translation». Ja que la traducció, per a l'autor, «is a different art». De fet, segons indica, el llibre es podria haver titulat *A Handbook of Written Simultaneous Interpretation* pel fet que la subtitulació és molt a prop de la feina que fa un intèrpret de conferència i pel fet que també és aplicable a la subtitulació per a persones amb discapacitat auditiva «who are given a translation into a written language». Segons això, sembla que transcriure sí que és traduir per a Ivarsson i, en canvi, la interpretació simultània no és traducció, sinó un art. «But in the end I decided to call it (el llibre) *A Handbook of an Art* (which does not mean that I do not regard simultaneous interpretation as an art, quite the contrary!».

De manera semblant al primer capítol d'aquesta tesi, on s'ha buscat una definició de text que inclogués la transmissió i recepció a través d'un canal doble —com és el cas del text audiovisual—, hauríem de trobar una definició de traducció prou àmplia que considerés totes les modalitats de traducció audiovisual.

En repassar aquestes modalitats —com faig en el tercer capítol d’aquesta tesi—, ens adonem que algunes no suposen un transvasament interlingüístic, sinó que poden ser intralingüístiques (dins de la mateixa llengua) o intersemiòtiques (d’un codi a un altre), seguint la classificació de Jakobson (1959). Entre les primeres tenim la subtítolació intralingüística, en què, els subtítols transcriuen —un cop editats— el missatge oral. Com veiem, no es tracta d’una traducció d’una llengua a una altra, sinó d’un canvi de canal (oral) a un altre (escrit). El contrari és el que es dona en l’audiodescripció, on el codi visual es traspasa al codi lingüístic i, dins d’aquest, al canal oral. Aquestes dues modalitats, que avui dia ja gairebé tothom accepta com a modalitats de traducció audiovisual, no constitueixen —com és evident— el pas d’una llengua a una altra. Així doncs, de manera semblant a allò que succeeix amb la definició de text audiovisual, ens trobem que el terme és una mera convenció per tal de denominar un seguit de modalitats heterogènies que, sens dubte, comparteixen una sèrie de característiques comunes que les fan específiques enfront d’altres tipus de traduccions.

Repassem ara el concepte de traducció des d’un marc generalista abans d’analitzar les especificitats de la traducció audiovisual

2.2. Definició general de traducció

Gottlieb (2000b:2), per tal d’oferir una definició que cobreixi fenòmens tan diversos com «the process of rendering a French menu in Chinese, the task of the philologist who produces a French version of the *Dead Sea scrolls*, an American dime novel published in Mexico, a Hindi version of a Japanese computer manual, and a Danish film with Greek subtitles», proposa la consideració següent: «any process, or product of it, in which a text is transferred from one speech community to another, and where verbal elements are replaced by other verbal elements».

Fixem-nos que aquesta definició exclou la traducció intralingüística i la intersemiòtica. Ni tan sols —com el mateix autor indica— «interpreter-mediated communication between, say, (deaf) American Sign Language users and users of British Sign Language», com si aquestes dues no continguessin elements verbals.

Aquesta definició, tot i que recull plenament la traducció audiovisual, no ens serveix per a considerar altres modalitats que, si bé és veritat que no representen traducció interlingüística, coincideixen en gran part amb altres modalitats de TAV que sí que ho són, com ara la subtitulació intralingüística respecte de la interlingüística.

Conscient d'aquest fet, Zabalbeascoa (2005a:181) proposa una definició de traducció més àmplia: «Parece más preciso hablar del carácter semiótico de la comunicación, y por extensión, la traducción también se puede situar en un plano semiótico, con lo que no cabe hablar de traducción interlingüística e intersemiótica como si fueran fenómenos que no tuvieran nada que ver entre sí». Per a l'autor (op.cit.:187), si consideréssim la traducció *en sentit tècnic*: «Podríamos proponer la traducción intralingüística o paráfrasis, y la traducción intersemiótica, por ejemplo, la interpretación para sordos».

També Díaz-Cintas i Remael (2007:12) opinen que el terme traducció audiovisual engloba activitats que s'allunyen del concepte tradicional, com ara la subtitulació per a persones amb discapacitat auditiva o l'audiodescripció, tot i que: «These new practices have brought in further terminological disarray, especially because of the fact that none of them, at the beginning at least, implied the transfer from a source to a target language, one of the traditionally defining features of any translation activity».

En aquest sentit, per a Delabastita (1989:213), en donar resposta a la seva pròpia pregunta sobre si podem fer servir el terme traducció en el cas dels textos audiovisuals, tot depèn del concepte que es tingui de traducció: «Naturally the answer to this problem depends upon one's conception of what a translation is».

El mateix Delabastita, en un article escrit amb Lambert (1996:33), opina que cal ampliar el concepte de traducció, per tal que hi tinguin cabuda totes les pràctiques traductores:

L'essentiel des recherches sur la traduction a porté, jusqu'ici, sur la traduction écrite, au point que Hans Vermeer et d'autres collègues allemands ont trouvé nécessaire d'élargir le champ en recourant au néologisme 'Translations-wissenschaft' (e. a. Reiß & Vermeer 1984) afin de marquer que la communication orale, telle l'interprétation, n'est nullement exclue. Il n'est pas absurde de mener une démarche analogue en faveur de l'intégration de la nouvelle communication, celle qui restaure l'oral en le combinant avec l'audiovisuel (et dont avec l'écrit), dans la discipline nouvelle, quelle que soit par ailleurs son nom: traductologie, Translation Studies.

També per a Hatim i Mason (1990:2), el concepte de traducció s'està ampliant: «The way is open to a view of translating which is not restricted to a particular field [...] but which can include such diverse activities as film subtitling and dubbing, simultaneous interpreting, cartoon translating, abstracting and summarising, etc.».

De Linde i Kay (1999:3), en comparar un tipus de traducció audiovisual com és la subtitulació interlingüística amb la traducció textual (*text translation*, segons els autors), indiquen que ens adonem que hi ha força diferències, provocades sobretot per les restriccions que imposa el doble canal —acústic i visual— dels textos audiovisuals. Tenint en compte això, un es fa sovint la pregunta si la subtitulació o la traducció audiovisual en general es poden considerar formes de traducció. També per a aquests autors això *depèn del concepte de traducció que un tingui*. Per a donar-hi resposta, citen la definició de Toury (1980:37-38) basada en el concepte dels trets rellevants:

Translation equivalence occurs when a SL and a TL text [...] are relatable to... the same relevant features [...].

Relevance [...] (1) is to be regarded as an abbreviation for 'relevant *for* something' or 'relevant *from* a certain point of view' [...];

(2) [...] since a text comprises various 'features' on various levels, [...] all of which are [...] relevant for the totality of the text, the opposition relevant-irrelevant should be conceived of as polar, rather than binary, and we should speak in terms of hierarchies or relevance, rather than of absolute relevance.

Segons De Linde i Kay (op.cit.), per *features*, Toury entén «sounds, letters, word meanings, syntactic patterns, textual segments and principles of segmentation».

Zabalbeascoa (1997:327) afirma que la traducció, entesa com la pràctica de la traducció i com a objecte d'estudi, és un aspecte força complex de l'activitat humana. Com hem vist més amunt, per a l'autor, la traducció audiovisual ens obliga a revisar alguns aspectes de la traducció en general, com ara la seva divisió entre intralingüística, interlingüística i intersemiòtica, ja que els textos nous com ara els audiovisuals ens mostren les limitacions d'aplicar aquests paràmetres.

Així, per a aquest autor (op.cit.:330), tota traducció és un text que compleix tres condicions bàsiques:

1. Implica l'existència prèvia d'un altre text, anomenat habitualment text d'origen o de partida.
2. Manté una relació d'equivalència en un o més nivells amb el text d'origen. És en virtut d'aquesta relació d'equivalència que un text de destinació pot ser considerat una versió del text d'origen.
3. Existeix una necessitat i un motiu per al text de destinació. És a dir, que hi ha un motiu pel qual un text d'origen és considerat necessari i útil, o desitjable, en un context donat.

D'una manera semblant, Gottlieb (2000b:8) exposa un llistat de paràmetres de traducció aplicables als trets de tots els tipus de text d'origen per tal donar compte d'una definició de traducció global. Els paràmetres en qüestió són: *purpose of translation, direction of transfer, directness of transfer, working basis, translator's responsibilities, preparation, verbal volume of translation, semiotic fidelity, co-occurrence of original, status as translation, verbal translator-audience two way communication* i *diversification*. Per a Gottlieb, «some parameters display an either-or opposition while others establish a continuum between two extremes. Transfer parameter no. 7, referring to text volume, presents plus-minus deviations from a default value».

Com ja observàvem en el llistat de tots els tipus de text, tot i l'exhaustivitat d'aquest altre llistat, no queda clara la seva utilitat per a donar compte de tots els tipus i modalitats de traducció, almenys en el cas que ens ocupa. Així doncs, és la proposta de Zabalbeascoa (2005a:181), esmentada més amunt, i basada en el caràcter semiòtic de la comunicació, la que prendré com a definició englobadora de traducció, de manera que també inclogui no només la traducció audiovisual, sinó també totes les modalitats de traducció audiovisual, encara que aquestes no constitueixin traducció en sentit estricte, sinó en sentit tècnic.

Un cop tractat el concepte genèric de traducció, repassaré les especificitats de la traducció audiovisual.

2.3. El terme *traducció subordinada*

Entre aquells que sí que defensen que la traducció audiovisual és traducció, n'hi ha que l'han considerada restringida (*constrained*). Autors com Caillé (1960), Gautier (1981), Titford (1982), Fawcett (1983), Mayoral, Kelly i Gallardo (1988) o Minchinton (1992) han fet servir aquest terme (o equivalents) per tal d'advertir que l'especificitat del text audiovisual (el fet de transmetre's mitjançant dos canals) provoca que la seva traducció se'n vegi excessivament afectada.

Tanmateix altres autors com Zabalbeascoa (1997:330) s'hi mostren escèptics: «This should not be used to imply that there is anything that can properly be called unconstrained translation». Així, les modalitats de traducció audiovisual com, per exemple, el doblatge no són, per a l'autor, més restringides que altres traduccions no audiovisuals: «Dubbing is not necessarily more constrained than other forms of translation. It is rather that different forms of translation are constrained in different ways and by different factors».

També Gottlieb (1997:87) opina, en el mateix sentit, que:

All text types present the translator with constraints: unillustrated fiction (also known as literature) as well as comic books, feature films as well as TV serials. Printed literature just happens to have a long history in our culture, so we have become used to interpreting the signals that the author tries to communicate via the one, fragile channel at his disposal: the printed word.

Es pot afirmar que tot acte de transmissió verbal força el transmissor a establir prioritats. Cada mitjà i cada tipus de discurs imposa diferents restriccions en el transmissor o —en el millor dels casos— ofereix al transmissor diferents pistes per a resoldre'n els problemes específics. Una modalitat de traducció audiovisual com, per exemple, la subtitulació no és diferent de la traducció literària perquè determina el traductor per ser restringida, sinó senzillament perquè les restriccions del context audiovisual són diferents de les de la traducció de textos exclusivament escrits.

Per a De Linde i Kay (1999:prefaci), en els textos audiovisuals que s'emeten tant pel canal acústic com pel visual, l'acústic forma un tot orgànic i coherent amb el visual. Aquest fet constitueix una *restricció* per al traductor, ja que la traducció del text acústic ha de ser coherent amb el text visual: «All forms of audio-visual media present a combination of sound and visual information. Access to such information depends on people being fully receptive to both channels».

Precisament, per als autors (op.cit.) aquesta combinació obliga el traductor a tenir en compte tots dos elements a l'hora de traduir, encara que només es tradueix la part verbal: «The dynamic multimedia environment of television and film means that neither of these practices is solely linguistic as the transfer of dialogue *into written form*¹³ is strongly influenced by the structure and semiotics of a film or television programme». Els autors fan referència aquí a la subtitulació, tot i que si obviéssim el fet de transferir el diàleg «into written form», també es podria aplicar al doblatge i a les altres modalitats de traducció audiovisual.

Sobre el concepte de restricció aplicat a la traducció audiovisual, Sokoli (2000:24) es pregunta: «But are these constraints exclusive to audiovisual translation?» Hi ha altres tipus de text que es poden veure *restringits* pel que fa a l'espai: «In multilingual publications, like tourist brochures, the format of the original has to be followed in the translations».

¹³ La cursiva és meva.

Un altre exemple que l'autora esmenta és el cas de la traducció de poesia «where the selection of a word might be totally determined by its length and not by its meaning». I, pel que fa a les restriccions temporals, «they are also found in simultaneous interpreting».

Zabalbeascoa (op.cit.:341) conclou en el seu article sobre el doblatge i la dimensió no verbal de la traducció que cal tenir en compte la interacció de tots els elements que intervenen en la traducció audiovisual per tal de conèixer millor les restriccions que comporten i les estratègies que se'ls pot aplicar: «Future attempts to give accounts of translation 'techniques' or solutions might wish to include nonverbal compensatory tactics which to date have not been paid sufficient attention and hence have not been satisfactory described».

2.4. La qüestió del terme *traducció audiovisual*

Sobre el terme *audiovisual*, cal dir d'antuvi que no tots els estudiosos hi estan d'acord i que, sovint, per a referir-se a aquest camp de la traducció s'han fet servir altres termes. Segons Gambier (2003:171), en un inici aquest tipus de traducció va rebre el nom de *film translation*, però quan la televisió es va fer popular es va passar a parlar de *language transfer*. Segons l'autor, dins de la professió sovint es fa servir el terme *versioning*.

També Orero (2004:vii) s'ocupa d'aquest tema. Per a aquesta autora, el que cal és trobar un nom genèric que defineixi els múltiples i diferents modes de traducció quan el canal àudio (ràdio), l'àudio i el visual (pantalla), o l'escrit, l'àudio i el visual (multimèdia) constitueixen el text de partida:

The unsettled terminology of audiovisual translation is patent from the very denomination of the field, from *Traducción Subordinada* or Constrained Translation (Titford 1982:113, Mayoral 1984:97 & 1993, Rabadán 1991:172, Díaz-Cintas 1998, Lorenzo & Pereira 2000 & 2001) to Film Translation (Snell-Hornby 1988), Film and TV Translation (Delabastita 1989), Screen Translation (Mason 1989), Media Translation (Eguíluz 1994), Film Communication (Lecuona 1994), *Traducción Fílmica* (Díaz-Cintas 1997), Audiovisual Translation (Luyken et al. 1991, Dries 1995a, Shuttleworth & Cowie 1997, Baker 1998), or (Multi)Media Translation (Gambier & Gottlieb 2001).

Gambier (op.cit.:178) proposa que s'anomeni fins i tot *Transadaptation*, perquè, segons l'autor, és un terme «which allows us to go beyond the usual dichotomy (literal/free translation, translation/adaptation, etc.) and take target audiences into consideration more directly». En un altre article del mateix autor, Gambier (2004:180) també proposa el terme *tradaptation cinématographique*, però en un altre context: el del procés que segueix una obra escrita —una novel·la— que s'adapta per al cinema i després se subtitula.

La paraula clau en traducció audiovisual (*screen translation*, en aquest cas) és, per a Gambier (2003:179) *accessibility*¹⁴ desglossada en:

- *Acceptability*: related to language norm, stylistic choice, rhetorical patterns, terminology, etc.
- *Legibility*: defined —for subtitling— in terms of fonts, position of subtitles, subtitle rates, etc.
- *Readability*: also defined for subtitling in terms of reading speed rates, reading habits, text complexity, information density, semantic load, shot changes and speech rates, etc.
- *Synchronicity*: defined —for dubbing, *voice-over* and commentary— as appropriateness of the speech to lip movements, of the utterance in relation to the non-verbal elements of what is said to what is shown (images), etc.
- *Relevance*: in terms of what information is to be conveyed, deleted, added or clarified in order not to increase the cognitive effort involved in listening or reading.
- *Domestication strategies*: defined in cultural terms.

Díaz-Cintas i Remael (2007:11) també esmenten la disparitat de termes per a referir-se a la traducció audiovisual: «The terminology used is very hesitant and can be confusing». Així, esmenten els termes *constrained* i *subordinate*, usats als anys 80 i 90 del segle passat, els quals, però, van rebre crítiques per les seves connotacions negatives. Segons els autors, «it was then that the term *audiovisual translation*, abbreviated to AVT, appeared in academic circles».

¹⁴ Sobta l'ús d'aquest terme, usat avui dia sobretot per a la integració/inclusió de persones amb discapacitat.

Segons els autors (op.cit.:12), «this coinage has the advantage of including the semiotic dimension and has taken root to such an extent that today its use is quite frequent». Després d'esmentar alguns dels altres termes amb què s'ha anomenat aquesta modalitat de traducció, com ara el de *multimedia* o *multidimensional translation*, Díaz-Cintas i Remael es congratulen que sigui *audiovisual translation* el que «fortunately enough [...] has been gaining ground in recent years and is fast becoming the standard referent».

Recordem que *Multi(media) Translation* és el títol del llibre editat per Gottlieb i Gambier el 2001. Sobre aquest terme, Zabalbeascoa (2005a:182) afirma:

Conviene precisar en este punto que el audiovisual es un modo (multi-modo, Remael 2001:15) de presentación textual, como pueda serlo el modo escrito, y no multi-media en un sentido estricto de la explotación combinada de diversos medios de transmisión y difusión. Es decir, que los modos textuales son el escrito, el oral y el audiovisual, mientras que el multimedia sería la combinación de dos o más medios (como la radio, la televisión, el cine, el teléfono, internet, el papel, etc.).

També Sokoli (2000:21) rebutja l'ús del terme multimèdia, perquè «if media stands for the technical means of communicating a message, the term *multimedia* is unsuccessful, since the technical medium can only be one at a time (either television, or video, and so on)».

Des del meu punt de vista —quant a l'ús del terme genèric *traducció audiovisual*—, coincideixo amb el que en diuen Díaz-Cintas i Remael que hem vist més amunt i amb la definició d'Orero (op.cit.:vii), quan justifica l'adopció d'aquest terme per al títol del llibre editat per ella:

The title of the book has clearly opted for Audiovisual Translation since Screen Translation would leave out for example translations made for theatre or radio, and the term multimedia is widely perceived as related to the field of IT. Audiovisual Translation will encompass all translations —or multisemiotic transfer— for production or postproduction in any media or format, and also the new areas of media accessibility: subtitling for the deaf and the hard of hearing and audiodescription for the blind and the visually impaired.

En aquest capítol hem vist que la traducció audiovisual constitueix una pràctica de traducció més —si considerem com a traducció el transvasament intersemiòtic—, tant si l’abordem des del punt de vista del procés com del producte, i que és una de les més importants en quantitat.

D’altra banda, si bé és veritat que la traducció audiovisual pot presentar unes restriccions pròpies —derivades, en gran mesura, del fet que s’expressi a través del canal acústic i/o del canal visual— això no vol pas dir que els altres tipus de traducció n’estiguin exempts, amb la qual cosa no es justifica l’ús del terme *traducció restringida* o *subordinada* per a anomenar-la. Tenint en compte això, queda clara la pertinença d’aquest tipus de traducció als estudis de traducció.

Partint d’aquest rerefons teòric, tractaré en el capítol següent les diverses modalitats que es poden encabir sota el concepte de traducció audiovisual.



MODALITATS DE TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL

MODALITATS DE TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL	69
3.1. Subtitulació.....	74
3.2. Doblatge.....	74
3.3. <i>Voice-over</i>	86
3.4. Narració.....	92
3.5. Comentari.....	95
3.6. Interpretació consecutiva	100
3.7. Interpretació simultània	102
3.8. Difusió multilingüe	107
3.9. Producció multilingüe i <i>remake</i>	108
3.10. Audiodescripció	109
3.11. Traducció de guions.....	114
3.12. Intertitulació	114
3.13. Resum escrit	118
3.14. Taxonomia de les modalitats de traducció av	120

Capítol

3

MODALITATS DE TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL

Malgrat els nombrosos llistats i definicions proposats per diversos autors, en abordar l'estudi de les diferents modalitats de traducció audiovisual, crida l'atenció, d'una banda, la manca d'una classificació completa que englobi totes i cadascuna de les diferents modalitats. D'altra banda, també s'observa una certa manca de rigor en la definició de les modalitats recollides i, sobretot, l'aportació gairebé nul·la d'exemples. Segons Lambert i Delabastita (1996:35):

C'est là qu'apparaît la pertinence de la démarche scientifique qui devrait être celle du traductologue: son détachement par rapport aux besoins immédiats de la pratique, d'une part, et une prise de conscience méthodologique et théorique, d'autre part, lui permettent de mieux saisir les liens entre les activités traduisantes et les facteurs qui les régissent. De cette façon, sa position descriptive rend possible à la fois une meilleure compréhension fonctionnelle de situations particulières et l'adoption d'une perspective comparative.

No són pocs els estudiosos han volgut tractar aquesta qüestió. Les pàgines següents estan dedicades a repassar el que n'han dit diversos autors, tot comparant les diverses aportacions amb l'objectiu de demostrar, d'una banda, la interrelació entre els uns i els altres i, de l'altra, la manca de correspondència que de vegades es produeix amb la realitat de la pràctica professional. Un cop revisada la bibliografia i les definicions segons els diferents autors, exposaré la meua proposta de classificació per a les diferents modalitats de traducció audiovisual.

Lambert i Delabastita (op.cit.:39) opinen que, per a poder elaborar un model de les modalitats traductores per als textos audiovisuals, cal tenir en compte les especificitats tècnica i semiòtica de la traducció d'aquests textos i establir-ne distincions. Així, els autors elaboren un model tipològic segons les transformacions a què es pot sotmetre un text audiovisual, tenint en compte els dos canals materials que utilitzen aquests textos —com ja hem vist al primer capítol—: el canal visual i el canal acústic, i els altres codis o sistemes semiòtics.

Com ja hem vist en tractar la naturalesa del text audiovisual, els codis semiòtics poden ser verbals (lingüístics, paralingüístics) o no verbals (vestimenta, maquillatge,

educació, iconografia, cinematografia, etc.). La distinció entre els dos canals que permeten la transmissió del material verbal delimita, en gran mesura, la llibertat d'acció dels traductors. Lambert i Delabastita pretenen demostrar que la traducció audiovisual va més enllà del doblatge o la subtitulació. Amb aquest objectiu, els autors sotmeten els signes lingüístics a cinc tipus de transformació basant-se en la retòrica clàssica:

- *Repetitio*: reproducció dels signes sense cap modificació formal.
- *Adiectio*: reproducció dels signes amb afegits o amplificacions.
- *Detractio*: reproducció dels signes incompleta o reduïda.
- *Transmutatio*: reproducció dels signes en un ordre diferent.
- *Substitutio*: reproducció dels signes substituint un signe per un altre d'equivalent, d'un codi diferent.

Segons afirmen, la tipologia que resulta de combinar els dos eixos (signe/figura retòrica) dona compte de totes les modalitats possibles, no només del doblatge i la subtitulació. A més, afirmen que les diferents modalitats són susceptibles de ser combinades de diferents maneres en un mateix text. Anys abans Delabastita (1989:199-200), pel seu compte, proposava un esquema basat en la combinació entre canal visual i canal acústic, tenint en compte si aquests presentaven signes verbals o no verbals, amb algunes d'aquestes figures de la retòrica clàssica.

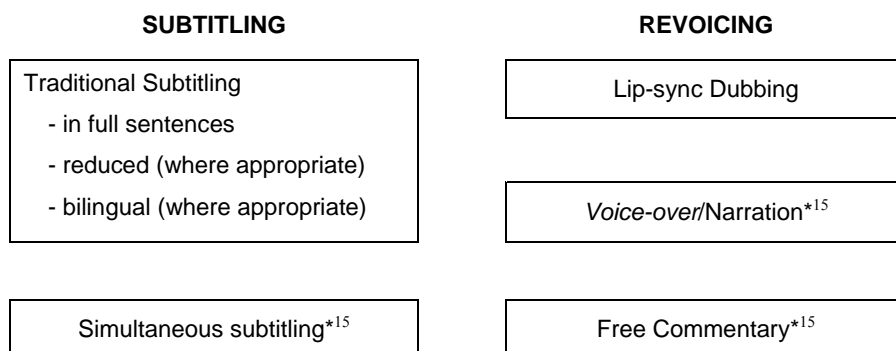
Basant-se en l'esquema, Delabastita distingeix aquestes modalitats de traducció audiovisual:

- Signe verbal acústic per *substitutio*: doblatge.
- Signe verbal visual per *adiectio*: subtitulació.
- *Deletio*: s'ha eliminat signes visuals i/o acústics i verbals i/o no verbals.
- *Repetitio*: la pel·lícula es reproduceix sense intervencions de cap mena: versió original sense subtítols.

- *Transmutatio*: els signes de la pel·lícula d'origen es reproduïxen idèntics, però en un altre ordre i en una altra forma.
- *Adiectio*: s'hi han afegit imatges, sons o diàlegs nous.
- Signe acústic per *repetitio*: una banda sonora que conté bàsicament les parts musicals dels signes acústics de la pel·lícula.

Malgrat la convicció dels autors que aquests elements poden donar compte de totes les modalitats de traducció audiovisual, només s'hi esmenta explícitament el doblatge (per *substitutio*) i la subtitulació (per *adiectio*). De fet, les altres categories no donen com a resultat cap modalitat concreta si no s'hi aplica res més. Aquest seria el cas de la *transmutatio* o la *repetitio*. D'altra banda, es pot dir que la *delectio* és més aviat una tècnica que una modalitat, però en tot cas no es tracta de traducció.

Una altra de les primeres classificacions per a les modalitats de traducció audiovisual i que ha servit de base per a altres autors és la proporcionada per Luyken *et al.* (1991:39-40). La proposta de Luyken *et al.* també parteix de les dues modalitats tradicionals, la subtitulació i el doblatge. Dins de cada modalitat trobem diferents realitzacions de cadascuna d'elles. D'aquestes realitzacions, en parlar del *revoicing*, els autors en diuen *categories*. Les modalitats queden disposades a l'esquema següent:



¹⁵ It is possible to carry out these methods of language conversion “live”, shortly before, or during transmission. (Luyken, 1991:40)

Figura 3.1. *Els dos mètodes principals de transvasament lingüístic actualment en ús, segons Luyken et al. (1991)*

Aquesta classificació en dos grups, basada en les dues modalitats més, també la segueixen De Linde i Kay (1999:1), tot i que aquests autors es basen en el llistat proposat per Gambier (1996:9-10). De fet, el llistat de Gambier també ha servit de base per a altres investigadors com Díaz-Cintas (1997 i 2001a), Chaume (2003) o Perego (2005), segons afirmen els mateixos autors.

Per a Gambier (op.cit.:9-10), les modalitats de traducció audiovisual són: la subtitulació, la subtitulació simultània, el doblatge, la interpretació consecutiva (que pot ser en directe, preenregistrada o a llarga distància), el *voice-over*, la narració, el comentari, la difusió multilingüe, la sobretitulació i la traducció simultània. En aquest llistat l'autor defineix poc cada modalitat.

Anys més tard, però, Gambier (2003:172-177) amplia aquesta llista i la divideix en dos grups de modalitats, dominants i reptadores (*challenging*), tot i que no explica el perquè d'aquesta divisió, ni què vol dir amb aquests termes. Simplement apunta que «some types of audiovisual translation are particularly challenging». Serà Perego (op.cit.:23) qui defineixi aquesta divisió, tot i que només per als reptadors (*challenging*), amb aquesta explicació: «i tipi *challenging*, quelli piú difficoltosi, impegnativi ma stimolanti».

Per a Gambier, les modalitats dominants són la subtitulació interlingüística (*open caption*), el doblatge (doblatge intralingüístic), la distribució multilingüe, la interpretació consecutiva, la interpretació simultània, el *voice-over* (o *half dubbing*), el comentari lliure, la traducció simultània o a la vista i la producció multilingüe. Pel que fa a les modalitats reptadores apunta: la traducció de guions, la subtitulació intralingüística (o *closed caption*), la subtitulació en directe, la sobretitulació i l'audiodescripció (*double dubbing*)¹⁶.

¹⁶ Els termes que van entre parèntesis són de Gambier.

Rosa Agost (1999:15-21) és una de les investigadores que també s'encarrega de la qüestió de les modalitats de traducció audiovisual. Aquesta autora, però, només distingeix entre aquestes quatre modalitats: doblatge, subtitulació, veus superposades o solapades i interpretació simultània.

Díaz-Cintas (1997 i 2001a), com ja hem indicat, es basa en l'esquema de Gambier del 1996 i en el de Luyken *et al.* (op.cit.). Per a Díaz-Cintas, les modalitats de traducció audiovisual són les següents: subtitulació tradicional, subtitulació simultània, sobretitulació, interpretació consecutiva, interpretació simultània, *voice-over*, narració, comentari, difusió multilingüe i doblatge (o postsincronització). En la seva tesi (1997:104), l'autor estableix una diferenciació entre les tres primeres i la resta pel fet que aquelles «implican la transferencia de un mensaje que originalmente es oral en otro que en LM¹⁷ se apoya en un formato escrito, mientras que en el resto de modalidades la recodificación formal que se opera tiene lugar dentro del mismo canal oral».

Chaume (2003:16-27), en seu llibre dedicat al doblatge i la subtitulació per a televisió, ofereix també una classificació de les diferents modalitats, tot ampliant la proposta anterior de Rosa Agost (op.cit.). Així, l'autor considera les modalitats següents: doblatge, subtitulació, veus superposades, interpretació simultània, narració, doblatge parcial, comentari lliure i traducció a la vista.

Més recentment, una altra estudiosa que també analitza la qüestió de les modalitats de traducció audiovisual és Perego (op.cit.:22-33). Aquesta autora italiana, seguint l'article de Gambier del 2003, distingeix entre: subtitulació i subtitulació simultània (aquí, l'autora n'inclou una dins l'altra, com a submodalitat), sobretitulació (segons l'autora —tot i que no l'ha inclosa en la modalitat anterior— sí que *deriva*¹⁸ de la subtitulació), doblatge (*dubbing* o *lip-synchronisation*), *voice-over*, narració, comentari i audiodescripció.

¹⁷ Llengua meta.

¹⁸ Són paraules de l'autora.

Un cop introduïts els diversos investigadors, vegem ara, una per una, les diferents modalitats segons les defineixen. I hi afegiré els meus comentaris, per tal de justificar la meua llista de modalitats de traducció audiovisual, que presentaré al final d'aquest capítol.

3.1. Subtitulació

Començaré amb la modalitat en la qual se centra aquesta tesi i que constitueix el tema central del capítol següent. Serà allà, doncs, on repassaré el que n'han dit els diferents estudiosos. Com ja hem vist més amunt, alguns investigadors inclouen dins d'aquesta modalitat submodalitats com la subtitulació bilingüe o la subtitulació simultània. Almenys, això és el que es desprèn de l'esquema de Luyken *et al.* (1991:39) o de les consideracions de De Linde i Kay (1999:1). D'altres, però, com Gambier, Díaz-Cintas, Chaume o Perego, consideren aquestes submodalitats com a modalitats independents. Com deia abans, al capítol quart, dedicat a la subtitulació, i al capítol cinquè, dedicat als diferents tipus de subtítols, les tractaré detalladament.

3.2. Doblatge

Com ja hem vist, aquesta és una de les modalitats més importants i tradicionals, juntament amb la subtitulació, de manera que alguns autors només tracten aquestes dues, com Lambert i Delabastita (1996), o bé situen la resta en dos grups, encapçalats per aquestes dues modalitats, com fan De Linde i Kay (1999).

Luyken *et al.* (1991:39) defineixen el doblatge com «The replacement of a programme's voice track by a version, either of the same or new dialogue, translated into another language or dialect. The visual appearance of the programme remains unaltered from the original, but is usually edited so as to accommodate optimum lip-synchronisation». Luyken *et al.* (op.cit.:71) divideixen el doblatge en quatre categories —com hem vist més amunt—, de les quals, «lip-sync dubbing (as the name suggests) must be pre-recorded, while the other three forms of revoicing can be either pre-recorded or broadcast live».

Gambier (2003:172-173) explica que el doblatge: «Involves adapting a text for on-camera characters». Segons aquest autor, aquesta modalitat es limita bàsicament a la traducció filmica, però s'hi podria objectar que, de fet, la traducció d'un documental televisiu, on desapareix la veu original i, per tant, no constitueix *voice-over*, també és doblatge. O bé que la traducció d'un programa de ràdio, text audiovisual que ell mateix esmenta, també es pot considerar doblatge. Gambier, en preguntar-se si la sincronia labial té una importància secundària avui dia, afirma que la majoria d'italians són més tolerants a la manca de sincronia visual que els nord-americans, tot i que m'atreviria a assegurar que la majoria d'italians no hi estarà d'acord. En tot cas, seria interessant que l'autor esmentés l'estudi d'on ha extret aquesta afirmació. Dins la modalitat del doblatge, Gambier esmenta el doblatge intralingüístic i dona l'exemple de la pel·lícula *Trainspotting*, que —segons afirma— va ser doblada en la seva projecció als EUA, igual que *Harry Potter*. Un altre exemple que esmenta és el del film italià *L'amore molesto*, filmat al sud d'Itàlia, i que es va «doblar» per al nord del país.

De Linde i Kay (op.cit.:2), tot i que es basen en la classificació de Gambier del 1996 i afirmen que la majoria són submodalitats de la subtitulació o del doblatge, no defineixen aquesta modalitat.

Per a Agost (1999:16), el doblatge consisteix en la substitució d'una banda sonora original per una altra, però mantenint:

1. Un sincronisme de caracterització: harmonia entre la veu de l'actor que dobla, i l'aspecte i la gesticulació de l'actor o actriu que apareix a la pantalla.
2. Un sincronisme de contingut: congruència entre la nova versió del text i l'argument de la pel·lícula.
3. Un sincronisme visual: harmonia entre els moviments articularis visibles i els sons que se senten.

Segons Agost, la sincronització admet diversos graus d'aplicació en funció del medi a què va dirigida i dels costums dels espectadors, de la qual cosa es pot desprendre que les expectatives podrien no ser les mateixes, seguint potser el que afirmava Gambier sobre la sincronia a Itàlia, per exemple.

Díaz-Cintas (2001a:41) defineix el doblatge dient que: «consiste en sustituir la pista sonora original de una película en la lengua deseada que dé cuenta del mensaje original, manteniendo al mismo tiempo una sincronía entre los sonidos en la lengua de la traducción y los movimientos labiales de los actores».

Aquest autor dedica tot un capítol a tractar amb més detall aquesta modalitat, però partint de la comparació amb la subtitulació, que fins i tot exemplifica amb una taula (op.cit.:49-50). Així, entra en un debat —al meu parer estèril avui dia— sobre els avantatges i desavantatges d'una i altra modalitat. Aquesta comparació, que molts altres autors compartiran, des de Gambier fins a Perego, passant per Dries, no sembla aportar cap informació rellevant sobre les dues modalitats, ja que totes dues són independents i diferents. Tan comparables com qualsevol de les altres: *voice-over*, traducció simultània, etc.

Un dels motius que, segons Díaz-Cintas (1997:67), més s'han adduït per a explicar la preferència pel doblatge o la subtitulació és l'economia. Un altre motiu és el nacionalisme:

En sintonía con la postura hitleriana [de fomentar l'ús del doblatge per a donar feina als actors en atur], y siguiendo muy de cerca el ejemplo de la Ley de Defensa del Idioma que Mussolini había forzado en 1938 en la sociedad italiana, el Ministerio de Industria y Comercio español promulgó una orden ministerial el 23 de abril de 1941 por la que 'queda prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no sea el español, salvo autorización que concederá el M^o de Industria y Comercio siempre que las películas hayan sido previamente dobladas'.

Per a Chaume (2003:17), el doblatge «consisteix en la traducció i ajust del guió d'un text audiovisual i la posterior interpretació d'aquesta traducció per part dels actors, sota la direcció del director de doblatge i els consells de l'assessor lingüístic, quan aquesta figura forma part del procés». El procediment que se segueix, segons

Chaume, fa que es reemplaci la banda dels diàlegs originals per una altra banda en la qual aquests diàlegs s'enregistren traduïts en llengua meta i en sincronia amb la imatge. Hi hauria tres elements a tenir en compte per tal d'assolir l'efecte de realitat: la sincronia labial o fonètica, la sincronia cinètica i la isocronia, és a dir, que la durada dels enunciats dels personatges que apareixen en pantalla sigui la mateixa tant en l'original com en la traducció. La resta del capítol, Chaume el dedica a donar xifres de l'elevada presència de productes audiovisuals importats, tant al cinema com a la televisió —sobretot a Espanya— per tal de demostrar l'elevada operativitat d'aquesta modalitat.

Per últim, segons Perego (2005:25) el doblatge, també anomenat *dubbing* o *lip-synchronisation*, consisteix a «sostituire per post-sincronizzazione la colonna (o pista) sonora originale di un film con una nuova colonna sonora provvista di dialoghi tradotti nella lingua dei fruitori». L'autora afirma —i amb això sembla contradir l'afirmació de Gambier sobre les baixes expectatives per part del públic italià— que aquest sistema reclama una gran precisió en la sincronització, una escrupolosa atenció en l'adaptació dels nous diàlegs de manera que el text que se sent en la llengua de la traducció i els moviments labials dels actors coincideixin al màxim possible per a crear la il·lusió que els actors parlen la llengua dels espectadors. Perego fa esment del terme *doppiaggese* (en anglès *dubbese*), «espressione fortemente connotata che si applica a un linguaggio artificioso che usa regolarmente formule linguistiche stereotipate non riconducibili al parlato naturale».

Aquesta autora, com fan molts altres estudiosos, també creu útil comparar la subtitulació amb el doblatge, perquè, segons afirma, ajuda a entendre més bé els aspectes rellevants d'aquesta modalitat, ja sigui des d'una perspectiva (socio)lingüística, estètica o econòmica. Aquesta autora també presenta una taula (op.cit.:27), basada directament en la de Díaz-Cintas (op.cit.) i Gottlieb (1994a:272).

En comparar el doblatge amb la subtitulació, Gottlieb (1997:108) ens diu que el primer ofereix una traducció coberta (*covert*) —oposada a la descoberta (*overt*), la subtitulació— ja que substitueix tot el diàleg i fins i tot de vegades la banda sonora amb la música i els efectes. Aquesta traducció integral dóna al públic una

representació d'un per un i no força el públic a afegir un tercer esforç cognitiu (llegir) als altres bàsics: mirar i escoltar; cosa que sí que fa la subtitulació.

El doblatge és, sens dubte, una de les modalitats de traducció audiovisual més utilitzades, juntament amb la subtitulació. Sovint, com ja he esmentat, s'ha volgut veure una dicotomia entre l'una i l'altra, ignorant-ne les altres, com si aquestes dues fossin les úniques. Així, es divideix entre estats dobladors i estats subtituladors, o entre defensors d'una modalitat o de l'altra.

Si pensem en la distribució de l'ús d'aquestes dues modalitats, pel que fa a Europa, d'una banda, principalment hi ha, entre els dobladors: Alemanya, Àustria, Bulgària, Espanya, França, Hongria i Itàlia. Entre els subtituladors: Bèlgica, Croàcia, Dinamarca, Finlàndia, Grècia, Holanda, Islàndia, Noruega, Portugal, Romania, Suècia i Xipre.

Segons Gambier (1996:8), en aquest sentit Europa es dividiria «selon une ligne de partage entre les “grands” et les “petits” pays». I això s'explicaria perquè: «Ces derniers ayant une audience réduite, un niveau de production limitée, des possibilités d'investissement mesurées, souvent aussi une langue de faible diffusion».

Crida l'atenció el que, respecte d'Espanya, afirmen Luyken *et al.* (op.cit.:35): «For cost reasons, Spain has always used a mix of various forms of Language Transfer». Però també Ivarsson i Carroll (1998:6) semblen desconèixer la realitat espanyola: «Spain and Portugal are also considered to be “subtitling countries”». En el cas de Luyken *et al.*, potser consideraven que la situació econòmica espanyola a començaments dels anys noranta no es podia permetre el doblatge.

De fet, com es desprèn de les paraules de Gambier, fa l'efecte que els motius econòmics hagin estat decisius per tal de triar una modalitat o l'altra. Per exemple, així s'expressa Gottlieb (op.cit.:60) sobre la subtitulació:

This breakthrough was not due to a wish to retain the original soundtrack so audiences abroad could enjoy the voices of the original actors. Neither was it due to a cosmopolitan view that it would be beneficial for people to hear foreign tongues. Whatever attitudes on language policy expressed later on in minor speech communities then opposed to dubbing, these countries

favoured subtitling due to economic necessity. Dubbing was simply not feasible.

També Sokoli (2000:56), en presentar la situació de Grècia, ens diu que: «In the beginning, the establishment of subtitling in Greece was due to economic reasons and lack of technical equipment».

Sobre la qüestió econòmica referida a aquestes dues modalitats, Dries (1995a) dedica el seu llibre *Dubbing and Subtitling: Guidelines for Production and Distribution* sobretot a exposar els factors que determinen el cost de cadascun d'aquests mètodes.

Entre els diversos motius que s'esmenten per a justificar l'ús d'una modalitat o una altra, hi ha per al doblatge: l'analfabetisme, el nacionalisme (tres dels estats dobladors va tenir règims dictatorials, com ara Alemanya, Itàlia o Espanya) o els gustos del públic; tot i que aquest darrer no sembla gaire vàlid, atès que la majoria de públic no pot triar, perquè no se li ofereix —ni se li ha ofert en el passat— aquesta possibilitat.

Ivarsson i Carroll (op.cit.:10), en parlar de la història del doblatge, defineixen aquesta modalitat així:

Film makers and their technicians almost immediately hit upon the idea of letting several different teams of actors make different versions of the film. Soon this was simplified: one could let other actors speak the parts translated into the target language and replace the original soundtrack by the new recording. The new script could be written in such a way as to ensure that labial consonants and vowel openings corresponded as far as possible to the actors' lip movements when seen in close-ups.

Aquesta correspondència amb les vocals i les consonants labials, i el moviment de la boca dels actors —juntament amb una sincronització acurada entre la paraula parlada i les imatges—, és el que més caracteritza el doblatge i el distingeix d'altres modalitats on la traducció es fa també oralment, com el *voice-over*. La sincronització hauria de possibilitar la impressió que els actors parlen la nova llengua, tot i que evidentment gairebé sempre les seves veus són diferents de les de la banda sonora original. Això no obstant, també hi ha la possibilitat que els actors bilingües es doblin a ells mateixos.

D'altra banda, aquesta tècnica també es fa servir per a les escenes postsincronitzades que s'han filmat en escenaris naturals amb interferències de soroll de fons. En aquest cas són els mateixos actors els que es doblen també a ells mateixos.

Val a dir, però, que no necessàriament hi ha d'haver soroll de fons perquè les escenes es doblin en estudi i, per tant, no presentin el so original de la filmació en escenaris naturals; hi ha estats com Espanya o Itàlia, on això era i encara és en alguns casos una pràctica habitual. També es dona el cas de la participació d'actors estrangers que no parlen la llengua de la pel·lícula i també es dobla la part dels diàlegs d'aquests actors. Fins i tot es dona, o més aviat es donava, el cas d'actors que eren doblats en la seva pròpia llengua, perquè tenien una dicció dolenta, com mostra la pel·lícula *Singing in the rain* (Gene Kelly i Stanley Donen, 1952), que exemplifica, d'altra banda, el pas del cinema mut al cinema sonor.

Ávila (1997:44) indica que el primer doblatge es va fer l'any 1928, a l'alemany, amb la pel·lícula *The Flyer* per part d'uns enginyers de la Paramount. Pel que fa al català, segons indica Romaguera (1992:133), la primera pel·lícula que es va doblar a aquesta llengua va ser el 1933 —exactament es va estrenar el 4 de maig— dins la Setmana de Cinema Català, organitzada pel Comitè Pro-Catalanització. La pel·lícula es va titular en català *Draps i ferro vell* i era un curtmetratge francès de la productora Films Kaminsky de París, de l'any 1931, titulat originàriament *Bric-à-brac et Cie*. El film estava dirigit per André A. Chotin i l'interpretaven actors famosos com Fernandel i Edwige Feuillère. La pel·lícula va ser distribuïda per Exclusives Trian de Barcelona i la direcció del doblatge es va encomanar a Antoni Guasch. Entre els actors que van participar en el doblatge hi havia Lluís Bonaplata i Joan Albèrnia.

Ivarsson i Carroll (op.cit.:10) ens diuen que a partir de l'any 1929 les principals companyies americanes ja tenien estudis de doblatge a Europa amb un equip permanent d'actors especialitzats en el doblatge de pel·lícules en les llengües europees més importants. Un d'aquests estudis, de la Paramount, era el que hi havia a prop de París, a Joinville-Le Pont, on es feien versions al francès, al suec, a l'alemany i també al castellà.

Com ja hem vist més amunt, molts autors comparen doblatge i subtitulació, per tal de veure'n els avantatges i desavantatges de cadascun. Per exemple, Ivarsson (1992:17) esmenta com a avantatges del doblatge que no afecta la composició de les imatges i que fins i tot els que tenen problemes per llegir o són analfabets poden entendre els diàlegs, qüestió decisiva a molts països. D'altra banda, però, com a inconvenients esmenta que el text pot canviar de tal manera que resulti impossible reconèixer-lo, sobretot en el cas d'adaptar les vocals i les consonants labials o en el cas de la censura. A més, un doblatge dolent (*substandard*, en diu ell) pot ser insuportable: «with studio acoustics even in outdoor scenes, trite and unimaginative acting, poor synchronization, etc.».

Pel que fa al debat entre el doblatge i la subtitulació a Catalunya, sembla que aquest ja era prou viu als anys 30, com ens explica Romaguera (op.cit.:139):

Això enceta una certa polèmica, en la qual d'una banda hi estaven d'acord els industrials (distribuïdors i exhibidors) i de l'altra s'hi oposaven els crítics de cinema, i els intel·lectuals "opinadors" sensibles al fet cinematogràfic, que defensaven la "puresa" vehicular del film en V.O. subtitulada, mentre que els comerciants creien (i encara creuen) que la conquesta de l'audiència es feia (més fluida) amb els films doblats al castellà. El català no era esmentat.

L'11 de maig del 1933 apareix l'article de Josep Palau i Claveras, citat a Romaguera (op.cit.:140), a la revista *Mirador*:

Demés, ningú no negarà que la mala impressió que ens donen els *dobles*¹⁹ obeeix quasi sempre a la mediocritat dramàtica en la declamació i timbre dels encarregats del doblatge, ja que les aparences visuals queden prou salvades per conformar els més exigents, la qual cosa no vol dir pas que no sigui cent voltes preferible la versió original a la versió doblada, com hem pogut comprovar amb *Remordiment* i *Què val el diner?*, tan emocionants en anglès, tan catastròfiques en castellà. Sobre aquest punt, tothom d'acord.

Per acabar, un altre exemple de l'època és l'article de Ricard Carreras i Valls, publicat a la revista *Amunt!* el 15 d'abril del 1935, titulat *La plaga dels dobles*, presentat també per Romaguera (op.cit.:142):

¹⁹ Així és com s'anomenaven els films doblats a l'època. La cursiva és de l'autor.

A Barcelona, a diversos cinemes s'ha fet un plebiscit entre el públic, per si preferia la còpia original amb subtítols o la còpia doblada, i a tot arreu, sense excepció, han guanyat els primers. I no penseu ara per això, que aquests fossin cinemes de selecció, no, eren tots ells cinemes de barriada. —Per què no fan el mateix els nostres empresaris i es treuen el dubte?... I si ho fessin, i aquesta votació els donés la raó a ells, ningú més que ells tindrien la culpa d'haver embrutit el públic i se n'haurien d'avergonyir. Però què hi farem, potser no tenen consciència de l'immens mal o l'immens bé que pot fer a la comunitat, segons com es manegi, aquesta eina formidable que és el cinema. El públic és com un nen, aplaudeix el que li ensenyen a aplaudir, sigui una meravella, sigui una estupidesa.

Com es pot veure, la discussió sobre doblatge i subtitulació ve de lluny, i s'ha mantingut fins als nostres dies. També és interessant remarcar que ja s'hi esmenten altres qüestions polèmiques encara avui dia com la qualitat i la naturalitat. En aquest sentit, sembla interessant la defensa que fan alguns estudiosos del doblatge del seu país respectiu. Així, per a Ávila (op.cit.:37): «Como es sabido, los doblajes españoles se han caracterizado por una gran calidad que les ha llevado a ocupar los primeros lugares en el ranking internacional» i per a Perego (2005:21): «Tra i paesi che sono stati oggetto di un simile corso degli eventi, l'Italia ha tratto un importante vantaggio: l'industria italiana del doppiaggio si è ampiamente evoluta fino a diventare esemplare».

En tot cas, comparar doblatge i subtitulació pot ser tan útil —o tan inútil— com comparar doblatge i *voice-over*, o *voice-over* i subtitulació. Alguns estudiosos, com Gambier (2003:173), afirmen que la frontera entre estats subtituladors i dobladors cada cop està més desdibuixada: «The long debate about dubbing vs subtitling is therefore becoming obsolete and irrelevant given such developments in technology». Tanmateix, aquesta situació no només es deu als avenços tècnics, com ara el DVD, sinó que també s'observen canvis d'hàbits entre el públic. Així, a estats tradicionalment dobladors, com França o Espanya, sovint es dona cada vegada més la possibilitat de triar, sobretot a les grans ciutats, entre la versió doblada i la subtitulada.

Per exemple, una ciutat com Barcelona ha passat de tenir molt poques sales de cinema que oferissin versions originals subtitulades a començaments dels anys noranta, a més de quaranta en l'actualitat. A més, les pel·lícules exhibides en versió

original subtitulada corresponen a tots els gèneres i estils i no a pel·lícules considerades cultes com en el passat. La mateixa situació trobem a França, fins i tot ciutats mitjanes com Tolosa del Llenguadoc, Montpeller o Bordeus també ofereixen regularment pel·lícules subtitulades. No és aquest, però, el cas d'Itàlia, Alemanya o Àustria.

D'altra banda, sistemes d'emissió del so en televisió, com Dual o Nicam, permeten a l'espectador de triar la versió que vol rebre: original o doblada (o fins i tot audiodescrita). Si a això li afegim la subtitulació per a persones sordes emesa a través del sistema Teletext o en la televisió digital terrestre (TDT), trobem que la presència de programes en versió original subtitulada és molt més elevada. Aquesta situació és la que es dona, per exemple, a Televisió de Catalunya, tot i que els destinataris principals continuen sent persones amb discapacitat auditiva.

Televisió de Catalunya utilitza regularment el sistema Dual i Nicam des del 1987. El sistema Dual consisteix en l'emissió de la banda sonora original i la traduïda (doblada o en *voice-over*) alhora, a través dels dos canals acústics en un aparell estèreo. Si a això li afegim la possibilitat de disposar de subtítols a través del teletext o la TDT, ens trobem que un programa (o un film) emès en principi doblat i amb subtítols opcionals intralingüístics pot esdevenir un film en versió original amb subtítols interlingüístics.

Per exemple, durant la setmana del 14 al 20 d'agost del 2006, el canal TV3 va emetre un 40,29% de programes amb el sistema Dual i el Canal 33, un 60,53%. El nombre de programes que presentaven la doble combinació —Dual i subtítols de Teletext per a persones amb discapacitat auditiva— van ser, la mateixa setmana, 74, a TV3 i 144, al Canal 33, la qual cosa representa un 28,57% per a TV3 i un 42,46% en el cas del Canal 33. D'aquesta manera, un país tradicionalment doblador, com és Catalunya, mitjançant aquesta possibilitat ofereix un elevat percentatge de la seva programació també subtitulada, tot i que el principal destinatari d'aquests subtítols no són persones que hi senten, sinó persones sordes i, per tant, presenten els elements característics d'aquest tipus de subtitulació.

Dins del doblatge, ens trobem amb casos especials. Per exemple, cal fer una distinció entre un subtipus que es troba a la frontera entre aquesta modalitat i el *voice-over*. Es tracta de casos en què la banda sonora original consisteix només en una veu en *off*, com és el cas de molts documentals i, per tant, la traducció no ha de presentar un ajust total amb les imatges —sobretot amb els moviments labials— en no haver-hi personatges. No es tracta de *voice-over*, perquè no es manté la banda sonora original, però tampoc no hi ha isocronia ni ajust.

Un altre cas particular és el «teatre doblat», com les representacions del grup català de teatre The Chancettes, que del 1995 al 2004 actuaven en directe, però fent servir diàlegs enregistrats extrets sobretot de doblatges de films antics.

Un altre cas curiós és la pel·lícula francesa *La classe américaine ou Le grand détournement* que es va realitzar per a televisió el 1993 per part de Michael Hazanavicius i Dominique Mézerett. Es va difondre per la cadena de televisió Canal+ el 31 de desembre del 1993 i el 2004 es va tornar a emetre pel canal Festival (actualment France 4). La pel·lícula està feta a partir de fragments d'altres pel·lícules antigues de la Warner —editats i doblats— com un *collage* per a fer un film nou, en ocasió del centenari de la Warner. Hi ha fragments de moltes pel·lícules i hi apareixen actors com John Wayne, Robert Redford, Paul Newman o Dustin Hoffman, doblats pels seus dobladors habituals a França, però la banda sonora és totalment nova. Per tant, no es tracta de cap traducció.

Aquest cas podria servir com a exemple de comentari (vegeu l'apartat dedicat a la modalitat del comentari, 3.5.), tot i que no hi ha explicacions ni aclariments, sinó una trama nova. Un altre exemple el constitueix la secció *Perversió Doblada* que s'emeten dins el programa *Alguna Pregunta Més*, emès durant diverses temporades per Televisió de Catalunya. En aquest programa s'emeten imatges d'algun film famós amb una banda sonora doblada que no té res a veure amb l'original, sinó més aviat amb fets recents de la política o la societat catalana del moment.

Evidentment que l'actuació de la censura aplicada al doblatge ha comportat canvis importants en la trama d'alguns films, com esmenta Agost (1999:49), però en tot cas es tractaria d'intervencions puntuals i no globals com en *La classe américaine*. Així doncs, jo l'anomeno comentari doblat.

Per acabar aquest apartat dedicat a la modalitat del doblatge, es pot esmentar també el doblatge en directe. Aquesta seria la situació descrita per Orero i Pujol (2007:56) en parlar de la figura del narrador durant l'època del cinema mut: «Another style involved one to eight people being placed behind the screen. They added dialogue and sound effects for the moving images, and the audience must have thought that the sound was also coming from the screen». Segons Ávila (op.cit.:43), el 1908 Fructuós Gelabert, un dels pioners del cinema a Catalunya: «realizó un curioso experimento con las artes de algunos explicadores y marionetistas. Durante la presentación de su película *Los competidores*, Gelabert situó en el foso de la sala a estos profesionales que con unos altavoces sincronizaron un texto en los labios de los actores de imagen mientras se proyectaba el filme».

Més recentment, del 10 al 13 de març del 2005, al teatre Mercat de les Flors de Barcelona, es va representar una obra italiana titulada *Madre e assassina*, de la companyia Teatrino Clandestino, en què hi havia imatges enregistrades i els actors, que també apareixien de tant en tant sobre l'escenari, doblaven les imatges, tal com descriu la crítica de Francesc Massip (*Avui*, 13-03-2005)²⁰: «L'únic que percebem en presència real són les veus i els sorolls. Ben cert, com es descobreix al final de la curiosa representació, rere la segona pantalla apareixen els actors de carn i ossos, i els estris que han utilitzat per reproduir el fons sonor que les accions filmades requerien».

²⁰ Massip, F. «El vídeo transparent» [en paper] *Avui* 13/03/2005.

3.3. *Voice-over*

La modalitat de traducció audiovisual anomenada *voice-over*²¹ consisteix a afegir damunt de les veus originals d'un document audiovisual una nova banda sonora —generalment d'una sola veu— que conté la traducció interlingüística. Així, sentim les veus originals de fons i la traducció al damunt molt més audible.

En abordar aquesta modalitat, cal tenir en compte que sovint es relaciona amb la narració i el comentari, però moltes vegades no queda prou clara la diferència entre totes tres. Per exemple, Luyken *et al.* (1991:80), referint-se a totes tres, afirmen que «they have in common their relative simplicity», tot i que les dues primeres (*voice-over* i narració) «do attempt, however, to coincide approximately with the original speech if the speaker is in view». Això contrasta una mica amb el que exposen més endavant sobre tots els tipus de *revoicing* (op.cit.:71): «Revoicing of all types is a highly complex living craft and, unlike subtitling, it also involves a performance element».

Per a Luyken *et al.*, el *voice-over* es caracteritza per una «faithful translation of original speech» i per un «approximately synchronous delivery». L'autor, que indica que aquesta modalitat generalment es dona en el context d'un monòleg com una entrevista, sembla ignorar que el *voice-over* és —i era el 1991— la modalitat més habitual usada a països com Rússia, Polònia, Geòrgia, Armènia, l'Azerbaidjan, Bielorússia, Ucraïna o Moldàvia per a traduir pel·lícules i programes de televisió de tota mena. També crida l'atenció l'apreciació que en *voice-over* «the original sound is either *reduced entirely*²² or to a low level of audibility», perquè si es dona el primer cas aleshores ja no es tracta d'un *voice-over* ple i —deixant de banda la qüestió de la sincronització— llavors ens trobariem amb una modalitat propera al doblatge. Quan es dona la segona opció, «this contributes to the sense of authenticity in the translation and prevents a degree of mistrust from developing». Luyken *et al.* indiquen que el *voice-over* també pot ser en directe —dut a terme per intèrprets

²¹ Tot i que a aquesta modalitat de traducció audiovisual també se l'anomena en català *veus superposades* o *veus solapades*, utilitzaré aquí el mot anglès per a fer-hi referència.

²² La cursiva és meua.

simultanis— amb la qual cosa està definint una altra modalitat segons la consideració d'alguns altres autors com veurem amb més detall més endavant.

Gambier (1996:9), que considera també el *voice-over* el mateix que la interpretació simultània, diu que aquesta modalitat està «caractérisée par une traduction assez fidèle de l'original et émise en quasi synchronie». Sobre el mètode amb què es duu a terme, indica que «la voix et/ou sons de l'original sont plus ou moins évanescents».

En una definició posterior per a *voice-over*, Gambier (2003:173) hi afegeix el nom alternatiu de *half-dubbing* —com Ivarsson (1992:18)— i el diferencia de la interpretació consecutiva, tot i que encara els relaciona en apuntar que aquesta, quan és preenregistrada, s'acosta al *voice-over*. Per a Gambier el *voice-over* només es dona en documentals o entrevistes i no esmenta altres gèneres de ficció com pel·lícules o sèries de televisió, que com ja hem vist sí que es practica a alguns estats de l'est d'Europa. Gottlieb (1997:99), per exemple, descriu així el *voice-over* amb les paraules següents: «In a TV program with *voice-over*, the original dialog is still partly audible, 'drowned' by the target-language speak. In Russia, this is still the common way to present foreign TV».

D'altra banda, potser seguint Luyken *et al.*, Gambier (op.cit.) també indica que el so es pot reduir completament, per a afirmar tot seguit que «the target voice is superimposed on top of the source voice», la qual cosa ens torna a fer pensar una altra vegada en una modalitat intermèdia entre el doblatge i el *voice-over*.

Agost (1999:19), en relació amb les veus sobreposades —tal com anomena ella a aquesta modalitat—, ens diu que consisteixen en l'emissió simultània de la banda on hi ha enregistrat el diàleg original i la banda on s'ha enregistrat la versió traduïda. Més endavant, en explicar com es duen a terme, Agost utilitza la paraula *doblatge* per a referir-s'hi (op.cit.:19): «Para conseguir un producto inteligible se baja el volumen de la banda donde está el *doblaje*²³, de manera que el texto original se oiga en un segundo plano».

²³ La cursiva és meva.

Del *voice-over* (o *voces solapadas*, segons l'autor), Díaz-Cintas (2001a:39) ens diu que es troba a mig camí entre el doblatge i la subtitulació, «su entrega es oral, mientras que la elaboración del contenido requiere una síntesis más cercana a la subtitulación». No és molt segur que el *voice-over* requereixi una gran condensació com els subtítols, ja que no hi ha canvi de canal d'oral a canal escrit com en el cas de la subtitulació, i no s'han de tenir en compte les restriccions que presenta el doblatge, com els moviments labials o la isocronia amb les oracions del text original.

Díaz-Cintas també opina, com Luyken *et al.* i Gambier, que en el procediment que se segueix en aquesta modalitat el volum de la pista sonora original es redueix completament o es deixa a un nivell mínim d'audició per a facilitar la recepció de la traducció. Com indica Díaz-Cintas, sovint el que es fa és deixar que el personatge que apareix en pantalla comenci l'enunciat durant uns segons per a abaixar seguidament el volum i inserir la traducció, solapada, cosa que sembla destinada a crear una sensació d'autenticitat. De la mateixa manera, la traducció acaba uns segons abans que el discurs original, cosa que permet *al* públic tornar a sentir, a volum normal altre cop, la veu de l'emissor en pantalla.

Segons Orero (2005a:219), que a més d'investigar sobre aquesta modalitat s'hi ha dedicat professionalment durant molts anys, defineix el procediment que se segueix en la presentació de la traducció en *voice-over* així: «Una técnica para dar la impresión de calidad es ser todo lo literal posible en la traducción de estos primeros y últimos segundos, ya que de lo contrario el receptor tiende a dudar de la calidad o autenticidad de la traducción». En termes semblants s'expressa Franco (2001:290): «The type of delivery we hear in voice-over translation is an important strategic way of reassuring viewers that what they are being told in their own language is what is being said in the original language».

Díaz-Cintas afirma que a la Gran Bretanya, per tal de reforçar aquest sentiment d'autenticitat, el *voice-over* es fa en un anglès amb accent estranger que recrea la manera com un nadiu de la llengua del programa parlaria l'anglès. Així, aquesta tècnica aplicada al *voice-over* coincidiria amb una altra, duta a terme sovint a Alemanya en el doblatge, en què la traducció sovint conté paraules de la llengua d'origen, probablement per a recordar a l'espectador que es tracta d'una traducció

amb un to estrangeritzant. En comparar el *voice-over* amb el doblatge, Díaz-Cintas afirma que aquella modalitat resulta menys complexa i més barata, ja que no hi ha el procés d'ajust i no requereix sincronització labial. També es pot dur a terme més ràpidament que el doblatge, precisament pels motius tot just esmentats. L'autor també opina que aquesta modalitat és fruit d'una precarietat de mitjans, com opinen altres autors com ara Ivarsson (op.cit.) o Perego (2005), però potser seria interessant saber què n'opinen els espectadors acostumats a aquest tipus de traducció audiovisual.

Franco (op.cit.:177) relaciona el *voice-over* amb el doblatge: «The voicing-over of documentaries shares some characteristics with the dubbing of feature films». L'autora (op.cit.:178) també considera que el seu ús no és apte per a films de ficció:

Nevertheless, the different audiovisual genres to which dubbing and voice-over are applied, namely fiction and factual respectively, make it unlikely that translation strategies and norms applied to cultural items and verified in studies of dubbing coincide with those applied in the translation of documentaries. The difference is then determined first and foremost by genre.

També per a Sokoli (2000:28) el *voice-over* es fa servir sovint en documentals: «The aim here is to give the viewer a sense of authenticity, therefore voice-over is often used in documentaries». Per a Orero (op.cit.:213): «El *voice-over* es una práctica muy común tanto en la televisión como en la radio, en los programas informativos y en los programas donde las entrevistas forman una parte importante del contenido». Per a aquesta autora (op.cit.:217), la tècnica d'aquesta modalitat «es un híbrido entre la técnica del intérprete y la del traductor, [...] el texto es oral y no existe una transcripción, lo que hace de la traducción de *voice-over* una actividad muy próxima a la interpretación».

Per a Chaume (2003:21), les veus superposades o *voice-over* consisteixen «en l'emissió simultània de la banda on està enregistrat el diàleg original i de la banda on s'enregistra la versió traduïda. S'abaixa el volum de la banda original i s'incrementa

el volum de la banda on es troba el doblatge²⁴, de manera que el text original es pot escoltar remotament sota el text traduït». Segons Chaume, el respecte a les sincronies no és tan estricte com en el cas del doblatge ni hi ha cap intenció d'amagar que els personatges en pantalla o el narrador no són parlants de la llengua meta. Això no obstant, la impressió de versemblança que s'aconsegueix és encara més gran.

Chaume distingeix entre el *voice-over* i el *half-dubbing* o *partial-dubbing*, a diferència del que fan Gambier o Perego. L'autor l'anomena, en català, *doblatge parcial*, i consistiria «en la interpretació de pel·lícules però no de manera simultània, sinó enregistrant prèviament la interpretació del traductor i emetent-la simultàniament a la projecció d'un gènere audiovisual». D'aquestes paraules es desprèn que, per a l'autor, la diferència entre el doblatge i el *voice-over* és que aquest es fa en directe i no enregistrat.

Citant l'article de Hendrickx (1984), Chaume enumera un seguit d'avantatges d'aquesta modalitat: uns resultats satisfactoris (tot i que sense especificar segons quins criteris), un cost baix (al·legant que els actors no han de ser professionals), la possibilitat de traduir i registrar a diverses llengües (com si això fos exclusiu d'aquesta modalitat), i el fet que els diàlegs es poden resumir i que es pot fer servir l'estil indirecte sense que això impliqui pèrdua de qualitat. Crida l'atenció la indefinició d'alguns d'aquests avantatges, ja que no se'ns proporciona cap exemple concret ni es contrasten directament amb els d'altres modalitats. Cal destacar també l'apreciació d'aquest autor segons la qual «les convencions del doblatge en el món occidental, especialment l'exigència de versemblança i la consecució de l'efecte realitat, exclouen el doblatge parcial com a possibilitat de traducció en el nostre àmbit cultural». En la definició de Chaume els límits entre aquesta modalitat i el *voice-over* queden desdibuixats.

Per a Perego (op.cit.:32), el *voice-over* sí que és el mateix que el *half-dubbing* i diu que es fa servir normalment per a transmetre notícies, documentals o entrevistes

²⁴ Amb aquesta afirmació, es pot interpretar que el *voice-over* és per a aquest autor com un tipus de doblatge.

proveïdes d'una traducció simultània al diàleg original. L'autora, citant Fawcett (1996:65), sembla confondre aquesta modalitat amb la traducció simultània, en afirmar que «in alcuni casi, i lettori possono presenziare nella sala cinematografica durante la proiezione filmica e fornire una versione in *voice-over* istantanea leggendo la versione tradotta dei dialoghi originali proprio al momento della proiezione della pellicola».

Per a Perego, com per a altres estudiosos, el *voice-over* és una modalitat menys completa i més barata: «ne risulta una procedura conveniente soprattutto per quelle catene televisive che non intendono adottare procedimenti troppo costosi». L'autora afirma que es fa servir gairebé exclusivament per a la TV i que té escassa rellevància en l'àmbit de la traducció filmica, per a, seguidament, fer un llistat complet de països on sí es fa servir aquesta modalitat en l'àmbit filmic —segons l'autora— a causa de la precarietat de mitjans d'aquests països amb alts nivells d'analfabetisme.

Sobre aquesta afirmació, potser caldria aportar dades que demostrassin que efectivament aquests països excomunistes presenten alts índexs d'analfabetisme, quan tradicionalment s'hi havien dedicat molts mitjans i esforços precisament per a eradicar aquest fenomen. No sembla clar que hi hagi més analfabets a Rússia que a Itàlia, per exemple. Perego insisteix en la seva valoració i arriba a afirmar que aquesta modalitat «non rientra tra le procedure dei traduzione filmica accettabili».

Al meu entendre, el *voice-over* és la modalitat de traducció audiovisual que inclou la narració i el comentari com a submodalitats. Això respon a la convicció que aquestes submodalitats no són pas modes independents, ja que comparteixen la majoria de característiques i només presenten algunes divergències que no les fan constituir modalitats a part.

El *voice-over*, doncs, tot i que es tracta d'un mode poc investigat encara, és molt productiu i promet ser una de les modalitats més investigades en els propers anys. Per exemple, les investigadores Orero, Matamala i Franco —vinculades al grup de recerca Transmedia— tenen un llibre (en premsa) dedicat exclusivament a aquesta modalitat.

Com a conclusió, insistiré en el poc respecte amb què compta aquesta modalitat, sovint considerada un mal doblatge o un doblatge barat. Ivarsson (op.cit:18) s'hi refereix amb aquestes paraules: «With a voice-over laid over the barely audible original sound, a method commonly used (*for economic reasons*) particularly in Eastern Europe, *is a variation I would prefer not even to discuss*²⁵». Malgrat aquest comentari pel que fa a l'ús del *voice-over* als estats de l'est d'Europa, no es pot oblidar que també el trobem sovint a estats on generalment es dobla —França, Espanya, Itàlia o Alemanya—, a més de la Gran Bretanya, però aplicat a gèneres televisius que no són ficció, com ara documentals o reportatges. En aquests casos s'acostuma a alternar el doblatge amb el *voice-over*. El primer es fa servir per a traduir el narrador o les veus en *off* i el segon s'utilitza per a les intervencions amb presència a la pantalla.

Més recentment, però, també el trobem en programes de ficció (tot i que amb un format semblant al documental, això sí) com ara *Ali G* o *Supernanny*, emesos durant diverses temporades a Televisió de Catalunya. Aquest darrer distribuït fins i tot en suport DVD.

3.4. Narració

La modalitat que analitzarem ara —la narració— sovint es defineix en relació amb el *voice-over* i també sovint fa l'efecte que els estudiosos no tinguin gaire clara la relació entre un i altra. De fet, com ja he indicat més amunt, mai no se'n dona un exemple concret, amb la qual cosa un es pregunta si els investigadors no fan altra cosa que repetir el que n'indiquen Luyken *et al.* (1991), sense esperit crític.

Per a aquests autors (op.cit.:80), precisament, la narració coincideix amb el *voice-over*; de fet, «*narration is an extended voice-over*». L'única diferència «*which is likely to occur between voice-over and a re-voiced narration is linguistic. The original narrative is likely to have been prepared in advance. Consequently it will usually have a more formal grammatical structure than the more spontaneous*

²⁵ La cursiva és meva.

structure characteristic of casual speech». D'aquesta afirmació es desprèn que la narració es fa amb antelació i el *voice-over* en directe, tot i que més endavant l'autor afirma que «both voice-over and narration can be pre-recorded (produced in advance of transmission) or live».

És interessant observar que Gambier elimina aquesta modalitat del llistat proposat l'any 2003, mentre que sí que la defineix l'any 1996. L'autor (1996:9) ens diu que «elle permet de préparer, traduire, parfois de condenser, à l'avance, le texte qui sera lu par un professionnel (journaliste; acteur), tandis que le voice over s'applique à des interventions spontanées». Amb això, es podria deduir que el *voice-over* es fa sempre en directe. Potser el fet d'eliminar-la del llistat posterior és una constatació que, de fet, no es tracta de dues modalitats diferents.

Per a De Linde i Kay (1999:2), en la narració generalment els diàlegs es passen a l'estil indirecte, de manera que s'intenta explicar més que no pas imitar el que es diu a l'original. Segons els autors, aquest és bàsicament el tret que diferencia la narració del *voice-over*, ja que aquest segon intenta mantenir el to i l'estil de l'original, a més de ser sincrònic, cosa que la narració no fa.

En abordar la narració, per a Díaz-Cintas (2001a:40) la diferència entre aquesta i el *voice-over* és de caràcter lingüístic, ja que, en la narració, el text, que serà llegit per un periodista o un actor sovint està condensat. Recordem, però, que en definir *voice-over* Díaz-Cintas també afirma que sovint es tracta d'una traducció reduïda. La narració permet canvis d'edició per a alleugerir, completar o explicitar continguts. Segons aquest autor, la seva pertinència en traducció filmica és pràcticament nul·la.

En definir la narració, Chaume (2003:24) afirma que «consisteix en la lectura d'un text escrit per part d'un locutor que, sense actuar, conta el que està veient en pantalla. Els espectadors no solen sentir la banda original dels diàlegs». Aquesta darrera afirmació resulta important, perquè —amb tots els matisos que calgui— ens apropa a allò que seria el doblatge i alhora ens allunya del *voice-over*, en què se senten les veus de fons.

Aquest autor cita altres autors, com Luyken *et al.*, Chaves o Díaz-Cintas per a marcar les diferències entre les veus superposades i la narració. Així, citant Luyken *et al.* (op.cit.) i Chaves (2000), afirma que lingüísticament el text narrat és més formal, ja que es prepara abans i no és tan espontani i pot presentar una forma fins i tot literària. Segons esmenta de Díaz-Cintas (op.cit.), la diferència amb el *voice-over* rau en el fet que el text narrat pot ser més condensat i permet major grau de distanciament del producte original, del qual també s'allunya estilísticament.

No queda gaire clara aquesta diferenciació que, d'altra banda, podria raure més en el fet que, segons afirmen Chaume i els altres estudiosos que ell cita, en narració no se sent la veu original. Així, doncs, potser podríem parlar d'un tipus de doblatge per a una veu en *off*, sense necessitat d'ajust.

Basant-se en Luyken *et al.* (op.cit.), Chaume comenta que la narració no necessita ni un ajust precís del text ni una dramatització adequada ni diverses pistes per a enregistrar diferents actors, ja que es duu a terme, normalment, amb una sola veu i, per últim, tampoc no necessita un procés d'edició i mescles tan complex.

Val a dir, però, que aquestes característiques Luyken *et al.* (op.cit.:81) les esmenten en parlar del *voice-over* i no de la narració, tot i que es troben dins de l'apartat d'aquesta darrera modalitat: «The operational steps for pre-recorded *voice-over*²⁶ closely resemble those for lip-sync dubbing, except at the following stages, where the relaxation of the lip-sync constraint alters the procedure».

D'una manera semblant al que opinava sobre el *voice-over*, Chaume (op.cit.:25) afirma que «en l'actual panorama audiovisual europeu aquesta proposta, pensada des d'un punt de vista tan pragmàtic, està encara molt lluny de ser una realitat».

Segons Perego (2005:30), la narració té com a característica específica respecte del *voice-over* integral qüestions de caràcter lingüístic:

²⁶ La cursiva és meua.

Il testo rielaborato per essere narrato presenta infatti un maggior numero di riduzioni e di adattamenti. Il testo di partenza, che è tradotto con un congruo anticipo rispetto alla sua presentazione, è all'occorrenza alleggerito attraverso procedure di condensazione della massa testuale, di esplicitazione e di semplificazione dei contenuti, che sono adattati alle esigenze del pubblico ricevente.

Sobre la relació entre narració i *voice-over*, per a Perego «la tecnica della narrazione ammette rispetto al *voice-over* un maggiore distacco dal testo originale sia a livello contenutistico, sia a livello stilistico». El text de la narració és «più formale e curato nei particolari stilistici, che non lascia spazio a colloquialismi e al tono proprio del parlato [...] in cui i discorsi diretti sono trasformati in indiretti poichè la voce del narratore racconta in modo distaccato ciò che accade, introducendo, quando necessario, commenti o informazioni supplementari». Segons l'autora, s'empra sovint, com el comentari, per a traduir documentals o curtmetratges.

Arribats a aquest punt, sorprèn la manca d'exemples concrets aportats pels estudiosos. En realitat, la narració no seria altra cosa que un *voice-over* on el contingut podria divergir lleugerament respecte de l'original. Això sí, se sentirien les dues veus alhora, la del text d'origen i la de la traducció. Si no, ja no es tractaria d'un *voice-over*, sinó d'un doblatge.

Com ja he indicat més amunt, considero que la narració és un subtipus de *voice-over*; ja que la tècnica és la mateixa i l'únic que canvia és el mètode de traduir, que és més proper a l'adaptació, per a fer el text audiovisual més comprensible al receptor.

3.5. Comentari

Passem a analitzar la modalitat que Luyken *et al.*, com fan la majoria d'estudiosos, relacionen amb les dues anteriors: *voice-over* i narració. Per a aquests autors (1991:82), el comentari es diferenciaria d'aquestes últimes dues modalitats perquè:

- *No attempt is made to reproduce faithfully the original speech. (On the contrary, the new commentary is an original creation in itself and its content differs from the original programme's soundtrack).*

- *No spotting is necessary but synchronisation with on-screen images is essential.*

És important l'apreciació de Luyken *et al.*, segons la qual «creating a free commentary is a means of adapting a programme made in one language for an audience which speaks another», ja que totes les modalitats que enumera al seu llistat constitueixen *traducció* audiovisual; per tant, se suposa que van adreçades a un públic que parla una llengua diferent de l'original. En tot cas, la paraula clau d'aquesta definició —al meu entendre— és *adapting*, com recolliran altres autors, ja que sembla que la diferència bàsica entre *voice-over*, narració i comentari —i, fins i tot, amb el doblatge— és el grau d'adaptació.

Gambier (2003:174) considera clarament el comentari com una adaptació per a un públic nou «with additions, omissions, clarifications and comments». Per a aquest autor, «synchronization is done with on-screen images rather than with the soundtrack». En donar exemples de gèneres on podem trobar aquesta modalitat, Gambier esmenta programes infantils, documentals i vídeos d'empresa. Segons l'autor, «between the two extremes of dubbing and commentary, there are numerous types of revoicing», però no n'especifica cap.

De la modalitat del comentari, Díaz-Cintas (2001a:40) afirma que el seu objectiu és lluny de voler assolir una traducció literal de l'original. Més aviat al contrari, el traductor té la llibertat d'afegir informació, dades o comentaris addicionals per tal de facilitar la recepció del text audiovisual. Segons aquest autor, es tracta de la modalitat més lliure i, per tant, es troba en un terreny proper a l'adaptació. Pot suposar la imposició d'una nova banda sonora al programa i deixa al productor la llibertat d'escollir el que es dirà i d'explotar la imatge al seu gust.

Sobre el comentari lliure (*free-commentary*), Chaume (2003:25-26) afirma que es distingeix perquè «no reproduceix fidelment el text original, sinó que el comentarista és lliure de crear i opinar, i de contar-nos amb les seues pròpies paraules el que veu», així com d'afegir dades i informacions. No cal pautar ni dividir en *takes* el text, encara que sí és necessari sincronitzar bé el comentari amb la imatge —en això, segueix Luyken *et al.* (op.cit.:82)—. El comentari permet també tenir en compte el

grau, la capacitat intel·lectual i el nivell cultural de l'audiència; el traductor haurà d'emprar més temps a documentar-se i investigar per a preparar el text i —citant Chaves (2000)— el traductor haurà de tenir formació periodística.

Sobre aquests punts, cal dir que Chaume basa la seva definició bàsicament en la d'altres autors. Quan parla de comentarista, no ens especifica aquesta figura, ni com treballa. Així, no sabem si fa servir una traducció ja feta —ni fins i tot si és traducció— o si es fa en directe. Sobre el punt referent a l'audiència, sembla una afirmació una mica agosarada i un es podria preguntar si aquest fet, d'altra banda, no és sempre present en tota traducció, sigui la modalitat que sigui. Sobre el quart punt, tota traducció ben feta obliga el traductor a documentar-se. Qualsevol traductor professional s'ha de documentar constantment i investigar sobre el tema que tradueix. Sí que és cert, però, que en el cas del comentari aquesta recerca es pot fer molt més explícita. Per últim, sobre el darrer punt, no queda clar que realment el traductor hagi de tenir formació periodística, sobretot si tenim en compte, com indica el mateix Chaume, al mateix capítol, que aquesta és la modalitat que trobem en l'exhibició de vídeos de caire humorístic.

L'autor afirma que el comentari constitueix més una adaptació que una traducció. Segons això, el comentarista reemplaça totes i cadascuna de les intervencions dels actors originals i el to és més informal que el de la narració. Segons Chaume, el comentari pot ocupar un lloc complementari al doblatge i a la subtitulació, però no substituir-les. Tanmateix, no se sap si es refereix que s'ha de dur a terme com a complement d'aquestes altres dues modalitats o que no podria reemplaçar-les, en el sentit que no hi pot haver un país, per exemple, que només practiqui aquesta modalitat.

També per a Perego (2005:31), el comentari se situa en una posició fronterera entre la traducció pròpia i l'adaptació. Les tècniques de reelaboració textual són flexibles i admeten una llibertat extrema. De vegades, el producte d'arribada representa una autèntica versió nova respecte de l'original, sovint proposada de manera no sincrònica. Es pot afegir o eliminar informació cada cop que es consideri oportú, gràcies a l'elasticitat de la relació espai-temps. La velocitat de lectura del comentari

pot augmentar tranquil·lament si es considera necessari diluir el text de partida afegint-hi elements aclaridors que facilitin la recepció del producte audiovisual. Segons l'autora, que cita Pönniö (1995:305-306), «il commento è particolarmente efficace per rendere accessibili programmi culturalmente distanti». Si la cultura de partida difereix considerablement de la d'arribada, el comentari permet presentar elements culturals discrepants més en consonància amb el patrimoni de coneixements del país destinatari: el contingut es pot actualitzar o substituir per informacions considerades més fàcilment accessibles. Per a Perego, el llenguatge del comentari, acuradament adaptat abans de ser llegit pel personal especialitzat, presenta estructures sintàctiques més simples que en la narració. En línies generals, hi ha menys frases subordinades i relatives respecte del text original, i es prefereix en les frases coordinades i les proposicions breus.

Des del meu punt de vista, aquesta modalitat, tal com la presenten tots els estudiosos —i Chaume i Perego són potser els que més s'hi estenen— no queda mai prou ben definida. Laine (1996:197-205), que titula el seu article *Le commentaire comme mode de traduction*, en definir la tècnica que regeix aquesta modalitat no la compara mai amb el *voice-over*. Fins i tot, no esmenta aquesta modalitat en absolut; la qual cosa porta a creure que, per a l'autora, totes dues són la mateixa. Tampoc Franco (2001:178) sembla distingir entre *voice-over*, narració i comentari. En el seu article sobre documentals sobre el Brasil traduïts al francès i a l'alemany mitjançat la tècnica del *voice-over*, Franco defineix els procediments adoptats pels traductors: «These procedures generally consisted of additions and substitutions [...] which aimed to explain, clarify, make the meaning of the cultural referent less vague to the target audience».

Orero (2005a:217) tampoc no distingeix entre aquestes tres modalitats i ofereix una definició de *voice-over* aplicable a totes tres: «El producto final es un discurso editado donde se mantienen algunos aspectos de la oralidad y se introducen aspectos del discurso escrito, como, por ejemplo, una sintaxis ordenada, una puntuación correcta, mayor complejidad léxica y cambio de registro de coloquial a formal (y en algunos casos científico)».

Així, doncs, la majoria d'estudiosos que tracten el comentari, no especifiquen si se senten les veus de fons o no, com en el *voice-over*. Tampoc no queda clar si es duu a terme amb gèneres on hi ha diferents personatges i aquests són *comentats* per una sola persona, o si està preenregistrat o no, perquè, per les paraules de Chaume, fa l'efecte que no. Tampoc no se sol deixar clar si l'únic que el diferencia del doblatge o del *voice-over* és una qüestió de contingut, de manera que el comentari s'acosti més a una adaptació, més que no pas una traducció.

Potser si analitzem un cas concret d'aquesta modalitat, podrem entendre més bé en què consisteix. Em centraré en el programa *Humor amarillo*. Es tracta d'un programa concurs d'humor (titulat *Fūun! Takeshi Jō* en japonès) del Tokyo Broadcasting System, emès entre el 1986 i el 1989 i presentat pel famós actor i director cinematogràfic japonès Takeshi Kitano. En aquest programa, els participants eren sotmesos a proves de destresa i l'objectiu era arribar al castell de Takeshi. El programa s'ha emès amb la modalitat de comentari a diversos països, com ara Alemanya, Itàlia, Portugal, la Gran Bretanya, la República Txeca, els Estats Units, Taiwan, Filipines, l'Índia, Austràlia, etc.

A l'Estat espanyol, es va emetre a començaments dels anys 90 a través de la cadena Tele 5, i el 2006 es va tornar a emetre, renovat, per la cadena Cuatro fins al 9 de juny del 2007. La seva característica més important és que, tot i que se sent la veu original de fons, la versió espanyola, en el cas de l'Estat espanyol, no és una traducció, sinó un text completament nou, fet a partir de les imatges.

Així doncs, per a mi, aquesta modalitat hauria d'anar inclosa dins el grup del *voice-over*. Com ja he comentat més amunt, la diferència entre narració i comentari no és gaire clara. El comentari consisteix en l'enregistrament d'una nova pista sonora en un document audiovisual. Si se'n manté l'original, considero que es tracta ben bé de narració, tot i que la nova pista sonora pot no tenir res a veure amb el text original i, per tant, no constituir traducció, sinó adaptació. Altres vegades, el que es fa és esborrar la banda sonora original, de manera que no es tractaria de *voice-over*, sinó de doblatge; encara que el que es dobli sigui una única veu en *off* i sense tenir en compte cap mena de sincronització lingüística, ja que la sincronització es fa més

aviat amb les imatges de pantalla que amb la banda sonora. Una altra diferència amb el *voice-over* integral és que no s'intenta sincronitzar el discurs en llegua de destinació amb el de la llengua d'origen.

3.6. Interpretació consecutiva

Com és evident, aquesta modalitat no és exclusiva de la traducció audiovisual. De fet, segurament constitueix el tipus de traducció més antic de la humanitat. Recordem el que, en aquest sentit, afirma Zabalbeascoa (2005a:182) sobre la comunicació humana primitiva: «En esta etapa la práctica de la traducción ya existe, tanto la interpretación como la “traducción intersemiótica”». Per la seva flexibilitat, aquesta modalitat segurament és susceptible de ser aplicada a qualsevol tipus de text, evidentment també l'audiovisual. Amb tot, no sembla que sigui gaire pràctica ni gaire utilitzada en aquest àmbit, com indiquen Kurz i Mikulasek (1996:210): «L'interprétation consécutive a presque disparu aujourd'hui de la télévision». Potser per això —i per no ser exclusiva de la traducció audiovisual— molts estudiosos no la tenen en compte, com Luyken *et al.*, De Linde i Kay, Agost, Chaume o Perego.

D'altra banda, potser caldria fer una distinció important entre la interpretació consecutiva quan es duu a terme *dins* d'un mitjà audiovisual o quan es fa servir per a traduir textos audiovisuals. En el primer exemple formaria part del text d'origen i no constituiria una modalitat de traducció audiovisual en si mateixa. És a dir que s'establiria una distinció entre l'aplicació de la interpretació consecutiva a un acte en directe i la interpretació consecutiva aplicada a un text audiovisual retransmès mitjançant una pantalla. En aquest últim cas, es tracta del seu ús més comú —la traducció oral de textos orals—, però, això sí, transmesa a través de la ràdio o la televisió. Aquest és l'exemple que esmenten els autors que consideren aquesta modalitat, com ara Gambier o Díaz-Cintas. A efectes pràctics, però, per al destinatari, aquesta diferència resulta inapreciable i per tant consideraré la interpretació consecutiva també modalitat de traducció audiovisual quan s'aplica a un acte en directe.

Gambier (2003:173) en relació amb la interpretació consecutiva només indica que pot presentar tres formes: «*live*, on the radio, for instance, when a politician, a

sportsman, or a singer is interviewed; *pre-recorded* (then close to *voice-over*) and *link up*²⁷, for long distance communication».

Sobre la interpretació consecutiva, Díaz-Cintas (2001a:37) recull exactament el que exposa Gambier, però afegeix que, quan és en directe, «también se produce en ciertos debates *culturales*²⁸ televisados». S'entén que avui dia no sols es pugui aplicar aquesta modalitat a debats culturals sinó també a retransmissions esportives o política, per citar-ne alguns. Díaz-Cintas també afirma, com fa Gambier, que la interpretació consecutiva «guarda un gran paralelismo con el *voice-over*», però no s'especifica de quina manera.

Com ja hem vist més amunt, aquesta modalitat no és exclusiva de la traducció audiovisual i probablement es tracti de la forma més antiga de traducció, en ser oral i consecutiva. Per tant presenta unes característiques que la fan aplicable a gairebé tota mena de text —audiovisual o no— i, per descomptat, sobretot a aquells que es transmeten oralment, donada la seva espontaneïtat. En el cas de textos escrits, generalment s'anomena traducció a la vista, però és més probable que es tracti d'una interpretació consecutiva, ja que és difícil llegir i traduir alhora.

