

Tècniques de traducció de la informació no verbal en els textos audiovisuals¹

FREDERIC CHAUME VARELA
Universitat Jaume I

1. La informació no verbal en els textos multimèdia

En termes generals, els estudis sobre traducció (*Translation Studies*) s'han centrat bàsicament en el procés de la transferència de signes verbals d'una llengua a una altra. La informació no verbal ha estat sempre la germana pobre d'aquesta transferència: o bé s'ha ignorat o bé s'ha pressuposat que la traducció dels elements verbals simplement incloïa o recollia qualsevol signe paralingüístic, cinètic o proxèmic (Poyatos, 1977a) que acompanyen les paraules. Aquesta manera de procedir respon, sens dubte, al fet que la teoria de la traducció naix a partir de la traducció de textos escrits –especialment literaris–. Això s'afegeix al fet que els anomenats modernament textos multimèdia (còmics, films, òpera, programari informàtic...) no han estat objecte dels estudiosos de la traducció fins fa poc temps, probablement perquè han estat considerats com a literatura menor o senzillament perquè la seua aparició és prou recent en el cas de la informàtica o del cinema. Els textos multimèdia constitueixen un gènere paradigmàtic on la informació no verbal juga un paper sumament rellevant. Precisament allò que ens permet d'agrupar aquests textos en un gènere paradigmàtic, o gènere de gèneres, és la interacció entre informació verbal i informació no verbal. La suma d'ambdues narracions, la verbal i la no verbal,² forma un altre text complex que s'ajusta més a la definició que Eco ens proposa per al terme *text*. Segons Eco (1977: 221) un text és, de fet:

[...] un retículo de mensajes diferentes dependientes de códigos y subcódigos distintos, que a veces pone en correlación diferentes unidades expresivas con el mismo contenido (un mensaje verbal va, por ejemplo, acompañado siempre de mensajes paralingüísticos, cinésicos, proxémicos, que transmiten el mismo contenido al tiempo que lo refuerzan) y a veces pone en correlación diferentes contenidos con la misma substancia expresiva.

¹ Aquest article és una revisió d'un estudi anterior: Chaume, F. (1997) :«Translating nonverbal communication in dubbing» publicat a Poyatos, F. (ed): *Nonverbal Communication and Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins. Aquesta versió catalana pretén ser-ne una continuació que resumeix els punts principals tractats al l'estudi esmentat però aprofundint i centrant-se en especial en les tècniques que el traductor té al seu abast per a transferir a la llengua meta els comportaments no verbals que solen aparèixer als textos audiovisuals.

² Per informació no verbal entenem la informació visual que ens aporten les imatges, la informació acústica (principalment de la banda sonora) o fins i tot, olfactiva o tàctil, com en certes representacions teatrals contemporànies, com ara la del grup valencià Perversum, *Ausàs March en tots els sentits*, on els espectadors poden olorar l'aroma de les espècies de l'Índia, una aroma que suposadament envaïa els carrers valencians del segle XV, segons els autors de l'obra.

La traducció de textos audiovisuals no requereix, però, l'aparició d'una nova teoria de la traducció. L'anomenada traducció audiovisual és una modalitat de traducció d'uns textos especials on dues narracions, que utilitzen dos canals de comunicació diferents, convergeixen al mateix temps i al mateix espai. El resultat n'és un text multidimensional la coherència del qual depén extraordinàriament dels mecanismes de cohesió establerts entre la narració verbal i la visual.

El traductor de textos audiovisuals no ha d'inventar ni aplicar noves tècniques diferents a les aplicades en la traducció d'altres textos, la traducció dels textos audiovisuals es caracteritza per l'aplicació reiterada de certes tècniques que caracteritzen aquest tipus de transvasament. Així mateix, l'anàlisi textual que ha de realitzar, així com la formació que necessita rebre, són ben diferents de les de la resta dels companys i companyes traductors: els traductors, com els intèrprets,³ estan acostumats a textos amb un únic mode del discurs, de manera que tota l'atenció la centren en el missatge verbal (oral o escrit). La formació dels traductors de textos audiovisuals s'ha de focalitzar a desenvolupar la capacitat d'entendre el text com un tot, d'anàlitzar la interacció entre la informació trasmesa per ambdós modes del discurs i d'avaluar la influència de la narració visual sobre la narració verbal i viceversa (Agost i Chaume, 1996).

2. La ubicació dels textos multimèdia en les classificacions tradicionals

Si acordem que els textos multimèdia constitueixen un gènere de gèneres i que els factors que condicionen la traducció d'aquest gènere paradigmàtic són diferents als de la traducció d'altres tipus textuais, haurem de definir primer quin espai ocupen aquests textos entre tots els tipus de textos susceptibles de ser traduïts.