D'altra banda, es fa difícil d'imaginar que es pugui aplicar satisfactòriament per a la traducció d'un film o d'una obra de teatre, per exemple, si no és que s'hi parla molt poc o molt a poc a poc. Els exemples més habituals es donen als informatius, on es fa servir aquesta tècnica per a traduir intervencions en directe o enregistrades. La interpretació consecutiva, com la simultània, també pot ser en llengua de senyes, tot i que l'ús de la llengua de senyes es dona més habitualment de manera simultània que de manera consecutiva.

Un exemple recent de l'ús de la interpretació consecutiva en teatre, el tenim en l'actuació de l'actor i autor italià Dario Fo al festival de teatre Temporada Alta de Girona, el 4 d'octubre del 2007, en què, segons la crítica apareguda al diari *La*

²⁷ La cursiva és de Gambier.

²⁸ La cursiva és meva.

Vanguardia del 6 d'octubre del 2007: «En el Municipal, la pantomima fue en todo momento galopante y sólo cabe reprocharle a Fo su tozudería por reclamar *una traductora en escena*²⁹, cuyas intervenciones quebraban el ritmo vivo, arrollador, que alcanzan, hoy como ayer, los monólogos del genial Nobel»³⁰.

3.7. Interpretació simultània

Aquesta altra modalitat, que tampoc no esmenten tots els estudiosos aquí analitzats, sí que es fa servir —o millor s'ha fet servir— de tant en tant per a traduir textos audiovisuals. Segons Kurz i Mikulasek (1996:207), aquesta modalitat que es fa servir ara a la televisió tenia ja una llarga tradició en la ràdio: «Dès 1934 en effet, le discours de Hitler au Congrès du parti de Nuremberg a été interprété en direct en français par André Kaminker, l'un des grands interprètes de l'entre-deux-guerres».

Gambier (2003:172-173) distingeix entre interpretació simultània i traducció simultània, mentre que el 1996 no n'esmentava la primera. Jo considero que és més rellevant la distinció entre traducció simultània i traducció a la vista, les quals, precisament, Gambier posa juntes. Per a aquest autor, la interpretació simultània es fa servir en debats en un estudi, i dona l'exemple del canal francoalemany Arte. A aquesta definició, se li pot objectar el mateix que a la interpretació consecutiva, que cal distingir entre la que es realitza dins del programa i la que es fa servir per a traduir un text audiovisual. Però, igual que amb aquella, a efectes pràctics, la considero modalitat de traducció audiovisual encara que sigui per a traduir actes en directe, espontanis, i no enregistrats. Amb tot, per a la meva classificació només serà pertinent quan es duu a terme en directe, si no es tractaria de *voice-over*.

Gambier hi afegeix, dins d'aquesta modalitat, la interpretació en llengua de senyes. Per a l'autor, la traducció simultània o a la vista és la que es fa «from a script or another set of subtitles already available in a foreign language (pivot language) or from a dialogue list». Insisteixo que res no impedeix d'aplicar la traducció (o interpretació) simultània en directe a qualsevol text audiovisual, sobretot films.

²⁹ La cursiva és meua.

³⁰ Benach, J.A. «Arrollador» [paper] *La Vanguardia*. 06/10/2007, p.48

De fet, els casos esmentats per Gambier on es duu a terme aquesta modalitat acostumen a ser així: festivals de cinema o filmoteques. Cal dir, però, que des de l'aparició de la subtitulació electrònica, la interpretació simultània s'utilitza molt menys. Gambier (1996:10) afegeix que «sans script, le travail devient du *voice-over*».

Un autor que no coincideix en aquesta distinció entre interpretació simultània i traducció simultània és Díaz-Cintas (2003:38). Per a aquest autor: «También conocida como traducción simultánea, esta modalidad guarda ciertas similitudes con la traducción a la vista y se da en aquellas ocasiones de apremio temporal, como los festivales de cine, en las que no existe tiempo ni para el doblaje ni para el subtitulado».

Per a Díaz-Cintas és un dels mètodes menys habituals en la traducció de pel·lícules pels diversos inconvenients que presenta: una sola veu per a traduir els diferents personatges, banda sonora original i traducció oral alhora, asincronia entre original i traducció, i pobresa d'emoció i de dicció per part de l'intèrpret.

També Agost (1999:19) opina que aquesta és la modalitat de traducció audiovisual que menys es fa servir. L'autora fa una descripció tècnica del funcionament d'aquesta modalitat: «Durante la proyección de una película, el traductor/intérprete está presente en la sala y, con la ayuda de un micrófono conectado a los altavoces, efectúa la traducción a partir del guión de la película, que habrá trabajado previamente, y de la visión en sala, de manera que su voz queda superpuesta a la de los actores de la pantalla». L'autora comenta que és més propera a la interpretació que a la traducció, establint així, de manera implícita, també una diferència entre interpretació i traducció: «Esta modalidad está más próxima a la interpretación (simultánea o traducción a la vista) que a la traducción, ya que en numerosas ocasiones el traductor no dispone del guión antes de la emisión de la película».

Aquesta darrera afirmació, tot i que Agost cita Lecuona (1994:281), entra en contradicció amb el que afirmava més amunt que la traducció es fa a partir del guió. Com per a Gambier i Díaz-Cintas, per a Agost, aquesta modalitat trobaria restringit

el seu àmbit d'actuació als festivals de cinema i alguns cicles especials de filmoteques.

Sobre la interpretació simultània, la definició de Chaume (2003:22) s'acosta molt a la d'Agost, en definir-ne les característiques tècniques, l'operabilitat, els àmbits d'actuació i l'assiduitat. Chaume esmenta un cas curiós, citant Izard (1992), segons el qual a Tailàndia es projectaven films sense banda sonora —per tant, en silenci— i un actor present a la sala interpretava els diàlegs. Caldria saber quin és el text d'origen d'aquesta suposada traducció o, fins i tot, si efectivament ens trobem davant d'un cas de traducció real; perquè —com indica el mateix Chaume— aquesta activitat s'acosta més al paper de l'explicador de films muts. Tal com explica Chaume més endavant (op.cit.:40), l'explicador (en francès, *bonimenteur*, i en japonès *benshi*) era una persona encarregada de traduir els intertítols de les pel·lícules en veu alta.

Sovint, però, no només es tractava de traducció, sinó que hi havia també part d'art dramàtic. Segons Díaz-Cintas (2001a:58), es pot distingir entre els explicadors intralingüístics, tant si la llengua del film és original o traduïda, i entre els explicadors interlingüístics, que traduïen en veu alta el text dels intertítols.

Chaume (op.cit.:26) considera la traducció a la vista com una modalitat independent. Per a definir-la, l'autor cita Gambier (2000) i Chaves (2000). Per a aquest últim, però, es tracta d'una submodalitat de la interpretació simultània. Malgrat tot, Chaume també les relaciona en dir que, com la traducció simultània, la traducció a la vista «presenta la dificultat per a l'espectador de sentir simultàniament les veus originals i la traducció, així com d'observar la inevitable asincronia que es produeix entre els diàlegs traduïts i la imatge».

Jo no distingeixo —com sí fa Gambier— entre traducció i interpretació simultània. Ja he comentat més amunt que tots dos termes s'utilitzarien indistintament. Per a Gambier (2003:174), la distinció entre l'una i l'altra és que en el cas de la traducció aquesta faria en directe, però partint d'un text escrit: el guió o els subtítols. Aquest seria el cas del que jo i d'altres autors anomenem traducció a la vista feta a partir d'un text audiovisual en directe.

La interpretació simultània, en la seva difusió potser més coneguda, es dona sobretot en conferències i congressos. No és, per tant, una modalitat exclusiva de traducció audiovisual, com he dit més amunt. Trobem —tot i que cada cop més esporàdicament— aquesta modalitat de traducció audiovisual en festivals de cinema, situació en la qual generalment no es disposa de temps suficient per tal de fer-ne una versió subtítolada o doblada. Així ho indica Mayoral (1988:45): «No existe tiempo para el doblaje ni para el subtítulado y la película se ha de proyectar ante un público que no comprende la lengua en la que se expresan los actores». Com s'ha vist més amunt, aquest tipus de traducció s'ha vist substituït per l'aplicació de la subtitulació electrònica, ja que permet fer la traducció en poc temps i el procés d'elaboració dels subtítols, un cop acabada la traducció, és gairebé nul. Un altre terreny on sovint s'ha fet servir aquesta modalitat és en la representació de muntatges teatrals en llengües estrangeres, però també aquí trobem una presència cada cop més elevada de subtítols electrònics.

Com en tota interpretació simultània, generalment una sola persona fa la traducció i la recita alhora (encara que es pugui alternar amb altres intèrprets al cap d'una estona de treball), fent tots els personatges del film. L'espectador percep l'original i la traducció alhora, de manera semblant al *voice-over*, amb la diferència que aquest darrer s'enregistra prèviament i, per tant, es pot ajustar a les entrades i sortides, mentre que la interpretació simultània es fa en directe i és espontània. El resultat, de fet, és molt diferent, perquè en el *voice-over* és molt més acurat, tant en la redacció com en la dicció. Igual que en la interpretació consecutiva, les condicions de treball de l'intèrpret influiran en la seva feina. Així, si disposa del guió del film o de la llista de diàlegs amb anterioritat a la interpretació, el seu treball podrà resultar més satisfactori. En cas contrari, podrà tenir dubtes sobre noms, referents culturals, etc.

Al *Festival Internacional de Cinema de Catalunya*, que se celebra a Sitges, aquesta era la modalitat utilitzada fins que, a inicis dels anys 90 es va adoptar la subtitulació electrònica. Altres exemples són els citats per Šarka Valverde (2005:228-229): la

pel·lícula *El puente* de J.A. Bardem o l'obra de teatre *Obsluhoval jsem anglickehó krále* (*Jo he servit el rei d'Anglaterra*, 1971) de Bohumil Hrabal, del txec al castellà.

Com Chaves (op.cit.), també considero la traducció a la vista com una submodalitat de la interpretació simultània. És clar que, si apliquem el que dèiem abans sobre la distinció entre procés i producte, i ens centrem en aquest darrer, el destinatari difícilment distingirà si el que rep és fruit d'una traducció simultània, feta a partir del text oral extret de la pantalla o d'un guió escrit. En canvi, si ens centrem en el procés, per al traductor-emissor sí que representa una gran diferència partir d'un text sense suport escrit o disposar-ne. La traducció a la vista es fa a partir d'un text escrit, ja sigui la llista de diàlegs o els subtítols que acompanyen el film.

Un exemple d'aquesta activitat es podria considerar el del vídeo espanyol del film *El Gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920), en què els intertítols es tradueixen a la vista: «Rótulos en V.O. con VOZ en castellano»³¹, tot i que estan enregistrats i no es fan en directe. Val a dir que els intertítols són en anglès, malgrat que la pel·lícula és alemanya.

Aquesta modalitat, quan es fa servir per a un públic invident s'anomena audiosubtitulació, i és el que es fa servir al Gran Teatre del Liceu de Barcelona des del 2004, segons indica Matamala (2007:41): «The narrator offered an initial introduction and then *read the subtitles*³², adding some information about the visuals and the actions». La principal diferència rau en el fet que aquesta lectura de subtítols no implica traducció. Hi tornaré més endavant en abordar l'audiodescripció.

Com hem vist més amunt, Gambier (op.cit.:173) esmenta la interpretació en llengua de senyes en tractar la modalitat de la interpretació simultània. Respecte d'això, caldria distingir si es fa en directe, generalment amb l'emissor present —encara que sigui a través de la pantalla— o si la llengua de senyes va impresa damunt les imatges. En aquest últim cas es tractaria més aviat de subtitulació. Tant l'una com

³¹ Editat en vídeo a l'Estat espanyol per Divisa Ediciones el 1996.

³² La cursiva és meua.

l'altra encara són molt minoritàries, però és probable que això canviï en un futur no gaire llunyà. A l'Estat espanyol, alguns canals —sobretot públics— tradueixen informatius amb aquesta modalitat, però generalment en hores de poca audiència i durant poca estona. Una diferència important, amb tot, és que aquest tipus de traducció simultània es percep visualment, mentre que la interpretació simultània tradicional es percep auditivament.

3.8. Difusió multilingüe

Aquesta modalitat, que recullen Luyken *et al.* (1991:5), Gambier (1996:9 i 2003:173), De Linde i Kay (1999:2) i Díaz-Cintas (2001a:41), per a mi no constitueix una modalitat independent. La difusió multilingüe és només la combinació, en un mateix suport o mitjà, de diferents modalitats (doblatge, subtitulació i *voice-over*), que permet a l'espectador triar-ne una i també en quina llengua, de les disponibles. Així, com ja hem vist més amunt, un DVD, per exemple, pot oferir fins a 8 doblatges i 32 subtitulacions diferents. També la televisió amb sistema Dual permet triar la banda sonora i el teletext permet disposar de subtítols.

Mentre que per a Gambier (1996:9), el teletext permet de triar els subtítols, per a De Linde i Kay (op.cit.) permet triar la banda sonora: «A viewer chooses from a selection of sound-tracks the one in his or her desired language through Teletext». No sembla gaire habitual poder triar la llengua de l'emissió a través del teletext; sí en canvi a través del sistema Dual, però aquesta possibilitat només es dona a pocs països (Catalunya, el Brasil o el Japó, per exemple). En el seu llistat posterior, Gambier (2003:173) hi afegeix el DVD i aprofita per a qüestionar l'etern debat sobre la subtitulació enfront del doblatge, per a afirmar que avui dia resulta massa simplista i que, precisament les possibilitats que ofereix la distribució multilingüe esborren la divisió tradicional entre països dobladors i subtituladors a Europa.

3.9. Producció multilingüe i *remake*³³

Aquesta modalitat només és esmentada per Gambier (2003:174), de la qual assegura que ofereix diverses possibilitats. La producció multilingüe és una tècnica que s'empra encara avui dia —tot i que poc— i consisteix en el fet que durant el rodatge d'un film actors de diverses procedències parlen en la seva llengua, i són doblats en la fase de postedició. L'altra possibilitat que Gambier proporciona és el *remake*, que defineix com a pel·lícules americanes que des dels anys 30 als 50 s'adaptaven per al mercat europeu, i és la modalitat que Izard (2001:198-208) anomena *versions dobles*. Avui dia, però, el *remake* es duu a terme més aviat amb films europeus que es tornen a rodar per al públic nord-americà. Gambier (op.cit.) el defineix així: «A remake is a recontextualization of a film in accordance with the values, ideology and narrative conventions of the new target culture». L'autor relaciona aquesta modalitat amb el doblatge intralingüístic, en afirmar que: «Intralingual dubbing, like remakes, focuses more on cultural matters than on language in the strict sense, and hence forces us to question again the nature of the semantic dimension of translation».

Jo considero que el *remake* constitueix més aviat una modalitat d'adaptació audiovisual que de traducció, ja que generalment, a banda de traduir el guió, es canvien els referents culturals i geogràfics i diverses convencions, per a fer el text més assequible a la cultura d'arribada. El cas de les versions dobles, però, tot i que segueix la tècnica del *remake*, és una mica diferent. Almenys, tal com les presenten Gambier (op.cit.) i Izard (op.cit.). Les versions dobles es duen a terme sobretot als inicis del cinema sonor. Es podia tractar de versions simultànies, és a dir, rodades amb altres actors —o, de vegades, fins i tot els mateixos—, però amb el mateix director i amb els mateixos decorats. O sigui, es rodava una pel·lícula a Hollywood amb uns actors americans, però tot seguit se'n feia una altra versió del mateix argument amb actors d'altres països i, per tant, en altres llengües.

³³ Malgrat que el Termcat (l'organisme de normalització terminològica per al català) recomana el terme *nova versió* per a fer referència a aquest concepte, en aquesta tesi faig servir el terme en anglès per una qüestió d'ús. Tota la bibliografia consultada en català utilitza el terme anglès.

Cal tenir en compte també les versions successives, separades en temps i espai. De fet, aquesta pràctica és la que avui dia s'anomena *remake*, amb les diferències que ja he esmentat més amunt. El *remake* és força vigent als Estats Units, en què es fa una versió adaptada per al públic d'aquest país a partir de films, generalment, europeus. Per exemple: *The birdcage* (Nichols, 1996) *remake* de *La cage aux folles* (Molinaro, 1978), *City of angels* (Silberling, 1998) *remake* de *Der Himmel über Berlin* (Wenders, 1987), *Vanilla Sky* (Crowe, 2001) *remake* d'*Abre los ojos* (Amenábar, 1997). Això és el que anomenem avui dia *remake*, tot i que sovint aquest terme s'aplica a la nova versió d'un film antic del mateix país i en la mateixa llengua.

Al meu parer, el més interessant és el canvi ideològic que això comporta. Seguint Venutti (1995), això seria un exemple clar de domesticació en la traducció i d'invisibilitat de traducció. Una explicació a aquest fenomen és el que esmenta Wehn (2001:68), segons la qual: «It is a commonplace in film and television audience research that audiences favour local productions with familiar actors and locations in comparison with foreign imports». Potser això no és aplicable per a tots els espectadors, ja que de ben segur n'hi haurà que opinen el contrari, però això justificaria l'èxit d'alguns d'aquests *remakes*.

Aquesta autora presenta l'exemple del film francès *Trois hommes et un couffin* (Serreau, 1985) convertit en *Three men and a baby* (Nimoy, 1987), i en compara els processos de transformació que van tenir lloc en la versió nord-americana. Segons Wehn, Serreau havia de dirigir el *remake* nord-americà, però «due to insuperable conflicts with the American executive producer, Coline Serreau had left de production».

3.10. Audiodescripció

La creixent presència de l'audiodescripció en l'actualitat és, sens dubte, fruit dels intents que, tímidament, fa la societat per a no discriminar col·lectius fins ara marginats, com el de les persones cegues o amb visió reduïda. Això provoca que només els estudis més recents considerin l'audiodescripció com a modalitat de traducció audiovisual.

De fet, si considerem la traducció com una activitat interlingüística, aquesta modalitat quedaria fora de la nostra classificació. Malgrat tot, podem entendre la traducció en un sentit més ampli, subscriuint l'afirmació de Zabalbeascoa (2005a:181) que hem vist al primer capítol:

Parece más preciso hablar del carácter semiótico de la comunicación, y por extensión, la traducción también se puede situar en un plano semiótico, con lo que no cabe hablar de traducción interlingüística e intersemiótica como si fueran fenómenos que no tuvieran nada que ver entre sí.

Així, en el cas de l'audiodescripció, ens trobaríem amb un cas de traducció intersemiòtica que presenta moltes concomitàncies amb altres modalitats de traducció audiovisual i, per tant, jo la considero com a tal. Es tracta d'una modalitat de traducció intersemiòtica en el sentit que li aplica Jakobson (1959).

Gambier (2003:176) defineix aquesta modalitat de traducció audiovisual com una mena de doblatge doble (*double dubbing*) «In interlingual transfer for the blind and visually impaired». Segons l'autor, aquesta modalitat «involves the reading of information describing what is going on on the screen (action, body language, facial expressions, costumes, etc.) which is added to the sound track of the dubbing of the dialogue, with no interference from sound and music effects». Gambier indica que també es fa en teatre i que pot ser intralingüística³⁴.

Per a Perego (2005:32), aquesta modalitat se situa a l'extrema perifèria de la traducció audiovisual, fins al punt que ens podem preguntar si es tracta realment d'una forma de traducció. Segons l'autora, el mètode que se segueix és el següent:

Una voce fuori campo descrive ciò che si vede sullo schermo, dà informazioni più o meno dettagliate relative alla componente visiva del prodotto permettendo allo spettatore cieco o ipovedente di integrare le informazioni percepibile attraverso la banda sonora del film o del programma scelto con una versione sonora delle informazioni visive più significative.

També adverteix de la indefinició o l'heterogeneïtat de destinataris dins l'audiodescripció, de manera que s'abasta un ventall tan ampli que va des de

³⁴ De fet, el més habitual és que l'audiodescripció sigui intralingüística.

persones cegues de naixement fins a persones grans que han anat perdent visió progressivament. D'aquesta manera, si els destinataris són persones cegues de naixement, descriure objectes que no s'han vist mai no fa massa sentit, mentre que si es tracta de persones que han perdut la visió la situació és molt diferent. Així, és important trobar una via mitjana per tal de no proporcionar una descripció redundant ni excessivament pobra.

L'audiodescripció s'acostuma a utilitzar per a fer accessibles textos audiovisuals a persones invidents. Aquesta modalitat no és pas nova, però en l'actualitat experimenta un auge provocat, en part, per les diferents lleis i recomanacions d'àmbit nacional, estatal o europeu per tal d'afavorir la integració de col·lectius minoritaris: a Catalunya, la *Llei de la comunicació audiovisual catalana*; a l'Estat espanyol, la *Ley general de audiovisual*. Per exemple, segons aquesta darrera, l'any 2015, les televisions públiques espanyoles hauran d'emetre el 10% dels seus programes audiodescrits.

L'audiodescripció consisteix en la narració —en directe o enregistrada— explicant les imatges que poden aportar informació rellevant i es fa servir per a qualsevol text (audio)visual. Segons Matamala (2007:41) presenta dues classificacions bàsiques: audiodescripció estàtica i dinàmica.

L'estàtica es dona a museus, exposicions o per a descriure monuments. En aquest sentit, Orero i Pujol (2007:49-50) esmenten l'*ekphrasis*, com a precursor de l'audiodescripció actual, un fenomen retòric dels poemes èpics de l'antiga Grècia: «A literary device that provides the graphic and often dramatic description of a painting, a relief or other work of art». Així, l'audiodescripció estàtica —o audioguia— segons Matamala (op.cit.:42): «Allows the blind and visually impaired to access the cultural, natural spaces and artistic heritage». Aquesta pràctica es duu a terme a Catalunya, sobretot en exposicions concretes, més aviat adreçades al col·lectiu de persones invidents. Si considerem el paral·lelisme amb l'*ekphrasis*, ens adonem que aquest tipus d'audiodescripció no ha d'anar necessàriament adreçat en exclusiva a persones invidents. De fet, molts museus i exposicions disposen de guies que expliquen o descriuen les imatges.

Matamala (op.cit.:38) indica que l'audiodescripció dinàmica «includes works and events in motion such as those found in television, cinema, DVDs, theatre plays, operas and live events». Aquest tipus, al seu torn, es pot dividir en dos subtipus: audiointroducció i audiosubtitulació. La primera es fa servir sobretot quan la llengua del text audiovisual (film, obra de teatre o programa de televisió) és la mateixa que la dels destinataris; és a dir, és intralingüística.

Pel que fa al seu ús en òperes, York (2007), citat per l'autora, defineix l'audiointroducció com «a pre-recorded introduction that respects the integrity of music». Quan el que s'audiodescriu és un film, també la intenció és no sobreposar-se als diàlegs, que s'han de poder escoltar amb tota claredat, ja que és una de les fonts més importants d'informació, com afirmen Benecke i Dolsch (2004:19): «Die Beschreibung soll in den Dialogpausen erfolgen! Das bedeutet, die gesprochenen Worte im Film müssen *auf jeden Fall zu hören sein*³⁵, die Beschreibungen dafür zurückstehen». Aquest subtipus s'acosta força a la pràctica de la interpretació consecutiva amb totes les reserves que calgui i amb la diferència bàsica que aquesta és traducció lingüística i l'audiointroducció és traducció intersemiòtica i la interpretació consecutiva es materialitza amb posterioritat al discurs original —és consecutiva, com el seu nom indica— i l'audiointroducció es materialitza amb anterioritat.

Cal tenir en compte que, en el cas de tractar-se de films estrangers, d'obres de teatre o de programes de televisió, generalment l'audiodescripció es duu a terme acompanyant el doblatge; per tant, també es pot considerar intralingüística.

Quan l'audiodescripció és interlingüística, però, com en el cas d'òperes, llavors ens podem trobar amb el segon subtipus d'audiodescripció: l'audiosubtitulació. De fet, l'audiosubtitulació és com la traducció a la vista que ja hem vist més amunt en tractar la traducció simultània, però adreçada a un destinatari amb necessitats específiques —persones cegues— i intralingüística.

³⁵ La cursiva és meua.

Orero (en premsa) defineix l'audiosubtitulació com «the media accessible mode of reading aloud, or voicing, subtitles». Segons l'autora, aquesta pràctica també es duu a terme en països tradicionalment subtitladors: «In a number of subtitling countries some research has taken place to make audiovisual texts accessible for visually impaired people who are not familiar with the foreign source language of the broadcasted audiovisual text». Un exemple, el tenim als Països Baixos amb productes televisius en llengua neerlandesa, però subtitulats en aquesta llengua —segons explica Theunisz (2002)— amb un sistema tècnic automàtic, que llegeix en veu alta els subtítols. Com hem vist més amunt, aquesta pràctica ja es duia a terme en el cinema mut, amb els explicadors, que sovint també traduïen els intertítols.

En aquest sentit, Orero i Pujol (op.cit.:54-55) destaquen la figura del narrador/explicador (*benshi*) —que hem vist més amunt— com a precursor de l'audiodescripció. En aquest cas, però, no anava adreçat a persones cegues; de manera que també aquí es podria establir un paral·lelisme amb una altra modalitat, la d'alguns tipus de *making of*. Tot i que el *making of* es pot considerar un gènere *per se*, en realitat es tracta de la descripció i explicació de les imatges d'un film generalment per part del director, o actors o assistents del film. Cito, per exemple, el DVD del film *El perfum* (Tykwer, 2006), editat a l'Estat espanyol el 2007 per Filmax Home Video, en què aquest apartat es titula, precisament, *audiocomentaris* del director.

Benecke i Dolsch (op.cit.:7) informen que l'audiodescripció (en la submodalitat d'audiointroducció) va néixer als Estats Units i que, a Europa, «wurde das Verfahren im Sommer 1989 beim Filmfest in Cannes erstmals der Öffentlichkeit vorgestellt». Aquesta afirmació, però, contrasta amb el que n'indica Matamala (op.cit.:38): «Audiodescription in Catalonia began in the forties through the radio. The journalist Gerardo Esteban started audio describing a film weekly in Radio Barcelona and, as Arandes explains (2006), audio described films were offered in prime-time radio until the birth of television».

Segons afirma Orero (2007:34), aquesta pràctica també es feia amb les òperes retransmeses per ràdio des del Gran Teatre del Liceu i anaven a càrrec del mateix

descriptor. Per a Matamala (op.cit.:38), que cita Hernández-Bartolomé i Mendiluce-Cabrera (2004:268), Catalunya fou el primer país occidental que va fer servir l'audiodescripció en televisió, el 25 de novembre del 1989: «This was the first adapted broadcast in a western country, just after a description of the Japanese network NTV from 1983».

Actualment, a Televisió de Catalunya s'audiodescriuen diversos programes, alguns dels quals, com *Plats Bruts* (2003), han estat editats en DVD amb aquesta modalitat incorporada. Als teatres catalans, la primera audiodescripció en directe es va fer el 1994, segons Matamala (op.cit.:40) i pel que fa a l'òpera, al Gran Teatre del Liceu regularment es duu a terme aquesta modalitat des del 2004. Pel que fa als cinemes, l'estat d'Europa on més es practica l'audiodescripció és probablement la Gran Bretanya, mentre que a Catalunya encara és força minoritària. En aquest sentit, es pot destacar la projecció accessible del dia 20 de novembre del 2007 als cinemes Yelmo Cineplex Icària del film *Bajo las estrellas* amb projeccions a altres ciutats espanyoles com ara Pamplona, Madrid, Saragossa i Oviedo³⁶.

3.11. Traducció de guions

Només Gambier (2003:174) considera aquesta modalitat de traducció audiovisual. De fet, l'autor no la descriu, senzillament afirma que «is needed in order to get subsidies, grants and other financial support for a co-production». Per a mi, la traducció de guions no constitueix una modalitat de traducció audiovisual, ja que, de ser així, llavors la traducció escrita de teatre també constituiria traducció audiovisual.

3.12. Intertitulació

Tot i que sense considerar-la una modalitat de traducció audiovisual independent, alguns autors com Ivarsson (1992), Gottlieb (1997), Díaz-Cintas (2003) i Chaume (2003) parlen de la traducció dels intertítols, sobretot en tractar la història de la subtitulació; ja que es considera, en part, la precursora dels subtítols. De fet, *subtítol*

³⁶ «Proyectos TIC: Proyecto CINE ACCESIBLE» [en línia]
<http://www.fundacionorange.es/areas/22_proyectos/3etapa_cine_accessible.asp> [Consulta: 15 novembre 2007]

era el terme que es feia servir per a denominar els intertítols en un inici i no és fins molt més tard que es fa servir el terme *intertítol*. Per analogia amb el terme subtítolació, jo proposo el terme intertitulació.

Els intertítols són el text escrit entre escenes que apareix en els films muts, gairebé ja des de l'inici del cinema. Izard (1992:21) els defineix de la manera següent: «Un intertítol és una o més paraules escrites (normalment una sola frase) impreses sobre un fons determinat, entre dues escenes de la pel·lícula. Quant a la forma, els intertítols típics consisteixen en caràcters blancs sobre un fons negre». Segons Ivarsson i Carroll (1998:9), els primers van aparèixer l'any 1903: «as descriptive explanations and commentary», però, com indica Izard (op.cit.:21), també hi va haver altres tipus d'intertítols:

Però abans que l'intertítol blanc sobre negre es convertís en la pràctica comuna, es van intentar altres varietats de rètols. Els primers experiments amb títols als Estats Units daten del 1908, a l'estudi Lubin de Filadèlfia. En una escena d'un judici, per exemple, les paraules dels testimonis apareixen impreses en un fons fosc sobre els caps dels personatges. En una altra pel·lícula, *Sporting Life*, en un moment donat l'escena es congelava i les paraules apareixien impreses sobre la imatge estàtica. Totes dues tècniques van deixar-se de banda al cap de poc temps, ja que eren molt poc pràctiques a l'hora de traduir: el títol blanc sobre negre és molt fàcil de tallar i substituir per un altre en una altra llengua.

Aquests primers experiments són semblants a l'ús dels rètols en un film argentí recent, *La antena* (E. Sapir, 2007), mostrat a diversos festivals, entre ells el *Festival de Cinema de Rotterdam*, el *Festivalul International de Film Transilvania* i el *Festival Internacional de Cinema de Catalunya* del mateix any. Segons el suplement del diari català *El Periódico* (28/09/2007):

Una ciutat en silenci, on els habitants s'han quedat sense veu i viuen sota el domini d'un tirà anomenat Senyor TV: aquesta és la premissa d'aquesta faula sobre un futur distòpic i d'aires orwel·lians. El look del cine soviètic, l'herència de Meliès i *Metropolis* de Fritz Lang es reuneixen en el fascinant i imaginatiu univers d'aquest film.

Segons el programa *Aperitiff* del *Festivalul International de Film Transilvania* (01-06-2007:2): «Dialogurile apar, spre deosebire de filmele mute, integrate in vizual, sub forma unor bule in jurul personajelor; sau dispar ecranate de elementele de decor ori de personaje care le stau in cale; ba chiar marimea lor variaza in functie de ton».

Els intertítols de seguida es van traduir, tallant els fotogrames on apareixien i substituint-los per altres on s'havia filmat la traducció. Segons relaten Ivarsson i Carroll (op.cit.:9), el procediment que se seguia per a traduir-los era el següent: «In the era of silent films it was relatively easy to solve the translation problem. The original intertitles were removed, translated, drawn or printed on paper, filmed and reinserted in the film». Chaume (2003:39), en relació amb els intertítols, afirma que:

Els intertítols van aconseguir superar les barreres lingüístiques que la introducció del llenguatge podia ocasionar en la difusió del cinema. No sols permetien entendre millor la narració verbal sinó que també creaven la il·lusió en els espectadors d'altres cultures que l'acció es desenvolupava en la seua pròpia llengua. [...] Els intertítols no seguien sempre uns patrons homogenis. La diversitat formal (icònica, de caràcters gràfics, de decoració) podia arribar a la confecció amb faltes d'ortografia per a suggerir un accent especial o un sociolecte específic. Respecte del contingut, solien ser frases senzilles i curtes que afegien informació espaciotemporal a les imatges, i facilitaven així la comprensió integral de la pel·lícula.

Sobre la qüestió de la presència de dialectes i sociolectes als intertítols, en tenim exemples sobretot a films d'humor com ara dels coneguts actors Lauren i Hardy. En algunes de les seves pel·lícules apareixen personatges que parlen incorrectament, amb una pronúncia relaxada, etc. i això es marca als intertítols, per escrit. Izard (op.cit.:22), pel que fa a aquest aspecte, indica que: «En general, la sintaxi i la puntuació dels intertítols era molt informal». L'autora cita Krows (1930) per a donar exemples d'aquest estil: «Els títols [...] eren més d'admirar pel que deixaven de dir que pel que deien. La regla era la compressió». Així, s'ometien els signes de puntuació per tal d'evitar possibles distraccions; tot i que, com indica Krows (op.cit), citat per Izard (op.cit.:22): «Roy Summerville, guionista dels estudis Triangle-Staff, diu que va ser el primer a utilitzar els punts suspensius entre una frase d'un títol i la frase del títol següent». Aquesta pràctica s'ha traspassat als subtítols i encara avui dia es fa servir habitualment.

Segons Chaume (op.cit.:39): «Anys després, els expressionistes alemanys van preferir integrar el títol en la imatge». Com a exemples, esmenta *Nosferatu* i *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Sobre aquest últim, però, he d'indicar que tant la versió anglesa traduïda a la vista al castellà (1996), esmentada en l'apartat de la traducció a la vista com la versió italiana (*Il Gabinetto del Dottor Caligari*, Mondadori Video S.p.A. 1993), porten intertítols convencionals, a banda d'algun rètol.

Si apliquem la distinció entre modalitats que alteren el canal de difusió verbal, el cas de la traducció dels intertítols és una mica especial, ja que se substitueix la llengua original, però s'hi manté el canal, que en aquest cas és l'escrit, a diferència del que s'esdevé amb la subtitulació.

Els intertítols es poden traduir mitjançant altres modalitats. De fet, ja hem vist més amunt el paper dels narradors, tal com els presenten Izard, Díaz-Cintas o Chaume. Tanmateix, els subtítols també es poden subtitular, com es feia també habitualment durant l'època d'ús dels intertítols o, actualment, mitjançant la subtitulació electrònica, en què el text escrit en llengua original es manté, mentre a sota apareixen els subtítols amb la traducció (també escrits). Una altra modalitat que es pot fer servir per a traduir els intertítols és la traducció a la vista, com ja he comentat més amunt en parlar d'aquesta modalitat.

Díaz-Cintas (2001a:54) és un dels autors que opinen que els intertítols són els precursors immediats dels subtítols. Segons aquest autor, els intertítols generalment anaven impresos en caràcters de color blanc sobre un fons negre i no eren gaire extensos, ja que normalment eren una sola oració.

Díaz-Cintas afirma que els subtítols d'avui dia comparteixen un seguit de característiques amb els intertítols i n'enumera algunes: el fet de ressaltar algunes paraules o augmentar-ne el volum per tal de subratllar-ne la importància —cosa que, de fet, no es fa pràcticament avui dia amb els subtítols—, i l'intent que cada projecció dels intertítols oferís una idea completa —cosa que tampoc no podem afirmar que sigui el cas dels subtítols.

Pel que fa al mètode que segueix la intertitulació, es tallen els fotogrames on van escrits i se substitueixen amb els seus corresponents traduïts. Això, com ens indica Izard (2001:190), generalment es feia al mateix país d'origen de la pel·lícula, de manera que avui dia hi ha còpies que només s'han conservat en altra llengua diferent de l'original. Com a exemples, l'autora esmenta els films catalans *El ciego de la aldea*, (1906) de Joan Codina, que només s'ha conservat amb el títol i crèdits en francès, però sense intertítols, i *Amor que mata* (1909), de Fructuós Gelabert, que només s'ha trobat amb intertítols en anglès.

3.13. Resum escrit

Pel que fa al resum —curiosament no esmentat per cap autor dels que hem vist fins ara— aquesta tècnica consisteix en la redacció d'un text breu, generalment d'un full o pocs més, on s'explica a grans trets l'acció del film o de l'obra de teatre o òpera. És a dir, se'n fa un resum —d'aquí el nom—. Val a dir que, si bé tampoc no és gaire usat, el trobem sovint a festivals de cinema i sobretot en òpera i teatre.

Segons explica Izard (1992:52-53), als inicis del cinema sonor de vegades s'oferia el material discursiu en projeccions escrites que resumien el que passaria durant els següents quinze o vint minuts. Aquesta tècnica es coneixia amb el nom de *subtítols de continuïtat* o *explicatius*; però, com es pot observar, no es tracta d'altra cosa que d'un resum.

El resum escrit era la modalitat que més es feia servir amb les òperes abans de l'aplicació de la sobretitulació, a inicis dels anys noranta. En tenim exemples amb els programes de mà que distribuïa el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Per exemple, el de l'òpera *Die Zauberflöte*, de Wolfgang Amadeus Mozart (1791) , per a la temporada 1990-91, tot i que també es va representar ja sobretitulada —precisament fou aquell any quan es va començar a fer servir la sobretitulació en aquest teatre.

A banda de resumir l'acció, sovint és important destacar-hi fets rellevants, que puguin servir de guia per a l'espectador, fins i tot de tipus metatextual. Un exemple recent d'aquest ús en una obra de teatre és el resum escrit en català de *Disco Pigs*, que es va representar en alemany al *Festival Internacional de Teatre de Sitges* el 3 de juny del 2001.

El resum no sempre es presenta per escrit, també es pot fer oralment. De fet, l'audiointroducció constitueix una mena de resum oral, com ja hem vist en tractar l'audiodescripció. La interpretació consecutiva també es podria considerar un resum oral, perquè sovint és més breu que l'original en no haver-hi temps per a fer una traducció íntegra. La diferència principal és que la interpretació consecutiva es realitza amb posterioritat al discurs original —per això es diu consecutiva— mentre que el resum escrit generalment es lliura amb anterioritat.

En parlar de la relació entre les diverses modalitats, Gambier (1996:10) suggereix que les modalitats traspassen les fronteres entre traducció i interpretació, i entre codi escrit i codi oral. Per exemple, diu que els subtítols són una mena d'interpretació simultània i el *voice-over* s'assembla a uns subtítols orals. També Chaume (2003:26-27) acaba el seu llistat de modalitats de traducció audiovisual dient que no són un conjunt tancat i que es reproduiran o variaran segons ho facin els nous formats audiovisuals, els progressos tècnics i els gustos de les audiències. Així, esmenta una nova modalitat com és la de relatar o escriure directament, a partir d'unes imatges, generalment de dibuixos animats dissenyats per ordinador. D'aquesta manera, s'escriu el guió a partir de les imatges. Això, és clar, tal com el mateix Chaume reconeix, no constitueix traducció, si no l'entendem en el sentit de traducció intersemiòtica de Jakobson (1959).

Un altre exemple esmentat per Chaume (op.cit.) és el de la traducció de jocs interactius d'ordinador, però s'hi podria objectar que, de fet, no es tracta d'una traducció diferent, ja que generalment es duu a terme mitjançant modalitats tradicionals (doblatge, subtitulació, *voice-over*, etc.).

Els elements que l'autor esmenta no semblen específics d'aquest tipus de mitjà —coneixements informàtics i coneixements de traducció científica i tècnica—, ja que fer servir un programari especial per a dur a terme la subtitulació, per exemple, també implica tenir coneixements informàtics i es pot dir que el lèxic varia com succeeix en els documentals, per exemple.

Com hem vist, l'anàlisi comparativa de les diferents modalitats de traducció audiovisual proposades pels diversos autors és força completa. Tanmateix, gairebé mai no se'n proporcionen exemples concrets, de manera que de vegades no queden clars alguns matisos com ara la diferència entre *voice-over*, narració o comentari. D'altra banda, tot i que la interrelació entre les diferents propostes és òbvia, no totes recullen les mateixes modalitats. També hem pogut observar que les definicions proposades no sempre semblen ajustar-se a la pràctica professional d'aquestes modalitats.

Això és el que em proposo a l'apartat següent, on ofereixo un llistat de les diferents modalitats de traducció audiovisual extretes de la combinació de diversos paràmetres considerats rellevants a tal efecte.

3.14. Taxonomia de les modalitats de traducció audiovisual

En tractar les diferents modalitats de traducció audiovisual observem que algunes, considerades majoritàriament fins avui dia com a independents, no són sinó submodalitats d'altres, ja que només presenten diferències de matis, però que, al meu entendre, no justifiquen la seva consideració com a modalitats diferents. En aquest repàs destaca, també, la necessitat de proporcionar exemples concrets per a cada modalitat, per tal de poder-ne mostrar les característiques d'una manera més detallada i perquè no hi pugui haver ambigüitats respecte de si una modalitat queda inclosa en una altra i, per tant, constitueix una submodalitat i no una modalitat independent.

Per tal d'establir un llistat complet real i realista de totes les modalitats de traducció audiovisual, cal definir quin és el seu àmbit d'aplicació. Això ho hem vist en tractar el text audiovisual i en redefinir la traducció perquè donés compte de totes les modalitats.

El model que jo proposo aquí de totes les modalitats de traducció audiovisual existents ha d'incloure les modalitats següents³⁷:

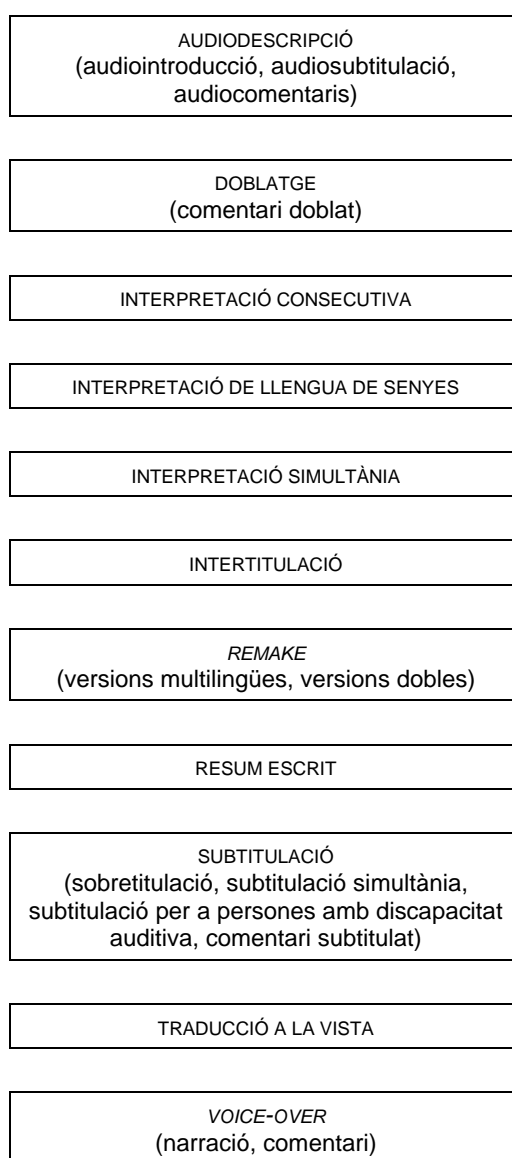


Figura 3.2. Llistat alfabètic de modalitats i submodalitats de traducció audiovisual segons la meua proposta

³⁷ Les modalitats entre parèntesis cal considerar-les submodalitats.

Com es pot observar, en aquesta llista hi ha modalitats noves, que els altres autors repassats fins ara no han esmentat com a tals (per exemple, la intertitulació o el resum) i altres que alguns autors esmentaven com a modalitats independents (subtitulació simultània, sobretitulació, narració o comentari) han quedat incloses dins d'altres, perquè les considero submodalitats.

La meua proposta de modalitats és fruit de l'aplicació d'uns paràmetres que, combinats entre si, donen com a resultat les diferents modalitats de traducció audiovisual. Els paràmetres que fan operativa la meua proposta són:

- Manteniment de l'original o substitució.
- Tipus de transvasament lingüístic.
- Canvi de codi.
- Canvi de canal.
- Canal a través del qual es materialitza la traducció.
- Moment d'elaboració.
- Moment d'aparició de la modalitat respecte de l'original.

Si formulem aquests paràmetres en forma de preguntes obtenim:

1. *La modalitat conserva l'original?* En el cas que la resposta sigui afirmativa, parlem de *modalitats descobertes*. Si la resposta és negativa, parlem de *modalitats cobertes*.
2. *La modalitat implica canvi de llengua?* Si la resposta és afirmativa, aleshores es tracta de *modalitats interlingüístiques*. Si la resposta és negativa, parlem de les *modalitats intralingüístiques*.
3. *La modalitat implica canvi de codi?* Així s'analitza si la modalitat implica passar, per exemple, del codi kinèsic al codi lingüístic. Si hi ha canvi de codi, parlem de *modalitats intersemiòtiques*. Si no n'hi ha, parlem de *modalitats intrasemiòtiques*.

4. *La modalitat implica canvi de canal?* Així s'analitza si la modalitat implica passar, per exemple, del canal oral a l'escrit o viceversa. Si hi ha canvi de canal, parlem de *modalitats intercanal*. Si no n'hi ha, parlem de *modalitats intracanal*.
5. *La modalitat es transmet pel canal àudio?* Si la resposta a aquesta pregunta és afirmativa, les modalitats que engloba es materialitzen pel canal àudio, és a dir oralment. Si, per contra, la resposta és negativa, les modalitats es materialitzen visualment. Parlaríem de *modalitats àudio* i *modalitats visuals*. Defujo la distinció habitual entre oral i escrit, perquè això exclouria, per exemple, la llengua de senyes, que no és escrita, però sí visual. Tot i que aquest paràmetre podria induir a la confusió entre el codi i el canal —lingüístic o visual, oral o escrit—, cal tenir en compte que cap de les modalitats de traducció que aquí ens ocupen no es materialitza dins el canal visual independentment al codi lingüístic. És a dir que en definitiva totes les modalitats són lingüístiques.
6. *En quin moment es realitza la modalitat?* En aquest sentit, podem trobar modalitats realitzades en el mateix moment de la seva presentació o amb anterioritat, per tant preelaborades. Les primeres són *modalitats simultànies*, mentre que si la modalitat no es realitza en el mateix moment de la seva presentació, parlem de *modalitats anteriors*; és a dir, es disposa de temps per a elaborar-les.
7. *Quina és la relació que s'estableix entre l'aparició del text de destinació i el text origen?* Aquesta pregunta fa referència a la relació que s'estableix en l'aparició entre l'original i la traducció. Si la relació d'aparició entre tots dos textos és simultània, parlem de *modalitats síncrones*. Per contra, si en l'aparició del text de destinació es produeix un marge de temps, parlem de *modalitats asíncrones*.

Presento a continuació una figura amb un arbre de decisions en què es recullen els diversos paràmetres amb què treballa a l'hora de classificar els diferents tipus de modalitats de traducció audiovisual.

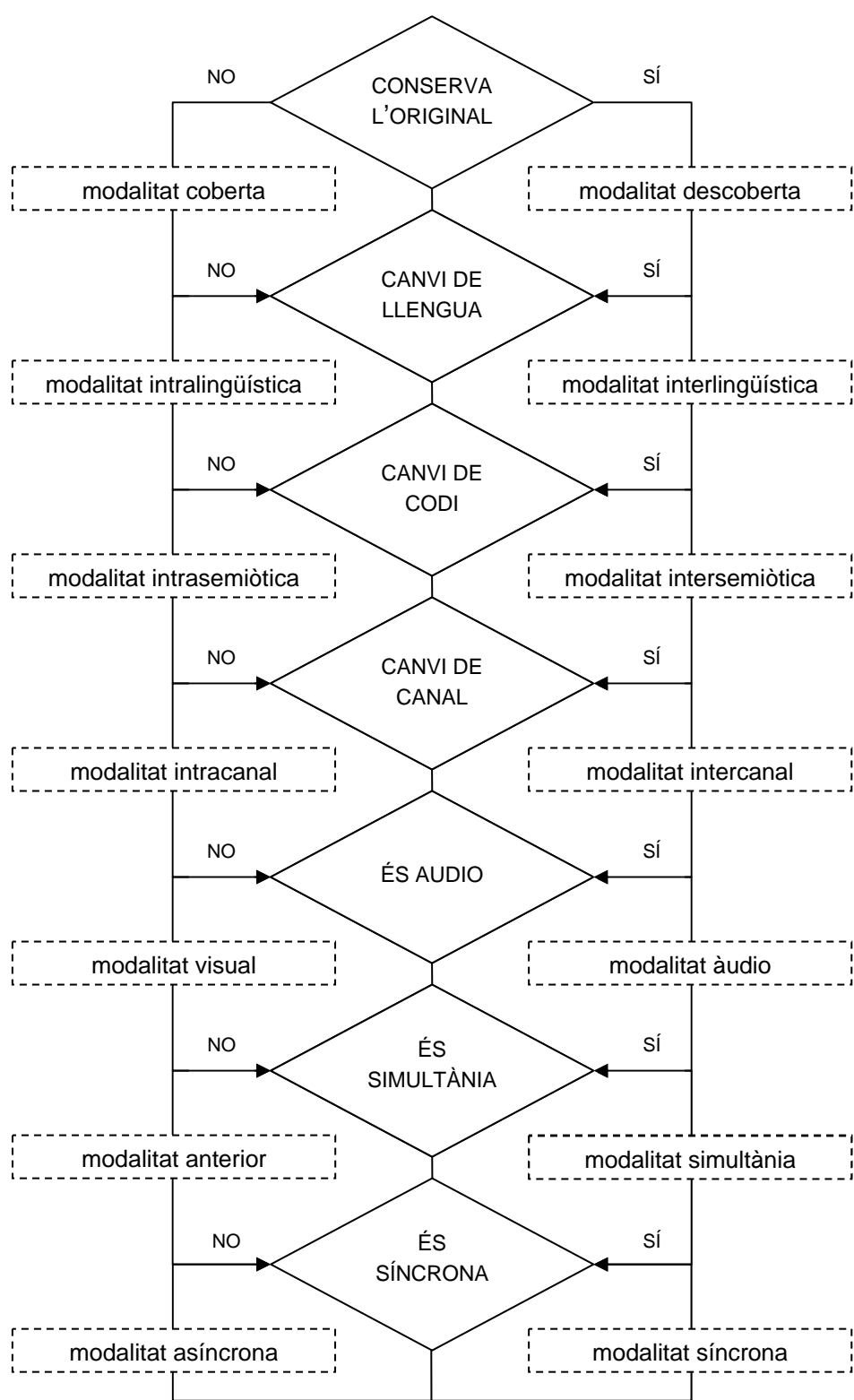


Figura 3.3. Paràmetres classificatoris de les diferents modalitats de traducció audiovisual segons la meua proposta

El llistat de modalitats i l'aplicació dels diferents paràmetres es pot exemplificar millor en esquemes, fets a partir de cada paràmetre. Així, en primer lloc veurem una classificació de les diferents modalitats i submodalitats segons el manteniment de l'original i els canals pels quals es materialitzen. En segon lloc, veurem les modalitats segons la combinació entre els canals i la relació de codi que s'estableix entre original i traducció. En tercer lloc, entre els canals i la relació lingüística entre original i traducció. En quart lloc, entre els canals i el temps d'elaboració. I en darrer lloc, a més dels canals per on es materialitzen, també es tindrà en compte el moment en què es produeix la traducció respecte de l'original.

	DESCOBERTA	COBERTA
ÀUDIO	<ul style="list-style-type: none"> ▪ INTERPRETACIÓ CONSECUTIVA ▪ INTERPRETACIÓ SIMULTÀNIA ▪ TRADUCCIÓ A LA VISTA ▪ AUDIOCOMENTARIS ▪ VOICE-OVER 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ DOBLATGE ▪ <i>REMAKE</i> <ul style="list-style-type: none"> ▪ versions multilingües ▪ AUDIODESCRIPCIÓ <ul style="list-style-type: none"> ▪ audiointroducció ▪ audiosubtitulació
VISUAL	<ul style="list-style-type: none"> ▪ SUBTITULACIÓ <ul style="list-style-type: none"> ▪ sobretitulació ▪ subtitulació simultània ▪ subtitulació intralingüística per a oients ▪ RESUM 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ INTERPRETACIÓ EN LLENGUA DE SENYES ▪ INTERTITULACIÓ ▪ SUBTITULACIÓ PER A SORDS

Taula 3.1. *Classificació de les modalitats de traducció audiovisual segons canal de distribució i manteniment de l'original*

Una apreciació important que es pot observar en aquesta figura és el fet de considerar la interpretació en llengua de senyes, l'audiodescripció, l'audiointroducció, l'audiosubtitulació i la subtitulació per a persones amb discapacitat auditiva com a cobertes. Això és així perquè es considera que els principals destinataris d'aquestes modalitats i submodalitats no tenen accés a l'original, per tractar-se de persones sordes o cegues.

	INTERLINGÜÍSTICA	INTRALINGÜÍSTICA
ÀUDIO	<ul style="list-style-type: none"> ▪ INTERPRETACIÓ CONSECUTIVA ▪ INTERPRETACIÓ SIMULTÀNIA ▪ TRADUCCIÓ A LA VISTA ▪ AUDIODESCRIPCIÓ <ul style="list-style-type: none"> ▪ audiointroducció ▪ VOICE-OVER ▪ DOBLATGE 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ AUDIODESCRIPCIÓ <ul style="list-style-type: none"> ▪ audiosubtitulació ▪ audiointroducció ▪ audiocomentaris ▪ DOBLATGE ▪ REMAKE
VISUAL	<ul style="list-style-type: none"> ▪ INTERPRETACIÓ EN LLENGUA DE SENYES ▪ RESUM ▪ INTERTITULACIÓ ▪ SUBTITULACIÓ INTERLINGÜÍSTICA 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ INTERPRETACIÓ EN LLENGUA DE SENYES ▪ SUBTITULACIÓ INTRALINGÜÍSTICA

Taula 3.2. *Classificació de les modalitats de traducció audiovisual segons el canal de distribució i la relació lingüística entre original i traducció*

Com es pot observar, algunes modalitats i submodalitats apareixen tant en un grup com en l'altre. Aquest és el cas de l'audiointroducció, que pot ser interlingüística com intralingüística. D'altra banda, una consideració important que cal fer és que considero la llengua de senyes com a intralingüística, ja que, amb totes les reserves que calgui, per a mi constitueix la materialització visual d'una mateixa llengua, en la mateixa relació que l'escrit o l'oral. Evidentment que la interpretació en llengua de senyes, però, també es pot donar entre dues diferents.

	INTERSEMIÒTICA	INTRASEMIÒTICA
ÀUDIO	<ul style="list-style-type: none"> ▪ AUDIODESCRIPCIÓ <ul style="list-style-type: none"> ▪ audiointroducció ▪ audiocomentaris 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ INTERPRETACIÓ CONSECUTIVA ▪ INTERPRETACIÓ SIMULTÀNIA ▪ TRADUCCIÓ A LA VISTA ▪ AUDIOSUBTITULACIÓ ▪ VOICE-OVER ▪ DOBLATGE ▪ REMAKE
VISUAL		<ul style="list-style-type: none"> ▪ INTERPRETACIÓ EN LLENGUA DE SENYES ▪ RESUM ▪ INTERTITULACIÓ ▪ SUBTITULACIÓ

Taula 3.3. *Classificació de les modalitats de traducció audiovisual segons el canal de distribució i la relació dels codis entre original i traducció*

En aquesta classificació, l'única modalitat que constitueix traducció intersemiòtica, perquè es dona d'un codi a l'altre, és l'audiodescripció i algunes de les seves submodalitats, com ara l'audiointroducció i els audiocomentaris. D'altra banda, la submodalitat de l'audiosubtitulació no implica un canvi de codi, per tractar-se de la lectura en veu alta d'uns subtítols. Es tracta, per tant, d'una submodalitat intrasemiòtica, però intercanal.

	INTERCANAL	INTRACANAL
ÀUDIO	<ul style="list-style-type: none"> ▪ TRADUCCIÓ A LA VISTA ▪ AUDIOSUBTITULACIÓ 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ INTERPRETACIÓ CONSECUTIVA ▪ INTERPRETACIÓ SIMULTÀNIA ▪ VOICE-OVER ▪ DOBLATGE ▪ REMAKE
VISUAL	<ul style="list-style-type: none"> ▪ INTERPRETACIÓ EN LLENGUA DE SENYES ▪ RESUM ▪ SUBTITULACIÓ 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ INTERTITULACIÓ ▪ SUBTITULACIÓ D'INTERTÍTOLS

Taula 3.4. *Classificació de les modalitats de traducció audiovisual segons el canal de distribució i la relació del canal entre original i traducció*

Sobre aquesta figura, cal remarcar que en l'audiodescripció —i en l'audiointroducció i en els audiocomentaris— no s'indica la relació de canal, ja que el canvi que s'opera és entre codis —totes tres són intersemiòtiques—, però no hi ha relació dins del canal lingüístic.

	ANTERIOR	SIMULTÀNIA
ÀUDIO	<ul style="list-style-type: none"> ▪ AUDIODESCRIPCIÓ <ul style="list-style-type: none"> ▪ audiointroducció ▪ audiocomentaris ▪ VOICE-OVER ▪ DOBLATGE ▪ REMAKE 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ INTERPRETACIÓ CONSECUTIVA ▪ INTERPRETACIÓ SIMULTÀNIA ▪ TRADUCCIÓ A LA VISTA ▪ AUDIODESCRIPCIÓ <ul style="list-style-type: none"> ▪ audiointroducció ▪ audiosubtitulació ▪ audiocomentaris
VISUAL	<ul style="list-style-type: none"> ▪ RESUM ▪ INTERTITULACIÓ ▪ SUBTITULACIÓ <ul style="list-style-type: none"> ▪ subtitulació d'intertítols 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ INTERPRETACIÓ EN LLENGUA DE SENYES ▪ SUBTITULACIÓ SIMULTÀNIA

Taula 3.5. *Classificació de les modalitats de traducció audiovisual segons el canal de distribució i el temps de la seva elaboració*

En aquesta figura no s'especifica el traductor que duu a terme la modalitat ha disposat de temps per a preparar-se la traducció, sinó de si la modalitat es duu a terme en el mateix moment de presentació de l'original. D'altra banda, algunes modalitats o submodalitats com l'audiodescripció, l'audiointroducció i els audiocomentaris, poden pertànyer tant a un grup com a l'altre, si considerem que tant es poden enregistrar com duu a terme en directe, tot i que en el cas dels audiocomentaris acostumen a ser enregistrats.

	ASÍNCRONA	SÍNCRONA
ÀUDIO	<ul style="list-style-type: none"> ▪ INTERPRETACIÓ CONSECUTIVA ▪ AUDIOINTRODUCCIÓ ▪ <i>REMAKE</i> 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ INTERPRETACIÓ SIMULTÀNIA ▪ TRADUCCIÓ A LA VISTA ▪ AUDIODESCRIPCIÓ <ul style="list-style-type: none"> ▪ audiosubtitulació ▪ audiocomentaris ▪ <i>VOICE-OVER</i> ▪ DOBLATGE
VISUAL	<ul style="list-style-type: none"> ▪ RESUM ▪ INTERPRETACIÓ EN LLENGUA DE SENYES 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ INTERPRETACIÓ EN LLENGUA DE SENYES ▪ INTERTITULACIÓ ▪ SUBTITULACIÓ

Taula 3.6. *Classificació de les modalitats de traducció audiovisual segons el canal de distribució i la seva aparició respecte de l'original*

Com es pot observar, la majoria de modalitats són síncrones i n'hi ha algunes que poden pertànyer als dos grups, com la interpretació en llengua de senyes, que pot ser síncrona —més habitualment— com asíncrona. En el cas de la intertitulació, tot i que l'original desapareix, com en el doblatge, la considero síncrona perquè els intertítols nous apareixen en el mateix lloc dels de la llengua original. En el cas del *remake*, cal tenir en compte que sovint es fa difícil establir el paral·lelisme amb l'original —recordem que es tracta més d'una adaptació que d'una traducció.

Vegem, a continuació, cadascuna de les modalitats i submodalitats segons la combinació dels diferents paràmetres en cadascuna:

- Els audiocomentaris són: descoberts, són interlingüístics, intersemiòtics, àudio, simultanis i síncrons.
- L'audiodescripció és: coberta, pot ser intralingüística o interlingüística, intersemiòtica, àudio, simultània —en teatre o òpera— o anterior —en televisió—, i síncrona —si no, és audiointroducció.
- L'audiointroducció és: coberta, generalment intralingüística, però també pot ser interlingüística, intersemiòtica, àudio, simultània i asíncrona.

- L'audiosubtitulació és: coberta, intralingüística, intrasemiòtica, intercanal, àudio, simultània i síncrona.
- El doblatge és: cobert, interlingüístic o intralingüístic —d'un dialecte a un altre, com esmenta Gambier (2003:173)—, intrasemiòtic, intracanal, àudio, anterior i síncron.
- La interpretació consecutiva és: descoberta, interlingüística, intrasemiòtica, intracanal, àudio, simultània i asíncrona. Ja hem vist que aquesta modalitat és força rara en mitjans audiovisuals, llevat de la televisió o la ràdio.
- La interpretació en llengua de senyes és: coberta, pot ser intralingüística o interlingüística, intrasemiòtica, intercanal, visual, simultània i síncrona o asíncrona.
- La interpretació simultània és: descoberta, interlingüística, intrasemiòtica, intracanal, àudio, simultània, però síncrona —a diferència de la interpretació consecutiva.
- La intertitulació és: coberta, interlingüística, intrasemiòtica, intracanal, visual, anterior i síncrona.
- El *remake* és cobert, intralingüístic o interlingüístic, intrasemiòtic, intracanal, àudio, anterior i asíncron.
- El resum escrit és: descobert, interlingüístic, intrasemiòtic, intercanal, visual, anterior i asíncron. També pot ser intralingüístic si va adreçat a un públic amb deficiència auditiva o en el cas d'una òpera, en què també pot requerir una explicació sobre el fil argumental, tot i ser en la mateixa llengua.
- La subtitulació és: descoberta, interlingüística, intrasemiòtica, intercanal, visual, anterior i síncrona.

- La subtitulació simultània és: descoberta, interlingüística, intrasemiòtica, intercanal, visual, simultània i síncrona.
- La subtitulació intralingüística pot ser: descoberta o coberta —quan va adreçada a persones amb discapacitat auditiva—, intralingüística, intrasemiòtica, intercanal, visual, anterior i síncrona.
- Com la subtitulació interlingüística, la subtitulació intralingüística adreçada a persones amb discapacitat auditiva també pot ser simultània. Aleshores és coberta, intralingüística, intrasemiòtica, intercanal, visual, simultània i síncrona.
- Una situació especial, és la subtitulació d'intertítols. En aquest cas, la subtitulació és descoberta, interlingüística, intrasemiòtica, però intracanal, visual, anterior —tot i que també pot ser simultània— i síncrona.
- La traducció a la vista és: descoberta, interlingüística, intrasemiòtica, intercanal, àudio, simultània i síncrona.
- Per últim, el *voice-over* (i la narració i el comentari) és: descobert, interlingüístic, intrasemiòtic, intracanal, àudio, anterior i síncron.

Sobre aquesta classificació cal insistir que no totes les modalitats aquí esmentades són independents, encara que presentin trets diferents respecte de la modalitat de què formen part. És el cas de l'audiosubtitulació respecte de l'audiodescripció, en què la darrera és intersemiòtica mentre que l'audiosubtitulació és intrasemiòtica. Precisament, però, aquestes diferències són el que justifica la seva existència. Un cas semblant, el tenim en la subtitulació i la subtitulació d'intertítols; en què la primera és intercanal i la segona és intracanal.

Com hem pogut veure, la combinació dels diferents paràmetres entre si ens ha permès donar compte de totes les modalitats i contribuir a la seva definició. Com ja he indicat més amunt, l'aportació d'exemples concrets de cadascuna també ha de servir per a identificar-les d'una manera més detallada. En aquest sentit, a l'annex d'aquesta tesi es presenta un CD amb diferents mostres d'algunes d'aquestes modalitats.



LA SUBTITULACIÓ

LA SUBTITULACIÓ	135
4.1. Definició general de subtítol	135
4.2. Característiques de la subtitulació.....	145
4.3. Estratègies en subtitulació.....	155
4.4. Normes en subtitulació	161
4.4.1. Exemples de normes extratextuals explícites.....	165
4.4.1.1. <i>Subtitling People: Nine Pedagogical Pillars</i>	166
4.4.1.2. A Proposed Set of Subtitling Standards.....	168
4.4.1.3. <i>The Code of Good Subtitling Practice</i>	174
4.4.1.4. Subtitulació dels telenotícies de TVC.....	177
4.4.1.5. Subtitulació. Aspectes formals i de contingut	181
4.4.1.6. Normes extratextuals explícites de Softitler.....	187
4.5. El procés d'elaboració dels subtítols	192
4.5.1. Els subtítols de cel·luloide.....	192
4.5.2. Els subtítols de televisió	199
4.5.3. Els subtítols de vídeo	201
4.5.4. Els subtítols electrònics.....	202
4.5.4.1. El sistema automàtic de Softitler.....	206
4.5.4.2. El sistema <i>màgic</i> de Softitler	206
4.5.4.3. La projecció dels subtítols electrònics.....	207
4.5.5. Els subtítols d'actuacions en directe	207
4.5.6. Els subtítols de DVD	210
4.5.7. Els subtítols d'aficionats	210
4.6. Història de la subtitulació.....	212
4.6.1. Cinema	212
4.6.1.1. El mètode químic.....	217
4.6.1.2. El mètode òptic.....	218
4.6.1.3. El mètode làser	219
4.6.2. Televisió	220
4.6.3. Vídeo i DVD.....	226
4.6.4. Subtítols electrònics	228
4.6.5. Subtítols d'aficionats	229

Capítol

4

LA SUBTITULACIÓ

Com ja he indicat a la introducció, la subtitulació és el tema principal d'aquesta tesi, en concret la descripció dels tipus de subtítols diferents i l'establiment d'una taxonomia que en doni compte. En aquest capítol, però, veurem la definició de subtítol, les característiques formals i lingüístiques dels subtítols i les estratègies de què disposa el traductor per a fer-hi front; el concepte de normes en subtitulació i exemples de normes extratextuals professionals; i no serà fins al capítol següent que veurem els diferents tipus de subtítols. Per a fer-ho, abans ens cal trobar una definició de subtítol que en pugui abastar tots els diferents tipus possibles.

4.1. Definició general de subtítol

Vegem en primer lloc com defineix un diccionari generalista, com ara el *Diccionari de la Llengua Catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans (2007) el terme *subtítol*:

- 1 *m.* [FLL] [BB] [AF] [CO] Títol secundari que es posa a vegades sota el títol principal.
- 2 1 *m.* [JE] [CO] En cin., breu text intercalat entre les seqüències d'un film mut.
- 2 2 *m.* [JE] [CO] [LC] Escrit que apareix en una sobreimpressió al peu de la imatge d'un film i tradueix els diàlegs originals a una altra llengua.
- 2 3 *m.* [JE] [CO] [LC] Escrit, notícia o advertiment que apareix superposat a la part inferior de la pantalla del televisor.

Com podem observar, dels dos sentits que s'hi recullen, el primer és aliè al concepte subtítol tal com l'estudiem en aquesta tesi. El segon sentit, repartit en tres accepcions, és els que ens interessa analitzar. La primera accepció per a aquest segon sentit fa referència als intertítols, que ja hem tractat més amunt. Com ja veurem en parlar de la història de la subtitulació, els intertítols s'anomenaven subtítols quan encara no existia el cinema sonor. El terme intertítol no té entrada en aquest diccionari, ni de fet, en altres diccionaris importants d'altres llengües, com ara el *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language* (1989) o el *Diccionario de Uso del Español* María Moliner (2000), però sí en francès al *Dictionnaire Général pour la maîtrise de la langue française la culture classique et contemporaine* (1994).

L'accepció 2 2: «Escrit que apareix en una sobreimpressió al peu de la imatge d'un film i que tradueix els diàlegs originals a una altra llengua» és la que més s'acosta al significat de subtítol tal com el tracto aquí.

Malgrat tot, en afirmar que és traducció i que ha d'anar sobreimprès, no recull totes les modalitats de subtítols, com veurem més endavant, ja que tenim els subtítols intralingüístics, que no constitueixen traducció entre dues llengües, i el fet que sigui en un film, ja que els subtítols poden presentar-se amb altres mitjans, com la televisió o una pantalla independent —com ara els electrònics— per a teatre, òpera i també cinema. Aquests darrers, a més, no van sobreimpressos.

La tercera i última accepció (relacionada amb el segon sentit): «Escrit, notícia o advertiment que apareix superposat a la part inferior de la pantalla del televisor» també té relació amb els subtítols objecte d'aquest treball, ja que és el que Ivarsson i Carroll (1998:97) anomenen *caption*, i que sovint també constitueix objecte de traducció subtitulada, tot i que el concepte hauria de ser més ampli: «'Captions' are texts that have been added to the film or tape after shooting, texts that tell the audience when and/or where a scene is taking place or, in programmes of a more documentary nature, the name of the speaker and perhaps his position and title».

No obstant això, no només hi ha *captions* en un film, sinó també *displays*: «We use the word 'displays' for text in e.g. placards held by demonstrators, newspaper headlines, letters, graffiti and any other writing that has been recorded by the camera and has significance to the plot». És a dir, la informació visual verbal que sovint també es tradueix mitjançant subtítols —encara que el film sigui doblat— o bé també mitjançant el doblatge.

És interessant com la majoria de llengües occidentals recullen en la mateixa denominació per a *subtítol* una referència explícita a la posició inferior d'aquest tipus de text escrit³⁸. Només el terme en portuguès defuig aquest matís i opta pel mot *legenda*. En català, però, als inicis de l'aparició dels subtítols també s'utilitzaven

³⁸ *Subtítol* en català, *subtítulo* en castellà, *sous-titre* en francès, *sottotitolo* en italià, *subtitrare* en romanès, *subtitle* en anglès, *Untertitel* en alemany i *ondertitel* en neerlandès.

altres termes com *rètols* o *llegenda*, tal com podem observar en alguns articles publicats als anys 20, com el de Joaquim Civera i Romaní, aparegut a *El Dia* de Terrassa, el 2 de maig del 1923, citat per Romaguera (1992:44).

Vegem ara com defineixen la subtitulació els principals estudiosos. Faré un repàs cronològic com s'ha fet al capítol anterior. La primera definició d'aquesta modalitat que considero és la de Luyken *et al.* (1991:39): «Subtitles are mostly condensed translations of original dialogue (or on-screen text) which appear as lines of text usually positioned towards the foot of the screen». Per a aquest investigador, els subtítols es poden dividir en tradicionals, és a dir «in full sentences», o bé reduïts o bilingües. Els reduïts es donarien en casos com «brief but wordy news items, where it may be appropriate to reduce the subtitles to a summary or to an interpretative commentary of key words or phrases». Segons l'autor, els subtítols reduïts també es fan servir sovint «in educational television, and film and in this case increased assistance from educationalists and linguists may be necessary». És una llàstima que Luyken *et al.* no esmentin cap exemple concret de subtítols reduïts, ja que es fa difícil d'imaginar la seva operativitat.

Els subtítols bilingües, com el seu nom indica, són en dues llengües, però no necessàriament totes dues diferents de la del film, com indiquen Luyken *et al.* (op.cit.:42): «If a programme or film is being used for educational purposes (language teaching for example) sometimes one of the two lines might include the language of the original programme». No sembla que aquesta pràctica pugui ser força habitual, ja que, precisament, els subtítols intralingüístics en l'aprenentatge acostumen a presentar menys reducció, oferint fins i tot una transcripció íntegra dels diàlegs, com per exemple en la col·lecció de vídeos i DVD *Speak up* editada a Espanya.

Ivarsson (1992:7-8), com ja hem indicat quan tractàvem el text audiovisual, en intentar definir què és la subtitulació sembla refusar l'ús del mot *traducció* i prefereix anomenar-ho un *art*. Amb tot, per a ell, es tracta d'una tècnica molt propera a la interpretació simultània: «I first considered naming this book *A Handbook of Written Simultaneous Interpretation*, for subtitling is very close to the work of a conference interpreter, which is to give the audience a simultaneous translation of what is being

*said*³⁹. This applies also to subtitling for those with impaired hearing, who are given a translation into a written language».

Gottlieb proporciona més d'una definició, i van des de les més *poètiques* a les més generals. Aquesta és la seva definició *poètica* de subtitulació (1997:107):

Subtitling is an amphibion: it flows with the current of speech, defining the pace or reception; it jumps at regular intervals, allowing a new text chunk to be read; and flying over the audiovisual landscape, it does not mingle with the human voices of that landscape; instead it provides the audience with a bird's-eye view of the scenery.

Aquesta definició s'acosta a la que, força anys abans, en feia Nida (1976:75), en què l'activitat de subtitular era vista per aquest autor com «the action of a python, which, after killing an animal too large to swallow, squeezes it into a long thin form which can then be swallowed easily. The bones and meat are all there, [...] they are in a different form».

Una altra definició de Gottlieb (op.cit.:19) és la que ens dona al començament de la seva tesi doctoral i, encara que és força general, descarta en principi la subtitulació intralingüística, com ell mateix indica⁴⁰. Així, per a l'autor, la subtitulació interlingüística «can be defined as the rendering *in a different language of verbal messages in filmic media in the shape of one or more lines of written text, presented on the screen in sync with the original verbal message*⁴¹».

A més de no incloure la subtitulació intralingüística, aquesta definició tampoc no considera la subtitulació electrònica, ja que ens diu que els subtítols apareixen a la pantalla, cosa que no sempre és així en el cas dels subtítols electrònics. D'altra banda, també deixa de banda els elements acústics no verbals que recullen els subtítols intralingüístics per a persones amb discapacitat auditiva.

³⁹ La cursiva és meva.

⁴⁰ «Generally, I have discarded intralingual subtitling, i. e. subtitling that merely transcribes dialog from speech into writing, but does not translate speech from one language into another». (1997:19)

⁴¹ La cursiva és de Gottlieb.

Una altra definició seva, però, recull més tipus de subtítols possibles, en tractar-se d'una definició molt més general, tot i que insisteixi en el fet que s'hagi de tractar sempre de traducció interlingüística. Així doncs, segons Gottlieb (op.cit.:70): «Subtitling can be defined as (1) written, (2) additive, (3) immediate, (4) synchronous and (5) polymedial translation». A continuació, explica el perquè de cada adjectiu:

1. En ser de naturalesa *escrita* —oposada a l'oral—, la subtitulació es distingeix de tots els altres tipus de traducció audiovisual.
2. *Afegida* indica que, en subtitulació, el material verbal s'afegeix a l'original, mantenint el discurs en la llengua d'origen.
3. *Immediata* pel fet que en els mitjans filmics tot el discurs es presenta d'una manera fluida, fora del control de l'oient-espectador-lector.
4. *Sincrònica* fa referència al fet que el film original (almenys les parts no verbals) i el diàleg traduït es presenten simultàniament —a diferència de la interpretació 'simultània'.
5. *Polimèdia* manifesta el fet que almenys dos canals paral·lels es fan servir per a transmetre el missatge de l'original.

Analitzem ara cadascun d'aquests paràmetres per a veure si, efectivament, són aplicables a tots els tipus de subtitulació obtinguts en combinar els diferents factors determinats per l'autor. En primer lloc, tots els subtítols són escrits. Per tant, el paràmetre escrit és aplicable a tots els tipus de subtítols.

En tots els subtítols es manté el discurs de la llengua d'origen, alhora que se li afegeix el material verbal a l'original. Per tant, el paràmetre afegit és aplicable a tots els tipus de subtítols. També De Linde i Kay (1999:17) ens parlen de la qüestió de l'addició dels subtítols: «Subtitles integrate with oral, visual and audio information. In contrast to these forms, subtitles are not conceptualized at the time of film production. Rather, they are later additions which must combine with the audiovisual make-up of the source film».

De Linde i Kay (op.cit.:30) també afirmen que cal tenir en compte la interpretació de les imatges en l'elaboració dels subtítols, ja que «subtitles must integrate with the existing material and semiotic structure of a film. In order to properly understand this process, it is necessary to have a basic appreciation of the properties of the film medium». Amb la qual cosa, la seva definició s'ajusta a la definició que he adoptat de text audiovisual (vegeu el primer capítol).

Tots els subtítols apareixen —tant si van sobreimpressos com adjunts— en el moment en què el subtitulador o el pautador (si no es tracta del mateix traductor) decideix. De la mateixa manera, es mantenen els temps que el subtitulador o el pautador decideix i, per tant, s'escapen del control de l'espectador (que també és oient i lector), encara que, si es tracta d'un vídeo o d'un DVD, l'espectador pot aturar la imatge i rellegir-los.

Una altra afirmació de Gottlieb (op.cit.:107) il·lustra de manera més clara aquest fet: «Subtitling keeps 'jumping ahead' of the dialog, giving fast reader the dubious privilege of anticipation lines before they are uttered. Slow readers, on the other hand, keep lagging behind, whereas dubbed dialog is perceived simultaneously by all viewers». Aquí, però, de nou s'hi pot objectar que, en el cas del vídeo i del DVD, l'espectador pot tornar enrere tants cops com vulgui, i també pot congelar la imatge. Amb tot, és veritat que durant la projecció en una sala els subtítols són immediats.

També tots els subtítols apareixen simultàniament a la dicció del text oral, si més no, se suposa que ho haurien de fer, tal com indiquen la majoria d'estudiosos⁴². Quan aquest principi no es respecta, com passa de vegades, es crea en l'espectador un efecte de confusió, com ja veurem més endavant en tractar les característiques formals dels subtítols. Malgrat tot, s'hi podria objectar el tema de la subtitulació simultània, que, en fer-se al mateix moment, no permet que l'aparició dels subtítols sigui, precisament, simultània.

⁴² Vegeu, per exemple, el codi d'Ivarsson i Carroll (1998).

Això també succeeix amb la interpretació simultània, com indica el mateix Gottlieb en tractar aquest paràmetre. Amb tot, podem admetre que els subtítols tenen la intenció, si més no, d'anar sincronitzats amb el missatge oral.

Per últim, tots els subtítols són *polimèdia*, ja que el missatge total de l'original es transmet mitjançant almenys dos canals paral·lels: el visual/verbal, el visual/no verbal, l'acústic/verbal i l'acústic/no verbal.

L'únic element d'aquesta definició que no és aplicable a tots els subtítols és que hagi de ser una traducció, perquè això exclou els subtítols intralingüístics, si no admetem la traducció intralingüística com un tipus de traducció, en un sentit més ampli i seguint la classificació de Jakobson (1959).

A partir d'aquests paràmetres, Gottlieb (op.cit:142) elabora un esquema comparatiu amb sis altres tipus de traducció, tal com es mostra a la taula següent.

	Forma	Rol	Exposició	Presentació	Tipus de text
	ESCRITA	AFEGIDA	IMMEDIATA	SINCRÒNICA	POLIMÈDIA
Subtitulació	Sí	Sí	Sí	Sí	Sí
Doblatge	No	No	Sí	Sí	Sí
Interpretació consecutiva	No	Sí	Sí	No	Sí
Drama traduït	No	No	Sí	No	Sí
Traducció de còmics	Sí	No	No	Sí	Sí
Traducció literària	Sí	No	No	No	No

Taula 4.1. Aplicació de diferents paràmetres a sis tipus de traducció segons Gottlieb (1997)

En definitiva, si analitzem els trets que identifiquen la subtitulació enfront els altres modalitats de traducció audiovisual, de seguida ens adonem que la subtitulació és l'única que manté l'original *oral* alhora que afegeix la traducció (o la transcripció) *per escrit*, és, doncs, polimèdia.

Segons Gottlieb, això obliga l'espectador a processar la informació visual i la verbal de manera consecutiva, ja que no pot percebre les imatges i llegir el diàleg alhora; per tant, no és ben bé simultània.

En aquest sentit, si comparem la subtitulació amb el *voice-over* o la traducció simultània, observem que aquests també mantenen l'original, però no hi ha canvi de canal, sinó que tant el text d'origen com el text de destinació es transmeten oralment.

Ivarsson i Carroll (op.cit.:4) defineixen els subtítols com: «Texts which represent what is being said (whether they are visible, “open” subtitles or “closed” teletext which can be added to the picture when the viewer so wishes)». Malgrat que Ivarsson abandona aquí la consideració feta al seu llibre anterior, escrit en solitari, que la subtitulació és un art, encara fa servir aquest mot unes ratlles més endavant (op.cit.:5): «Subtitling is perhaps a “minor” *art* form, like many re-creative and interpretative *arts*»⁴³.

Gambier (2003:172) defineix la subtitulació interlingüística —també l'anomena *open caption*— dient que: «Involves moving from the oral dialogue to one/two written lines and from one language to another, sometimes to two other languages (bilingual subtitling, as in Finland, Belgium, Israel, etc.)». D'aquesta manera, queda clar que considera la subtitulació bilingüe com una submodalitat de la subtitulació. Sobre els subtítols bilingües, és interessant l'afirmació que fa Delabastita (1989:208) de la seva presència al País Basc espanyol: «In a bilingual area such as Belgium, the *Basque region of Spain*⁴⁴, etc. double subtitles are not uncommon».

Per a Agost (1999:17): «La subtitulación consiste en la incorporación de subtítulos escritos en la lengua de llegada en la pantalla donde se exhibe la película en versión original, de manera que dichos subtítulos coincidan aproximadamente con las intervenciones de los actores de la pantalla». Es podria objectar a aquesta definició

⁴³ La cursiva és meva.

⁴⁴ La cursiva és meva.

que deixa de banda els subtítols intralingüístics i els sobretítols, que no van incorporats a la pantalla del film.

Chaume coincideix amb Agost en l'exclusió de la subtitulació intralingüística. Sobre la subtitulació en general, Chaume (2003:18) ens diu que «com el seu nom indica, consisteix a incorporar text escrit en la llengua meta a la pantalla on s'exhibeix una pel·lícula en versió original, de manera que aquest text en forma de subtítols coincideix aproximadament amb les intervencions dels actors de la pantalla». Chaume incorpora dins d'aquesta modalitat altres submodalitats que alguns estudiosos consideren modalitats independents, com ja hem vist al tercer capítol. Així, per exemple, Chaume (op.cit.) parla de la distinció feta per Gambier (2000:92) entre subtitulat tradicional i subtitulat en temps real o simultani; subtitulat de televisió i cinema, i subtitulat en pantalla electrònica, com ara en òperes o festivals de cinema. Això no obstant, no hi aprofundeix. Com he indicat al capítol anterior, en la meua classificació, considero que aquestes són submodalitats de la subtitulació i no modalitats independents.

Gambier (2003:174) sí que considera la subtitulació intralingüística (o *closed caption*). Per a aquest autor és la que es fa en benefici dels sords i persones amb dificultats auditives o de vegades per a immigrants que volen aprendre la llengua del país. Un exemple d'això, ens diu, el trobem en les emissions internacionals de la cadena francesa TV5, de la BBC o de la cadena sueca STV4.

Perego (2005:23) defineix la subtitulació general dient que: «Permette di proporre, attraverso un testo scritto collocato nella parte bassa dello schermo, una traduzione condensata dei dialoghi originali del film o del programma in questione». A aquesta definició se li pot objectar que és massa limitada, ja que exclou els subtítols que puguin anar en un altre lloc que no sigui *la parte bassa dello schermo* i també exclou els subtítols intralingüístics. L'autora també destaca la característica de modalitat de traducció transparent pel fet que l'espectador disposa tant de la versió original com de la traducció alhora —anomenada *vulnerable* per Díaz-Cintas (2003:43)—. Dins de l'apartat de la subtitulació, Perego (op.cit.) inclou també la subtitulació simultània, i en descriu el procés d'elaboració. En canvi, la distingeix de la

sobretitulació, a la qual dedica un apartat independent. Al capítol següent, veurem totes aquestes submodalitats amb més detall.

Per últim, Díaz-Cintas i Remael (2007:8) defineixen la subtitulació com:

*A translation practice*⁴⁵ that consists of presenting a written text, generally on the lower part of the screen, that endeavours to recount the original dialogue of the speakers, as well as the discursive elements that appear in the image (letters, inserts, graffiti, inscriptions, placards, and the like), and the information that is contained on the sound track (songs, voices off).

Tot i que aquesta és, en la meua opinió, la definició més àmplia de subtitulació que recull la bibliografia consultada, encara insisteix en el fet que es tracta de traducció, per tant, deixa de banda la subtitulació intralingüística. Com hem vist més amunt, es pot partir d'una concepció de traducció que englobi també la traducció intralingüística, entenent que uns subtítols reduïts de la mateixa llengua són traducció, però aleshores els subtítols intralingüístics íntegres, sense reducció —com els que trobem en l'aprenentatge d'idiomes— no entrarien dins d'aquesta classificació. Així, la meua proposta de definició, tenint en compte totes les variants possibles és la següent:

Escrit que recull de manera sincronitzada els elements verbals d'un text audiovisual, tant orals com visuals, i —segons els destinataris— també els acústics no verbals; tot abastant les possibilitats que ofereix la traducció interlingüística, la interlingüística o la transcripció.

A la majoria de definicions revisades s'esmenta el canvi de canal —d'oral a escrit— dels elements verbals; d'això es deriven tot un seguit de característiques que determinen la subtitulació i obliguen el subtitulador a prendre mesures i estratègies per tal d'oferir una traducció adequada. Recordem que, d'aquestes característiques, sovint se n'ha dit restriccions i això s'ha fet servir com a excusa per tal de rebutjar una investigació sistemàtica de la subtitulació; com ha passat també amb gairebé totes les altres modalitats de traducció audiovisual fins fa relativament poc temps. Vegem-ne ara algunes d'aquestes característiques.

⁴⁵ La cursiva és meua.

4.2. Característiques de la subtitulació

Zabalbeascoa (1993:48) ens diu que el fet de valorar detalladament tots els factors que intervenen en el procés de traducció comporta descobrir prioritats i restriccions. D'una banda, una prioritat és una part de la intenció del traductor i la intenció completa del traductor es pot expressar com un seguit de prioritats relacionades jeràrquicament. De l'altra, una restricció és un obstacle, un impediment que el traductor no pot ignorar. La naturalesa i el nombre de restriccions que són operatives en un procés determinat de traducció limiten la manera com el traductor n'acata les prioritats.

Assumir això vol dir controlar què s'està disposat a sacrificar i què no. L'èxit del traductor es pot avaluar segons la quantitat de factors que identifiqui en el text d'origen i la manera com els reflecteixi en la traducció, com també el grau de coherència i cohesió traductora entre totes les solucions d'un text de destinació.

El text d'una traducció pot interpretar-se com un seguit de prioritats organitzades jeràrquicament. Les prioritats poden ser d'ordre superior (obligatòries) i d'ordre inferior (recomanables), però en qualsevol cas no poden ser incompatibles amb la restricció corresponent. Cada prioritat potencial implica l'existència d'una altra d'oposada i incompatible. Les prioritats poden coincidir amb les prioritats aparents del text d'origen, i el nombre, la naturalesa i la jerarquia de les prioritats d'un text de destinació poden variar i, per tant, ser absolutament arbitràries. Les prioritats poden ser globals —si fan referència a qüestions de la tipologia textual— o locals —si són només operatives per a un segment del text.

El concepte d'equivalència es pot prendre des de diferents nivells: lèxic, sintàctic, pragmàtic, còmic, estètic, referencial, de format, de contingut, d'ideologia, etc. Un cop establerts els nivells d'equivalència desitjats, caldrà situar-los en la jerarquia de prioritats per a relacionar-los entre si i amb les altres prioritats. L'equivalència, per tant, és un paràmetre interpretable segons les prioritats; no és tracta d'un concepte amb un valor absolut i invariable.

De totes maneres, l'aspecte que més ens interessa ara és el de restricció. Zabalbeascoa (op.cit.:165-166) distingeix entre restriccions de naturalesa textual,

contextual i professional. Dins les restriccions textuais trobem les febleses del text d'origen —com l'ambigüitat o la manca de coherència o de cohesió—, efectes o nivells d'interpretació múltiples, aspectes formals —tant del text d'origen com del text de destinació—, tipus de discurs —canal comunicatiu i format— i gènere —models textuais estandarditzats— relacionats amb la tipologia textual del text de destinació, segons quins siguin i segons les possibles combinacions que presentin a l'hora de produir diferents tipus de text o si algun aspecte del tipus de discurs i de gènere del text de destinació és substancialment diferent dels del text d'origen.

Dins les restriccions contextuais, hi hauria la diferència de destinatari entre el text d'origen i el text de destinació i una competència o una activitat del traductor limitades, ja sigui per manca de consciència dels factors o de les restriccions o per la ineptitud a l'hora de resoldre un problema de traducció segons les prioritats i restriccions acordades.

Com a restriccions professionals trobem: d'una banda, una manca de mitjans, de temps, d'incentius, etc. i, de l'altra, restriccions imposades pel client pel que fa a la traducció, com ara l'espai disponible per al text, un llistat de normes o regles, o la manca de criteris clars.

Zabalbeascoa (op.cit.:167-168) també recull el concepte de *restriccions invertides* (*restrictions reversed*), és a dir, casos en què la restricció s'anul·la. Això es dona, per exemple, quan el text d'origen presenta característiques especials que ja n'indiquen la solució o quan el traductor aplica estratègies de prioritat, tant textuais (adaptació, compensació, paràfrasi, omissió, etc.) com extratextuais (notes a peu de pàgina, glossaris, etc.). També hi ha restriccions invertides quan les diferències entre els factors relacionats amb el text d'origen i el text de destinació són mínimes. La relació del traductor amb l'autor del text d'origen (si és el mateix, per exemple, o si estan en contacte), amb el destinatari (si el coneix bé) i amb l'iniciador de la traducció pot comportar restriccions invertides. També es pot parlar de les restriccions invertides davant de la competència millorada del traductor, quan disposa de més temps i de més mitjans per a traduir, una activitat del traductor millorada —ja sigui mitjançant més incentius o mitjançant un equip de treball— i, per últim, davant l'existència d'un corpus de textos paral·lels, incloent-hi traduccions.

Deixant de banda que totes aquestes prioritats i restriccions poden aparèixer en qualsevol tipus de traducció, tant si és audiovisual com no, n'hi ha algunes, al meu parer, que afecten especialment la subtitulació en tant que tipus de traducció. Així, d'una banda, hi hauria les restriccions textuais pel que fa als aspectes formals, discursius i de gènere quan són diferents entre el text d'origen i el text de destinació i, de l'altra banda, les restriccions professionals imposades pel client, com per exemple l'espai disponible per a la traducció, ja que són restriccions que afecten la mateixa essència de la subtitulació. Vegem en concret com són aquestes restriccions.

El fet de substituir el discurs oral per discurs textual visual canvia la naturalesa i el rol del discurs oral, ja que el discurs escrit té uns trets lexicosintàctics diferents dels del discurs oral. Com diu Halliday (1994), el discurs escrit té: «simpler sentence structures and a higher density of content words». Aquestes diferències lingüístiques impliquen adaptacions en el contingut semàntic i pragmàtic del missatge verbal. Des d'aquesta perspectiva, es pot dir que la transformació del diàleg oral en subtítols escrits està influïda per tres factors importants: els subtítols s'han d'integrar en el material existent i en l'estructura semiòtica del film; el discurs parlat s'ha de representar en una manera escrita alterada i els subtítols han d'estar dissenyats tenint en compte les capacitats lectores dels espectadors.

Existeixen dues aproximacions principals a l'estudi de cada mode de llengua (oral i escrit): la primera és caracteritzar-los segons paràmetres situacionals (formal/informal, restringit/elaborat); la segona aproximació és fer servir elements lingüístics per a descriure els aspectes característics de cada mode (nominal/verbal, estructuralment simple/estructuralment complex) i també s'han combinat per a identificar els elements lingüístics que apareixen a cada forma i poder-los agrupar segons les dimensions específiques.

En aquest sentit, m'han semblat interessants les diferències que Gottlieb (1997:112-113) ha trobat en comparar els textos escrits amb els orals, ja que en aquests últims:

- Els interlocutors estan en contacte directe, comparteixen una situació. Això produeix un llenguatge implícit on moltes coses es donen per suposades. L'escrit sovint ha d'explicar i ampliar el missatge, ja que el lector no es coneix o almenys no hi és present.
- La llengua parlada té normes estètiques diferents, com ara una altra localització de certs elements estilístics als eixos correcte-incorrepte i formal-informal.

Al discurs espontani (tot i que pot ser artificial, com en un film), el subtitulador es pot trobar:

1. Pausas, falsos inicis, autocorreccions i interrupcions.
2. Frases inacabades i construccions gramaticalment inacceptables.
3. *Lapsus linguae*, contradiccions, ambigüitats i contrasentits.
4. Discurs superposat (tret molt difícil de reproduir per escrit).
5. La llengua dels personatges sovint conté elements dialectals que l'ortografia establerta és incapaç de recollir.
6. La llengua d'algun personatge conté idiolectes, idiosincràcies que només fa servir un parlant.
7. La manera de pronunciar certes paraules pot ser tan confusa que les paraules no es poden identificar.

Totes aquestes restriccions podrien portar a creure que la subtitulació és impossible, segons indiquen Baker, Lambourne i Rowston (1984:6): «The attempt to achieve perfect subtitling has some affinity to the search for the Holy Grail. The differing design features of written and spoken languages dictate that a perfect correspondence between the two cannot be obtained».

Els punts 3, 4 i 5 que Gottlieb esmenta són realment difícils de representar en la llengua escrita, ja que aquesta és molt més rígida i respon a unes convencions que actuen de filtre estandarditzador.

Així, reproduir per escrit una oració com ara «*‘quet matí vui ‘nà a la platxa*», que és com es diria habitualment a Barcelona «*Aquest matí vull anar a la platja*», ens cridaria l’atenció mentre que quan la sentim, segurament no pensem res especial. En aquest sentit, és interessant comparar, per exemple, la llista de diàlegs apareguda a Internet d’un film com *Pulp Fiction*, Tarantino (1994), —conegut pel seu llenguatge vulgar i per una dicció relaxada— i els subtítols intralingüístics en anglès apareguts al DVD editat a l’Estat espanyol (1998):

Llista de diàlegs d’Internet	DVD editat a l’Estat espanyol
Still I hafta say, play with matches, ya get burned.	Still, you play with matches, you get burned.
Whaddya mean?	What?

Figura 4.1. Comparació de la llista de diàlegs de *Pulp Fiction* extreta d’Internet i els subtítols intralingüístics del DVD editat a l’Estat espanyol

En aquest sentit, la Comissió de Normalització Lingüística de Televisió de Catalunya (1997:34) en els seus criteris lingüístics sobre traducció i doblatge recull les recomanacions següents pel que fa a l’ús dels pronoms febles:

Són pròpies del nivell col·loquial les combinacions:

anà’ns-en (anar-nos-en)
 porteu-els-hi (porteu-los-hi)
 emportà-us-el (emportar-vos-el)

En la subtitulació de diàlegs informals també s’adoptaran aquestes grafies col·loquials⁴⁶.

⁴⁶ La cursiva és meva.

La TVC reprèn aquesta qüestió a la revista *Versió doblada*, núm. 6 (1999:4) sobre aquesta qüestió: «El criteri a l'hora de fer els subtítols ha de ser el mateix que s'aplica en el doblatge. Això afecta bàsicament el controvertit *per a* i la combinació de pronoms (*anem's-en, emporteu's-el*)».

També en el cas de l'entonació —deixant de banda les diferències entre llengües—, ens podem trobar que els signes de puntuació de què disposem —que, de fet, serveixen en part per a indicar l'entonació— no ens serveixin per a recollir exactament el to de l'oració.

Així, una oració com «Què has fet, ara?» pot indicar una interrogació neutra (l'interrogador només vol saber què acaba de fer l'interrogat), una exclamació d'admiració (l'interrogador ja sap el que l'interrogat ha fet, però no s'ho creu), o bé una advertència (l'interrogador sap el que l'interrogat ha fet, però l'adverteix que tindrà conseqüències).

A banda de les dificultats de transcriure el text oral, el fet que els subtítols recullin per escrit el discurs oral també té altres repercussions que determinen la subtitulació i la identifiquen enfront dels altres tipus de traducció audiovisual.

Les característiques dels subtítols poden ser formals i textuais. Les formals fan referència a l'espai i al temps, i les textuais fan referència a la interpretació de les imatges en l'elaboració dels subtítols. De Linde i Kay ho expressen així (1999:31): «Subtitles must integrate with the existing material and semiotic structure of a film. In order to properly understand this process, it is necessary to have a basic appreciation of the properties of the film medium».

Pel que fa a l'espai de què disposa el subtitulador —caràcters i línies— per a escriure el text oral —traduït o no—, cal tenir en compte que cada tipus de subtitulació disposarà d'un espai diferent, segons les limitacions de cadascun. Així, en televisió o vídeo no hi ha el mateix espai que en una pantalla de cinema, per la proporció. També els subtítols electrònics tenen les seves característiques pròpies pel que a fa a aquesta qüestió.

Sobre aquesta qüestió, Ivarsson i Carroll (1998:158) indiquen que: «The number of lines in any subtitle must be limited to two». En algun cas, però, observem que poden arribar a ser tres, o fins i tot més, com els subtítols intralingüístics íntegres. En general, el nombre de caràcters per línia és d'uns 35. Els subtítols bilingües (és a dir, a dues llengües) poden tenir fins a quatre línies, però en realitat es tracta de dos subtítols independents i per això no considero que constitueixin un cas a part.

És clar que aquesta limitació d'espai imposa una restricció a l'hora de traspasar el codi verbal/oral al codi verbal/escrit. Com diuen De Linde i Kay (op.cit.:17): «As well as a transformation in discourse mode, the required reduction in the amount of text imposes selective judgements on a subtitler». És important tenir en compte fins a quin punt els trets de cohesió de la llengua afecten la comprensió ja que, per exemple, ometre mecanismes de cohesió pot comportar dificultats per a la comprensió.

Pel que fa al temps, ens referim a la velocitat a què llegeix un espectador mitjà. Segons un estudi suec dels anys setanta realitzat per Hansson (1974), la mitjana que necessita un espectador per a llegir dues línies de fins a 70 caràcters són 5-6 segons. Segons Hansson (op.cit.:20), citat a Ivarsson (1992:38), hi ha estudis que demostren que es pot llegir dues línies en menys de 4 segons. I hi ha gent que pot llegir el doble de ràpid, però com que també hi ha les imatges i el so cal més temps. Triguem uns 0,35 segons cada cop que apartem els ulls dels subtítols per a mirar les imatges. Segons Luyken (1991:43-44) la velocitat mitjana a què llegeix un adult és de 150 a 180 paraules per minut. Tanmateix, cada mitjà té la seva velocitat de lectura. Al cinema, es veuen 24 fotogrames per segon i a la televisió són 50 mitjos fotogrames per segon. Per tal d'adaptar la velocitat de 24 fotogrames per segon del cinema als 25 fotogrames per segon de la televisió, les pel·lícules s'han d'accelerar lleugerament, de manera que el temps és un 4% més curt.

Segons Ivarsson i Carroll (op.cit.:42), la gent més jove que va sovint al cinema pot llegir més de pressa que la gent gran: «As a result, they established a norm, which may be expressed as follows: 2 lines = 80 characters = feet of film = 128 frames = 5 1/3 seconds. This gives a reading speed of somewhere around 175 words per minute.

The minimum length of time for 7-8 characters is generally accepted to be 2 feet = 1 1/3 seconds».

Pel que fa a la televisió i el vídeo, però sobretot la televisió, cal tenir en compte que es tracta, en principi, per a tots els públics i sobretot les persones amb discapacitat auditiva són les que tenen més dificultat per a llegir. Per a Ivarsson (1992:44), els subtítols haurien de mantenir-se en la pantalla el temps suficient perquè el traductor els pogués llegir almenys tres vegades. Sobre això, cal indicar que per al traductor es tracta d'una informació ja coneguda i no nova, mentre que l'espectador els llegeix per primer cop.

El tipus de lletra també afecta la capacitat lectora de l'espectador. Per exemple, els tipus de lletra de pal sec (*sans serif*) són més fàcils de llegir en pantalla. Ivarsson i Carroll (op.cit.:42) així ho indiquen: «Embellishments like serifs might make the type more attractive and legible on paper, but tend to impair legibility on the screen».

També la cursiva i les majúscules costen més de llegir:

Italics are more difficult to read in running text than upright characters because they usually consist of the same letters that have been slanted by electronic means, which lowers the typographic quality. [...] Many people believe capitals are easier to read than lower case characters. This is an illusion: The eye reads word by word or phrase by phrase, not letter by letter, so it is important that each word forms a clearly legible image.

Pel que fa a les restriccions textuais provocades per la relació entre el discurs visual i els subtítols, l'efecte més directe de l'estructura fílmica en els subtítols ve donada per l'ús variat i extensiu dels canvis de seqüència, ja sigui per la manipulació de la càmera o per la postedició, de manera que aquests canvis poden alterar la percepció lectora. Encara que s'han fet estudis sobre aquest tema, seria interessant aprofundir-hi en estudis futurs.

Diversos investigadors —Gunter (1988), Woll (1991) d'Ydewalle *et al.* (1988) Gielen i d'Ydewalle (1992), d'Ydewalle i Van Rensbergen (1989), Verfaillie i d'Ydewalle (1987), Baker (1982), Gottlieb (1995), Lomheim (1995) i De Linde i Kay (1999)— han fet estudis sobre el moviment ocular i les reaccions dels espectadors als subtítols per tal d'examinar l'efectivitat dels subtítols. Els resultats

d'aquests estudis han donat importants pistes sobre les preferències dels espectadors i els efectes comparatius de formats de subtítols alternatius.

Els tres principals mètodes d'investigació en aquests estudis han estat el qüestionari, l'experiment semicontrolat i l'experiment controlat. Cadascun d'aquests mètodes s'ha revelat adequat per a descobrir certs tipus d'informació, des de les opinions dels espectadors fins al comportament ocular. Els diferents mètodes també es complementen els uns als altres perquè produeixen un ample espectre detallat de com es processen els subtítols i com es reben.

En l'estudi de De Linde i Kay (op.cit.:61) sobre la percepció dels subtítols en adults, es van tenir en compte els aspectes següents:

- Temps de lectura: el temps que es triga a llegir cada paraula (temps entre la primera fixació de l'ull i l'última, dividida entre el nombre de paraules).
- Desviacions: nombre de vegades que l'ull de l'espectador es desvia de l'àrea del subtítol per a concentrar-se en la imatge.
- Durada de les desviacions.
- Fixacions: nombre de paraules per fixació.
- Regressions: nombre de vegades que els participants tornen a llegir paraules o caràcters.
- Relectura: nombre de vegades que els participants tornen a llegir el subtítol sencer.

Es considera que els elements dels subtítols que afecten d'una manera marcada la capacitat lectora són els següents:

- El ritme dels subtítols (velocitat de projecció dels subtítols): el temps de lectura tendeix a seguir el ritme del discurs; un ritme més ràpid de subtítols indueix a llegir més de pressa, i viceversa. Els subtítols que es projecten un temps més llarg de l'habitual provoquen un temps més llarg

de lectura, mentre que els subtítols molt lents indueixen a la relectura. L'estudi de De Linde i Kay també mostra els efectes potencials de l'ambigüitat textual i l'anàfora en la comprensió.

- El temps d'aparició (moment en què els subtítols apareixen després que comenci el discurs oral): els subtítols que provoquen major relectura són els que representen diàleg on només es veu un parlant a cada moment. Aquestes seqüències requereixen també un nombre més gran de desviacions cap a la imatge, i deixen menys temps per a la relectura.

El tipus de filmació en què la càmera salta consecutivament entre un interlocutor i l'altre requereix subtítols que es projectin en fotogrames individuals ja que la coordinació és essencial. Amb tot, com que les fonts lingüístiques i visuals s'han de rebre en sèrie a través del mateix canal visual, aquestes seqüències són difícils de processar.

- Els canvis de seqüència (nombre de canvis de seqüència en un subtítol): La duració de les desviacions i la quantitat de relectura augmenten dràsticament en programes que tenen un gran nombre de canvis de seqüència.
- L'extensió de l'edició (nombre i tipus d'omissions de l'expressió de partida): el programa amb major grau de paraules omeses provoca menys paraules per índex de fixació. Aquesta lectura lenta potser causa, al seu torn, els baixos nivells de relectura que es van detectar.
- L'aparició del parlant (si el parlant és o no en pantalla): el parlant estàtic a la pantalla demana menys processament als espectadors que quan el parlant no és en pantalla.

Aquests experiments mostren el grau en què el comportament lector es veu afectat pels elements visuals i fan palès que el contingut visual del film és igual d'important. Cal tenir consciència d'aquestes qüestions quan s'estudien els subtítols. Vegem ara quines són les estratègies de què es val la subtitulació per a fer front a aquestes restriccions.

4.3. Estratègies en subtitulació

A l'apartat anterior hem vist les característiques dels subtítols, derivades de la conversió del text verbal oral a text verbal escrit, i de les limitacions d'espai i de temps. Malgrat tot, la subtitulació disposa de diversos mecanismes per tal de poder mantenir l'equivalència amb el text d'origen. A la pàgina següent s'hi presenten les diferents tècniques que es fan servir en subtitulació segons Gottlieb (1997:75), per tal d'analitzar la restitució dels segments verbals del producte audiovisual tenint en compte valors estilístics i semàntics:

Tipus d'estratègia	Caràcter de la traducció	Específica dels mèdia?
1) Expansió	Expressió ampliada, solució adequada (referències específiques de la cultura, etc.)	No! ⁴⁷
2) Paràfrasi	Expressions canviades, solució adequada (fenòmens no visualitzats específics de la llengua)	No
3) Transferència	Expressió completa, solució adequada (discurs 'neutre', ritme lent)	No
4) Imitació	Expressió idèntica, solució equivalent (noms propis, salutacions internacionals, etc.)	No
5) Transcripció	Expressió anòmala, solució adequada (discurs no estàndard, etc.)	Sí
6) Dislocació	Expressió diferent, contingut ajustat (fenòmens musicals o visualitzats específics de llengua)	Sí
7) Condensació	Expressió condensada, contingut reduït (discurs normal)	Sí
8) Reducció	Expressió abreujada, contingut reduït (discurs ràpid de certa importància)	Sí
9) Omissió	Expressió omesa, sense contingut verbal (discurs ràpid de poca importància)	Sí
10) Renúncia	Expressió diferent, contingut tergiversat (elements no traduïbles)	No

Taula 4.2. *Estratègies de traducció aplicades a la subtitulació segons Gottlieb (1997)*

⁴⁷ El signe d'exclamació és de Gottlieb.

Les estratègies de la 1 a la 7 proporcionen traduccions corresponents dels segments involucrats. L'estratègia 7 és la que es considera prototípica de la subtitulació. Cal dir, però, que molts crítics confonen la reducció quantitativa (nombre de paraules) amb la reducció semàntica o, fins i tot, l'omissió.

Tanmateix, en la condensació —diferent de la reducció— el subtítol transmet el sentit i gran part del contingut estilístic de l'original. De fet, l'únic que es perd amb una condensació són els trets redundants del llenguatge oral; sobretot en un discurs oral espontani. Vegem com definia Caillé (1960:108) la subtitulació, basant-se en aquest fet: «Le sous-titrage procède du 'digest'. C'est avant tout un condensé de phrases dont il serait impossible de lire le texte intégral car on entend plus vite qu'on ne lit».

En casos en què el contingut semàntic o estilístic es veu afectat pel procés de subtitulació —com en el cas de les estratègies 8 i 9, que representen un tall dràstic de l'expressió original—, la banda audiovisual permet que la traducció transmeti el missatge.

A diferència de les estratègies de la 5 a la 9, que són més habituals en subtitulació, la 10 —la renúncia— apareix en tots els tipus de transmissions verbals. En subtitulació, aquesta estratègia sovint es dona en situacions en què el traductor no és capaç de traduir frases idiomàtiques o elements específics de la llengua o de la cultura.

Pel que fa a la condensació, no només el temps i l'espai hi contribueixen, sinó també la redundància intersemiòtica, que facilita que l'espectador complementi el contingut semiòtic dels subtítols amb la informació d'altres canals audiovisuals, sobretot la imatge i els elements prosòdics del diàleg. Succeeix el mateix amb la redundància intrasemiòtica del diàleg.

Per a Ivarsson i Carroll (1998:85-93) les estratègies són la condensació, l'omissió, la paràfrasi, la reformulació, l'el·lipsi, la simplificació de la sintaxi i del lèxic i una divisió dels subtítols acurada.

Condensar vol dir seleccionar què traduir i què no, i és, sens dubte, el procés més difícils d'aquest *art*⁴⁸. Dominar-los és el que distingeix un bon subtitulador d'un que no ho és. Aquí es veu que un bon subtitulador no ha de ser necessàriament un bon traductor⁴⁹.

Segons aquests autors, no hi ha normes sobre quins mecanismes cal fer servir a l'hora de condensar i també es pot ometre o parafrasejar: «Omission is less intrusive than paraphrase, a point worth bearing in mind, especially if the original is an artistic work or a statement by a person responsible for the opinions expressed». Amb tot, «sometimes it is necessary to paraphrase, however».

Segons De Linde i Kay (1999:12-16), que se centren en la subtitulació intralingüística, hi ha un seguit d'estratègies per tal de restituir tant la informació verbal com la no verbal. Per als autors, pel que fa a la representació del component verbal com ara l'èmfasi i la distribució de les oracions dins el subtítol, la manera més senzilla d'indicar que augmenta el volum de la veu és fer servir majúscules i l'èmfasi de paraules aïllades es pot indicar canviant-ne el color. Pel que fa a la distribució de les oracions, es pot fer servir la tècnica de separar les línies per indicar dubte, dins el mateix subtítol, tot i que recomanen no abusar d'aquest recurs, perquè podria produir una presentació interrompuda. Els mateixos recursos es poden fer servir per a indicar un to de veu especial en algun dels personatges.

Per a De Linde i Kay, els accents en la pronúncia i les llengües estrangeres només s'han de representar en els subtítols si contribueixen a l'apreciació del film per part dels espectadors. Malgrat tot, si no és el cas, marcar aquests trets pot alentir la comprensió lectora del subtítol i, per això, es recomana recórrer al lèxic més que no pas a l'ús d'una ortografia incorrecta.

Pel que fa a l'humor, algunes bromes depenen de la sincronia entre imatge i paraula i altres depenen de la relació entre la llengua parlada i l'escrita.

⁴⁸ Recordem que és així com Ivarsson anomena la subtitulació.

⁴⁹ Són paraules d'Ivarsson i Carroll.

Els homòfons, per exemple, poden causar problemes perquè cal triar una de les dues formes. Una solució, per exemple, pot ser triar la forma menys evident.

Quant a les omissions, De Linde i Kay (op.cit.:28) ens adverteixen, però, que cal tenir en compte la cohesió del text i fer-les de manera selectiva. La cohesió del text es pot definir com les relacions gramaticals i lèxiques que s'estableixen entre elements diferents d'un text. Aquestes relacions se suporten en recursos cohesius. Segons Halliday i Hasan (1976), els principals tipus són:

- Recursos referencials: anàfora i catàfora.
- Recursos de substitució i el·lipsi: nominal, verbal, etc.
- Conjunció: afegida, adversativa, de clàusula, temporal, etc.
- Cohesió lèxica: basada en les relacions semàntiques que s'estableixen entre els mots. Les dues formes més habituals són la reiteració i la col·locació. La cohesió lèxica és considerada la més important de totes pel que fa als mecanismes cohesius.

Entre el component no verbal, trobem els efectes de so i la música. En el cas de la subtitulació intralingüística dirigida a persones amb discapacitat auditiva és molt important reproduir també els efectes sonors, encara que cap representació pugui ser tan evocativa com el so mateix. Pel que fa a la música —i això és aplicable també per als subtítols interlingüístics—, pot ser important traduir-ne el text segons la rellevància del contingut de la lletra.

Per a Lomheim (1995:291), les estratègies de què disposa el subtitulador són, en francès: *effacement*, *condensation*, *addition*, *hyperonymie*, *hyponymie* i *neutralisation*.

També Díaz-Cintas (2003:201-223) enumera i defineix la reducció com a estratègia de subtitulació, materialitzada sobretot mitjançant la condensació i l'omissió. L'imperatiu de la reducció pot obligar el subtitulador a reestructurar la informació, però sense oblidar mai la cohesió i la coherència del material lingüístic amb el material visual.

Pel que fa a la reducció, l'autor (op.cit.:201) d'antuvi afirma que: «Los subtítulos no son, ni pueden ser, una traducción completa y detallada de los diálogos de la versión original». Segons l'autor, les reduccions poden ser parcials o totals. Les parcials també es coneixen amb el nom de condensació o concisió i les totals s'identifiquen amb l'eliminació, l'omissió o la supressió.

Pel que fa a la condensació, un recurs per a aplicar-la és buscar sinònims més breus. Un altre és la substitució d'elements substantius de l'oració per pronoms. També l'ús de formes verbals imperatives, les formes simples enfront de les compostes, etc. Segons l'autor (op.cit.:207): «El subtitulador se permite la modulación oracional siempre y cuando el resultado final redunde en una reformulación lingüística más económica en el cómputo total de los espacios». En definitiva, segons Díaz-Cintas (op.cit.:208), aquestes estratègies s'han de dur a terme mantenint un equilibri entre original i traducció:

En todos estos casos de condensación y concisión en los que se alteran las estructuras sintácticas del original, el subtitulador ha de intentar un equilibrio adecuado entre su traducción y los diálogos a tres niveles: semántico, manteniendo la misma carga semántica del original; pragmático, manteniendo la función del original; y estilístico, manteniendo los rasgos de estilo del original.

Quant a l'estratègia de la reducció total, l'omissió, l'autor (op.cit.:209) afirma que: «El traductor tiene que ser consciente de cuál es el impacto que la omisión de ciertas partes tiene en el contexto en el que se articulan y evaluar si el espectador puede acceder, a pesar de las supresiones, al mensaje original sin demasiado esfuerzo». Segons Díaz-Cintas, l'omissió pot ser d'oracions senceres, repeticions, expressions amb valor fàtic, interjeccions, circumstancials, modificadors, noms propis, malnoms, referències a elements o persones mostrats a la pantalla, etc.

Com hem vist més amunt, aquestes estratègies, sobretot l'omissió, no han de deixar de banda la cohesió ni la coherència lingüístiques entre els subtítols. Això es pot aconseguir amb l'ús de pronoms personals, proformes i paraules amb valor dític, desplaçament de la informació —d'un subtítol a un altre o entre personatges— i també ordenant la sintaxi i amb una bona segmentació dels subtítols.

Vegem ara el concepte de normes aplicat a la subtitulació.

4.4. Normes en subtitulació

En aquest apartat faré un breu repàs del concepte de normes en traducció, per a veure, tot seguit, alguns exemples de normes extratextuals explícites com a propostes de codis de comportament dels subtituladors.

Segons Toury (1995:56), l'activitat traductora es regeix per una sèrie de normes que fan referència a convencions literàries i socials.

Translation is a kind of activity which inevitably involves at least two languages and two cultural traditions, i.e., at least two sets of norm-systems on each level. Thus, the 'value' behind it may be described as consisting of two major elements:

- (1) being a text in a certain language, and hence occupying a position, or filling in a slot, in the appropriate culture, or in a certain section thereof;
- (2) constituting a representation of that language/culture of another, pre-existing text in some other language, belonging to some other culture and occupying a definite position within it.

Segons aquest investigador, les normes poden ser inicials, preliminars i operacionals. Les inicials fan referència a la selecció de l'orientació general de la traducció; és a dir, si observem les normes d'origen, obtindrem adequació i, si observem les normes originades en la cultura de destinació, obtindrem acceptabilitat.

Les normes preliminars tenen a veure amb dos grups principals de consideracions que sovint estan interconnectades: les que tenen en compte l'existència i naturalesa d'una política traductora i les que estan relacionades amb la *directness of translation* (mediació de la traducció).

La política traductora fa referència als factors que regulen la selecció dels tipus de text o, fins i tot, de texts individuals que cal importar mitjançant la traducció a una cultura determinada en un moment determinat.

El terme *directness of translation* —*mediació*, segons la meua traducció— fa referència a la traducció feta mitjançant una llengua intermediària —pràctica força

habitual en subtitulació, quan la llengua original no és gaire coneguda i s'ofereix subtitulada en una llengua més familiar, com ara l'anglès.

Gottlieb (1997:127) també considera aquest escenari i l'anomena *pivot translation*. Segons aquest autor, aquesta pràctica pot comportar quatre tipus d'errors:

1. Repetir errors de la traducció presents en els subtítols dels quals es tradueix.
2. Transmetre elements de la llengua de la qual es tradueix no acceptables en la llengua de destinació.
3. Reproduir una segmentació incompatible amb la sintaxi de la llengua de destinació.
4. Fer servir una col·locació dels subtítols i un pautatge inferiors als estàndards nacionals existents.

Les normes operacionals afecten tant la matriu del text —és a dir, la manera com s'hi distribueix el material lingüístic— com la composició textual i la formulació verbal. Aquestes normes són les que dirigeixen les decisions preses durant el procés de traducció i poden ser matricials o lingüísticotextuals.

Les normes matricials poden determinar l'existència del material en la llengua de destinació entès com a substitut d'un material corresponent en la llengua d'origen —i, per tant, el grau de plenitud de la traducció—, la seva localització al text —o la manera com hi està distribuït—, com també la segmentació del text. L'abast a què es fa referència a les omissions, afegits, canvis de localització i manipulacions de segmentacions en els textos traduïts pot estar determinat per normes, tot i que els límits entre els diversos fenòmens matricials no són clars. Com indica Sokoli (2000:46): «Special attention should be paid to the investigation of fullness of translation in the case of subtitling».

Les normes lingüísticotextuals, per la seva banda, determinen la selecció del material amb el qual es formula el text en llengua de destinació o amb el qual se substitueix el material textual i lingüístic original. Aquestes normes lingüísticotextuals poden ser

generals i, per tant, aplicables a la traducció en tant que traducció, o particulars, i pertànyer a un tipus particular de text o a un mode de traducció.

Les normes operacionals es poden descriure com les que serveixen un model, segons el qual es fan les traduccions tant si segueixen normes aparegudes al text d'origen amb algunes modificacions —la traducció adequada— com si segueixen normes purament de destinació o un compromís especial entre totes dues. Tot model que ofereixi instruccions d'actuació pot considerar-se com un factor restrictiu.

Establir les relacions que hi ha entre les normes preliminars i les operacionals forma una part inseparable de tot estudi sobre traducció en tant que activitat regida per normes, com indica Toury (op.cit.:60): «Nevertheless, we can safely assume at least that the relations which do exist have to do with the initial norm. They might even be found to intersect it —another important reason to retain the opposition between 'adequacy' and 'acceptability' as a basic coordinate system for the formulating of explanatory hypotheses».

Les dues fonts principals per a reconstruir les normes de traducció són:

1. Textuals: els textos traduïts mateixos, per a qualsevol tipus de normes, com també inventaris analítics de traduccions per a diverses normes preliminars.
2. Extratextuals: poden ser explícites i implícites, segons estiguin impreses i llistades o no. Entre les primeres, tenim formulacions semiteòriques o crítiques, tals com 'teories' prescriptives de la traducció; i entre les segones hi ha les afirmacions fetes per traductors, editors i altres persones involucrades en l'activitat (o relacionades), valoracions crítiques de traduccions individuals, o l'activitat d'un traductor o d'una escola de traductors, etcètera.

Hi ha una diferència fonamental entre aquests dos tipus de font: els textos són productes primaris de comportament regulat per normes i, per tant, es poden prendre com a representacions immediates d'aquests. Les fonts extratextuals s'han de considerar amb una certa distància, perquè el que un traductor, iniciador, etc.,

escrigui sobre les seves intencions, a l'hora de la veritat pot no correspondre's amb el comportament traductor real.

Els pronunciaments normatius són productes secundaris de l'existència i l'activitat de normes. Com qualsevol intent de formular una norma, són parcials i partidistes i, per tant, caldria tractar-los amb tota la circumspecció possible. Més tenint en compte que —com que emanen de parts interessades— tenen tendència a inclinar-se cap a la propaganda i la persuasió. També hi pot haver, doncs, mancances —fins i tot contradiccions— entre arguments explícits i demandes, d'una banda, i el comportament real i els seus resultats, de l'altra —a causa tant de la subjectivitat com de la ingenuïtat— o fins i tot per manca de coneixement suficient per part d'aquells que els produeixen.

Sokoli (op.cit.:46-47), basant-se en l'anàlisi de les normes de traducció de Chesterman (1997:64-70) —que, al seu torn, es basa en les de Toury— i adaptant-la a la subtitulació, proposa l'esquema següent:

- Normes d'expectativa (o de producte): reflecteixen les expectatives dels espectadors de textos audiovisuals subtitulats sobre com hauria de ser el text subtitulat. Vénen determinades per la tradició subtituladora prevalent en la cultura de destinació i pel fet d'haver vist, prèviament, pel·lícules subtitulades.
- Normes professionals (o del procés): regulen el propi procés de subtitulació. Provenen del món dels subtituladors professionals reconeguts, el comportament dels quals es considera normatiu (en el sentit de modèlic). Hi ha tres normes possibles:
 - La norma de responsabilitat (de tipus ètic): implica que el traductor deu fidelitat al director/guionista de l'original, a l'iniciador de la traducció (per exemple, la distribuïdora), a ell mateix i als espectadors.

- La norma de comunicació (de tipus social): estipula que el traductor ha d'actuar per tal d'optimitzar la comunicació, segons reclami la situació, entre totes les parts involucrades.
- La norma de relació estipula que cal establir i mantenir una relació adequada de semblança rellevant entre el text d'origen i el de destinació. L'*equivalència* o *semblança òptima* només és un dels possibles tipus de relació. Altres paràmetres poden ser l'addició o l'omissió de la informació, la relació amb canals paral·lels —com la sincronització entre el discurs oral— i l'aparició dels subtítols.

Pel que fa a les normes textuais aplicades al text audiovisual, disposem de treballs com les tesis inèdites de Zabalbeascoa (1993), Díaz-Cintas (1997) i Izard (1999). Quant a les normes extratextuals implícites en subtitulació, disposem del treball de recerca de Sokoli (op.cit.).

4.4.1. Exemples de normes extratextuals explícites

A continuació, veurem diversos exemples de llistats de normes extretes de fonts extratextuals —segons termes de Toury (1995)— i professionals, en termes de Chesterman (1997). Aquests llistats es pot dir que provenen de dos àmbits necessaris i complementaris: l'àmbit acadèmic i l'àmbit professional. Pel que fa l'àmbit acadèmic, comptem amb les propostes de Gottlieb (2000a), Karamitroglou (1997) i Ivarsson i Carroll (1998). Des de l'aproximació professional, presentaré les propostes de Televisió de Catalunya i l'empresa Softitler.

Altres cadenes de televisió que també disposen de normes extratextuals explícites són la BBC⁵⁰ i la ITC (*Independent Television Commission*)⁵¹. Comencem per les aportacions dels investigadors.

⁵⁰ *The BBC Subtitling Guide* (1994).

⁵¹ *ITC Guidance on Standards for Subtitling* (1993).

4.4.1.1. *Subtitling People: Nine Pedagogical Pillars*

Segons Gottlieb (2000a:43-52), els subtituladors haurien de començar per preguntar-se:

1. *Què subtitularé?* No cal escriure totes les expressions orals, com ara exclamacions repetitives o salutacions. D'altra banda, però, pot ser que altres elements com, per exemple, cançons sí que s'hagin de traduir si són rellevants per al contingut.
2. *Realment sento el que es diu?* Sovint no hi ha llista de diàlegs i, si n'hi ha, potser no es correspon amb el discurs oral. El subtitulador s'ha de confiar de la pròpia oïda o fer suposicions intel·ligents, tot i que de vegades ha de recórrer a un nadiu o a un expert.
3. *Conec el significat exacte de les paraules en context?* Moltes paraules depenen tant del context extralingüístic com del context intralingüístic. Un exemple d'això són els modismes. Així, el subtitulador ha de dur a terme una descodificació correcta del diàleg —pragmàtica, fonètica i semàntica— i presentar-la a l'espectador.
4. *Una segmentació agradable.* Helene Reid (1990:100), citada per Gottlieb (op.cit:46) distingeix entre segmentació gramatical, retòrica i visual dels diàlegs d'un film o de televisió. Així, els segments establerts són les unitats que s'han de configurar en forma de subtítols. La segmentació gramatical està guiada per les unitats semàntiques dels diàlegs, la segmentació retòrica segueix el ritme del discurs, i la segmentació visual segueix els canvis de seqüència i els moviments de la càmera. Quan els canvis d'imatge i de diàleg no són simultanis, el subtitulador es troba davant d'un dilema. En aquest cas, el que preval és la segmentació retòrica. Si definim el segment de diàleg com les paraules pronunciades entre dos intervals de respiració, un subtítol de televisió cobreix, de llarg, aquest tipus de segment. Tot subtítol ben fet s'hauria de poder llegir com si fos una entitat independent, però si la informació ha de durar més d'un

subtítol, la informació no s'ha d'avançar. «The target-language audience should get the points as things happen, not *before* they happen», Gottlieb (op.cit.).

5. *Una traducció fidel, però idiomàtica.* Quan se subtitulen fets, com ara documentals o notícies, és cabdal trobar els termes exactes. En el cas de la ficció, l'estil és molt important. Al primer cas, cal preguntar-se: *És així com anomenem els objectes o fets que veiem?* I en el segon: *Això és el que diria aquest tipus de persona en aquesta situació?* De vegades, la fidelitat a la imatge o als espectadors obliga el subtitulador a adoptar compromisos per a compensar pèrdues.
6. *Una pèrdua d'informació minimitzada.* Aprofitant la naturalesa polisemiòtica de la televisió, l'exigència de la reducció quantitativa en els diàlegs es pot aconseguir amb només poques pèrdues qualitatives de la informació estilística i/o denotativa del text original.
7. *Una composició del text agradable per a l'usuari.* El públic hauria de poder llegir els subtítols i gaudir de la pel·lícula. La partició de les línies i la posició són cabdals. Sembla que els estudis demostren que és més ràpid llegir menys unitats llargues que no pas més unitats curtes. Els talls basats en qüestions semàntiques afavoreixen la velocitat lectora. Com menys s'hagi de fixar la vista en el text, millor. Pel que fa a la quantitat de text i a la sintaxi, cal no forçar la sintaxi per influència de la llengua d'origen.
8. *Un pautatge elegant i precís també és important.* No és recomanable mostrar un subtítol menys d'un segon. La majoria d'espectadors notaria un desplaçament d'uns 4-8 fotogrames.
9. *Una correcció meticulosa entre escrit i oral.* Els crítics ataquen els errors ortogràfics, la mala puntuació i els errors tipogràfics. Els errors distreuen el públic.

Per a acabar, Gottlieb ens diu que la subtitulació ideal és la que proporciona al públic la sensació que entén el film i oblida en quina llengua és. Per tant, un pautatge elegant i precís és indispensable per a aconseguir aquesta il·lusió.

4.4.1.2. A Proposed Set of Subtitling Standards in Europe

Aquesta és la proposta de l'investigador grec Fotios Karamitroglou per a obtenir uns criteris unitaris pel que fa a la Unió Europea, centrant-se en el suport televisiu:

The attempt nowadays is rather to describe the various subtitling conventions being followed throughout Europe, rather than to impose new ones. However, there are a few undeniable realistic parameters that cannot pass unnoticed: a) the movement towards a United Europe necessitates the adoption of common practices that would enable the participating countries to operate as a unified body, b) new technological developments in mass media and communication (e.g. digital TV) are bound to overcome the limited physical borders of the participating countries, leading to the creation of a pan-European market audience. In such a unified framework of European mass communication, subtitling —as a means of overcoming linguistic barriers between the nations— will come to play a critical role.

Aquest intent d'unificar els criteris neix, bàsicament, de la implantació de la televisió via satèl·lit en un àmbit que comprendria més d'un programa:

Large satellite broadcasting companies around the continent have already stressed the need for a unifying code of subtitling practices, a code that would enable them to reach the various individual country audiences through a *unique set of subtitling standards* that would not violate the already established conventions within the various countries.

Segons Karamitroglou, l'objectiu general per al primer apartat de la seva proposta és: «To provide maximum appreciation and comprehension of the target film as a whole by maximising the legibility and readability of the inserted subtitled text».

El segon apartat de la seva proposta se centra en les qüestions d'espai i disseny. La primera qüestió és la posició dels subtítols; sobre això, Karamitroglou proposa que els subtítols apareguin a la part baixa de la pantalla, perquè és on generalment la informació visual és menys important per a l'apreciació estètica del film. Segons l'autor, la línia de baix hauria d'aparèixer almenys 1/12 del total de l'alçada de la pantalla per damunt de la base d'aquesta. Aquesta recomanació també es fa per als extrems, de manera que els subtítols presentin un 1/12 a dreta i a esquerra.

Els subtítols només haurien d'aparèixer a dalt de la pantalla «in extreme cases where visual material (linguistic or other) of vital importance to the appreciation and the comprehension of the target film is exposed at the pre-determined part of the screen where subtitles would otherwise be inserted».

Pel que fa al nombre de línies, el màxim hauria de ser dues i, en cas de ser només una, aquesta hauria d'aparèixer a la part de baix. En relació amb el tema del nombre de línies preferible, Karamitroglou afirma que és recomanable utilitzar dues línies i no una sola, ja que és més fàcil de llegir. Aquesta recomanació, però, contrasta amb l'ús més habitual, que és el d'utilitzar una sola línia si aquesta no arriba al màxim de caràcters.

Sobre la posició del text, Karamitroglou opina que aquest hauria d'anar centrat, ja que la informació visual més rellevant també acostuma a trobar-se en el centre de la pantalla. Però en el cas que el subtítol representi un diàleg, el text hauria d'anar alineat a l'esquerra: «following the conventions of printed literature that require dialogue turns introduced by dashes to be left-aligned on the printed page».

En relació amb el nombre de caràcters per línia, la proposta de Karamitroglou és de trenta-cinc per línia, «in order to be able to accommodate a satisfactory portion of the (translated) spoken text and minimise the need for original text reduction and omissions».

La qüestió següent que tracta Karamitroglou és el tipus de font, per a afirmar que les fonts preferibles són les de pal sec (*sans serif*), com Helvetica o Arial, i amb una distribució proporcionada.

L'últim tema tractat dins de l'apartat relacionat amb el disseny és el color de la font i del fons. Sobre aquestes qüestions, l'autor afirma que els caràcters haurien de ser de color blanc pàl·lid sobre un fons gris ombrejat, per tal que no lluïen excessivament i resultin fatigosos de llegir.

L'apartat tres està dedicat a qüestions temporals. La primera és la durada màxima d'un subtítol de dues línies plenes; amb unes 15 paraules; que hauria de ser, com a màxim, de sis segons.

Pel que fa a la durada d'un subtítol d'una sola línia, la durada no hauria de ser directament la meitat del temps, sinó 3,5 segons, «because for the two-line subtitle it is the visual bulk of the text that signals an acceleration of the reading speed. With the single-line subtitle this mechanism is not triggered». Un subtítol curt, amb una sola paraula, per exemple, no hauria de durar menys d'un segon i mig.

Una de les afirmacions més controvertides és potser la que fa referència al temps d'entrada del subtítol respecte del discurs oral. Segons Karamitroglou:

Subtitles should not be inserted simultaneously with the initiation of the utterance but *1/4 of a second later*⁵², since tests have indicated that the brain needs 1/4 of a second to process the advent of spoken linguistic material and guide the eye towards the bottom of the screen anticipating the subtitle. A simultaneously presented subtitle is premature, surprises the eye with its flash and confuses the brain for about 1/2 a second, while its attention oscillates between the inserted subtitled text and the spoken linguistic material, not realising where it should focus.

Aquesta informació contrasta amb el que aconsellen la majoria d'empreses i investigadors. Sobre la sortida del subtítol en pantalla, l'autor indica que aquesta no s'hauria de produir més tard de dos segons després que hagi acabat el discurs oral. Entre subtítols, el temps mínim de separació hauria de ser un quart de segon, per a evitar la sensació que els subtítols se solapen.

Amb els termes *overlay*, *add-ons* i *cumulative text*, l'autor fa referència a la tècnica que consisteix a fer aparèixer primer la línia de dalt i, posteriorment, la de baix, per tal d'evitar avançar informació.

Sobre la qüestió dels canvis de pla, Karamitroglou afirma que els subtítols haurien de tenir en compte els canvis de pla que impliquin un canvi temàtic en el film i que, per tant, haurien de desaparèixer abans del canvi de pla. D'altra banda, si els canvis de pla no impliquen un canvi temàtic, els subtítols poden mantenir-se presents. Resulta estrany, però, que en aquesta afirmació no s'especifiquin els canvis de pla que es produeixen en un diàleg i que, segons la majoria d'empreses i d'estudiosos, també haurien de comportar un canvi de subtítol.

⁵² La cursiva és meva.

L'apartat quatre està dedicat al tema de la puntuació, amb qüestions com l'ús dels punts suspensius, el punt final, els guionets, els signes d'interrogació i d'exclamació, parèntesis i claudàtors, cometes simples i dobles, coma, dos punts, punt i coma i l'ús de la cursiva, negreta, majúscules i minúscules.

De totes aquestes qüestions, potser el més destacable és la recomanació d'utilitzar punts suspensius per indicar que una oració ocupa més d'un subtítol, tant al final del primer subtítol com a l'inici el següent. En aquest sentit, segons l'autor no és recomanable indicar que una oració continua al següent subtítol mitjançant l'absència de punt final, ja que això «does not provide such an obvious signal and as a result the brain takes more time to process the fact that the subtitled sentence has actually been completed».

Pel que fa a l'ús dels guionets, Karamitroglou indica que cal posar-los, en un diàleg dins el mateix subtítol, tant a la línia de dalt com a la de baix; és a dir, un per a cada interlocutor i no només a la línia de baix com se sol fer en moltes ocasions.

Tot i que l'autor recomana no abusar dels parèntesis i dels claudàtors, crida l'atenció la recomanació que en fa per a «embrace comments which are explanatory to the preceding phrase».

Sobre la resta de signes de puntuació com cometes simples i dobles, la coma, els dos punts, el punt i coma i les sigles, Karamitroglou recomana fer-los servir com a qualsevol text imprès. Tanmateix, sobre els tres darrers, com fan altres autors, no és partidari d'usar-los al final de subtítol. Quant a l'ús de tots aquests signes, l'autor indica que cal fer-los servir amb cautela.

En relació amb l'aplicació de la cursiva, l'autor indica que es fa servir per a subtitular una veu en *off*, com fan la majoria d'investigadors i d'empreses. També recomana acompanyar la cursiva amb cometes quan es tracta del missatge emès a través d'un televisor, un altaveu, una ràdio i també quan se subtitulen cançons.

Si ens fixem en les qüestions sobre l'ús de majúscules, la negreta i el subratllat, Karamitroglou informa que, com és habitual, les majúscules s'usen per a subtitular rètols escrits. Pel que fa a l'ús de la negreta i del subratllat, senzillament ens diu que no es fan servir mai en subtitulació.

L'últim punt d'aquestes recomanacions se centra en l'edició dels subtítols i s'hi tracten també temes com l'ús d'una o dues línies; la distribució del text entre les línies; la relació entre el discurs oral i el text dels subtítols; la quantitat d'oracions dins el subtítol; l'omissió d'informació; el manteniment del text original quan pot ser reconegut per part del públic; l'alteració de l'estructura sintàctica de l'original; l'ús de sigles, apòstrofs, números i símbols; i altres qüestions més centrades en la traducció, com és la presència de dialectes en l'original; l'ús de paraules tabú o l'ús d'elements lingüístics específics de la cultura de destinació.

Pel que fa a la segmentació del text en un subtítol de dues línies, l'autor indica que cal tenir en compte el sentit de l'oració per tal d'oferir una lectura més àgil. Altrament, és recomanable que el subtítol contingui una sola oració com recull en l'apartat titulat *Spoken utterances and subtitled sentences*. En l'apartat següent a aquest, centrat en el nombre d'oracions que han d'aparèixer en un subtítol, Karamitroglou afirma que:

No more than two sentences are allowed on the same subtitle. Following the principle of “segmentation at the highest nodes”; they should occupy one line each, no matter whether they correspond to utterances produced by the same speaker (monologue) or by different speakers (dialogue).

Si considerem la llargada de les línies, en el cas d'utilitzar-ne les dues, es recomana que aquestes siguin al més semblants possible. Relacionat amb la qüestió anterior, l'autor indica que «the segmentation of subtitled text should be a compromise between syntax and geometry», però si cal triar entre la distribució geomètrica i la sintàctica, és preferible sacrificar la geomètrica.

En l'apartat dedicat a l'omissió d'informació del text original en els subtítols, l'autor indica que les decisions depenen de la contribució relativa d'aquestes peces per a la comprensió i l'apreciació del film. Entre les categories que es poden ometre,

Karamitroglou esmenta les falques, els adjectius acumulatius de reforç i —una cosa que pot resultar més polèmica— les expressions fàcilment identificables, com ara *yes, no, ok, please, thanks* o *sorry*.

D'altra banda, recomana mantenir els termes que no es poden identificar fàcilment i fer-ho de manera literal, quan es tracta d'«items that the target language has directly borrowed from or lent to the source language or happened to have in common after they both borrowed it from a third language».

Quant a la qüestió de la possibilitat d'alterar les estructures sintàctiques de l'original, l'autor afirma que «categories of complex syntactic structures could be replaced by simplified ones». Això s'aconsegueix fent servir formes actives per passives, expressions afirmatives per negatives, oracions temporals expressades mitjançant preposicions en lloc d'oracions temporals subordinades, omissió de verbs que siguin coreferents en dues oracions coordinades, oracions interrogatives directes per indirectes, oracions d'imperatiu per sol·licituds pragmàtiques en indicatiu i una col·locació coherent de l'oració d'acord amb la codificació sintàctica.

Sobre les sigles, els apòstrofs i els símbols, Karamitroglou indica que «can save precious character space by abbreviating meaning signs. However, they should be used with caution and only if they are immediately recognisable and comprehensible».

Pel que fa a la interessant qüestió de la subtitulació dels dialectes, l'únic que l'autor afirma és que: «It should not be rendered as a phonetic or syntactic transcription of the spoken form. Only dialects that have already appeared in a written form in printed materials are allowed to be used in subtitles as well».

Un altre tema interessant que apunta l'autor és l'ús de mots tabú o paraulotes en els subtítols. Sobre aquests mots, Karamitroglou indica que no s'haurien de censurar, si no és per qüestions d'espai, en cas d'una repetició excessiva.

L'últim punt de les recomanacions de Karamitroglou són els elements lingüístics específics de cada cultura. Les estratègies que es poden seguir per a tractar-los són segons l'autor: transferència cultural, transposició, transposició amb explicació, neutralització i omissió.

Com hem vist, aquest llistat de normes extratextuals explícites daten del 1997, tot i que es revisen assíduament, segons s'informa al mateix web.

4.4.1.3. *The Code of Good Subtitling Practice*

En aquest codi, aparegut tant al seu llibre *Subtitling* com a Internet⁵³, Ivarsson i Carroll (1998:157-159) fan les recomanacions següents:

Pautatge i traducció dels subtítols:

1. Els subtituladors han de treballar sempre amb una còpia (de vídeo, DVD, etc.) de la producció, una còpia de la llista de diàlegs i un glossari de paraules inusuals i referències especials.
2. És feina del subtitulador pautar la producció i traduir i escriure els subtítols en la llengua (estrangera) exigida.
3. La qualitat de la traducció ha de ser bona amb la consideració necessària de tots els detalls idiomàtics i culturals.
4. Cal fer servir unitats semàntiques simples.
5. Quan calgui condensar els diàlegs, el resultat ha de ser coherent.
6. El text del subtítol hauria d'estar distribuït d'una línia a l'altra i d'una pàgina a l'altra en blocs de significat i/o en unitats gramaticals.

⁵³ *Code of Good Subtitling Practice* [en línia] <<http://www.transedit.se/code.htm>> [Consulta: 15 juny 2006]

7. Sempre que sigui possible, cada subtítol hauria de ser sintàcticament independent.
8. El registre lingüístic ha de ser apropiat i s'ha de correspondre amb el discurs oral.
9. La llengua ha de ser (gramaticalment) *correcta*, ja que els subtítols serveixen de model de lectura.
10. Cal traduir i incorporar tota la informació escrita a les imatges (senyals, notes, etc.) sempre que sigui possible.
11. Tenint en compte que molts espectadors de televisió tenen discapacitat auditiva, cal també subtitular la informació *supèrflua*, com ara noms, interjeccions de la veu en *off*, etc.
12. Les cançons s'han de subtitular quan siguin rellevants.
13. No cal subtitular sempre la repetició evident de noms i frases fàcilment comprensibles.
14. Els temps d'aparició i desaparició dels subtítols han de seguir el ritme del discurs del diàleg de la pel·lícula, tenint en compte els canvis de seqüència i de so.
15. La distribució de la llengua als subtítols ha de considerar els canvis de seqüència i de so, els subtítols han de subratllar la sorpresa o el suspens i no minimitzar-los de cap manera.
16. La durada dels subtítols en una producció ha de tenir en compte el ritme de lectura normal dels espectadors.
17. El pautatge ha de reflectir el ritme de la pel·lícula.
18. Cap subtítol no ha d'aparèixer durant menys d'un segon ni — a excepció de les cançons— mantenir-se més de set segons en pantalla.

19. El nombre de línies per subtítol ha de limitar-se a dos.
20. Encara que es facin servir dues línies de la mateixa llargada, la línia de dalt ha de ser, preferiblement, més curta per tal de mantenir la imatge al més descoberta possible i justificada a l'esquerra, per tal de reduir moviments oculars innecessaris.
21. Hi ha d'haver una estreta correlació entre els diàlegs de la pel·lícula i el contingut del subtítol; la llengua d'origen i la de destinació haurien d'estar tan sincronitzades com sigui possible.
22. Cal aconseguir una estreta correlació entre els diàlegs de la pel·lícula i la presència dels subtítols.
23. Tota producció l'hauria d'editar un editor/revisor.
24. El subtitulador principal ha d'aparèixer al final de la pel·lícula o, si els crèdits apareixen al començament, a prop del crèdit del guionista.
25. Cal indicar al final de la pel·lícula l'any de la producció dels subtítols i els drets de la versió.

Aspectes tècnics:

1. Els subtítols han de presentar-se en una font clarament llegible. Els caràcters han de tenir el perfil marcat i han de mantenir-se estables en pantalla.
2. La posició dels subtítols ha de ser lògica: centrada en cinema i alineada a l'esquerra o centrada en televisió i vídeo. Un diàleg entre dues persones en un subtítol ha d'alinejar-se a l'esquerra o centrar-se; cada interlocutor s'ha d'indicar amb un *guionet al* començament de cada línia.
3. En vídeo, la claredat dels caràcters es pot remarcar mitjançant ombrejat o una caixa semitransparent o negra rere els subtítols.

4. En el cas de la subtitulació làser, es pot destacar el perfil i treure l'emulsió residual amb un alineament precís del feix de llum i amb un ajustament acurat de la potència.
5. En subtitulació làser, la línia de baix s'ha de col·locar acuradament segons el format de projecció de la pel·lícula.
6. El nombre de caràcters per línia ha de ser compatible amb el sistema de subtitulació i visible a qualsevol pantalla.
7. A causa dels diferents ritmes de lectura dels espectadors i la llargada variable de les línies per a televisió, vídeo, DVD i cinema, els subtítols de televisió, vídeo i DVD s'han d'adaptar al cinema i viceversa.

Un cop revisades aquestes tres propostes provinents de l'àmbit acadèmic, vegem ara dos exemples de normes extratextuals explícites professionals, dues de Televisió de Catalunya i una de l'empresa internacional de subtitulació Softitler.

4.4.1.4. Orientacions per a l'edició de textos. Subtitulació per a sords dels telenotícies de TVC

Aquest document⁵⁴ d'ús intern fou elaborat per l'Àrea d'Informatius i Teleservei (Teletext de TVC), com a pautes a tenir en compte per part dels subtituladors dels programes de notícies adreçats a persones amb discapacitat auditiva. Es tracta, doncs, de subtítols intralingüístics i daten de l'any 1993; és a dir, dels inicis de la subtitulació mitjançant teletext a Televisió de Catalunya. Tal com s'indica en la presentació, no pretenen ser cap norma, sinó senzillament un material orientatiu i s'hi adverteix que es tracta d'un treball provisional. El document conté una introducció i diferents capítols englobats en quatre apartats:

⁵⁴ Televisió de Catalunya (1993) *Subtitulació per a sords dels telenotícies de TVC. Orientacions per a l'edició de textos* [Document d'ús intern]. Departament de subtitulació de TVC.

- Criteris convencionals.
- Criteris lingüístics.
- Criteris lògics i conceptuals.
- Criteris informatius.

Dins el primer apartat trobem qüestions com ara l'ús d'abreviatures, símbols i numerals, i també el tractament de les hores.

Pel que fa al segon apartat —els criteris lingüístics—, aquests es materialitzen en dos grups: el lèxic i la sintaxi. El primer tracta qüestions com l'ús de sinònims curts i els noms propis; i el segon se centra en l'ús de conjuncions, preposicions, adverbis, oracions de relatiu, circumstancials, construccions nominals i verbals, el tractament de construccions complicades i repeticions innecessàries, les omissions, els sumaris i els resums. Els criteris lògics i conceptuals tracten les pressuposicions i les afirmacions implícites i les redundants. Els criteris informatius se centren en la selecció de les informacions i la subordinació del subtítol a la imatge.

A la presentació s'inclou una justificació de la necessitat de subtitular per a persones amb discapacitat auditiva (cal tenir present l'any en què es va fer), però també s'hi inclouen com a destinataris les persones estrangeres que vulguin aprendre la llengua (1993:4): «També poden obtenir profit d'aquest servei estrangers que aprenen l'idioma subtitulat o persones que, simplement, en volen millorar el domini escrit, adults o nens en edat escolar».

Dins encara de la presentació, en un segon punt, es fa una petita introducció d'allò que és un subtítol (op.cit.:5): «Un text escrit, però amb característiques de la llengua oral, com ara la constricció ineludible temps-espai». Tot seguit es justifica l'edició del text: «Operació de reescriptura d'un text originari a un text adaptat, mitjançant una feina de reducció i simplificació que tingui en compte les possibles variables del fet comunicatiu». En definitiva, editar implica, segons els autors, tres operacions que han de permetre reduir el text en un 20%, un 30% o un 40%:

- Abreviació.
- Síntesi.
- Supressió.

És per a dur a terme aquestes operacions que es poden aplicar els criteris esmentats més amunt. Vegem-los ara amb més detall.

Els criteris convencionals tracten temes com l'ús de les abreviatures i els símbols internacionals. Sobre aquests, se'ns diu que tot i que no és recomanable el seu ús, es poden utilitzar aquells que siguin més divulgats i coneguts.

Pel que fa als numerals, les recomanacions s'apliquen als cardinals, els ordinals i les hores. Sobre els primers, es proposa escriure amb lletres del zero al nou i en xifres a partir del deu. De fet, s'escriuran en xifres tots els casos següents: si en una mateixa frase o paràgraf hi ha dues o més quantitats, si almenys una és superior a nou; les edats; les quantitats percentuals, que aniran acompanyades del símbol % sense separació; els decimals; els graus de temperatura; les dècades, les expressions com «un centenar» o «un miler» també s'escriuran amb xifres.

D'altra banda, els milions s'escriuran amb xifres i lletres; és a dir, que no s'escriuran sis zeros, sinó que aquesta quantitat s'escriurà amb lletres; llevat del cas en què la quantitat superior al milió no sigui múltiple exacte, que s'escriurà amb xifres. Les frases fetes i expressions simbòliques es codificaran amb lletres, com ara: «*Només hi havia quatre gats*».

Pel que fa als ordinals, els vint primers s'escriuen amb xifres; però caldrà tenir en compte si l'ordinal precedeix un nom o un sintagma nominal, o si va sol. En aquest sentit, quan l'ordinal vagi sol s'escriurà amb lletres. En relació amb els anys, aquests s'escriuran amb xifres, sense punt. I, per últim, cal tenir present no partir expressions numèriques a final de línia, com ara «24,2». Sobre les hores, el document recomana indicar l'hora amb xifres per a evitar informacions com ara «de la matinada».

Com s'indicava més amunt, els criteris lingüístics tracten qüestions de lèxic i de sintaxi. Pel que fa a les primeres, es recomana fer servir sempre els sinònims més

curts i els noms propis prou coneguts que no requereixin aposicions. Dins de l'apartat de sintaxi, els suggeriments són, d'una banda, sobre la selecció de conjuncions, preposicions i adverbis, també en el sentit d'utilitzar aquells que siguin més curts. D'altra banda, també s'aborden qüestions com les oracions de relatiu, que es tendiran a convertir en sintagmes preposicionals, aposicions o adjectius. Es faran servir els relatius simples, enfront dels compostos. Alguns circumstancials o elements de suport, com ara connectors, es poden fins i tot eliminar.

En relació amb les construccions nominals i les verbals, es recomana fer servir aquestes darreres, ja que generalment són més curtes. De la mateixa manera, també s'evitaran les construccions complicades per tal d'agilitar-ne la lectura; i les repeticions innecessàries. També se suggereix reescriure les intervencions espontànies, com ara en entrevistes, per tal de facilitar-ne la comprensió. Per últim, en aquest apartat també es tracta el tema dels sumaris, els resums i els titulars. Entre altres recomanacions, hi ha la de suprimir-ne el verb o fer servir el present.

Els criteris lògics i conceptuals —amb la intenció d'abreujar el text— es basen en diferents estratègies, com ara la pressuposició de continguts que es poden sobreentendre. El mateix es pot fer amb afirmacions implícites o redundants, que es poden ometre amb el mateix objectiu d'abreujar.

Per últim, les orientacions de TVC presenten uns criteris informatius que impliquen directament la supressió d'informació. Per a fer-ho, es té en compte la selecció de les informacions, en el sentit de diferenciar la informació principal de la secundària o de suprimir una informació que es repeteixi, com ara en l'entradeta i en el vídeo.

L'últim punt, dins els criteris informatius, és la subordinació a la imatge, que pot permetre una supressió del text si la imatge és prou explicativa, si el text dels subtítols és idèntic al dels llistats, gràfics o textos en pantalla, i si la franja dels subtítols tapa una imatge que tingui més valor informatiu que el text escrit.

Vegem ara els criteris proposats per Televisió de Catalunya per a la subtitulació de programes enregistrats; és a dir, de ficció.

4.4.1.5. Subtitulació per a persones sordes de programes enregistrats. Aspectes formals i aspectes de contingut

L'any 1995 apareixien dos documents⁵⁵ més —també d'ús intern— elaborats per la mateixa Televisió de Catalunya. Un dedicat als aspectes formals i un altre als aspectes de contingut.

El document centrat en les qüestions formals consta dels punts següents: format dels subtítols i situació en pantalla; extensió dels subtítols; temps de permanència dels subtítols; assignació de colors i identificació dels personatges; indicació i estil de les acotacions i fitxa informativa del programa subtitulat.

El primer punt referent al format dels subtítols tracta temes com el color del fons dels subtítols. En aquest sentit, es recomana que sigui negre; cal tenir en compte que es tracta de subtítols de teletext.

També s'hi aborden qüestions com el posicionament dels subtítols, que és variable i depèn de la posició dels personatges en pantalla. Pel que fa a subtítols de més d'una línia, es recomana que s'alineïn a l'esquerra i, si la imatge és un primer pla, situar-los a la part de dalt de la pantalla, per a no tapar la boca del parlant. També es recomana evitar tapar rètols en les imatges.

El punt següent s'ocupa de l'extensió dels subtítols i la recomanació que s'hi fa és que els subtítols no tinguin més de tres línies; ja que aquests són poc recomanables.

El punt tercer d'aquest apartat és el temps de permanència dels subtítols. Com a principi general, s'indica que «el temps de permanència d'un subtítol ha de permetre que l'espectador el pugui llegir i comprendre bé, a més d'obtenir informació visual» (1995a:8). Potser el més polèmic en aquest punt és l'afirmació que el subtítol pot

⁵⁵ Televisió de Catalunya (1995a) *Subtitulació per a persones sordes de programes enregistrats. 1 Aspectes formals* [Document d'ús intern]. Departament de subtitulació de TVC.
_____. (1995b) *Subtitulació per a persones sordes de programes enregistrats. 2 Aspectes de contingut* [Document d'ús intern]. Departament de subtitulació de TVC.

presentar un retard màxim d'1,5 segons, però que desaparegui quan es deixa de parlar.

També crida l'atenció la recomanació segons la qual cal respectar, «sempre que sigui possible, el ritme de parla, de manera que si un personatge parla molt de pressa, haurem d'editar més el text» (op.cit.:8). D'altra banda, però, no s'indiquen ni el temps màxim ni el mínim de permanència del subtítol.

Pel que fa a l'assignació de colors i la identificació dels personatges, se suggereix l'ús de colors diferents per als personatges principals; els colors recomanats són: groc i blau sobre fons negre per a personatges principals; i verd i magenta sobre fons negre i blau marí sobre fons blanc per a personatges secundaris. Per a la resta de personatges, es recomana el color blanc sobre fons negre. Quan hi ha més d'un personatge es proposa posar un guionet davant de cada intervenció, com és habitual en cinema, per exemple. Sobta, no obstant això, la possibilitat d'escriure dues intervencions en una mateixa línia quan es tracti de dos personatges principals ja que tenen colors diferents.

Si, per contra, es tracta de dos personatges secundaris, subtitulats en blanc sobre fons negre, caldrà posar cada intervenció en una línia. Per últim, si els personatges són especials «criatures estranyes» (op.cit.:11), es recomana assignar-los un color específic, diferents dels utilitzats per a les persones.

El cinquè punt d'aquests aspectes formals està dedicat a la indicació i l'estil de les acotacions. Aquest punt fa referència sobretot a la subtitulació de les informacions acústiques no verbals. En aquest sentit, la recomanació és no indicar aquestes informacions quan són redundants. En el cas de veus en *off*, com un telèfon o una ràdio, l'acotació s'escriurà en majúscules, amb blanc sobre fons negre, seguit de dos punts i davant del text, a diferència del que es fa en altres televisions, com ara

Televisión Española⁵⁶. En el cas que no vagi seguit de text, s'escriurà a la part inferior de la pantalla i centrat.

Una recomanació interessant, tot i que no resulta gaire habitual, és la d'expressar textos intel·ligibles i impossibles d'expressar, com quan un personatge parla en una llengua diferent poc coneguda. Com també el fet d'utilitzar onomatopeies en programes infantils, a diferència dels documentals i programes de ficció per a adults.

Les acotacions s'expressaran de manera impersonal, sempre que sigui possible i, en el cas que no pugui ser, s'utilitzarà l'estructura subjecte més verb conjugat. En el cas de cançons, aquesta s'indicarà si és rellevant per a l'acció i, si la lletra és determinant, se subtitularà, encara que sigui en una altra llengua, com sembla insinuar-se amb l'exemple adduït (op.cit.:17):

Que se mueran los feos, (bis)
que no quede ninguno, ninguno.

El document es clou amb un punt dedicat a l'elaboració d'una fitxa informativa del programa subtitulat, on han de constar els actors, personatges i colors que els identifiquen; un resum de la pel·lícula o del programa i un vocabulari específic del programa si es considera necessari per a la comprensió del programa.

El document dedicat als aspectes de contingut⁵⁷ tracta els punts següents: el subtítol, unitat lògica de contingut; coherència argumental de la subtitulació; fidelitat de la subtitulació al text oral; criteris específics d'edició segons el tipus de programa; i acaba amb un punt dedicat al llenguatge de la subtitulació, que es troba entre l'oral i l'escrit, i tracta qüestions com la subtitulació de programes amb guió i sense guió, les correccions lingüístiques, la fidelitat als registres i la lectura dels subtítols relacionada amb la lectura labial. Vegem-los ara amb detall.

⁵⁶ Aquesta cadena de televisió situa les acotacions a la part superior dreta de la pantalla.

⁵⁷ Televisió de Catalunya. (1995b) *Subtitulació per a persones sordes de programes enregistrats. 2 Aspectes de contingut* [Document d'ús intern]. Departament de subtitulació de TVC.

El primer punt fa referència a la distribució de la informació dins el subtítol. En aquest sentit, es recomana que, sempre que sigui possible, el subtítol es correspongui amb una frase. Si això no és possible, aleshores cal que la partició respecti l'estructura gramatical de la frase.

D'altra banda, quan s'hagi de partir una frase en més d'una línia, o fins i tot entre subtítols, es recomana que no se separin les estructures d'article més sintagma nominal; de preposició més sintagma nominal; de conjunció més frase; de pronom més verb; les parts d'una forma verbal; l'adverbi de negació més el verb; la preposició més sintagma verbal; el verb copulatiu més l'atribut i el verb transitiu més el complement directe.

El segon punt se centra en la coherència argumental de la subtitulació i suggereix que cal respectar la coherència interna que presenta tot programa emès per televisió, en el sentit que no hi hagi buits de significat entre subtítols, que no es perdin informacions importants o que no es facin suposicions argumentals que puguin veure's desautoritzades a mesura que avança l'emissió. Seguidament, s'esmenten un seguit de consells que cal seguir abans de començar a subtitular, com ara visionar el programa sencer per tal de fer-nos una idea del contingut del programa, conèixer els personatges i decidir els colors que els han d'identificar o valorar el tipus de llenguatge i de registre.

El tercer punt tracta la qüestió de la fidelitat de la subtitulació amb el text oral, la qual, segons el document, és una premissa per a aconseguir una subtitulació de qualitat. Cal recordar que, en principi, es fa referència als subtítols intralingüístics, encara que el programa sigui estranger, ja que aleshores els subtítols es fan a partir del doblatge.

El quart punt està dedicat als criteris específics d'edició segons el tipus de programa, sobretot els de ficció, i segueix força de prop les orientacions suggerides per als programes informatius del 1993⁵⁸. Així, s'aconsella suprimir les repeticions, tret que tinguin una intenció dramàtica; reordenar els elements de la frase per tal de facilitar-ne la comprensió; convertir oracions negatives en positives; intentar deixar la pantalla neta de subtítols quan les imatges presentin gestos i expressions fàcilment identificables per part dels espectadors; mantenir els aspectes humorístics, d'èmfasi, d'emotivitat, de doble significat, de vacil·lació i d'interrupció del text.

Els elements tipogràfics aconsellats en la subtitulació són els següents:

- Cometes per a indicar jocs de paraules, malentesos i confusions de significat.
- Signes de puntuació entre parèntesis per a la ironia i el sarcasme.
- Majúscules per a l'èmfasi.
- Majúscules i signe d'admiració per als crits.
- Lletres petites per al xiuxiueig.
- Signe d'interrogació i d'exclamació junts per a la incredulitat.
- Repetició de lletres, com ara *aaa, mmmm, eee*, a l'hora d'expressar dubte.
- Punts suspensius per a la pausa.
- Guionet entre les lletres d'una paraula per a la vacil·lació.
- Punts suspensius per a les frases inacabades.
- Barra tallant la paraula per a les interrupcions entre personatges.

⁵⁸ Televisió de Catalunya (1993) *Subtitulació per a sords dels telenotícies de TVC. Orientacions per a l'edició de textos* [Document d'ús intern]. Departament de subtitulació de TVC.

Una recomanació interessant dins d'aquest punt —i no exempta de polèmica— és la proposta de subtitular els textos en un idioma diferent del català, com ara l'anglès, per exemple. La pregunta que hom es podria fer, sobre aquesta decisió, és que passaria si la llengua és en un altre alfabet, com el ciríl·lic o l'àrab.

Per últim, el cinquè punt d'aquest document aborda la relació entre el llenguatge oral de l'original i l'escrit dels subtítols. En aquest sentit, s'estableixen unes recomanacions segons si cal subtitular un programa que disposi de llista de diàlegs o no. Aquest cas, generalment el constituïran debats o programes de divulgació, en què caldrà reconstruir el text perquè sigui intel·ligible i acceptable gramaticalment.

Pel que fa a la qüestió de la correcció lingüística, el document aconsella escriure sempre en un llenguatge correcte i normatiu, i remet *al* llibre d'estil de Televisió de Catalunya, editat per Edicions 62⁵⁹. Quan no hi hagi cap terme normatiu, cal escriure'l entre cometes. Val a dir que aquesta postura ha canviat al llarg dels anys, i avui dia, sobretot en programes de producció pròpia —com per exemple *Plats bruts* o *Porca Misèria* i sèries doblades adreçades a un públic més juvenil—, aquesta postura és més laxa. En aquest sentit, és interessant recordar el que s'ha vist més amunt de les recomanacions sobre l'ús dels pronoms febles, escrits de manera totalment incorrecta, fetes anys després a l'aparició d'aquest document.

Un altre tema tractat en aquest darrer punt és la fidelitat als registres. La recomanació que s'hi fa és que cal mantenir el registre de cada programa. Crec que aquesta afirmació és especialment rellevant venint d'una televisió pública, quan sovint alguns investigadors i també professionals defensen una certa censura —o autocensura— en televisió, tenint en compte que pot arribar a un públic més ampli. Crec que també en aquest sentit és interessant recordar algunes crítiques sorgides als inicis de Televisió de Catalunya per part d'alguns espectadors per l'ús d'un llenguatge excessivament groller.

⁵⁹ Televisió de Catalunya (1998) *El català a TV3. Llibre d'estil*. Barcelona, Edicions 62.

Per últim, clou aquest document un apartat centrat en la lectura dels subtítols, sobretot en el sentit que cal ser fidels al text original, en el cas de subtitular un programa originalment en català, per tal que els espectadors puguin identificar la lectura labial. Recordem que aquests subtítols van adreçats en primera instància a persones amb discapacitat auditiva.

Tenint en compte això, és sobretot important mantenir la primera i l'última paraula de cada frase. Quan no sigui possible mantenir la fidelitat al text original, la recomanació és que es modifiqui abans la sintaxi que el vocabulari.

Com es veu, aquestes recomanacions per a programes enregistrats són força generals i sovint no entren en detalls més concrets, sobre la durada dels subtítols, el nombre de caràcters per línia, etc.

Vegem ara unes altres normes, en aquest cas, d'una empresa de subtitulació d'abast internacional, Softitler.

4.4.1.6. Normes extratextuals explícites de l'empresa Softitler

En aquest apartat s'hi recullen les normes extratextuals explícites sobre la subtitulació tal com les indica la mateixa empresa de subtitulació Softitler, dedicada sobretot a l'elaboració de subtítols electrònics i de DVD. El recull de normes que aquesta empresa ofereix als seus treballadors és un document d'ús intern i hi trobem una divisió entre instruccions sobre l'estructura del subtítol, instruccions sobre la traducció i instruccions sobre els aparells i els suports.

Instruccions referents a l'estructura del subtítol⁶⁰

- Abans de començar a escriure a cada subtítol has d'ESTAR SEGUR⁶¹ que escrius on correspon, i abans t'has de cerciorar del número de subtítol, DELS FEET AND FRAME en què comença i d'haver identificat el diàleg corresponent. Els números que manen són sempre els de l'ordinador, ja

⁶⁰ La traducció a partir del castellà és meua, i hi mantinc l'estil i l'adreçament.

⁶¹ Les majúscules són de Softitler.

que es pot haver fet una correcció de la posició exacta del subtítol que no queda reflectida al vídeo.

- La persona que marca els subtítols ho fa en sentir dir alguna cosa a algú. Aquesta marca és el que dóna inici al subtítol i la traducció d'aquest subtítol ha de començar en aquest punt. Si això no es respecta, l'espectador es perd perquè quan apareix el subtítol encara no estan dient el que està escrit.
- El que tu escrius a l'ordinador és exactament el que SURT AL CINEMA, llevat del símbol #. Posa només el que vulguis que llegeixin els espectadors (No posis comentaris, ?, x, etc.).
- Sovint et trobaràs que et manca espai. L'única solució és RESUMIR, condensar, espremer-te el cervell! MAI no pots fer servir l'espai que et sobra ni al subtítol anterior ni al posterior. Entre dos subtítols existeix una BARRERA infranquejable.
- Sempre que sigui possible, cal DISTRIBUIR equilibradament el text entre les dues línies.
- Sempre que sigui possible cada línia ha de tenir un significat complet i independent. No deixis preposicions o articles sols al final de la primera línia.
- En un monòleg que ocupi diversos subtítols, l'ús dels punts suspensius és innecessari. A més de perdre 6 meravellosos caràcters per subtítol, li compliques la vida a l'espectador.
- No partiu mai les paraules al final de línia.
- Cada cop que comença a parlar una persona s'ha de posar el GUIONET corresponent. Les cometes al començament i al final de diàleg només es posen en el cas que sigui una citació textual.

- Si dins d'un mateix subtítol es pot apreciar una PAUSA de dos o més segons, pots col·locar el símbol # al final de la primera línia o al començament de la segona. Així, quan aparegui el subtítol a la sala apareixerà primer la primera línia i dos segons després la segona.
- Sempre que sigui possible, cal posar un espai després d'un punt o una coma, i punt al final de cada diàleg. Si cal triar, és preferible l'espai després d'un punt o coma que no pas d'un punt final.

Instruccions que afecten la traducció

- Els noms propis no es tradueixen si no són necessaris per a la comprensió de la frase.
- En cas de dubte entre «tu» i «vostè» es prefereix «tu».
- Si dubtes del significat concret d'una paraula o expressió en un context concret, convé posar sempre l'accepció més genèrica possible, és a dir, la menys compromesa possible.

Instruccions relatives als aparells i suports

PER A COMENÇAR:

- Tanca la finestreta del disquet⁶² si és oberta, col·loca el disquet a l'ordinador i engega'l.
- Quan apareix el menú principal, selecciona TITLE i completa la informació que es demana.
- Torna al menú principal i escriu el codi de la pel·lícula on diu CODE, al primer subtítol.

⁶² Aquesta empresa encara treballa amb disquets per al treball amb subtítols electrònics, tot i que avui dia també es pot treballar directament amb els arxius, enviats per correu electrònic, o directament enregistrats en un llaç de memòria.

- Desa la feina quan facis una pausa o de tant en tant.
- Abans de desesperar-te i apagar l'ordinador, si tens un problema truca a SOFTITLER. Si apagues l'ordinador es perd la feina i a l'ordinador no li passa res si el deixes engegat una nit.

QUAN ACABIS UNA PEL·LÍCULA:

- Assegura't d'haver omplert els dos últims subtítols, el que fa referència al traductor i el de SOFTITLER.
- Desa la feina.
- Anota a l'etiqueta del disquet, on hi diu trad., el nombre de subtítols de diàleg que té la pel·lícula anotant +2 per a deixar clar que està traduït fins al final i que a més hi ha els dos últims subtítols amb el nom del traductor i SOFTITLER.
- Obre la finestreta del disquet per a protegir la feina.
- Col·loca el disquet, el vídeo amb la funda i el full d'incidències dins la bossa de la pel·lícula.
- Si has de començar una altra pel·lícula, apaga l'ordinador, col·loca el nou disquet i torna a engegar l'ordinador.
- Apunta al full d'incidència qualsevol cosa que et sembli anormal. Anota també els problemes que hagi tingut, encara que els hagi resolt.

DURANT LA FEINA:

- Per a DESAR i sortir, prem F10, sortirà el MENÚ principal, selecciona END i prem ENTER.
- F9 et porta al subtítol que desitgis.
- Ctrl+P et porta al final de la línia següent.

- Ctrl+L et porta a la línia immediatament anterior.
- Ctrl+END esborra des del cursor fins al final de la línia.

Aquestes són totes les instruccions que l'empresa dóna als seus traductors. Crida l'atenció les reduïdes dimensions de l'apartat dedicat a les qüestions lingüístiques.

Fins aquí, doncs, hem vist diferents propostes de normes explícites extratextuals, tant dictades per estudiosos —com és el cas de Gottlieb, Ivarsson i Carroll, i Karamitroglou— i per empreses —TVC i Softitler. D'aquest repàs es pot destacar que les recomanacions dels estudiosos sovint presenten elements que posen en evidència la manca de correlació amb la realitat professional. D'altra banda, les normes presentades per les empreses aquí analitzades tampoc no semblen adequar-se amb la realitat professional. En el cas de Televisió de Catalunya, això pot estar provocat pel fet que es tracta de documents elaborats gairebé amb anterioritat a la pràctica de la subtitulació en aquesta empresa; la qual cosa justificaria aquesta manca de contrast amb la realitat traductora, tant en el món professional en general com dins de la mateixa empresa.

Les normes dictades per l'empresa Softitler són excessivament pobres i no entren en detalls traductològics, sinó únicament en qüestions tècniques. Malauradament, potser també són representatives de la manca d'interès de les pròpies empreses per la feina que ofereixen.

Vegem ara el procés que se segueix en la creació dels subtítols segons els diferents suports en què es poden presentar.

4.5. El procés d'elaboració dels subtítols

4.5.1. Els subtítols de cel·luloide

En el cas de cel·luloide, segons Chaume (2003:137), el procés és el següent: una empresa decideix exhibir un producte subtitulat, compra els drets d'emissió a l'estranger (suposem que al país d'on és el producte). L'empresa (televisió, cinema, festival de cinema, productora de vídeo domèstic i DVD), encarrega la traducció a un estudi de subtitulació, el qual ho passa a un traductor.

Segons Leboreiro i Poza (2001:315), un cop fet tot això, se segueixen aquestes nou fases:

1. Telecinatge, que consisteix en la realització de còpies de la pel·lícula original i detecció de possibles anomalies a la cinta original.
2. Localització o pautatge del guió; fixació dels codis de temps d'entrada i de sortida de cada subtítol.
3. Traducció i adaptació.
4. Simulació, etapa en què s'ofereix al client la possibilitat d'esmenar i corregir la traducció abans de procedir a la impressió per làser.
5. Impressió per làser, que ha substituït la tradicional impressió fotoquímica: el raig làser crema la cinta amb el text dels subtítols.
6. Rentatge, consisteix a netejar la pols resultant de cremar l'emulsió de la cinta.
7. Visionat de la còpia per comprovar que tant la impressió com el rentatge s'han realitzat correctament.
8. Expedició o lliurament al client de la còpia; fase que els autors consideren de major importància per les presses característiques d'aquesta pràctica.
9. Arxivament de la versió original subtitulada.

Aquest procés, tal com el descriuen aquests autors —professionals de l'empresa espanyola de subtitulació Bandaparte, amb seu a Madrid—, pot variar segons cada empresa, però, a grans trets, és prou representatiu de les diferents tasques que es duen a terme en la subtitulació de cinema. Vegem-les amb més detall.

El telecinatge, o sigui, la realització de còpies de la pel·lícula original i la detecció de possibles anomalies a la cinta original, s'acostuma a fer encara en cintes de vídeo (VHS) o, més recentment, en un CD o DVD. Quan es tracta d'un CD, el format de les imatges es converteix, prèviament, al format avi o mpeg.

Aquest procés facilita rebaixar el pes del document, de manera que tota la informació (un film sencer de 90 minuts, per exemple) cap en un sol CD de 700 Mb. Així, el traductor pot treballar des del mateix ordinador, i ja no li cal un aparell reproductor de vídeo. Això representa avantatges importants. D'una banda, tota l'estació de treball queda centrada en el mateix aparell: l'ordinador. A més, la pausa, element molt important en l'elaboració dels subtítols, és molt més fidedigna en un reproductor d'avi o mpeg que no pas en un aparell de vídeo, on sempre cal rebobinar una mica la cinta per tal d'arribar al segon on havíem volgut congelar la imatge. Malgrat tot, la cinta de vídeo encara es fa servir a molts estudis; per exemple a Soundstudio, de Barcelona.

En fer aquesta còpia del film, una opció és fer ja el pautatge alhora. Això és així, per exemple, a l'empresa Softitler, encarregada de fer subtítols electrònics i de DVD.

El que jo anomeno *pausatge* en aquesta tesi és el que Leboreiro i Poza (op.cit:315) anomenen *localització* (*spotting* en anglès). A l'Estat espanyol, també s'usa el terme anglès *timing*. En castellà, també s'anomena sovint *pautado*. D'altres termes anglesos emprats per a referir-s'hi són *cueing* o *coding*. Laura Santamaria (2001:98) en diu *minutatge*, en català. Val a dir que el terme *localització* —en l'àmbit de la informàtica— s'acostuma a fer servir amb un sentit més restringit que el terme *traducció*, tot i que sobre això Zabalbeascoa afirma (2005a:183):

La gran popularidad de la expresión "localización" para describir fenómenos que cabrían perfectamente bajo el concepto de traducción es sintomática de que la traductología ha sido lenta de reflejos a la hora de asumir sin complejos ciertos fenómenos de la comunicación interlingüística e intercultural. Además, esta lentitud puede haber tenido un efecto negativo en la percepción social de las posibilidades de la traducción, creándose la (falsa, a mi entender) impresión de que la traducción es demasiado limitada para según qué casos de la sociedad actual y hace falta inventarse cosas como la localización de textos, por ejemplo.

Díaz-Cintas (2003:77) que, per a descriure aquest procediment, també fa servir els termes *pautatge* i *localització*, sobre aquest darrer afirma:

En ningún caso se debe confundir esta operación subtituladora con la nueva modalidad traductora que se viene conociendo bajo el mismo nombre de <localización> y que no hace sino denominar desde una perspectiva anglosajona lo que todos conocíamos desde hace mucho tiempo como traducción, aunque centrada en el campo de los programas informáticos.

En tot cas, aquesta acció consisteix en la fixació dels codis de temps d'entrada i sortida de cada subtítol. Sobre aquesta activitat, hi ha diverses possibilitats, com comenta Diana Sánchez (2004:10):

- Fer una traducció prèvia —abans de fer els subtítols—, adaptar el text per als subtítols i, per últim, fer el *pautatge*.
- Fer la traducció, després el *pautatge* i, per últim, l'adaptació.
- Adaptar el text, fer el *pautatge* i, per últim, la traducció.
- Fer la traducció i l'adaptació alhora, i després fer el *pautatge*.

El primer mètode es fa servir sobretot quan és el client qui proporciona la traducció ja feta, però no la cinta amb el film. O per motius de manca de temps que obliguin prèviament a la traducció. Aquest mètode, però, tot i que utilitzat, no és el més habitual, ja que generalment l'adaptació es fa a partir de les restriccions imposades pel temps i l'espai disponibles per a cada subtítol; per tant, no es guanya gaire temps fent-ho en aquest ordre. Com diu l'autora (op.cit.:11): «Here, the subtitler has two choices: wait for an appropriate tap to arrive before beginning, or attempt to gain time by having the dialogue list translated».

Segons Sánchez, l'altre mètode en què també es fa primer la traducció —però després el pautatge i finalment l'adaptació— té l'avantatge que el subtitulador identifica les unitats reals del diàleg. El pautatge, en aquest mètode, resulta més ràpid. Un altre avantatge d'aquest mètode —i de l'anterior— és que resulta més fàcil contractar traductors autònoms sense experiència prèvia en subtitulació. Entre els inconvenients, però, cal destacar que els subtituladors, en utilitzar aquest ordre, tendeixen a no buscar solucions alternatives a l'excessiva pèrdua d'informació. Un altre inconvenient és que, com en el doblatge, el traductor no controla el resultat final. A més, sovint, les llistes de diàlegs no es corresponen amb el que realment es diu en pantalla, de manera que fer una traducció d'aquesta llista de diàlegs pot resultar una pèrdua de temps, perquè sempre caldrà repassar-ho amb la versió final filmada.

El tercer mètode consisteix a fer primer l'adaptació, després el pautatge i, finalment, la traducció. Aquesta modalitat s'utilitza sovint quan es fa més d'una traducció d'un sol text en un mateix producte. L'exemple que Sánchez (op.cit.:15) esmenta és prou clar: la subtitulació d'uns episodis de la sèrie *Les Tres Bessones*, del català al castellà, al basc, al gallec, al francès i a l'anglès. En aquest cas, primer es fa el pautatge per als subtítols intralingüístics de l'original (català en aquest cas), de manera que la resta de traduccions es fan a partir d'aquests subtítols.

Hi ha dues opcions, però: fer uns subtítols intralingüístics ja adaptats o bé fer-los íntegres, perquè els traductors de les altres llengües tinguin la versió completa del text. És evident que hauran de fer reduccions, però almenys partiran del text sencer i no d'un text ja reduït que pot tenir el desavantatge d'induir a interpretacions errònies. Amb aquest mètode, s'estalvia temps, ja que només es fa un pautatge per a totes les llengües. De vegades, però, es permet al traductor de cadascuna de les llengües de destinació poder alterar aquest pautatge i, així, ajustar-lo a la sintaxi de cada llengua de destinació.

En el cas del darrer mètode, la traducció i l'adaptació es fan alhora, i el pautatge es duu a terme a part. Tant pot ser que primer es faci la traducció/adaptació com que es faci abans el pautatge.

Segons Sánchez (op.cit.:16), que opina que aquest mètode és el preferible, l'avantatge que ofereix és que una sola persona duu a terme tot el procés i té l'opció de trobar la millor solució per a les restriccions que imposa el mitjà. L'objecció que s'hi pot fer, sempre segons l'autora, és que pocs traductors combinen les habilitats necessàries per a dur a terme totes les parts del procés de subtitulació.