Després dels intents infructuosos de Katharina Reiss (1971: 33 i 1996: 133) d'ubicar els textos objecte d'aquest estudi, ja comentats amb anterioritat en un altre treball (Chaume, 1997a: 395-397), l'aposta més arriscada corre a càrrec de Snell-Hornby (1988: 32) que, sota la denominació de *Film Translation*, situa els nostres textos dins de la traducció literària i, per tant, com una varietat de textos literaris. La classificació de Snell-Hornby segueix lligada a les classificacions tradicionals basades quasi exclusivament en la categoria comunicativa del camp del discurs, és a dir, la diferència fonamental entre la traducció de textos generals i la traducció de textos específics obeeix primordialment a una diferència de continguts, de vocabulari, de lèxic. Sembla necessari, doncs, fer un pas endavant.

A més de ser molt discutible el fet de considerar la traducció fílmica i teatral com a traducció literària,⁴ el problema rau especialment en l'estretor de la categoria comunicativa del camp del discurs per a classificar tot tipus de textos i extraure'n conclusions vàlides per a la traducció.

³ Els intèrprets, però, també han de traduir els gestos i la mímica, com assenyalen Reiss & Vermeer, 1996: 183.

⁴ Segons el nostre parer, la traducció fílmica, d'acord amb la nomenclatura que utilitza Snell-Hornby, té moltes més coses en comú amb la resta de gèneres i tipus textuais que integren la traducció audiovisual o multimèdia que amb la traducció literària.

De la mateixa manera, hom pot postular una classificació textual basada en el mode del discurs (i d'altres basades en el tenor del discurs o en la intencionalitat pragmàtica) que oferesca explicacions vàlides per al traductor d'aquests textos. Aquesta classificació hauria de partir del ja clàssic esquema de Gregory & Carroll (1978) i buscar prototips o tipus de textos bàsics segons el grau de complexitat pel que fa als canals de comunicació.

Encara que no és aquest l'objecte del present estudi, val a dir que aquesta classificació hauria de superar la dualitat històrica de textos orals i textos escrits per a contemplar aquells textos, com ara els multimèdia, en què diversos codis actuen simultàniament i es trasmeten alhora per més d'un canal de comunicació. Tanmateix, els estudis sobre traducció encara no consideren el seu objecte d'estudi aquells transvasaments culturals que no incloguen com a mínim una breu porció de text verbal, escrit o oral. Per això, i tenint present que la finalitat d'aquesta nova tipologia és trobar conclusions per al traductor, la classificació proposada hauria de partir del grau de complexitat de cada text (amb un *continuum* de menys a més complex), segons estigués més o menys condicionat per codis altres que el codi verbal.

Una gradació que aniria, doncs, des d'aquells textos escrits que no solen anar acompanyats d'informació no verbal (textos jurídics, administratius, alguns textos científics, etc.) fins aquells textos on la informació no verbal és més important en termes de teoria de la pertinença que la pròpia informació verbal (textos publicitaris, per exemple). Cap al centre de l'espectre, caldria situar-hi, per ordre, els textos literaris (on s'explicita la informació no verbal a través dels comentaris del narrador o de les paraules dels personatges mateixos, com ha estudiat amplament Poyatos), els textos dramàtics (on, a més, s'explicita la informació no verbal en les acotacions escèniques que acompanyen el text) i els textos audiovisuals (films, dibuixos animats i documentals, principalment) on potser l'equilibri entre informació verbal i no verbal comença a decantar-se cap a aquesta última.⁵ Tot això sense oblidar els grafitis, o els programes informàtics, com a gèneres on la informació no verbal també juga un paper preponderant (vegeu, per exemple, els magnífics estudis de Garí (1993 i 1995) sobre el paper de la informació no verbal en els grafitis).

3. La versemblança com a criteri funcional de diferenciació

Ateses aquestes consideracions, la preocupació del traductor haurà d'anar orientada cap a la importància de la informació no verbal i quin paper juga dins de la funció del text original.