El payoutge, el pot fer el mateix subtitulador o una altra persona. A l'Estat espanyol, en argot professional aquesta altra persona es coneix com a payoutador. Aquest fet és semblant al de l'ajustador en doblatge, que altera el text ja traduït i l'ajusta als moviments de la boca dels personatges. Amb tot, el traductor és qui més bé coneix el text traduït i també el text d'origen, així que sabrà més bé també com adaptar-lo a les restriccions imposades pels moviments de la boca o la llargària de l'oració. Així, de manera semblant, el subtitulador és qui més bé coneix el film a traduir i, per tant, com fer un payoutge que s'ajusti al text i el tingui en compte.

La divisió en subtítols s'ha de fer seguint les intervencions o el contingut de les oracions; amb cura de com es reparteix la informació i com es distribueixen les oracions o els elements de les oracions, intentant no separar sintagmes, per exemple, en una situació ideal. Segons Leboreiro i Poza (op.cit.:317): «De la correcta realización de esta labor dependerá la calidad de las etapas posteriores y, en especial, que la lectura de los rótulos se haga con facilidad». Així, segons aquests autors, cal tenir en compte els factors següents:

- Respectar els canvis de pla.
- Tenir cura de l'entrada i sortida del subtítol.
- Establir un criteri uniforme per a tota la pel·lícula.

Díaz-Cintas (2003:77), en parlar del payoutge, afirma que l'objectiu d'aquesta tasca consisteix a assignar codis d'entrada i de sortida als diàlegs dels actors, dividint-los en unitats traduïbles. El guió resultant, que conté una informació temporal molt detallada, es coneix amb el nom de guió de continuïtat o continuïtat dialogada i, en l'actualitat, amb l'ajut d'ordinadors i d'altres mitjans tècnics, la mesura de parlaments és relativament fàcil.

Potser aquí caldria aclarir que quan es fa el pautatge d'una pel·lícula, aquesta pot perfectament no contenir diàlegs, sinó tractar-se d'un monòleg, per exemple. És a dir, que el pautatge no sempre es fa segons els diàlegs dels diferents personatges, sinó combinant les pauses, la sintaxi i el sentit de les oracions.

El pas següent, la traducció i adaptació, consisteix —com ja hem vist més amunt— a traduir el text de pantalla (és a dir, si hi ha divergències amb la llista de diàlegs, allò que prima és el que realment es diu i no pas el que hi ha escrit), i la reducció del text. Sobre aquest pas, Chaume (op.cit.:138) afirma que el bon traductor hauria d'aprendre a fer les dues coses alhora. De fet, sovint sí que aquestes dues activitats es duen a terme alhora, però generalment és en posteriors revisions que el traductor veu més clar què pot reduir i com fer-ho.

Per a Díaz-Cintas (op.cit.:81), aquesta activitat —anomenada també *sincronització traductora* o *ajust*— la pot dur a terme un altre agent, independent del traductor. En aquest cas, el traductor només s'encarregaria de fer la traducció íntegra del text, sense tenir en compte el pautatge. Tanmateix, Díaz-Cintas també afirma que cada cop són més els que s'estimen que aquesta tasca la faci el traductor/subtitulador.

Un cop realitzada la traducció-adaptació, es duu a terme la simulació. Cal dir que aquest pas, esmentat tant per Díaz-Cintas (op.cit.:82) com per Leboreiro i Poza (op.cit.:319), consisteix en una revisió per part del client. Aquest pas, però, pot no donar-se, com és habitual en el cas dels subtítols electrònics o, si més no, pot ser que no el dugui a terme el client, sinó la mateixa empresa de subtitulació. En tot cas, és important revisar que els subtítols entren i surten correctament, s'adeqüen als paràmetres de quantitat de temps i d'espai i no presenten errors ortogràfics ni tipogràfics (fet encara freqüent). Chaume (op.cit.:138) situa aquesta simulació en l'apartat anterior, traducció i adaptació, però res no fa veure el perquè d'aquesta inclusió.

El pas següent, la impressió per làser —tal com l'esmenten Leboreiro i Poza (op.cit.:319)— consisteix a imprimir els subtítols damunt el cel·luloide. Cal aclarir que no sempre es duu a terme amb aquesta tècnica. Com el mateix Chaume especifica (op.cit.:138): «La impressió làser, que a poc a poc va substituint la

tradicional impressió fotoquímica: l'efecte és el mateix, el raig làser crema la cinta, però la millora del làser és la seua precisió, qualitat, rapidesa i menor dany a la cinta». És a dir, que tot i que alguns autors, com ell mateix, anomenen aquest pas impressió *per làser*, hi ha altres mètodes que encara es fan servir, com per exemple l'òptic —el veurem més endavant, al repàs històric dels subtítols de cinema—. Leboeiro i Poza (op.cit.:315) afirmen que la seva empresa, Bandaparte, va ser la primera l'any 1992 a utilitzar el sistema làser per a subtitular a l'Estat espanyol.

En aquest sistema, un ordinador controla un feix de llum làser molt estret, igual que en una màquina de composició tipogràfica moderna, és a dir, que el feix de llum escriu virtualment el text. El feix triga menys d'un segon a escriure un subtítol de dues línies, després d'això s'activa el fotograma següent.

La claredat de les lletres és molt bona, els contorns es realcen amb una lleugera ombra en enfosquir-ne els marges per la calor. Els mateixos subtítols es configuren informàticament i es poden pautar al vídeo mitjançant un codificador temporal o un comptador de fotogrames. Es tracta d'un mètode més barat que el procés químic, però requereix una inversió costosa en equipament.

Cal dir també que el pas següent, el rentatge del film, es podria incloure perfectament en aquest, ja que és una part de la impressió. Consisteix, com el seu nom indica, a rentar les cintes de cel·luloide on s'han imprès els subtítols amb el mètode làser. Això es fa perquè el raig làser deixa restes de pols de l'emulsió de la cinta i es pot fer amb aigua i sense. També el pas que segueix aquests dos podria considerar-se com una part de la mateixa impressió: visionat de la còpia per comprovar que la impressió i el rentatge s'han realitzat correctament.

Un cop duts a terme els passos anteriors, o sigui, un cop acabada la feina, es lliura el producte al client. Tant Leboeiro i Poza (op.cit.:321) com Chaume (op.cit.:139) acaben aquí el procés. Díaz-Cintas (op.cit.:85), però, hi afegeix un pas més decisiu. Com afirma el propi autor, «es ésta la etapa final sin la cual ninguna de las anteriores tendría su razón de ser»: la transmissió, és a dir, la projecció del film subtitulat.

Segons indiquen Leboreiro i Poza (op.cit.:316), per a subtitular una pel·lícula cal disposar d'una llista de diàlegs en l'idioma original i una còpia del film. I, sobre la llista de diàlegs, és preferible que aquesta sigui l'original. Malgrat tot, no és estrany no disposar de guió. Aquest fet, el recull Díaz-Cintas (op.cit.:76), per exemple:

El problema surge, bien cuando la lista de diálogos no es correcta, lo que ocurre normalmente si no se han registrado los cambios de última hora, o bien cuando dicha lista simplemente no existe, caso de películas antiguas o ciertos programas televisivos.

El termini per a lliurar una subtitulació pot variar molt, segons la companyia, però no és estranya una mitjana d'una setmana per a subtitular una pel·lícula sencera, i fins i tot menys temps. Amb una dedicació completa, es pot traduir un film sencer en tres dies. Si tenim en compte que un film d'hora i mitja conté, de mitjana, uns 1.000 subtítols i fem una mitjana de treball d'uns cent subtítols l'hora, això vol dir unes 10 hores de feina per film.

4.5.2. Els subtítols de televisió

A continuació, veurem el procés que se segueix segons Ivarsson (1992:33-34) en l'elaboració dels subtítols de televisió. El subtitulador de televisió que disposa d'equipament i no treballa amb còpies digitals dels productes que ha de subtitular treballa amb un ordinador personal connectat a un aparell de vídeo amb un monitor i un comptador de temps. L'ordinador està equipat amb un processador de textos dissenyat especialment per a subtitular, el qual projecta els subtítols, al monitor o al vídeo —o a tots dos alhora, preferiblement—, tal com apareixeran a la pantalla de televisió.

El subtitulador visualitza la cinta de vídeo, amb un comptador de temps, i hi marca el temps dels seus subtítols, els escriu a l'ordinador i els insereix al lloc adequat. El codi de temps que està enregistrat a la cinta s'escriu al disquet *al* costat del subtítol, per a assegurar així que l'entrada i la sortida dels subtítols els farà aparèixer al moment en què ho han de fer.

Quan el subtitulador ha escrit tots els subtítols per al programa o pel·lícula, aleshores corregeix el text i passa la cinta de vídeo amb els subtítols, revisa el resultat i fa les correccions que calgui. Ara ja només cal inserir el disquet a l'ordinador o a la unitat

de transmissió o a la màquina de subtítols per a cinema i deixar que el codi de temps de la cinta principal faci córrer els subtítols.

Pel que fa a la subtitulació intralingüística per a televisió a la Gran Bretanya, segons De Linde i Kay (1999:11), el procés que segueix el traductor és el següent: el subtitulador rep una cinta de vídeo amb el programa que cal subtitular, en fa una transcripció de totes les paraules i efectes de so, i ho desa en un arxiu de l'ordinador. Aleshores el subtitulador divideix el text en blocs de subtítols, i un programa creat especialment per a això projecta cada subtítol damunt les imatges del programa a la pantalla de televisió. El subtitulador distribueix i coloreix els subtítols segons cada parlant.

Totes les cintes estan marcades amb codis de temps magnètics (per exemple, *Burnt-In Time Codes BITC* o *Vertical Interval Time Codes VITC*) que actuen com a comptadors i projecten el temps que ha passat des de l'inici de la cinta.

Aquesta informació és crucial ja que identifica la posició de cada fotograma i possibilita al subtitulador la col·locació dels subtítols de manera ajustada. El subtitulador passa la cinta una segona vegada per a enregistrar-hi l'inici i el final de cada línia de diàleg. Aquestes marques actuen com a pautatge d'entrada i sortida de cada subtítol. El programa informàtic enregistra el pautatge en llegir els codis de temps de la cinta, cosa que possibilita un temps ajustat d'aparició i desaparició de cada subtítol. Un cop fet això, sovint s'acaba d'ajustar tot per tal de compensar el lapse de temps que hi ha entre sentir les paraules i posar el pautatge. Aleshores, la cinta ja està llesta per a editar.

El subtitulador torna a passar el programa de televisió. Ara, els subtítols apareixen en seqüència amb la cinta de vídeo ja que totes les entrades i sortides s'han acordat segons el codi de temps. Es fan les revisions finals pel que fa a l'ortografia, la puntuació i el sentit general abans que la cinta estigui llesta per a transmetre-la. L'últim estadi del procés és la selecció del programa amb subtítols per part dels espectadors, cosa que, a la Gran Bretanya —com a Catalunya—, es fa marcant la pàgina 888 del teletext.

Vegem ara una descripció més recent del procés seguit en televisió, segons Tveit (2004:28). Per a aquest autor, el procés que se segueix en l'elaboració de subtítols per a televisió és el següent:

1. Descodificar, que pot resultar força difícil si no es disposa de la llista de diàlegs i la qualitat del so és deficient.
2. Trobar equivalents en la llengua de destinació que es corresponguin pel que fa a la correcció i l'adequació.
3. Entrar el text, la qual cosa generalment implica sobre escriure'l damunt les imatges del vídeo sense la necessitat d'un monitor a part.
4. Condensar deixant de banda les paraules menys importants del text, per tal de facilitar-ne la lectura.
5. Codificar el temps, capturant el text en el mode *rehearse* o manualment a la finestra *In cue* i *Out cue*.
6. Editar, la qual cosa ens permet afegir els tocs finals al text alterant-ne la formulació, el temps i el disseny gràfic.

Per exemple, en la subtitulació de notícies culturals —titulats *Infos Idiomes*— a Barcelona Televisió, el subtitulador realitza la traducció prèviament, en un document de text sense format (*.txt) i el payoutge es fa posteriorment, amb el programa Subtitulació de cintes en obert off-line 3.26, recuperant el text i marcant les entrades i sortides dels subtítols amb el text i les imatges i desant-lo en el format *.sbt o *.ttc.

4.5.3. Els subtítols de vídeo

Pel que fa al procés seguit pels subtítols de vídeo, Ivarsson (1992:130) ens diu que l'única diferència bàsica amb els subtítols de televisió és que s'hi pot permetre una velocitat de lectura més alta, tenint en compte els diferents tipus d'espectadors d'aquest mitjà. Sovint, el que es fa és aprofitar els subtítols fets per a cinema; en vídeo, però, atès l'augment de velocitat que ja s'ha esmentat, els subtítols encara han de ser més condensats.

A diferència del vídeo (o del DVD), en cel·luloide generalment la velocitat es calcula en temps i fotogrames, de manera que a un segon li corresponen 24 fotogrames. La diferència amb el vídeo i el DVD és que en aquests es calculen 25 fotogrames per segon. Aquest fet, per exemple, fa que no es puguin aprofitar els subtítols de cinema per a vídeo o DVD, si no es reajusten posteriorment.

Pel que fa als sistemes que es poden fer servir per a la subtitulació en vídeo, poden ser els mateixos que els de cel·luloide, que els dels subtítols no opcionals de televisió o que els de teletext de televisió.

4.5.4. Els subtítols electrònics

La subtitulació electrònica aplicada al cinema es dona sovint en festivals o filmoteques. Per exemple, aquesta és la situació a moltes filmoteques espanyoles, on la política general és mostrar, sempre que es pugui, la versió original del film.

Així, si el film que s'hi vol projectar no porta subtítols impresos, es fa servir el mètode de subtitulació electrònica.

La subtitulació electrònica consisteix en la projecció o emissió dels subtítols paral·lelament al film o a una obra de teatre a través d'un projector o un *display* de *LED* (panell lluminós).

Tant Gottlieb (1997) com Ivarsson (1992), Ivarsson i Carroll (1998) o Díaz-Cintas i Remael (2007) presenten definicions de la subtitulació electrònica. Així, Gottlieb ens diu que als anys 80 es desenvolupa una tècnica en la qual el film evita tot contacte físic amb els subtítols. Entre altres coses, afirma que aquesta tècnica té l'avantatge que la còpia d'un film es pot projectar en qualsevol moment sense subtítols o en una altra comunitat lingüística amb altres subtítols, exactament com les pel·lícules de la televisió. Amb tot, per a Gottlieb (op.cit.:62), aquest mètode no té prou difusió: «However, this *electronic*⁶³ type of subtitling is not yet commercially viable, so we still have to watch movies at cinema with subtitles *in the picture*».

⁶³ La cursiva és de Gottlieb.

Ivarsson (op.cit.:157) ens adverteix que: «Subtitles do not necessarily have to be impressed on film, recorded on video tape or transmitted during a television broadcast». Per a Ivarsson i Carroll (1998:19), l'ús de la subtitulació electrònica en cinema es dona a festivals petits: «Such systems have become reasonably popular at smaller film festivals and other screenings when the higher cost and possibly low utilisation factor of permanently subtitling a film print seem pointless». Segons els autors (op.cit.:18), el procediment tècnic per a la seva projecció és el següent:

In the most popular systems in use today the subtitles are either shown on a LED display is placed below the screen or a video projector beams the subtitles produced by a character generator, onto the screen but under the image.

Pel que fa a la descripció del procés de la subtitulació electrònica, em basaré en el sistema de l'empresa Softitler, però hi ha altres sistemes que també es dediquen a la subtitulació electrònica, com Cine-text, segons indica Ivarsson (op.cit.:177):

Displays film subtitles above or below the screen using either a LED array or a portable video data projector. Subtitles are prepared on a 286 PC. Synchronization is based either on a film projector shaft encoder which, coupled with a time code generator, gives a feedback signal or on real-time digital analysis of the film soundtrack. Thus the subtitles are not engraved on the film itself, and different language versions can be made for use with one film copy.

A l'Estat espanyol són diverses les empreses que els darrers anys projecten o emeten subtítols mitjançant aquest sistema, com ara Sublimages, Savinem, 36 caracteres o Subtitulam, a banda de Softitler (registrada a Espanya com a Softitular).

Vegem quin és el procés que se segueix en la subtitulació electrònica, tant per part del traductor com dels altres agents que hi intervenen.

En principi, els subtítols es creen exactament igual que si fossin per a ser impresos, però en el procés tècnic hi manca precisament la part d'impressió, que no es duu a terme. Així, els subtítols —un cop confeccionats pel subtitulador— es desen en un arxiu, ja sigui dins el mateix ordinador o en algun altre suport, com ara un disquet, un CD o un llapis de memòria. Aquest arxiu, mitjançant un programa especial, es projecta o s'emet *al* mateix temps que el film, tot i que es tracta de dues activitats separades. Aquesta projecció o emissió en paral·lel es pot dur a terme

automàticament o bé a través d'un temporitzador. També hi ha la possibilitat d'haver enregistrat un codi de barres al mateix cel·luloide que després interpreta un altre aparell a l'hora de projectar el film (sistema Softitler) o bé es duu a terme manualment per part d'una persona que *llança* els subtítols durant la projecció del film.

La subtitulació electrònica resulta de la combinació de la informàtica i de la fibra òptica, mitjançant un panell lluminós, per tal de mostrar-hi el text traduït —o transcrit—, d'acord amb un pautatge que indicarà quan ha d'aparèixer cada subtítol. Les pel·lícules per a subtitular poden ser tant de 35 mil·límetres com de 16, i cadascuna presenta unes especificitats concretes.

El procés de subtitulació electrònica comprèn els elements següents, tant per la preparació del pautatge com per la traducció: un ordinador, un programari específicament dissenyat per a aquesta tasca, un aparell de vídeo o de telecine, fibra òptica, un panell lluminós o *display* ultralleuger modular de díodes d'ambre i lectors de Softcode per al projector.

Sigui quin sigui el suport que s'ha de traduir, el sistema de subtítols electrònics requereix els passos següents. Abans de traduir una pel·lícula, cal pautar el text. Aquesta feina la fa el pautador, que ha de marcar al programa informàtic la durada dels subtítols, com hem vist més amunt. En el cas de l'empresa Softitler, no és el traductor qui pautar la pel·lícula.

Bàsicament hi ha dos mètodes per a pautar una pel·lícula, segons si es disposa del guió o no. Si es té el guió o aquest ha estat transcrit, s'escaneja i es pautar mitjançant l'ús del ratolí o d'un llapis informàtic. Si no es disposa del guió, el pautatge es fa a partir de la pel·lícula, que es copia a vídeo amb un comptador de fotogrames, mitjançant un projector connectat al vídeo i a l'ordinador, i es pautar a partir del discurs oral, senzillament prement una tecla de l'ordinador que marcarà en el programa informàtic en quin fotograma comença cada subtítol.

El final del subtítol no es marca, ja que el panell lluminós amb el text només es manté il·luminat durant cinc segons. Si el subtítol no va seguit per cap altre, es mantindrà cinc segons encès. Si, per contra, el subtítol va seguit per un altre, aquest apareixerà quan ho decideixi el pautador, sigui al cap de cinc segons o de menys. Si, per exemple, el pautador ha marcat que el subtítol següent aparegui al cap de dos segons, el subtítol precedent desapareixerà al cap de dos segons. Així, doncs, només es marca l'inici del subtítol.

La divisió dels subtítols, doncs, es fa segons els fotogrames, és a dir, la mesura és *feet and frame* i, pel que fa a l'espai disponible per als subtítols electrònics, cadascun consta de dues línies i cada línia consta de 36 caràcters.

La qüestió del pautatge és molt important en el cas de la subtitulació electrònica, ja que un agent extern —el pautador— li determina al traductor el temps de què disposa per a traduir el que es diu oralment a la pel·lícula durant aquell lapse de temps. Segons Ivarsson (op.cit.:87): «One of the most important features of a subtitler's work is timing, a process whereby a reasonable balance is struck between the rhythm, the phrases and the logical divisions of the dialogue and appropriate time units and line lengths for the subtitles he is planning to write». Per això, és important un pautatge ben fet (op.cit.:88):

It is much easier for the viewers to understand what is happening if it is quite clear who is saying the words that appear under the picture and the text creates a better illusion of speech if it harmonizes well with the speech rhythms of the language that they hear, even if they do not understand it.

Per últim, Ivarsson (op.cit.:153) adverteix dels perills que representa un pautatge fet per una altra persona que no sigui el mateix traductor, com és el cas precisament d'aquest sistema de subtitulació electrònica: «The fact that the final titles are not cued by the translator but by a technician may aggravate the inadequacy of the subtitling».

A continuació veurem els dos sistemes que fa servir l'empresa Softitler per a projectar en un panel lluminós subtítols electrònics per a cinema: el sistema automàtic i el sistema *màgic*.

4.5.4.1. El sistema automàtic de Softitler

El sistema de retenció de la informació és diferent si es tracta de films de 35 mm o de films de 16 mm i vídeos. En el cas dels films de 35 mm, la informació de la distribució dels subtítols queda emmagatzemada al programa de l'ordinador per a, més tard, imprimir-la al film de cel·luloide amb un codi de barres. Aquests codis de barres són els que mitjançant un lector determinaran quan han d'aparèixer els subtítols al panell lluminós quan es projecta el film. Aquest mètode és el que s'anomena *sistema automàtic*.

4.5.4.2. El sistema *màgic* de Softitler

En el cas dels films de 16 mm o vídeos, la informació sobre la distribució dels subtítols es fa a partir d'un comptador de temps i no de fotogrames (*feet and frame*), de manera que cal fer iniciar la projecció dels subtítols i la del film alhora. Aquest sistema no pot portar les barres d'un film de 35 mm, perquè és més estret.

Durant la projecció de la pel·lícula hi ha d'haver una supervisió, anomenada *llançament* en l'argot de la subtitulació electrònica, ja que es poden produir desfasaments entre el so original i el subtítol —per exemple en canviar el rotlle—, i cal regular-ho. Aquest mètode s'anomena *sistema màgic*.

Un cop s'ha pautat el film, tant si té guió com si no, el traductor del film rep uns arxius que contenen el programari especial per a escriure-hi els subtítols i la pel·lícula que cal traduir, en un VHS o en un CD en format mpeg. El programari permet que els subtítols es puguin emetre per un panell lluminós, mitjançant un ordinador i fibra òptica.

La configuració del programari fa que a la pantalla de l'ordinador del traductor aparegui la informació referent a la numeració que indica dues coses: el número del subtítol i el nombre de *feet and frame* que es correspon a cada subtítol. Aquesta darrera numeració fa referència al pautatge. A les imatges a traduir també apareix el pautatge; és a dir que, tant al vídeo com al disquet, apareix un comptador que determina al traductor quan comença cada subtítol, i és a partir d'aquí que el traductor el tradueix.

El programari també indica l'espai per a escriure-hi els subtítols. Aquí és on va el text traduït corresponent a la numeració del vídeo i de cada subtítol. La traducció es pot revisar i corregir tantes vegades com calgui. Això val tant per al mètode automàtic com per al mètode *màgic*.

4.5.4.3. La projecció dels subtítols electrònics

Un cop pautaada i traduïda la pel·lícula, es pot dir que els subtítols ja estan llestos per a emetre's amb les imatges. Primer s'insereix el disquet amb la traducció en un ordinador connectat al projector de la pel·lícula i des d'un punt on es pugui veure la pel·lícula. Com ja hem indicat abans, els subtítols s'emeten en un panell lluminós, per sota —o per damunt, si convé— de la pantalla de cinema.

Com he indicat més amunt, si el film és de 35 mm, abans haurà calgut imprimir al costat de cada fotograma un codi de barres que ha de llegir un lector col·locat al projector perquè el subtítol s'emeti al panell lluminós quan toqui. Si la pel·lícula és de 16 mm o és un vídeo o un DVD, només caldrà prémer una tecla de l'ordinador amb l'arxiu dels subtítols quan calgui emetre el primer subtítol, i la resta de subtítols aniran apareixent al seu moment segons una divisió purament temporal.

4.5.5. Els subtítols d'òpera, de teatre i d'actuacions en directe

Els subtítols de teatre i d'òpera sovint s'anomenen sobretítols, ja que generalment van projectats o emesos en una pantalla situada al damunt de l'escenari. Ebbe Linde (1967), segons citen Ivarsson i Carroll (1998:19), ja intuïa que això es podria dur a terme:

Since it is too much to expect the audience to know the language well enough to understand the text, a bank of lights should be placed above the stage displaying, in the manner of outdoor electric displays for advertising slogans and news flashes, a continuous [...] translation.

La sobretitulació consisteix, com indica el nom, en títols que van al damunt i no a sota com en el cas de la subtitulació. El que passa és que generalment es tracta de títols que recullen la traducció d'obres de teatre o òperes; que és el que obliga a situar la pantalla o un panell lluminós, com en el cas de la subtitulació electrònica, al

damunt de l'escenari. En el cas de l'òpera, normalment es fa mitjançant la projecció de diapositives damunt d'una pantalla, a causa del ritme més lent que presenta un text en ser cantat, sobretot amb la tornada o altres repeticions, que generalment només es projecten una vegada. En tot cas, sembla interessant remarcar la possibilitat que presenten els subtítols electrònics de sobretitular obres de teatre i òperes, com es fa habitualment en teatres com ara el Mercat de les Flors, el Teatre Lliure o el Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

Se'ls anomena *sobretítols* —en el cas del teatre, l'òpera o, fins i tot, les conferències— perquè van situats al damunt de l'escenari, tot i que de vegades poden anar als costats o, si l'escenari és molt elevat, fins i tot per sota, com en el cas del muntatge de l'obra de teatre *Nora* representada al Teatre Lliure de Barcelona el 8 i 9 de gener del 2005.

Els sobretítols de teatre i òpera presenten una característica específica molt important respecte dels subtítols —o sobretítols de cinema— i és que no poden anar mai pautats, ja que el teatre, l'òpera o les conferències són actes en directe, no enregistrats i, per tant, el ritme pot variar cada dia. Pot ser, per exemple, que en una òpera un dia el públic aplaudeixi una ària, mentre que un altre dia el públic no ho faci. Per això, el llançament dels subtítols s'ha de fer sempre en temps real, manualment.

Actualment molts teatres d'òpera també disposen de pantalletes de cristall líquid situades al darrere de les butaques. Sovint, aquestes pantalles són opcionals en el sentit que no només permeten decidir si volem veure o no els subtítols, sinó que també ofereixen la possibilitat de triar la llengua. Al Gran Teatre del Liceu de Barcelona, per exemple, aquesta funció existeix des del 2001 i permet triar entre la traducció de l'òpera en versió catalana, espanyola o anglesa. En el cas de teatre, es fa servir més que res la sobretitulació electrònica i, en el cas de l'òpera, es fa servir més la projecció de diapositives damunt d'una pantalla.

Una altra possibilitat de projectar els subtítols electrònics és mitjançant unes ulleres, sistema creat per la Universidad Carlos III de Madrid, tal com indica el web de la mateixa universitat:

El Centro Español de Subtitulado y Audiodescripción (CESyA) ha presentado en la VIII Feria Madrid es Ciencia un sistema de subtitulado individualizado para personas con discapacidad auditiva. Este prototipo de gafas de subtitulado ha sido diseñado por un grupo de investigadores encabezado por José Manuel Sánchez Pena, del departamento de Tecnología Electrónica de la Universidad Carlos III de Madrid, y se presentó en el stand que la UC3M instaló para el evento en el Pabellón 10 del IFEMA la semana pasada⁶⁴.

Segons s'explica al web, es tractaria de subtítols tancats, és a dir, opcionals, i estan pensats per a fer-los servir als cinemes, tot i que també es podrien aplicar a sales de teatre i d'òpera i a conferències. El seu funcionament és descrit així:

El prototipo funciona a través de un ordenador que, con un transmisor vía radio de un alcance de 50 metros, transmite en los momentos adecuados los subtítulos del producto audiovisual. Las ondas son captadas por una antena conectada a un circuito controlado por un chip que lleva la persona discapacitada. Este circuito transforma el texto y otra información necesaria para que se muestren correctamente los subtítulos, en señal de video que se manda a las gafas. Finalmente, el usuario lee los subtítulos en una micropantalla acoplada a unas gafas.

Si ens centrem en els subtítols de teatre, aquests es fan generalment a partir d'una còpia en vídeo, DVD o CD amb format avi o mpeg. Aquesta còpia, en principi, és la filmació d'un dels darrers assaigs o representacions de l'obra. Amb l'obra i una llista de diàlegs (o bé l'obra de teatre impresa), el subtitulador elabora els subtítols. Com hem vist més amunt, una de les diferències més grans entre la subtitulació de films i la de teatre és que el pautatge d'una obra de teatre no pot estar prefixat. És a dir, no es pot marcar l'entrada i la sortida del subtítol. El que sí que es fa, evidentment, és la divisió del text en subtítols. És a dir, es determina quants subtítols tindrà l'obra, però la projecció o emissió d'aquests no pot ser mai automàtica.

Generalment, els subtítols de teatre es retoquen força durant l'assaig previ a la representació; perquè molt sovint hi ha hagut canvis, ni que sigui de ritme.

⁶⁴ «CESyA presenta un prototipo de gafas de subtitulado». [en línia] Data de publicació: 17 d'abril del 2007. <<http://turan.uc3m.es/uc3m/serv/GPC/gafasCESyA.html>> [Consulta: 19 abril 2007]

Pel que fa a l'òpera, el sistema és diferent. En general, sembla que els subtítols tendeixen a durar més de la norma. Al Gran Teatre del Liceu de Barcelona, fins a 14 segons. S'hi afegeix sovint més de dues intervencions. El sistema tècnic també és diferent, ja que s'utilitzen dues vies: o bé una projecció de diapositives de Powerpoint o bé la pantalla de cristall líquid situada davant de les butaques dels espectadors.

4.5.6. Els subtítols de DVD

Amb l'arribada del DVD, a finals del segle passat, ens trobem amb un suport nou que presenta unes característiques que el distingeixen enfront del seu antecessor immediat: el vídeo. En primer lloc, la informació que conté és digital, a diferència del vídeo, que és analògica. Això permet una capacitat d'emmagatzematge molt superior; imatges i so amb molta més qualitat, ja que no es deterioren amb l'ús o almenys no tan ràpidament com en els suports analògics, i el fet de poder disposar de diverses pistes de so —fins a 4, en so envoltant— i fins a 32 pistes de subtítols.

Amb tot, el DVD comparteix amb el vídeo la divisió dels segons en 25 fotogrames al sistema PAL i en 30 al sistema NTSC.

Pel que fa a la preparació i enregistrament dels subtítols en un DVD, Ivarsson i Carroll (1998:31-32) indiquen que:

The preparation of subtitles for video DVD is carried out in much the same way as for film or television. The real difference is the way the subtitles are recorded in the DVD master file. Subtitlers still work with a time coded digital or analogue copy, or with a dedicated computer audiovisual hard disk, and a dedicated subtitle preparation system. [...] The subtitle file has first to be converted into individual bitmap files, each subtitle with its in and out times being one bitmap file.

4.5.7. Els subtítols d'aficionats

Probablement, els subtítols d'aficionats —*fansubs* en anglès— són el tipus més recent de subtítols, almenys en l'accepció que se'ls dona avui dia. Ferrer (2005:27) els defineix de la manera següent: «La palabra *fansub* es un vocablo anglófono que designa versiones subtituladas de documentos audiovisuales cuya traducción ha sido realizada por aficionados, y el término se restringe por ahora al mundo de la

animación japonesa o *anime*». Es tracta, doncs, de subtítols anònims penjats a Internet, perquè aquell qui ho desitgi pugui veure un programa subtitulat.

Tot i que Ferrer afirma que es restringeixen a l'animació japonesa, més endavant indica (op.cit.): «No se descarta que existan movimientos similares en círculos aficionados al cine de otro tipo». Efectivament, tant avui dia com a l'any 2005, en què es va publicar l'article de Ferrer, hi havia webs amb subtítols d'aficionats de films, de sèries i de tota mena de textos audiovisuals. El web *SubCAT*⁶⁵ n'és un exemple, amb subtítols en català, tot i que també presenta enllaços amb subtítols d'altres llengües com el castellà, el francès, l'alemany, el txec o l'anglès.

El procés que se segueix en la subtitulació per part d'aficionats d'un programa emès per televisió en un país i disponible a Internet en un altre molt poc temps després, segons explica el diari *El Periódico* el dia 23 d'abril del 2007 és el següent⁶⁶: L'episodi apareix a Internet una hora després de la seva emissió al seu país d'origen, la gent el descarrega, i el tradueixen en equip. Col·loquen els subtítols en un web, des d'on altra gent els agafa i els integra sincronitzats en el capítol per a penjar-los a Internet. Així, al cap d'uniques 10 hores de l'emissió del programa al seu país d'origen, es troba la versió subtitulada a la xarxa. Segons afirmen dos administradors web dedicats a l'elaboració dels subtítols: «Les traduccions són d'una gran qualitat, amb notes i apunts del traductor, que habitualment no es troben en els subtitulats professionals».

Avui dia, però, trobem bàsicament dos tipus de subtítols d'aficionats:

- Enregistrats a les imatges i penjats a Internet com a part indissociable del text audiovisual, com indica *El Periódico*.
- Com un arxiu de text, amb els codis de temps d'entrada i de sortida de cada subtítol, i penjat a Internet perquè qui vulgui se'l pugui descarregar i

⁶⁵ *SubCAT* (portal de subtítols d'aficionats en català) [en línia] <<http://subcat.rescat.net>>. [Consulta: 22 gener 2006]

⁶⁶ Barrena, X. i de Luna, M. «La tele convencional fa aigües davant la inventiva dels internautes» [paper]. *El Periódico*, 23/04/2007, p. 32.

afegir a les imatges, enregistrant-los o no, tal com els trobem al web <http://subcat.rescat.net>.

El procés que se segueix, però, és bàsicament el mateix: o bé es penja només l'arxiu de subtítols, o bé aquest s'enregistra amb les imatges i es penja el document amb les imatges i els subtítols impresos.

Per a l'elaboració d'aquests subtítols, generalment es fan servir programes gratuïts que també es poden descarregar d'Internet, com ara Subtitle Workshop o Media Subtitler. Per exemple, al web SubCat es recomana fer servir Subtitle Workshop amb explicacions sobre on trobar-lo i com penjar els subtítols a la xarxa.

Vegem ara un resum històric de la subtitulació, també aplicat als diferents suports dels textos audiovisuals i, per tant, dels subtítols.

4.6. Història de la subtitulació

4.6.1. Cinema

Els primers subtítols van aparèixer a l'època del cinema mut. Segons Brant (1984:30), citat a Ivarsson (1992:23), el 1909 M.N. Topp va patentar un mètode «for a device for the rapid showing of titles for moving pictures other than those on the film strip». El projeccionista, fent servir un *sciopticon* (una mena de projector de diapositives), mostrava els subtítols a la pantalla sota els intertítols. «However, this was never much more than a curiosity, although similar techniques, with the titles on a film strip instead of slides, have been used from time to time up to the present day».

El primer cinema, com ja hem vist més amunt, és mut i es configura en un llenguatge universal, el de les imatges, segons Brant (op.cit.:11), citat a Gottlieb (1997:50): «Cinema was regarded as a 'universal language', conceived as a new means of expression and characterized by its universality. It promised the abolition of national barriers, a notion that in France in the 1920s was coined 'esperanto visuel'».

Això no vol dir, però, que no hi hagués presència d'elements verbals, ja que sovint apareixien cartes, telegrams o rètols de tota mena. Per exemple, al film francès *Judex*, del 1917, apareix un subtítol en un mur, entre dos personatges.

El 1903, però, apareixen els primers intertítols a la pel·lícula *Uncle's Tom Cabin*, d'Edward S. Porter. Els intertítols es poden definir com el text escrit i imprès que apareix entre les escenes d'una pel·lícula —de vegades, però, fins i tot enmig d'una mateixa seqüència—. En realitat, els intertítols no es deien així, sinó que s'anomenaven subtítols, com ja hem vist en la definició de subtítols donada pel *Diccionari de la Llengua Catalana* de l'Institut d'Estudis Catalans (accepció 2.1). En sorgir el cinema parlat i, per tant, els subtítols com els coneixem ara, aquests van passar a anomenar-se intertítols.

En general, les pel·lícules duïen pocs intertítols, com indica Gottlieb (op.cit.:58) un film de quaranta-cinc minuts en duïa al voltant de vint. Amb tot, alguns directors en feien servir més. Per exemple, a *Octobr*, del director rus Eisenstein, n'hi ha 270. Al capítol anterior ja hem vist quin és el procés que se segueix en la traducció dels intertítols, tot i que aquests sovint també se subtitulaven o, fins i tot, es traduïen a la vista.

Amb l'aparició del cinema sonor, a partir del 1927, els productors de cinema s'enfronten a un problema nou, segons Dinnensen i Kau (1983:53), citats a Gottlieb, (op.cit.:50-51):

The language problem was great during the first years of sound film, and this was one of the reasons why in the '20s it took so long before the major production companies turned to sound. Hollywood was simply afraid of losing its leading position in the world market.

Pel que fa als subtítols, l'exemple més antic d'un film sencer subtitulat és la pel·lícula francesa *Mireille*, del 1922, que duïa subtítols centrats i impresos sobre les imatges, tot i que el film era mut. Els subtítols en una pel·lícula sonora, tal com els entenem avui dia, ja els trobem a la primera pel·lícula sonora de la història: *The Jazz Singer* (1927) d'Alan Crosland, que es va projectar amb subtítols, tot i que anys més tard de l'estrena. Cal tenir en compte que aquesta pel·lícula, com moltes altres de

l'època⁶⁷, combinava els intertítols amb el so. Segons Izard (2001a:197), la primera projecció del film a París duia els intertítols en francès (en substitució dels anglesos originals) i subtítols —també en francès— i simultanis als diàlegs en anglès, però no sota les imatges, sinó en una pantalla lateral com en la subtitulació electrònica. La continuació del film, *The Singing Fool* (1928), es va projectar a França el 26 de gener del 1929 amb subtítols en francès.

També a Dinamarca es va projectar la pel·lícula *The Singing Fool*, amb subtítols en danès, el 17 d'agost del 1929. A Itàlia també es van passar films subtitulats el 1929; a Holanda, el 1930; i el gener del 1932 a la Gran Bretanya.

Pel que fa a Catalunya, segons indica Romaguera (1992:39), *The Jazz Singer* es va exhibir el 1929 en versió muda a Barcelona al cinema Coliseum i l'any 1931 es va tornar a projectar en versió sonora amb el títol *El ídolo de Broadway*, tot i que Romaguera no indica si era traduïda o no (op.cit.:41).

Els primers subtítols en espanyol van arribar a Barcelona el 1930, també al cinema Coliseum, amb l'estrena de la pel·lícula *The Love Parade* (1929), d'Ernst Lubitsch, tot i que només estaven subtitulades les parts cantades.

Pel que fa a la primera pel·lícula subtitulada en català, Romaguera (op.cit.: 103) ens diu que l'entitat patriòtica Palestra va organitzar, el maig del 1931, un cicle de cinema, on es van projectar les pel·lícules *Amèrica* (1924), de D.W. Griffith; *El setè cel* (1927), de Fran Borzage; *Dos amants* (1928), de Fred Niblo; *El capità Salvació* (1927), de J.S. Roberston, i *Per la raó i el dret* (1927), de W.S. Van Dyke.

Segons una notícia apareguda a la revista *Mirador* el 21 de maig del 1931 els films es va passar amb els rètols redactats en català; com també s'assegura en un article de Josep Palau, citat per Romaguera (op.cit.:106) publicat a la mateixa revista el 4 de juny del 1931: «Per acabar diré que l'aparició del primer títol en català fou saludada

⁶⁷ Fins i tot *Modern Times* (1936) de Charles Chaplin encara presentava intertítols, tot i ser sonora.

amb una entusiàstica ovació que volia dir: La temporada vinent els films que a Catalunya es projectin davant dels catalans han d'anar retolats⁶⁸ en català».

L'11 de gener del 1932, l'entitat Palestra organitza una altra sessió, al cinema Kursaal, amb la projecció de la pel·lícula *La taqui-meca* —una «deliciosa opereta», tal com consta al programa de mà—, com també documentals i dibuixos animats sonors tots amb rètols en català. L'última sessió que Palestra va organitzar va ser l'11 de maig del mateix any, amb la projecció al cinema Fèmina de la pel·lícula *El delator* (1929) d'Arthur Robinson, del documental *Les meravelles del fons de la mar*, els dibuixos animats *Toby, debutant* i la filmació de la manifestació cívica Pro Estatut de Catalunya. Les sessions eren amb «títols estrangers subtitulats en català», tal com constava al diari *L'Opinió*, del mateix dia, segons Romaguera (op.cit.:107-109)

A partir d'això, sembla clar que les primeres pel·lícules subtitulades al català es van projectar el 1931, però curiosament al mateix llibre Romaguera (op.cit.:42) afirma que la projecció del primer llargmetratge subtitulat en català va ser el 4 de maig del 1933 dins la *Setmana de Cinema Català*, organitzada pel Comitè Pro-Catalanització. Es tractava d'una pel·lícula alemanya, *Gloria*, dirigida per Hans Behrendt i produïda per Pathé-Natan. Tot i que la pel·lícula era alemanya, se n'havia fet una versió francesa, que és la que es va passar subtitulada en català a Barcelona. Cal dir, d'altra banda, que el primer film doblat (anomenat *de dobles*, aleshores), *Draps i ferro vell*, també és del 1933, i es va exhibir en motiu de la mateixa *Setmana de Cinema Català*.

Segons Izard (op.cit.:196), els primers subtítols es feien ja als mateixos Estats Units, però bàsicament en només tres llengües: francès, alemany i castellà. Les còpies, però, no sols es distribuïen als països de la llengua corresponent, sinó també als països que tenien un d'aquests idiomes com a segona llengua.

⁶⁸ En aquella època el català sovint feia servir el terme *rètols* per a fer referència als *subtítols*.

Les versions subtitulades en espanyol es projectaven, per exemple, a Portugal —no cal dir que també a Catalunya—, les versions subtitulades en alemany es projectaven a Holanda o Polònia, i les versions en francès es projectaven a Turquia, Romaniaa o Grècia. Això també és el que ens diu Sokoli (2000:54):

Due to the lack of interest of the Hollywood majors in such small market, there was no effort on their part to translate the films in Greek. [...] The solution then was to distribute the French subtitled version in the Greek cinemas, as happened with the intertitles. [...] French was the language of diplomacy and culture, widespread in Greek schools. In short, it was the foreign language the educated Greeks could speak.

Una altra solució, segons Izard (op.cit.:197), consistia a tallar les escenes dialogades i inserir-hi intertítols o bé fer-ne un resum, també amb intertítols, dels primers 15 o 20 minuts. Aquesta pràctica es feia servir als Estats Units, però el 1930 es va ampliar el nombre de llengües a les quals subtitular. Així, el 1933, la subtitulació s'havia establert a tot arreu. Segons Brant (op.cit.:27) i Groenewold (1986:5), citats per Gottlieb (op.cit.:60), el mateix any es va començar a produir subtítols a gran escala a França, Hongria i Suècia.

Els primers subtítols, segons Holck (1970:30), citat també a Gottlieb (op.cit.:61), es projectaven sobreposats a les imatges des d'un film on només hi havia els subtítols, amb el que s'anomena mètode òptic. Aquest sistema encara es fa servir actualment, sobretot a festivals i a alguna televisió, com per exemple la belga. Aviat, però, es van inventar sistemes per imprimir els subtítols al cel·luloide. El primer va ser l'anomenat mètode químic i és el que veurem continuació.

4.6.1.1. El mètode químic

El 1930, un inventor noruec, Leif Eriksen, va patentar el primer mètode per a imprimir títols directament a les imatges del cel·luloide. Primer s'humectava la capa de l'emulsió per a estovar-la. Els subtítols es feien de manera tradicional i s'imprimien en paper. Després es feien plaques tipogràfiques molt petites mitjançant un procés fotogràfic per a cada subtítol (les lletres només feien uns 0,8 mil·límetres d'alçada).

El 1935, l'inventor hongarès O. Turchányi va patentar un mètode en què les plaques s'escalfaven fins a una temperatura prou alta per a dissoldre l'emulsió del film sense haver-ho d'estovar amb cap bany. Amb tot, aquests processos costaven de controlar i els resultats sovint eren imprevisibles, amb lletres poc definides. L'emulsió que s'acumulava al voltant de les lletres també costava molt de tractar i les lletres molt gravades acumulaven brutícia molt ràpidament. Malgrat aquests inconvenients, aquesta tècnica és la que s'ha fet servir en alguns laboratoris cinematogràfics de l'Europa de l'est i d'Amèrica del sud fins als nostres dies. Segons Leboreiro i Poza (2001:315), aquest mètode es va fer servir a l'empresa Bandaparte des dels seus inicis, el 1987, fins a l'any 1992.

El 1932, R. Hruska, un inventor de Budapest, i Oscar L. Ertnæs, d'Oslo van patentar simultàniament una tècnica millorada per a imprimir els subtítols directament damunt les còpies de cel·luloide. Una capa molt fina de cera s'aplicava a la part de l'emulsió de la còpia acabada de cel·luloide. Les plaques impressores es col·locaven en una mena de premsa, on cada placa s'alimentava i s'escalfava fins a una temperatura d'uns cent graus i, una a una, s'imprimien en una capa de parafina a la part inferior del fotograma. La parafina de sota les lletres es fonia i s'apartava, exposant-la així a l'emulsió. Aquest procés es repetia amb tots els fotogrames on havia d'aparèixer el subtítol, segons la durada del diàleg. El mateix procediment es feia per al subtítol següent i així successivament al llarg de tot el film.

Un cop acabat el procés d'impressió, el film es col·locava en un bany de lleixiu, que dissolia l'emulsió a la qual havia estat exposat, i es deixava només el film de nitrat transparent o d'acetat. Aquest procés creava lletres blanques clarament llegibles en

pantalla, tot i que els marges de les lletres eren lleugerament desiguals perquè la parafina tenia una consistència no uniforme provocada per la penetració del fluid de l'aiguafort, que no era constant. Més tard, el procés es feia automàticament mitjançant un comptador que inseria les plaques, comptava els fotogrames del rotlle i garantia que els subtítols anessin al seu lloc i tinguessin la mateixa mida.

4.6.1.2. El mètode òptic

Molt aviat es van fer servir altres mètodes per a copiar els subtítols, fotografiats, a la mateixa còpia del film. Primer es fotografiaven els subtítols en una pel·lícula separada i es projectaven fotograma a fotograma. Aviat es va veure que es podien copiar simultàniament el negatiu de la pel·lícula i el film amb els subtítols, de la mateixa llargada, amb els fotogrames d'entrada i sortida sincronitzats amb el so. Aquesta operació requeria molt menys temps que el procediment de repetir l'exposició fotograma a fotograma, molt més lenta.

Amb aquest mètode per a imprimir subtítols per al cinema, els laboratoris Filmtekst d'Oslo, els Ideal Film d'Estocolm i els Titra-Film de París, dels germans Kagansky, van dominar el mercat europeu subtitulador des del 1933 fins a mitjans dels 50.

Al començament, els subtítols es tipografiaven (sovint amb un linotip), s'imprimien en paper, es fotografiaven i es feien les plaques per a cada composició. Més endavant, amb l'adopció de tècniques noves en la indústria impressora, va aparèixer la composició tipogràfica fotogràfica (per exemple, a Cinétype) i, més tard, encara va aparèixer la composició tipogràfica informatitzada.

Com a conclusió, es pot dir que els processos químic i òptic que es van fer servir per a subtitular van canviar molt poc en 60 anys. Encara eren manuals, requerien molta feina i la qualitat del resultat variava considerablement.

4.6.1.3. El mètode làser

Avui dia el sistema que es fa servir més usualment és el làser; el sistema químic i el sistema òptic han estat substituïts per aquesta tècnica que va inventar Denis Auboyer a París el 1988. Aquell any es va començar amb films de 35 mm i, uns anys més tard, també amb films de 16 mm. Segons Ivarsson i Carroll (1998:17), la preparació dels subtítols impresos amb làser no varia gaire dels altres sistemes, però es realitza amb ordinador, amb tot el que això comporta: «As subtitles are computer typeset they can be rehearsed on a video display by means of time coding or frame-counting». Aquests autors (op.cit.) defineixen el procés d'impressió de la manera següent:

The files are then transferred electronically to a computer that converts the files to a machine-readable format which in turn controls the laser engraving process by means of two mirror galvanometers. A high precision, high power laser beam writes the subtitles on the film, evaporating the emulsion but leaving the carrier material intact.

Tot i que avui dia gairebé només es fa servir el sistema d'impressió làser, encara alguns subtítols costen de llegir, perquè no es destaquen prou i es confonen en fons clars. En aquest sentit, cal combinar tècnica amb usabilitat per tal de fer els subtítols plenament aprofitables. Això és així, probablement, perquè les lletres no porten relleu, segons els autors (op.cit.): «Although not specifically designed to generate a border, this effect is most welcome since it greatly improves the legibility of the subtitles when the film background does not offer much contrast to the white of the lettering, e.g. against snow, polar bears or plain white walls».

4.6.2. Televisió

Pel que fa a la televisió, segons Gottlieb (1997:62), els subtítols d'aquest mitjà van seguir molt de prop els passos dels subtítols per a cinema i són tan antics com la mateixa televisió. El 14 d'agost del 1938 la BBC va emetre la pel·lícula alemanya *Der Student von Prag* (1935), amb subtítols en anglès. Però els primers subtítols, tant d'abans com d'immediatament després de la 2a Guerra Mundial no eren genuïns, ja que eren els mateixos que els del cinema.

Aviat es va veure que els subtítols per a cinema provocaven un seguit de problemes i costaven de llegir a la pantalla del televisor. Una raó d'això és la diferència de velocitat a la qual es poden llegir els subtítols a la televisió en comparació amb el cinema, com ja hem vist més amunt. Tanmateix, la raó principal és que, en televisió, la imatge té menys contrast i resolució que en una pantalla de cinema.

Així, als països on es feia servir el procés òptic per a subtitular pel·lícules, el primer mètode que es va provar a la televisió va ser fer servir la banda amb subtítols ja existent i passar-la simultàniament amb la pel·lícula original sense subtitular. Les imatges es mesclaven electrònicament amb les imatges del film, de manera que els espectadors creien que els subtítols eren al film. D'aquesta manera també es podia controlar la claredat de les lletres. Si no es disposava del rotlle amb els subtítols de cinema, es podia demanar a una altra companyia que fes subtítols per a films. Aquest mètode encara es fa servir avui dia ocasionalment.

El procés de subtitulació òptica per a televisió era força laboriós, però resultava barat i segur. El mètode consistia a escriure els títols en un paper, filmar en fotogrames cada subtítol amb una càmera, posar el negatiu resultant en un escàner i, llavors, deixar que el traductor hi posés els subtítols manualment, un a un, sincronitzant-ho amb el programa. També hi havia la possibilitat de fer servir un sistema automàtic per a posar-hi els subtítols —més o (sovint) menys segur— amb l'ajut d'unes marques a l'extrem del cel·luloide.

Les imatges amb els subtítols es mesclaven aleshores amb les del programa de televisió i es transmetien o, si calia, s'enregistraven. Per tal d'assegurar-se que els subtítols fossin clarament visibles fins i tot en un fons clar, a molts països s'hi

afegien bandes negres com a fons i a la part de sota de les imatges al llarg de tota la pel·lícula.

En un estadi més avançat, les companyies de televisió van començar a fer servir un altre mètode: quan es van començar a fer servir generadors de títols (tituladores) de diverses menes per a inserir títols directament a la imatge televisiva mitjançant l'electrònica. Això va obrir les possibilitats de generar subtítols directament a la mateixa imatge transmesa. Aquests aparells també permetien estalviar-se el fons negre i fer servir, en canvi, lletres ombrejades o de colors. Amb tot, les tituladores van resultar poc pràctiques per a subtitular en grans quantitats.

L'hivern del 1958-59, la televisió danesa (DR) va llançar una tècnica nova que consistia a projectar, durant la transmissió, els subtítols en danès. Aquests anaven impresos en un rotlle de paper damunt les imatges de la pel·lícula. El subtitulador havia de passar el rotlle, subtítol a subtítol, i prémer un botó que activés la càmera que fotografiava el subtítol. Aquest mètode òptic —anomenat en aquella època *subtitulació electrònica*⁶⁹— es va fer servir a la DR ben bé fins l'any 1982, és a dir, durant 23 anys.

La segona meitat dels 70, van aparèixer dos sistemes basats en l'ús d'un processador de textos amb un programa especial per a subtitular que feia possible escriure subtítols de manera idèntica als que apareixien a la pantalla de televisió. Aquest sistema basat en l'ús del processador de textos fa servir un generador de caràcters controlat per ordinador en el transmissor. Es tracta d'un sistema menys sofisticat, però molt més barat que una tituladora. Quan el subtitulador pautava l'entrada d'un subtítol nou, els caràcters es generen electrònicament i es mesclen amb la imatge transmesa. Exemples d'aquest sistema són el *BBCTV's Television Electronic Characters (TEC)*, que va ser inventat per Bengt Modin i es va començar a fer servir el 1981, i l'*Screen Electronic System*, que va aparèixer més o menys a la mateixa època.

⁶⁹ Per a mi, però, la subtitulació electrònica és la que emet els subtítols en un panell lluminós.

L'estiu del 1981, Dinamarca va ser un dels primers països del món que va passar a fer servir els subtítols electrònics de televisió (diferents dels subtítols electrònics de cinema). En aquest mètode, el subtitulador encara escrivia els seus subtítols en paper. Uns tipistes els transferien aleshores manualment a un disquet de 8 polzades. En aquest disquet, el subtitulador marcava les entrades i sortides de cada subtítol, mentre feia anar una cinta de vídeo codificada temporalment. Quan es transmetia el programa, el senyal filmic —des d'una cinta de 2 polzades amb el temps marcat— connectava automàticament amb els subtítols.

El 1989, alguns canals de televisió europeus van introduir una forma nova completament electrònica de subtitulació. Amb aquest mètode, encara en ús, s'estalvien tots els passos intermedis. Els subtítols s'introduïen de la mateixa manera com s'ha descrit més amunt, però l'escriptura, l'edició i el payoutge es feia mitjançant un sol procediment: en petites unitats de subtitulació basades en un PC.

Els equips informàtics tenen ara funcions útils que faciliten la tasca del payoutge al subtitulador i l'ajuden a trobar el temps adequat de projecció per a cada subtítol, però no s'ha tingut en compte el suport lingüístic. Sovint encara avui no duen diccionaris, ni correctors gramaticals ni cap mena de programa de traducció a les unitats de l'*Screen PU 2000*, programa informàtic que encara es fa servir actualment. Amb tot, Gottlieb (op.cit.) considera que —tenint en compte que els programes de televisió subtitulats sovint es transmeten sense haver estat corregits per lectors, productors o altres professionals— és impressionant els pocs errors que hi apareixen. Tot i això, sembla que seria molt bona idea equipar tots els programes subtituladors amb correctors lingüístics i altres facilitats.

L'altre sistema aparegut als anys 80 per a subtitular retransmissions a través de la televisió es basa en el principi del teletext. Un ordinador genera senyals en les dades d'imatge i provoca una resposta segons la qual una tituladora crea caràcters en el receptor i els mescla amb la imatge televisiva si se selecciona la pàgina específica del teletext.

En el teletext, la informació codificada digitalment —caràcters o altres elements visuals— es transmet en poques línies disponibles que no formen part de les imatges

visibles de la pantalla. Com que es mostren 25 fotogrames per segon, almenys es disposa de 50 línies per segon —cadascuna amb 360 bits— per a aquesta informació. Mitjançant un descodificador incorporat dins l'equip, aquesta informació és controlada per una tituladora i fa possible substituir les imatges pel text o mesclar-lo amb les imatges. Amb el comandament a distància, l'espectador pot seleccionar a través del teletext una pàgina de 24 x 40 caràcters amb notícies, la previsió del temps, la programació, l'esport o altres informacions, etc. S'hi poden emmagatzemar més de 800 pàgines i en una d'específica, hi van els subtítols.

Segons explica Neves (2005:109), els subtítols tancats —*captions* en anglès— es van fer servir per primer cop als Estats Units el 1971 durant la *First National Conference on Television for the Hearing Impaired*, celebrada a Tennessee. Els primers programes subtitulats per a sords, als EUA, van ser un episodi de *French Clef* i un de *Mod Squad*, tots dos emesos l'any 1972. A partir de l'any següent, el 1973, les notícies del canal PBS es tornaven a emetre subtitulades per a persones amb discapacitat auditiva. Es tractava, però, de subtítols oberts en tots tres casos.

Als Estats Units, dos eren els sistemes que competien per tal de dur a terme la subtitulació tancada dels programes subtitulats. El que va guanyar va ser l'anomenat *Line 21*, tècnica que consisteix a situar subtítols tancats a la línia 21 del *vertical blanking interval* (VBI) del senyal de vídeo. El mètode de codificar que es fa servir als EUA permet col·locar dos caràcters d'informació a cada fotograma de vídeo i hi ha 30 fotogrames per segon. Això vol dir uns 60 caràcters per segon o uns 600 per minut (wpm). El sistema permet poc més que l'alfabet llatí bàsic, nombres i símbols. Tot i que hi ha una certa flexibilitat pel que fa als mínims estilístics, aquestes restriccions tècniques han estandarditzat els subtítols tancats als EUA en text escrit en majúscula. Els subtítols tancats tampoc no suporten blocs gràfics o pàgines múltiples, però sí cursiva i poden arribar a presentar-se en 8 colors.

El 16 de març del 1980, altres canals privats van començar a emetre programes amb subtítols tancats als EUA: l'ABC, la pel·lícula *Force 10 from Navarone*; l'NBC, *The Wonderful World of Disney*, i la PBS, *Masterpiece Theatre*.

El 1982, el National Captioning Institute (NCI), va crear la subtitulació simultània, per a noticiaris, emissions en directe i esdeveniments esportius retransmesos per televisió.

Pel que fa al sistema teletext, present a Europa, es va crear al Regne Unit als anys 70. Aquest sistema també oculta el senyal al VBI, però, a diferència del sistema *Line 21*, ho fa al final de les línies 6 a 22 i 318 a 335. Segons Neves (op.cit.), el teletext va néixer com a projecte d'enginyeria dut a terme entre la BBC, l'ITC (Independent Television Authority) i els investigadors de la University of Southampton. El 1974 es va provar experimentalment i el 1976 ja va començar a utilitzar-se habitualment a tot Anglaterra.

De manera paral·lela, a França es va desenvolupar un altre sistema, l'anomenat *ANTILLOPE* (*Acquisition Numérique et Télévisualisation d'Image Organisées en Pages d'Écriture*). Es va fer servir per primer cop el 1977, però sembla que no va tenir gaire èxit i a inicis dels anys 90 es va substituir pel sistema teletext.

Bàsicament, el sistema teletext permet dues funcions: oferir informació mitjançant diferents pàgines sobre diferents temes o proporcionar subtítols tancats per a persones amb discapacitat auditiva. Malgrat que tot fa preveure una substitució immediata d'aquest sistema —només cal veure la ràpida implantació de la televisió digital terrestre (TDT)—, el teletext encara és operatiu en la majoria de televisions europees.

El canvi que s'està produint actualment de televisió analògica a televisió digital proporciona també millores en aquest terreny, on els subtítols per a persones amb discapacitat auditiva presenten major accessibilitat i llegibilitat. Segons Neves (op.cit.:114), entre els desavantatges del teletext, hi ha les limitacions textuais, no poder enregistrar els programes amb vídeo —només alguns models d'aparells de vídeo ho poden fer— o el fet que cal prémer desactivar i activar el teletext cada cop que canviem de programa. Un altre inconvenient pot ser que per a cada canal calgui marcar una pàgina diferent.

Avui dia, són molts els països que disposen d'una legislació respecte de l'accessibilitat. En aquest sentit, destaca la dels Estats Units, per pionera, però també avui dia ja n'hi ha en l'àmbit europeu. Cada estat té les seves. Per exemple, a la Gran Bretanya, el *Broadcasting Act* del 1990, que pretén que l'any 2010 s'arribi al 90% de programació subtitulada. De fet, la BBC té l'objectiu d'arribar al 100% l'any 2008. A l'Estat espanyol, existeix la *Llei 51/2003 d'igualtat d'oportunitats, no discriminació i accessibilitat universal de les persones amb discapacitat i les tecnologies de la societat de la informació*. Això comporta que les televisions subtitulin cada cop més programes, amb l'objectiu que algun dia s'arribi al 100% de la programació a tots els països de la Unió Europea, segons consta en una directiva del 15 de desembre del 2003.

Televisió de Catalunya (TVC) va començar a utilitzar el servei de teletext el 1990. Els darrers quatre mesos d'aquell mateix any es van emetre 16 pel·lícules subtitulades i 11 capítols de la sèrie de producció pròpia *La Granja*. Dos anys més tard, el 1992, es va iniciar la subtitulació del *Telenotícies Nit*. Des d'aleshores, el nombre de programes i hores subtitulades ha anat creixent exponencialment. Així, de les 43 hores subtitulades el 1990 es va arribar a 5.572 el 2004. Si prenem com a referència els programes subtitulats i no les hores, tenim que el 2006, la setmana d'agost que va del dia 14 al 20, a TV3 es van emetre 159 programes subtitulats d'un total de 268, cosa que implica un 59,32% de la programació total. El Canal 33, per la seva banda, va emetre 200 programes d'un total de 338, la qual cosa suposa un 61,53% de programes subtitulats.

La Unió Europea, a partir de diferents congressos i reunions executives, ha dictaminat un seguit de directrius per tal d'intentar regular l'homogeneïtzació dels criteris, sobretot en relació amb la televisió digital terrestre. Segons Neves (op.cit.:116), la televisió digital comportarà, entre altres coses, que els subtítols formin part de la imatge com a *bit-maps*, fet que permetrà gran varietat de fonts, gràfics i colors, i possibilitarà que es puguin enregistrar fàcilment. Els subtítols ja no s'emmagatzemaran en pàgines de teletext, per tant ja no caldrà utilitzar números de pàgina que canviïn de canal a canal i que cal activar i desactivar cada cop que canviem de canal. Amb tot, segons l'autora, no tot està resolt encara, ja que

actualment hi ha dos sistemes operatius de subtitulació via digital i, un d'ells — potser el més avançat— exigeix un descodificador especial.

Cal dir que la televisió digital terrestre (TDT) ja és una realitat, almenys a estats com l'espanyol, on el 2010 deixarà d'emetre's mitjançant el sistema analògic. Efectivament, com pronosticava Neves, els subtítols de la TDT no requereixen de cap fons, presenten tipus de lletres més fàcils de llegir i es poden activar directament amb un botó del comandament a distància, sense haver d'anar a la pàgina del teletext; amb la qual cosa s'unifica el criteri per a tots els canals i no desactivar la pàgina per a canviar de canal.

A més, la TDT permet dur més pistes de so, amb la qual cosa es pot disposar de més d'una pista, per exemple, per a l'audiodescripció; com és el cas de TVC, que, en alguns films, a banda d'oferir la versió original i la doblada també proporcionen una versió audiodescrita.

4.6.3. Vídeo i DVD

Pel que fa al vídeo i al DVD, com ja hem vist, el sistema per a l'elaboració dels subtítols és gairebé el mateix que per a televisió, el que canvia és el mètode d'impressió.

El vídeo va aparèixer a finals dels anys 70 i durant la dècada dels anys 80 la seva presència era tan important que va arribar a suposar una competència a les sales de cinema. Moltes van plegar i més d'un poble o barri de ciutat se'n va quedar sense. Avui dia les cintes de vídeo gairebé han desaparegut del mercat. Es fan servir encara —curiosament— en l'elaboració dels subtítols per part dels subtituladors; tot i que cada vegada més es veuen substituïdes per còpies en CD, en format avi o mpeg, més manejables i també reproduïbles des de l'ordinador —l'estació de treball habitual del subtitulador.

Des de finals de la dècada dels anys 90, el DVD ha rellevat les cintes de vídeo i, tot i els avenços que suposa respecte del seu antecessor immediat, sembla que el DVD també ja té els dies comptats. Actualment, la tècnica avança a tal velocitat que es fa difícil de preveure com evolucionarà el mercat. El suposat substitut del DVD ja es

troba en el mercat: el Blu Ray. Fins fa molt poc, aquest competia amb un altre format, l'HD DVD, tot i que el fabricant d'aquest darrer, Toshiba, ha decidit finalment abandonar-ne la producció, tal com s'anuncia, per exemple, al web <http://www.3cat24.cat>⁷⁰ del 19 de febrer del 2008. La diferència bàsica d'aquests dos nous suports respecte del DVD tradicional és, bàsicament, l'augment de la capacitat, que permet una millor qualitat d'imatge i més emmagatzematge.

Malgrat tot, fa l'efecte que les preferències del públic van per altres camins. Avui dia, descarregar-se pel·lícules o programes sencers per Internet és tan fàcil que més aviat sembla que precisament l'alternativa al DVD serà la manca de suport físic estable. La qualitat d'aquests productes descarregats d'Internet de vegades no és tan bona com en un DVD, però sembla que al públic no li importa tant això com el preu i també la facilitat amb què es poden manipular. Com hem vist a l'apartat dedicat a la subtitulació d'aficionats, a aquests textos audiovisuals també se'ls poden inserir subtítols o poden presentar més d'una banda sonora.

⁷⁰ «Toshiba perd la guerra contra Sony i abandona la fabricació de l'HD DVD» [en línia] *3cat24.cat*. <<http://www.3cat24.cat/noticia/257003/societat/Toshiba-perd-la-guerra-contra-Sony-i-abandona-la-fabricacio-de-lHD-DVD>>. [Consulta: 1 març 2008]

4.6.4. Subtítols electrònics

Segons afirma l'empresa Softitler, la subtitulació electrònica va ser creada el 1984 per un arquitecte florentí, Fabrizio Fiumi, que la va registrar sota la marca Softitler. L'any següent, el 1985, del 12 al 16 de desembre, va tenir lloc l'estrena del sistema, en ocasió del *Festival de Cinema Independent de Florència*.

Segons el mateix Fiumi, en una entrevista al diari de Montréal *Le Devoir* el 18 d'agost del 1990⁷¹, l'invent el va propiciar la fascinació pels mitjans audiovisuals, sobretot pel cinema, que li va despertar una estada a Amèrica del nord (el Canadà i els Estats Units, sobretot a Los Angeles).

Un altre motiu que va propiciar l'invent va ser la preocupació d'abaratir els costos de subtitulació dels films arran d'una estada a Creta, durant la producció d'una pel·lícula, cosa que li va fer descobrir les dificultats dels llargmetratges de baix pressupost per tal de ser distribuïts quan, a més, calia afegir-hi les despeses de subtitulació.

Un altre aspecte molt important que va portar Fiumi a desenvolupar el sistema de la subtitulació electrònica va ser el desig de respectar les imatges del film que es veuen alterades en imprimir-hi els subtítols.

⁷¹ Reed, F. «Le FFM innove avec une méthode révolutionnaire de sous-titrage» [paper] *Le Devoir*. 18/08/1990, núm. 192.

4.6.5. Subtítols d'aficionats

Ferrer (2005:27) explica que els primers subtítols d'aficionats ja va aparèixer als anys noranta. Anaven impresos en cintes de vídeo i es distribuïen en mà o per correu. Aquest tipus de subtitulació va néixer als Estats Units d'Amèrica.

Els fansubtituladors —com s'anomena als aficionats que realitzen aquests subtítols— connectaven el reproductor de vídeo a l'ordinador i «creaban a partir de la traducció un archivo de imagen sobre el cual trabajar. Mediante un sencillo programa para sincronizar se montaba imagen y texto». Un cop s'acabaven els subtítols, es passaven a una còpia de VHS i s'intercanviaven amb altres aficionats. De vegades les còpies es venien a preu de cost, perquè la traducció era —i és— sense ànim de lucre.

Com ja hem vist més amunt, avui dia els subtituladors aficionats tradueixen el text audiovisual (film, sèrie, etc.) i penjen el fitxer dels subtítols a Internet o bé enregistren els subtítols amb les imatges i també els penjen a Internet, perquè la gent se'ls descarregui.

De moment, el repàs històric i tècnic als diferents suports de subtítols s'acaba aquí, però és fàcil pensar que durant propers anys continuarà l'expansió tecnològica de la subtitulació i es fa difícil preveure quins en seran els nous sistemes.

Al llarg d'aquest capítol dedicat a la subtitulació s'ha ofert una definició del terme subtítol capaç d'englobar tots els tipus existents d'aquesta modalitat de traducció audiovisual. Tot seguit, hem vist les característiques principals de la subtitulació, mitjançant les restriccions que presenta, i analitzant les prioritats i estratègies de què disposem per a fer-hi front, per a comprovar que les suposades restriccions de la subtitulació no sempre són exclusives d'aquest tipus de traducció i, en tot cas, no són suficients per a justificar la seva exclusió dels estudis de traducció. D'altra banda, el subtitulador disposa, com en altres tipus de traducció, d'estratègies per a fer-hi front. També s'ha repassat el concepte de normes tot aplicant-lo a la subtitulació i s'han analitzat diferents llistats de normes extratextuals explícites proposades tant per investigadors com per empreses, i hem pogut comprovar com les recomanacions que s'ofereixen no sempre s'adiuen amb la realitat professional, tant si són fetes pels estudiosos com per les empreses.

Tot seguit, hem vist el procés tècnic de la subtitulació, segons els diferents suports, i s'ha ofert un repàs històric dels subtítols, també segons els suports en què apareixen. En aquest repàs hem pogut observar com la feina del subtitulador varia poc, tant si el text audiovisual es presenta en un suport o en un altre.

És en un estadi posterior, el de l'enregistrament dels subtítols, on s'observen més canvis segons els diferents suports; però la feina del subtitulador és bàsicament la mateixa, amb l'excepció de la subtitulació d'obres en directe, que no disposen de pauta. El repàs històric també ha demostrat que la subtitulació és una modalitat de traducció audiovisual molt antiga i estretament relacionada amb els intertítols, fins al punt que en un inici el terme *subtítol* —i variants com *rètol* o *llegenda*— també s'utilitzava per a designar els intertítols. També qüestions com el color o la tipografia dels intertítols han influït en l'aspecte dels subtítols fins als nostres dies.

Al capítol següent veurem els diferents tipus de subtítols segons les diverses aportacions d'alguns estudiosos i hi presentaré la meua proposta de taxonomia de la subtitulació, objectiu principal d'aquesta tesi.



TIPUS DE SUBTÍTOLS

TIPUS DE SUBTÍTOLS.....	235
5.1. Repàs bibliogràfic.....	235
5.1.1. Subtitulació interlingüística i intralingüística.....	240
5.1.2. Subtitulació simultània.....	243
5.1.3. Sobretitulació.....	246
5.1.4. Subtítols oberts i tancats.....	249
5.1.5. Mètodes de projecció dels subtítols.....	249
5.1.6. Format i mitjà.....	250
5.1.7. Intertítols i subtítols d'aficionats.....	250
5.2. Paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació.....	251
5.2.1. Suport dels subtítols.....	251
5.2.2. Paràmetres lingüístics.....	252
5.2.2.1. Llengua.....	252
5.2.2.2. Densitat.....	254
5.2.3. Paràmetres pragmàtics.....	255
5.2.3.1. Destinatarí.....	255
5.2.3.2. Intenció.....	255
5.2.3.3. Temps.....	256
5.2.3.4. Autoria.....	257
5.2.4. Paràmetres tècnics.....	260
5.2.4.1. Opcionalitat.....	260
5.2.4.2. Difusió.....	261
5.2.4.3. Color.....	262
5.2.4.4. Incorporació.....	262
5.2.4.5. Posicionament.....	264
5.2.4.6. Emplaçament.....	266
5.2.4.7. Arxivament.....	266
5.2.4.8. Tipografia.....	267
5.2.4.9. Format.....	268

Capítol

5





TIPUS DE SUBTÍTOLS

5.3. Paràmetres combinats	270
5.3.1. Subtítols interlingüístics	273
5.3.2. Subtítols intralingüístics	274
5.3.3. Subtítols reduïts	275
5.3.4. Subtítols íntegres	276
5.3.5. Subtítols per a persones sense discapacitat auditiva	277
5.3.6. Subtítols per a persones amb discapacitat auditiva	278
5.3.7. Subtítols documentals	279
5.3.8. Subtítols instrumentals	279
5.3.9. Subtítols anteriors	280
5.3.10. Subtítols simultanis	281
5.3.11. Subtítols professionals	282
5.3.12. Subtítols d'aficionats	282
5.3.13. Subtítols mecànics	283
5.3.14. Subtítols no opcionals	284
5.3.15. Subtítols opcionals	284
5.3.16. Subtítols projectats	285
5.3.17. Subtítols emesos	285
5.3.18. Subtítols automàtics	286
5.3.19. Subtítols manuals	287
5.3.20. Subtítols monocroms	288
5.3.21. Subtítols policroms	288
5.3.22. Subtítols estàtics	288
5.3.23. Subtítols dinàmics	289
5.3.24. Subtítols inferiors	289
5.3.25. Subtítols superiors	289
5.3.26. Subtítols laterals	290
5.3.27. Subtítols variables	291
5.3.28. Subtítols invariables	291
5.3.29. Subtítols interns	291
5.3.30. Subtítols externs	291

Capítol

5

TIPUS DE SUBTÍTOLS

Aquest és el capítol central d'aquesta tesi, ja que està dedicat a establir els diferents tipus de subtítols existents. Per a fer-ho, en primer lloc veurem diverses propostes de classificació de la subtitulació d'alguns dels principals estudiosos d'aquesta modalitat. Seguidament, proposaré un llistat de paràmetres rellevants per a la subtitulació per tal d'obtenir-ne una taxonomia que doni compte de tots els tipus de subtítols possibles i existents.

5.1. Repàs bibliogràfic

Com ja hem vist al capítol anterior, Luyken *et al.* (1991:40) —un dels primers investigadors de les modalitats de traducció audiovisual— distingeix entre la subtitulació tradicional i la simultània. La primera, a més, es divideix en tres subgrups: la subtitulació en frases completes, la subtitulació reduïda i la subtitulació bilingüe.

Segons Gottlieb (1997:111), la subtitulació pot ser *vertical* o *diagonal*. Per *vertical*, ell entén la subtitulació que transcriu el discurs oral; mentre que amb el terme *diagonal* entén la subtitulació que implica dues dimensions i passa, així, del discurs oral en la llengua d'origen a l'escriptura en la llengua de destinació. Aquest tipus de subtitulació diagonal és el que també anomena *subtitulació obliqua*.

Aquesta distinció entre vertical i diagonal en complementa una altra seva d'anterior (op.cit.:71-72), en què distingeix els subtítols lingüísticament i tècnicament:

Lingüísticament:

1. *Subtítols intralingüístics*, dins la mateixa llengua (i, per tant, *verticals*).
En aquest grup hi entren tant els subtítols de programes locals, subtitulats en la mateixa llengua per a persones sordes o amb discapacitat auditiva, com els subtítols de programes per als que aprenen idiomes.
2. *Subtítols interlingüístics*, entre dues llengües (i, per tant, *diagonals*).

Tècnicament:

1. *Subtítols oberts*, els que van amb el film original o la versió televisiva. Segons Gottlieb, *tota*⁷² la subtitulació cinematogràfica pertany a aquesta categoria, ja que «Even today, electronic subtitling is limited to television and video». (op.cit.:72)
2. *Subtítols tancats*, els que es poden afegir voluntàriament; és a dir, tant mitjançant el teletext com dels canals satèl·lit, que ofereixen diverses versions subtitulades a diferents freqüències.

Per la seva banda, al llarg de tot el seu llibre, Ivarsson i Carroll (1998) distingeixen entre subtítols de cinema, sobretítols de teatre, subtítols de televisió, subtítols de vídeo, subtítols multilingües, subtítols de DVD, subtítols oberts i tancats (per a persones sordes), subtítols en directe i subtítols per a persones cegues. Aquests darrers, segons la definició dels autors (op.cit:138), consisteixen en l'audiodescripció: «A system in which the teletext information is transmitted to a speech synthesizer instead of or in addition to the character generator in the television set allows blind viewers to receive an oral rendering of the subtitles via an earphone».

Pel que fa a De Linde i Kay (1999), aquests investigadors bàsicament en distingeixen dos tipus: subtitulació interlingüística i subtitulació intralingüística; aquesta última per a persones amb discapacitat auditiva i a la televisió, atès que la subtitulació intralingüística es pot dir que és inexistent al cinema segons els autors. Cal tenir en compte l'època en què van escriure aquest llibre.

Per a Díaz-Cintas (2003:36) hi ha tres tipologies de subtítols, segons si seguim criteris de presentació formal, lingüístics o tècnics. Si ens basem en la forma en què

⁷² La cursiva és meua.

es presenten els subtítols, tenim la subtitulació tradicional (que pot ser al seu torn, en frases completes, reduïda o bilingüe) i la subtitulació simultània.

Segons el criteri lingüístic, Díaz-Cintas (op.cit.:38) distingeix entre subtítols intralingüístics i subtítols interlingüístics. Dins del primer grup distingeix cinc subtipus diferents: subtítols per a persones amb dèficit auditiu, subtítols per a l'aprenentatge d'idiomes, subtítols amb efecte karaoke, subtítols per a variants del mateix idioma, i subtítols per a notícies i publicitat. Els subtítols interlingüístics, al seu torn, se subdivideixen en dos tipus: per a difusió general i per a persones amb dèficit auditiu.

Segons el criteri tècnic, Díaz-Cintas distingeix entre subtítols oberts i subtítols tancats; és a dir, els que acompanyen el text de manera inseparable i els que es poden afegir segons la voluntat de l'espectador; com ara mitjançant teletext o en un DVD.

Tot i que Perego (2005:23-24) inclou la subtitulació simultània i la sobretitulació dins el llistat de modalitats de traducció audiovisual, en abordar-les individualment indica que es tracten de submodalitats de la subtitulació. En un altre capítol, més endavant, estableix els diferents tipus de subtítols com a tals. Bàsicament, l'autora distingeix entre subtítols intralingüístics i interlingüístics.

Potser un dels documents més recents sobre la subtitulació és el llibre *Audiovisual Translation: Subtitling*, de Jorge Díaz-Cintas i Aline Remael (2007:13-26), on els autors presenten una classificació dels diferents tipus de subtítols:

Paràmetres lingüístics

<ul style="list-style-type: none"> ▪ Intralingual subtitles 	<ul style="list-style-type: none"> - For the deaf and the hard-of-hearing (SDH) - For language learning purposes - For Karaoke effect - For dialects of the same language - For notices and announcements
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Interlingual subtitles 	<ul style="list-style-type: none"> - For hearers - For the deaf and the hard-of-hearing (SDH)
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Bilingual subtitles 	

Figura 5.1. *Tipus de subtítols des de la perspectiva lingüística, segons Díaz-Cintas i Remael (2007)*

Temps disponible per a la preparació

<ul style="list-style-type: none"> ▪ Pre-prepared subtitles (offline subtitling) 	<ul style="list-style-type: none"> - In complete sentences - Reduced
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Live or real-time subtitles (online subtitling) 	<ul style="list-style-type: none"> - Human-made - Machine-translated

Figura 5.2. *Tipus de subtítols des de la perspectiva del temps disponible per a la seva preparació, segons Díaz-Cintas i Remael (2007)*

Paràmetres tècnics

<ul style="list-style-type: none"> ▪ Open subtitles
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Closed subtitles

Figura 5.3. *Tipus de subtítols des de la perspectiva tècnica, segons Díaz-Cintas i Remael (2007)*

Mètodes de projecció dels subtítols

- Mechanical and thermal subtitling
- Photochemical subtitling
- Optical subtitling
- Laser subtitling
- Electronic subtitling

Figura 5.4. *Tipus de subtítols des de la perspectiva dels mètodes de projecció, segons Díaz-Cintas i Remael (2007)*

Format de distribució

- Cinema
- Television
- Video, VHS
- DVD
- Internet

Figura 5.5. *Tipus de subtítols segons el format de distribució del programa, segons Díaz-Cintas i Remael (2007)*

A les classificacions mostrades més amunt, aquests autors hi afegixen els sobretítols, els intertítols i els subtítols d'aficionats. Sobre els sobretítols indiquen que es poden fer servir en tota representació en directe. En els propers apartats analitzaré aquesta classificació de paràmetres presentada per Díaz-Cintas i Remael (2007).

5.1.1 Subtitulació interlingüística i intralingüística

Com es pot observar, un dels paràmetres bàsics en les classificacions de la majoria d'estudiosos és el lingüístic. Així, bàsicament, es distingeix entre subtítols en la mateixa llengua, intralingüístics, o a una llengua diferent, interlingüístics. Alguns autors també hi afegeixen els subtítols bilingües, en dues llengües. D'aquests darrers, Luyken *et al.* (1991:42) esmenten un possible ús alternatiu: «If a programme or film is being used for educational purposes (language teaching for example) sometimes one of the two lines might include the language of the original programme».

Díaz-Cintas (2003:37) també dedica algunes línies per tractar el subtitulat bilingüe, del qual ens diu que mereix especial atenció. Segons l'autor, aquesta modalitat de subtitulació consta de dues línies, com en la subtitulació a una sola llengua, però se'n dedica una a cada llengua. Això és el que es fa a estats com ara Bèlgica, en francès i neerlandès; i a Finlàndia, en finès i suec. Per a Ivarsson i Carroll (1998:28), però, els subtítols bilingües poden arribar a tenir fins a quatre línies. En una nota al peu de plana, Díaz-Cintas (op.cit.:37) veu possibilitats per a l'ús dels subtítols bilingües a l'Estat espanyol: «Se podría especular aquí sobre las posibilidades de que este debate se incubara también en aquellas comunidades del Estado español con lengua propia distinta al castellano». Com Luyken *et al.*, Díaz-Cintas esmenta l'ús, tot i que no gaire explotat segons l'autor, de la subtitulació bilingüe en l'aprenentatge de llengües, en què en una línia hi hauria la transcripció (entenem que reduïda, per motius de limitació d'espai) i en l'altra línia, la traducció. Pel que sembla, l'autor s'ha basat en les paraules de Luyken *et al.*.

Hem vist també que alguns autors esmenten els subtítols reduïts enfront dels subtítols en frases senceres. Pel que fa als reduïts, Luyken *et al.* (op.cit.:41) adverteixen que no són els més habituals, amb tot: «There are instances, however, such as brief but wordy news items, where it may be appropriate to reduce the subtitles to a summary or to an *interpretative commentary*⁷³ of key words and phrases».

⁷³ La cursiva és meua.

A aquesta definició de Luyken *et al.*, cal objectar que un comentari interpretatiu, en principi, hauria d'exigir més text que no pas una versió reduïda, precisament.

Dels subtítols reduïts, Ivarsson i Carroll (op.cit.:137) també en diuen *quick commentary*: «The purpose of this is not to attempt to give a full translation of what is being said, but to provide a brief summary». Crida l'atenció l'apreciació dels autors segons la qual: «There is no strict dividing line between this kind of subtitling and the subtitling for the congenitally deaf».

Com per a Luyken *et al.* i Ivarsson i Carroll, per a Díaz-Cintas (op.cit.:37), de totes aquestes possibilitats, la més emprada és el subtitulat tradicional en frases completes. La reduïda és la que es fa servir en la traducció de programes televisius, com ara notícies o documentals, on «sólo se ofrece un recuento sucinto de lo que se oye en la pista sonora». Un dels pocs exemples de subtitulació íntegra el trobem esporàdicament amb subtítols per a l'aprenentatge de llengües, com la col·lecció *Speak up*. Curiosament, per a Ivarsson i Carroll (op.cit.:137), en l'aprenentatge de llengües és on trobem els subtítols reduïts: «The highest degree is perhaps the use of subtitles only for certain key words as a guide to comprehension in educational foreign language programmes». La distinció entre subtítols íntegres i subtítols reduïts també la tracta Hervás (2001:151) que els anomena *sintéticos* i *verbatim*, precisament en un article dedicat a l'aprenentatge de llengües mitjançant la col·lecció *Speak up*.

Els subtítols reduïts, segons Díaz-Cintas i Remael (2007:19), es donen també en programes de televisió: «such as the news, interviews or documentaries in which only the gist of what is being said is deemed to be relevant for the audience and translated». Potser un dels aspectes més innovadors aportats pels autors, en tractar el paràmetre lingüístic, rau en la inclusió dels subtítols intralingüístics per a notícies i anuncis que són aquells que trobem en estacions de metro, per exemple, i duen subtítols per tal de poder evitar la banda sonora, que pot resultar molesta. Díaz-Cintas i Remael (op.cit.:19):

The fifth and last category of intralingual subtitling can be seen on monitors in underground stations and other public areas where subtitles are used for advertising, as well as for broadcasting the latest news. The use of written texts on screen allows the information to be transmitted without sound, so as not to disturb the public.

També es podrien destacar els subtítols intralingüístics per a dialectes de la mateixa llengua, tot i que aquest aspecte ja l'esmenta Gottlieb (2004:84), sobre l'ús de subtítols en la mateixa llengua, com en el cas del film britànic *Trainspotting* (1996) que presentava algunes escenes subtítolades per a fer més explícit el dialecte escocès. Aquest exemple també és esmentat per Díaz-Cintas i Remael; però, segons aquests autors, als Estats Units se'n va presentar tota la versió subtítolada.

En parlar dels subtítols intralingüístics per a persones sordes, Díaz-Cintas i Remael (op.cit.:16) afirmen que si bé aquest tipus de subtítols pot ser d'utilitat per a aprendre idiomes, no estan pensats per a això i més endavant esmenten el cas del canal francès France 5, que ofereix programes amb subtítols intralingüístics per tal d'afavorir l'aprenentatge del francès. Les emissions d'aquest canal van adreçades a un públic estranger que desitgi aprendre francès a través dels subtítols. Tot i que els autors esmenten la col·lecció *Speak up* —editada en vídeo des d'inicis dels anys 90— consideren que «The arrival of DVD has also meant the consolidation of didactic subtitles, as a track distinct to and independent from that of SDH».

Els autors afirmen que només en anglès podem trobar dues versions intralingüístiques en DVD, una adreçada a persones sordes i una altra adreçada a persones que desitgen aprendre la llengua. Tanmateix, unes ratlles més avall del mateix llibre, els mateixos autors destaquen que també podem trobar DVD amb aquesta doble versió en alemany i se'ns dona l'exemple del film espanyol *Mujeres al borde de un ataque de nervios*, de Pedro Almodóvar.

Sobre els subtítols interlingüístics adreçats a persones sordes, Díaz-Cintas i Remael (op.cit.:17), indiquen que: «Historically, in countries with a strong tradition of dubbing, such as Spain, Germany, Austria, France or Italy, the deaf could only watch programmes that had been originally produced in Spanish, German, French or Italian, and later also subtitled intralingually to these languages». En aquest sentit, es pot objectar que en aquests països alguns programes estrangers també porten

subtítols per a persones sordes, fets a partir del doblatge, com és el cas d'Alemanya, Espanya i, sobretot, Catalunya.

Pel que fa a l'efecte karaoke, l'afirmació que aquesta activitat: «is gaining tremendous popularity nowadays» (op.cit.:16) sembla una mica exagerada, perquè fa més aviat la impressió que, almenys en l'actualitat, el karaoke ja està una mica passat de moda i ha perdut la popularitat que va tenir durant els inicis de la dècada dels anys 90.

Per a Perego (2005:60-71), que bàsicament distingeix entre subtítols intralingüístics i interlingüístics, els primers poden ser per a sords o per a aprendre una segona llengua, però també els subtítols interlingüístics poden oferir aquest ús d'aprenentatge de segones llengües. Sobre aquesta qüestió, destaca la subtitulació interlingüística *rovesciata* o *in ordine diverso* (op.cit.:71):

Nell'ambito dell'utilizzazione del film sottotitolato per fini didattici è risultato particolarmente efficace il tipo di sottotitolo interlinguistico con colonna sonora in L1 e sottotitoli in L2. In altri termini, il parlato è nella lingua dell'apprendente e il sottotitolo nella lingua da apprendere, da cui l'etichetta originale reversed subtitling.

5.1.2 Subtitulació simultània

La subtitulació simultània és un altre dels tipus més destacats per tot els investigadors. Per a Luyken *et al.* (1991:63), la subtitulació simultània és «executed live during the transmission of a programme, whether that programme is pre-recorded or live» i es pot dur a terme «for open or closed transmission». Crida l'atenció l'advertència, sobre aquest tipus de subtitulació, que «since simultaneous subtitling must be carried out using an electronic subtitling system, this method can only be applied to videotape», tot i que cal tenir en compte l'època en què va ser publicat el llibre.

Agost (1999:20) també esmenta la subtitulació simultània i la defineix com una combinació de subtitulació i interpretació:

Esta experiencia intenta combinar la interpretación simultánea con los subtítulos en lo que se ha llamado subtitulación en directo (*live subtitling*). [...] Un intérprete hace una traducción más sintética que la que haría en otras circunstancias con la finalidad de que quepa en las dos líneas que deben aparecer en la pantalla, líneas que son mecanografiadas por un técnico de forma simultánea a la interpretación.

Díaz-Cintas (2003:37), per la seva banda, defineix la subtitulació simultània de la manera següent:

Se trata de una modalidad relativamente nueva a la que se recurre en circunstancias en las que las presiones temporales son acuciantes, ya que tiene lugar en el momento mismo de la transmisión del programa, como es el caso de las entrevistas en directo. Lo normal es que se lleve a cabo por un intérprete profesional que enuncia su mensaje, traducción reducida del original, delante de un micrófono conectado a los auriculares de un mecanógrafo. Es este último el encargado de escribir a una gran velocidad lo que la audiencia recibe codificado en los subtítulos que lee en pantalla.

De la subtitulació simultània, Gambier (2003:176) en diu en anglès *live* o *real time subtitling*, però no la defineix, només comenta que és la que es fa servir en diversos tipus d'entrevistes i que es va usar el 1998 en el judici del president americà Bill Clinton a la Cort Suprema. Tampoc no especifica on, si als mateixos EUA o —com intueixo— a Holanda, tal com mostra l'article de Corien den Boer (2001:167-172), aparegut dins el llibre *(Multi)Media Translation*, editat pel mateix Gambier i per Gottlieb. Segons Gambier, «live subtitling is different from live subtitles which are prepared in advance but inserted by the subtitler during transmission of the TV programme or the film». Amb aquesta diferenciació, d'una banda es refereix als subtítols simultanis realitzats en el moment de la seva aparició i, de l'altra, als subtítols ja realitzats, però incorporats manualment com en el cas dels subtítols electrònics manuals.

Díaz-Cintas (2001a:38-39) opina que «el hecho de que la película sea un producto terminado, hace que esta modalidad sea irrelevante en el mundo fílmico», en referir-se als subtítols simultanis. Per a aquest autor, que també considera la subtitulació simultània com una modalitat independent de la subtitulació general, aquesta «se lleva a cabo en el momento mismo de la transmisión de un programa, como en el caso de entrevistas que tienen lugar en directo».

Això provoca que la qualitat final del producte de destinació, sobretot la sincronia, es vegi afectada per la pressió temporal. Per a Díaz-Cintas i Remael (2007:20) la subtitulació simultània i intralingüística es pot fer:

Following two different approaches [...] A stenographer or stenotypist —known in North-America as stenocaptioner— is in charge of writing the subtitles using the keyboards and writing theories common in court reporting. The other approach to live subtitling is to use speech recognition software.

Crida l'atenció que, per als autors (op.cit.:19), els subtítols simultanis se subdivideixin entre subtítols elaborats per persones —*human-made*— i els *traduïts*⁷⁴ per màquines —*machine-translated*—. En primer lloc, perquè els subtítols mecànics, elaborats per un programa de reconeixement de veu, poden ser tant per a la subtitulació simultània com per a la subtitulació enregistrada, preparada. D'altra banda, crida també l'atenció que en els subtítols mecànics es parli de traducció quan realment el que fa el programa de reconeixement de veu es oferir una transcripció.

Ivarsson (1992:143-144), citant el programari que es pot fer servir per a la subtitulació simultània, ens diu:

Writing at the same time as normal speech with a standard QWERTY keyboard is practically impossible. Even with highly developed abbreviation programs, which can increase typing speeds by 20 to 40%, such speeds can only be achieved in exceptional cases. (Recap, Supertext and Hi-Link are examples of such programs.)

The solution is to use special "chord keyboards", similar to those used for machine shorthand, which allow the typist to press two or more keys at the same time, i.e. to write syllables and even words instead of single letters. With intelligent programs specially developed for the language in question, which are capable of correcting possible errors such as "dipslay" instead of "display", the number of errors is small. [...] There are several programs and keyboards operating on this principle, e.g. Velotype, Stenotype, Digitext.

Aquestes descripcions contrasten amb la tècnica emprada encara actualment per Televisió de Catalunya, on els subtítols simultanis es fan amb un teclat convencional.

⁷⁴ La cursiva és meva.

Sobre la subtitulació simultània, Perego (2005:23-24) en diu: «Una procedura che si esegue in tempo reale, nel momento stesso della trasmissione di un programma».

5.1.3 Sobretitulació

Com hem vist, un altre tipus de subtítols esmentat per diversos autors és la sobretitulació. No és el cas de Luyken *et al.*, potser perquè l'any 1991 encara no estava prou estesa, tot i que el sistema de subtitulació electrònica Softitler —que permetia l'ús de sobretítols— es va fer servir per primer cop al *Festival de Cinema de Florència* l'any 1985. També un parell d'anys abans, el 1983, es va representar la primera òpera sobretitulada al Hummingbird Centre de Toronto (aleshores anomenat O'Keefe)⁷⁵.

Gambier (2003:176), en definir la sobretitulació, ho fa amb les paraules següents:

Is *one-line*⁷⁶ subtitling placed above a theatre stage or in the back of the seats, and displayed non-stop (i.e. without interruption) throughout a performance. It has become common in a certain number of theatres and opera houses. No research has yet been carried out on the different expectations of opera lovers and novices when they read subtitles.

Aquesta última afirmació contrasta amb la de la notícia citada més amunt, segons la qual «in an audience poll, approximately 80 per cent gave their approval». En aquest sentit, Sario i Oksanen (1996:195-196) afirmen que, mentre que els directors dels teatres d'òpera opinen que distreu i empobreix el sentiment artístic, el públic el defensa: «Le public ordinaire a très bien accepté le sur-titrage. Ainsi, d'après divers sondages menés en France entre 1987 et 1992, près de 96% des personnes interrogées avaient une opinion favorable aux sur-titres, à Paris aussi bien qu'à Marseille, Toulon, Lyon, Angers, Lille...». Sorpren que aquest article es trobi en un llibre editat pel mateix Gambier anys abans d'afirmar que no s'havia fet cap investigació sobre la recepció dels sobretítols d'òpera.

⁷⁵ Eatock, C. «COC celebrates its surtitle revolution» [en línia]. The Globe and Mail. <http://www.theglobeandmail.com/servlet/Page/document/v5/content/subscribe?user_URL=http://www.theglobeandmail.com%2F servlet%2F story%2FLAC.20030121.RVSURT%2FTPSstory%2F%3Fquery%3Dsurtitles&ord=11050732&brand=theglobeandmail&force_login=true> [Consulta: 12 març 2007]

⁷⁶ La cursiva és meva.

Crida l'atenció que per a Gambier els sobretítols consisteixin en una sola línia, quan, per exemple, al Gran Teatre del Liceu de Barcelona el més habitual és que en tinguin tres, com també sembla desprendre's dels exemples de Linda Dewolf (2001:183-185) per a sobretítols d'òpera en francès i en neerlandès. D'altra banda, no queda clar què vol dir Gambier amb *non-stop* o sense interrupció. Potser es refereix als subtítols dinàmics, que apareixen de banda a banda al *display* o a la pantalla.

Si fos així, cal dir que, novament, aquest no és el cas al Gran Teatre del Liceu. Aquest tipus de subtítols són els que Ivarsson i Carroll (1998:20) anomenen *moving titles* i, en opinió dels autors, no són recomanables: «They suffer from the same disadvantage as moving television subtitles: they draw too much of the audience's attention to the titles. Stationary surtitles distract less from what is happening on the stage».

Per a Díaz-Cintas (2001a:39), la sobretitulació: «es una modalidad derivada del subtítulado que desde principios de los 80 se ha adoptado en teatros y óperas, pero que resulta marginal en cine». Curiosament, al seu llibre posterior (2003) ni esmenta aquesta modalitat. Sembla que Díaz-Cintas, l'any 2001, ignorava que aquest era el mètode habitual en festivals de cinema de tot el món, com ara el *Festival Internacional de Cinema de Catalunya*, la *Mostra de Venècia*, el *Festival de Cinema de Cannes*, el *International Istanbul Film Festival* o el *Cairo International Film Festival*, per esmentar-ne alguns exemples.

No queda clar a què es refereix l'autor quan afirma que «la técnica del sobretítulado es relativamente sencilla», ja que segurament el subtítulador, que generalment també s'encarrega de realitzar el pautatge, no hi estarà d'acord. Potser Díaz-Cintas es refereix al sistema informàtic necessari per a la projecció dels subtítols. No sembla gaire contrastada la informació que el text traduït —o sigui els subtítols— desfilin «de derecha a izquierda», com indicava Gambier, sinó que aquests apareixen al mateix temps, de manera centrada, encara que sigui en una pantalla de LED. D'altra banda, també podem tenir sobretitulació simultània, de manera que no seria pertinent afirmar que «por comparación al subtítulado simultáneo, el traductor goza en esta ocasión de una mayor libertad temporal para su elaboración».

El que sí es fa, però es tracta d'una altra situació, és que la projecció o l'emissió siguin simultànies. És a dir, una persona determina el llançament dels subtítols durant la projecció o emissió del film. Aquest sistema era utilitzat per l'empresa de subtitulació electrònica Softitler, però avui dia només el manté en les representacions en directe, com el teatre. Altres empreses que operen a l'Estat espanyol, com ara Sublimages, sí que encara duu a terme aquesta pràctica. Aquesta és la distinció que estableix Gambier entre subtítols realitzats en directe i subtítols incorporats en directe.

Segurament Perego (2005:24) s'ha basat directament en la definició de Díaz-Cintas, ja que per a aquesta autora, «si tratta di una modalità di traduzione che deriva direttamente dalla sottotitolazione e che dal principio degli anni 80 è stata adottata per tradurre il teatro di prosa, il teatro musicale e l'opera lirica, ma che è *marginale*⁷⁷ nell'ambito cinematografico». A més, segons l'autora, aquesta modalitat «è stata finora oggetto di minori attenzioni per motivi di ordine diverso e a causa dei dubbi sulla sua reale utilità». Perego, però, no especifica a què es refereix amb aquesta darrera afirmació —al meu entendre agosarada—, tot i que se centra en l'ús de sobretítols en cinema. Si l'any 2001, quan Díaz-Cintas afirmava que la presència de subtítols electrònics era marginal, ja eren molts els festivals i filmoteques que els utilitzaven, molt més ho eren el 2005, any en què Perego publica el seu llibre.

Pel que fa a l'ús dels sobretítols en òpera, Perego desmenteix el que afirmava Gambier sobre l'acceptació dels sobretítols, «i sopratitoli sono oggi molto apprezzati dal pubblico appassionato di opera e teatro». D'altra banda, sembla una contradicció l'asseveració que «la tecnica di sopratitolazione è relativamente semplice» quan, més endavant, afirma que «i sistemi tecnologici impiegati nella sopratitolazione sono piuttosto sofisticati».

Díaz-Cintas i Remael (2007:25) destaquen el fet que dels sobretítols també se'n pot dir subtítols, ja que «they are close relative to subtitles». Per aquests investigadors, tot i que van començar amb l'òpera, el seu ús s'està estenent: «they have been

⁷⁷ La cursiva és meva.

gaining visibility since the 1980s and spreading to other areas like theatre and live performances in general. They have also developed more accessible, encompassing intralingual surtitling». Els autors esmenten també la possibilitat que els sobretítols s'emetin per una petita pantalla situada al darrere de les butaques, com és el cas del Gran Teatre del Liceu des del 2001. Amb tot, només esmenten aquesta possibilitat i que s'emetin per un *display* situat al damunt de l'escenari, però no parlen del mètode de projectar diapositives, que també és molt comú en sobretitulació.

5.1.4 Subtítols oberts i tancats

Un altre dels criteris classificatoris esmentats també pels diferents investigadors és l'anomenat paràmetre tècnic, i que bàsicament consisteix en la possibilitat de disposar dels subtítols de manera opcional o no opcional, és a dir, subtítols tancats o subtítols oberts. Un dels primers estudiosos a tractar-lo i a fer servir el terme *obert* fou Ivarsson (1992:137): «The subtitles are intended for the audience as a whole (open subtitles)». Gottlieb (1997:72), per la seva banda, fou un dels primers a fer servir la denominació *tècnic* per fer referència a aquest paràmetre.

En tractar el paràmetre tècnic, Díaz-Cintas i Remael (2007:22) afirmen que fins a l'arribada del DVD, els subtítols interlingüístics sempre eren oberts a la televisió, els cinemes i els vídeos. Això, però, no és cert en llocs com Catalunya, on ja abans de l'expansió massiva del DVD, els subtítols intralingüístics per a persones sordes podien —i poden encara— esdevenir interlingüístics en fer ús del sistema Dual, que permet accedir a la versió original del producte audiovisual transmès.

De Linde i Kay (1999:8) esmenten que als anys 40 s'havien projectat pel·lícules en cinema amb subtítols intralingüístics per a persones sordes.

5.1.5 Mètodes de projecció dels subtítols

Com hem vist més amunt, Díaz-Cintas i Remael (2007:22) tenen en compte el paràmetre dels mètodes de projecció dels subtítols, però barregen tant tècniques d'impressió com de projecció o d'emissió. De fet, com es pot veure en la figura 5.4, tant el primer mètode —la subtitulació mecànica i la tèrmica— com el segon i el quart —la subtitulació fotoquímica i làser— són mètodes d'impressió dels subtítols

damunt el cel·luloide, mentre que l'últim —la subtitulació electrònica— és un mètode d'emissió, però que també té implicacions en el seu arxivament, reutilització, disponibilitat o flexibilitat com veurem més endavant. La subtitulació òptica és també un mètode d'emissió, ja que es tracta del sistema de transmissió usat en televisió.

5.1.6 Format i mitjà

El paràmetre del format de distribució és, segons Díaz-Cintas i Remael (2007:23): «the *medium*⁷⁸ used for the distribution of the programme» i, com hem vist més amunt, aquest pot ser el cinema, la televisió, el vídeo (VHS), el DVD i Internet. En primer lloc, com es pot veure, els autors confonen els termes *format* i *mitjà*. En segon lloc, en aquesta llista es troben a faltar altres mitjans bàsics, com el CD-Rom, els jocs d'ordinador, el disc dur de l'ordinador (independentment d'Internet), i el *display* o pantalla on es projecten o s'emeten els subtítols de teatre o òpera i totes les representacions en directe. D'altra banda, no queda clar el fet de posar VHS al costat del vídeo, ja que aquest format disposa —i sobretot disposava— d'altres variants, com ara el vídeo 2000 o el Beta; encara que potser precisament per això s'ha fet aquesta distinció entre vídeo i VHS.

5.1.7 Intertítols i subtítols d'aficionats

Per últim, en aquesta classificació oferta per Díaz-Cintas i Remael, hi afegeixen els intertítols i els subtítols d'aficionats —els *fansubs*— però no ho fan seguint cap paràmetre. La consideració d'aquests darrers és una de les aportacions del llistat dels autors, que els defineixen així (op.cit.:27):

This new form of subtitling 'by fans for fans' lies at the margins of market imperatives and is far less dogmatic and more creative and individualistic than what has traditionally been done. Some of its defining features are the use of colours to identify speakers, the incorporation of explicative glosses and metalinguistic notes in the subtitles themselves or on the top of screen, and the use of cumulative subtitles.

⁷⁸ La cursiva és meua.

Tot i les diferents classificacions proposades fins ara pels diversos autors, al meu parer, es pot anar encara més lluny en aquest àmbit. A continuació, presento la meua proposta de paràmetres classificatoris per tal de donar compte de tots els possibles tipus de subtítols existents i possibles.

5.2. Paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació

Per a elaborar un llistat de paràmetres que doni compte de tots els tipus de subtítols existents i fins i tot possibles —tot i que potser no es facin servir encara—, parteixo del model proposat per Gottlieb (1997:71-72) que distingia entre paràmetres lingüístics i paràmetres tècnics. Tanmateix, amplio considerablement els seus paràmetres i hi afegeixo una tercera categoria basada en paràmetres pragmàtics.

A continuació presento el llistat de paràmetres en què baso la meua taxonomia per a la subtitulació en tant que modalitat de traducció audiovisual.

5.2.1 Suport dels subtítols

Abans de començar a distingir paràmetres classificatoris, un element important que cal considerar, tot i que no constitueix un paràmetre independent sinó més aviat una variable de tipus dependent, és el suport físic dels subtítols. Així, segons els diferents suports, distingim entre cel·luloide —conegut més comunament com a cinema, tot i l'ambigüitat del terme—, televisió —amb la distinció si els subtítols són indissociables (si van enregistrats) o dissociables (si s'emeten paral·lelament mitjançant el teletext o la TDT)—, vídeo, DVD —incloent-hi els videojocs—, ordinador i subtítols electrònics, que són els més flexibles de tots i que es poden aplicar a tots els gèneres i suports del text audiovisual, com ara la ràdio, megafonia, cel·luloide, televisió, vídeo, DVD, ordinador, teatre, òpera i qualsevol actuació en directe.

PARÀMETRES LINGÜÍSTICS	PARÀMETRES PRAGMÀTICS	PARÀMETRES TÈCNICS
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Llengua ▪ Densitat 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Destinatari ▪ Intenció ▪ Temps d'elaboració ▪ Autoria 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Opcionalitat ▪ Difusió ▪ Color ▪ Incorporació ▪ Posicionament ▪ Emplaçament ▪ Arxivament ▪ Tipografia ▪ Format

Figura 5.6. *Classificació dels paràmetres rellevants per a una taxonomia de la subtitulació*

L'ordre presentat en aquesta figura, serà l'ordre que seguiré en explicar cadascun dels paràmetres.

5.2.2 Paràmetres lingüístics

5.2.2.1 Llengua

Com indica el nom —i basant-me en la distinció oferta per Gottlieb—, el primer paràmetre classificatori que hem de tenir en compte és el de llengua. Es tracta de la relació que s'estableix entre la llengua d'origen i la llengua de destinació, de si és la mateixa o no. Com Gottlieb, distingeixo entre subtítols intralingüístics i interlingüístics.

Els subtítols interlingüístics constitueixen el cas més clar de traducció, tot i que els subtítols intralingüístics també es poden considerar traducció (intralingüística) en termes de Jakobson (1959). Segons el paràmetre de llengua, també podem trobar subtítols en més d'una llengua.

5.2.2.2 Densitat

Un altre paràmetre relacionat amb la llengua és la densitat. Es tracta de si els subtítols són subtítols íntegres o subtítols reduïts; Hervás en diu *verbatim* o *sintètics*, com hem vist més amunt. Sobre aquesta qüestió ja he indicat que és poc habitual que els subtítols interlingüístics no siguin reduïts. En tot cas, que els subtítols interlingüístics puguin ser íntegres dependrà més del ritme de la dicció en un moment donat del text audiovisual, més que no pas d'una estratègia unitària al llarg de tota la subtitulació. És evident que hi ha gèneres, com ara la cançó, que permeten una subtitulació íntegra, ateses les seves característiques. Dins d'aquest gènere de la cançó, potser l'òpera, pel seu ritme més aviat lent, és el subgènere que permet més una subtitulació íntegra; i, malgrat tot, sovint els sobretítols d'òpera també presenten omissions.

On sí que podem trobar subtítols íntegres és amb els subtítols intralingüístics amb una intenció didàctica, és a dir, per a l'aprenentatge d'idiomes. Cal tenir present, però, que es tracta de subtítols en suports que permeten congelar la imatge i que la seva intenció no és gaudir del text audiovisual, sinó aprendre idiomes o cantar. Tot i que alguns autors esmenten els subtítols interlingüístics reduïts, insisteixo en el fet que —donades les característiques bàsiques de la subtitulació— la majoria són reduïts i, tret de casos molt especials, no són habituals els subtítols en forma de paraules clau, tal com esmentaven Luyken *et al.* (1991), Ivarsson (1992) o Gambier (2003).

5.2.3 Paràmetres pragmàtics

Un altre grup important de paràmetres en aquesta classificació, a banda dels lingüístics i els tècnics, són els pragmàtics. Vegem-los ara en detall.

5.2.3.1 Destinatari

Dins d'aquest conjunt de paràmetres pragmàtics, trobem el paràmetre del destinatari. El destinatari —tant si es tracta de traducció com de transcripció— també determina el tipus de subtítols, ja que aquests poden ser per a persones amb discapacitat auditiva o per a oients. També caldrà tenir en compte si van adreçats a persones adultes o a nens, distinció que també serà rellevant a l'hora de realitzar els subtítols.

Els subtítols interlingüístics reduïts van adreçats a persones sense discapacitat auditiva, tot i que és fàcil observar persones sordes en cinemes on les pel·lícules es projecten amb subtítols interlingüístics, almenys en sales de Barcelona, en no disposar de projeccions adreçades directament a aquest col·lectiu. Ja he comentat que és molt poc habitual que els subtítols interlingüístics siguin íntegres; per tant bàsicament presenten algun tipus de reducció. Els subtítols intralingüístics íntegres són els que van adreçats a persones que volen aprendre un idioma o volen cantar una cançó, en un karaoke. Els subtítols intralingüístics generalment són reduïts quan van adreçats a persones amb discapacitat auditiva, encara que incloguin informació acústica no verbal (un telèfon, pluja, música, etc.).

5.2.3.2 Intenció

El paràmetre del destinatari es complementa amb un altre paràmetre pragmàtic: la intenció que tenen els subtítols per part de l'emissor. Aquí, distingeixo bàsicament entre subtítols amb la intenció de comunicar en la llengua de destinació, anomenats documentals seguint la nomenclatura de Nord (1995:82-83), tot i que amb un sentit adaptat. Els subtítols documentals, per exemple, són els que recullen tant la traducció com la transcripció —en principi reduïda— d'un text oral per a persones que o bé no els entenen —per ser en una llengua que desconeixen— o bé no hi senten —perquè tenen algun tipus de discapacitat auditiva.

L'altre tipus de subtítols que trobem dins aquest paràmetre el constitueixen els subtítols instrumentals, també seguint la nomenclatura de Nord (op.cit.), en què, per exemple, es recull la transcripció —en principi íntegra—, però per a persones que el que volen és aprendre idiomes, o sigui, amb una finalitat didàctica, o volen cantar, és a dir, el karaoke.

És clar que s'ha destacat molt, sobretot recentment, l'ús de la subtitulació —interlingüística— com a eina per tal d'aprendre idiomes (Caimi, 2005), i que cada cop es fa servir més a l'aula com a material d'aprenentatge. Però aquest ús seria posterior a la seva elaboració i no estaria determinat per l'emissor, sinó pel receptor pel fet de tractar-se de subtítols interlingüístics. Així doncs, tot i que és innegable el valor de la subtitulació interlingüística en aquest procés d'aprenentatge d'idiomes, aquesta no és pas la seva funció prioritària.

Si afegim el paràmetre de la intenció als paràmetres que ja hem vist més amunt, tenim que els subtítols interlingüístics reduïts per a persones sense discapacitat auditiva són documentals. Els subtítols intralingüístics íntegres per a persones sense discapacitat auditiva són instrumentals —els didàctics i els de karaoke—. Els subtítols intralingüístics reduïts per a persones amb discapacitat auditiva cal considerar-los documentals.

5.2.3.3 Temps

El temps d'elaboració del subtítol és un altre paràmetre pragmàtic que considero molt rellevant. Dins d'aquest paràmetre distingim entre subtítols anteriors o subtítols simultanis; és a dir, realitzats amb anterioritat a la seva emissió o projecció o realitzats en el mateix moment.

Si a la llista de paràmetres obtinguda fins ara hi apliquem el temps d'elaboració, observem que els subtítols interlingüístics reduïts i adreçats a persones sense discapacitat auditiva —tot i que també les persones amb discapacitat auditiva en poden fer ús— i amb una intenció documental acostumen a ser anteriors. Els darrers anys, però, també comencem a trobar també subtítols simultanis interlingüístics. En aquest cas, la subtitulació la duu a terme un equip format per un intèrpret i un

subtitulador, o bé es fa servir un programa de reconeixement de veu, que converteix en subtítols el text recitat per l'interpret i, per tant, ja reduïts.

Els subtítols intralingüístics reduïts adreçats a persones amb discapacitat auditiva també acostumen a ser anteriors; però també tenim exemples de subtítols intralingüístics íntegres adreçats a persones amb discapacitat auditiva realitzats en directe, és a dir, simultanis, com els que realitza Televisió de Catalunya en la subtitulació del programa de debat polític *Àgora*, emès pel Canal 33.

En l'elaboració d'aquests subtítols intralingüístics simultanis no s'utilitza cap programa de subtitulació automàtica ni cap teclat especial, sinó que els subtítols s'escriuen amb un teclat convencional.

Altres canals, però, sobretot a altres països —com la Gran Bretanya o els Estats Units d'Amèrica— sí que fan servir programes de subtitulació automàtica. Alguns d'aquests programes fins i tot subtitulen directament el que se sent de la pantalla sense la intervenció d'un interpret i obtenen com a resultat subtítols íntegres.

Els subtítols intralingüístics íntegres adreçats a persones sense discapacitat auditiva instrumentals també són generalment anteriors.

No cal dir la rellevància que té aquest paràmetre per al subtitulador, ja que canvia molt fer els subtítols disposant de temps, encara que sovint sigui poc, que fer-los en directe de manera simultània.

5.2.3.4 Autoria

Per últim, dins del grup dels paràmetres pragmàtics, un paràmetre potser poc considerat fins fa poc és el de l'autoria. Segons aquest paràmetre distingim, en primer lloc, entre subtítols elaborats per persones i subtítols elaborats per una màquina (mecànics). Els primers, al seu torn, se subdivideixen entre subtítols professionals i subtítols d'aficionats —o *fansubs*—. Els subtítols professionals són remunerats i tenen una autoria identificable, tot i que a l'Estat espanyol no disposen de drets d'autor i molt sovint el nom del traductor sovint no consta enlloc.

En el cas dels subtítols d'aficionats es tracta de subtítols generalment anònims i sobretot voluntaris i gratuïts que els seus autors pengen a Internet perquè els usuaris se'n puguin beneficiar. Aquest fet comporta una llibertat que fa que, com indica Ferrer (2005:30), aquests subtítols puguin alterar convencions dels subtítols professionals com, per exemple, afegir comentaris, símbols i emoticones, opinions i explicacions de referents culturals de difícil solució o presentar una major llibertat també en el posicionament o en les convencions escrites; com pot ser la tipografia, fent ús de colors per a identificar personatges, nombre de línies variable, títols de crèdit, etc. Pel fet de tractar-se de subtítols d'aficionats, sovint presenten faltes d'ortografia i errors de traducció, calcs sintàctics de la llengua d'origen o de la llengua intermèdia, generalment l'anglès o el francès, a partir de la qual s'han fet els subtítols.

Si relacionem el paràmetre de l'autoria amb els tractats anteriorment, veiem que els subtítols d'aficionats acostumen a ser interlingüístics, presenten una menor reducció que els subtítols professionals i van adreçats a persones sense discapacitat auditiva, tot i que presenten característiques preses dels subtítols per a persones amb discapacitat auditiva, com ara l'explicació entre parèntesis d'un referent cultural de difícil solució o bé l'ús de majúscules per a indicar crits, etc.

De vegades, però, en el cas dels subtítols d'aficionats també tenim exemples de subtítols intralingüístics i van adreçats a persones amb discapacitat auditiva. Són, per tant, instrumentals i són anteriors ja que, de moment, sembla difícil que els aficionats realitzin subtítols simultanis, tot i que sovint es fan amb molt poc marge de temps. Els subtítols professionals recullen tot el ventall de les altres possibilitats enumerades fins ara.

Els subtítols mecànics són els elaborats per un programa de reconeixement de veu. Cada cop s'utilitzen més per a la creació de subtítols simultanis, però res no impedeix que també s'utilitzin per a crear subtítols preparats i, de moment, és amb la subtitulació intralingüística on s'han mostrat més efectius. No cal dubtar que els programes de reconeixement de veu cada cop seran més acurats, ja que una de les seves limitacions actualment és que no s'hi pot treballar amb totes les llengües —sobretot les minoritàries— i que fan una subtitulació sense edició.

Com a exemple de programari per a l'elaboració automàtica de subtítols, podem citar el programa anomenat eTITLE desenvolupat per la Universitat Pompeu Fabra. Aquest programa està pensat per a la realització automàtica del pautatge i la proposta de sinònims més breus per a la subtitulació. Vull fer constar, però, que els autors s'han negat en tot moment a oferir-me més informació sobre aquest programa.

5.2.4 Paràmetres tècnics

Com ja hem vist més amunt, aquesta és l'altra categoria que Gottlieb considera juntament amb la lingüística, tot i que per a l'autor només es tracta d'un sol paràmetre i aquest es limita a la possibilitat que els subtítols siguin opcionals o no opcionals, és a dir, tancats o oberts.

5.2.4.1 Opcionalitat

En primer lloc, seguint la classificació proposada per Gottlieb, tenim el paràmetre de l'opcionalitat, que és el que l'autor anomena *paràmetre tècnic*. Segons la seva categorització, es pot distingir entre subtítols oberts i tancats; és a dir, els que surten per defecte i l'espectador no pot activar o desactivar i els que l'espectador sí que pot activar voluntàriament. Aquest paràmetre jo l'anomeno *opcionalitat* i així distingeixo entre subtítols opcionals i subtítols no opcionals.

L'espectador pot decidir si vol que els subtítols apareguin en pantalla —opcionals— o no —no opcionals—. Com es pot observar, aquest paràmetre no fa referència ni a l'emplaçament, ja que els subtítols no opcionals tant poden anar sobre les imatges —el cas del DVD— com fora —el cas del cinema, teatre, òpera—, ni a l'arxivament, ja que en DVD tenim subtítols no opcionals indissociables, però en televisió els subtítols són opcionals però dissociables.

És clar que l'espectador també pot decidir no llegir els subtítols quan aquests apareixen damunt o al costat de la pantalla; però, tal com indiquen d'Ydewalle, Praet, Verfaille i van Rensbergen (1991:660), sembla que és difícil no llegir els subtítols quan aquests hi són presents: «Reading subtitles is not due to habit formation. When there is a choice between the speech and the text channels, the subjects read the subtitles».

Els més abundants són els subtítols no opcionals i, bàsicament, només trobem subtítols opcionals en televisió (teletext o TDT), DVD i —de manera creixent— en òperes, teatres i sales de cinema amb subtítols intralingüístics adreçats a persones amb discapacitat auditiva, sobretot a la Gran Bretanya.

5.2.4.2 Difusió

El paràmetre de difusió que jo considero fa referència al mètode d'aparició dels subtítols. Segons aquest paràmetre, ens trobem amb una classificació doble, ja que disposem de subtítols, d'una banda, projectats o emesos i, de l'altra, automàtics o manuals. Els subtítols projectats poden ser els subtítols impresos al cel·luloide —suport de les imatges— que també es projecta; però també poden ser subtítols electrònics, projectats en una pantalla a part de les imatges o també sobre les imatges. Els subtítols emesos són, en principi, tota la resta: subtítols de DVD, que s'emeten paral·lelament a les imatges; de vídeo, enregistrats però emesos no projectats; de televisió, emesos independentment de les imatges, és a dir, no enregistrats —dissociables— com ara en teletext o en TDT i també enregistrats, com en un vídeo.

Els subtítols electrònics també poden ser emesos, quan apareixen en un *display*; fet que permet que també puguin ser opcionals, com es dona al Gran Teatre del Liceu de Barcelona, amb pantalletes instal·lades al darrere dels respallers de les butaques. La distinció entre subtítols automàtics i subtítols manuals fa referència al fet de si els subtítols apareixen automàticament, com és el cas de tots els subtítols que siguin indissociables —segons el paràmetre d'arxivament que veurem més endavant— en cel·luloide, televisió, vídeo, DVD, ordinador quan estan enregistrats i la resta, els dissociables, poden ser o bé automàtics o bé manuals. És a dir, la seva projecció o emissió es determinen manualment en el moment.

Aquesta distinció és especialment rellevant per als subtítols electrònics, ja que molt sovint es projecten o emeten manualment, encara que es tracti de films en cel·luloide. No cal dir que en el cas de l'òpera o teatre és gairebé impossible determinar la projecció o emissió automàticament, ateses les característiques variables o imprevisibles d'aquests espectacles.

5.2.4.3 Color

Pel que fa al color, bàsicament, la distinció que trobem és si els subtítols són sempre del mateix color o presenten diversos colors. Així, distingeixo entre subtítols monocroms, els d'un sol color, i policroms, de diversos colors. Els subtítols monocroms poden ser de qualsevol color, tot i que els més habituals són el blanc o el groc en cinema o en televisió, tot i que no sempre. Els subtítols emesos en un panell lluminós o *display*, els anomenats subtítols electrònics, solen ser de color groc o taronja.

El color blanc encara pot representar un problema a l'hora de llegir els subtítols. Per exemple, en cel·luloide, malgrat que avui dia la tècnica que es fa servir per imprimir els subtítols damunt els fotogrames és l'ús del raig làser i en teoria aquest mètode permet una impressió molt acurada, sovint encara ens trobem amb films on això no és així. Per exemple, el film *Merci pour le chocolat*, Chabrol (2000), subtitulat al castellà i distribuït el mateix any a l'Estat espanyol, presentava escenes amb fons blancs on els subtítols no es distingien.

Els subtítols policroms es fan servir generalment en televisió quan van adreçats a les persones amb discapacitat auditiva, normalment al servei de teletext o la TDT. També els trobem sovint en DVD, quan van adreçats al mateix perfil de destinatari. Sovint, tant en un suport com en l'altre, són intralingüístics i opcionals.

Tot i que aquest paràmetre pot semblar poc operatiu, en la seva elaboració s'haurà de decidir —generalment ho fa el mateix subtitulador— quins colors cal usar i designar-los a cada personatge segons la seva importància dins el film. Sobre aquesta qüestió, vegeu, per exemple, l'apartat 4.4.1.5, dins el capítol 4.

5.2.4.4 Incorporació

Un altre paràmetre diferent és el de la incorporació i fa referència a la manera com entra el text del subtítol, si és amb moviment o no. Segons aquest paràmetre classificatori, distingim entre subtítols estàtics —recullo el terme emprat per Luyken *et al.* (1991:46)— i subtítols dinàmics.

Per als diferents termes en anglès que s'utilitzen per parlar de la incorporació dels subtítols, segueixo bàsicament la proposta de Gary Robson⁷⁹, però tot seguit ofereixo la meua proposta de nomenclatura per a la llengua catalana.

Els més habituals són els subtítols estàtics; professionalment, se'ls coneix amb el nom anglès de *pop-on* o *pop-up*, i són els que apareixen de cop, sencers. En català, la meua proposta d'equivalent és *subtítols estàtics*, com hem vist més amunt.

Alguns cops, però, sobretot en televisió o en vídeos o DVD d'exposicions, trobem que els subtítols es presenten en moviment, són subtítols dinàmics. Aquests, però, se subdivideixen en subtítols *paint-on*, quan es van escrivint mot a mot. Aquesta serà, precisament, la meua proposta per al terme en català: *subtítols mot a mot*. També trobem els subtítols *crawley*, que són els que apareixen lletra a lletra, i que en català proposo anomenar-los *subtítols lletra a lletra*.

Els subtítols que en anglès s'anomenen *roll-up*, *scroll-up* o *scrolling* són els que van en corró. Generalment de tres línies, quan entra la de baix de tot, desapareix la de dalt. En tenim un exemple al programa *Àgora* del Canal 33 de Televisió de Catalunya. En aquest cas, es tracta de subtítols intralingüístics simultanis, que no presenten reducció, van adreçats a persones amb discapacitat auditiva i són simultanis. Per al català, proposo el terme *subtítols línia a línia*. Es tracta d'un terme que no vol recollir ni el nombre de línies, ni si els subtítols són simultanis, ni a qui van adreçats, per tal que sigui més operatiu.

Per últim, trobem els subtítols *roll-on* que es donen quan el text apareix corrents d'un costat a l'altre de la pantalla, d'esquerra a dreta o de dreta a esquerra, segons la direccionalitat de lectura i escriptura de les llengües; el terme català que proposo per a aquest tipus de subtítols és *subtítols de banda a banda*.

⁷⁹ Robson, G. «Television and Video». [en línia] Caption Central. <<http://www.captioncentral.com/tv.php>> [Consulta: 12 set. 2007]

Un exemple d'aquest tipus de subtítols el tenim en el vídeo de l'exposició *El món i la meva càmera*, dedicada a la fotògrafa alemanya Giselle Freund i que va tenir lloc al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, entre el 25 de juliol i el 30 de novembre del 2003. La meva proposta terminològica en català per a aquests subtítols —subtítols de banda a banda— no vol especificar si van de dreta a esquerra o d'esquerra a dreta.

Com ja he esmentat més amunt, els subtítols més habituals són els estàtics. Els dinàmics són molt esporàdics i responen més aviat a qüestions estètiques, llevat dels subtítols línia a línia, que s'usen sobretot per a subtítols íntegres en directe, com ja hem vist més amunt.

En resum, els termes en català per als diferents tipus de subtítols sorgits d'aquest paràmetre són els següents: *subtítols estàtics* i *subtítols dinàmics*. Els dinàmics, al seu torn, es divideixen en *subtítols lletra a lletra*; *subtítols mot a mot*; *subtítols línia a línia* i *subtítols de banda a banda*.

5.2.4.5 Posicionament

Un altre paràmetre tècnic relacionat amb l'anterior, però diferent és el del posicionament. Aquest paràmetre fa referència al lloc on apareixen els subtítols, tant si van sobre les imatges com si van fora de la pantalla on es projecta el text audiovisual. Bàsicament, distingeixo entre els subtítols que poden aparèixer a dalt, a baix o als costats de la pantalla. Aquests, alhora, poden anar alineats a l'esquerra, centrats o alineats a la dreta. Si els subtítols van a baix de la pantalla, o fins i tot per sota de la pantalla —com els subtítols externs—, és quan prenen el seu nom més conegut: *subtítols*. Si apareixen a dalt de la pantalla, tant si són interns com externs, es coneixen amb el nom de *sobretítols*. Val a dir que habitualment aquest terme s'ha aplicat només als rètols que van fora de la pantalla on es projecten les imatges. Per als subtítols que van als costats, proposo el terme *laterotítols*. Aquest tipus de subtítols pot resultar operatiu en llengües que es poden escriure de dalt a baix, com és el cas d'algunes llengües orientals, tot i que només esporàdicament.

Generalment, però, els subtítols van a baix, llevat de quan s'apliquen a l'òpera o al teatre, i ni tan sols sempre, com en el cas de l'obra de teatre alemanya *Nora* —adaptació de *Casa de nines* d'Ibsen— i que es va representar al Teatre Lliure de Barcelona el 8 i 9 gener del 2005. En aquest muntatge, els subtítols es van col·locar a baix de l'escenari.

En cinema, tant si són interns com externs, el més habitual és que els subtítols vagin a baix, això explica el terme amb què es designen en la majoria de llengües: *subtitles* en anglès, *sous-titres* en francès, *sottotitoli* en italià, *Untertitel* en alemany, *ondertitel* en neerlandès, etc. Tant si van a baix com a dalt, els rètols poden anar alineats a l'esquerra, com en les televisions holandeses o escandinaves; al centre, com en televisió, vídeo, DVD o cinema en la majoria de països europeus; o alineats a la dreta, tot i que aquest fet no és gaire habitual.



Figura 5.8. Exemple de subtítols en noruec alineats a l'esquerra

Dins d'aquest grup, també cal considerar si els subtítols apareixen sempre al mateix lloc o no; i, per tant, tenim *subtítols variables* o *subtítols invariables*. Aquest darrer cas es dona bàsicament amb els subtítols per a persones amb discapacitat auditiva, que no apareixen sempre al mateix lloc, sinó que se situen sota cada personatge. Bàsicament a baix a la dreta, a l'esquerra o al centre; tot i que a Televisió Espanyola, la informació acústica no verbal apareix a dalt de les imatges, a la dreta.

De vegades, però, el posicionament es pot alterar entre la part inferior i la superior, però puntualment dins un mateix text audiovisual subtitulat, per l'aparició de rètols o crèdits que obliguin a presentar els subtítols a la part superior de les imatges.

5.2.4.6 Emplaçament

Amb aquest paràmetre s'indica la posició on apareixen els subtítols en relació amb les imatges en pantalla. Segons aquest paràmetre, es diferencia entre subtítols interns, quan van sobre les imatges, i subtítols externs, quan van fora de les imatges. Els subtítols externs no van sobre les imatges i apareixen al costat de la pantalla —a baix, a dalt o als costats—. Aquests subtítols són molt flexibles i es corresponen, bàsicament, amb el que es coneix com a subtítols electrònics. Però els anomenats subtítols electrònics no necessàriament han de ser externs, ja que també es poden projectar sobre les imatges i, per tant, ser interns.

Els subtítols interns poden incloure tots els paràmetres vistos fins aquí: interlingüístics, intralingüístics, reduïts, íntegres, per a persones amb discapacitat auditiva, sense discapacitat auditiva, etc. No és habitual que els subtítols externs siguin íntegres, tot i que, si són simultanis, la reducció és molt menor. Un cas que no seria gens habitual és el de subtítols externs intralingüístics íntegres adreçats a persones sense discapacitat auditiva, instrumentals, amb la intenció d'aprendre idiomes.

5.2.4.7 Arxivament

El paràmetre de l'arxivament dels subtítols, que fa referència al lloc on es desen, està estretament relacionat amb el de la difusió. L'arxivament indica si els subtítols formen part inseparable del text audiovisual subtitulat —per exemple, si hi van impresos—, o bé si es desen separadament i, per tant, es poden alterar successivament. Segons aquest paràmetre, tenim subtítols dissociables o subtítols indissociables.

Com acabem de veure, aquí no es tracta de la difusió, perquè tant si van impresos sobre el cel·luloide com si són independents, en la seva projecció pot ser que no es distingeixi aquest fet.

Tenim, per exemple, el cas dels subtítols electrònics que s'arxiven separatament i es recuperen cada cop que es projecta el material audiovisual. Són completament independents i això els fa hàbils per a gairebé tots els textos audiovisuals: ràdio, cinema, televisió, vídeo, DVD, ordinador, òpera, teatre, conferències, informació transmesa per megafonia, etc. Es poden desar en un llaç de memòria o un arxiu del disc dur de l'ordinador i es poden revisar constantment, permetent així esmenar errors o agilitar els subtítols, retraduir-los a una altra llengua, etc.

Bàsicament, els subtítols dissociables són els que trobem en teletext, TDT, Internet, en una sala de cinema o en un teatre —amb subtítols electrònics—, perquè es projecten o s'emeten separatament al text audiovisual. La resta de suports presenten subtítols indissociables, perquè formen part del mateix suport on hi ha el text audiovisual: cel·luloide, televisió —quan són interlingüístics i no opcionals—, vídeo, DVD, etc.

5.2.4.8 Tipografia

Un altre paràmetre tècnic important és el de la tipografia dels subtítols. Dins d'aquest paràmetre trobem diverses subcategoritzacions, bàsicament: font, mida i estil. Alguns programes, per exemple, no permeten alterar aquest paràmetre i ens trobem només amb un tipus de lletra o amb molt pocs. Aquest és el cas dels subtítols emesos per un panell lluminós o un *display*. En tractar-se d'un LED, només presenten un tipus de lletra i no poden dur estils diferents, com ara la negreta. Molts altres programes d'elaboració de subtítols sí que permeten diferents tipus de font i estil (negreta, cursiva, relleu, etc.). En el cas de la televisió, els subtítols de teletext, per exemple, no permeten l'ús d'atributs tipogràfics com ara el relleu.

5.2.4.9 Format

El format dels subtítols manté relació amb el paràmetre anterior, perquè alguns formats permeten més combinacions de font i estil que d'altres. Així, els subtítols digitals poden presentar un ventall molt ampli de formats: text, substitution alpha, viplay subtitle file, subviewer, etc., però no tots permeten l'aplicació de colors, de cursiva, etc. Per exemple, un format molt emprat és el text sense format (*.txt), el qual no permet ni l'ús de la cursiva ni diferents colors.

Vegem ara els paràmetres que hem anat repassant segons el grup a què pertanyen. En groc hi ha els paràmetres lingüístics; en blau, els paràmetres pragmàtics, i en rosat, els paràmetres tècnics.

<p>[PARÀMETRE LINGÜÍSTIC]</p> <p>LLENGUA</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Subtítols interlingüístics ▪ Subtítols intralingüístics 	<p>[PARÀMETRE LINGÜÍSTIC]</p> <p>DENSITAT</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Subtítols íntegres ▪ Subtítols reduïts 	<p>[PARÀMETRE PRAGMÀTIC]</p> <p>DESTINATARI</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Subtítols per a oients ▪ Subtítols per a sords
<p>[PARÀMETRE PRAGMÀTIC]</p> <p>INTENCIÓ</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Subtítols instrumentals <ul style="list-style-type: none"> ◦ Didàctics ◦ Karaoke ▪ Subtítols documentals 	<p>[PARÀMETRE PRAGMÀTIC]</p> <p>TEMPS D'ELABORACIÓ</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Subtítols anteriors ▪ Subtítols simultanis 	<p>[PARÀMETRE PRAGMÀTIC]</p> <p>AUTORIA</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Subtítols humans <ul style="list-style-type: none"> ◦ Professionals ◦ Aficionats (<i>fansubs</i>) ▪ Subtítols mecànics
<p>[PARÀMETRE TÈCNIC]</p> <p>OPCIONALITAT</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Subtítols opcionals ▪ Subtítols no opcionals 	<p>[PARÀMETRE TÈCNIC]</p> <p>DIFUSIÓ</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Subtítols projectats ▪ Subtítols emesos ▪ Subtítols automàtics ▪ Subtítols manuals 	<p>[PARÀMETRE TÈCNIC]</p> <p>COLOR</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Subtítols monocroms ▪ Subtítols policroms
<p>[PARÀMETRE TÈCNIC]</p> <p>INCORPORACIÓ</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Subtítols dinàmics <ul style="list-style-type: none"> ◦ Mot a mot ◦ Línia a línia ◦ Lletra a lletra ◦ De banda a banda ▪ Subtítols estàtics 	<p>[PARÀMETRE TÈCNIC]</p> <p>POSICIONAMENT (variables/invariables)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Subtítols <ul style="list-style-type: none"> ◦ Esquerra ◦ Centre ◦ Dreta ▪ Sobretítols <ul style="list-style-type: none"> ◦ Esquerra ◦ Centre ◦ Dreta ▪ Laterotítols 	<p>[PARÀMETRE TÈCNIC]</p> <p>EMPLAÇAMENT</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Subtítols interns ▪ Subtítols externs
<p>[PARÀMETRE TÈCNIC]</p> <p>ARXIVAMENT</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Subtítols dissociables ▪ Subtítols indissociables 	<p>[PARÀMETRE TÈCNIC]</p> <p>TIPOGRAFIA</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ Font ▪ Estil ▪ Mida 	<p>[PARÀMETRE TÈCNIC]</p> <p>FORMAT (per als digitals)</p> <ul style="list-style-type: none"> ▪ *.txt ▪ *.ssa ▪ *.sub ▪ *.vsf ▪ etc.

Figura 5.9. Classificació de tots els paràmetres rellevants en subtitulació segons la meua proposta

5.3. Paràmetres combinats

A continuació, s'ofereix una taula amb tots els paràmetres combinats. El fet de presentar aquests paràmetres en forma de matriu de trets distintius pot esdevenir un instrument útil per a analitzar totes les combinacions possibles entre els diferents paràmetres. Amb el signe + es marca una combinació habitual, amb el signe – una combinació impossible i amb el signe = les combinacions de què no es té evidència o que es tracten d'un fet molt poc habitual. Com es pot observar, la taula presenta al voltant de 500 combinacions diferents i el fet que el signe – sigui el menys habitual justifica l'operativitat dels paràmetres d'anàlisi.

5.3. Paràmetres combinats (part 1)

	QUÈ		QUANT		PER A QUI		PER QUÈ		QUAN		QUI			COM								ON														
	INTERLINGÜÍSTICS	INTRALINGÜÍSTICS	REDUÏTS	ÍTEGRES	OIENTS	SORDS	DOCUMENTALS	INSTRUMENTALS	ANTERIORS	SIMULTANIS	PROFESSIONALS	AFICIONATS	MECÀNICS	NO OPCIONALS	OPCIONALS	PROJECTATS	EMESOS	AUTOMÀTICS	MANUALS	MONOCROMS	POLICROMS	ESTÀTICS	DINÀMICS	INFERIORS	SUPERIORS	LATERALS	VARIABLES	INVARIABLES	INTERNES	EXTERNES	INDISSOCIABLES	DISSOCIABLES				
INTERLINGÜÍSTICS			+	=	+	+	+	=	+	=	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	=	+	+	+	+	+	=	+	+	+	+	+	+	+		
INTRALINGÜÍSTICS			+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		
REDUÏTS					+	+	+	=	+	+	+	+	-	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		
ÍTEGRES					+	+	=	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	=	+	+	=	+	+	+	+		
OIENTS							+	+	+	+	+	=	+	+	+	+	+	+	+	+	=	+	+	+	+	=	+	+	+	+	+	+	+	+		
SORDS							+	-	+	+	+	+	+	=	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
DOCUMENTALS								+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
INSTRUMENTALS								+	=	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	=	+	+	+	+	+	=	+	+	=	+	+	=	+	=	
ANTERIORS										+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
SIMULTANIS										+	=	+	+	=	+	+	+	=	+	+	+	+	+	+	+	+	=	+	+	+	+	+	-	+	+	
PROFESSIONALS												+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
AFICIONATS												+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
MECÀNICS														=	+	+	+	=	+	+	+	+	+	+	+	+	=	+	+	+	+	+	+	+	+	
NO OPCIONALS															+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	=	+	+	+	+	+	+	+	+	
OPCIONALS															=	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
PROJECTATS																	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
EMESOS																	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+

Taula 5.10. Paràmetres de subtítols combinats entre si (matriu de trets distintius)

5.3. Paràmetres combinats (part 2)

	QUÈ	QUANT	PER A QUI	PER QUÈ	QUAN	QUI	COM								ON																				
	Liengua	Densitat	Destinatari	Intenció	Temps	Autoria	Opcionalitat	Difusió				Color		Incorporació		Posicionament				Emplaçament		Arxivament													
	INTERLINGÜÍSTICS	INTRALINGÜÍSTICS	REDUÏTS	ÍTEGRES	OIENTS	SORDS	DOCUMENTALS	INSTRUMENTALS	ANTERIORS	SIMULTANIS	PROFESSIONALS	AFICIONATS	MECÀNICS	NO OPCIONALS	OPCIONALS	PROJECTATS	EMESOS	AUTOMÀTICS	MANUALS	MONOCROMS	POLICROMS	ESTÀTICS	DINÀMICS	INFERIORS	SUPERIORS	LATERALS	VARIABLES	INVARIABLES	INTERNS	EXTERN	INDISSOCIABLES	DISSOCIABLES			
AUTOMÀTICS																				+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+		
MANUALS																				+	=	+	=	+	+	+	=	+	+	+	+	-	+		
MONOCROMS																						+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
POLICROMS																						+	=	+	=	=	+	+	+	=	+	+	+	+	
ESTÀTICS																								+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	
DINÀMICS																									+	+	=	=	+	+	+	=	+	+	
INFERIORS																											+	+	+	+	+	+	+	+	
SUPERIORS																												=	+	=	+	=	+	=	+
LATERALS																														+	+	+	+	+	+
VARIABLES																															+	=	+	+	
INVARIABLES																															+	+	+	+	
INTERNS																																	+	+	
EXTERN																																		-	+
INDISSOCIABLES																																			
DISSOCIABLES																																			

Taula 5.10. Paràmetres de subtítols combinats entre si (matriu de trets distintius)

5.3.1 Subtítols interlingüístics

Veiem que els subtítols interlingüístics poden ser reduïts —el més habitual—, i només ocasionalment poden ser íntegres. Acostumen a anar adreçats a persones sense discapacitat auditiva, tot i que també trobem casos de subtítols interlingüístics adreçats a persones amb discapacitat auditiva. Generalment, però, aquests estan realitzats a partir de la versió doblada, en els estats en què predomina el doblatge. Els subtítols interlingüístics són documentals, tot i que res no impedeix que es puguin aprofitar per a aprendre idiomes, però aquesta no és la seva intenció inicial. Fins ara, eren molt poc habituals els subtítols interlingüístics simultanis, però en alguns estats com els Països Baixos s'està investigant en la seva aplicació real, tot i que es fa necessària una petita demora en el lliurament de les imatges, perquè la simultaneïtat total és encara difícil d'aconseguir⁸⁰. Així doncs, la majoria de subtítols interlingüístics són anteriors.

Pel que fa a l'autoria, fins al moment, els subtítols interlingüístics elaborats mecànicament són encara molt deficients, tal com demostren Díaz-Cintas i Remael (2007:21), per tant, es pot dir que els subtítols interlingüístics són bàsicament realitzats per persones, i trobem tant subtítols interlingüístics professionals —els més habituals— com els subtítols d'aficionats penjats a Internet.

Els subtítols interlingüístics poden ser tant no opcionals com opcionals, sobretot en DVD. En televisió, acostumen a ser intralingüístics, encara que puguin esdevenir interlingüístics en seleccionar la banda sonora original, mitjançant el sistema Dual o a través del descodificador de la TDT; però la seva realització es duu a terme a partir de la versió doblada.

Pel que fa a la difusió, trobem subtítols interlingüístics tant projectats com emesos, automàtics o manuals. En relació amb el color, són sobretot monocroms, malgrat que poden ser policroms quan els destinataris són persones amb discapacitat auditiva.

⁸⁰ Informació facilitada per Thijs de Korte al congrés *Languages & The Media*, el 26 d'octubre del 2006.

Pel que fa a la incorporació, el més habitual són els subtítols interlingüístics estàtics i només en situacions molt concretes trobem subtítols dinàmics, com en publicitat, o en alguns informatius, però sembla més un valor estètic.

La majoria de subtítols interlingüístics se situen a la part inferior de la pantalla, d'aquí en ve el seu nom de *subtítol*; però quan es tracta de la traducció d'obres de teatre o d'òperes, també poden ser superiors i, en el cas d'algunes llengües orientals, també laterals. Tot i que el més usual és que els subtítols interlingüístics siguin invariables, si van adreçats a persones amb discapacitat auditiva també poden ser variables. Només quan els subtítols es projecten independentment, és a dir, són dissociables, poden ser externs. En la resta de casos, incloent-hi també la dels subtítols dissociables, són interns.

5.3.2 Subtítols intralingüístics

Els subtítols intralingüístics també acostumen a ser reduïts, tant si van adreçats a persones amb discapacitat auditiva com no; per tant, són documentals. Són íntegres quan van adreçats a persones sense discapacitat auditiva i tenen una intenció instrumental: aprendre idiomes o cantar en un karaoke. Els subtítols intralingüístics poden ser anteriors, que és el fet més habitual, però precisament és amb els intralingüístics on trobem més casos de subtítols simultanis, ja que, en no haver-hi traducció entre dues llengües, la seva elaboració pot ser més ràpida i, fins i tot, es poden fer automàticament.

Pel que fa a l'autoria, és precisament en aquesta combinació lingüística on es donen més casos de subtítols mecànics, és a dir, elaborats per un programa de reconeixement de veu. Entre els subtítols intralingüístics humans, trobem tant subtítols professionals com d'aficionats.

Tenint en compte el seu destinatari majoritari, els subtítols intralingüístics són més aviat opcionals, tot i que això depèn del suport dels subtítols. Tenim força casos de subtítols intralingüístics no opcionals, com són els dels vídeos *Speak up* —per a l'aprenentatge d'idiomes—. Pel que fa a la difusió, poden ser tant projectats, sobretot si són electrònics, com emesos, per televisió, teletext o TDT.

En aquests dos casos poden ser tant automàtics com manuals. També amb els subtítols intralingüístics és on més ens trobem amb la possibilitat de disposar de subtítols policroms, quan van adreçats a persones amb discapacitat auditiva. Amb tot, també hi ha subtítols intralingüístics monocroms.

Entre els subtítols intralingüístics, com en el cas dels interlingüístics, el més habitual són els subtítols estàtics, i els dinàmics són molt menys usuals. També, com amb els subtítols interlingüístics, els intralingüístics són sobretot inferiors, tot i que poden ser també superiors o laterals.

També en els subtítols intralingüístics adreçats al col·lectiu de persones sordes, els subtítols sovint canvien de posició segons on es troben els personatges en pantalla. Aquesta és la tècnica emprada per Televisió de Catalunya, per exemple. Si els subtítols intralingüístics són electrònics, poden ser tant interns com externs; aleshores seran dissociables, però també poden ser indissociables, com en televisió —quan estan enregistrats— o en DVD.

5.3.3 Subtítols reduïts

Ja hem vist més amunt que els subtítols reduïts són els més usuals, per tant, relacionats amb el paràmetre del destinatari donen com a resultat que els trobem adreçats tant per a persones amb discapacitat auditiva com sense. En aquest cas són documentals. Quan són instrumentals, acostumen a ser íntegres. Els subtítols reduïts poden ser anteriors i també simultanis, tot i que reduir requereix més temps i per tant els subtítols simultanis presenten una reducció menor o, fins i tot, cap tipus de reducció.

Els subtítols reduïts poden ser tant professionals com elaborats per aficionats, encara que entre aquests darrers s'observa una menor reducció. El que resulta més complicat és que els subtítols reduïts hagin estat elaborats mecànicament. Només es dona el cas si s'ha utilitzat un programa de reconeixement de veu, però el text ha estat dictat per una persona, amb la qual cosa considerem aquests subtítols com a humans.

També pel que fa a l'opcionalitat, els subtítols reduïts són els més habituals; tant si són opcionals com no opcionals. Si ens fixem en la difusió, poden ser tant emesos com projectats, automàtics o manuals.

Pel que fa al color, els subtítols reduïts poden ser tant monocroms com policroms, ja que aquesta aplicació ve determinada generalment pel tipus de destinatari.

Quan els subtítols són reduïts són generalment estàtics, com tota la resta de subtítols, però també poden ser dinàmics; fet poc usual, com ja s'ha comentat més amunt. Tot i que els subtítols reduïts poden anar en totes les posicions, el més habitual són els subtítols inferiors i generalment són invariables, tot i que poden ser variables quan van adreçats a persones amb discapacitat auditiva. Els subtítols reduïts poden ser tant interns com externs —quan es tracta de subtítols electrònics— i poden ser tant indissociables com dissociables.

5.3.4 Subtítols íntegres

Ja he comentat que els subtítols íntegres no són gaire habituals, la qual cosa no impedeix que els puguem trobar en qualsevol combinació amb qualsevol dels altres paràmetres. Amb tot, els subtítols íntegres acostumen a anar adreçats a persones sense discapacitat auditiva i tenen una intenció instrumental, que és la d'aprendre idiomes o cantar cançons en un karaoke.

A banda d'aquestes possibilitats, tota la resta de combinacions són possibles: poden ser tant anteriors com simultanis, elaborats mecànicament o per persones i, entre aquestes, per professionals o per aficionats.

Els subtítols íntegres poden ser tant opcionals com no opcionals, es poden projectar o emetre i ser tant automàtics com manuals. Acostumen a ser monocroms, però també poden ser policroms si és que van adreçats a persones amb discapacitat auditiva. El més freqüent és que siguin estàtics, però també podrien ser dinàmics.

Com en la majoria de casos, els subtítols íntegres acostumen a anar a la part de baix de la pantalla, per tant són inferiors, però podrien anar a dalt o als costats, tot i que aquesta possibilitat provocaria que costessin més de seguir. En ser íntegres, és menys habitual que canviïn de posició, ja que la seva extensió no ho permet tan fàcilment.

Acostumaran a ser interns, perquè els subtítols electrònics que s'emeten en un display no disposen d'un espai il·limitat, tot i que si es projecten mitjançant diapositives, també podrien ser íntegres, però costarien més de seguir, en trobar-se més lluny de les imatges. Evidentment, també poden ser indissociables com dissociables, si són electrònics o de televisió —teletext o TDT—. El muntatge *Bollywood, The Show*, representat a Barcelona del 26 de febrer 29 de març del 2008 en anglès comptava amb subtítols en espanyol, emesos en una pantalla de fins a set línies i vint-i-sis caràcters per línia. Aquesta pantalla es trobava situada en un lateral de l'escenari, amb la qual cosa es pot afirmar que es tractava de laterotítols i que, pel que fa a la densitat, podrien haver estat íntegres. També cal dir que el text oral original era molt lent.

5.3.5 Subtítols per a persones sense discapacitat auditiva

Els subtítols adreçats a persones sense discapacitat auditiva poden ser tant documentals com instrumentals, segons la intenció. Generalment es tracta de subtítols anteriors, però també tenim casos —pocs— de subtítols simultanis també per a oients.

Els subtítols per a oients poden ser elaborats per professionals i per aficionats. En el supòsit que es tracti de subtítols íntegres, instrumentals i per a l'aprenentatge d'idiomes, també poden ser realitzats mecànicament.

Els subtítols per a persones sense discapacitat auditiva poden ser no opcionals o opcionals segons el suport del text audiovisual i també poden ser tant projectats com emesos, automàtics o manuals.

Els subtítols per a persones sense discapacitat auditiva són generalment monocroms. Com en tots els altres casos, són subtítols estàtics, però poden ser també dinàmics, tot i que molt més esporàdicament. També predominen els subtítols inferiors, però si es tracta de subtítols electrònics, poden anar al damunt, és a dir, poden ser sobretítols. I si es tracta de llengües que s'escriuen de dalt a baix, també poden ser laterals. Els

subtítols per a oients no acostumen a canviar la posició, llevat de casos esporàdics, dins del mateix document, per l'aparició de crèdits o rètols que en puguin impedir la lectura. Poden ser tant interns com externs —si són electrònics— i poden ser indissociables o dissociables.

5.3.6 Subtítols per a persones amb discapacitat auditiva

Els subtítols adreçats a persones amb discapacitat auditiva són documentals i no instrumentals. Es poden dur a terme amb anterioritat o bé també ser simultanis, i fets mecànicament o per persones, tant per professionals com per aficionats. Tot i que els subtítols adreçats a aquest col·lectiu acostumen a ser opcionals, també tenim casos de subtítols no opcionals, però molt menys habitualment. En el cas que siguin subtítols de televisió, seran emesos i, en el cas que siguin subtítols electrònics, podran ser tant projectats com emesos, com és el cas de les sales de cinema britàniques que ofereixen aquest servei —vegeu apartat 6.1.7, al capítol 6—. Els subtítols adreçats a persones amb discapacitat auditiva poden ser tant automàtics com manuals.

Tot i que els subtítols per a persones sordes poden ser perfectament monocroms, és en aquest cas on trobem més subtítols policroms, que canvien de color segons els personatges més importants del document: film, sèrie o noticiari, etc. Tot i que tots els subtítols poden ser dinàmics, també per a aquest col·lectiu els més habituals en totes les situacions són els estàtics, ja que uns subtítols dinàmics resulten més difícils de seguir, per la qual cosa no es fan servir gaire.

Els subtítols per a persones sordes també acostumen a ser inferiors, però trobem casos de sobretítols en teatres i, més esporàdicament, films amb subtítols electrònics. Els subtítols electrònics també poden ser laterals. D'altra banda, com ja s'ha comentat més amunt, els subtítols per a persones amb discapacitat auditiva poden ser variables, de manera que canvien la seva posició, segons la presència del personatge que parla en pantalla. Els subtítols per a persones sordes poden ser interns o externs, en el cas que siguin electrònics i poden ser tant indissociables com dissociables, segons el suport on apareguin.

5.3.7 Subtítols documentals

Els subtítols documentals són els més usuals, ja que els instrumentals tenen una intenció molt concreta i molt més minoritària. Poden ser anteriors i també simultanis. Poden estar realitzats tant per professionals com per aficionats i, si són intralingüístics, també poden ser realitzats mecànicament.

Els subtítols documentals poden ser tant no opcionals com opcionals. Poden ser tant projectats com emesos, en el cas dels subtítols electrònics o en televisió i ser automàtics o manuals. Els subtítols documentals seran monocroms o policroms sobretot depenent del destinatari; si són per a persones sense discapacitat auditiva, seran monocroms i, si són per a persones amb discapacitat auditiva, podran ser policroms. Generalment seran estàtics, però també poden ser dinàmics, tot i que molt menys habitualment. Els podem trobar en totes les posicions, però els més freqüents són els subtítols inferiors. En tot cas, això dependrà d'una banda del suport dels subtítols, si són electrònics o no, i de les llengües que tractin.

Els subtítols documentals seran invariables si van adreçats a persones oients i podran ser variables quan vagin adreçats a persones sordes, tot i que també poden ser variables ocasionalment, dins del mateix suport dels subtítols, si hi ha crèdits o altres elements escrits que puguin afectar-ne la lectura. Els subtítols documentals poden ser interns o externs i indissociables o dissociables.

5.3.8 Subtítols instrumentals

Com ja hem apuntat, els subtítols instrumentals tenen una intenció molt específica, que és la d'aprendre llengües o permetre cantar una cançó quan no se'n sap la lletra. És molt poc probable que els subtítols instrumentals siguin simultanis, donades aquestes circumstàncies d'ús, per tant, el més usual és que siguin anteriors. És veritat que es podrien realitzar mitjançant un programa de reconeixement de veu, però aquesta aplicació no sembla gaire usual de moment. Això faria que els subtítols instrumentals fossin també mecànics. Generalment, però, es tracta de subtítols realitzats per persones, en concret per professionals, tot i que també es podrien trobar casos de subtítols d'aficionats amb aquesta intenció.

Els subtítols instrumentals poden ser tant no opcionals —si van en un vídeo, per exemple—, com opcionals, en un DVD o a Internet, i poden anar tant projectats com emesos, tot i que generalment són emesos, ja que es tracta de subtítols que trobem només en alguns suports concrets, com els suara esmentats.

Malgrat que el més habitual és que els subtítols instrumentals siguin automàtics, també poden ser manuals. Aquests subtítols acostumen a ser monocroms quan la intenció és aprendre idiomes i policroms quan són per a cantar, ja que les paraules van canviant de color, sovint, per marcar quan cal pronunciar, seguint el ritme de la cançó. Això comporta que també trobem sovint subtítols dinàmics amb aquesta intenció; en comptes de canviar de color, es tracta de subtítols mot a mot. Tanmateix, també poden ser subtítols estàtics, en el cas que la seva funció sigui aprendre idiomes.

Generalment, els subtítols instrumentals són inferiors, com en els altres casos. Però també poden ser superiors, si per exemple es tracta de sobretítols de teatre, perquè el públic canti amb els actors, encara que aquesta situació es dona en comptades ocasions. No sembla que pugui ser gaire habitual que els subtítols instrumentals siguin variables, ja que generalment són íntegres i, per tant, es fa difícil que puguin canviar de posició. El que més abunda són els subtítols instrumentals invariables. Pel que fa a l'emplaçament, els subtítols instrumentals són generalment interns, però si es tracta de subtítols electrònics, també poden ser externs, com en el cas esmentat més amunt de cançons en una obra de teatre musical. Els subtítols instrumentals poden ser indissociables —el fet més usual— o dissociables.

5.3.9 Subtítols anteriors

Els subtítols anteriors poden ser tant mecànics com humans i, dins d'aquesta possibilitat, tant professionals com d'aficionats. També és cert, però, que els subtítols mecànics són generalment simultanis. Els subtítols anteriors poden ser tant no opcionals com opcionals.

Pel que fa al mètode difusió, poden ser tant projectats com emesos, automàtics o manuals; i pel que fa al color, monocroms o policroms. Pel que fa a la incorporació, poden ser tant estàtics com dinàmics i, segons el posicionament, anar a baix, a dalt o

als costats, i ser invariables o variables. També poden aparèixer tant sobre les imatges com fora, per tant poden ser tant interns com externs, i també poden ser indissociables o dissociables.

5.3.10 Subtítols simultanis

Els subtítols simultanis són més escassos. Com hem vist en l'apartat anterior, cada cop més s'utilitzen programes de reconeixement de veu per a la seva elaboració. Si són elaborats per persones, els subtituladors solen ser professionals, més que no pas aficionats, però res no impedeix que aquest col·lectiu els pugui produir i emetre'ls en directe, per exemple, a través d'Internet.

Els subtítols simultanis poden ser no opcionals, com quan són electrònics. Tot i això, sovint són opcionals, els trobem sobretot en televisió, intralingüístics, adreçats a persones sordes, com és el cas de Televisió de Catalunya. En el cas de la Televisió Holandesa, els subtítols produïts per l'empresa NOB Cross Media Facilities, ens proporcionen un exemple de subtítols simultanis interlingüístics, no opcionals, emesos amb una demora d'uns 20 segons però produïts en directe. Aquests subtítols són generalment emesos com en el cas dels subtítols electrònics fets durant la celebració del Fòrum de les Cultures a Barcelona, el 2004. En tots dos casos han de ser manuals i no poden ser automàtics.

Els subtítols simultanis són bàsicament monocroms, atesa la rapidesa amb què es produeixen, la qual cosa deixa poc temps per a poder determinar colors diferents segons els personatges, però els subtítols policroms també serien possibles. Els subtítols simultanis poden ser tant estàtics com dinàmics. Poden ser inferiors o superiors —els subtítols electrònics del Fòrum 2004 ho eren— i també laterals. No sembla que sigui gaire habitual que puguin ser variables, també a causa de la immediatesa amb què es produeixen, però aquesta possibilitat no és descartable. Els subtítols simultanis poden ser tant interns com externs, i són dissociables, ateses les seves característiques, tot i que podria ser que, en emetre's, quedessin enregistrats; aleshores passarien a ser indissociables i no es podrien alterar posteriorment.

5.3.11 Subtítols professionals

Fins fa relativament poc, només disposàvem de subtítols professionals, però, segons indica Ferrer (2005:27), als anys 90 ja apareixen els subtítols fets per aficionats. Tenint en compte això, trobem els subtítols professionals en combinació amb tots els altres subtítols restants: no opcionals, opcionals, projectats, emesos, automàtics, manuals, monocroms, policroms, estàtics, dinàmics, inferiors, superiors, laterals, invariables, variables, interns, externs, indissociables i dissociables.

5.3.12 Subtítols d'aficionats

Tot i haver nascut als anys 90, és actualment que aquest tipus de subtítols realitzats per aficionats té més repercussió gràcies a Internet. Pel que fa a l'opcionalitat, els *fansubs* distribuïts en vídeo són no opcionals, però els que es troben a Internet, actualment, poden ser tant opcionals com no opcionals. En el seu origen, doncs, són emesos, tot i que —en ser dissociables— també es poden projectar. Generalment, tant la projecció com l'emissió és automàtica, perquè es fa seguint els codis de temps del document subtítulat i segons el programa que s'ha utilitzat per a dur-los a terme, encara que també se'n pot fer un llançament manual.

Pel que fa al color, sobretot trobem subtítols monocroms, però els policroms també són possibles, tot i que no freqüents. Els subtítols d'aficionats poden ser estàtics —el fet més habitual— o dinàmics, tot i que aquest efecte sovint es pot determinar pel programa que es faci servir per a visionar-los o enregistrar-los. També poden presentar totes les posicions, tot i que, com sempre, els inferiors són els més habituals. Es pot dir que, en general, els subtítols d'aficionats presenten més llibertat respecte de les convencions dels subtítols professionals i això també repercuteix en el posicionament. Generalment són invariables, però també poden ser variables, donada aquesta llibertat.

Els subtítols d'aficionats són generalment interns; però, si es projecten independentment, poden ser perfectament externs. Per la seva via de distribució, el més habitual és que es tracti de subtítols dissociables, però també poden anar enregistrats de manera indissociable, com en el cas dels subtítols d'aficionats en vídeo o penjats a YouTube.

5.3.13 Subtítols mecànics

Malgrat que els subtítols realitzats amb un programa de reconeixement de veu cada cop són més nombrosos, encara es tracta d'un tipus en fase d'implantació que probablement viurà grans canvis i millores durant els propers anys. Els subtítols mecànics poden ser tant opcionals com no opcionals, si bé —en ser sobretot intralingüístics— s'utilitzen més adreçats a persones amb discapacitat auditiva i, per tant, predominen els opcionals.

Pel que fa a la difusió, com que on més presència tenen actualment és en televisió, es tracta sobretot de subtítols emesos i automàtics. Però també es poden projectar o emetre en un acte públic, tot i que en aquest àmbit encara no són gaire habituals. Ateses les seves característiques, predominen els subtítols mecànics automàtics sobre els manuals.

Si tenim en compte que cal entrenar el programa de reconeixement de veu per tal que transcriui al més acurat possible, sembla difícil imaginar de moment la utilització d'aquests programes per a l'elaboració de subtítols policroms, la qual cosa implicaria també identificar els diferents personatges de manera automàtica. Tanmateix, és probable que en un futur proper aquesta funció sigui factible.

La incorporació dels subtítols mecànics es un paràmetre que s'ha de poder determinar en la seva emissió, com també el posicionament, tot i que, com s'esdevé amb l'ús de més d'un color, de moment sembla difícil que es pugui determinar que el posicionament variï segons els personatges.

Si els subtítols mecànics són de televisió, seran interns; mentre que si es tracta de subtítols d'actes en directe —com una conferència o una obra de teatre— aleshores seran externs. Si són simultanis, generalment seran dissociables.

5.3.14 Subtítols no opcionals

Els subtítols no opcionals o oberts —en termes de Gottlieb— poden ser tant projectats com emesos, automàtics o manuals i, generalment, són monocroms; ja que els policroms acostumen a ser opcionals. Pel que fa a la incorporació, els subtítols oberts poden ser tant estàtics com dinàmics, tenint en compte que aquests darrers no són gaire habituals. Si tenim en compte el posicionament, trobem que poden ser inferiors, superiors o laterals. Generalment són invariables, ja que els subtítols variables són més aviat els opcionals. Poden ser tant interns com externs i indissociables o dissociables.

5.3.15 Subtítols opcionals

Si relacionem els subtítols opcionals amb la resta de paràmetres, trobem que rarament són projectats, sinó més aviat emesos, tant si és per televisió —teletext o TDT— o en teatres o sales de cinema. En el cas del teatre o de l'òpera, es tracta sempre de subtítols manuals i en els altres casos, poden ser les dues coses: manuals o automàtics. Els subtítols opcionals poden ser monocroms, però com que sovint van adreçats a persones amb discapacitat auditiva —en televisió, sobretot— sovint també són policroms. Generalment són estàtics, però també poden ser dinàmics, fet poc habitual.

Sovint, com la majoria de subtítols, són inferiors, però també poden aparèixer al damunt de les imatges o als costats. I sovint són variables, quan van adreçats a persones sordes, tot i que els subtítols de DVD interlingüístics també són opcionals i gairebé mai no són variables. Els subtítols opcionals poden ser tant interns com externs, si es tracta de subtítols electrònics emesos per un panell lluminós o un *display*. Generalment són dissociables, tot i que si són de DVD, per exemple, són indissociables.

5.3.16 Subtítols projectats

Els subtítols projectats, relacionats amb la resta de paràmetres, ens donen les possibilitats següents: poden ser tant automàtics com manuals i generalment són monocroms. En el cas de subtítols electrònics projectats, podem trobar perfectament subtítols policroms, tot i que no és un fet habitual. Si els subtítols projectats van impresos damunt del suport del text audiovisual, com ara el cel·luloide o la cinta magnètica, encara és menys habitual trobar subtítols policroms. Pel que fa a la incorporació, també predominen els subtítols estàtics per damunt dels dinàmics.

Generalment, quan els subtítols són projectats i són dissociables, els subtítols electrònics sovint són superiors, sobretot si es tracta de la subtitulació d'obres de teatre o d'òperes. Tanmateix, si es tracta de subtítols de cinema, llavors predominen els subtítols inferiors, i més rarament —segons les llengües— poden ser laterals. Els subtítols projectats no acostumen a ser variables, per tant predominen els invariables i poden ser tant interns com externs, tot i que si es tracta de subtítols electrònics, predominen els subtítols externs, projectats en una pantalla independent. Els subtítols projectats indissociables són els que van impresos al mateix suport del text audiovisual, com és el cas del cel·luloide.

5.3.17 Subtítols emesos

Els subtítols emesos els trobem sobretot en televisió, però també els subtítols electrònics poden ser emesos en un *display* o una pantalla de cristall líquid. Tant en un cas com en l'altre, poden ser automàtics o manuals. Quant al color, trobem que tenim tant subtítols monocroms, com policroms, quan van adreçats a persones amb discapacitat auditiva. Poden ser tant estàtics com dinàmics, tot i que predominen els primers.

També, pel que fa al posicionament, els podem trobar en totes les posicions: inferiors, superiors i laterals, tot i que, com sempre, els més abundants són els inferiors, fins i tot quan es tracta de subtítols electrònics emesos en un *display*. Aquest, sovint, es troba instal·lat al respall de la butaca del davant, amb la qual cosa també són inferiors. Els subtítols emesos, si ho són per televisió, per exemple,

poden ser variables, però també tenim molts casos de subtítols emesos invariables. Si es tracta de subtítols electrònics, podran ser tant interns com externs, tot i que els subtítols interns emesos no són habituals —ja que, ateses les característiques del *display* per on s'emeten— costarien de llegir.

En els altres casos, són interns, com en televisió, per exemple. Poden ser indissociables i dissociables. En aquest darrer cas es tracta tant de subtítols electrònics com de televisió opcionals, emesos a través del teletext o la TDT, ja que són independents del text audiovisual.

5.3.18 Subtítols automàtics

Els subtítols automàtics són aquells en què la seva difusió es fan de manera automàtica, sense intervenció humana. Aquest paràmetre s'aplica sobretot als subtítols electrònics, tot i que també es pot donar en el cas dels subtítols de televisió. Cal tenir en compte que no es tracta de si els subtítols són simultanis o anteriors, sinó de com es duu a terme la difusió. Comparats amb la resta de paràmetres, observem que el més habitual és que els subtítols siguin automàtics, sobretot si es tracta de subtítols enregistrats, com en cel·luloide, vídeo, DVD, etc. Tanmateix, en el cas de televisió i, sobretot, dels subtítols electrònics, podem trobar subtítols manuals; és a dir, que la seva difusió es faci manualment. Tot i que entre els subtítols electrònics també trobem subtítols automàtics, encara predominen els subtítols manuals. Com ja he esmentat, en teatre i òpera es tracta sempre de subtítols manuals, ja que la seva difusió no es pot fer automàticament.

Així, els subtítols automàtics poden ser tant monocroms com policroms, estàtics o dinàmics, trobar-se en qualsevol posicionament i ser variables o invariables. Poden ser interns o externs i, tot i que generalment són indissociables, també poden ser dissociables si són electrònics o de televisió.

5.3.19 Subtítols manuals

Els subtítols manuals presenten un camp d'aplicació molt menor. En principi, només els subtítols de televisió i els electrònics poden ser manuals. De fet, moltes empreses que es dediquen a la subtitulació electrònica només disposen del sistema manual de difusió, tant si es tracta de subtítols projectats com emesos.

Així, els subtítols manuals rarament són policroms, tot i que tècnicament aquest fet és possible; però és més difícil de controlar per part de la persona que fa el llançament dels subtítols. Pel que fa al color, doncs, predominen els subtítols manuals monocroms. També el més freqüent són els subtítols estàtics, ja que fer el llançament manual de subtítols dinàmics pot resultar més complicat encara. Si tenim en compte el posicionament, tant poden ser inferiors, superiors o laterals. De fet, d'aquests últims en tenim proves en festivals de països orientals com ara el Japó o Corea, on els subtítols electrònics es presenten en un *display* vertical situat en un costat de la pantalla, exteriorment.

De manera semblant a l'ús de colors, els subtítols manuals rarament són variables, ja que canviar de posició segons els personatges resultaria més complicat que presentar els subtítols invariables, que és el més habitual. Pel que fa a l'emplaçament, tant podem trobar subtítols manuals interns com externs, ja que es poden projectar tant sobre les imatges com projectar-los o emetre'ls fora. Quant a l'arxivament, els subtítols manuals no poden ser indissociables, ja que aleshores haurien de ser automàtics forçosament.

5.3.20 Subtítols monocroms

Si tenim en compte el color dels subtítols, trobem un clar predomini dels monocroms enfront dels policroms. Relacionats amb els altres paràmetres, trobem que els subtítols monocroms poden ser tant estàtics com dinàmics; que poden ser tant inferiors com superiors o laterals; invariables o variables —tot i que els variables sovint també són policroms, perquè van adreçats a persones amb discapacitat auditiva—. Els subtítols monocroms poden ser tant interns com externs, ja que els subtítols externs electrònics no acostumen a utilitzar diferents colors, tot i que es podria fer, sobretot si són projectats. Pel que fa a l'arxivament, poden ser tant indissociables com dissociables.

5.3.21 Subtítols policroms

Els subtítols policroms són poc habituals i, gairebé exclusivament, van adreçats a persones amb discapacitat auditiva. No és habitual que siguin dinàmics. Com en la majoria de casos, predominen els subtítols policroms inferiors, però ocasionalment poden ser superiors i també laterals, malgrat que aquesta possibilitat sembla força remota. Poden ser invariables, però molt sovint també són variables, quan van adreçats a persones sordes.

Ja he comentat més amunt que no és habitual que els subtítols policroms puguin ser externs, però sí que es poden projectar en una pantalla a part i disposar de diferents colors, tot i que no és una activitat usual. Els subtítols policroms poden ser indissociables, com en un DVD, o dissociables, sobretot en televisió i, més esporàdicament, si són electrònics.

5.3.22 Subtítols estàtics

Els subtítols estàtics són els més habituals dins del paràmetre de la incorporació. Per tant, serà fàcil trobar-los en gairebé qualsevol combinació amb altres paràmetres. Així, poden ser tant inferiors com superiors o laterals. Poden ser tant invariables com variables. També poden ser interns o externs i, en relació amb l'arxivament, poden ser indissociables o dissociables.

5.3.23 Subtítols dinàmics

Tot i la quantitat de tipus de subtítols dinàmics, aquests són molt poc freqüents i més aviat reservats a un ús estètic especial. Els subtítols dinàmics poden ser, evidentment, inferiors, però també els podem trobar en posició superior o, fins i tot, lateral. Tenim un exemple de sobretítols dinàmics en el muntatge de l'obra de teatre *Endstation Amerika*, realitzada el 9 i 10 de febrer del 2008 al Teatre Lliure de Barcelona, en què el *display*, a banda de contenir la traducció al català del text alemany, amb sobretítols estàtics, també indicava l'inici de cada acte amb sobretítols dinàmics de banda a banda.

És força improbable que els subtítols dinàmics siguin, a més, variables, perquè tant de moviment podria confondre l'espectador, però res no fa descartar aquest ús, sobretot estètic, com s'ha comentat més amunt, en el cas dels subtítols dinàmics. Malgrat això, generalment, els subtítols dinàmics són invariables. Poden ser tant interns com externs i poden ser tant indissociables com dissociables.

5.3.24 Subtítols inferiors

Els subtítols inferiors, que són de lluny els més usuals, es poden combinar amb tots els paràmetres restants. Així, tenim subtítols inferiors invariables —els més usuals—, però també variables. Poden ser tant interns com externs, tot i que si es tracta de subtítols electrònics per a teatre o òpera, predominen els subtítols superiors o sobretítols. Per últim, també poden ser tant indissociables com dissociables.

5.3.25 Subtítols superiors

Els subtítols superiors o sobretítols són poc habituals. Els trobem bàsicament en teatre o òpera amb subtítols electrònics. Poden ser variables, però atès que generalment són electrònics, no és usual que ho siguin. Així, el més freqüent són els subtítols superiors invariables. Poden ser tant interns com externs, tot i que si el que se subtitula és teatre o òpera en directe —no filmada—, molt rarament seran interns. Només en els pocs casos que incloguin el *display* o la pantalla on es mostren els subtítols formant part de l'escenografia.

En el cas de la subtitulació de cinema, quan es tracta de subtítols electrònics, aquests no acostumen a ser sobretítols, ja que aleshores els subtítols es projecten o s'emeten per sota de les imatges. Pel que fa a l'arxivament, poden ser tant indissociables com dissociables, que és potser el cas més habitual quan es tracta de sobretítols de teatre o òpera en directe —per raons òbvies—, ja que els subtítols no es poden enregistrar damunt de la producció en directe.

5.3.26 Subtítols laterals

Els subtítols laterals o laterotítols es donen gairebé exclusivament amb llengües que s'escriuen de dalt a baix; però, fins i tot entre aquestes llengües, predominen els subtítols inferiors. Combinats amb els paràmetres restants, donen les possibilitats següents: pel que fa al canvi de posició, no sembla gaire possible que els subtítols canviïn de lloc quan són laterals, ja que el marge és molt menor. Sí que poden aparèixer en diferents posicions dins la pantalla, sobretot amb una intenció estètica. Així doncs, en principi, són subtítols invariables. Poden anar tant dins les imatges com fora; per tant, poden ser tant interns com externs. Poden ser indissociables, si van enregistrats amb el text audiovisual, o dissociables, si són electrònics.

5.3.27 Subtítols variables

Els subtítols variables, com ja hem vist, els trobem sobretot en la combinació intralingüístics i adreçats a persones amb discapacitat auditiva. En general, són interns, ja que els subtítols externs difícilment poden ser variables, atesa la seva ubicació fora de la pantalla. Tot i que si la pantalla on apareixen els subtítols fos prou gran, es podria donar aquesta situació; però, com es pot imaginar, no sembla fàcilment realitzable. Els subtítols variables poden ser indissociables, per exemple, en un DVD, però també dissociables, com ara els de teletext o TDT.

5.3.28 Subtítols invariables

Els subtítols invariables són els més freqüents, com ja hem vist al llarg d'aquesta combinació de paràmetres. Poden ser tant interns com externs i poden ser tant indissociables com dissociables.

5.3.29 Subtítols interns

La majoria de subtítols són interns i només els subtítols electrònics poden ser externs, és a dir, projectats o emesos fora de les imatges del text audiovisual. Així doncs, els subtítols interns són bàsicament indissociables, però també poden ser dissociables, en poder-se projectar damunt les imatges.

5.3.30 Subtítols externs

Per últim, per a cloure aquesta combinació dels paràmetres entre si, cal indicar que els subtítols externs només poden ser dissociables, ja que només els subtítols electrònics es poden projectar o emetre fora de les imatges. És clar que en televisió i, sobretot, en alguns DVD, si la pantalla està disposada a 16:9 i no a 4:3, aleshores els subtítols poden aparèixer fora de les imatges del film. Tanmateix, no es poden extreure de la pantalla, suport de les imatges i dels subtítols. Per tant, només considero com a externs els subtítols dissociables.

Com a conclusió, en aquest capítol s'han repassat diferents classificacions de subtítols fetes per alguns investigadors de la subtitulació, tot comentant les seves aportacions i mancances per a proposar, tot seguit, una taxonomia basada en els diversos paràmetres classificatoris que jo considero. D'aquesta manera, he intentat donar compte de tots els tipus de subtítols existents, reals i possibles. Posteriorment, els diferents paràmetres s'han relacionat entre si per comprovar quines combinacions són operatives i determinar, així, tots els tipus de subtítols possibles.

Al capítol següent, per tal d'observar l'operativitat dels diferents paràmetres proposats, aquests s'aplicaran a una selecció de textos audiovisuals —subtitulació en tant que producte—, i a una selecció de programes per a la creació i gestió de subtítols —subtitulació en tant que procés.



APLICACIÓ DE LA TAXONOMIA

APLICACIÓ DE LA TAXONOMIA	297
6.1. Paràmetres aplicats al producte	298
6.1.1. Subtítols de cel·luloide	298
6.1.2. Subtítols de televisió	301
6.1.3. Subtítols de vídeo.....	304
6.1.4. Subtítols de DVD	306
6.1.5. Subtítols de videojoc	308
6.1.6. Subtítols d'ordinador (offline i online).....	309
6.1.7. Subtítols electrònics	312
6.2. Paràmetres aplicats al suport.....	317
6.2.1. Exemple de subtítols de cel·luloide	319
6.2.2. Exemple de subtítols de televisió.....	321
6.2.3. Exemple de subtítols de teletext	323
6.2.4. Exemple de subtítols de TDT.....	325
6.2.5. Exemples de subtítols interlingüístics en vídeo	327
6.2.6. Exemple de subtítols de vídeo instrumentals	329
6.2.7. Exemple de subtítols de vídeo per a sords.....	331
6.2.8. Exemple de subtítols de vídeo amb la funció karaoke	333
6.2.9. Exemple de subtítols interlingüístics de DVD per a oients....	335
6.2.10. Exemple de subtítols interlingüístics de DVD per a sords ..	337
6.2.11. Exemple de subtítols intralingüístics de DVD	339
6.2.12. Exemple de subtítols de videojoc	341
6.2.13. Exemple de subtítols intralingüístics d'ordinador offline	343
6.2.14. Exemple de subtítols interlingüístics offline d'aficionats	347
6.2.15. Exemple de subtítols online	349
6.2.16. Exemple de subtítols electrònics	351
6.2.17. Exemple de sobretítols de teatre	353
6.2.18. Exemple de sobretítols i subtítols d'òpera	355

Capítol

6





APLICACIÓ DE LA TAXONOMIA

6.3. Paràmetres aplicats al procés	358
6.3.1. Subtitul@m	362
6.3.2. Subtitle Workshop.....	365
6.3.3. DivXLand Media Subtiter	368
6.3.4. Titlex Tetatet-Classic	371
6.3.5. Subtitulació de cintes en obert off-line.....	375
6.3.6. WinCAPS	378
6.3.7. Cavena Tempo	380
6.3.8. Spot.....	382
6.3.9. CPC-700 NLE CaptionMaker.....	384

Capítol

6

APLICACIÓ DE LA TAXONOMIA

La taxonomia dels diferents tipus de subtítols serà pertinent segons si considerem els subtítols des del punt de vista del procés o del producte, i també des del punt de vista de l'emissor o del receptor. En aquest capítol veurem l'aplicació dels diferents paràmetres a un corpus de textos audiovisuals, seguint aquesta distinció entre la subtitulació com a procés i com a producte. Aquesta doble divisió és especialment rellevant perquè, de tots els paràmetres possibles, alguns afectaran només el procés i d'altres el producte —o l'emissor i el receptor, respectivament— i altres afectaran tots dos grups.

Així, a les taules que hi ha a continuació, només s'aplicaran els paràmetres rellevants segons aquesta distinció. Per exemple, el paràmetre del format no s'aplicarà al producte, ja que afecta directament el procés, i el paràmetre de l'opcionalitat només s'aplicarà al producte i no al procés, per exemple. D'altra banda, cal tenir en compte que hi ha alguns paràmetres que, tot i ser rellevants per al producte, es determinen en un estadi intermedi entre el procés i el producte com, per exemple, l'estadi de l'enregistrament dels subtítols. Per exemple, el paràmetre de la difusió és rellevant per al producte, però aquest generalment es determina durant aquest estadi intermedi i no durant l'elaboració dels subtítols ni durant la seva visualització. Per aquest motiu, pot ser que ni l'autor ni l'espectador dels subtítols sàpiguen si els subtítols són automàtics o manuals.

En primer lloc, veurem els paràmetres aplicats al producte i, per fer-ho, relacionaré els paràmetres rellevants als diferents suports de subtítols: cel·luloide, televisió, vídeo, DVD (Làser Disc, videojoc), ordinador (subtítols *offline* i subtítols *online*) i subtitulació electrònica (*display* o pantalla). Un cop revisat cada suport, es mostrarà en una taula l'operativitat dels paràmetres aplicats a cadascun.

6.1. Paràmetres aplicats al producte: els diferents suports dels subtítols

Vegem ara com s'interrelacionen els paràmetres en relació amb cada suport audiovisual.

6.1.1. Subtítols de cel·luloide

Es tracta dels subtítols que trobem en el suport cel·luloide, tot i que sovint també s'anomenen *subtítols de cinema*, però aquí no es tracta dels subtítols que s'exhibeixen en sales de cinema, ja que aquests —com veurem més endavant— poden ser d'altres productes, com ara vídeo o DVD. Per exemple, al cinema Renoir Floridablanca de Barcelona, la setmana de l'11 al 18 d'agost del 2006, el film *Vivre sa vie* de Jean-Luc Godard es va projectar en format DVD segons s'informava a la mateixa sala. Les projeccions en DVD són molt habituals avui dia, sobretot en sales petites no considerades cinemes, sinó més aviat bars o locals públics o festivals.

Tot i que es tracta d'una pràctica força habitual, segons la legislació espanyola i la de la majoria d'estats, no està permès projectar vídeos o DVD en públic. Cal un permís especial per a fer-ho; amb. Els subtítols d'aquestes pel·lícules exhibides en DVD són els mateixos del suport DVD, tot i que de vegades, com és el cas de festivals de cinema, per exemple al *Barcelona Asian Film Festival (BAFF)* també s'acompanyen de subtítols electrònics en una segona llengua si la dels subtítols del DVD és una llengua considerada poc coneguda pel públic. Així, en aquest festival en què els films són de països asiàtics, aquests es projecten amb els subtítols del DVD —generalment en anglès— i amb subtítols electrònics en espanyol, generalment fets a partir dels anglesos.

Segons la llengua, en cel·luloide trobem bàsicament subtítols interlingüístics i, molt poques vegades, intralingüístics. En aquest darrer cas, molt minoritari, trobaríem la traducció d'un film mitjançant subtítols d'un dialecte a la llengua estàndard. Un exemple recent d'això el tenim en la pel·lícula canadenca *C.R.A.Z.Y.*, parlada en francès, però que a França es va projectar en subtítols en francès.

També tenim casos de subtítols bilingües en cel·luloide, però, en tot cas, amb els subtítols bilingües es tracta gairebé sempre de subtítols interlingüístics i no de la

combinació intralingüística i interlingüística. Un exemple de subtítols bilingües interlingüístics, el tenim amb el film *Porgy and Bess*, versió cinematogràfica d'Otto Preminger del 1959 de l'òpera de George Gershwin, traduïda al finès i al suec per Lea Linkoaho, Styrbjörn Lindedal i Rangnhild Troupp. En aquest cas, cada llengua disposa de dues línies, així que al film sovint arribem a trobar molt subtítols de fins a quatre línies, com es pot veure en la imatge següent:



Figura 6.1. Exemple de subtítols bilingües del film *Porgy and Bess*

Tanmateix, Bernard Vandenneede i Marko Hartama⁸¹ asseguren que tant a Bèlgica com a Finlàndia, on sovint es fan subtítols bilingües, aquests disposen només d'una línia per a cada llengua, cosa que implica una restricció d'espai molt més gran per al subtítolador. No cal dir que uns subtítols bilingües íntegres en cel·luloide no són factibles, si és que no es tracta d'un film en què es parla a una velocitat extremadament lenta. De fet, és que els subtítols íntegres tampoc no es donen quan només es disposa d'una subtítolació; encara que els subtítols de cel·luloide fossin intralingüístics, tampoc no seria probable que fossin íntegres.

⁸¹ Informació facilitada en el congrés *In So Many Words* celebrat a Londres el 6 de febrer del 2004.

Segons el paràmetre del destinatari, tenim que la majoria de subtítols de cel·luloide van adreçats a persones sense discapacitat auditiva. Ja he comentat més amunt l'elevada presència de persones sordes en sales que projecten films subtítolats interlingüísticament, però això no implica que els subtítols vagin adreçats específicament a aquest col·lectiu. Els subtítols intralingüístics per a persones amb discapacitat auditiva, que no són gaire habituals encara, ja es van dur a terme, segons afirmen De Linde i Kay (1999:8), en alguns cinemes als Estats Units durant els anys 40 a partir de la iniciativa d'un actor sord d'origen cubà, Emerson Romero, amb un sistema que consistia en la inclusió d'intertítols en films sonors. L'any 1950, la *Conference of Executives of American Schools for the Deaf* va decidir la creació d'una filmoteca amb pel·lícules subtítolades per als sords.

En principi, els subtítols de cel·luloide només són documentals i resultaria improbable la presència de subtítols instrumentals en aquest suport. Pel que fa al temps d'elaboració dels subtítols de cel·luloide, només en podem trobar d'anteriors, ja que és impossible imprimir i projectar els subtítols simultàniament. Amb el suport del cel·luloide només trobem subtítols professionals, la qual cosa no implica si es cobra molt o poc per la seva elaboració; per tant, no tenim subtítols d'aficionats en cel·luloide. Fins avui, els subtítols de cel·luloide els realitzen persones, però res no impedeix de pensar que, en un futur immediat, s'incorpori l'ajuda de programes de reconeixement de veu. Amb tot, com que aquests programes resulten efectius amb els subtítols intralingüístics i en cel·luloide bàsicament només trobem subtítols interlingüístics, podem afirmar que aquesta possibilitat encara no es produeix.

Pel que fa al paràmetre de l'opcionalitat, no tenim subtítols opcionals; només no opcionals. Com que el cel·luloide es projecta, lògicament els subtítols que van en aquest suport també i són automàtics. Per tant, no tenim subtítols emesos ni manuals en cel·luloide. És molt poc probable que els subtítols de cel·luloide siguin policroms, en no anar específicament adreçats a persones sordes, que és el destinatari on trobem els subtítols policroms. De fet, no només són monocroms, sinó que gairebé sempre són blancs i no porten fons (almenys en el cas de la Televisió de Catalunya).

Tampoc no és gaire habitual que els subtítols de cel·luloide siguin dinàmics, encara que res no ho impedeix; però els més freqüents, de llarg, són els subtítols estàtics.

Si considerem el posicionament, en cel·luloide predominen els subtítols inferiors, és a dir, situats per sota de les imatges, centrats i invariables. Fins i tot a països on, en televisió, els subtítols van alineats a l'esquerra, en cel·luloide predominen els subtítols centrats. També ocasionalment dins el mateix film podem trobar sobretítols provocats per l'aparició de crèdits o altres rètols, però fins i tot en aquests casos sovint s'opta per elevar només una mica els subtítols sense arribar a dalt de tot de les imatges. En el cas d'algunes llengües orientals com el japonès o el coreà podem trobar subtítols laterals o laterotítols, tot i que ocasionalment.

Els subtítols de cel·luloide sempre són interns, ja que van impresos damunt les imatges, en el mateix cel·luloide, i són indissociables. Pel que fa a la tipografia, tot i que aquesta pot variar, generalment trobem Arial. Sí que trobem alternança d'estils, ja que la convenció és que les veus en *off* o les cançons es codifiquen en subtítols amb cursiva, mentre que la resta de subtítols solen presentar-se en l'estil normal.

Pel que fa al format, aquest paràmetre no resulta identificable en aquest suport, ja que aquest fa referència a l'elaboració dels subtítols i no al producte final, per això aquest paràmetre no l'aplico al producte, però sí al procés, com veurem més endavant.

6.1.2. Subtítols de televisió

Vegem ara els subtítols de televisió segons els diferents paràmetres aplicats. Pel que fa a la llengua, en televisió trobem tant subtítols interlingüístics com intralingüístics, segons el destinatari. Així, els subtítols interlingüístics de televisió acostumen a anar adreçats a persones sense discapacitat auditiva i són no opcionals —tot i que als estats on tot se subtitula, com ara els escandinaus, quan s'ofereixen subtítols opcionals, aquests van adreçats a persones amb discapacitat auditiva i són intralingüístics—. Quan els subtítols són intralingüístics, van adreçats a persones amb discapacitat auditiva i són opcionals.

Amb tot, també tenim exemples de subtítols intralingüístics per a persones sense discapacitat auditiva no opcionals, com en el cas del canal francès emès per satèl·lit TV-5, on els films francesos s'emetien amb subtítols intralingüístics en francès, però que semblaven instrumentals amb la intenció d'aprendre la llengua, ja que no

presentaven altres elements característics dels subtítols per a persones amb discapacitat auditiva, com ara colors, canvi de posicionament o acotacions amb la informació acústica no verbal. Tant si són interlingüístics com intralingüístics, els subtítols acostumen a ser reduïts i no íntegres, fins i tot a TV-5. A part d'aquest cas, els subtítols de televisió són documentals; encara que es puguin aprofitar per aprendre idiomes, aquesta no és la seva intenció, llevat d'algunes comptades excepcions.

Els subtítols intralingüístics adreçats a persones amb discapacitat auditiva opcionals de televisió els trobem en teletext o TDT. Aquests subtítols, com que van adreçats a aquest col·lectiu, també recullen els elements acústics no verbals.

Pel que fa al temps, tenim tant subtítols anteriors —la majoria— com simultanis. Generalment, els subtítols simultanis són intralingüístics, però, com hem vist més amunt, als estats on tot se subtitula —com ara Noruega o Suècia— també poden ser interlingüístics, si són la traducció d'una intervenció d'una persona estrangera, com ara a les notícies, en un debat o en una entrevista. Segons Tveit (2004:83), a les televisions públiques dels països escandinaus (on només s'utilitza la subtitulació per a aquests casos), els subtítols simultanis s'emeten manualment durant la transmissió.

Un dels avantatges d'aquesta tècnica és que resulta ràpid, ja que no ha de dur els codis de temps enregistrats. D'altra banda, però, els temps d'entrada dels subtítols no són prou acurats i sovint es produeixen retards de més d'un segon. Actualment, també segons Tveit (op.cit.), hi ha la possibilitat d'establir els temps d'entrada i de sortida dels subtítols, tal com fan TV2 a Dinamarca o TV2 a Noruega; sovint la traducció es fa amb l'ajut d'un intèrpret i el subtitulador introdueix aquests temps d'entrada i sortida dels subtítols, prèviament a la seva emissió. Val a dir que a Catalunya i a l'Estat espanyol també es fa servir aquest mètode, tot i que s'alterna amb el *voice-over* i hi predomina aquest darrer.

Pel que fa a l'autoria, en televisió és on trobem una presència més elevada de subtítols mecànics realitzats amb programes de reconeixement de veu, sobretot quan són simultanis. Si els subtítols són realitzats per persones, aleshores es tracta sempre de subtítols professionals i mai de subtítols d'aficionats. Sobre l'opcionalitat, ja he

esmentat que aquest paràmetre està estretament relacionat amb el destinatari, així els subtítols opcionals són els que van adreçats a persones sordes, mentre que els no opcionals van adreçats a persones oients. Pel que fa a la difusió, els subtítols de televisió sempre són emesos i no projectats, tant si estan enregistrats com si són dissociables. Generalment són automàtics, però en el cas dels subtítols simultanis la seva emissió es pot dur a terme manualment, com hem vist més amunt.

El color és un altre paràmetre que està estretament relacionat amb el destinatari, perquè només els subtítols adreçats a persones sordes acostumen a ser policroms, tot i que també poden ser monocroms. En canvi, els subtítols adreçats a persones oients gairebé sempre són monocroms. En televisió, sovint de color blanc, però també de color groc, sobretot quan el que se subtitula són films en blanc i negre. En teletext, els subtítols poden ser monocroms o policroms, però sempre porten fons fosc o caixa; mentre que en la TDT els subtítols ja no porten fons.

Pel que fa a la incorporació dels subtítols, també en televisió predominen els estàtics, però quan es tracta de subtítols simultanis, generalment intralingüístics, aquests poden ser dinàmics, concretament del tipus línia a línia. També trobem sovint rètols dinàmics en programes de notícies, però no es tracta de subtítols que recullin la traducció del presentador o de la veu que se sent en pantalla. Aquests rètols són de banda a banda.

Pel que fa al posicionament, els subtítols interlingüístics de televisió no sempre són centrats, si bé sí que són invariables. Segons Tveit (op.cit.:98), a Escandinàvia s'ha optat per alinear-los a l'esquerra; mentre que a França, per exemple, els subtítols estan centrats seguint el model del cinema. Aquest també és el cas de Catalunya i de l'Estat espanyol. A Televisió de Catalunya, però, els subtítols intralingüístics de teletext i de TDT també són alineats a l'esquerra. Un dels motius adduïts per a justificar aquest alineament a l'esquerra als països escandinaus és que l'espectador, en tant que lector de textos impresos, llegeix d'esquerra a dreta. Però, segons Tveit (op.cit.:99), això és un error, ja que hi ha estudis que demostren que és més ràpid llegir en pantalla text centrat que alineat a l'esquerra, perquè el moviment que han de fer els ulls en un subtítol centrat és sempre el mateix: la meitat de la mida total de

totes dues línies. No cal dir que en teletext o TDT quan els subtítols són variables el moviment ocular encara és més gran.

També sobre la qüestió del nombre de línies, als subtítols interlingüístics de televisió, trobem com a màxim dues línies, a diferència del que s'esdevé amb els subtítols intralingüístics de teletext, on podem arribar a trobar fins a tres línies. En el cas que tota la informació càpiga dins una sola línia, aquesta sembla ser la solució preferida en aquest tipus de subtítols. D'aquesta manera es tapa menys la imatge, en anar la línia a baix, tot i que els ulls aniran necessàriament a la línia de dalt en primer terme, si abunden els subtítols de dues línies.

Encara que els subtítols intralingüístics també acostumen a anar a baix, sí que poden ser variables i la seva posició canvia segons on es trobi el personatge que se subtitula. Així, els subtítols poden anar a l'esquerra, al centre o a la dreta. Almenys, això és el que s'aplica a Televisió de Catalunya. Els sobretítols i els laterotítols resulten molt poc freqüents en televisió.

Segons l'emplaçament, en televisió sempre tenim subtítols interns, mentre que els externs no són possibles; ara bé, tant poden ser indissociables com dissociables; aquests darrers, sobretot en subtítols opcionals de teletext o TDT.

6.1.3. Subtítols de vídeo

Pel que fa al format vídeo, tot i que en clar declivi actualment, és un sistema encara usat i que té una història important des del punt de vista dels suports de textos audiovisuals. Les cintes de vídeo comencen a fer-se servir comercialment a finals dels anys 70 i, per tant, tenen més de 30 anys d'existència.

Pel que fa als subtítols que trobem en aquest suport de cinta magnètica, si ens fixem en la llengua, tenim tant subtítols interlingüístics com intralingüístics; fet que ve determinat sobretot pel destinatari i, potser encara més, per la intenció. Així, els subtítols interlingüístics de vídeo van adreçats a persones sense discapacitat auditiva i són documentals. També hi ha subtítols intralingüístics adreçats a persones amb discapacitat auditiva, però aquesta situació no és gaire habitual. En aquest cas, també són documentals. Per exemple, l'ONCE (l'Organització Nacional de Cecs

d'Espanya) disposa d'una videoteca de films subtitulats per a persones amb discapacitat auditiva.

A l'Estat espanyol també tenim un exemple de subtítols intralingüístics adreçats a persones sense discapacitat auditiva i instrumentals, que són els de la col·lecció *Speak up*, per tal d'aprendre anglès, com ja s'ha comentat més amunt. En aquest cas, els subtítols són íntegres, mentre que en els altres dos casos —interlingüístics i intralingüístics per a persones sordes— generalment són reduïts. També en suport vídeo disposem de subtítols intralingüístics íntegres instrumentals per a cantar, és a dir, amb la intenció de karaoke.

Els subtítols de vídeo sempre són anteriors i mai simultanis. Pel que fa a l'autoria, tenint en compte que el vídeo ha quedat obsolet i gairebé només s'utilitza com a eina de treball o per a l'ús domèstic, podem afirmar que és molt poc probable que els subtítols de vídeo es realitzin mecànicament. En canvi, entre els subtítols realitzats per persones, podem trobar tots dos casos: professionals —els més habituals—, però també d'aficionats segons informa Ferrer (2005:27-28).

Ateses les característiques de la cinta magnètica, segons l'opcionalitat, només trobem subtítols no opcionals, tot i que sí que podem disposar de cintes de vídeo amb dues pistes sonores, si l'aparell gravador disposa de so estèreo i el programa s'emet en sistema Dual. Els subtítols de vídeo sempre són emesos, per les característiques d'aquest suport.

Pel que fa al color, rarament trobem subtítols policroms en cinta magnètica i com gairebé sempre aquesta possibilitat va unida al destinatari: persones amb discapacitat auditiva. Així doncs, el més freqüent són subtítols monocroms, bàsicament blancs, tot i que també tenim exemples de subtítols en altres colors.

En vídeo, alguns cops trobem subtítols dinàmics, sobretot en exposicions, com la ja esmentada *El món i la meva càmera* sobre la fotògrafa Giselle Freund del CCCB de Barcelona. En aquest cas es tracta de subtítols de banda a banda. Com en la resta d'exemples, però, el que predomina són els subtítols estàtics.

En relació amb el posicionament, en vídeo predominen els subtítols inferiors centrats i invariables, però també tenim exemples de subtítols variables com els del film *The Fly* (Cronenberg, 1986) editat a l'Estat espanyol el 1991.

Els sobretítols són esporàdics en vídeo i sí que es poden trobar exemples de laterotítols, en films subtítulats en idiomes orientals. Els subtítols impresos en una cinta de vídeo són necessàriament interns i indissociables.

6.1.4. Subtítols de DVD

El suport DVD presenta força varietat de possibilitats en relació amb els altres suports. De fet, aquest sistema és responsable de la creixent presència de la subtítolació fins i tot en estats tradicionalment dobladors com l'espanyol o l'alemany. El seu predecessor immediat, el Làser Disc, ja presentava algunes de les funcions que caracteritzen avui dia el DVD, com ara els subtítols opcionals i una major qualitat d'imatge respecte del vídeo; amb tot la seva presència ha estat molt limitada, sobretot a Europa; és per aquest motiu que no m'hi detindré i em fixaré en el DVD, suport de molta més repercussió i responsable directe de la desaparició del vídeo.

Si tenim en compte la combinació lingüística, observem que en DVD hi ha tant subtítols interlingüístics com intralingüístics. Generalment, tant en una combinació com en l'altra els subtítols són reduïts, però en el cas de subtítols intralingüístics instrumentals trobem també subtítols íntegres. Per exemple, la col·lecció *Speak up*, editada inicialment en vídeo a l'Estat espanyol actualment s'edita en suport DVD.

També en DVD disposem de subtítols intralingüístics íntegres adreçats a persones sense discapacitat auditiva i instrumentals, per a ús de karaoke. Però els subtítols intralingüístics de DVD també poden ser per a persones amb discapacitat auditiva, reduïts i amb informació acústica no verbal; documentals, per tant. També tenim exemples de subtítols interlingüístics adreçats a persones sordes, com al film *Annie Hall* (Allen, 1977) editat a l'Estat espanyol l'any 2000, que disposa de la versió original en anglès i ofereix subtítols en alemany per a persones amb discapacitat auditiva a part dels subtítols en aquesta mateixa llengua per a persones sense discapacitat auditiva.

Si tenim en compte el temps d'elaboració dels subtítols, en DVD només podem disposar de subtítols anteriors i mai de subtítols simultanis. Probablement, igual que en vídeo, en suport DVD podem trobar també subtítols realitzats per aficionats, però el més freqüent són els subtítols professionals. Els subtítols d'aficionats, en tot cas, seran subtítols no comercialitzats, però enregistrats en aquest format, tot i que el més probable és que no es faci servir el format vob, característic del DVD, sinó avi o mpeg, que són més lleugers. L'aparició d'Internet, però, com veurem a l'apartat següent, ha provocat que no sigui necessari registrar els subtítols en DVD o en CD-ROM, ja que es poden visionar els subtítols amb les imatges alhora, encara que els subtítols no estiguin enregistrats juntament amb les imatges.

Res no impedeix que els subtítols de DVD, sobretot si són intralingüístics, siguin realitzats mecànicament per programes de reconeixement de veu.

A banda de la televisió, en DVD és on trobem una presència més elevada de subtítols opcionals. De fet, la majoria de les vegades els subtítols de DVD són opcionals i en molt poques ocasions no ho són i surten per defecte, sense que l'espectador pugui determinar-ne la presència. Un DVD convencional té una capacitat d'emmagatzematge d'uns cinc gigues, la qual cosa li permet disposar de fins a 32 subtítols diferents, tot i que el nou format cridat a substituir el DVD tradicional —el Blu-Ray— encara disposa de més capacitat —fins a 50 gigues—. Malgrat tot, no és habitual que un DVD ocupi tota la seva capacitat. Per exemple, l'edició en espanyola en DVD del film *My Fair Lady* (Cukor, 1964) editada l'any 1999 conté 21 idiomes subtítolats, entre els quals l'anglès i l'alemany per a persones amb discapacitat auditiva, a part de la versió en aquests idiomes per a persones sense discapacitat auditiva. Val a dir que tot i incloure-hi l'islandès el català no hi és present.

Un exemple de DVD amb subtítols no opcionals el trobem amb l'edició francesa de la sèrie britànica de la BBC *Absolutely Fabulous* (Saunders, 2002), editat a l'Estat francès el 2002 per Warner Vision France, amb subtítols no opcionals en francès.

Ateses les característiques tècniques del suport DVD, els subtítols són emesos i no poden ser projectats. Tenint en compte també la combinació lingüística a més del

destinatari, sovint trobem subtítols policroms en DVD quan aquests van adreçats a persones amb discapacitat auditiva. En els altres casos, tenim subtítols monocroms, gairebé exclusivament blancs sense fons i, si tenim en compte la incorporació, també en aquest suport el que predomina són els subtítols estàtics, tot i que, en casos més artístics, podríem trobar molt esporàdicament subtítols dinàmics.

Pel que fa al posicionament, també en DVD predominen els subtítols inferiors i només esporàdicament trobem sobretítols o laterotítols. Només quan van adreçats a persones amb discapacitat auditiva són variables o, esporàdicament, si es tracta de no tapar un crèdit o un rètol. Segons l'emplaçament, els subtítols de DVD només poden ser interns, mai externs.

Quant a l'arxivament, en un DVD els subtítols són indissociables. Si bé és veritat que hi ha programes que permeten extreure l'arxiu dels subtítols i, per tant, manipular-los, aquests no s'hi poden tornar a inserir. El que sí que és ja factible és extreure'n el vídeo i convertir-lo, per una banda, i extreure i convertir els subtítols, per l'altra; tot tornant a enregistrar els subtítols, aquest cop, però, de manera no opcional.

6.1.5. Subtítols de videojoc

En aquest apartat analitzo els subtítols que trobem en un suport de DVD, però determinat pel gènere, el dels anomenats videojocs. Ateses les característiques d'aquest tipus de text audiovisual, trobem una gran varietat de possibilitats i de combinacions de paràmetres. Potser un dels trets més específics dels subtítols d'aquest gènere de text audiovisual és que poden aparèixer, a diferència dels altres gèneres, en globus o bafarades, com en els còmics impresos.

Així, en primer lloc, si tenim en compte la llengua, trobem bàsicament subtítols interlingüístics, però també —tot i que molt esporàdicament— podem trobar subtítols intralingüístics. Pel que fa a la densitat, com en tots els altres casos, predominen els subtítols reduïts, però val a dir que en aquest gènere s'observa una menor reducció, potser provocada pel seu contingut ja que es tracta de documents on bàsicament hi ha acció sense gaire informació verbal.

Rarament, el destinatari dels jocs d'ordinador són persones amb discapacitat auditiva, per això tampoc no és freqüent trobar subtítols intralingüístics adreçats a aquest col·lectiu. Els subtítols de videojoc no tenen la intenció d'ensenyar idiomes ni de facilitar el cant, de manera que els subtítols de videojoc no es poden considerar instrumentals, sinó documentals.

Si tenim en compte el temps d'elaboració, els subtítols de videojoc només poden ser anteriors i mai simultanis. Recordem que, si ens centrem en el suport i considerem l'autoria, el que tenim són subtítols professionals i també d'aficionats; aquests darrers aconseguits mitjançant la tècnica del *romhacking*, que consisteix a manipular els arxius que conté el videojoc per tal de traduir-lo. En tractar-se de subtítols interlingüístics, no han estat realitzats mitjançant un programa de reconeixement de veu, sinó directament per persones.

Els subtítols que acompanyen videojocs acostumen a ser opcionals, però també tenim casos de subtítols no opcionals, com seria el cas del videojoc *Final Fantasy X* (2003). Quant a la difusió, aquests subtítols sempre són emesos i automàtics.

Pel que fa al color, tant hi ha subtítols monocroms com policroms i aquest gènere també acostuma a presentar més combinacions, com diferents fons segons les situacions. També pel que fa a la incorporació trobem totes dues possibilitats: subtítols estàtics i subtítols dinàmics.

Potser és el paràmetre del posicionament el que més variacions pot presentar: trobem subtítols inferiors, superiors o laterals i a més sovint són variables, ja que apareixen dins d'una bafarada com les dels còmics, segons on siguin els personatges, com en el cas del joc japonès *We love katamari* (2005). Per últim, es pot dir que els subtítols de videojoc són interns i indissociables.

6.1.6. Subtítols d'ordinador (*offline* i *online*)

Si considerem l'ordinador com a suport de subtítols, d'antuvi hem de fer una distinció important entre *offline* i *online* (fora de línia i en línia). Això implica considerar l'ordinador com a suport dels arxius que reproduïx —vídeo i subtítols—

o considerar l'ordinador com a mitjà per a reproduir els arxius, però que es troben fora de la màquina, a Internet.

En el primer cas, podem trobar arxius de subtítols, tant realitzats per professionals com per aficionats i reproduïts juntament amb el text audiovisual. Avui dia gairebé tots els reproductors de vídeo presents en un ordinador (Windows Media Player, Real Player, VLC Media Player, BSPlayer, etc.) permeten també la visualització de subtítols mitjançant un descodificador com ara Ffdshow. Així, els subtítols realitzats en un ordinador i amb qualsevol programa informàtic de subtitulació es poden visualitzar després al mateix ordinador juntament amb el text audiovisual. Cal tenir en compte que aquí no es considera l'ordinador com un reproductor de DVD, malgrat que la majoria d'ordinadors disposen també d'aquests reproductors, ja que el suport dels subtítols continua sent el disc de DVD i no l'ordinador.

Pel que fa a les combinacions de paràmetres, trobem un ampli ventall de possibilitats, com ara subtítols interlingüístics o intralingüístics, reduïts o íntegres, adreçats a persones sense discapacitat auditiva o amb discapacitat auditiva, documentals o instrumentals; tant anteriors com simultanis; tant mecànics —realitzats mitjançant un programa de reconeixement de veu— com realitzats per persones, ja siguin professionals o aficionats; només emesos, perquè si es projecten, aleshores es tracta de subtítols electrònics —automàtics o manuals—; monocroms o policroms; estàtics o dinàmics; en qualsevol posicionament: a baix, a dalt o als costats, i tant a l'esquerra, com a la dreta o al centre; invariables o variables; només interns, ja que si són externs seran subtítols electrònics; i tant indissociables com dissociables, tot i que predominen aquests darrers, manipulables per part del destinatari, que sovint pot alterar-los al seu gust.

Considero que els subtítols *online* d'ordinador són els que trobem a Internet; aquí cal que tenir en compte que tant hi podem trobar l'arxiu dels subtítols, dissociable de les imatges —de fet, gairebé sempre sense les imatges—, realitzat gairebé exclusivament per aficionats; com també imatges amb subtítols indissociables, de vegades tot un film o un capítol sencer d'una sèrie; o també un fragment de pocs minuts, com els que es penja al servidor YouTube. La font subtituladora a Internet són gairebé sempre els aficionats. No succeeix així, però, quan el que es troba a

Internet són notícies o fragments de films o sèries provinents directament del medi televisiu. Res no impedirà que aquests programes es puguin realitzar mitjançant tècniques de reconeixement de veu; és a dir, subtítols mecànics.

Consideraré el primer cas —el dels arxius de subtítols dissociables penjats a Internet— com a subtítols *offline*, ja que un cop descarregats per part de l'usuari els subtítols queden desats al disc dur de l'ordinador i es poden alterar. Així, només considero com a subtítols *online* aquells que es reproduïxen directament des d'Internet, independentment que també es puguin descarregar i desar a l'ordinador: és a dir, vídeo amb subtítols enregistrats o vídeo amb subtítols opcionals.

Entre els subtítols d'Internet podem trobar tant subtítols interlingüístics com intralingüístics, reduïts o íntegres; adreçats tant a persones sense discapacitat auditiva com amb discapacitat auditiva. Els subtítols d'Internet són bàsicament anteriors i penjats un cop acabats, però el suport permet perfectament la presència de subtítols simultanis, encara que aquesta opció encara sigui poc habitual.

Com ja he indicat al començament d'aquest apartat, és a Internet on sobretot trobem subtítols elaborats per aficionats. De fet, hi ha pàgines web especialitzades on els aficionats penjen els seus subtítols. En català, per exemple, tenim el web *SubCAT*⁸² que conté enllaços a altres webs en altres idiomes, com ara l'espanyol, l'anglès, l'alemany, el francès o el txec. Tanmateix, també hi ha subtítols professionals a Internet; com els que apareixen a les notícies de cadenes televisives —com ara la BBC— o senzillament extrets de DVD i penjats a la xarxa.

Segons la difusió, els subtítols d'Internet són emesos i més habitualment són automàtics i, tot i que els subtítols manuals no són impossibles, sí que resulten força improbables.

Si ens fixem en el color, tot i que predominen els subtítols monocroms, també podem trobar subtítols policroms i, si tenim en compte la incorporació dels subtítols poden

⁸² *SubCAT* (portal de subtítols d'aficionats en català) [en línia] <<http://subcat.rescat.net>>. [Consulta: 22 gener 2006]

ser tant estàtics com dinàmics. Pel que fa al posicionament, totes les posicions són possibles, ja que precisament els subtítols d'aficionats d'*anime* japonès sovint presenten posicions molt diverses. En el cas de notícies, predominen els subtítols inferiors, centrats o alineats a l'esquerra i invariables.

Els subtítols d'Internet són interns i poden ser tant dissociables com indissociables —quan es presenten juntament amb les imatges i no se'n poden separar.

6.1.7. Subtítols electrònics

Com a característica principal, els subtítols electrònics es presenten en un suport físicament independent del text audiovisual i això els permet de ser aplicats en principi a qualsevol dels altres suports de textos audiovisuals. Es tracta del suport que permet més possibilitats, precisament pel fet de ser independents del text audiovisual.

Malgrat que l'aparició dels subtítols electrònics va unida a la informàtica, cal no confondre aquest suport amb el de l'ordinador, ja que el suport dels subtítols electrònics és un *display* per on s'emeten o bé és una pantalla on es projecten, però no l'ordinador en si.

Així, si tenim en compte la llengua, els subtítols electrònics poden ser tant interlingüístics com intralingüístics. Malgrat això, tant si acompanyen una obra de teatre, una òpera o un film predominen els subtítols interlingüístics. En cinema, en tenim força exemples en festivals, com el *Festival Internacional de Cinema de Catalunya*, que se celebra des de fa quaranta anys a Sitges. Aquí, des d'inicis dels anys 90, s'utilitzen els subtítols electrònics. També com a sobretítols predomina la combinació interlingüística i, com a exemples, tenim els sobretítols del Gran Teatre del Liceu, on s'utilitzen des de l'any 1991 o en teatres, com el Teatre Nacional de Catalunya o el Teatre Lliure, tots dos de Barcelona, on també s'utilitzen des dels inicis dels anys 90.

Així, actualment, totes les òperes representades al Gran Teatre del Liceu porten sobretítols electrònics projectats en català, llevat de quan l'òpera és cantada en aquesta llengua o en castellà —per tant, no són subtítols intralingüístics, ja que en el

darrer cas tampoc no porten sobretítols en castellà—. Els subtítols electrònics emesos són en català, castellà i anglès. Els sobretítols projectats són no opcionals, mentre que els subtítols emesos en una pantalleta de cristall líquid davant de la butaca de l'espectador són opcionals. Cada cop més assistim al fet que els subtítols electrònics puguin ser opcionals també a sales de cinema, com s'esdevé amb els subtítols intralingüístics per a persones amb discapacitat auditiva a les sales de cinema de la Gran Bretanya que ofereixen aquesta opció⁸³.

Si tenim en compte la densitat, tot i que és improbable que els subtítols electrònics siguin íntegres, aquest fet també és possible. Quan es tracta de sobretítols, tenint en compte que aquests apareixen més allunyats del text audiovisual —l'obra de teatre, l'òpera, una conferència o un film—, el fet que fossin íntegres els faria més difícils de seguir. D'altra banda, també és veritat que generalment quan els subtítols s'emeten a través d'un panell lluminós, aquest té una capacitat força. Sí que és veritat, però, que els subtítols electrònics projectats poden disposar de més espai, com per exemple al Gran Teatre del Liceu, on sovint els sobretítols ocupen fins a tres línies. Com ja hem vist més amunt, a l'espectacle *Bollywood The Show*, la pantalla dels laterotítols electrònics disposava de set línies i vint-i-sis caràcters per línia.

Pel que fa al destinatari, els subtítols electrònics poden ser tant per a persones sense discapacitat auditiva com per a persones amb discapacitat auditiva i, com en els suports ja esmentats més amunt, generalment el destinatari va relacionat amb la combinació lingüística. En aquest sentit, els subtítols intralingüístics acostumen a anar adreçats a persones amb discapacitat auditiva. Tenim exemples d'aquest darrer cas al Fòrum de les Cultures de Barcelona, celebrat l'any 2004 —tot i que en aquest cas també s'oferien sobretítols interlingüístics— o a la festa del Club Súper 3 de Televisió de Catalunya celebrada l'any 2000 al parc de Montjuïc de Barcelona o en obres de teatre accessibles com *Otel·lo*, representada al Teatre Lliure de Barcelona el 29 de setembre del 2006 malgrat que en aquesta obra, que es representava en català, els subtítols eren en castellà.

⁸³ *Your Local Cinema.com - Subtitled and Audio Described Cinema*. [en línia]
<<http://www.yourlocalcinema.com>> [Consulta: 8 set. 2006]

Avui dia, també tenim notícia de subtítols electrònics adreçats a persones amb discapacitat auditiva en cinemes d'Alemanya. L'any 2006, un mínim de 30 sales de cinema van tenir una sessió mensual amb aquest tipus de subtítols, que posteriorment havia d'esdevenir setmanal⁸⁴. També al Brasil es projecten films amb subtítols intralingüístics per a persones amb discapacitat auditiva, tal com s'anunciava al suplement del diari *O globo, Rio Show*, de Rio de Janeiro, el dia 5 d'agost del 2005 (p.19).

A Berlín, el film alemany *Deutschland ein Sommermärchen* fou projectat amb subtítols intralingüístics alemany-alemany interns el dia 29 d'octubre del 2006 al cinema Delphi-Filmpalast am Zoo Berlin de la capital alemanya, realitzats per l'empresa Titelbild. A la Gran Bretanya, com hem vist més amunt, segons la informació proporcionada pel web <http://www.yourlocalcinema.com>, hi ha unes 200 sales que ofereixen pel·lícules amb subtítols intralingüístics. Aquest web dona informació tant sobre les sales on s'exhibeixen pel·lícules subtitulades com de quines pel·lícules s'hi exhibeixen. Segons s'informa, hi ha tres tipus de subtítols: subtítols interlingüístics de films estrangers, no opcionals; subtítols intralingüístics però impresos i, per tant, també no opcionals —més minoritaris, segons el web— i subtítols intralingüístics, electrònics, digitals, exhibits en una pantalla situada rere les butaques i, per tant, opcionals.

Els subtítols electrònics poden ser tant documentals com instrumentals, però el més freqüent és que pertanyin al primer grup, ja que no s'utilitzen gaire amb la intenció karaoke ni per a aprendre idiomes.

Els subtítols electrònics poden anar sobre les imatges, és a dir que poden ser interns, però potser el més habitual és que siguin externs, projectats o emesos en una pantalla o un panell lluminós independents de les imatges. El film alemany *Deutschland ein Sommermärchen*, esmentat més amunt, es va projectar amb subtítols interns.

⁸⁴ Informació facilitada per Carroll, Zahireddini i Müller al congrés *Multidimensional Translation. Audiovisual Translation Scenarios*, celebrat a Copenhaguen l'1 de maig del 2006.

Actualment, el sistema de subtitulació electrònica es fa servir de manera fixa en determinades sales de projecció de cinema, sobretot filmoteques. Així, tenim que es fa servir regularment a la Vidéotheque de París, a la Salle Garance del Centre Georges Pompidou, a la Filmoteca de Catalunya, tant a la sala Aquitània de Barcelona, que té projeccions diàries, com a les d'altres ciutats més petites de Catalunya.

També es fa servir en nombrosos festivals de cinema, com ara la *Mostra de Venècia*, el *Festival de Cannes*, el *Festival Internacional de Cinema de Catalunya*, el *Festival Internacional de Cinema d'Istanbul*, el *Thessaloniki International Film Festival*, el *Festival International du Film de La Rochelle* o el *Montréal World Film Festival*. També, com ja he indicat més amunt, s'utilitza per a sobretítular obres de teatre, com ara al Mercat de les Flors, al Teatre Lliure i al Teatre Nacional de Catalunya, tots tres de Barcelona; al *Festival d'Estiu de Barcelona, Grec*; o al *Festival Internacional de Teatre d'Edimburg*.

El mateix es pot aplicar perfectament per a la subtitulació electrònica de DVD o vídeo projectat en sala gran, ja que les característiques són les mateixes, amb l'excepció que el DVD i el vídeo, com ja hem vist, tenen una velocitat més elevada. Així, però, el procés de traducció i de preparació serà el mateix. En aquest sentit, ja hem vist més amunt que al festival *BAFF* sovint s'hi projecten DVD acompanyats de subtítols electrònics.

Els subtítols electrònics per a cinema són generalment anteriors, però també en tenim exemples de simultanis. Generalment, amb els subtítols simultanis s'utilitza un teclat especial i cal molta habilitat. Cal tenir en compte que no es tracta de si els subtítols són automàtics o manuals, segons el paràmetre de la difusió; sinó de la seva elaboració; és a dir, si els subtítols es realitzen en el mateix moment.

Que els subtítols —o sobretítols— siguin manuals o automàtics fa referència al fet de si el text —ja traduït— el projecta o l'emet una persona mentre té lloc la representació o la projecció del film, o si la projecció o l'emissió es duen a terme de manera automàtica. Per exemple, en teatre, òpera o en una conferència és pràcticament impossible que els subtítols apareguin automàticament, encara que es

tingui el text ja disposat en subtítols; en cinema, tant es poden projectar o emetre els subtítols manualment com automàticament, tot i que encara moltes empreses no disposen d'un sistema automàtic de projecció o emissió.

Pel que fa a l'autoria, encara que els subtítols siguin simultanis i intralingüístics es fa difícil imaginar que els subtítols es realitzin mecànicament, mitjançant un programa de reconeixement de veu, ja que aquests programes s'han d'entrenar amb la veu que els dicta. Sí que seria possible realitzar-los per algú que hagi entrenat el programa, com es fa sovint també en televisió; però aleshores és irrellevant si els subtítols es fan amb reconeixement de veu o picant directament al teclat, independentment del tipus de teclat. Si considerem els subtítols elaborats per persones, també aquí es fa difícil imaginar subtítols elaborats per aficionats, ja que sovint cal la presència de l'autor dels subtítols en la seva difusió. Una altra cosa és que els subtítols hagin estat elaborats per aficionats i penjats a Internet, per exemple, i s'hagin aprofitat posteriorment per a la seva difusió, la qual cosa és possible si més no.

Si tenim en compte el color, en general els subtítols i sobretítols electrònics són monocroms; sobretot si són emesos, ja que el *display* per on apareixen acostuma a disposar només d'un color —generalment groc, taronja o vermell—. Si es tracta d'una pantalla de cristall líquid, resulta molt costós disposar de subtítols policroms, tot i que és un fet possible; sobretot si es tracta de diapositives projectades o de Powerpoint; amb tot, no és habitual.

Pel que fa a la incorporació, tot i que també en aquest cas predominen els subtítols i sobretítols estàtics, precisament en *displays* trobem rètols dinàmics, del tipus de banda a banda, tot i que aquesta opció no s'utilitza gaire en sobretitulació o subtitulació electrònica, malgrat el que en diuen Gambier, Díaz-Cintas o Ivarsson i Carroll, com hem vist més amunt.

Considerant que els subtítols electrònics són independents del text audiovisual, poden presentar-se en qualsevol posicionament. Bàsicament, però, trobem subtítols o sobretítols, i en tots dos casos, predomina la posició centrada i invariable. Ateses les característiques tant del *display* com de la projecció sobre les imatges, es fa difícil d'imaginar que els subtítols puguin ser variables.

Si, però, el que considerem és l'emplaçament, trobem que els subtítols electrònics poden ser tant externs —el més habitual— com interns; és a dir, que es poden projectar o emetre fora de les imatges en el cas de films o bé sobre les imatges.

En el cas d'obres de teatre i d'òpera, bàsicament només tenim sobretítols externs, tot i que els sobretítols o subtítols es podrien integrar en l'escenografia, fet no gaire probable. Com hem vist més amunt, en el muntatge de l'obra *Endstation Amerika*, els sobretítols sí que formaven part del muntatge, perquè anunciaven l'inici de cada acte i, en un moment donat, els actors hi feien referència. Una altra cosa és que els subtítols vagin a la part de sota de l'escenari, com en el muntatge de l'obra *Nora*, al Teatre Lliure de Barcelona; però en cap cas no formaven part de l'escenografia.

Finalment pel que fa a l'arxivament els subtítols electrònics, només poden ser dissociables i per això podem trobar subtítols electrònics també per a recollir el que es transmet per megafonia, com en una estació, dins un tren, en un aeroport o per ràdio, tot i que aquesta situació no és gaire habitual.

6.2. Paràmetres aplicats al suport

Un cop comentats els diversos suports, vegem ara una taula amb la recopilació dels paràmetres aplicats a cada suport en forma de matriu de trets distintius. Els trets classificatoris amb què es treballa són:

- + : Combinació possible.
- – : Combinació impossible.
- = : Combinació no existent o molt poc habitual, però possible.

6.2. Paràmetres aplicats al suport del text audiovisual

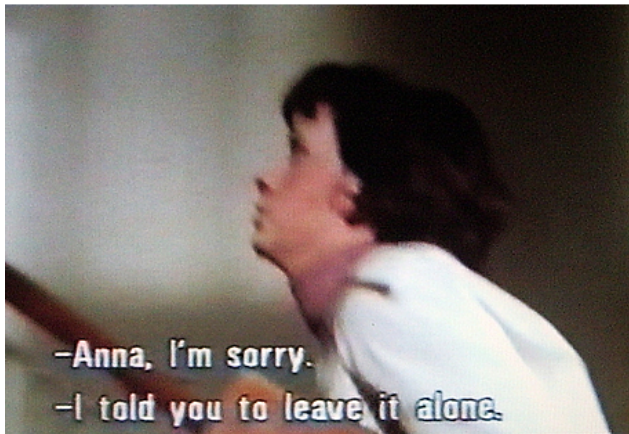
		PARÀMETRES LINGÜÍSTICS				PARÀMETRES PRAGMÀTICS							PARÀMETRES TÈCNICS																													
		QUÈ		QUANT		PER A QUI		PER QUÈ		QUAN		QUI			COM						ON																					
		Llengua		Densitat		Destinatari		Intenció		Temps		Autoria			Opcionalitat		Difusió			Color			Incorporació		Posicionament						Emplaçament		Arxivament									
		INTERLINGÜÍSTICS	INTRALINGÜÍSTICS	REDUÏTS	ÍNTEGRES	OIENTS	SORDS	DOCUMENTALS	INSTRUMENTALS	ANTERIORS	SIMULTANIS	PROFESSIONALS	AFICIONATS	MECÀNICS	NO OPCIONALS	OPCIONALS	PROJECTATS	EMESOS	AUTOMÀTICS	MANUALS	MONOCROMS	POLICROMS	ESTÀTICS	DINÀMICS	A BAIX			A DALT			COSTATS		VARIABLES	INVARIABLES	INTERNES	EXTERNES	INDISSOCIABLES	DISSOCIABLES				
																							Esquerra	Centre	Dreta	Esquerra	Centre	Dreta	Esquerra	Dreta												
SUPPORT DELS SUBTÍTOLS	CEL-LULOIDE	+		+		+		+	-	+	-		+	-	+	-	+	-	+		+			+	+		+	+						+	+	-	+	-				
	TV	+	+	+		+	+	+		+	+	+		+	+	-	+	+	+	+	+	+		+	+		+	+							+	+	+	-	+	+		
	VÍDEO	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+	+		+	-	-	+	+	-	+	+	+	+	+	+		+	+												-	-	
	DVD	+	+	+	+	+	+	+	+	-	+	-		+	+	-	+	+	-	+	+	+		+	+																-	-
	ORDINADOR	+	+	+	+	+	+	+	+		+	+		+	+	-	+	+		+	+	+	+	+	+	+																
	ELECTRÒNICS	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-		+	+	+	+	+	+	+		+																				

Taula 6.1. Paràmetres de subtítols aplicats al suport del text audiovisual (matriu de trets distintius)

A continuació, veurem exemples concrets de cada suport, amb una atenció especial a aquells que presenten subtítols en català.

6.2.1. Exemple de subtítols de cel·luloide

Vegem un exemple de subtítols impresos sobre cel·luloide: el film alemany *Raus aus der Haut* (Dresen, 1997), subtitulat a l'anglès per Alan Wildblood *et al.*, el 1998, per a l'empresa alemanya Titelbild.

SUBTÍTOLS DE CEL·LULOIDE	
TÍTOL	<i>Raus aus der Haut</i>
QUÈ	LLENGUA Interlingüístics: alemany > anglès
QUANT	DENSITAT Reduïts
PER A QUI	DESTINATARI Oients
PER QUÈ	INTENCIÓ Documentals
QUAN	TEMPS Anteriors
QUI	AUTORIA Humans Professionals
COM	OPCIONALITAT No opcionals
	DIFUSIÓ Projectats Automàtics
	COLOR Monocroms: blancs
	INCORPORACIÓ Estàtics
	TIPOGRAFIA Font: Arial Narrow Estil: normal i cursiva
ON	POSICIONAMENT A baix Esquerra Centre Dreta Variables
	EMPLAÇAMENT Interns
	ARXIVAMENT Indissociables
IMATGE	

Taula 6.2. Fitxa dels subtítols de cel·luloide del film *Raus aus der Haut*

En aquest film, els subtítols van impresos, en tractar-se de cel·luloide. Pel que fa a la combinació lingüística, els subtítols són interlingüístics, ja que el film original és en alemany i els subtítols són en anglès. Pel que fa a la densitat, es tracta de subtítols reduïts la majoria de les vegades. Com que no hi ha res que indiqui el contrari, el destinatari d'aquests subtítols són persones sense discapacitat auditiva, ja que tampoc no porten indicacions específiques per al col·lectiu sord, com ara informació acústica no verbal, els noms dels personatges, colors segons els personatges o un posicionament diferent segons la ubicació dels personatges en el film. Són subtítols documentals, ja que tampoc no tenen la intenció d'afavorir l'aprenentatge d'idiomes ni comporten l'efecte karaoke.

Pel fet d'anar impresos, sabem que són subtítols anteriors i no simultanis, i també sabem que són professionals, ja que el nom del traductor i l'empresa apareixen al final del film, per tant, no són mecànics. Pel fet d'anar impresos al cel·luloide, es tracta de subtítols no opcionals, projectats —juntament amb les imatges— i automàtics. Els subtítols són d'un sol color, blanc amb relleu. Per tant, són monocroms i no porten fons. També apareixen sempre d'un cop, són estàtics. El tipus de font que s'utilitza és l'Arial Narrow, i els estils són el normal i la cursiva, aquest darrer quan es tracta sobretot de cançons o de la veu en *off* del protagonista.

Pel que fa al posicionament, els subtítols apareixen a baix, centrats; però hi ha uns casos al començament amb els títols de crèdit en què els subtítols també apareixen a l'esquerra i a la dreta, per no tapar aquests crèdits. Per tant, tot i que es pot afirmar que es tracta de subtítols inferiors centrats, també es pot dir que són variables, ja que ocasionalment apareixen als costats.

Per últim, els subtítols d'aquest film són interns, qüestió derivada del fet d'anar impresos i també per aquest fet són indissociables.

6.2.2. Exemple de subtítols de televisió

Com a exemple de subtítols de televisió interlingüístics, podem observar els subtítols del film *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover* (Greenaway, 1989), amb subtítols al català, emès pel Canal 33 de TVC el 6 de març del 2000.

SUBTÍTOLS DE TELEVISIÓ	
TÍTOL	<i>The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover</i>
QUÈ	LLENGUA Interlingüístics: anglès > català
QUANT	DENSITAT Reduïts
PER A QUI	DESTINATARI Oients
PER QUÈ	INTENCIÓ Documentals
QUAN	TEMPS Anteriors
QUI	AUTORIA Humans Professionals
COM	OPCIONALITAT No opcionals
	DIFUSIÓ Emesos Automàtics
	COLOR Monocroms: blancs
	INCORPORACIÓ Estàtics
	TIPOGRAFIA Font: Arial Black Estil: negreta i cursiva
ON	POSICIONAMENT A baix Centrats Invariables
	EMPLAÇAMENT Interns
	ARXIVAMENT Indissociables
	IMATGE

Taula 6.3. Fitxa dels subtítols del film *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover*

Els subtítols són interlingüístics, en la combinació anglès-català i, si tenim en compte la densitat, són reduïts. En principi, aquests subtítols no van adreçats a persones amb discapacitat auditiva, com es desprèn d'altres elements com ara l'ús de colors —són monocroms—, la manca d'indicació dels noms dels personatges o d'elements acústics no verbals, i un posicionament invariable i centrat. Com que la seva intenció és donar compte de la traducció per tal de poder seguir el contingut verbal del film, es tracta de subtítols documentals i no instrumentals.

Tot i que, en principi, no es pot afirmar del tot que es tracti de subtítols anteriors, la seva precisió fa pensar que així és i que, per tant, no es tracta de subtítols simultanis. Per ser de l'època que són i per tractar-se de subtítols en català, es pot descartar que siguin subtítols mecànics. Pel fet d'aparèixer en una televisió pública, sabem que es tracta de subtítols professionals.

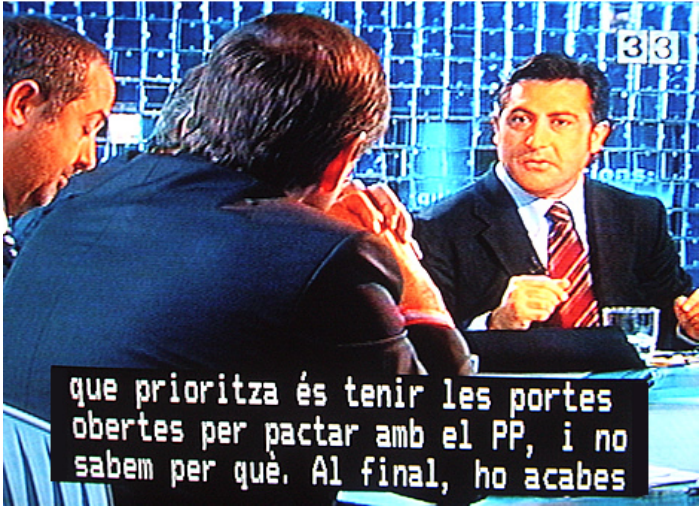
Com que els subtítols apareixen per defecte i no es pot determinar que no apareguin, es tracta de subtítols no opcionals, fet no gaire habitual en les televisions de l'Estat espanyol, tant públiques com privades —tampoc a Televisió de Catalunya on s'ha emès aquest film—. Els subtítols —en tractar-se de televisió— són emesos i probablement automàtics, ja que res no indica que el seu llançament es faci manualment, atesa la seva precisió.

Els subtítols són monocroms, blancs sense fons, i són estàtics. Pel que fa a la tipografia, es fa servir la font Arial Black, només en cursiva per a les cançons. Els subtítols apareixen sempre a la part inferior de les imatges i van centrats. El seu posicionament no varia al llarg de tot el film; per tant es tracta de subtítols invariables. Si considerem l'emplaçament, com que els subtítols apareixen sobre les imatges, es tracta de subtítols interns.

Sobre el darrer punt, no es pot assegurar si es tracta de subtítols indissociables o dissociables, ja que no sabem si els subtítols van enregistrats amb les imatges com s'ha comentat més amunt o es tracta de dues pistes diferents i separades —una per al film i una altra per als subtítols—. Si fos aquest darrer cas, es tractaria de subtítols dissociables.

6.2.3. Exemple de subtítols de teletext

Com a exemple de subtítols intralingüístics opcionals simultanis tenim els del programa de debat polític *Àgora*, del Canal 33 de Televisió de Catalunya, emesos a través del teletext el dia 11 d'octubre del 2006.

SUBTÍTOLS DE TELEVISIÓ (TELETEXT)			
TÍTOL	Àgora		
QUÈ	LLENGUA	Intralingüístics: català	
QUANT	DENSITAT	Íntegres	
PER A QUI	DESTINATARI	Sords	
PER QUÈ	INTENCIÓ	Documentals	
QUAN	TEMPS	Simultanis	
QUI	AUTORIA	Humans	Professionals
COM	OPCIONALITAT	Opcionals	
	DIFUSIÓ	Emesos	
		Manuels	
	COLOR	Monocroms: blanc sobre fons negre	
	INCORPORACIÓ	Dinàmics: línia a línia	
TIPOGRAFIA	Font: Helvetica		
	Estil: Normal		
ON	POSICIONAMENT	A baix	Centre
		Invariables	
	EMPLAÇAMENT	Interns	
	ARXIVAMENT	Dissociables	
IMATGE			

Taula 6.4. Fitxa dels subtítols de teletext del programa Àgora

En aquesta combinació, trobem subtítols intralingüístics (català-català) pel que fa al paràmetre de la llengua. Si ens fixem en el paràmetre de la densitat, bàsicament tenim subtítols íntegres, ja que es tracta de subtítols simultanis realitzats en el mateix moment; per tant, reduir implicaria la necessitat de més temps d'elaboració.

El seus destinataris, en principi, són persones amb discapacitat auditiva, cosa que es pot deduir pel fet de presentar-se a través del teletext, bàsicament emprat per a subtítols adreçats a aquest col·lectiu i per la combinació lingüística; tot i que ja he comentat més amunt que la intenció pot variar segons els interessos de l'espectador i, per descomptat, aquests subtítols també es poden utilitzar amb una intenció instrumental, com ara aprendre la llengua. En principi, però, com que van adreçats a persones amb discapacitat auditiva, considero que són subtítols documentals.


Aquest és encara un dels pocs casos de subtítols simultanis, és a dir, realitzats en directe, fet que notem perquè apareixen amb un retard d'uns segons respecte del text oral amb el qual es corresponen. Tot i que es tracta de subtítols intralingüístics, íntegres i simultanis, no han estat elaborats per cap programa de reconeixement de veu, segons informa la mateixa TVC. De fet, en aquests moments encara no hi ha programari de reconeixement de veu aplicat a la subtitulació en català. Són, doncs, subtítols elaborats per persones i són professionals perquè apareixen en una televisió pública. Com tots els subtítols de teletext, són opcionals, perquè cal activar-los mitjançant la pàgina 888 del teletext d'aquest canal. Com que el suport dels subtítols és la televisió, es tracta de subtítols emesos i el seu llançament és manual, pel fet de tractar-se de subtítols simultanis.

Si ens fixem en el color, tot i anar adreçats a persones amb discapacitat auditiva, són subtítols monocroms, blancs sobre un fons negre, fet provocat per les característiques del gènere de què es tracta. Pel que fa a la incorporació, són subtítols dinàmics, ja que són del tipus línia a línia; és a dir, van de baix cap a dalt; quan desapareix la línia de dalt, apareix una nova per baix. Tenen tres línies —en tractar-se de subtítols íntegres—, fan servir la font Helvetica (la tipografia de pal sec típica del teletext) amb l'estil en negreta. En relació amb el posicionament, són inferiors, van centrats i són invariables. Mentre que si considerem l'emplaçament, trobem que es tracta de subtítols interns, ja que apareixen sobre les imatges i són dissociables si tenim en

compte l'arxivament, ja que són independents i se sobreposen a les imatges mitjançant el teletext.

6.2.4. Exemple de subtítols de TDT

Com a exemple de subtítols intralingüístics opcionals emesos per TDT tenim els subtítols de la sèrie de ficció *Ventdelplà*, del capítol emès el dia 11 de desembre del 2007.

SUBTÍTOLS DE TELEVISIÓ (TDT)	
TÍTOL	<i>Ventdelplà</i>
QUÈ	LLENGUA: Intralingüístics: català
QUANT	DENSITAT: Reduïts
PER A QUI	DESTINATARI: Sords
PER QUÈ	INTENCIÓ: Documentals
QUAN	TEMPS: Anteriors
QUI	AUTORIA: Humans Professionals
COM	OPCIONALITAT: Opcionals
	DIFUSIÓ: Emesos Automàtics
	COLOR: Policroms
	INCORPORACIÓ: Estàtics
	TIPOGRAFIA: Font: Tahoma Estil: normal, negreta i amb relleu
ON	POSICIONAMENT: A baix Esquerra Centre Dreta Variables
	EMPLAÇAMENT: Interns
	ARXIVAMENT: Dissociables
IMATGE	

Taula 6.5. Fitxa dels subtítols de TDT de la sèrie *Ventdelplà*

Si en fixem en la combinació lingüística, veiem que es tracta de subtítols intralingüístics (català-català) i són reduïts. Van adreçats a persones amb discapacitat auditiva —ja que inclouen elements acústics no verbals entre parèntesis— i, per tant, són documentals. Tot sembla indicar que es tracta de subtítols realitzats amb anterioritat a l'emissió de la sèrie; per tant, són anteriors i, com ja hem vist més amunt en l'exemple anterior, no són mecànics, sinó humans i fets per professionals, ja que es tracta d'una televisió pública.

Pel que fa a la difusió, són subtítols emesos —en tractar-se de televisió— i el més probable és que siguin automàtics i no pas manuals, tot i que la seva aparició no és gaire acurada respecte del discurs oral. Si ens fixem en el color, veiem que són subtítols policroms —tot i que en aquest episodi només un personatge disposa d'un altre color diferent del blanc, el cian— i pel que fa a la incorporació són subtítols estàtics.

Si ens fixem en la tipografia, la font que es fa servir és Tahoma en negreta amb relleu i no es fa servir cap altre estil, com la cursiva, ja que la cançó que apareix al començament del programa surt en una mida més petita i alineada a l'esquerra, encapçalada pel símbol #, però sense modificar l'estil dels subtítols a cursiva.

Si considerem el posicionament, observem que es tracta de subtítols inferiors, però variables, ja que canvien segons la ubicació dels personatges: a l'esquerra, al centre i a la dreta. Tot i això, predominen els que van a l'esquerra. També canvien i surten més amunt quan apareixen els crèdits inicials a la part baixa de la pantalla, tot i que aquest fet no és constant. La posició no sempre és la mateixa, és a dir, al mateix lloc a l'esquerra o al mateix lloc a la dreta, ja que depèn d'on es troba exactament el personatge.

Per últim, els subtítols són interns, ja que apareixen sobre les imatges, i són dissociables, ja que es tracta de subtítols de TDT opcionals.

6.2.5. Exemple de subtítols interlingüístics en vídeo

Com a exemple de subtítols en cinta magnètica interlingüístics tenim el film *Le conte d'été* (Rohmer, 1996) editat a l'Estat espanyol per Manga Films el mateix any.

SUBTÍTOLS DE VÍDEO	
TÍTOL	<i>Le conte d'été</i>
QUÈ	LLENGUA Interlingüístics: francès > castellà
QUANT	DENSITAT Reduïts
PER A QUI	DESTINATARI Oients
PER QUÈ	INTENCIÓ Documentals
QUAN	TEMPS Anteriors
QUI	AUTORIA Humans Professionals
COM	OPCIONALITAT No opcionals
	DIFUSIÓ Emesos Automàtics
	COLOR Monocroms
	INCORPORACIÓ Estàtics
	TIPOGRAFIA Font: Arial Black Estil: negreta i cursiva
ON	POSICIONAMENT A baix centre Invariables
	EMPLAÇAMENT Interns
	ARXIVAMENT Indissociables
	IMATGE

Taula 6.6. Fitxa dels subtítols de vídeo del film *Le conte d'été*

En aquest exemple, pel que fa a la combinació lingüística, tenim subtítols interlingüístics francès-castellà que presenten reducció.

Els seus destinataris són persones sense discapacitat auditiva perquè no presenten elements característics dels subtítols per a persones sordes, com ara la informació acústica no verbal o l'ús de colors per a identificar els diferents personatges. Són, per tant, subtítols documentals, ja que la seva intenció no és la de fer aprendre idiomes, sinó donar compte del contingut acústic verbal d'una altra llengua.

Com que es tracta de subtítols enregistrats en la cinta magnètica del vídeo són per força anteriors i, per l'època de la qual són, no són mecànics, sinó humans. Com que es tracta d'una cinta comercialitzada per una empresa distribuïdora —Manga Films— es pot dir que són professionals.

En vídeo no disposem mai de subtítols opcionals, com succeeix en aquest exemple. Ateses les característiques de la cinta magnètica, es tracta de subtítols emesos i no projectats i són automàtics, perquè van enregistrats.

Si tenim en compte el color, observem que els subtítols d'aquesta cinta són monocroms —blancs concretament— i són estàtics perquè no presenten cap tipus de moviment.

Quant a la tipografia, s'hi fa servir la font Arial Black, per tant amb l'estil negreta per defecte i, ocasionalment, l'estil cursiva, sobretot quan hi ha cançons i aquestes estan subtítolades, perquè no totes les cançons d'aquest film ho estan.

Pel que fa al posicionament, els subtítols són inferiors, van centrats i són invariables. Si ens fixem en l'emplaçament lògicament són interns com és sempre el cas en aquest suport. Per últim, pel que fa a l'arxivament, com que els subtítols van enregistrats a les imatges, són indissociables.

6.2.6. Exemple de subtítols de vídeo instrumentals

Com a exemple de subtítols intralingüístics íntegres tenim el vídeo del film *Silence of The Lambs* (Demme, 1992) de la col·lecció *Speak up* editat per Columbia Tristar Home Video i CIA S.R.C el 1992.

SUBTÍTOLS DE VÍDEO	
TÍTOL	<i>Silence of The Lambs</i> (Speak Up)
QUÈ	LLENGUA Intralingüístics: anglès
QUANT	DENSITAT Íntegres
PER A QUI	DESTINATARI Oients
PER QUÈ	INTENCIÓ Instrumentals
QUAN	TEMPS Anteriors
QUI	AUTORIA Humans Professionals
COM	OPCIONALITAT No opcionals
	DIFUSIÓ Emesos Automàtics
	COLOR Monocroms
	INCORPORACIÓ Estàtics
	TIPOGRAFIA Font: Century Estil: normal i amb relleu
ON	POSICIONAMENT A baix Centre Invariables
	EMPLAÇAMENT Interns
	ARXIVAMENT Indissociables
	IMATGE

Taula 6.7. Fitxa dels subtítols de vídeo del film *Silence of The Lambs*

En aquest exemple, la combinació lingüística és anglès-anglès; són, doncs, de subtítols intralingüístics.

Pel que fa a la densitat, els subtítols són completament íntegres i no hi ha cap mena de reducció —tenen fins a tres línies—; fet estretament relacionat amb la seva intenció: es tracta de subtítols instrumentals que tenen com a objectiu l'aprenentatge de l'anglès. Precisament per això són subtítols adreçats a persones sense discapacitat auditiva.

Com que es tracta d'una cinta magnètica i els subtítols van enregistrats, són subtítols realitzats amb anterioritat i, per ser de l'època que són, es pot afirmar que es tracta de subtítols humans i no mecànics, tot i que són intralingüístics i íntegres. Dedueixo, doncs, que els subtítols han estat elaborats per professionals, ja que és un vídeo comercialitzat per una empresa distribuïdora.

Si ens fixem en l'opcionalitat, com en tota cinta magnètica, els subtítols són no opcionals i van emesos i no projectats. El fet d'anar enregistrats fa que siguin forçosament automàtics.

Pel que fa al color, són monocroms, de color blanc, i la font que s'utilitza és Century, amb l'estil normal, fins i tot per a les veus en *off*. Les cançons no estan subtítolades.

Si tenim en compte la incorporació, es tracta de subtítols estàtics que apareixen sempre centrats a la part inferior de la pantalla i són invariables. Per últim, com tots els subtítols de vídeo, són interns i indissociables.

6.2.7. Exemple de subtítols de vídeo per a persones amb discapacitat auditiva

Com a exemple de subtítols intralingüístics adreçats a persones amb discapacitat auditiva disposem del vídeo *The Fly* (Cronenberg, 1986) editat a l'Estat espanyol el 1991.

SUBTÍTOLS DE VÍDEO	
TÍTOL	<i>The Fly</i>
QUÈ	LLENGUA Intralingüístics: anglès
QUANT	DENSITAT Reduïts
PER A QUI	DESTINATARI Sords
PER QUÈ	INTENCIÓ Documentals
QUAN	TEMPS Anteriors
QUI	AUTORIA Humans Professionals
COM	OPCIONALITAT No opcionals
	DIFUSIÓ Emesos Automàtics
	COLOR Monocroms
	INCORPORACIÓ Estàtics
	TIPOGRAFIA Font: Helvetica Estil: normal
ON	POSICIONAMENT A baix Esquerra Centre Dreta Variables
	EMPLAÇAMENT Interns
	ARXIVAMENT Indissociables
	IMATGE

Taula 6.8. Fitxa dels subtítols de vídeo del film *The Fly*

En aquesta cinta, els subtítols són intralingüístics anglès-anglès i, a diferència de l'exemple anterior, són reduïts, ja que aquests van adreçats a persones amb discapacitat auditiva. A la caràtula del vídeo hi posa: «*Closed captioned, by National Captioning Institute. Used with Permission*». Cal especificar que la cinta es va comercialitzar a l'Estat espanyol, tot i que l'única informació que hi ha en castellà és: *Ministerio de Cultura. Licencia de Distribución y Venta: 27.365. No recomendada a menores de 13 años.*

De fet, encara que clarament es tracta de subtítols per a persones amb discapacitat auditiva amb una intenció documental, la cinta es va vendre amb la intenció instrumental d'aprendre anglès. Es pot saber que van adreçats a aquest col·lectiu, perquè contenen informació acústica no verbal i canvien de posició segons se situïn els personatges.

Com en totes les cintes de vídeo, els subtítols són anteriors —pel que fa al temps d'elaboració— i, si tenim en compte l'autoria són humans; ja que són com a mínim anteriors a l'any 1991. Són professionals, no opcionals i emesos. Quant a la difusió, són automàtics.

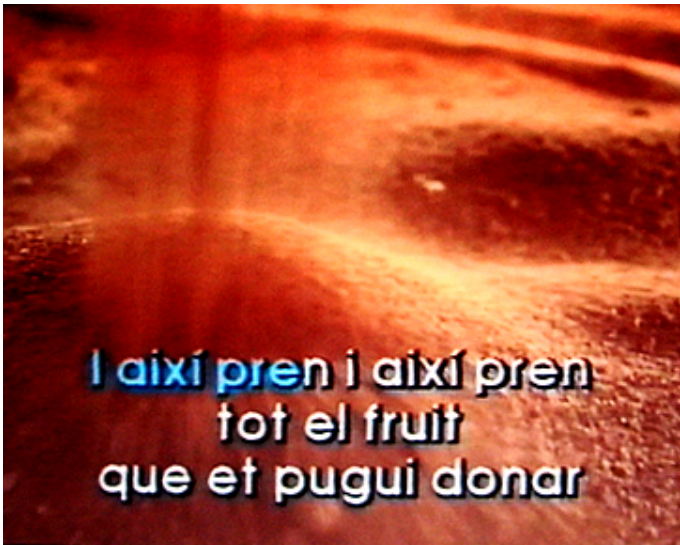
Pel que fa al color, tot i que es tracta de subtítols per a persones amb discapacitat auditiva, són monocroms: tenen lletres blanques sobre un fons negre; la font és Helvetica i l'estil és normal, però les lletres són sempre majúscules. Els títols i cançons apareixen en cursiva.

Si tenim en compte la incorporació, els subtítols són estàtics; i pel que fa al posicionament són variables i apareixen a l'esquerra, al centre i a la dreta, segons on es trobi el personatge que parla; però sempre a baix, per tant són inferiors i sempre alineats a l'esquerra.

Com tots els subtítols de vídeo són interns pel que fa a l'emplaçament i indissociables segons l'arxivament.

6.2.8. Exemple de subtítols de vídeo amb la funció karaoke

Vegem ara un exemple de subtítols de vídeo amb la intenció instrumental de cantar, és a dir, de karaoke. Es tracta d'una cinta amb cinc cançons catalanes (*La gavina*, *Que tinguem sort*, *Dansa de la primavera*, *Secrets del cor* i *El meu avi*) produïda per Pioneer L.D.C.E limited i distribuïda per Lauson, S.A. el 1995.

SUBTÍTOLS DE VÍDEO (KARAOKE)			
TÍTOL	<i>Que tinguem sort</i>		
QUÈ	LLENGUA	Intralingüístics: català	
QUANT	DENSITAT	Íntegres	
PER A QUI	DESTINATARI	Oients	
PER QUÈ	INTENCIÓ	Instrumentals	
QUAN	TEMPS	Anteriors	
QUI	AUTORIA	Humans	Professionals
COM	OPCIONALITAT	No opcionals	
	DIFUSIÓ	Emesos Automàtics	
	COLOR	Policroms: canvien de color	
	INCORPORACIÓ	Estàtics	
	TIPOGRAFIA	Font: Futura Bk BT Estil: normal i amb relleu	
ON	POSICIONAMENT	A baix	Centre
		Invariables	
	EMPLAÇAMENT	Interns	
	ARXIVAMENT	Indissociables	
IMATGE			

Taula 6.9. Fitxa dels subtítols de vídeo amb funció karaoke de la cançó *Que tinguem sort*

En aquest exemple, els subtítols són intralingüístics en català i són íntegres, ja que la intenció és instrumental, de karaoke, per tal de poder cantar la cançó.

Com a detall curiós, la cinta presenta dues versions d'àudio, una cantada i l'altra només instrumental, que es poden seleccionar mitjançant el canal estèreo. Els destinataris, per tant, són persones sense discapacitat auditiva.


Com en totes les cintes magnètiques, els subtítols han estat elaborats amb anterioritat i, de la mateixa manera que en els casos anteriors, si tenim en compte l'autoria, es pot afirmar que són subtítols humans i no mecànics. Imagino que són professionals, ja que es tracta d'un vídeo comercialitzat legalment. Si ens fixem en l'opcionalitat, observem que es tracta de subtítols no opcionals, com sempre en el suport vídeo, i també per aquest motiu són emesos i automàtics.

Si ens fixem en el color, els subtítols presenten dos colors; blanc i blau; per tant, són policroms i canvien de color a mesura que cal cantar les paraules, com és habitual en karaoke. Amb tot, són estàtics, ja que els subtítols apareixen de cop, per tant no apareixen en moviment.

Pel que fa a la tipografia, la font que s'utilitza és Futura Bk BT amb relleu. Si tenim en compte el posicionament, trobem que els subtítols són inferiors, van centrats i són invariables. Per últim, els subtítols d'aquesta cinta de vídeo són interns si ens fixem en l'emplaçament i són indissociables, si considerem l'arxivament.

6.2.9. Exemple de subtítols interlingüístics de DVD per a persones sense discapacitat auditiva

En aquest apartat veurem un exemple de subtítols interlingüístics en suport DVD. Es tracta del DVD del film *Pulp Fiction* (Tarantino, 1994) distribuït per Lauren Films el 1998.

SUBTÍTOLS DE DVD	
TÍTOL	<i>Pulp Fiction</i>
QUÈ	LLENGUA Interlingüístics: anglès > català
QUANT	DENSITAT Reduïts
PER A QUI	DESTINATARI Oients
PER QUÈ	INTENCIÓ Documentals
QUAN	TEMPS Anteriors
QUI	AUTORIA Humans Professionals
COM	OPCIONALITAT Opcionals
	DIFUSIÓ Emesos Automàtics
	COLOR Monocroms: groc
	INCORPORACIÓ Estàtics
	TIPOGRAFIA Font: Arial Estil: normal i cursiva
ON	POSICIONAMENT A baix Centre Invariables
	EMPLAÇAMENT Interns
	ARXIVAMENT Indissociables
IMATGE	

Taula 6.10. Fitxa dels subtítols de DVD del film *Pulp Fiction*

La combinació lingüística d'aquest exemple de DVD ens dona uns subtítols interlingüístics anglès-català. Els subtítols no es corresponen amb el doblatge a aquesta mateixa llengua; per contra, semblen una traducció directa dels subtítols en castellà; els quals, d'altra banda, tampoc no es corresponen amb el doblatge al castellà del DVD.

Si tenim en compte la densitat, el que trobem són subtítols reduïts, adreçats a persones sense discapacitat auditiva i documentals; ja que no porten informació acústica no verbal ni colors diferents i el posicionament dels subtítols no es correspon amb la ubicació dels personatges. Així doncs, res fa pensar que la seva intenció sigui aprendre idiomes.

Com que els subtítols van enregistrats al mateix DVD, com passa sempre amb aquest suport, sabem que es tracta de subtítols anteriors i no simultanis. Pel fet de tractar-se d'un DVD comercialitzat legalment es pot afirmar que els subtítols han estat elaborats per una persona. Pels motius que ja he adduït més amunt en els altres exemples: el fet de ser en català i l'època de la qual són, dedueixo que són professionals i no d'aficionat. D'altra banda, com es dona gairebé sempre en aquest suport, els subtítols són opcionals, emesos i automàtics.

Si ens fixem en el color, els subtítols són monocroms, de color blanc. Segons la incorporació, són estàtics. La font utilitzada és Arial i, pel que fa al posicionament, es tracta de subtítols inferiors, centrats i invariables. Si tenim en compte l'emplaçament són subtítols interns i, segons l'arxivament, indissociables.

6.2.10. Exemple de subtítols interlingüístics de DVD per a persones amb discapacitat auditiva

Vegem un altre exemple de subtítols de DVD, també interlingüístics, però per a persones amb discapacitat auditiva. Es tracta dels subtítols en català del film *Match point* (Allen, 2005) distribuït a l'Estat espanyol per Onpictures, el 2006.

SUBTÍTOLS DE DVD	
TÍTOL	<i>Match point</i>
QUÈ	LLENGUA Interlingüístics: anglès > català
QUANT	DENSITAT Reduïts
PER A QUI	DESTINATARI Sords
PER QUÈ	INTENCIÓ Documentals
QUAN	TEMPS Anteriors
QUI	AUTORIA Humans Professionals
COM	OPCIONALITAT Opcionals
	DIFUSIÓ Emesos Automàtics
	COLOR Policroms
	INCORPORACIÓ Estàtics
	TIPOGRAFIA Font: Helvetica Estil: normal i amb relleu
ON	POSICIONAMENT A baix Centre Invariables
	EMPLAÇAMENT Interns
	ARXIVAMENT Indissociables
	IMATGE

Taula 6.11. Fitxa dels subtítols de DVD del film Match Point

Si tenim en compte la llengua, els subtítols d'aquest DVD són interlingüístics, en la combinació anglès-català, tot i que són idèntics al doblatge, amb la qual cosa es pot deduir que s'han fet a partir de la versió doblada. Comparats amb aquesta versió, els subtítols presenten molt poca reducció, però comparats amb la versió original en anglès, la reducció resulta més gran.

El destinatari d'aquests subtítols són persones amb discapacitat auditiva, fet evident per diversos motius com l'ús de colors o la inclusió de la informació acústica no verbal, però també perquè així s'indica en la selecció d'idiomes. Si ens centrem en la intenció els subtítols són, doncs, documentals.

Pel que fa al temps d'elaboració, es tracta de subtítols realitzats amb anterioritat i, segons l'autoria, malgrat que es tracta de subtítols més recents, com que són en català es pot afirmar que són subtítols humans i professionals enregistrats en una edició comercialitzada legalment.

Els subtítols són opcionals, de fet es pot triar entre subtítols en català per a persones sense discapacitat auditiva, subtítols en castellà adreçats al mateix col·lectiu; i subtítols en català per a persones amb discapacitat auditiva i també en castellà per al mateix col·lectiu.

Si ens fixem en la difusió, com que es tracta d'un DVD, són subtítols emesos i són automàtics. Pel que fa al color, els subtítols són policroms. Els colors emprats són el cian, el verd clar, el groc i el magenta per als personatges principals i el blanc per a la resta. La font usada és Helvetica i l'estil és negreta amb relleu.

En relació amb la incorporació, els subtítols són estàtics i, pel que fa al posicionament, són inferiors, van centrats i són invariables. Segons l'emplaçament, es tracta de subtítols interns i són indissociables pel que fa a l'arxivament.

6.2.11. Exemple de subtítols intralingüístics de DVD

Un altre exemple de subtítols de DVD són els de la sèrie catalana *Porca misèria* (Joan, 2005) editada per Televisió de Catalunya i Enciclopèdia Catalana el 2006 i distribuïda per Vernal Media.

SUBTÍTOLS DE DVD	
TÍTOL	<i>Porca misèria</i>
QUÈ	LLENGUA Intralingüístics: català
QUANT	DENSITAT Reduïts
PER A QUI	DESTINATARI Sords
PER QUÈ	INTENCIÓ Documentals
QUAN	TEMPS Anteriors
QUI	AUTORIA Humans Professionals
COM	OPCIONALITAT Opcionals
	DIFUSIÓ Emesos Automàtics
	COLOR Policroms
	INCORPORACIÓ Estàtics
	TIPOGRAFIA Font: Arial Estil: normal i amb relleu
ON	POSICIONAMENT A baix Centre Invariables
	EMPLAÇAMENT Interns
	ARXIVAMENT Indissociables
	IMATGE

Taula 6.12. Fitxa dels subtítols de DVD de la sèrie *Porca misèria*

Segons la combinació lingüística, es tracta de subtítols intralingüístics català-català i són reduïts pel que fa a la densitat. Els destinataris són persones amb discapacitat auditiva, tal com s'indica a la caràtula del mateix DVD: *Subtítols: català per a sords*. A més, són policroms i contenen informació acústica no verbal i també indiquen el nom del personatge quan aquest no és en pantalla. Pel que fa a la intenció, són subtítols documentals.

Si tenim en compte el temps d'elaboració, els subtítols són anteriors i són humans, ja que són en català, realitzats per professionals, segons l'autoria, perquè van enregistrats en un DVD comercialitzat legalment. Si ens fixem en l'opcionalitat, els subtítols són opcionals, ja que cal activar-los perquè apareguin. Si considerem la difusió, són subtítols emesos i automàtics com en qualsevol DVD.

Pel que fa al color, es tracta de subtítols policroms i els colors que s'hi fa servir són el groc, el verd i el cian per a tres personatges específics i el blanc per a la resta, encara que, en aquesta sèrie, gairebé tots els personatges hi tenen un paper important i es fa difícil distingir quins en són els més importants només pel color. Segons la incorporació, els subtítols són estàtics i segons la tipografia, la font que s'utilitza és Arial, amb l'estil normal i amb relleu.


Si considerem el posicionament, els subtítols són inferiors, van centrats i són invariables. Pel que fa a l'emplaçament, són subtítols interns i indissociables, si tenim en compte l'arxivament. El posicionament d'aquest exemple contrasta amb els subtítols de TDT de la mateixa sèrie, que són variables segons la ubicació dels personatges, com es pot veure a la imatge següent:



Figura 6.2. Subtítols de TDT de la sèrie Porca misèria

6.2.12. Exemple de subtítols de videojoc

Com a exemples de subtítols de videojoc tenim *We love katamari* (2005).

SUBTÍTOLS DE VIDEOJOC	
TÍTOL	<i>We love Katamari</i>
QUÈ	LLENGUA anglès
QUANT	DENSITAT —
PER A QUI	DESTINATARI Oients/Sords
PER QUÈ	INTENCIÓ Documentals
QUAN	TEMPS Anteriors
QUI	AUTORIA Humans Professionals
COM	OPCIONALITAT Opcionals
	DIFUSIÓ Emesos Automàtics
	COLOR Policroms
	INCORPORACIÓ Dinàmics: lletra a lletra
	TIPOGRAFIA Font: Arial Estil: normal
ON	POSICIONAMENT A dalt Esquerra Centre Dreta
	A baix Esquerra Centre Dreta
	Variables
	EMPLAÇAMENT Interns
	ARXIVAMENT Indissociables
IMATGE	

Taula 6.13. Fitxa dels subtítols del videojoc *We love katamari*

Els rètols que presenta el videojoc *We love katamari* no recullen exactament una traducció ja que l'original no presenta cap idioma, sinó només sons sense significat; més aviat tons musicals que volen simular un idioma. De tant en tant, se senten cançons en japonès, però aquestes no estan traduïdes. Així doncs, no es pot establir la relació lingüística, tot i que sí que es pot afirmar que es tracta de subtítols en anglès. Per aquest motiu, el paràmetre de la densitat no és operatiu en aquest exemple en concret.

Si ens fixem en el destinatari, observem que aquests subtítols tant poden anar adreçats a persones oients com sordes. Pel que fa a la intenció, es tracta de subtítols documentals, ja que no poden tenir en cap cas la intenció de facilitar l'aprenentatge d'idiomes ni ajudar a cantar les cançons.

En relació amb el temps d'elaboració, en tractar-se de subtítols enregistrats, es pot afirmar que són anteriors i, si tenim en compte l'autoria, és impossible que es tracti de subtítols mecànics, per tant han de ser realitzats per persones. També, considerant que van en un producte comercialitzat, dedueixo que són subtítols professionals.

Els subtítols són opcionals, ja que no surten per defecte, sinó que cal activar-los i pel tipus de suport en què van, un DVD, són emesos i automàtics.

Un dels aspectes més interessants d'aquests subtítols és l'ús de colors, més amb una intenció estètica que no pas d'identificació dels personatges; unida a la incorporació, que ja hem vist que ofereix subtítols dinàmics, lletra a lletra. Pel que fa a la tipografia, la font emprada és Arial, en l'estil normal.

L'altre aspecte interessant d'aquests subtítols és el posicionament, que és variable, de manera que els subtítols —o sobretítols o laterotítols— apareixen en qualsevol posició dins d'un globus de diàleg com en els còmics impresos. Aquest globus tant pot anar a baix com a dalt o als costats.

Si considerem l'emplaçament, els subtítols són sempre interns com és normal pel tipus de suport i són indissociables si tenim en compte l'arxivament.

6.2.13. Exemple de subtítols intralingüístics d'ordinador *offline*

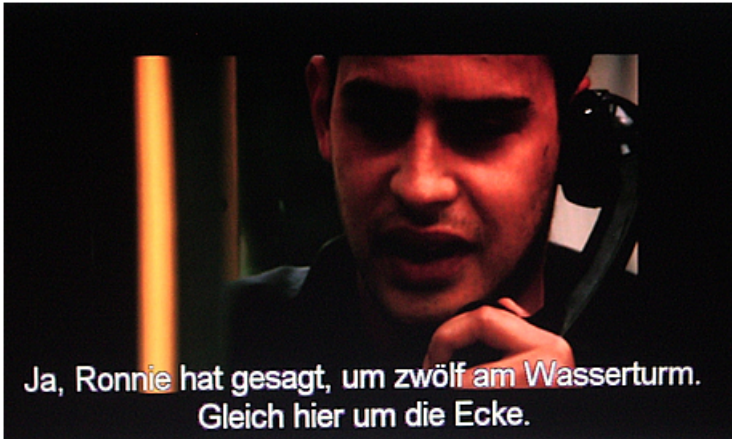
Com a exemple de subtítols d'ordinador *offline* tenim els realitzats per aficionats i penjats a Internet perquè els usuaris els puguin visionar —i fins i tot enregistrar— amb el text audiovisual al seu ordinador.

Cal destacar el fet que els subtítols són totalment independents del film i, per tant, a l'hora d'establir paràmetres com la combinació lingüística, cal assumir que els subtítols s'han elaborat a partir de l'original; tot i que aquest fet difícilment es pot demostrar.

El primer exemple de subtítols d'ordinador que presento està extret d'Internet, però desat al disc dur de l'ordinador i, per tant, cal considerar-los *offline*. Es tracta de l'arxiu de subtítols intralingüístics, independents de les imatges, del film alemany *Lola rennt* (Tykwer, 1998), extrets del web <http://www.subtitles.de>.

Els subtítols, segons consta en aquest web, van ser penjats el 28 d'octubre del 2002 i no s'especifica el nom ni el pseudònim de l'autor, com sí que s'especifica en altres subtítols del mateix web. A banda d'això, un enllaç porta a comentaris sobre el film, amb informació sobre el director, els actors, les preguntes més freqüents i comentaris del públic.

En aquest llistat, afegeixo el format, ja que queda especificat en tractar-se d'un arxiu aïllat del suport dels subtítols.

		SUBTÍTOLS D'INTERNET	
TÍTOL	<i>Lola rennt</i>		
QUÈ	LLENGUA	Intralingüístics: alemany	
QUANT	DENSITAT	Íntegres	
PER A QUI	DESTINATARI	Oients	
PER QUÈ	INTENCIÓ	Instrumentals	
QUAN	TEMPS	Anteriors	
QUI	AUTORIA	Humans/Mecànics	Aficionats
COM	OPCIONALITAT	Opcionals	
	DIFUSIÓ	Emesos/Projectats	
		Automàtics/Manuais	
	COLOR	Monocroms	
	INCORPORACIÓ	Estàtics	
	TIPOGRAFIA	Font: indefinida (modificable per l'usuari)	
Estil: indefinit (modificable per l'usuari)			
	FORMAT	Subviewer	
ON	POSICIONAMENT	A baix	Centre
		Invariables	
	EMPLAÇAMENT	Interns/externs	
	ARXIVAMENT	Dissociables	
IMATGE			

Taula 6.14. Fitxa dels subtítols offline intralingüístics del film *Lola rennt*

La combinació lingüística dels subtítols, si prenem com a base el film original, ens proporciona uns subtítols intralingüístics alemany-alemany. Bàsicament, es pot afirmar que els subtítols són íntegres, tot i que hi manca alguna part mínima. De fet, alguns subtítols presenten línies de fins a 50 caràcters i sense tenir en compte la correlació de temps-espai; de manera que hi ha subtítols de 90 caràcters en total per a menys de 3 segons.

Pel que fa al destinatari, tot i que són intralingüístics, no s'especifica si van adreçats a persones amb discapacitat auditiva o sense. De fet, el contingut acústic no verbal no està indicat ni canvia el posicionament dels subtítols, tot i que aquests paràmetres poden dependre del programa amb el qual s'hagin realitzat els subtítols i el format amb què s'han desat. Per exemple, si el programa usat és Subtitle Workshop, sí que es poden fer servir colors, però només el format Viplay Subtitle File els manté un cop desats. Així doncs, no queda clar aquest paràmetre, tot i que sembla que es tracti de subtítols instrumentals per a l'aprenentatge de l'alemany que documentals per a persones amb discapacitat auditiva.

Si tenim en compte el temps d'elaboració, es tracta clarament de subtítols anteriors, ja que cal realitzar-los prèviament a penjar-los al web i només es poden visualitzar posteriorment amb un reproductor de vídeo.

Pel que fa a l'autoria, no es pot afirmar si han estat realitzats per una persona o per un programa de reconeixement de veu; en tot cas, el fet que es tracti de subtítols penjats a Internet, anònimament, fa que els considerem subtítols d'aficionats.

Si considerem l'opcionalitat, es tracta de subtítols opcionals, ja que són independents de les imatges i cal activar la funció de visualització de subtítols per a veure'ls amb un reproductor de vídeo. Tot i que si els enregistréssim amb les imatges passarien a ser subtítols no opcionals i indissociables.

En considerar la difusió, trobem que es tracta de subtítols emesos paral·lelament a les imatges i de manera automàtica, ja que la seva aparició ve determinada temporalment. Això no impedeix, com és el cas aquí, que els subtítols puguin sortir

descompassats, però el temps es pot alterar i, per tant, avançar o endarrerir, per a ajustar-los.

Amb tot, en tractar-se de subtítols dissociables, també es poden projectar sobre les imatges i la seva difusió es pot fer també manualment, amb un programa adequat, fins i tot amb una presentació de Powerpoint i un projector; havent-los extret els temps prèviament.

Ja s'ha comentat més amunt, es tracta de subtítols monocroms, tot i que no podem saber si en la seva elaboració eren policroms, ja que el format Subviewer no desa els colors. En tot cas, també aquest paràmetre es pot alterar posteriorment. El mateix passa amb la tipografia, que es pot alterar posteriorment a cada emissió. Segons el programa de reproducció de vídeo que fem servir i segons les fonts que hi hagi a l'ordinador amb què es visualitzen els subtítols, la tipografia es pot alterar per a cada emissió.


Segons la incorporació, aquests subtítols intralingüístics de *Lola rennt* són estàtics, tot i que també aquest paràmetre es pot alterar —en enregistrar-los, per exemple—.

Pel que fa al posicionament, els subtítols són inferiors i van centrats, però aquest paràmetre també es pot alterar, en tractar-se de subtítols dissociables segons el seu arxivament. El mateix trobem amb el fet que puguin ser variables o invariables. De fet, tal com es presenten en un principi els subtítols són invariables, però això també es pot alterar i fer-los variables posteriorment.

Per últim, també quant al paràmetre de l'emplaçament ens trobem que els subtítols poden ser tant interns com externs. Si els subtítols es visualitzen amb un reproductor d'imatges, seran interns; però, si es projecten independentment també poden ser externs. Aquesta flexibilitat ve provocada pel fet de tractar-se de subtítols dissociables.

6.2.14. Exemple de subtítols interlingüístics *offline* d'aficionats

El següent exemple de subtítols d'ordinador *offline*, també extret d'Internet, és molt semblant a l'anterior, ja que es tracta del mateix film, però la combinació lingüística és diferent, ja que es tracta de subtítols en català; més concretament, en la varietat balear. Els subtítols estan extrets del web *SubCAT*.

		SUBTÍTOLS D'INTERNET	
TÍTOL	<i>Lola rennt</i>		
QUÈ	LLENGUA	Interlingüístics: alemany > català	
QUANT	DENSITAT	Reduïts	
PER A QUI	DESTINATARI	Oients	
PER QUÈ	INTENCIÓ	Documentals	
QUAN	TEMPS	Anteriors	
QUI	AUTORIA	Humans	aficionats
COM	OPCIONALITAT	Opcionals	
	DIFUSIÓ	Emesos/Projectats	
		Automàtics/Manuais	
	COLOR	Monocroms	
	INCORPORACIÓ	Estàtics	
	TIPOGRAFIA	Font: indefinida (modificable per l'usuari)	
Estil: indefinit (modificable per l'usuari)			
	FORMAT	Subrip	
ON	POSICIONAMENT	A baix	Centre
		Invariables	
	EMPLAÇAMENT	Interns/externs	
	ARXIVAMENT	Dissociables	
IMATGE			

Taula 6.15. Fitxa dels subtítols *offline* interlingüístics del film *Lola rennt*

Els subtítols són interlingüístics alemany-català, si prenem com a llengua original la pel·lícula en alemany. De fet, aquest film no ha estat comercialitzat a l'Estat espanyol en DVD, tot i que altres pel·lícules del mateix director sí que ho han estat. Per la traducció, tot sembla indicar que ha estat feta a partir de l'original alemany.

Tot i que alguns subtítols són molt llargs —més de 40 caràcters per línia—, no són íntegres i hi ha reducció. Com que no hi ha cap element que indiqui el contrari, com la informació del contingut acústic no verbal, tot sembla indicar que es tracta de subtítols adreçats a persones sense discapacitat auditiva. Pel que fa a la intenció, són subtítols documentals.


Segons el temps d'elaboració són subtítols anteriors; realitzats abans del 17 de març del 2005, prèviament a penjar-los al web. Tenint en compte l'autoria, en aquest exemple sí que podem afirmar que es tracta de subtítols elaborats per una persona, ja que en ser en català, sabem que no han estat creats mitjançant un programa de reconeixement de veu; per tant, es tracta clarament de subtítols d'aficionats, i en aquest cas sí que s'especifica un pseudònim: el Rebesnét del Tio Canya.

Com en l'exemple anterior, la majoria de paràmetres següents es poden alterar. Així, segons el paràmetre d'opcionalitat, es tracta de subtítols opcionals, però que poden esdevenir no opcionals si els subtítols s'enregistren amb les imatges de manera indissociable. També pel que fa a la difusió aquests subtítols són en principi emesos i automàtics, però es poden alterar perquè passin a ser projectats i manuals —i també projectats i automàtics; emesos i manuals—. Si considerem el color, són subtítols monocroms, però també aquest paràmetre es podria modificar; com també la incorporació, que per defecte ens dóna subtítols estàtics.

La tipografia es determina cada vegada que es visualitzen amb les imatges. El format per defecte dels subtítols és SubRip, tot i que aquest paràmetre també es pot modificar. El posicionament, que en principi ens dóna subtítols inferiors, centrats i invariables, també es pot alterar. Els subtítols seran interns o externs segons ho determini l'espectador, en visualitzar-los. Segons l'arxivament, els subtítols són dissociables però es poden convertir en indissociables si s'enregistren amb les imatges.

6.2.15. Exemple de subtítols *online*

Com a exemple de subtítols d'ordinador *online*, d'Internet, tenim els del vídeo de YouTube *Store Wars*, paròdia del film *Star Wars* (*La guerra de les galàxies*) a favor del consum de productes biològics, com s'indica al mateix web.

SUBTÍTOLS D'INTERNET	
TÍTOL	<i>Store Wars</i>
QUÈ	LLENGUA Interlingüístics: anglès > català
QUANT	DENSITAT Íntegres
PER A QUI	DESTINATARI Oients
PER QUÈ	INTENCIÓ Documentals
QUAN	TEMPS Anteriors
QUI	AUTORIA Humans Aficionats
COM	OPCIONALITAT No opcionals
	DIFUSIÓ Emesos Automàtics
	COLOR Monocroms: grocs
	INCORPORACIÓ Estàtics
	TIPOGRAFIA Font: Arial Estil: normal i amb relleu
	FORMAT
ON	POSICIONAMENT A baix Centre Invariables
	EMPLAÇAMENT Interns
	ARXIVAMENT Indissociables
IMATGE	

Taula 6.16. Fitxa dels subtítols *online* del curt *Store Wars*

La diferència d'aquest exemple amb els dos anteriors rau en el fet que per a visionar el clip cal accedir a Internet, que és on es reproduceix, i que els subtítols són indissociables.

Si considerem la combinació lingüística, els subtítols són interlingüístics, anglès-català. Segons la densitat, es tracta de subtítols íntegres —de fins a tres línies per subtítol—, i no sembla que els subtítols vagin adreçats a persones amb discapacitat auditiva, ja que no porten informació acústica no verbal ni especificacions dels personatges ni colors diferents per a cada personatge.

Si tenim en compte la intenció, sembla que es tracta de subtítols documentals, però hi ha elements com ara explicacions d'alguns termes que podrien fer pensar que es tracta de subtítols instrumentals.

Els subtítols no són simultanis, perquè van enregistrats; per tant, són subtítols anteriors.

Si pensem en l'autoria, es tracta clarament de subtítols humans i d'aficionat. De fet, s'especifica el pseudònim de l'autor: chEEwaCCa. Com s'indica al mateix web, aquest vídeo va ser penjat el 30 d'octubre del 2007.


Com que es tracta de subtítols enregistrats, aquests són no opcionals i, si considerem la seva difusió, són emesos i automàtics.

Els subtítols d'aquest clip són monocroms —de color groc— i són estàtics. Pel que fa a la tipografia, la font utilitzada és Arial, amb l'estil normal i amb relleu.

Els subtítols són inferiors, van centrats i són invariables. Pel que fa a l'emplaçament, són interns i, si considerem l'arxivament, són indissociables.

6.2.16. Exemple de subtítols electrònics

Com a exemple de subtítols electrònics, tenim els del mateix film *Raus aus der Haut*, que ja hem vist més amunt en tractar els subtítols de cel·luloide. El film va ser traduït el 1998 per a ser exhibit a la Filmoteca de Catalunya, la sala Aquitània de Barcelona, els dies 27 i 30 de novembre del 1998.

		SUBTÍTOLS ELECTRÒNICS (<i>display</i>)	
TÍTOL	<i>Raus aus der Haut</i>		
QUÈ	LLENGUA	Interlingüístics: alemany > català	
QUANT	DENSITAT	Reduïts	
PER A QUI	DESTINATARI	Oients	
PER QUÈ	INTENCIÓ	Documentals	
QUAN	TEMPS	Anteriors	
QUI	AUTORIA	Humans	Professionals
COM	OPCIONALITAT	No opcionals	
	DIFUSIÓ	Emesos Automàtics	
	COLOR	Monocroms: taronja	
	INCORPORACIÓ	Estàtics	
	TIPOGRAFIA	Font: tipografia LED Estil: normal	
ON	POSICIONAMENT	A baix	Centre
		Invariables	
	EMPLAÇAMENT	Externs	
	ARXIVAMENT	Dissociables	
IMATGE			

Taula 6.17. Fitxa dels subtítols electrònics del film *Raus aus der Haut*

Els subtítols electrònics del film alemany *Raus aus der Haut* són interlingüístics, en la combinació alemany-català i, si tenim en compte la densitat, es tracta de subtítols reduïts. Van ser elaborats per l'empresa Softitler.

Pel que fa al destinatari, aquests subtítols anaven adreçats a persones sense discapacitat auditiva, ja que no disposen ni de colors diferents ni contenen informació acústica no verbal. La intenció és instrumental, ja que no van adreçats a persones que vulguin aprendre la llengua. El destinatari són persones que hi senten, però que no coneixen la llengua d'origen; en aquest cas, l'alemany.

Pel temps d'elaboració, es tracta de subtítols anteriors, ja que es van fer abans d'emetre'ls i no en el mateix moment. L'autor va ser un professional, per tant no es tracta de subtítols d'aficionats.

Els subtítols electrònics de *Raus aus der Haut* són no opcionals, ja que apareixien per defecte en un *display* situat sota la pantalla on es projectava el film.

Pel que fa a la difusió, es tracta de subtítols emesos en un *display* de LED, un panell lluminós connectat mitjançant fibra òptica i són automàtics, és a dir que la seva emissió no estava determinada manualment.

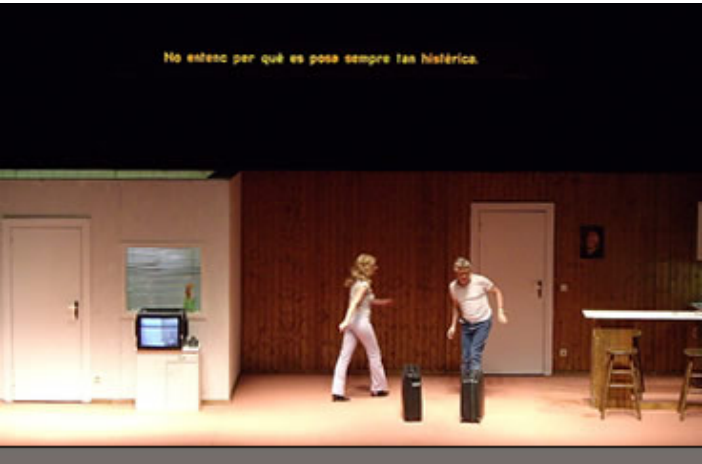
Si ens fixem en el color, són subtítols monocroms —taronja—, ja que el *display* en què s'emeten està compost per petits llums d'aquest color, els LED. Pel que fa a la incorporació, són subtítols estàtics.

La tipografia d'aquest *display* no respon a cap font de les conegudes en un sistema operatiu d'ordinador. L'estil és normal, ja que no és possible l'ús de cursiva o altres estils en una pantalla d'aquestes característiques.

Pel que fa al posicionament, el dia que es van emetre els subtítols el *display* es trobava sota la pantalla de projecció del film, a baix i centrat; per tant, són externs i invariables i dissociables.

6.2.17. Exemple de sobretítols de teatre

Vegem ara uns sobretítols de teatre, els de la representació de l'obra *Endstation Amerika*, adaptació d'A *Streetcar named Desire*, de T. Williams, duta a terme els dies 12 i 13 de febrer del 2008 al Teatre Lliure de Barcelona. Es tracta d'una obra en alemany traduïda al català.

		SUBTÍTOLS ELECTRÒNICS (<i>display</i>)	
TÍTOL	<i>Endstation Amerika</i>		
QUÈ	LLENGUA	Interlingüístics: alemany > català	
QUANT	DENSITAT	Reduïts	
PER A QUI	DESTINATARI	Oients	
PER QUÈ	INTENCIÓ	Documentals	
QUAN	TEMPS	Anteriors	
QUI	AUTORIA	Humans	Professionals
COM	OPCIONALITAT	No opcionals	
	DIFUSIÓ	Emesos Manuais	
	COLOR	Monocroms: taronja	
	INCORPORACIÓ	Estàtics	
	TIPOGRAFIA	Font: display LED Estil: normal	
ON	POSICIONAMENT	A dalt	Centre
		Invariables	
	EMPLAÇAMENT	Externs	
	ARXIVAMENT	Dissociables	
IMATGE			

Taula 6.18. Fitxa dels subtítols electrònics de l'obra de teatre *Endstation Amerika*

Els sobretítols d'aquesta obra de teatre són interlingüístics, en català, ja que l'obra estava representada en alemany, tot i tractar-se de l'adaptació d'una obra nord-americana.

Si tenim en compte la densitat, aquests sobretítols són reduïts, ja que el *display* en què s'emetien només disposa de 38 caràcters en una sola línia; i el màxim de temps que es pot mantenir en pantalla el sobretítol són cinc segons.

El destinatari d'aquests sobretítols són persones sense discapacitat auditiva, perquè no contenen referències a informació acústica no verbal ni colors ni canvien de posicionament. Per la seva intenció són, doncs, documentals.

Els sobretítols d'aquesta obra de teatre es van realitzar amb anterioritat al muntatge; a partir d'una filmació de la representació, per tal de poder-ne elaborar el pautatge. Són, per tant, subtítols anteriors i han estat creats per una persona, un professional.

Si considerem l'opcionalitat, observem que es tracta de sobretítols no opcionals, ja que es troben situats a l'escenari —al damunt— i l'espectador no pot determinar la seva emissió.

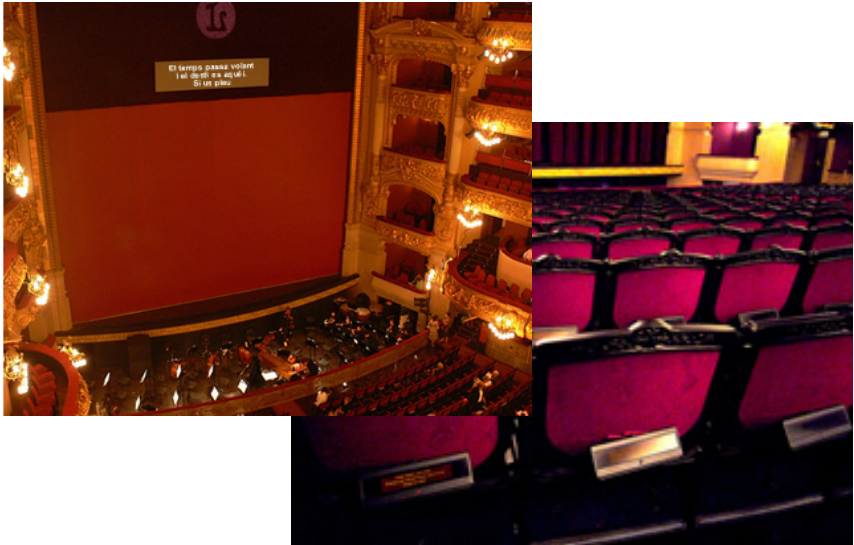
Els sobretítols d'*Endstation Amerika* són emesos a través d'un *display* i el seu llançament és manual. Això vol dir que una persona, en aquest cas el traductor, determina en directe quan han d'aparèixer els sobretítols.

Si tenim en compte el color, aquests sobretítols són monocroms, de color taronja. Pel que fa a la incorporació, es tracta de sobretítols bàsicament estàtics; però que en ocasions són dinàmics, de banda a banda, ja que apareixen en moviment per a anunciar el començament d'un nou acte.

Si considerem el posicionament són superiors —d'aquí el nom de sobretítols— ja que el *display* anava penjat just al damunt de l'escenari, al centre i, per tant, són sobretítols invariables, perquè el posicionament sempre és el mateix i no varia. En tractar-se de sobretítols electrònics i de teatre, són externs i dissociables.

6.2.18. Exemple de sobretítols i subtítols d'òpera

Prenem com a exemple de subtítols d'òpera els de l'obra *Andrea Chénier*, d'Umberto Giordano representada el dia 17 d'octubre del 2007 al Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

SUBTÍTOLS ELECTRÒNICS (<i>pantalla</i>)	
TÍTOL	<i>Andrea Chénier</i>
QUÈ	LLENGUA Interlingüístics: italià > català
QUANT	DENSITAT Reduïts
PER A QUI	DESTINATARI Oients
PER QUÈ	INTENCIÓ Documentals
QUAN	TEMPS Anteriors
QUI	AUTORIA Humans Professionals
COM	OPCIONALITAT Opcionals i No opcionals
	DIFUSIÓ Projectats/Emesos Manuais
	COLOR Monocroms
	INCORPORACIÓ Estàtics
	TIPOGRAFIA Font: Arial / panell LED Estil: normal
ON	POSICIONAMENT A dalt centre
	A baix centre
	Invariables
	EMPLAÇAMENT Externs
	ARXIVAMENT Dissociables
IMATGE	

Taula 6.19. Fitxa dels subtítols electrònics de l'òpera *Andrea Chénier*

Els subtítols d'òpera que trobem al Gran Teatre del Liceu són sempre interlingüístics. Depenent de si són sobretítols o subtítols seran no opcionals o opcionals. En els opcionals, a més, l'espectador pot triar la llengua. En aquest exemple concret, els sobretítols són interlingüístics en la combinació italià-català, i els subtítols també són interlingüístics i poden ser en català, castellà o anglès.

Pel que fa a la densitat, tot i que es tracta d'una òpera i el ritme permetria la creació de subtítols íntegres, sovint presenten reducció, com ara quan hi ha repeticions o hi ha més d'una veu cantant. També s'ometen les repeticions immediates.

Tant si es tracta dels sobretítols com dels subtítols, van adreçats a persones sense discapacitat auditiva; ja que no contenen informació acústica no verbal ni disposen de diversos colors ni canvien de posició. Es tracta, doncs, de subtítols documentals, atès que tampoc no tenen la intenció karaoke.

Els sobretítols i subtítols d'aquesta òpera —i de totes les que es representen al Gran Teatre del Liceu— són anteriors, tot i que la seva emissió és manual i es fa en directe. Els seus autors generalment són estudiants en pràctiques, encara que als fulls informatius consta el nom de dues autores; per la qual cosa, malgrat tot, es pot afirmar que es tracta de subtítols professionals.

Si ens fixem en l'opcionalitat, observem que els sobretítols projectats en una pantalla al damunt de l'escenari són no opcionals, mentre que els subtítols emesos en una pantalla de cristall líquid situada al respall de les butaques no només són opcionals, sinó que se'n pot determinar la llengua: català, castellà i anglès. Com acabem de veure, la difusió, doncs, també canvia segons si es tracta de sobretítols o de subtítols, ja que els primers són projectats, mentre que els segons són emesos i tots dos són manuals.

Pel que fa al color, encara que aquest canvia entre els sobretítols i els subtítols, en tots dos casos són monocroms. Els sobretítols són blancs i els subtítols són de color taronja. Segons la incorporació, es tracta de sobretítols o subtítols, i tots dos són estàtics.

Ja hem vist que els sobretítols són superiors i que els subtítols són inferiors i tant els uns com els altres van centrats i són invariables. Com que són electrònics, tant els sobretítols com els subtítols són externs i dissociables.

Fins aquí he aplicat els paràmetres a diferents suports audiovisuals, com a exemples de traducció com a producte. Com s'ha pogut observar, el suport determina la combinació dels diferents paràmetres i alguns suports presenten més possibilitats que altres. Entre els que més possibilitats ofereixen, destaquen el DVD i els subtítols electrònics.

Vegem ara l'aplicació dels diferents paràmetres al procés de la subtitulació; és a dir, a programes de creació de subtítols.

6.3. Paràmetres aplicats al procés: alguns programes de subtitulació

En aquest apartat veurem els diferents paràmetres aplicats al seu procés d'elaboració. Per a fer-ho, els aplicaré a diferents programes de subtitulació, com són: Subtitul@m, Subtitle Workshop, DivXLand Media Subtiter, Titlex Tetatet-Classic, Subtitulació de cintes en obert off-line, WinCAPS, Cavena Tempo, Spot i CPC-700 NLE CaptionMaker.

Com ja he esmentat més amunt, no tots els paràmetres són rellevants tenint en compte la subtitulació com a procés o com a producte. Els que veurem en aquest apartat són només rellevants per al procés. Vegem per què:

Quant a la llengua, a l'hora d'elaborar els subtítols, per al programa de subtitulació no ha de ser rellevant si aquests són en la mateixa llengua que l'original o no. És a dir, si seran interlingüístics o intralingüístics. Amb tot, aquest paràmetre sí que pot ser rellevant si tenim en compte la codificació de caràcters suportada pel programa a l'hora de fer subtítols en una llengua que fa servir una altra codificació de caràcters.

També la densitat pot semblar un paràmetre irrellevant, però si el programa només permet un nombre limitat de caràcters el més probable és que no permeti realitzar subtítols íntegres. Tot i que com ja s'ha comentat més amunt, aquest fet pot venir determinat per la densitat de l'original, però és clar que un programa amb un nombre reduït de caràcters no permetrà subtítols íntegres.

El destinatari és un altre paràmetre que pot semblar irrellevant, ja que és el contingut dels subtítols el que determina si aquests van adreçats a un col·lectiu o un altre. Amb tot, el fet de poder utilitzar colors o de disposar d'espai suficient per tal d'incloure informació acústica no verbal determinarà també que el programa de subtitulació permeti elaborar subtítols adreçats a persones amb discapacitat auditiva, a més de subtítols per a persones sense discapacitat auditiva. Aquests altres paràmetres, però, ja es consideren aïlladament dins la fitxa d'anàlisi de cada programa, per tant, no hi consideraré el destinatari explícitament.

La intenció dels subtítols és un altre paràmetre que pot semblar irrellevant per a un programa de subtitulació. Tanmateix, si els subtítols instrumentals han de ser íntegres i el programa no permet elaborar subtítols íntegres, aleshores sí que es pot dir que paràmetre és rellevant. També si els subtítols instrumentals són d'efecte karaoke i volem que canviïn de color —com s'esdevé sovint— i el programa no permet la funció de canviar el color, també aquest paràmetre serà rellevant per al programa de subtitulació; com en el cas del paràmetre del destinatari, aquests altres paràmetres s'analitzaran directament en tractar-los dins de cada fitxa d'anàlisi.

El temps sí que és un paràmetre clarament rellevant per al programa d'elaboració dels subtítols, ja que pocs programes permeten l'elaboració de subtítols simultanis. Recordem que es tracta de l'elaboració i de la difusió dels subtítols alhora.

L'autoria és un paràmetre determinant, ja que és important si el programa permet crear subtítols mecànics mitjançant el reconeixement de veu o, en el cas de subtítols humans, és important si el programa permet dissociar els subtítols per tal de penjar-los a Internet, per exemple, per poder elaborar subtítols d'aficionats, o de si aquests es poden enregistrar amb les imatges o cal un programa addicional, com és el cas la majoria de vegades. També si el programa és de distribució lliure, de pagament o si és exclusiu d'una empresa com, per exemple, el programa Titled Classic 2.24 de l'empresa Softitler, ja que aquest fet també influirà en l'ús que en facin els traductors professionals o els aficionats.

L'opcionalitat és un paràmetre que pot semblar que no influeix en l'elaboració dels subtítols, ja que aquest fet es determina en l'enregistrament dels subtítols i no en la seva creació, però alguns programes inclouen la funció de crear subtítols tancats —*closed captions*—; és a dir, subtítols opcionals. Per tant, és un altre paràmetre que hauré de destacar els programes de subtitulació.

La difusió, com és fàcil d'imaginar, també és un paràmetre que no forma part dels programes de subtitulació, ja que serà en un estadi posterior quan es decidirà com hauran d'aparèixer els subtítols: si seran projectats o emesos, si seran automàtics o si apareixeran manualment.

El color sí que és un paràmetre rellevant durant el procés d'elaboració dels subtítols, ja que el subtitulador haurà de determinar si seran monocroms o policroms i, en aquest darrer cas, quins colors fer servir i com distribuir-los. També el programa de subtitulació ha de permetre l'ús de colors, si no, no serà possible la seva aplicació. Sovint, com veurem més endavant, alguns programes sí que permeten l'ús de diferents colors, però només per a tot el subtítol i no només a una part; per tant, el seu ús es veu limitat.

La incorporació és un paràmetre que es pot determinar en la creació dels subtítols, però també en aquest estadi intermedi entre el procés de l'elaboració dels subtítols i la seva visualització per part de l'espectador. Així, pot ser que el programa permeti la funció de determinar si volem que els subtítols apareguin de cop —que siguin estàtics— o que apareguin en moviment —que siguin dinàmics—, però el més freqüent és que aquesta funció es determini tècnicament en enregistrar els subtítols amb les imatges o en difondre els subtítols amb les imatges amb el reproductor, encara que siguin independents i no vagin enregistrats. Un exemple clar d'això són els subtítols dinàmics de banda a banda mostrats en aquesta tesi —exemplificats en aquesta tesi amb l'exposició sobre la fotògrafa Gisèle Freund— que van ser elaborats amb un programa de tractament de textos —Microsoft Word—, sense especificar si havien de ser estàtics o dinàmics i, en canvi, finalment es van enregistrar en moviment.

El paràmetre de la font també es pot alterar posteriorment a l'elaboració dels subtítols. És clar que és important si el programa de subtitulació disposa de diferents tipus de font i estils, però sovint això es pot determinar amb el programa d'enregistrament dels subtítols o amb el de difusió, si es tracta de subtítols dissociables.

També el paràmetre del format es pot modificar posteriorment a la creació dels subtítols, però els programes disposen d'uns formats o altres i, sovint, per tal de modificar-los, primer cal que el programa el reconegui per tal d'obrir-lo. Per tant, també tindrà en compte aquest paràmetre a les fitxes d'anàlisi dels programes.

El paràmetre del posicionament, que indica on van els subtítols respecte de les imatges, en principi sí que s'ha de determinar amb el programa de subtitulació, sobretot quan els subtítols són variables. Aquesta funció es pot alterar posteriorment a la seva elaboració, però la tasca resultarà molt més complicada. Si els subtítols són variables segons els personatges, aleshores serà el subtitulador qui més bé sabrà on han d'anar els subtítols; per això alterar-los posteriorment resultarà molt complicat. Per tant, considero que aquest paràmetre és rellevant per al procés i, doncs, per a l'anàlisi dels programes de subtitulació. També serà interessant veure si els programes permeten situar els subtítols als costats per a la creació de laterotítols.

Els dos darrers paràmetres —emplaçament i arxivament— estan molt relacionats entre si, de manera que els subtítols externs han de ser, per força, dissociables; mentre que els interns poden ser tant indissociables com dissociables. Tanmateix, cap d'aquests dos paràmetres és rellevant per al procés; per tant, no són funcions que es determinin amb el programa de subtitulació.

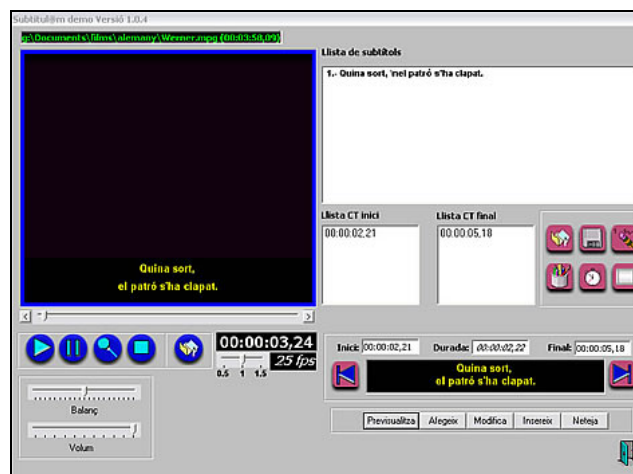
Vegem ara els paràmetres rellevants per al procés aplicats als diferents programes de subtitulació. L'aparició dels diversos paràmetres dins dels programes ve donada pels signes següents:

- + : Si el programa té en compte el paràmetre.
- = : Si el programa considera el paràmetre, tot i que de manera no explícita.
- - : Si el programa no considera el paràmetre en absolut.

6.3.1. Subtitul@m

PROGRAMA	Subtitul@m 1.0.4			
QUÈ	LLENGUA	Codificació de caràcters	UNICODE	
QUANT	DENSITAT	Reduïts	+	
		Íntegres	=	
QUAN	TEMPS	Anteriors	+	
		Simultanis	-	
QUI	AUTORIA	Humans	+	
		Mecànics	-	
COM	OPCIONALITAT	Opcionals	+	
		No opcionals	-	
	COLOR	Monocroms	+	
		Policroms	-	
	INCORPORACIÓ	Estàtics	+	
		Dinàmics	-	
TIPUS DE FONT		Les fonts instal·lades al sistema operatiu		
FORMAT		*.txt		
ON	POSICIONAMENT	A baix	Dreta	+
			Centre	+
			Esquerra	+
		A dalt	Dreta	-
			Centre	-
			Esquerra	-
		Costats	Dreta	-
			Esquerra	-
		Invariables		+
		Variables		+

INTERFÍCIE



Taula 6.20. Fitxa de paràmetres aplicats al programa Subtitul@m 1.0.4

El programa Subtitul@m va ser creat el 2001 per Antoni Cumplido, tècnic del Servei de Recursos Informàtics i Multimèdia de la Facultat de Traducció i Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona. Aquest programa treballa amb un reproductor d'imatges i fa la simulació dels subtítols dins la pantalla de les imatges, però els subtítols queden per sota d'aquestes, a causa de la proporció.

Pel que fa a la codificació de caràcters, el programa utilitza Unicode, amb la qual cosa es pot treballar amb molts alfabetos diferents. Si tenim en compte la densitat, cada subtítol disposa d'un màxim de dues línies i cada línia pot contenir fins a 40 caràcters. Per tant, el nombre màxim de caràcters de què disposa cada subtítol és de 80. Això ja indica que no sempre serà possible la creació de subtítols íntegres, si el text original és molt dens.

Subtitul@m és un programa d'elaboració de subtítols anteriors, és a dir, no simultanis i malgrat que seria possible projectar la interfície del programa amb les imatges incloses i els subtítols al damunt, cal elaborar els subtítols prèviament i després activar la funció de visualització dels subtítols damunt les imatges; amb la qual cosa es pot afirmar que no és possible la creació de subtítols simultanis. De la mateixa manera, no permet crear subtítols mecànics, sinó només els realitzats per persones, tant si són aficionats com professionals.

Si considerem la possibilitat de crear de subtítols tancats, segons l'opcionalitat, el programa no contempla aquesta possibilitat.

Si ens fixem en el color, el programa permet l'ús de diversos colors, però sempre per a tots els subtítols, de manera que els subtítols creats amb Subtitul@m només poden ser monocroms, independentment del color que triem. Per tant, no poden ser policroms, és a dir, amb subtítols de diferents colors segons els personatges dins el mateix arxiu de subtítols.

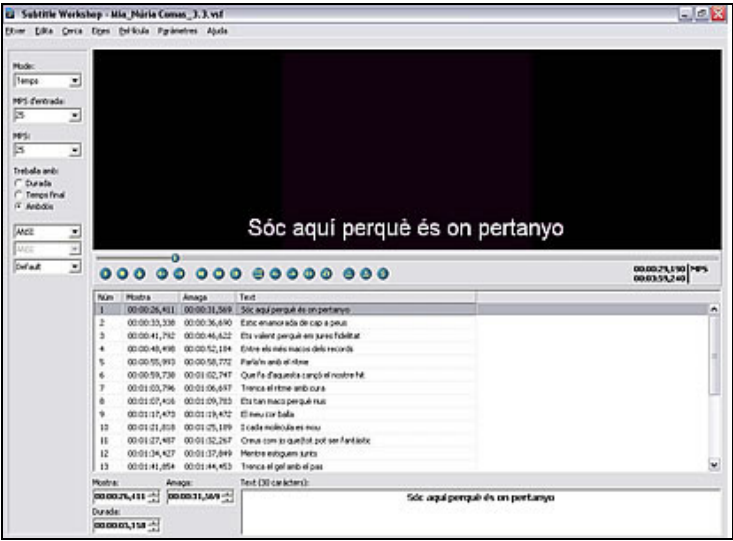
Pel que fa a la incorporació dels subtítols, en aquest programa d'elaboració de subtítols, aquests només poden ser estàtics i no dinàmics. Una altra cosa és que aquesta funció es pugui alterar amb el programa utilitzat per a enregistrar els subtítols amb les imatges, com ja hem vist més amunt.

Mentre que, pel que fa a la tipologia, el programa admet un gran nombre de fonts, no és així amb els estils, ja que només permet l'ús de l'estil normal, tot i que sí que permet alterar-ne la mida —8, 10, 12, 14 i 16—. També pel que fa al format, Subtitul@m només en permet l'ús d'arxius de text simple (extensió *.txt).

Per acabar, si tenim en compte el posicionament dels subtítols elaborats amb aquest programa observem que només permet crear-ne que vagin a baix, tot i que manualment es poden alinear a la dreta, al centre o a l'esquerra. En principi, però, els subtítols van centrats per defecte, però marcant espais en blanc per davant del text o pel darrere es pot fer que els subtítols vagin més a la dreta o més a l'esquerra. D'aquesta manera, es pot afirmar que el programa permet crear subtítols tant invariables com variables, tot i que només si aquests són inferiors.

A continuació veurem el programa de distribució gratuïta Subtitle Workshop.

6.3.2. Subtitle Workshop

PROGRAMA		Subtitle Workshop 2.51		
QUÈ	LLENGUA	Codificació de caràcters	ANSI/Unicode	
QUANT	DENSITAT	Reduïts	+	
		Íntegres	+	
QUAN	TEMPS	Anteriors	+	
		Simultanis	-	
QUI	AUTORIA	Humans	+	
		Mecànics	-	
COM	OPCIONALITAT	Opcionals	+	
		No opcionals	-	
	COLOR	Monocroms	+	
		Policroms	+	
	INCORPORACIÓ	Estàtics	+	
		Dinàmics	=	
TIPUS DE FONT		Les fonts instal·lades al sistema operatiu		
FORMAT		*.sbt/* .srf/* .srt/* .sub/* .ssa/* .vsf/* .txt, etc.		
ON	POSICIONAMENT	A baix	Dreta	+
			Centre	+
			Esquerra	+
		A dalt	Dreta	+
			Centre	+
			Esquerra	+
		Costats	Dreta	=
			Esquerra	=
		Invariables	+	
		Variables	+	
INTERFÍCIE				

Taula 6.21. Fitxa dels paràmetres aplicats al programa Subtitle Workshop 2.51

El programa de distribució gratuïta Subtitle Workshop és potser un dels programes més utilitzats avui dia, sobretot per part d'empreses que fan subtítols esporàdicament, subtituladors aficionats i centres docents de subtitulació. Probablement, també es tracta del programa de subtitulació de distribució lliure més complet.

En primer lloc, si ens fixem en la codificació de caràcters, per comprovar si és possible l'elaboració de subtítols en qualsevol llengua, observem que no només permet la codificació ANSI, sinó també Unicode, per la qual cosa permet l'ús de diferents alfabetes com ara el xinès, el tailandès, el grec, el ciríl·lic o el coreà.

Pel que fa a la densitat, el programa possibilita la creació de subtítols íntegres, ja que cada línia pot disposar de gairebé cent caràcters i el nombre de línies també és molt elevat.

Si tenim en compte el temps d'elaboració, el programa no està dissenyat per a la projecció o emissió de subtítols en directe, ja que cal determinar els temps d'entrada i sortida del subtítol per tal de visualitzar-lo. Per això, és gairebé impossible realitzar subtítols simultanis, encara que aquests apareixen immediatament damunt les imatges, fins i tot més ràpidament que amb el programa anterior, Subtitul@m. Subtitle Workshop també inclou un reproductor de vídeo per tal de visualitzar els subtítols sobre les imatges.

Pel que fa a l'autoria, el programa només permet la creació de subtítols per part de persones; tant si són professionals com aficionats, tot i que predominen aquests últims, ja que en molts webs sobre subtítols d'aficionats és un dels programes més recomanats en aquest sentit. El programa no permet, doncs, la creació de subtítols mecànics.

Tot i que el programa permet desar els subtítols en molts formats, entre els quals alguns anomenats *captions* (captions 32, captions dat, captions inc., sami captioning, etc.), no té cap altra funció específica en el sentit de poder elaborar subtítols tancats. Per la qual cosa, queda descartada aquesta possibilitat.

Si considerem el color, Subtitle Workshop sí que permet no només l'ús de diferents colors per a tots els subtítols, sinó també l'alternança de colors entre els diferents

subtítols. L'única limitació que presenta és que el color s'ha de determinar per a tot un subtítol i, per tant, no es pot combinar més d'un color dins el mateix subtítol. D'altra banda, no tots els formats de subtítols mantenen l'ús de diferents colors, però en tot cas el programa permet la creació de subtítols policroms, la qual cosa és important perquè el mateix subtítolador pot determinar els colors dels subtítols segons els personatges.

Pel que fa al paràmetre de la incorporació, el programa Subtitle Workshop només permet subtítols estàtics (no dinàmics). Sí que permet algunes funcions relacionades amb aquest paràmetre, com ara que els subtítols apareguin amb l'ordre invertit o que creïn un efecte de flaix; però no que entrin en moviment, com ara línia a línia, de banda a banda o lletra a lletra. Tanmateix, es pot crear aquest efecte si fem subtítols de cada lletra o de cada paraula amb una durada molt breu per a cada subtítol, la qual cosa provoca l'efecte que els subtítols són dinàmics.

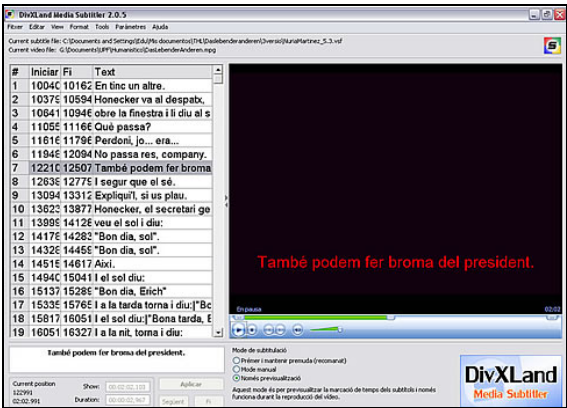
A banda de la codificació de caràcters, que ja hem vist que era molt completa, també pel que fa a la tipografia aquest programa presenta molts tipus de fonts diferents; en principi, totes les que estiguin en el sistema operatiu de l'ordinador. També presenta estils diferents, com ara negreta o cursiva, tant per a tots els subtítols com per a un sol subtítol. La limitació que presenta respecte d'aquest punt és que l'estil s'ha de determinar per a tot el subtítol —com els colors—, i d'aquesta manera no es pot fer servir cursiva només per a una paraula d'un subtítol.

Pel que fa als formats, Subtitle Workshop ofereix un nombre molt elevat de formats —31 en total— com ara: Adobe Encore DVD, Captions 32, DVDSUBtitle, FAB Subtitler, Insciber CG, MAC DVD Studio Pro, MacSUB, Pinnacle Impression, QuickTime Text, SBT, Softitler RTF, SubRip, SubStation Alpha, Subviewer o Visplay Subtitle File.

Si ens fixem en el posicionament, el programa ofereix la possibilitat de disposar tant de subtítols invariables com variables, ja que, manualment, es poden alinear tant a l'esquerra com a la dreta o deixar al centre, i tant a baix de les imatges com a dalt. De fet, fins i tot permet escriure als costats, lletra a lletra, ja que, com hem vist més amunt, es pot disposar d'un nombre molt elevat de línies, i es poden escriure les paraules lletra a lletra, de dalt a baix.

En definitiva, es tracta d'un programa molt complet, sobretot si tenim en compte que és un programa de distribució gratuïta.

6.3.3. DivXLand Media Subtítler

PROGRAMA		DivXLand Media Subtítler 2.0.5			
QUÈ	LLENGUA	Codificació de caràcters	Unicode/UTF-8		
QUANT	DENSITAT	Reduïts	+		
		Íntegres	-		
QUAN	TEMPS	Anteriors	+		
		Simultanis	-		
QUI	AUTORIA	Humans	+		
		Mecànics	-		
COM	OPCIONALITAT	Opcionals	+		
		No opcionals	-		
	COLOR	Monocroms	+		
		Policroms	-		
	INCORPORACIÓ	Estàtics	+		
		Dinàmics	-		
TIPUS DE FONT		Les fonts instal·lades al sistema operatiu			
FORMAT		*.txt/*.ass/*.dks/*.sub/*.js/*.lrc/*.psb/*.srt/*.sst/*.stl/*.srt/*.ssa/*.tts/*.zeg, etc.			
ON	POSICIONAMENT	A baix	Dreta	+	
			Centre	+	
			Esquerra	+	
		A dalt	Dreta	+	
			Centre	+	
			Esquerra	+	
		Costats	Dreta	=	
			Esquerra	=	
		Invariables		+	
		Variables		-	
INTERFÍCIE					

Taula 6.22. Fitxa de paràmetres aplicats al programa DivXLand Media Subtítler 2.0.5

Media Subtitler és un altre programa de distribució gratuïta a través d'Internet i compta amb diverses actualitzacions. En concret, aquí se n'analitza la versió 2.0.5.

Una de les característiques especials d'aquest programa enfront d'altres, sobretot de distribució gratuïta, és que permet carregar un arxiu de text sense els temps, per tal de pautar-lo posteriorment, com també s'esdevé amb el programa professional Subtitulació de cintes en obert off-line 3.26, que veurem més endavant.

Pel que fa a la codificació de caràcters, el programa treballa amb Unicode, però també permet utilitzar la codificació UTF-8; amb la qual cosa es pot subtitular qualsevol llengua, també les que s'escriuen de dreta a esquerra, com l'àrab.

Si ens fixem en la densitat, el programa només permet un nombre limitat de caràcters per línia, variable segons la mida de la font i, a més, només permet un màxim de dues línies, per la qual cosa es pot afirmar que no és possible la creació de subtítols íntegres.

Si, per contra, ens centrem en el temps d'elaboració, es pot afirmar que aquest no és un programa per a l'elaboració de subtítols simultanis, ja que primer cal especificar els temps d'entrada i sortida i, en un estadi posterior, visualitzar els subtítols amb les imatges.

A més, el programa està pensat principalment per a carregar fitxers de text —format *.txt—, de la traducció ja feta, per tal d'establir-hi els temps d'entrada i sortida posteriorment. Així doncs, amb Media Subtitler només es poden elaborar subtítols anteriors.

En tractar-se d'un programa de distribució gratuïta, sembla més adient per a l'elaboració de subtítols d'aficionats; però també es pot fer servir per part de professionals. No permet crear subtítols mecànicament.

Pel que fa a l'opcionalitat, amb aquest programa succeeix el mateix que en Subtitle Workshop: els subtítols es poden desar en un format de *closed captions* —Sami—, però no conté directament la possibilitat de crear-los.

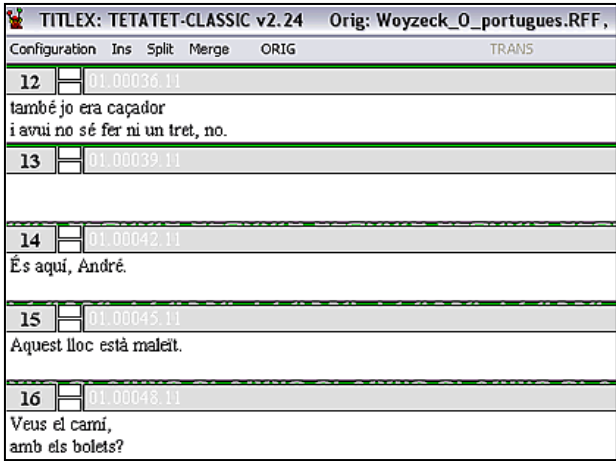
D'altra banda, si observem l'ús del color en aquest programa, podem comprovar que no permet la creació de subtítols policroms; tot i que sí que disposa de diferents colors, però aplicables a tot el fitxer de subtítols i no d'un subtítol a l'altre. Pel que fa a la incorporació, com en la majoria de programes analitzats, només són possibles els subtítols estàtics.

Respecte del paràmetre de la tipografia, Media Subtitler ofereix un gran nombre de fonts, les del sistema operatiu. També permet l'ús dels diferents estils, com ara normal, negreta, cursiva i subratllat.

Pel que fa al format dels subtítols, el programa permet desar i carregar subtítols en més de trenta formats com ara: Adobe Encore, Advanced SubStation Alpha, DVD Subtitle, FAB Subtitler, JACOSub 1.7, Karaoke LRC, MAC DVD Studio Pro, Pinnacle Impression, PowerDivx, QuickTime Text, RealTime, SAMI Captioning, SonicDVD, SubRip, SubStation Alpha, SubViewer 1.0 i 2.0, Turbo Titler, Vi Play Subtitle File o ZeroG.

També pel que fa al posicionament observem que Media Subtitler permet diverses posicions, com ara subtítols inferiors, de mitja alçada i superiors i també alineats a l'esquerra, a la dreta o al centre. Tanmateix, aquest posicionament és invariable, de manera que el programa no és apte per a la creació de subtítols destinats a persones amb discapacitat auditiva.

6.3.4. Titlex Tetatet-Classic

PROGRAMA	Titlex Tetatet-Classic 2.24			
QUÈ	LLENGUA	Codificació de caràcters	ASCII/ANSI	
QUANT	DENSITAT	Reduïts	+	
		Íntegres	=	
QUAN	TEMPS	Anteriors	+	
		Simultanis	-	
QUI	AUTORIA	Humans	+	
		Mecànics	-	
COM	OPCIONALITAT	Opcionals	+	
		No opcionals	-	
	COLOR	Monocroms	+	
		Policroms	-	
	INCORPORACIÓ	Estàtics	+	
		Dinàmics	-	
TIPUS DE FONT	Font per defecte			
FORMAT	*.Rf/*.txt			
ON	POSICIONAMENT	A baix	Dreta	-
			Centre	+
			Esquerra	-
		A dalt	Dreta	-
			Centre	-
			Esquerra	-
		Costats	Dreta	-
			Esquerra	-
		Invariables	+	
		Variables	-	
INTERFÍCIE	 <p>The screenshot shows the Titlex Tetatet-Classic v2.24 interface. The title bar indicates the origin as 'Woyzeck_O_portugues.RFF'. The interface displays a list of text samples with their corresponding file names and line numbers. The samples are:</p> <ul style="list-style-type: none"> Line 12: 01.00036.11. Text: 'també jo era caçador i avui no sé fer ni un tret, no.' Line 13: 01.00039.11. Text: (empty) Line 14: 01.00042.11. Text: 'És aquí, André.' Line 15: 01.00045.11. Text: 'Aquest lloc està malet.' (Note: 'malet' is likely a typo for 'malet' or 'malet' in the original image). Line 16: 01.00048.11. Text: 'Veus el camí, amb els bolets?' 			

Taula 6.23. Fitxa dels paràmetres aplicats al programa Titlex Tetatet-Classic 2.24

El programa Titlex Tetatet-Classic 2.24 de l'empresa italiana Softitler s'utilitza bàsicament per a elaborar subtítols electrònics; tant de cinema com de teatre. I tant en un cas com en l'altre, sovint els subtítols s'emeten a través d'un *display* de llums LED. En cinema, però, cada cop més es projecten els subtítols damunt una pantalla externa a les imatges, situada a sota de la pantalla on es projecta el film.

El programa tant es fa servir per subtitular films de 16 mm com de 35. En el cas dels films de 35 mm, sovint s'enregistra un codi de barres en la cinta del cel·luloide i un aparell lector situat al projector identifica quan han d'aparèixer els subtítols en el *display* de manera automàtica. En el cas dels films de 16 mm, l'aparició dels subtítols ve determinada pel temps, per la qual cosa cal activar manualment el programa d'emissió dels subtítols en el moment en què s'inicia la projecció del film, com ja hem vist al capítol 4 en tractar la subtitulació electrònica.

Si apliquem els paràmetres al programa de subtitulació, pel que fa a la llengua, observem que només es permet l'ús de la codificació de caràcters ANSI o ASCII, per tant es pot afirmar que no és possible la creació de subtítols en qualsevol alfabet.

Pel que fa a la densitat, el programa permet elaborar subtítols de fins a 65 caràcters per línia, i amb un màxim de dues línies; la qual cosa dóna un total de 130 caràcters. Amb aquestes dades, es pot afirmar que el programa permetria elaborar subtítols íntegres, sense cap tipus de reducció. Cal tenir en compte que al programa només es marquen els temps d'entrada del subtítol, però no els de sortida, de manera que la durada màxima d'un subtítol són cinc segons, a diferència de la majoria de programes de subtitulació, que permeten fins a sis segons, o més.

Quan aquests subtítols s'emeten a través del *display* de LED, el màxim de caràcters que accepten per línia són 36, en un total de dues línies. El mateix passa amb la versió anterior del programa Titlex Tetatet-Classic 2.24, el Softitler Classic Titles S, que només permetia un màxim de 36 caràcters per línia, en un màxim de dues línies, com s'ha vist més amunt.

Pel que fa al temps d'elaboració, el programa Titlex Tetatet-Classic 2.24 només permet elaborar subtítols anteriors, ja que es tracta d'un programa de creació de subtítols, però no de projecció o emissió, amb la qual cosa cal un programa addicional per a dur aquest pas següent, que no es pot dur a terme simultàniament.

Sobre l'autoria, aquest programa no permet la creació de subtítols mecànics, només humans. Si tenim en compte les restriccions d'ús només per als treballadors de l'empresa Softitler i que el seu format no és compatible amb altres programes, és fàcil imaginar que no sigui utilitzat per aficionats, sinó només per professionals.

En relació amb l'opcionalitat, el programa no permet directament crear subtítols opcionals, encara que el fitxer de subtítols es pugui utilitzar per a la subtitulació de DVD.

Si ens fixem en l'ús de colors, el programa només accepta un sol color i, a més, no es pot alterar. Quan els subtítols van emesos a través de *display*, el color és taronja, però això ve determinat pel tipus de LED del *display* i no per l'elaboració dels subtítols.

Quant a la incorporació, aquest paràmetre no es pot determinar amb el programa de creació de subtítols Titlex Tetatet-Classic 2.24. En tot cas, aquesta funció s'hauria de determinar amb el programa d'enregistrament dels subtítols. Per tant, només es poden elaborar subtítols estàtics.

Tant la tipografia com el format d'aquest programa són força limitats. Pel que fa a la font, només es fa servir Times New Roman i, pel que fa a l'estil, tot i que en fer clic amb el botó dret del ratolí es pot anar a diferents estils com normal, *italics* o *narrative*, aquesta funció no s'activa en la interfície del programa. Pel que fa als formats, només n'accepta dos: *.Rff i *.txt.

Per últim, pel que fa al posicionament, aquest programa només permet la creació de subtítols centrats. No permet, per tant, alinear-los a l'esquerra o a la dreta, ja que se centren automàticament. Una altra cosa és que, en emetre'ls o projectar-los, es pugui determinar si el *display* se situa en un costat o a l'altre, o per damunt o per sota de la pantalla, però dins del *display* o de la pantalla sempre apareixeran centrats.

Cal tenir en compte que aquest programa només inclou l'aplicació per escriure els subtítols (similar a un programa de tractament de textos) i no incorpora un reproductor de vídeo.

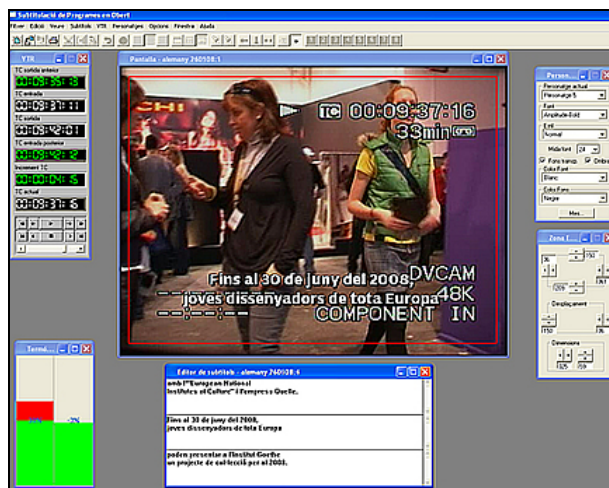
Cal destacar que el programa permet incloure notes del transcriptor o de qui hagi copiat el guió, a més de posar-hi un senyal vermell o verd —un semàfor—, per avisar si hi ha alguna qüestió que cal tenir en compte.

El programa disposa de tres columnes, en comptes de les dues de la versió anterior del programa Softitler Classic Titles S. Una, a l'extrem esquerre, per posar-hi la transcripció del guió, si n'hi ha. La columna del mig està destinada a la traducció, que ha de seguir la informació del comptador de temps. La tercera i última columna serveix per introduir correccions i conté l'espai perquè el corrector insereixi-hi notes per al traductor.

6.3.5. Subtitulació de cintes en obert off-line

PROGRAMA	Subtitulació de cintes en obert off-line 3.26				
QUÈ	LLENGUA	Codificació de caràcters	ASCII/Unicode		
QUANT	DENSITAT	Reduïts	+		
		Íntegres	=		
QUAN	TEMPS	Anteriors	+		
		Simultanis	-		
QUI	AUTORIA	Humans	+		
		Mecànics	-		
COM	OPCIONALITAT	Opcionals	+		
		No opcionals	-		
	COLOR	Monocroms	+		
		Policroms	+		
	INCORPORACIÓ	Estàtics	+		
		Dinàmics	-		
TIPUS DE FONT		Les fonts instal·lades al sistema operatiu			
FORMAT		*.txt/* .ttc/* .sbt /* .stl			
ON	POSICIONAMENT	A baix	Dreta	+	
			Centre	+	
			Esquerra	+	
		A dalt	Dreta	+	
			Centre	+	
			Esquerra	+	
		Costats	Dreta	=	
			Esquerra	=	
		Invariables		+	
		Variables		+	

INTERFÍCIE



Taula 6.24. Fitxa de paràmetres aplicats al programa Subtitulació de cintes en obert off-line 3.26

El programa Subtitulació de cintes en obert off-line 3.26 va ser creat l'any 1997 per Enric Torres i s'utilitza per a l'elaboració de subtítols oberts a Barcelona Televisió i a Televisió de Catalunya, d'on prové l'autor.

Aquest programa treballa amb Unicode com a codificació de caràcters, amb la qual cosa és possible la creació de subtítols en gairebé totes les llengües, independentment del seu alfabet.

Si ens fixem en la densitat dels subtítols creats amb aquest programa, observem que es pot determinar el nombre de caràcters, de manera que es podria establir un nombre elevat que potser permetés l'elaboració de subtítols íntegres.

Si, per contra, ens centrem en el temps d'elaboració, constatem que aquest programa no serveix per a la creació de subtítols simultanis, ja que cal establir-ne els temps d'entrada i de sortida, ja sigui automàticament o manualment, per tal de poder-los visualitzar amb les imatges.

Sobre l'autoria, si tenim en compte que es tracta d'un programa professional que no és a l'abast del particular, podem considerar que només permet la creació de subtítols professionals i no d'aficionats, i tampoc no permet crear subtítols mecànics; només els realitzats per persones.

Si ens fixem en l'opcionalitat, tal com indica el nom del programa —*en obert*— queda clar que no serveix per a l'elaboració de subtítols opcionals.

Pel que fa al paràmetre del color, el programa permet l'ús de diferents colors, tant per a tot el llistat de subtítols com per a subtítols aïllats, fins i tot dins el mateix subtítol, amb la qual cosa, els subtítols que crea el programa poden ser tant monocroms com policroms i ser utilitzat per a subtítols adreçats a persones amb discapacitat auditiva.

Si ens fixem en el paràmetre d'incorporació dels subtítols, observem que en aquest programa només es poden determinar els subtítols estàtics; tot i que cal recordar que, amb un programa posterior per a l'enregistrament dels subtítols, aquest paràmetre es podria alterar.

La tipologia que presenta el programa Subtitulació de cintes en obert offline 3.26 és força variada; de fet, totes les fonts de què disposi el sistema operatiu. També es poden alterar els estils, d'un subtítol a l'altre i per a una paraula dins d'un mateix subtítol.

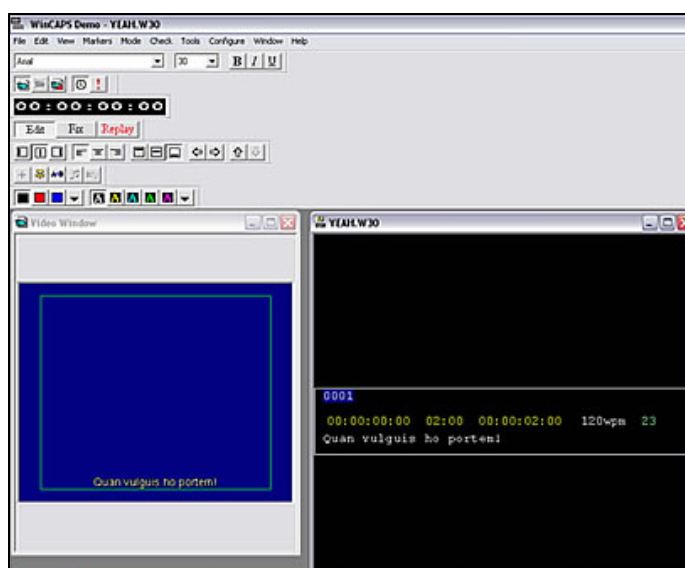
Si ens fixem en els formats emprats pel programa, aquest només en disposa de tres: *.txt, que serveix per a carregar un llistat de subtítols elaborat prèviament, però sense els codis de temps, i *.sbt i *.ttc per a desar-los. En una versió posterior del programa, es podrà treballar també amb *.stl, segons indica l'autor.

Per últim, pel que fa al posicionament, veiem que el programa en permet l'establiment, de manera que els subtítols tant poden ser inferiors com superiors i poden anar alineats a l'esquerra, a la dreta o al centre. Per últim, aquest programa també permet crear subtítols invariables o variables; és a dir, la posició pot canviar de subtítol a subtítol.

6.3.6. WinCAPS

PROGRAMA	WinCAPS 3.13				
QUÈ	LLENGUA	Codificació de caràcters	Unicode		
QUANT	DENSITAT	Reduïts	+		
		Íntegres	+		
QUAN	TEMPS	Anteriors	+		
		Simultanis	+		
QUI	AUTORIA	Humans	+		
		Mecànics	-		
COM	OPCIONALITAT	Opcionals	+		
		No opcionals	+		
	COLOR	Monocroms	+		
		Policroms	+		
	INCORPORACIÓ	Estàtics	+		
		Dinàmics	-		
TIPUS DE FONT		Les fonts instal·lades al sistema operatiu			
FORMAT		*.w30/*.tcc			
ON	POSICIONAMENT	A baix	Dreta	+	
			Centre	+	
			Esquerra	+	
		A dalt	Dreta	+	
			Centre	+	
			Esquerra	+	
		Costats	Dreta	+	
			Esquerra	+	
		Invariables		+	
		Variables		+	

INTERFÍCIE



Taula 6.25. Fitxa dels paràmetres aplicats al programa WinCAPS 3.13

WinCAPS 3.13 és un programa professional d'elaboració de subtítols utilitzat per diverses empreses encarregades de la creació de subtítols per a diversos canals de televisió.

Pel que fa a la codificació de caràcters, aquest programa utilitza Unicode, de manera que els subtítols es poden realitzar en qualsevol llengua i, si ens centrem en la densitat, el programa permet determinar el nombre de caràcters i de línies fins arribar a una quantitat molt elevada, de manera que també és possible la creació de subtítols íntegres, a part dels reduïts.

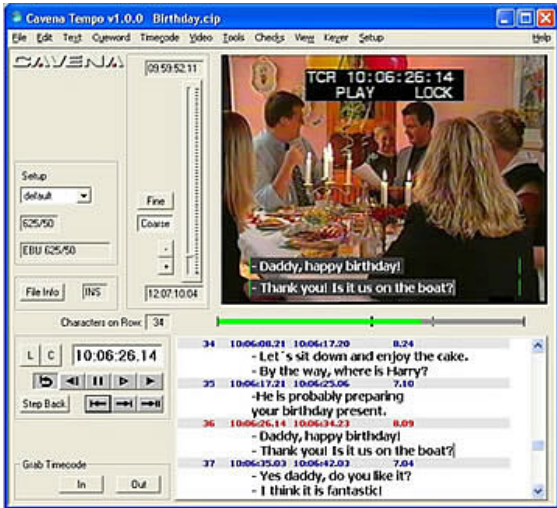
Si ens fixem en el temps d'elaboració dels subtítols, observem que WinCAPS és un programa que serveix tant per a la creació de subtítols anteriors, com simultanis i, si ens centrem en el paràmetre de l'autoria, observem que només permet la creació de subtítols realitzats per persones i no mecànicament. Tenint en compte l'elevat preu d'aquest programa, es fa difícil imaginar-ne l'ús per part d'aficionats, malgrat que aquesta possibilitat no és descartable.

WinCAPS permet tant l'elaboració de subtítols no opcionals com d'opcionals, ja que disposa de la funció *Convert to Closed Caption*. Sobre el color, permet tant la creació de subtítols monocroms com policroms, ja que podem determinar un color per a cada subtítol i combinar-los dins del mateix subtítol. També pel que fa a la incorporació, el programa possibilita tant els subtítols estàtics com els dinàmics, en el cas dels subtítols opcionals: *pop-on*, *paint-on*, *roll-up 1*, *roll-up 2* i *roll-up 3*, tal com s'indica al programa.

La tipografia oferta pel programa és molt variada, ja que totes les fonts del sistema operatiu es troben disponibles a WinCAPS 3.13; i l'estil també es pot alterar, fins i tot dins d'un mateix subtítol. Si ens fixem en els formats amb què es poden desar els subtítols, el programa només accepta *.w30 i *.tcc. De manera que no es poden carregar subtítols fets amb altres programes.

Per últim, pel que fa al posicionament, el programa WinCAPS permet totes les posicions, tant si es tracta de subtítols inferiors, com superiors o laterals. Aquests també poden ser variables; és a dir, canviar de subtítol a subtítol.

6.3.7. Cavena Tempo

PROGRAMA	Cavena Tempo 1.5.1				
QUÈ	LLENGUA	Codificació de caràcters	Unicode		
QUANT	DENSITAT	Reduïts	+		
		Íntegres	-		
QUAN	TEMPS	Anteriors	+		
		Simultanis	-		
QUI	AUTORIA	Humans	+		
		Mecànics	-		
COM	OPCIONALITAT	Opcionals	+		
		No opcionals	+		
	COLOR	Monocroms	+		
		Policroms	+		
	INCORPORACIÓ	Estàtics	+		
		Dinàmics	-		
TIPUS DE FONT		Les fonts instal·lades al sistema operatiu			
FORMAT		*.cip /*.cbk			
ON	POSICIONAMENT	A baix	Dreta	+	
			Centre	+	
			Esquerra	+	
		A dalt	Dreta	+	
			Centre	+	
			Esquerra	+	
		Costats	Dreta	=	
			Esquerra	=	
		Invariables		+	
		Variables		+	
INTERFÍCIE	 <p>The screenshot shows the 'Cavena Tempo v1.0.0 Birthday.cip' window. It features a video player with a scene of people at a birthday dinner. Below the video is a list of subtitles with their corresponding timecodes. The interface includes various controls like 'Setup', 'File Info', and playback buttons.</p>				

Taula 6.26. Fitxa dels paràmetres aplicats al programa Cavena Tempo 1.5.1

El programa Tempo 1.5.1 de l'empresa sueca Cavena treballa amb Unicode, amb la qual cosa permet l'elaboració de subtítols amb diferents codificacions de caràcters, com ara el xinès, el japonès o el tailandès. El nombre de caràcters que permet està limitat a 39, amb la qual cosa no és possible la creació de subtítols íntegres si el text oral original és molt ràpid.

Tempo és un programa creat per a l'elaboració de subtítols anteriors i no simultanis i, pel que fa a l'autoria, només elabora subtítols realitzats per persones; professionals o aficionats, tot i que tenint en compte l'elevat preu del programa, no és probable que els aficionats l'utilitzin gaire. No és possible l'elaboració de subtítols mecànics.

A banda de crear subtítols no opcionals, aquest programa també ofereix la possibilitat de crear subtítols opcionals —anomenats *teletext*—. Aquesta funció en determina d'altres, com ara l'ús de diversos colors alhora, cosa que no es dona en els subtítols no opcionals, que només poden ser monocroms.

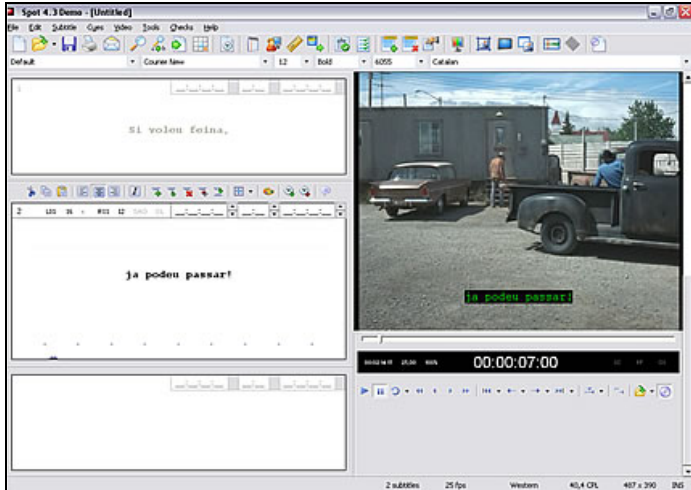
Si, per contra, considerem la incorporació dels subtítols, podem comprovar que només permet que aquests apareguin de manera estàtica i no pas dinàmica.

D'altra banda, el programa permet l'ús de diferents fonts, tantes com se'n disposi al sistema operatiu. Tempo treballa amb Windows XP. També els estils són diversos i es poden alterar no només d'un subtítol a l'altre, sinó també dins el mateix subtítol, com l'ús de la cursiva només en una paraula, per exemple.

Pel que fa al format dels subtítols, Tempo només en permet utilitzar dos, exclusius del programa: *.cip i *.cbk. Per tal de convertir altres formats i poder treballar amb un arxiu de subtítols ja existents, cal un programa addicional de la mateixa empresa.

Per últim, pel que fa al posicionament, el programa ofereix totes les possibilitats: subtítols inferiors, superiors i a mitja alçada, i alineats tant a l'esquerra, al centre o a la dreta. Aquestes posicions es poden variar dins un mateix arxiu; de manera que un subtítol pot anar a baix alineat a l'esquerra, per exemple, i el següent anar a dalt i alienat a la dreta; per tant, permet la creació de subtítols variables.

6.3.8. Spot

PROGRAMA	Spot 4.3			
QUÈ	LLENGUA	Codificació de caràcters	Unicode	
QUANT	DENSITAT	Reduïts	+	
		Íntegres	+	
QUAN	TEMPS	Anteriors	+	
		Simultanis	-	
QUI	AUTORIA	Humans	+	
		Mecànics	-	
COM	OPCIONALITAT	Opcionals	+	
		No opcionals	-	
	COLOR	Monocroms	+	
		Policroms	+	
	INCORPORACIÓ	Estàtics	+	
		Dinàmics	-	
TIPUS DE FONT		Les fonts instal·lades al sistema operatiu		
FORMAT		*.spt/*.wsb/*.pac/*.txt/*:stl/*.gnt		
ON	POSICIONAMENT	A baix	Dreta	+
			Centre	+
			Esquerra	+
		A dalt	Dreta	+
			Centre	+
			Esquerra	+
		Costats	Dreta	=
			Esquerra	=
		Invariables		+
		Variables		+
INTERFÍCIE				

Taula 6.27. Fitxa dels paràmetres aplicats al programa Spot 4.3

El programa holandès Spot 4.3 va ser creat el 1994 i ha experimentat diverses millores des d'aleshores. La codificació de caràcters que utilitza és Unicode, la qual cosa permet treballar amb llengües d'alfabet llatí, ciríl·lic, àrab, grec i hebreu, com s'especifica als tipus d'arxiu dins del menú *Tools*.

Spot 4.3 permet realitzar subtítols íntegres, tot i que el nombre de caràcters per línia ve determinat per la mida de la font; de manera que un cos 16, per exemple, només permet 37 caràcters per línia i el límit total són 45 caràcters; però el nombre de línies no està limitat.

Aquest programa és de creació de subtítols anteriors i no de subtítols simultanis. Tampoc no permet crear subtítols mecànics, sinó només realitzats per persones; tant si són professionals com aficionats; atès que, a més, no és dels programes més cars del mercat. Spot 4.3 tampoc no presenta la funció de determinar que els subtítols siguin opcionals; per tant, només possibilita la creació de subtítols no opcionals.

Malgrat això, la possibilitat d'utilitzar diferents colors, tant entre subtítols com dins el mateix subtítol, fa que es pugui afirmar que és un programa apte per a la creació de subtítols adreçats a persones amb discapacitat auditiva. Segons el color, doncs, el programa pot disposar tant de subtítols monocroms com policroms.

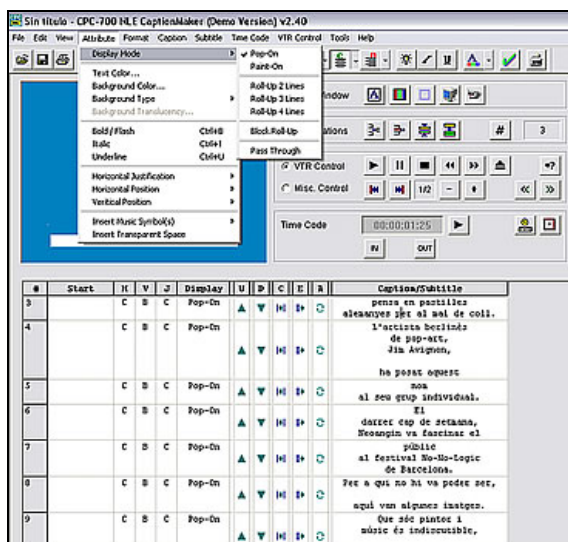
Pel que fa a la incorporació dels subtítols, Spot 4.3 només permet subtítols estàtics exclusivament i no pas dinàmics i, si tenim en compte la tipologia, observem que el programa permet totes les fonts del sistema operatiu i diferents estils: normal, negreta i cursiva. D'altra banda, els formats suportats per Spot 4.3 només són: *.spt, *.wsb, *.pac, *.txt, *.890, *.stl i *.gnt.

El posicionament d'aquest programa permet opcions diverses; tant subtítols inferiors com superiors, però també a mitja alçada. Poden anar a l'esquerra, al centre o a la dreta i variar de subtítol a subtítol. Es pot dir, doncs, que permet la creació tant de subtítols invariables com variables.

6.3.9. CPC-700 NLE CaptionMaker

PROGRAMA	CPC-700 NLE CaptionMaker 2.40				
QUÈ	LLENGUA	Codificació de caràcters	ASCII		
QUANT	DENSITAT	Reduïts	+		
		Íntegres	=		
QUAN	TEMPS	Anteriors	+		
		Simultanis	+		
QUI	AUTORIA	Humans	+		
		Mecànics	-		
COM	OPCIONALITAT	Opcionals	+		
		No opcionals	+		
	COLOR	Monocroms	+		
		Policroms	+		
	INCORPORACIÓ	Estàtics	+		
		Dinàmics	+		
TIPUS DE FONT		Les fonts instal·lades al sistema operatiu			
FORMAT		*.tds/*.cin/*.asc/*.onl/*.txt/*.sub/*.cap			
ON	POSICIONAMENT	A baix	Dreta	+	
			Centre	+	
			Esquerra	+	
		A dalt	Dreta	+	
			Centre	+	
			Esquerra	+	
		Costats	Dreta	=	
			Esquerra	=	
		Invariables		+	
		Variables		+	

INTERFÍCIE



Taula 6.28. Fitxa dels paràmetres aplicats al programa CPC-700 NLE CaptionMaker 2.40

Pel que fa a la codificació de caràcters, el programa nord-americà Computer Prompting and Captioning, CPC-700 NLE CaptionMaker 2.40 és limitat, ja que només permet l'ús d'ASCII, tot i que és possible l'ús de vocals accentuades i alguns caràcters com ara la ç, la ñ, vocals amb titlla, el símbol de la lliura (£) i del ien (¥), etc.

Si ens fixem en la densitat dels subtítols, el programa només permet 32 caràcters per línia, tot i que es pot augmentar el nombre de línies, amb la qual cosa es pot afirmar que permet la creació de subtítols íntegres.

Sobre el temps d'elaboració dels subtítols, observem que el programa permet tant la creació de subtítols anteriors com simultanis —segons s'indica al mateix programa— mentre que segons el paràmetre d'autoria només són possibles els subtítols realitzats per persones. No es tracta, doncs, d'un programa de creació de subtítols mecànics. Els subtítols fets per persones poden ser tant professionals com d'aficionats, tot i que es tracta d'un programa professional que no és de distribució gratuïta.

CPC-700 NLE CaptionMaker 2.40, a banda de permetre la creació de subtítols no opcionals també presenta la possibilitat de crear subtítols opcionals, tal com indica el mateix programa —*closed captions*—, per la qual cosa es pot considerar apte per a l'elaboració de subtítols per a sords. Aquest fet, unit a la possibilitat d'alternar els colors entre subtítols i també dins el mateix subtítol, ofereix la creació de subtítols adreçats a persones amb discapacitat auditiva.

Juntament amb WinCAPS, CPC-700 NLE CaptionMaker 2.40 és un dels pocs programes que permet l'elaboració de subtítols dinàmics, a més d'estàtics. En termes del mateix programa, es tracta de subtítols *paint-on*, *roll-up* i *block roll-up*.

Pel que fa a la tipologia, el programa permet diferents tipus de font, si són al sistema operatiu, i també l'ús d'estils diferents, com ara cursiva i subratllat. Els formats amb els quals treballa aquest programa són, bàsicament, *.tds, *.cin, *.asc, *.onl, *.txt, *.sub o *.cap. Segons el tipus de fitxer, també poden ser Adobe Encore Text o

Pinnacle Impression DVD Pro, etc. Els diferents tipus de fitxer són: Word processor, Caption formatted, DVD, DV2000 i webcast subtitle.

Per últim, també el posicionament presenta diverses opcions, de manera que es poden crear subtítols inferiors, superiors i a mitja alçada. A més, també permet determinar alçades variables per part del subtitulador. Els subtítols també poden anar alineats a l'esquerra, a la dreta o centrats, i aquesta posició es pot determinar per a tots els subtítols, però també per a cada subtítol, amb la qual cosa, el programa permet la creació de subtítols variables.

En conclusió, en aquest capítol hem vist l'aplicació dels paràmetres proposats a la subtitulació com a producte i com a procés; és a dir, a textos audiovisuals concrets i a programes de creació de subtítols. Com hem pogut observar, no tots els paràmetres són rellevants des d'aquestes dues perspectives i, dins de cada una, hi ha paràmetres determinats i paràmetres secundaris.

La rellevància d'alguns paràmetres enfront d'altres ve determinada, en gran part, pel suport del text audiovisual i, per tant, pel suport dels subtítols; però també per altres factors, bàsicament per la combinació dels paràmetres entre si, com ara la llengua, la intenció, el destinatari, etc.

Pel que fa al procés, hem pogut contrastar quins paràmetres recull una mostra força representativa de programes de subtitulació. Entre els nous programes analitzats, n'hi ha diversos adreçats als professionals, d'altres pensats originàriament per a la docència i d'altres de distribució lliure pensats sobretot per a la creació de subtítols d'aficionats.

Com s'ha pogut observar, les diferències entre els programes són, en alguns casos, importants i cada programa recull paràmetres diferents; tot i que els professionals són els que presenten més possibilitats i alguns paràmetres —com la incorporació de subtítols dinàmics— només es veuen recollits en dos dels programes aquí analitzats, WinCAPS 3.13 i CPC-700 NLE CaptionMaker 2.40.



CONCLUSIONS

CONCLUSIONS.....	389
7.1. La noció de subtítol.....	391
7.2. El text audiovisual.....	392
7.3. La traducció audiovisual	393
7.4. Les modalitats de traducció audiovisual	394
7.5. La subtitulació.....	397
7.6. Aportacions de la tesi	399
7.7. Aplicacions futures.....	400

Capítol

7

CONCLUSIONS

Els dos objectius bàsics que em van empènyer a encetar aquesta tesi eren, d'una banda, identificar tots els diferents tipus de subtítols existents i, de l'altra, dissenyar una taxonomia per a ordenar de manera sistemàtica tota la casuística de paràmetres classificatoris aplicables als diferents tipus de subtítols identificats (tant existents com possibles).

La intenció darrere d'aquests objectius generals era oferir una descripció dels diferents tipus de subtítols reals i possibles partint de l'observació feta sobre una mostra de textos audiovisuals en diversos suports (cel·luloide, televisió, vídeo, DVD, ordinador, panell lluminós o pantalla), i de la identificació d'aquests mateixos paràmetres sobre una mostra de programes informàtics dissenyats per a la creació dels subtítols.

Arribats a aquest punt, es pot dir que els objectius generals d'aquesta tesi s'han vist satisfets. El resultat ha estat un sistema classificatori que parteix de tres grans categories: criteris lingüístics, criteris pragmàtics i criteris tècnics que donen lloc a tretze paràmetres —els tàxons reals de la meva proposta de taxonomia—. Cadascun d'aquests paràmetres se subdivideix, alhora, en dos, tres o quatre subcategories per a obtenir un total de 32 subparàmetres de classificació. En relacionar aquests 32 paràmetres entre si el resultat és gairebé cinc-centes combinacions possibles (473 exactament).

A partir d'aquesta informació es pot dir que s'han obtingut dades quantitatives en relació amb el nombre de subtítols a què donen lloc els diferents paràmetres. Tanmateix, el tractament i la descripció prèvia dels diferents paràmetres vol constituir també una valoració qualitativa pel que fa al pes i a la rellevància de cada paràmetre. És en aquest sentit que he volgut parlar de taxonomia de subtítols en comptes de tipologia de subtítols, ja que es parteix de la base que la combinació dels diferents paràmetres estableix una sèrie de relacions jeràrquiques que invaliden la combinació completa de tots els tipus de subtítols entre si. Hi ha combinacions de paràmetres que també resulten impossibles pel fet de pertànyer a categories incompatibles entre si.

L'altre objectiu general d'aquesta tesi —també estretament relacionat amb els que ja he plantejat— era la creació d'una nomenclatura en llengua catalana per tal d'identificar i etiquetar els diferents tipus de subtítols. Aquest altre objectiu també s'ha vist acomplert. Es pot dir, doncs, que s'ofereixen equivalents en català per a cadascun del tipus de subtítols existents, fins i tot per als que fins ara només es recollien sota una denominació anglesa. Aquest seria el cas, per exemple, dels equivalents per als subtítols estàtics o els subtítols dinàmics (mot a mot, línia a línia, lletra a lletra o de banda a banda).

La hipòtesi de partida que hi havia darrera d'aquests objectius generals era que —malgrat que la subtitulació és una de les modalitats de traducció audiovisual amb més tradició i producció bibliogràfica— existeixen més tipus de subtítols dels considerats tradicionalment en la bibliografia sobre aquesta modalitat. Es pot dir que aquesta hipòtesi ha estat validada al llarg del capítol cinc d'aquesta tesi.

D'acord amb la bibliografia consultada, l'estudi dels diferents tipus de subtítols existents no havia constituït fins ara un tema d'investigació *per se*. Les aportacions acadèmiques i professionals tocaven aquesta qüestió de manera tangencial —formant part d'estudis més genèrics sobre subtitulació— i sense el deteniment que mereix el tema. Els treballs existents fins ara resultaven parcials pel fet de no tenir en compte tots els àmbits d'aplicació de la subtitulació o bé pel fet de no esgotar totes les possibilitats de categorització. Tampoc no s'oferia en cap cas un exemplari complet de tots els subtítols existents basat en textos audiovisuals reals.

En aquest sentit, la meua aportació ha consistit a ajuntar alguns dels criteris classificatoris ja esmentats per alguns investigadors —bàsicament Luyken *et al.*, Gottlieb, Gambier, Ivarsson i Carroll, De Linde i Kay, Agost, Perego, Díaz-Cintas i Remael— i afegir-ne de nous segons la meua experiència com a subtitulador professional i com a investigador en l'àmbit de la traducció audiovisual. Aquest procés de recollida de dades i recategorització de paràmetres s'ha dut a terme a partir d'una revisió bibliogràfica i de l'observació empírica de diferents textos audiovisuals sotmesos a aquesta modalitat de traducció audiovisual.

Per a validar i completar el llistat de paràmetres identificats a la bibliografia i als diversos suports del text audiovisual, s'han revisat programes informàtics dissenyats

per a la creació de subtítols. D'aquesta manera s'ha pogut validar i completar el llistat proposat de paràmetres classificatoris.

L'instrument d'anàlisi que s'ha utilitzat per a aquesta tasca ha estat una taula de paràmetres a partir de la qual s'ha recollit i exemplificat la presència o absència dels diferents paràmetres. El resultat d'aquesta fase d'anàlisi ha estat la creació d'un exemplari de subtítols basat en textos audiovisuals reals, juntament amb un catàleg d'eines de la subtitulació en què s'identifica el total de paràmetres amb què treballa cadascun dels programes de subtitulació seleccionats.

A partir d'aquests objectius generals, s'apuntaven a la introducció un seguit d'objectius específics. Vegem a continuació quines han estat les conclusions respecte d'aquests objectius i hipòtesis específics.

7.1. La noció de subtítol: redefinició davant d'una realitat més complexa

El primer objectiu específic consistia en el replantejament dels fonaments teòrics sobre els quals se sol definir la subtitulació. Es partia del supòsit segons el qual, per tal d'establir una taxonomia dels diferents tipus de subtítols existents actualment, calia redefinir la subtitulació tenint en compte l'evolució d'aquest camp en els darrers vint anys. Les definicions que apareixen a la bibliografia consultada ja no resulten aplicables o vàlides pel fet de ser massa restrictives o incompletes en un context d'ús actual.

La hipòtesi subjacent a aquest objectiu era que la subtitulació, tot i tractar-se d'una modalitat de traducció audiovisual tradicional, ha evolucionat molt durant els darrers anys i que els seus fonaments teòrics poden replantejar-se per tal d'oferir una definició més acurada i real d'allò que constitueix aquesta modalitat avui dia.

Tenint en compte tots els suports en què pot aparèixer i els diversos paràmetres identificats, s'ha aconseguit una definició de subtítol prou àmplia per a fer-la operativa avui dia en els diversos contextos i suports d'ús:

subtítol *m.* Escrit que recull de manera sincronitzada els elements verbals d'un text audiovisual, tant orals com visuals, i —segons els destinataris— també els acústics no verbals; tot abastant les possibilitats que ofereix la traducció interlingüística, la intralingüística o la transcripció.

7.2. El text audiovisual: objecte de la traducció audiovisual

El segon objectiu específic consistia a revisar la noció de text audiovisual —matèria primera per al subtitulador— partint dels elements que el configuren i oferint exemples que en donin compte. L'acompliment d'aquest objectiu específic s'ha vist acomplert mitjançant l'anàlisi de la bibliografia sobre el tema i l'estudi crític dels paràmetres amb què tradicionalment s'aborda l'estudi del text audiovisual.

La hipòtesi vinculada a aquest objectiu era que, tot i que tradicionalment s'admet que el text audiovisual es transmet a través de dos canals —l'acústic i el visual—, també es pot parlar de textos audiovisuals (en sentit ampli) davant de textos en què només es fa servir un dels dos canals o sumant-hi, fins i tot, el canal tàctil.

La validació d'aquesta hipòtesi ha obert així una perspectiva d'estudi molt més àmplia i heterogènia per a la noció de *text origen* en traducció. Per a fer-ho, m'he basat sobretot en la tesi i els diferents articles de Zabalbeascoa que s'ocupen de la qüestió del text audiovisual: *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production* i «Prototipismo textual, audiovisual y traductológico: una propuesta integradora» (2005a), entre d'altres.

En aquest sentit, s'ha arribat a la conclusió que el concepte clau per tal de definir el text audiovisual és el dinamisme temporal, ja que aquest inclou tant les imatges en moviment com l'oralitat, sobretot si tenim en compte que l'oralitat només pot ser dinàmica. Així, el text audiovisual es defineix com un missatge dinàmic en el temps i que es pot percebre pel canal àudio, pel visual o per tots dos alhora; encara que, com afirma Zabalbeascoa (2001a:114) un pugui ser més important que l'altre o, fins i tot, només en contingui un. Així, considero que el terme *audiovisual* pot ser adequat, per tradicional, però bàsicament del que es tracta és d'un *text dinàmic en el temps*.

En relació amb aquest objectiu de caracterització del text audiovisual, també s'ha abordat el concepte de *producte audiovisual*. La conclusió a què s'ha arribat és que més que d'un producte del que es tracta és d'un mitjà, allò que transmet el text audiovisual. Per això seria més recomanable fer servir directament aquest terme: *mitjà audiovisual*.

Els mitjans que transmeten textos audiovisuals són: representacions en directe o retransmeses per ràdio o televisió, incloent-hi el teatre i l'òpera; i els films, sense distinció de format, de suport o de gènere. És a dir, so i imatges en moviment tant si són enregistrades com si no; però en tot cas han de ser reproduïbles, com una obra de teatre.

En relació amb això, una altra conclusió sobre l'estudi del text audiovisual ha estat la qüestió de si es pot considerar el text teatral com a text audiovisual. Si bé és veritat que qualsevol obra de teatre presenta elements visuals, aquests es construeixen a partir del text escrit, mentre que en cinema els elements visuals determinen la traducció, mitjançant doblatge, subtitulació o qualsevol altra modalitat de traducció audiovisual. En aquest sentit, no podem considerar la traducció d'una obra teatral una traducció audiovisual. Tanmateix, sí que existeix la possibilitat de traduir una obra representada mitjançant diverses modalitats de traducció audiovisual, com ara la interpretació simultània, el resum o la subtitulació electrònica. No cal dir, també, que el teatre també pot ser retransmès en directe per televisió o enregistrat en vídeo o DVD. Per això es pot afirmar que és susceptible de ser traduït i aleshores sí que cal considerar la representació teatral en tant que text audiovisual, a diferència del text teatral escrit.

Com a darrera aportació s'ha volgut incloure dins de la categoria de text audiovisual el text retransmès per ràdio, és a dir, purament oral, pel fet de tractar-se d'un text dinàmic.

7.3. La traducció audiovisual: importància i antiguitat

El tercer objectiu específic d'aquesta tesi tenia a veure amb la consideració històrica que ha rebut la traducció audiovisual dins dels estudis de traducció i en l'anàlisi de les normes que la governen. Per a aconseguir aquest objectiu, s'ha repassat el concepte de traducció audiovisual, tot emmarcant-lo en el concepte general de traducció.

La conclusió a què s'ha arribat és que cal reivindicar la traducció audiovisual com un tipus de traducció més, encara que inclogui modalitats que tradicionalment no s'hagin considerat com a tal. Aquest seria el cas de la traducció intralingüística o la traducció intersemiòtica associades a la traducció audiovisual. Per això, s'ha volgut buscar una definició de traducció que també resultés operativa per a aquests altres subtipus.

En relació amb això, també s'ha volgut investigar en la manca de consideració històrica que ha patit aquesta modalitat dins dels estudis de traducció. Sovint s'havia fet servir el terme *traducció subordinada* per a justificar el fet que, en comptes de tractar-se de traducció, es tractava d'un tipus d'adaptació. Aquest fet també hauria repercutit en la seva valoració negativa malgrat el seu important volum.

Precisament, aquesta era la hipòtesi de partida d'aquest objectiu específic: la traducció audiovisual és un dels tipus de traducció més importants pel que fa al volum i nombre de consumidors. No es tracta d'un tipus de traducció recent, com sovint s'ha indicat, i pot esdevenir una modalitat clau per a fer front a la societat del coneixement d'aquest nou segle, com ja han volgut fer veure autors com ara Gottlieb o Orero i Franco.

En fer un repàs històric de la traducció audiovisual, he pogut comprovar com aquesta és tan antiga com el mateix cinema, si es té en compte que el primer tipus de cinema —considerat mut— ja presentava elements verbals que de seguida es van voler traduir.

7.4. Les modalitats de traducció audiovisual: anàlisi, redefinició i exemples

El quart objectiu específic d'aquesta tesi afectava les diverses modalitats de traducció audiovisual. Es partia del propòsit de destriar els paràmetres que constitueixen les modalitats com a tals, tot redefinint-les des d'una perspectiva formal per a contrastar-les entre si i donar-ne compte amb diferents exemples.

El supòsit o hipòtesi de què es partia era que la bibliografia existent en relació amb les diferents modalitats sovint no és rigorosa i, per tant, les classificacions que s'hi presenten no s'adiuen amb la realitat. Per a oferir la meua proposta de modalitats de traducció audiovisual he repassat el que n'han dit autors com ara: Lambert i Delabastita, Luyken *et al.*, De Linde i Kay, Gambier, Gottlieb, Agost, Díaz-Cintas, Sokoli, Chaume, Ivarsson i Carroll, Orero, Matamala o Perego.

En aquest sentit s'ha arribat a la conclusió que les definicions proposades fins ara no sempre s'ajusten a la pràctica professional d'aquestes modalitats. Gairebé mai no se'n proporcionen exemples concrets i no queden clars certs matisos, com la diferència entre algunes modalitats, com per exemple entre *voice-over*, narració o comentari. Per això s'han proposat una sèrie de paràmetres formals a partir dels quals redefinir i formalitzar la classificació de les diverses modalitats de traducció audiovisual. Amb aquesta aportació teòrica basada en la formalització i la inclusió d'exemples concrets de modalitats de traducció audiovisual he volgut oferir una classificació realista i refutar l'existència d'algunes de les modalitats tradicionalment esmentades.

El llistat de modalitats de traducció audiovisual és el fruit de l'aplicació d'uns paràmetres formals que, combinats entre si, donen com a resultat les diferents modalitats. Els paràmetres identificats són: el manteniment de l'original o la seva substitució; la relació lingüística —si la informació verbal és en una altra llengua o en la mateixa de l'original—; el canvi de codi —de visual a lingüístic o viceversa—; el canvi de canal —d'oral a escrit o viceversa—; el canal a través del qual es materialitza la informació verbal; el temps emprat per a la seva elaboració; i, per últim, el moment d'aparició de la modalitat respecte de l'original.

El llistat de modalitats de traducció audiovisual proposat en aquesta tesi a partir dels paràmetres formals esmentats és el següent (entre parèntesis recullo les submodalitats):

- Audiodescripció (audiointroducció, audiosubtitulació)
- Doblatge
- Interpretació consecutiva

- Interpretació simultània
- Intertitulació
- *Remake* (versions multilingües)
- Resum escrit
- Subtitulació (sobretitulació, subtitulació simultània)
- Traducció a la vista
- Traducció en llengua de senyes
- *Voice-over* (narració, comentari)

En aquest llistat, s'ofereixen modalitats noves —no esmentades abans com a tals— com, per exemple, la intertitulació o el resum. Altres modalitats —esmentades per la majoria d'autors com a modalitats independents— desapareixen de la meva proposta. Aquest seria el cas, per exemple, de la subtitulació simultània, la sobretitulació, la narració o el comentari, pel fet de considerar-les submodalitats.

Algunes de les modalitats identificades es recullen en l'annex d'aquesta tesi.

7.5. La subtitulació: anàlisi i definició

L'últim objectiu específic d'aquesta tesi consistia a analitzar i definir la subtitulació en tant que modalitat de traducció audiovisual independent des d'una perspectiva històrica i professional.

Aquest objectiu s'ha vist acomplert en el capítol quart d'aquesta tesi, i manté una estreta relació amb el primer i el cinquè objectius específics plantejats.

La hipòtesi de què es partia és que les definicions de subtitulació que recull la bibliografia tradicional han esdevingut obsoletes pel fet de ser massa restrictives o inexactes a l'hora de donar compte d'aquesta modalitat de traducció audiovisual actualment. En aquest sentit, com hem vist més amunt, s'ha ofert una definició de subtítol capaç d'incloure'n tots els tipus de subtitulació, com ara l'electrònica, que fins fa poc era considerada poc operativa o marginal.

En abordar les mal anomenades restriccions de la subtitulació, hem pogut comprovar com cap modalitat de traducció està exempta de restriccions, per la qual cosa sembla més apropiat parlar de característiques que no pas de restriccions. D'altra banda, seguint també les estratègies de Zabalbeascoa per a fer front a les restriccions de la traducció audiovisual en general, hem pogut observar com la subtitulació també disposa d'unes estratègies específiques que mitiguen l'efecte de les seves suposades restriccions.

En el capítol quart també s'ha analitzat el concepte de normes, a partir de la proposta de Toury, per a aplicar-lo a la subtitulació i s'han revisat diferents llistats de normes explícites extratextuals —segons termes de Toury (1995)— i professionals —en termes de Chesterman (1997)— proposades tant per investigadors com per empreses. Pel que fa a l'àmbit acadèmic, els exemples són *Subtitling People: Nine pedagogical pillars*, de Gottlieb (2000a); el *Proposed Set of Subtitling Standards in Europe* de Karamitroglou (1997) i el *Code of Good Subtitling Practice* d'Ivarsson i Carroll (1998). Des de l'aproximació professional, els exemples són les *Orientacions per a l'edició de textos. Subtitulació per a sords dels telenotícies de TVC* (1993) i la *Subtitulació per a persones sordes de programes enregistrats. Aspectes formals i Aspectes de contingut* (1995) de Televisió de Catalunya, i el document d'ús intern per als subtitladors de l'empresa Softitler.

La revisió ha posat de manifest que les recomanacions existents no sempre s'ajusten a la realitat professional, tant si provenen dels estudiosos com de les empreses de subtitulació.

En aquest capítol també s'ha repassat el procés tècnic de la subtitulació, segons els diferents suports dels textos audiovisuals, i s'ha ofert un repàs històric dels subtítols, també tenint en compte aquests diferents suports. En aquest repàs s'ha observat que la feina del subtitulador varia poc, tant si el text audiovisual es presenta en un suport o en un altre. És en l'enregistrament dels subtítols on s'observen més canvis segons els diferents suports; però la feina del subtitulador és bàsicament la mateixa, amb l'excepció de la subtitulació d'obres en directe, que no disposen de pausatge.

El repàs històric també ha demostrat que la subtitulació és una modalitat de traducció audiovisual gairebé tan antiga com el mateix cinema i que està estretament relacionada amb els intertítols, fins al punt que en un inici el terme *subtítol* —o variants com *rètol* o *llegenda*— també s'utilitzava per a designar els intertítols. També qüestions com el color o la tipografia dels intertítols han influït en l'aspecte dels subtítols fins als nostres dies.

7.6. Aportacions de la tesi

En resum, les principals aportacions d'aquesta tesi doctoral es concreten en els punts següents:

- S'ha contribuït a consolidar un marc teòric per tal de perfilar les diverses característiques de la subtitulació avui dia.
- S'ha definit el text audiovisual, com a matèria primera per a la traducció audiovisual, i s'ha ofert una definició de text que n'englobés tots els tipus segons els diversos canals de recepció.
- S'ha caracteritzat la traducció audiovisual mitjançant un repàs de les seves característiques principals i tenint en compte també les estratègies de què disposa el traductor per a fer-hi front.
- S'ha ofert un llistat de modalitats de traducció audiovisual, basat en la combinació d'un seguit de paràmetres formals considerats rellevants per a aquest efecte. També s'han aportat exemples de cada modalitat.
- S'han descrit les característiques principals de la subtitulació i dels seus diversos tipus, tot establint interrelacions i diferències amb la resta de modalitats de traducció audiovisual.
- S'ha creat una nomenclatura en català per a identificar els diferents tipus de subtítols possibles.
- S'ha establert una taxonomia de tots els tipus existents de subtítols, com no s'havia fet fins aleshores. Aquest model millora les tipologies ofertes fins ara pels estudiosos que han tractat aquest tema; ja que proporciona un llistat complet i basat en els diferents suports dels textos audiovisuals. La taxonomia proposada estableix tretze paràmetres classificatoris que, al seu torn, se subdivideixen en 32 subparàmetres.
- Els paràmetres de la taxonomia s'han combinat entre si i s'han aplicat a exemples de textos audiovisuals concrets i a programes de subtitulació per tal d'observar-ne la rellevància i l'operativitat real.

7.7. Aplicacions futures

Tota tesi té necessàriament un final, però tot final obre també la porta a àmbits de recerca futurs. Crec que a partir d'aquesta tesi se'n poden derivar quatre línies de recerca per a continuar aprofundint en el tema:

- En relació amb la part aplicada de la taxonomia proposada, podria resultar interessant validar-la sobre més exemples de textos audiovisuals i sobre altres programes informàtics per a la creació de subtítols. Pel que fa als suports dels textos audiovisuals, per exemple, podria resultar interessant veure si en un futur els paràmetres també resulten operatius aplicats a tecnologies que tot just ara comencen a consolidar-se; per exemple, els subtítols electrònics en ulleres, el Blu-Ray o l'evolució de la TDT.
- Partint de l'observació realitzada sobre la mostra de programes informàtics per a la creació de subtítols, la identificació dels diferents paràmetres classificatoris pot revertir en el redisseny i la millora dels programes existents per tal d'incorporar-hi paràmetres que fins ara no tenen en compte.
- Aplicant les conclusions extretes sobre la presència dels diferents paràmetres de la taxonomia, es pot proposar un projecte d'innovació docent centrat en la formació de subtituladors per al nou mil·lenni, conscients de les necessitats d'accessibilitat als mitjans a què hauran de fer front. La identificació de tots els tipus de subtítols existents pot servir com a base d'un disseny curricular en què es tinguin en compte tots els suports i tots els contextos d'ús dels subtítols.

Com es pot veure, les projeccions futures d'aquesta tesi poden ser diverses tant en l'àmbit professional com en l'àmbit acadèmic o docent. L'establiment dels diversos tipus de subtítols reals i possibles des de la perspectiva del producte —el mitjà audiovisual en què apareixen— i des de la perspectiva del procés de creació d'aquests subtítols constitueix un bon punt d'arribada a partir del qual continuar endavant amb la recerca.



BIBLIOGRAFIA

B

BIBLIOGRAFIA

- Aaltonen, O. (1995) «Subtitling as Culture-Bound Meaning Production». *Translatio* 14: 3-4: 384-387.
- Agost, R. (1999) *Traducción y doblaje: Palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Agost, R. i Chaume, F. [ed.] (2001) *La traducción en los medios audiovisuales*. Castelló de la Plana: Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Chaume, F. (2001a) «Los géneros de la traducción para el doblaje», a Duro, M. [ed.] *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 229-249.
- _____. (2001b) «Aspectos generales de la traducción para el doblaje», a Sanderson, J. [ed.] *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. Murcia: Universitat d'Alacant, 13-26.
- _____. (2004) «Translation in bilingual contexts: Different norms in dubbing translation», a Orero, P. [ed.] *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 63-82.
- _____. (2005) «Investigación descriptiva en traducción audiovisual: El estudio de las normas», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, 23-36.
- Agüí, A. (1999) «Una traducción de película: de la palabra a los subtítulos en *La flor de mi secreto*, de Pedro Almodóvar», *Cadernos de Tradução*, 4: 205-220.
- Alcandre, J.J. (2001) «Sous-titrage: Le cas de la traduction de l'allemand vers le français», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] (2005) *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 129-134.
- Alexieva, B. (2001) «Interpreter-Mediated TV Live Interviews», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 113-124.
- Alsina, V. (2005) «Adaptaciones literarias en el cine: El caso de Jane Austen», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, 53-64.
- Amador, M., Dorado, C. i Orero, P. (2004) «e-AVT: A perfect match: Strategies, functions and interactions in an on-line environment for learning audiovisual translation», a Orero, P. [ed.] *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 141-153.

- Arandes, J. (2006) «Pioneering audio description: an interview with Jorge Arandes» [en línia], d'Orero, P. *Jostrans*, 7. <http://www.jostrans.org/issue07/art_arandes.php> [Consulta: 15 nov. 2007]
- Arnáiz, V. (2007) «Research on Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing: TOP SECRET?», *Translation Watch Quarterly*, vol. 3, issue 2:10-25.
- Assis, A. (2001) «Features of Oral and Written Communication in Subtitling», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 213-221.
- Ávila, À. (1995) «Visió general del doblatge a Catalunya», a *Cinematògraf. II Jornades sobre Recerques Cinematogràfiques*. Barcelona: Societat Catalana de Comunicació.
- _____. (1996) *El doblaje en Cataluña*. Tesi doctoral inèdita defensada al Departament de Traducció i Interpretació de la Universitat Pompeu Fabra.
- _____. (1997) *El doblaje*. Madrid: Cátedra.
- Baker, M. (1998) [ed.] *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres/Nova York: Routledge.
- Baker, M., Lambourne, A. i Rowston, G. (1984) *Handbook for Television Subtitlers*. Winchester: Independent Broadcasting Authority.
- Ballesteros, M. (2007) *Fun-subtitling Little Britain*. Treball de recerca presentat al Màster en Traducció Audiovisual de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Barrena, X. i de Luna, M. «La tele convencional fa aigües davant la inventiva dels internautes» [paper]. *El Periódico*, 23/04/2007, p. 32.
- _____. «Els fans subtitulen sèries a les 10 hores de l'estrena als EUA» [paper]. *El Periódico*, 23/04/2007, p. 33.
- Bartoll, E. (2000) *La Subtitulació en la Traducció Audiovisual: Factors i Variables*. Treball de recerca inèdit defensat al Departament de Traducció i Interpretació de la Universitat Pompeu Fabra.
- _____. (2004) «Parameters for the classification of subtitles», a Orero, P. [ed.] *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 53-60.
- Bartoll, E. i Orero, P. (2007) «Teaching Subtitling On-Line», *Translation Ireland. Translation and Irish in the Twenty-First Century* 17:2: 97-107.
- Bartrina, F. (2001) «La investigación en traducción audiovisual: interdisciplinariedad y especificidad», a Sanderson, J. [ed.] *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. Múrcia: Universitat d'Alacant, 27-38.

- _____. (2004) «The challenge of research in audiovisual translation», a Orero, P. [ed.] *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 157-167.
- Bassols, M.; Rico, A. i Torrent, A. [ed.] (1997) *La llengua a TV3*. Barcelona: Empúries.
- Bassols, M.; Paloma, D. i Torrent, A. (2001) *La subtitulació per a sords i l'extensió de l'ús social del català*. Andorra: Congrés Europeu sobre Planificació Lingüística.
- BBC (1994) *The BBC Subtitling Guide*. Londres: BBC.
- Beaugrande, R., i Dressler, W. U. (1981) *Introduction to text linguistics*. Londres: Longman.
- Benach, J.A. «Arrollador» [paper] *La Vanguardia*. 06/10/2007, p.48
- Benecke, B. i Dosch, E. (2004) *Wenn aus Bildern Worte werden. Durch Audio-Description zum Hörfilm*. Munic: Bayerischer Rundfunk.
- den Boer, C. (2001) «Live Interlingual Subtitling», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 167-172.
- Bogucki, L. (2004) *A relevance framework for constraints on cinema subtitling*, Lodz: Wydawnictwo Uniwersytetu Lodzkiego.
- Brant, R. (1984) *The History and Practice of French Subtitling*. Tesi de màster. Austin: Universitat de Texas.
- Brutti, S. i Perego, E. (2005) «Translating the expressive function in subtitles: the case of vocatives», a Sanderson, J. [ed.] *Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy*. Múrcia: Universitat d'Alacant, 27-48.
- Caillé, P.F. (1960) «Cinéma et Traduction». *Babel* 6: 3: 103-109.
- Caimi, A. (2005) «Subtitling in a cognitive perspective to encourage second language learning». Sanderson, J. [ed.] *Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy*. Múrcia: Universitat d'Alacant, 65-77.
- Canyelles, C. i Cunill, M. (2005) *SMS en català. Pautes fàcils i ràpides per escriure missatges de mòbil. Passa-ho!* Barcelona: Edicions 62.
- Cañuelo, S. (2005) «Adaptación cinematográfica y traducción: Hacia una sistematización de sus relaciones», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, 65-79.

- Carbó, J.M, Espinet, E. et al. «Per i per a en títols i subtítols». [paper] *Versió doblada. Servei Lingüístic del Departament de Producció Aliena*. Desembre 1999, núm. 6, 4.
- Carroll, M. (2004) «Translation – a changing profession». *Translating Today*, 1: 4-7.
- Cary, E. (1960) «La traduction totale». *Babel* 3-6: 110-115.
- Castelo, G. (2005) «Tradução e localização de software e outros produtos: Audiovisual ou Multimídia?». *Cadernos de Tradução*: XVI, 231-250.
- Castro, X. (2001a) «El traductor de películas», a Duro, M. [ed.] *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 267-298.
- _____. (2001b) «Cuestiones sobre la norma culta y los criterios de calidad para la traducción de doblaje y subtitulación en España», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] (2005) *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 135-140.
- _____. (2001c) «Reflexiones de un traductor audiovisual», a Sanderson, J. [ed.] *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. Murcia: Universitat d'Alacant, 39-44.
- _____. (2001d) «Solo ante el subtítulo. Experiencias de un subtitulador», a Lorenzo, L. i Pereira, A. [ed.] *Traducción Subordinada (II), El Subtitulado (inglés-español/galego)* Vigo: Servicio de publicaciones da Universidade de Vigo, 19-24.
- Cattrysse, P. (1992) «Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals», *Target* 4:1, 53-70.
- _____. (2001) «Multimedia & Translation: Methodological Considerations», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 1-12.
- _____. (2004) «Stories Travelling Across Nations and Cultures», *Meta*, XLIX, 1: 39-51.
- Cerón, C. (2001) «Punctuating Subtitles: Typological Conventions and their Evolution», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 173-177.
- Chaume, F. (1994) «El canal de comunicación en la traducción audiovisual», a Enguiluz, F. et al. [eds.], *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitòria: Universidad del País Vasco, 139-147.
- _____. (2001a) «Más allá de la lingüística textual: cohesión y coherencia en los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», a Duro, M. [ed.] *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 65-81.

- _____. (2001b) «La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] (2005) *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 77-88.
- _____. (2001c) «Los códigos de significación del lenguaje cinematográfico y su incidencia en traducción», a Sanderson, J. [ed.] *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. Murcia: Universitat d'Alacant, 45-57.
- _____. (2003) *Doblatge i Subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo.
- _____. (2004) «Synchronization in dubbing: A translational approach», a Orero, P. [ed.] *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 35-52.
- _____. , Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] (2005) *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares.
- _____. (2005) «Los estándares en calidad y la recepción de la traducción audiovisual», *Puentes*, 6, 6-12.
- Chaves, M.J. (2000) *La traducción cinematográfica. El doblaje*. Huelva: Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- Chen, C. (2004) «On the Hong Kong Chinese Subtitling of English Swearwords», *Meta*, XLIX, 1: 135-141.
- Chesterman, A. (1997) *Memes of translation. The spread of ideas in translation theory*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins.
- Cornu, J.F. (1996) «Le sous-titrage, montage du texte», a Gambier, Y. [ed.] *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. París: P Presses Universitaires du Septentrion.
- Crombie, D. i Theunisz, M., (2002) «Audio subtitling: a new service in the Netherlands making subtitled programmes accessible», a *CENELEC 2002*, Sevilla.
- Cros, A.; Segarra, M. i Torrent, A. (2000) *Llengua oral i llengua escrita a la televisió*. Barcelona. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Danan, M. (1991) «Dubbing as an expression of nationalism», *Meta* 36:4, 606-614.
- _____. (1992) «Reversed Subtitling and Dual Coding Theory: New Directions for Foreign Language Instruction», *Language Learning* 42, 4: 497-527.
- _____. (2004) «Captioning and Subtitling: Undervalued Language Learning Strategies», *Meta*, XLIX: 1, 67-80.

- Deblanche, L. (2004) «Low fidelity: opera in translation», *Translating Today* 1, 28-30.
- Delabastita, D. (1989) «Translation and mass-communication: film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics», *Babel* 35:4, 193-218
- _____. (1990) «Translation and the Mass Media», a Bassnett, S. i Lefevere, A. [ed.] *Translation, History and Culture*. Londres: Pinter.
- Deleuze, G. (1983) *I. L' image-mouvement*. París: Les Éditions de Minuit.
- Dewolf, L. (2001) «Surtitling Operas. With Examples of Translations from German into French and Dutch», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 179-188.
- Díaz-Cintas, J. (1997) *El subtulado en tanto que modalidad de traducción fílmica dentro del marco teórico de los Estudios de Traducción (Misterioso Asesinato en Manhattan, Woody Allen, 1993)* Tesi doctoral inèdita presentada a la Universitat de València.
- _____. (1998) «Propuesta de un Marco de Estudio para el análisis de Subtítulos Cinematográficos», *Babel* 44:3, 254-267.
- _____. (2001a) *El subtulado*. Salamanca: Almar.
- _____. (2001b) «Striving for Quality in Subtitling: the Role of a Good Dialogue List», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 199-211.
- _____. (2001c) «Los Estudios sobre Traducción y la traducción fílmica», a Duro, M. [ed.] *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 91-102.
- _____. (2001d) «Sex, (Sub)Titles and Videotapes», a Lorenzo, L. i Pereira, A. [ed.] *Traducción Subordinada (II), El Subtitulado (inglés-español/galego)* Vigo: Servicio de publicaciones da Universidade de Vigo, 47-67.
- _____. (2002) «El subtulado de expresiones idiomáticas al castellano», a Sanderson, J. [ed.] *Traductores para todo, Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*. Múrcia: Universitat d'Alacant, 13-28.
- _____. (2003) *Teoría y práctica de la subtitulación, Inglés-Español*. Barcelona: Ariel.
- _____. (2004) «In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation», a Orero, P. [ed.] *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 21-34.
- _____. (2005a) «The ever-changing world of subtitling: some major developments», a Sanderson, J. [ed.] *Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy*. Múrcia: Universitat d'Alacant, 17-26

- _____. (2005b) «Teoría y traducción audiovisual», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, 9-21.
- _____. (2005c) «Nuevos retos y desarrollos en el mundo de la subtitulación», *Puentes*, 6, 13-20.
- _____. (2005d) «Audiovisual Translation Today – A Question of Accessibility for All», *Translating Today*, 4, 3-5.
- _____. (2006) «Competencias profesionales del subtitulador y el audiodescriptor». [en línea] <http://www.cesya.es/es/actualidad/documentacion/documentacion_cesya/03>, Centro Español de Subtitulado y Audio-descripción
- Díaz-Cintas, J., Orero, P. i Remael, A. [ed.] (2007) *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/Nova York: Rodopi.
- Díaz-Cintas, J., Remael, A. (2007) *Audiovisual Translation: Subtitling*: Manchester: St.Jerome.
- Dinnesen, N. J. i Kau, E. (1983) *Filmen i Danmark*. Copenhaguen: Akademisk Forlag.
- Dries, J. (1995a) *Dubbing and Subtitling. Guidelines for Production and Distribution*. Brussel·les: European Cultural Foundation (The European Institute for the Media)
- _____. (1995b) «Language transfer in Europe: what's the problem?», *Translatio, Nouvelles de la FIT-FIT Newsletter*, XIV(3-4): 235-240.
- Duro, M. (coord.) (2001) *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.
- _____. «Electronic Subtitles Invented By Prez Of Florence Fest» [paper]. *Variety* 25/12/1985, núm. 9
- Eatock, C. «COC celebrates its surtitle revolution» [en línea]. *The Globe and Mail*. <http://www.theglobeandmail.com/servlet/Page/document/v5/content/subsc_ribe?user_URL=http://www.theglobeandmail.com/%2F servlet/%2F story/%2F LAC.20030121.RVSURT%2F FTPStory%2F %3F query%3D surtitles&ord=11050732&brand=theglobeandmail&force_login=true> [Consulta: 12 març 2007]
- «El Blue-Ray de Sony s'imposa com el DVD del futur» [en línea], *Gencat* <<http://www20.gencat.cat/portal/site/JoveCat/menuitem.112de917c18fccd274d7ed42b0c0e1a0/?vgnnextoid=816899d0e7520110VgnVCM1000000b0c1e0aRCRD&vgnnextchannel=816899d0e7520110VgnVCM1000000b0c1e0a>>

[RCRD&vgnnextfmt=detall&contentid=07896748dea58110VgnVCM1000008d0c1e0aRCRD](#)> [Consulta: 1 març 2008]

- Espasa, E. (2001a) *La traducció dalt de l'escenari*. Vic: Eumo Editorial.
- _____. (2001b) «La traducció per al teatre i per al doblatge a l'aula: un laboratori de proves» a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] (2005) *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 65-71.
- _____. (2002) «Traducir documentales: paisajes híbridos», a Sanderson, J. [ed.] *Traductores para todo, Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*. Murcia: Universitat d'Alacant, 29-39.
- _____. (2004) «Myths about documentary translation», a Orero, P. [ed.] *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 183-197.
- Fawcett, P. (1983) «Translation modes and constraints». *Incorporated Linguist* 22(4): 186-190.
- _____. (1996) «Translating Film» a Harris, G. [ed.] *On Translating French Literature and Film*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- Fernàndez, A. (2007) «Anàlisi de la localització de *Codename: Kids Next Door - Operation V.I.D.E.O.G.A.M.E.*», *Revista Tradumàtica* [en línia] <<http://www.fti.uab.es/tradumatica/revista/num5/articles/08/08art.htm>> [Consulta: 3 febrer 2008]
- Ferrer M. R. (2005) «*Fansubs y scanlations: la influencia del aficionado en los criterios profesionales*», *Puentes*, 6, 27-43.
- Fiske, J. (1987) *Television Culture*. Nova York: Methuen.
- Fodor, I. (1976) *Film dubbing: phonetic, semiotic, esthetic and psychological aspects*. Hamburg: Buske.
- Franco, E. (2001) «Inevitable Exoticism: The Translation of Culture-Specific Items in Documentaries», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] (2005) *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 177-181.
- Franco, E. i Santiago, V. (2003) «Reading Television: Checking Deaf People's Reactions to Closed Subtitling in Fortaleza, Brazil», a Gambier, Y. [ed.] *The Translator, Studies in Intercultural Communication, Screen Translation*. Manchester: St. Jerome, 249-267.
- Franco, J. i Orero, P. (2005) «Research on audiovisual translation: some objective conclusions, or the birth of the academic field», a Sanderson, J. [ed.] *Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy*. Murcia: Universitat d'Alacant, 79-92.

- Fresolone, L. (2007) «Subtitling project uses collaborative tools», *Multilingual*, 86, 18:2, 73-74.
- Fuentes, A. (2001) «Estudio empírico sobre la recepción del humor audiovisual», a Lorenzo, L. i Pereira, A. [ed.] *Traducción Subordinada (II), El Subtitulado (inglés-español/galego)* Vigo: Servicio de publicaciones da Universidade de Vigo, 69-84.
- _____. (2003) «An Empirical Approach to the Reception of AV Translated Humour. A Case Study of the Marx Brothers' 'Duck Soup'», a Gambier, Y. [ed.] *The Translator, Studies in Intercultural Communication, Screen Translation*. Manchester: St. Jerome, 293-306.
- Fuertes, J.L. i Martínez, L. (2007) «Media Accessibility Standards in Spain», *Translation Watch Quarterly*, volum 3, issue 2: 61-77.
- Gambier, Y. (1996) «La traduction audiovisuelle, un genre nouveau?», a Gambier, Y. [ed.] *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. París: P Presses Universitaires du Septentrion, 7-12.
- _____. (1998) *Translating for the Media*. Turku: Centre for Translation and Interpreting.
- _____. (2000) «Comunicación audiovisual y traducción: Perspectivas y contribuciones» a Lorenzo, L. i Pereira, A. (eds.) *Traducción subordinada (I): El doblaje*. Vigo: Publicacions da Universidade de Vigo, 91.101.
- _____. (2001) «Les traducteurs face aux écrans: Une élite d'experts», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] (2005) *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 91-114.
- _____. (2003) «Introduction: Screen Transadaptation: Perception and Reception», a Gambier, Y. [ed.] *The Translator, Studies in Intercultural Communication, Screen Translation*. Manchester: St. Jerome, 171-189.
- _____. (2004) «Tradaption cinématographique», a Orero, P. [ed.] *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 169-181.
- Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] (2001) *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins.
- Gamal, M. (2007) «Audiovisual Translation in the Arab World: A Changing Scene», *Translation Watch Quarterly*, volum 3, issue 2: 78-95.
- Ganz-Blättler, U. (1995) «Language Transfer as Cultural Transfer. Some Perspectives on National Practices of Synchronization», a Gambier, Y. [ed.] *Communication audiovisuelle et transferts linguistics. Actes du colloque de Strasbourg*, núm. especial de *Translatio* (FIT), desembre de 1995.

- Garcia-Ripoll, M. (2001) «La intervenció lingüística en versions doblades i subtítulades. El cas català», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] (2005) *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 123-127.
- Gautier, G. L.(1981) «La traduction au cinéma: nécessité et trahison». *La revue du cinéma*, 363, 101-118.
- di Giovanni, E. (2003) «Cultural Otherness and Global Communication in Walt Disney Films at the Turn of the Century», a Gambier, Y. [ed.] *The Translator, Studies in Intercultural Communication, Screen Translation*. Manchester: St. Jerome, 207-223.
- González, M.J. (2006) *El subtítulado cinematográfico: función de palabra, gesto y movimiento escénico*. Munic: LINCOM.
- Goris, O. (1993) «The question of French dubbing: Towards a frame for systematic investigation», *Target* 5:2, 169-90.
- Gorlée, D. [ed.] (2005) *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam/Nova York: Rodopi.
- Gottlieb, H. (1994) «Subtitling: Diagonal Translation». *Perspectives: Studies in Traductology*, 2 (1), 101-121.
- _____. (1995) «Establishing a framework for a typology of subtitle reading strategies. Viewer reactions to deviations from subtitling standards», *Translatio*, 388-409.
- _____. (1997) *Subtitles, Translation & Idioms*. Tesi doctoral. Copenhaguen: Universitat de Copenhaguen.
- _____. (2000a) «Subtitling people: Nine pedagogical pillars», *Screen Translation*, 43-52
- _____. (2000b) «Texts, Translation and Subtitling. In Theory and in Denmark», a: Gottlieb, H. [ed.] *Screen Translation: Six Studies in Subtitling, Dubbing and Voice-over*. Centre for Translation Studies, Department of English, Universitat de Copenhaguen, 1-40.
- _____. (2001a) «Anglicisms and TV Subtitles in an Anglified World», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 249-258.
- _____. (2001b) «In Video Veritas: Are Danish Voices Less American than Danish Subtitles?», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] (2005) *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 193-220.

- _____. (2001c) «Subtitling: Visualising Filmic Dialogue», a Lorenzo, L. i Pereira, A. [ed.] *Traducción Subordinada (II), El Subtitulado (inglés-español/galego)* Vigo: Servicio de publicacións da Universidade de Vigo, 85-110.
- _____. (2004) «Language-political implications of subtitling», a Orero, P. [ed.] *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 83-100.
- Gouadec, D. (2007) *Translation as a Profession*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins.
- Greening, J. i Rolph, D. (2007) «Accessibility: raising awareness of audio description in the UK», a Díaz-Cintas, J., Orero, P. i Remael, A. [ed.] *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, 129-140.
- Grice, H.P. (1975) «Logic and Conversation», a Cole, P. i Morgan, J. L. (eds.) *Syntax and Semantics III, Speech Acts*. Nova York: Academic Press, 41-58.
- Griesel, Y. (2000) *Translation im Theater. Die mündliche und schriftliche Übertragung französischsprachiger Inszenierungen ins Deutsche*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- _____. (2007) *Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübertitelung*. Berlín: Frank & Timme.
- Grup Llengua i Mèdia (2003) «Estudi i proposta sobre la subtitulació del col·loquial» [en línia] <<http://kane.uab.cat/llenguaimedia/activitats/Conclusions-Jornada.pdf>> [Consulta: 27 març 2006].
- _____. (2004) «Conclusions de la Jornada sobre el català col·loquial a la televisió». Facultat de Ciències de la Comunicació, 22 de gener de 2004.
- Gunter, B. (1988) *Attitudes towards the Use of Subtitles and Sign Language Inserts for the Deaf and Hard-of-Hearing on Television*. Londres: Independent Broadcasting Authority.
- Gutiérrez, C. (2001) «La subtitulación inglés-español de textos audiovisuales: La transcripción intralingüística del diálogo original como paso previo a la traducción», a Lorenzo, L. i Pereira, A. [ed.] *Traducción Subordinada (II), El Subtitulado (inglés-español/galego)* Vigo: Servicio de publicacións da Universidade de Vigo, 111-145.
- Halliday, M.A.K. (1994) «Spoken and Written Modes of Meaning», a Graddol, D. i Boyd-Barett (eds.) *Media texts: Authors and Readers*. Clevedon/Anglaterra, England: Multilingual Matters & The Open University, 51-73.
- Halliday, M. A. K. i Hasan, R. (1976) *Cohesion in English*. Hong Kong: Longman Group Ltd.

- Hatim, B. i Mason, I. (1990) *Discourse and the Translator*. Londres: Longman.
- _____. (1997) *The Translator as Communicator*. Londres/Nova York: Routledge.
- Heiss, C. (2004) «Dubbing Multilingual Films: A New Challenge?», *Meta*, XLIX, 1, 208-220.
- Hendrickx, P. (1984) «Partial dubbing». *Meta*, XXIX (2), 217-218.
- Herbst, T. (1995) «People do not talk in sentences. Dubbing and the idiom principle». *Audiovisual Communication and Language Transfer. Translatio – FIT Newsletter*, vol. 14, núm. 3-4, s. 257-271
- Hernández-Bartolomé, A. i Mendiluce-Cabrera, G. (2004) «*Audesc*: Translating Images into Words for Spanish Visually Impaired People». *Meta*, XLIX (2), 264-277.
- Hervás, M. (2001) «Subtitulado intralingüístico con fines didácticos (*Speak Up*)», a Lorenzo, L. i Pereira, A. [ed.] *Traducción Subordinada (II), El Subtitulado (inglés-español/galego)* Vigo: Servicio de publicacións da Universidade de Vigo, 147-167.
- Hyks, V. (2005) «Audio Description and Translation – Two Related but Different Skills», *Translating Today*, 4, 6-8.
- Ivarsson, J. (1992) *Subtitling for the media: A Handbook of an art*. Estocolm: Transedit.
- _____. (1995) «The History of Subtitles», *Translatio*: 14(3-4), 294-302.
- Ivarsson, J. i Carroll, M. (1998) *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit HB.
- _____. *Code of Good Subtitling Practice* [en línia] <<http://www.transedit.se/code.htm>> [Consulta: 25 febrer 2004]
- ITC *Guidance on Standards for Subtitling* [en línia] (1993) <http://www.ofcom.org.uk/static/archive/itc/itc_publications/codes_guidance/standards_for_subtitling/index.asp.html> [Consulta: 2 juny 2006]
- Izard, N. (1992) *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació.
- _____. (1998) *Traducció audiovisual i creació de models de llengua en el sistema cultural català. Estudi de cas del doblatge d'Helena, quina canya!*. Tesi inèdita presentada a la Universitat Pompeu Fabra.
- _____. (2001a) «Doblaje y subtitulación: una aproximación histórica», a Duro, M. [ed.] *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 189-208.

- _____. (2001b) «L'ensenyament de la traducció d'audiovisuals en el marc de la formació de traductors», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] (2005) *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 73-76.
- _____. (2001c) «La subtitulación para sordos del teletexto de Televisión Española», a Lorenzo, L. i Pereira, A. [ed.] *Traducción Subordinada (II), El Subtitulado (inglés-español/galego)* Vigo: Servicio de publicaciones da Universidade de Vigo, 169-194.
- Jääskeläinen, R. (2003) «Who Said What? A Pilot Study of the Hosts' Interpreting Performance on Finnish Breakfast Television», a Gambier, Y. [ed.] *The Translator, Studies in Intercultural Communication, Screen Translation*. Manchester: St. Jerome, 307-323.
- Jäckel, A. (2001a) «Shooting in English? Myth or Necessity?», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 73-89.
- _____. (2001b) «The Subtitling of *la Haine*: A Case Study», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 223-235.
- Jakobson, R. (1959) «On linguistic aspects of translation», a Brower, R. (ed.), *On Translation*. Cambridge: Harvard University Press, 232-239.
- James, H. (2001) «Quality Control of Subtitles: Review or Preview?», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 151-160.
- Juncosa, X. i Romaguera, J. (1997) *El cinema. Art i tècnica del segle XX*. Barcelona: Pòrtic.
- Karamitroglou, F. (1997) «A Set of Proposed Subtitling Standards in Europe» [en línia], a <<http://www accurapid.com/journal/04stndrd.htm>> [Consulta: 15 juny 2006]
- _____. (2001) «The Choice to Subtitle Children's TV Programmes in Greece: Conforming to Superior Norms», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 189-198.
- Ko, L. (2007) «The Translator as Editor: Subtitle Translations for Chinese Films», *Translation Watch Quarterly*, volum 3, issue 2: 96-108.
- Kovačič, I. (1995a) «Reinforcing or Changing Norms in Subtitling», a Dollerup, C. i Appel, V. *Teaching Translation and Interpreting 3*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins.

- _____. (1995b) «Reception of Subtitles - The Non-Existent Ideal Viewer», *Translatio: Nouvelles de la FIT-FIT Newsletter* 14:3-4, 376-383.
- Krasovska, D. (2004) «Simultaneous use of voice-over and subtitles for bilingual audience», *Translating Today*, 1: 25-27.
- Kurz, I. i Mikulasek, B. (1996) «L'interprétation en direct pour la télévision», a Gambier, Y. [ed.] *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Paris: P Presses Universitaires du Septentrion, 207-216.
- _____. (2004) «Television as a Source of Information for the Deaf and Hearing Impaired. Captions and Sign Language on Austrian TV», *Meta*, XLIX, 1, 81-88.
- Labouret, M. «Binetôt sous vos écrans». *Vidéothèque de Paris. Revue bimestrelle*. gener-febrier 1994, núm. 6
- Laine, M. (1996) «Le commentaire comme mode de traduction», a Gambier, Y. [ed.] *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Paris: P Presses Universitaires du Septentrion, 197-205.
- Lambert, J. i Van Gorp, H. (1985) «On Describing Translations», a Hermans, Th. [ed.] *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*. London: Routledge.
- _____. (1989) «La traduction, les langues et la communication de masse. Les ambiguïtés du discours international», *Target* 1:2, 215-237.
- Lambert, J. i Delabastita, D. (1996) «La traduction de textes audiovisuels: modes et enjeux culturels», a Gambier, Y. [ed.] *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Lille: Presses Universitaires de Lille.
- Leboreiro, F. i Poza, J. (2001) «Subtitular: toda una ciencia... y todo un arte», a Duro, M. [ed.] *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 315-323.
- Lecuona, L. (1994) «Entre el doblaje y la subtitulación: la interpretación simultánea en el cine», a Enguiluz, F. et al. (eds.) *Transvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitòria: Universidad del País Vasco, 279-285.
- Lefevere, A. (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- de Linde, Z. i Kay, N. (1999) *The semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- Lomheim, S. (1995) «L'écriture sur l'écran: stratégies du sous-titrage à NRK; Une étude de cas», a Gambier, Y. [ed.] *Communication audiovisuelle et transferts linguistiques. Actes du colloque de Strasbourg*, núm. especial de *Translatio* (FIT) XIV 3-4: 288-293.

- Lorenzo, L. i Pereira, A. [ed.] (2001a) *Traducción Subordinada (II), El Subtitulado (inglés-español/galego)* Vigo: Servicio de publicaciones da Universidade de Vigo.
- _____. (2001b) «Características diferenciales en la traducción audiovisual (II) El papel del traductor de subtítulos», a Lorenzo, L. i Pereira, A. [ed.] *Traducción Subordinada (II), El Subtitulado (inglés-español/galego)* Vigo: Servicio de publicaciones da Universidade de Vigo, 5-10.
- _____. , Pereira, A. i Xoubanova, M. (2003) «The Simpsons/Los Simpsons: Analysis of an Audiovisual Translation», a Gambier, Y. [ed.] *The Translator, Studies in Intercultural Communication, Screen Translation*. Manchester: St. Jerome, 269-291.
- _____. i Pereira, A. (2007) «Teaching proposals for the Unit ‘Subtitling for the Deaf and Hard of Hearing’ within the Subject Audiovisual Translation (English>Spanish)», *Translation Watch Quarterly*, volum 3, issue 2: 26-36.
- Luyken, G.M. et al. (1991) *Overcoming Language Barriers in Television*. Manchester: European Institute for the Media.
- Mack, G. (2001) «Conference Interpreters on the Air: Live Simultaneous Interpreting on Italian Television», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 125-132.
- Martínez, X. (2004) «Film dubbing, its process and translation», a Orero, P. [ed.] *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 3-7.
- Mason, I. (2001) «Coherence in Subtitling: The Negotiation of Face», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] (2005) *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 19-31.
- Massip, F. «El vídeo transparent» [en paper] *Avui*, 13/03/20
- Matamala, A. (2005a) *Les interjeccions en un corpus audiovisual. Descripció i representació lexicogràfica*. Tesi doctoral [en línia] <<http://www.tdx.cesca.es/TDX-1003105-130347/>> [Consulta: 29 agost 2006]
- _____. (2005b) «Live Audio Description in Catalonia», *Translating Today*, 4, 9-11.
- _____. (2007) «Audio Description in Catalonia», *Translation Watch Quarterly*, vol. 3, issue 2: 37-47.
- _____. i Orero, P. (2007) «Accessible opera in Catalan: opera for all», a Díaz-Cintas, J., Orero, P. i Remael, A. [ed.] *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, 203-216.

- Mateo, M. (2002) «Los sobretítulos de ópera: dimensión técnica, textual, social e ideológica», a Sanderson, J. [ed.] *Traductores para todo, Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*. Murcia: Universitat d'Alacant, 51-73.
- Mayoral, R., Kelly, D. i Gallardo, N. (1988) «Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives on translation», *Meta* XXXIII:3, 356-367.
- Mayoral, R. (2001) «El espectador y la traducción audiovisual», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [eds.] *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 33-46.
- _____. (2005) «Reflexiones sobre la investigación en traducción audiovisual», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, 3-8.
- Merino, R. (2005) «La enseñanza de la TAV (y la TCT) Una propuesta mixta», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, 37-50.
- Mezincescu, C. «Antena». *Aperitiff. Festivalul Internațional de Film. Transilvania*. 01/06/2007, 2.
- Miller, C. (2007) «Access symbols for use with video content and information and communications technology devices», a Díaz-Cintas, J., Orero, P. i Remael, A. [ed.] *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, 56-73.
- Minchinton, J. (1993) *Sub-Titling*. Hertfordshire: J. Minchinton.
- Montalt, V. (2001) «Traducció, mediació i dramatització: proposta per a l'estudi descriptiu de l'adaptació filmica», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] (2005) *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 239-250.
- Morgan, H. (2001) «Subtitling for Channel 4 Television», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 161-165.
- Mueller, F. (2001) «Quality Down Under», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 143-150.
- Muñoz, R. (1995) *Lingüística per a la traducció*. Vic: Eumo.

- Muñoz Sánchez, Pablo. (2007) «Romhacking: localización de videojuegos clásicos en un contexto de aficionados», *Revista Tradumàtica* [en línia] <<http://www.fti.uab.es/tradumatica/revista/num5/articles/07/07art.htm>> [Consulta: 12 gener 2008]
- Nedergaard-Larsen, B. (1993) «Culture-bound problems in Subtitling», *Perspectives: Studies in Translatology* 2: 207-241.
- Neves, J. (2004) «Language awareness through training in subtitling», a Orero, P. [ed.] *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 127-140.
- _____. (2005) *Audiovisual Translation: Subtitling for the Deaf and Hard-of-Hearing*. Tesi doctoral inèdita presentada a la School of Arts, Roehampton University - Universitat de Surrey.
- _____. (2007) «A world of change in a changing world», a Díaz-Cintas, J., Orero, P. i Remael, A. [ed.] *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, 91-100.
- Neves, J. i Lorenzo, L. (2007) «La subtitulació para s/Sordos, panorama global y prenormativo en el marco ibérico», *TRANS, Revista de Traductología*:11, 95-113.
- Nicolič, K. (2005) «Differences in Subtitling for Public and Commercial Television. The Question of Style», *Translating Today*, 4, 33-40.
- Nida, E. (1976) «Translation as Communication», a Nickel, G. *et al.* (eds.), *Proceedings of the 4th International of Applied Linguistics*, vol 2. Stuttgart: Hochschulverlag, 61-68.
- Nord, C. (1995) *Textanalyse und Übersetzen*. Heidelberg: Julius Groos Verlag.
- Orero, P. [ed.] (2004a) *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins.
- _____. (2004b) «Audiovisual translation: A new dynamic umbrella», a Orero, P. [ed.] *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, viii-xiii.
- _____. (2005a) «La traducció de entrevistes para voice-over», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] *La traducció audiovisual: Investigació, ensenyanza y profesió*. Granada: Comares, 213-222.
- _____. (2005b) «Teaching Audiovisual Accessibility», *Translating Today*, 4, 12-14.
- _____. (2006) «Real Time Subtitling: A Spanish Overview» [en línia]. *inTRAlinea: online TRANSLATION journal*.

- http://www.intralinea.it/specials/respeaking/eng_more.php?id=450_0_41_0_M> [Consulta: 16 oct. 2007]
- _____. (2007a) «La accesibilidad en los medios: una aproximación multidisciplinar», *TRANS, Revista de Traductología*:11, 11-14.
- _____. (2007b) «Audiosubtitling: A Possible Solution for Opera Accessibility in Catalonia», a Franco, E i Santiago, Vera (orgs) *TradTerm, Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia*, 13, São Paulo: Humanitas (FFLCH-USP), 135-149.
- _____. (2007c) «Sampling audio description in Europe», a Díaz-Cintas, J., Orero, P. i Remael, A. [ed.] *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, 113-127.
- Orero, P. i Pujol, J. (2007) «Audio Description Precursors: Ekphrasis and Narrators», *Translation Watch Quarterly*, vol. 3, issue 2: 49-60.
- Orero, P. , Pereira, A. i Utray, F. (2007) «Visión histórica de la accesibilidad en los medios en España», *TRANS, Revista de Traductología*:11, 31-43.
- _____. (en premsa) «Le format des sous-titres, le mille et une possibilités», a Labour, J. P. i Serban, A. (eds.), *Le sous-titrage des films - approches pluridisciplinaires*.
- O'Shea, B. (1996) «Equivalence in Danish news subtitling from Northern Ireland», *Perspectives: Studies in Translatology* 4:2: 235-254.
- Payrató, Lluís (1996) *Català col·loquial. Aspectes de l'ús corrent de la llengua catalana*. València. Universitat de València.
- Perego, E. (2005) *La traduzione audiovisiva*. Roma: Carocci.
- Pereira, A. (2001) «Subtitulado y traducción en España y en Galicia: su historia», a Lorenzo, L. i Pereira, A. [ed.] *Traducción Subordinada (II), El Subtitulado (inglés-español/galego)* Vigo: Servicio de publicaciones da Universidade de Vigo, 5-10.
- Pereira, A. i Lorenzo, L. (2005a) «Notting Hill: una traducción audiovisual como herramienta para la enseñanza de técnicas generales de traducción», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, 241-249.
- _____. (2005b) «Evaluamos la norma UNE 153010: Subtitulado para personas sordas y personas con discapacidad auditiva. Subtitulado a través del teletexto», a *Puentes*, 6, 21-26.
- Petit, Z. (2004) «The Audio-Visual Text: Subtitling and Dubbing Different Genres», *Meta*, XLIX, 1: 25-38.

- Pineda, F. (2001) «Tratamiento del lenguaje soez en el subtitulado de películas: Estudio de *The Full Monty* (1997)», a Lorenzo, L. i Pereira, A. [ed.] *Traducción Subordinada (II), El Subtitulado (inglés-español/galego)* Vigo: Servicio de publicacións da Universidade de Vigo, 195-221.
- Plouidy, I. i Hall, M. (2005) «Film Subtitling in Switzerland», *Translating Today*, 4, 30-32.
- Pönniö, K. (1995) «Voice-over, narration et commentaire», *FIT Newsletter*, 14 (3-4), 303-307.
- Porter, M., González, P. i Casanovas, A. (1994) *Las claves del cine y otros medios audiovisuales*. Barcelona: Planeta.
- Pym, A. (2001) «Four Remarks on Translation Research and Multimedia», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 275-282.
- Rabadán, R. (1991) *Equivalencia y Traducción. Problemática de la equivalencia transléfica Inglés-Español*. León: Universidad de León.
- Ramière, N. (2004) «Comment le sous-titrage et le doublage peuvent modifier la perception d'un film. Analyse contrastive des versions sous-titrée et doublée en français du film d'Elia Kazan, *A Streetcar Named Desire* (1951)», *Meta*, XLIX, 1:102-114.
- Reed, F. «Le FFM innove avec une méthode révolutionnaire de sous-titrage» [paper] *Le Devoir*. 18/08/1990, núm. 192.
- Reid, H. (1978) «Subtitling, the intelligent solution», a Horguelin, P. [ed.] *Translating, a profession. Proceedings of the Eighth World Congress of the International Federation of Translators*. Montreal, 420-434.
- _____. (1983) «The translator on the screen?», a Kopczynski, A. (ed.), *The Mission of the Translator, Today and Tomorrow. Actes del IX Congrès de la FIT*. Varsòvia, 357-359.
- _____. (1990) «Literature on the Screen: Subtitle translating for public broadcasting», a *Something Understood: Studies in Anglo-Dutch literary Translation DQR Studies in Literature 5*. Amsterdam: Rodopi, 97-107.
- Reiß, K. (1971) *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik*. Munic: Max Hueber Verlag.
- Reiß, K. i Vermeer, H.J. (1991) *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.

- Remael, A. (2001) «Some Thoughts on the Study of Multimodal and Multimedia Translation», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] (*Multi Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 13-22.
- _____. (2003) «Mainstream Narrative Film Dialogue and Subtitling. A Case Study of Mike Leigh's 'Secrets and Lies' (1996)», a Gambier, Y. [ed.] *The Translator, Studies in Intercultural Communication, Screen Translation*. Manchester: St. Jerome, 225-247.
- _____. (2004) «A place for film dialogue analysis in subtitling courses», a Orero, P. [ed.] *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 103-126.
- _____. (2007) «Sampling subtitling for the deaf and the hard-of-hearing in Europe», a Díaz-Cintas, J., Orero, P. i Remael, A. [ed.] *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, 23-52.
- Ritter, J. (2001) «Text and Context in Multimedia Translation», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] (*Multi Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 51-64.
- Robson, G. «Television and Video». [en línia] *Caption Central*. <<http://www.captioncentral.com/tv.php>> [Consulta: 12 set. 2007]
- Rodríguez, M. (2001) «Intertextualidad doblaje-subtitulado en *Sed de mal* de Orson Welles», a Lorenzo, L. i Pereira, A. [ed.] *Traducción Subordinada (II), El Subtitulado (inglés-español/galego)* Vigo: Servicio de publicacions da Universidade de Vigo, 223-235.
- Romaguera, J. (1992) *Quan el cinema començà a parlar en català*. Barcelona: Fundació Institut del Cinema Català.
- Salway, A. (2007) «A corpus-based analysis of audio description», a Díaz-Cintas, J., Orero, P. i Remael, A. [ed.] *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, 153-176.
- Sanderson, J. [ed.] (2001) *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. Múrcia: Universitat d'Alacant.
- _____. [ed.] (2002) *Traductores para todo, Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*. Múrcia: Universitat d'Alacant.
- _____. [ed.] (2005) *Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy*. Múrcia: Universitat d'Alacant.
- Sánchez, D. (2004) «Subtitling methods and team-translation», a Orero, P. [ed.] *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 9-17.

- Sánchez-Mesa, D. (2001) «Hypertext and Cyberspace: New Challenges to Translation Studies», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 35-43.
- Santamaria, L. (2001a) *Subtitulació i referents culturals. La traducció com a mitjà d'adquisició de representacions socials*. Tesi doctoral, defensada a la Universitat Autònoma de Barcelona.
- _____. (2001b) «Culture and Translation. The Referential and Expressive Value of Cultural References», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] (2005) *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 159-164.
- _____. (2001c) «Función y traducción de los referentes culturales en subtitulación», a Lorenzo, L. i Pereira, A. [ed.] *Traducción Subordinada (II), El Subtitulado (inglés-español/galego)* Vigo: Servicio de publicaciones da Universidade de Vigo, 237-248.
- Santiago, V. (2004a) «Closed subtitling in Brazil», a Orero, P. [ed.] *Topics in Audiovisual Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 199-212.
- _____. (2004b) «To Be or Not to Be Natural: Clichés of Emotion in Screen Translation», *Meta*, XLIX, 1:161-171.
- _____. (2007) «Subtitling for the deaf and hard-of-hearing in Brazil», a Díaz-Cintas, J., Orero, P. i Remael, A. [eds.] (2007) *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, 101-109.
- Sario, M. i Oksanen, S. (1996) «Le sur-titrage des opéras à l'opéra de Finlande», a Gambier, Y. [ed.] *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. Paris: P Presses Universitaires du Septentrion, 185-197.
- Scandura, G. (2004) «Sex, Lies and TV: Censorship and Subtitling», *Meta* XLIX, 1: 125-134.
- Schröter, T. (2005) *Shun the Pun, Rescue the Rhyme?* Karlstad: Karlstad University Studies.
- Segovia, R. (2001) «Adaptación, traducción y otros tipos de transferencias», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] (2005) *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 223-230.
- _____. (2005) «Semiótica textual y traducción audiovisual», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, 81-86.

- Sellent, J. (2001) «Qualitat i recepció en la traducció per al doblatge», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] (2005) *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 119-122.
- Serrano, L. (2005) «La traducción audiovisual y los textos cinematográficos inglés-español en un marco teórico y contextual específico», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, 99-106.
- Sheng-Jie, C. (2004) «Linguistic Dimensions of Subtitling. Perspectives from Taiwan», *Meta*, XLIX, 1: 113-123.
- Snell-Hornby, M. (1999) *Estudios de Traducción. Hacia una perspectiva integradora*. Salamanca: Almar.
- Snyder, J. (2005) «Audio Description. The Virtual Made Verbal Across Arts Disciplines – Across the Globe», *Translating Today*, 4, 15-19.
- Sokoli, S. (2000) *Research Issues in Audiovisual Translation: Aspects of Subtitling in Greece*, Treball de Recerca inèdit del Departament de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- _____. (2005) «Temas de investigación en traducción audiovisual: La definición del texto audiovisual», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, 177-185.
- Sperber, D. i Wilson, D. (1986) *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Basil Blackwell.
- Stone, C. (2007) «Deaf access for Deaf people: the translation of the television news from English into British Sign Language», a Díaz-Cintas, J., Orero, P. i Remael, A. [ed.] (2007) *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, 73-91.
- SubCAT* (portal de subtítols d'aficionats en català) [en línia] <<http://subcat.rescat.net>> [Consulta: 22 gener 2006]
- SUBTiTLES.DE* (portal de subtítols d'aficionats en alemany i anglès) [en línia] <<http://www.subtitles.de>> [Consulta: 25 gener 2007]
- Taylor, C. (2002) «The subtitling of documentary films», a Maia, B., Haller, J. i Ulrych, M. [ed.] *Training the Language Services Provider for the New Millenium*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- _____. (2003) «Multimodal Transcription in the Analysis, Translation and Subtitling of Italian Films», a Gambier, Y. [ed.] *The Translator, Studies in Intercultural Communication, Screen Translation*. Manchester: St. Jerome, 191-205.

- «Teatro accesible en la ciudad» [paper]. *Integración. Revista de la Asociación de Implantados Cocleares*, 32. Octubre, 2004.
- Televisió de Catalunya (1993) *Subtitulació per a sords dels telenotícies de TVC. Orientacions per a l'edició de textos* [Document d'ús intern]. Departament de subtitulació de TVC.
- _____. (1995a) *Subtitulació per a persones sordes de programes enregistrats. 1 Aspectes formals* [Document d'ús intern]. Departament de subtitulació de TVC.
- _____. (1995b) *Subtitulació per a persones sordes de programes enregistrats. 2 Aspectes de contingut* [Document d'ús intern]. Departament de subtitulació de TVC.
- _____. (1997) *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge*. Barcelona, Edicions 62.
- _____. (1998) *El català a TV3. Llibre d'estil*. Barcelona, Edicions 62.
- _____. (1999) *Versió doblada. Servei Lingüístic del Departament de Producció Aliena*, núm. 6.
- Titford, C. (1982) «Subtitling - Constrained Translation», *Lebende Sprachen* 27:3: 113-116.
- Tomaszkiewicz, T. (2001) «Transfert des références culturelles dans les sous-titres filmiques», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 237-247.
- Toury, G. (1981) «Translated Literature: System, Norm, Performance». a Even-Zohar, I. i Toury, G., *Translation Theory and Methodology*. Tel Aviv: Schenkman, 9-27.
- _____. (1995) *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins.
- Torrent, A. i Rico, A. (2005) «Sobre la lengua del texto audiovisual», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, 115-125.
- Tveit, J. E. (2004) *Translating for Television, A Handbook in Screen Translation*. Bergen: JK Publishing.
- Valverde, Š. (2005) «Subtítulos y doblaje al checo, interpretación simultánea y enseñanza universitaria», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, 223-229.

- Vallverdú, Francesc (2000) *El català estàndard i els mitjans audiovisuals*. Barcelona, Edicions 62.
- Venuti, L. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres/Nova York: Routledge.
- Vercauteren, G. (2007) «Towards a European guideline for audio description», a Díaz-Cintas, J., Orero, P. i Remael, A. [ed.] *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, 141-151.
- Viaggio, S. (2001) «Simultaneous Interpreting for Television and Other Media», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 23-33.
- Virkkunen, R. (2004) «The Source Text of Opera Surtitles», *Meta*, XLIX:1, 89-97.
- Vöge, H. (1977) «The Translation of Films: Sub-Titling Versus Dubbing», *Babel* 6: 3, 120-125.
- Whitman-Linsen, C. (1992) *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*. Frankfurt: Peter Lang GmbH.
- Widler, B. (2004) «A Survey Among Audiences of Subtitled Films in Viennese Cinemas», *META*, XLIX, 1: 98-101.
- Woll, B. (1991) *Sign Language on Television*. Bristol: CDS University of Bristol.
- d'Ydewalle, G. et al. (1987) «Reading a Message When the Same Message is Available in Another Language: The Case of Subtitling», a O'Regan, J.K. i Levy-Schoen, A. [ed.] *Eye Movements: From Physiology to Cognition*. Amsterdam: Elsevier Science Publishers.
- _____. (1988) *Choosing between Redundant Information Channels: Speech and Text (Psychological Reports No. 84)* Laboratori de Psicologia Experimental de la Universitat de Lovaina.
- _____. (1989) «Developmental Studies of Text-picture Interaction in the Perception of Animated Cartoons with Text», a Mandl, H. i Levin, J.R. [ed.] *Knowledge Acquisition from Text and Pictures*. Amsterdam: Elsevier Science Publishers.
- _____. (1992) «Attention Allocation with Overlapping Sound, Image and Text», a Rayner, K. [ed.] *Eye Movements and Visual Cognition*. Nova York: Springer-Verlag.
- d'Ydewalle, G. et al (1991) «Watching Subtitled Television. Automatic Reading Behavior», *Communication Research* 18: 5, 650-666.

- d'Ydewalle, G. i Gielen I. (1992) «Attention allocation with overlapping sound, image, and text», a Rayner, K. (ed.), *Eye Movements and Visual Cognition: Scene Perception and Reading* Nova York: Springer-Verlag, 414-427.
- d'Ydewalle, G. i Van de Poel, M. (2001) «Incidental Foreign-Language Acquisition by Children Watching Subtitled Television Programs», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] (*Multi Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 259-273.
- York, G. (2007) «Verdi made visible: audio introduction for opera and ballet», a Díaz-Cintas, J., Orero, P. i Remael, A. [ed.] *Media for All. Subtitling for the Deaf, Audio Description, and Sign Language*. Amsterdam/Nova York: Rodopi, 217-231.
- Your Local Cinema.com - Subtitled and Audio Described Cinema*. [en línia] <<http://www.yourlocalcinema.com>> [Consulta: 8 set. 2006]
- de Yzaguirre, L., Garcia, Y., Matamala, A. i Ribas, M. (2005) «Tratamiento informático de un corpus de guiones y traducciones de textos audiovisuales: Implicaciones en traductología», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] *La traducción audiovisual: Investigación, enseñanza y profesión*. Granada: Comares, 107-113.
- Zabalbeascoa, P. (1993) *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual Texts and Other New Forms of Text Production (with special attention to the TV3 version of Yes, Minister)* Tesi inèdita presentada a la Universitat de Lleida.
- _____. (1994) «Factors in Dubbing Television Comedy», *Perspectives, Studies in Translatology*, 1994: 1.
- _____. (1996) «Translating Jokes for Dubbed Television Comedy», *The Translator*. Vol. 2, núm. 2.
- _____. (1997) «Dubbing and the Nonverbal Dimension of Translation», a Poyatos, F. (ed.), *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins.
- _____. (2001a) «El texto audiovisual: factores semióticos y traducción», a Sanderson, J. [ed.] (2001) *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación*. Múrcia: Universitat d'Alacant, 113-126.
- _____. (2001b) «La traducción de textos audiovisuales y la investigación traductológica», a Chaume, F., Santamaria, L. i Zabalbeascoa, P. [ed.] (2005) *La Traducción Audiovisual, Investigación, Enseñanza y Profesión*. Granada: Comares, 49-56.
- _____. (2001c) «La traducción del humor en textos audiovisuales», a Duro, M. [ed.] *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 251-263.

- _____. (2004) «Translating non-segmental features of textual communication: The case of metaphor within a binary-branch analysis», a Hansen, G., Malmkjaer, K. i Gile, D. [ed.] *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies. Selected contributions from the EST Congress, Copenhagen 2001*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 99–111.
- _____. (2005a) «Prototipismo textual, audiovisual y traductológico: una propuesta integradora», a R. Merino, J. Santamaría, E. Pajares (eds.), *Trasvases Culturales: Literatura, Cine, Traducción 4*. Universidad del País Vasco / EHU.
- _____. (2005b) «Humor and translation—an interdiscipline», *Humor: International Journal of Humor Research* 18:2,185-207.
- _____. (2005c) «The curse of conflicting norms in subtitling: a case of study of Grice in action», a Sanderson, J. [ed.] *Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy*. Múrcia: Universitat d'Alacant, 49-63.
- _____. (en premsa) «The nature of the audiovisual text and its parameters», a Díaz-Cintas, J. (ed.)
- Zabalbeascoa, P., IZARD, N. i Santamaria, L. (2001) «Disentangling Audiovisual Translation into Catalan from the Spanish Media Mesh», a Gambier, Y. i Gottlieb, H. [ed.] *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 101-111.
- Zaro, J.J. (2001) «Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación», a Duro, M. [ed.] *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra, 47-63.



**FILMOGRAFIA
I ALTRES DOCUMENTS AV**

F

FILMOGRAFIA I ALTRES DOCUMENTS AV

- Àgora*. Programa de debat del C-33 de Televisió de Catalunya [emès el dia 11 d'octubre del 2006].
- Allen, W. *Annie Hall* EUA: 1977 [editada en DVD a l'Estat espanyol l'any 2000].
- _____. *Match point* Gran Bretanya: 2005 [editada en DVD a l'Estat espanyol per Onpictures, el 2006].
- Almodóvar, P. *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Espanya: 1988
- Amenábar, A. *Abre los ojos*. Espanya: 1997.
- Babino, P. *Madre e assassina* Itàlia: 2005 [representada al Mercat de les flors de Barcelona del 10 al 13 de març del 2005].
- Bacon, L. *The Singing Fool*. EUA: 1928.
- Balser, R. i Roca, B. *Les tres bessones*. Espanya: 1995.
- Bardem, J.A. *El puente*. Espanya: 1977.
- Behrendt, H. *Gloria*. Alemanya: 1931.
- Bollywood The Show*. Espectacle musical [representat al Teatre Tívoli de Barcelona del 26 al 29 de març del 2008].
- Borzage, F. *El setè cel*. França: 1927.
- Boyle, D. *Trainspotting*. Gran Bretanya: 1996.
- Brown, K. *Supernanny*. Gran Bretanya: diverses temporades des del 2004 [editada en DVD per Enciclopèdia Catalana SAV, Media Vernal, 2005].
- Chabrol, C. *Merci pour le chocolat*. França/Suïssa, 2000.
- Chanclettes, The. Actuació especial al programa *Salvemos Eurovisión* [emès per TVE el 8 de març del 2008].
- Chaplin, C. *Modern Times*. EUA: 1936.
- Chotin, A. *Bric-à-brac et cie*. França: 1931.
- _____. *Draps i ferro vell*. França: 1931.
- Codina, J. *El ciego de la aldea*. Espanya: 1906.
- Columbus, C. *Harry Potter and the Sorcerer's Stone*. Gran Bretanya i EUA: 2001.
- Cronenberg, D. *The Fly*. EUA: 1986 [editada en vídeo a l'Estat espanyol l'any 1991].

- Crosland, A. *The Jazz Singer*. EUA: 1927.
- Crowe, C. *Vanilla Sky*. EUA: 2001.
- Cukor, G. *My Fair Lady* EUA: 1964 [editada en DVD a l'Estat espanyol l'any 1999].
- Demme, J. *Silence of the lambs* EUA: 1992 [editada a l'Estat espanyol per a la col·lecció *Speak up* per Columbia Tristar Home Video i CIA S.R.C, el 1992].
- Disney, W. *The Wonderful World of Disney (Disneyland)*. EUA: 1954-1990 [sèrie televisiva].
- Dresen, A. *Raus aus der Haut*, Alemanya: 1997.
- Eisenstein, S. *Octobr*, Rússia: 1927.
- El món i la meva càmera* [exposició dedicada a la fotògrafa alemanya Giselle Freund, que va tenir lloc al Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, entre el 25 de juliol i el 30 de novembre del 2003].
- Entrevista de Mònica Terribas al Dalai Lama, al programa *La nit al dia* [emès el 10 de setembre del 2007].
- Feuillade, L. *Judex*. França: 1916.
- _____. *Mireille*. França: 1906.
- Final Fantasy X*. Japó: 2003 [videojoc de Playstation, Sony].
- Fo, D. *Rosa fresca aulentissima...* [obra de teatre representada al Teatre Municipal de Girona el 4 d'octubre del 2007].
- The French Clef*. EUA: 1962-1973 [sèrie televisiva].
- Gelabert, F. *Los competidores*. Espanya: 1908.
- Gelabert, F. *Amor que mata*. Espanya: 1909.
- Giordano, U. *Andrea Chénier* [òpera representada el dia 17 d'octubre del 2007 al Gran Teatre del Liceu de Barcelona].
- Godard, J.L. *Vivre sa vie*. França: 1962.
- Greenaway, P. *The cook, The Thief, His Wife and Her Lover*, Gran Bretanya: 1989 [emès pel Canal 33 de TVC el 6 de març del 2000].
- Griffith, D. W. *Amèrica*. EUA: 1924.
- Güell, L.M. *La granja*. Espanya: 1989 [sèrie televisiva].
- Hamilton, G. *Force 10 from Navarone*. Gran Bretanya: 1978.
- Hazanavicius, M. i Mézerett, D. *La classe américaine ou Le grand détournement*. França: 1993.

- Hrabal, B. *Obsluhoval jsem anglického krále (Jo he servit el rei d'Anglaterra)*. Txecoslovàquia: 1971 [obra de teatre].
- Ibsen, H.. *Nora*. Adaptació teatral de Thomas Ostermeier [representada al Teatre Lliure de Barcelona, el 8 i el el 9 de gener del 2005].
- Joan, J. *Porca misèria*. Espanya: 2005 [editada en DVD per Televisió de Catalunya i Enciclopèdia Catalana el 2006 i distribuïda per Vernal Media].
- Kakogiannis, M. *Alexis Zorbas*. EUA/GB/Grècia: 1964.
- Karaoke (*La gavina, Que tinguem sort, Dansa de la primavera, Secrets del cor i El meu avi*). Cantafacil vol. 43. Espanya: 1995 [vídeo editat per Lauson, S.A].
- Kelly, G. i Donen, S. *Singing in the Rain*. EUA: 1952.
- Kitano, T. *Fūun! Takeshi Jō*. Japó: del 1986 al 1989 [emès per televisió a l'Estat espanyol entre el 2006 i el 2007, amb el títol d'*Humor amarillo*].
- Lubitsch, E. *The Love Parade*. EUA: 1929.
- Martone, M. *L'amore molesto*. Itàlia: 1995.
- The Masterpiece Theatre*. EUA: 1971 [sèrie televisiva].
- Molinaro, E. *La cage aux folles*. França/Itàlia: 1978.
- Mozart, W.A. *Die Zauberflöte*. Àustria: 1791 [òpera representada al Gran Teatre del Liceu del 20 de juny al 6 de juliol del 1991].
- Murnau, F.W. *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*. Alemanya: 1922.
- Niblo, F. *Two lovers*. EUA: 1928.
- Nichols, M. *The birdcage*. EUA: 1996.
- Nimoy, L. *Three men and a baby*. EUA: 1987.
- Plats Bruts*, Espanya: 2001 [editada en DVD per Enciclopèdia Catalana i Televisió de Catalunya, 2003].
- Porter, E.S. *Uncle's Tom Cabin*. EUA: 1903.
- Preminger, O. *Porgy and Bess*. EUA: 1959.
- Roberston, J. S. *Captain Salvation*. EUA: 1927.
- Robinson, A. *The Informer*. Gran Bretanya: 1929.
- Robson, M. *Earthquake*. EUA: 1974.
- Rohmer, E. *Conte d'été*. França: 1996 [editat en vídeo a l'Estat espanyol per Manga Films el 1996].
- Ruskin, B. *The Mod Squad*. EUA: 1968-1973 [sèrie televisiva].

- Rye, S. i Wegener, P. *Der Student von Prag*. Alemanya: 1913.
- Sapir, E. *La Antena*. Argentina: 2007.
- Saunders, J. *Absolutely Fabulous 4a temporada*. Gran Bretanya: 2002 [editada en DVD a l'Estat francès per Warner Vision France el 2002].
- Serreau, C. *Trois hommes et un couffin*. França: 1985
- Shakespeare, W. *Otel·lo*. Obra de teatre accessible [representada al Teatre Lliure de Barcelona el 29 de setembre del 2006].
- Silberling, B. *City of Angels*. Alemanya/EUA: 1998.
- Store wars*, paròdia del film *Star Wars (La guerra de les galàxies)* favor del consum de productes biològics (penjat el 30 d'octubre del 2007 a YouTube) <<http://www.youtube.com>> [Consulta: 15 nov. 2007]
- Tarantino, Q. *Pulp Fiction* EUA: 1994 [editada en DVD a l'Estat espanyol per Lauren Films el 1998].
- Tourneur, M. *Sporting Life*. EUA: 1918.
- Tykwer, T. *Lola rennt*. Alemanya: 1998.
- _____. *Perfume: The Story of a Murderer*. Alemanya: 2006 [editada en DVD a l'Estat espanyol per Filmax Home Video, 2007].
- Vallée, J.M. *C.R.A.Z.Y.* Canadà: 2005.
- Vendelplà*, sèrie de ficció de TVC [emesa el dia 11 de desembre del 2007].
- Walsh, E. *Disco Pigs*. Muntatge teatral en alemany dirigit per Thomas Ostermeier [representat el 3 de juny del 2001 al Festival Internacional de Teatre de Sitges].
- We love katamari*. Japó: 2005 [videojoc de Play Station 2, Sony].
- Wenders, W. *Der Himmel über Berlin*. Alemanya: 1987.
- Wiene, R. *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Alemanya: 1920. (*El Gabinete del Dr. Caligari*) [Editat en vídeo a l'Estat espanyol per Divisa Ediciones el 1996]. (*Il Gabinetto del Dottor Caligari*) [Editat a Itàlia per Mondadori Video S.p.A. 1993].
- Williams, T. *Endstation Amerika*. Adaptació teatral dirigida per Frank Castorf [representada al Teatre Lliure de Barcelona el 9 i el 10 de febrer del 2008].
- Wortmann, S. *Deutschland ein Sommermärchen*. Alemanya: 2006.
- Zemeckis, R. *Back to The Future*. EUA: 1985.



GLOSSARI

G

GLOSSARI

Aquest llistat recull els termes més importants d'aquesta tesi en relació amb la subtitulació.

caixa: ombra fosca on se superposa el text dels subtítols; sobretot en alguns mitjans com el teletext o el vídeo. També se sol denominar *fons*.

display: pantalla electrònica on apareixen emesos els subtítols amb llums LED de color ambre. Panell lluminós.

format: manera particular de codificar la informació dins d'un arxiu informàtic.

intertítol: rètol intercalat entre les seqüències d'un film mut.

intertitulació: modalitat de traducció audiovisual que consisteix en la substitució d'un intertítol en llengua d'origen per un altre en llengua de destinació.

laterotítol: rètol que apareix als costats de les imatges tant dins de la pantalla com fora. Força habitual en algunes llengües orientals com ara el japonès o el coreà.

LED: dispositiu semiconductor que emet llum monocromàtica quan es polaritza en directe i és travessat per corrent elèctric. Sigla de l'anglès *Light Emitting Diode*.

llançar (llançament): prémer el botó de l'ordinador que fa que es projectin els subtítols electrònics. Per extensió: controlar que els subtítols electrònics que es projecten automàticament es corresponen amb el text oral del film.

pautatge: acció de marcar el moment d'aparició i de desaparició dels subtítols.

subtítol: escrit que recull de manera sincronitzada els elements verbals d'un text audiovisual, tant orals com visuals i —segons els destinataris— també els orals no verbals. Pot ser traducció interlingüística o intralingüística, reduïda o íntegra.

subtítol anterior: rètol escrit abans de la seva difusió.

subtítol automàtic: rètol que es difon a partir d'un codi de temps sense intervenció humana.

subtítol d'aficionats: rètol voluntari realitzat de manera gratuïta.

subtítol de banda a banda: rètol dinàmic que s'incorpora al text audiovisual d'un costat a l'altre sense aturar-se.

subtítol dinàmic: rètol que s'incorpora al text audiovisual en moviment.

subtítol dissociable: rètol que no forma part del text audiovisual.

subtítol documental: rètol que té la funció de permetre la comprensió de la llengua oral d'un text audiovisual.

subtítol emès: rètol que es difon mitjançant una emissió, en un televisor, superposat al text audiovisual o independentment, en un monitor a part.

subtítol estàtic: rètol que s'incorpora al text audiovisual sense moviment.

subtítol extern: rètol que se situa fora del text audiovisual.

subtítol indissociable: rètol que forma part del text audiovisual de manera inseparable.

subtítol inferior: rètol que se situa a la part de baix del text audiovisual.

subtítol instrumental: rètol que té una intenció específica diferent de permetre entendre la llengua oral d'un text audiovisual, com pot ser aprendre idiomes o cantar cançons.

subtítol íntegre: rètol escrit que recull tot el missatge oral, tant si és intralingüístic com interlingüístic.

subtítol interlingüístic: rètol en una llengua diferent de la del text audiovisual d'origen.

subtítol intern: rètol que se situa sobre el text audiovisual.

subtítol intralingüístic: rètol que constitueix una transcripció, generalment reduïda, de la llengua oral del text audiovisual.

subtítol línia a línia: rètol dinàmic, generalment de tres línies, que s'incorpora al text audiovisual amb l'entrada de la línia de baix i la sortida de la línia de dalt simultàniament.

subtítol lletra a lletra: rètol dinàmic que s'incorpora al text audiovisual lletra a lletra, de dreta a esquerra o d'esquerra a dreta, depenent de les llengües.

subtítol manual: rètol difós per part d'una persona en el mateix moment de la seva aparició.

subtítol mecànic: rètol realitzat per un programari automàtic de reconeixement de veu.

subtítol monocrom: rètol d'un sol color.

subtítol mot a mot: rètol dinàmic que s'incorpora al text audiovisual paraula a paraula, de dreta a esquerra o d'esquerra a dreta, depenent de les llengües.

subtítol no opcional: rètol que apareix per defecte amb el text audiovisual.

subtítol opcional: rètol que no apareix per defecte amb el text audiovisual i que cal activar per a la seva visualització.

subtítol per a persones amb discapacitat auditiva: rètol adreçat a persones que no hi senten. Sovint es val d'elements que facilitin el seu seguiment, com ara l'ús de colors o posicions diferents segons els personatges, i la incorporació de sons acústics no verbals.

subtítol policrom: rètol que combina diversos colors, generalment adreçat a persones amb discapacitat auditiva.

subtítol professional: rètol remunerat.

subtítol projectat: rètol que es difon mitjançant un projector, ja sigui en el mateix cel·luloide, o independentment.

subtítol reduït: rètol que constitueix o bé una traducció o bé una transcripció respecte de la llengua oral del text audiovisual, però més breu.

subtítol simultani: rètol escrit en el mateix moment de la seva difusió.

subtítol superior o sobretítol: rètol que se situa a la part de dalt del text audiovisual, tant en cinema com —més habitualment— en teatre i òpera.

subtitulació electrònica: tipus de subtitulació en què els subtítols es projecten independentment del film, tant sobre les imatges com en una pantalla a part, o bé s'emeten en un panell lluminós o *display*.

taxonomia: estudi teòric d'un sistema que inclou de manera organitzada les seves bases, els seus principis, els seus procediments i les seves regles.



ÍNDEX DE FIGURES I TAULES



CAPÍTOL 1

Figura 1.1. Els quatre components bàsics del text audiovisual	26
Figura 1.2. Els dos eixos de la comunicació audiovisual.....	27
Figura 1.3. Exemples de textos segons Sokoli (2000).....	29
Figura 1.4. Escala elements verbals i no verbals segons Sokoli (2005)	29
Figura 1.5. Exemples de textos percebuts per un únic canal segons Sokoli (2005)	30
Figura 1.6. Exemples de textos audiovisuals amb elements verbals i no verbals.....	30
Figura 1.7. Combinació del canal tàctil amb la resta de canals i codis	32
Figura 1.8. La sincronització entre els elements d'un text audiovisual.....	34
Figura 1.9. Tipologia d'operacions traductològiques segons Lambert i Delabastita (1996) ..	36
Figura 1.10. Esquema del doble eix més el concepte del dinamisme.....	42

CAPÍTOL 3

Figura 3.1. Mètodes principals de transvasament lingüístic segons Luyken (1991)	71
Figura 3.2. Llistat alfabètic de modalitats i submodalitats segons la meua proposta	121
Figura 3.3. Paràmetres classificatoris de les modalitats segons la meua proposta	124
Taula 3.1. Classificació de les modalitats segons canal de distribució	125
Taula 3.2. Classificació de les modalitats segons la relació entre original i traducció	126
Taula 3.3. Classificació de les modalitats segons la relació dels codis.....	127
Taula 3.4. Classificació de les modalitats segons la relació dels canals.....	128
Taula 3.5. Classificació de les modalitats segons el temps d'elaboració	129
Taula 3.6. Classificació de les modalitats segons la seva aparició respecte de l'original ...	130

CAPÍTOL 4

Figura 4.1. Comparació de la llista de diàlegs de <i>Pulp Fiction</i>	149
Taula 4.1. Aplicació de diferents paràmetres a sis tipus de traducció	141
Taula 4.2. Estratègies de traducció aplicades a la subtitulació segons Gottlieb (1997).....	156

CAPÍTOL 5

Figura 5.1. Tipus de subtítols des de la perspectiva lingüística.....	238
Figura 5.2. Tipus de subtítols segons el temps disponible per a la seva preparació	238
Figura 5.3. Tipus de subtítols des de la perspectiva tècnica	238
Figura 5.4. Tipus de subtítols segons els mètodes de projecció	239
Figura 5.5. Tipus de subtítols segons el format de distribució del programa	239
Figura 5.6. Classificació dels paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació	252
Figura 5.7. Exemple de subtítols multilingües emesos per Supreme Master Television.....	253
Figura 5.8. Exemple de subtítols en noruec alineats a l'esquerra	265
Figura 5.9. Classificació de tots els paràmetres rellevants en subtitulació.....	269
Taula 5.10. Paràmetres de subtítols combinats entre si (matriu de trets distintius)	271

CAPÍTOL 6

Figura 6.1. Exemple de subtítols bilingües del film <i>Porgy and Bess</i>	299
Figura 6.2. Subtítols de TDT de la sèrie <i>Porca misèria</i>	340
Taula 6.1. Paràmetres de subtítols aplicats al suport del text audiovisual	318
Taula 6.2. Fitxa dels subtítols de cel·luloide del film <i>Raus aus der Haut</i>	319
Taula 6.3. Fitxa dels subtítols del film <i>The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover</i>	321
Taula 6.4. Fitxa dels subtítols de teletext del programa <i>Àgora</i>	323
Taula 6.5. Fitxa dels subtítols de TDT de la sèrie <i>Ventdelplà</i>	325
Taula 6.6. Fitxa dels subtítols de vídeo del film <i>Le conte d'été</i>	327
Taula 6.7. Fitxa dels subtítols de vídeo del film <i>Silence of the lambs</i>	329
Taula 6.8. Fitxa dels subtítols de vídeo del film <i>The Fly</i>	331
Taula 6.9. Fitxa dels subtítols de vídeo karaoke de la cançó <i>Que tinguem sort</i>	333
Taula 6.10. Fitxa dels subtítols de DVD del film <i>Pulp Fiction</i>	335
Taula 6.11. Fitxa dels subtítols de DVD del film <i>Match Point</i>	337
Taula 6.12. Fitxa dels subtítols de DVD de la sèrie <i>Porca misèria</i>	339
Taula 6.13. Fitxa dels subtítols del videojoc <i>We love katamari</i>	341
Taula 6.14. Fitxa dels subtítols offline intralingüístics del film <i>Lola rennt</i>	344
Taula 6.15. Fitxa dels subtítols offline interlingüístics del film <i>Lola rennt</i>	347
Taula 6.16. Fitxa dels subtítols online del curt <i>Store Wars</i>	349
Taula 6.17. Fitxa dels subtítols electrònics del film <i>Raus aus der Haut</i>	351
Taula 6.18. Fitxa dels subtítols electrònics de l'obra de teatre <i>Endstation Amerika</i>	353
Taula 6.19. Fitxa dels subtítols electrònics de l'òpera <i>Andrea Chénier</i>	355
Taula 6.20. Fitxa de paràmetres aplicats al programa Subtitul@m.....	362
Taula 6.21. Fitxa dels paràmetres aplicats al programa Subtitle Workshop.....	365
Taula 6.22. Fitxa de paràmetres aplicats al programa DivXLand Media Subtitler.....	368
Taula 6.23. Fitxa dels paràmetres aplicats al programa Titled Tetatet-Classic	371

Taula 6.24. Fitxa de paràmetres aplicats al programa cintes en obert off-line	375
Taula 6.25. Fitxa dels paràmetres aplicats al programa WinCAPS	378
Taula 6.26. Fitxa dels paràmetres aplicats al programa Cavena Tempo	380
Taula 6.27. Fitxa dels paràmetres aplicats al programa Spot.....	382
Taula 6.28. Fitxa dels paràmetres aplicats al programa CPC-700 NLE CaptionMaker.....	384



ANNEX 1

CD AMB EXEMPLES DE MODALITATS AUDIOVISUALS

- Diapositiva 1: Audiodescripció [vídeo]
- Diapositiva 2: Audiocomentaris [vídeo]
- Diapositiva 3: Comentari [vídeo]
- Diapositiva 4: Doblatge [vídeo]
- Diapositiva 5: Comentari doblat (1) [vídeo]
- Diapositiva 6: Comentari doblat (2) [vídeo]
- Diapositiva 7: Representació en directe doblada [vídeo]
- Diapositiva 8: Interpretació en llengua de senyes [vídeo]
- Diapositiva 9: Interpretació simultània [vídeo]
- Diapositiva 10: Intertitulació [imatge]
- Diapositiva 11: *Remake* [vídeo]
- Diapositiva 12: Resum escrit (1) [imatge]
- Diapositiva 14: Resum escrit (2) [imatge]
- Diapositiva 15: Subtítols dinàmics de banda a banda [vídeo]
- Diapositiva 16: Comentari subtítulat [vídeo]
- Diapositiva 17: Traducció a la vista [vídeo]
- Diapositiva 18: *Voice over* (1) [vídeo]
- Diapositiva 19: *Voice over* (2) [vídeo]

A