La teoria funcional de la traducció, també coneguda com teoria de l'*skopos*, postula que el principi dominant de qualsevol traducció és la seua finalitat. La finalitat global d'un text filmic és, sens dubte, entretenir l'espectador, encara que també poden haver-hi altres finalitats: convèncer-lo d'alguna cosa, trasmetre un estat d'ànim o informar-lo d'algun

⁵ Snell-Hornby (1997: 189), fent referència a la traducció teatral, assenyala que el signe verbal és secundari i indirecte «valid not in isolation or in its own right, but only by virtue of its position within a constellation of non-verbal factors, commonly called the dramatic situation».

tema concret. Per convenció, en la cultura occidental els films tendeixen a emular la realitat, de manera que l'espectador pugui entendre el missatge que se li trasmet i, fins i tot, s'hi involucre. El criteri de versemblança juga ací un paper rellevant. El text verbal s'escriu pensant que un actor li donarà vida (de vegades, fins i tot, el guionista coneix qui serà l'actor que verbalitzarà el seu text), pensant en la situació de ficció en què aqueixes paraules s'inseriran i, especialment, en l'audiència que consumirà el text. Les situacions, per tant, hauran de ser creïbles, realistes, en una paraula, versemblants. Per això és molt important que els diàlegs d'un film semblen diàlegs reals, exemples d'un discurs oral real, i no un text escrit (cosa que defraudaria l'audiència o la *trauria* de la pel·lícula). Aquesta il·lusió de *lengua espontànea real* (Rabadán, 1991: 103) és compartida pels textos dramàtics i pels textos literaris on intervenen personatges el discurs dels quals és reproduït en estil indirecte. Així, seguint un estudi anterior basat en l'esquema de Gregory & Carroll (1978), vam definir els guions cinematogràfics com a textos escrits que han de ser dits (o recitats) com si no foren escrits (Chaume, 1994: 141). Però segons la mateixa hipòtesi, la narració visual també ha d'acomplir els mateixos requisits. Les imatges han de recordar imatges reals, els moviments han de ser coherents amb l'acció. Per això el text visual també és originàriament un text pensat (i sovint escrit, explicat, com passa al teatre) per a ser copsat o vist com si fos real, com un exemple real de la natura capturat pels ulls de l'audiència. De la mateixa manera que R. Rabadán (1991: 103) afirma que cap espectador suportaria hora i mitja de converses aparentment inconnexes, nosaltres hi afegim que cap espectador suportaria hora i mitja veient tot allò que en la realitat veurien els personatges de la pantalla (òbviamment excloem d'aquesta afirmació part del cinema experimental, la presència del qual és mínima en el panorama de la traducció audiovisual, tot i que les conclusions tampoc no variarien substancialment).

Ambdós modes del discurs, en termes gestàltics, creen un text final que va més enllà de la mera suma de les seues parts. Com afirma Garí per als grafitis (1995: 65):

La perspectiva comunicativa que informa este ensayo parte de la consideración de que lo que interesa es ver cómo la imagen y la palabra *funcionan* juntas. De hecho, la psicología cognoscitiva ha destacado que la percepción opera reconociendo primero formas globales, para llegar sólo después, en una segunda fase, al análisis de signos relativamente autónomos. Se reconoce antes la representación que lo representado.

Així s'estableix, doncs, la cohesió i la coherència entre les dues narracions, la visual i la verbal, i el traductor es veu obligat a desenvolupar estratègies de traducció capaces de trasmetre no sols la informació de cada narració, sinó el sentit que irromp vigorosament com a fruit de la seua interacció. Fins i tot, l'elaboració de la informació continguda en la traducció, de vegades haurà de tenir un nivell superior de cohesió respecte de l'elaboració del text original (a través de tècniques com l'explicitació, per exemple, com veurem més avant). Si no fos així, el producte final podria delatar-se davant l'audiència com el que realment és, una traducció, i per tant, fracassar en la seua finalitat principal, en el seu *skopos* inicial, que no és altre que entretenir l'audiència amb la reproducció i presentació d'una situació creïble i versemblant.

4. Tècniques de traducció de la informació no verbal

Seguint Poyatos (1977, 1995a i 1995b), la paralingüística, la cinètica i la proxèmica actuen com els mecanismes de coordinació entre les paraules i el món dramàtic on s'insertaran. Poyatos demostra la incidència i la presència d'aquests trets en la literatura narrativa. Nosaltres presentarem tot seguit exemples d'aquests signes no verbals als textos audiovisuals que ací ens ocupen, especialment els textos fílmics.

Segons el mateix autor, la paralingüística estudia les qualitats no verbals de la veu, com ara l'entonació, el ritme, el to, el timbre, la ressonància, etc. que van lligades a expressions d'emocions com els crits, els sospirs o les rialles. La cinètica s'ocupa dels moviments corporals i els gestos que acompanyen les paraules, com ara fer l'ullet, somriure, o dir adéu amb la mà. La proxèmica estudia la relació d'una figura amb l'escenari on es mou, i descriu el significat de les distàncies entre aqueixa figura i els altres personatges o objectes que l'envolten (Poyatos, 1993: 149-150).

La pregunta immediata que se li planteja, al traductor, és si aquests trets s'han de traduir també, i si és així, com i on. És a dir, en primer lloc s'haurà de decidir quin criteri ens diu si un o més d'aquests trets s'han de traduir, després reflexionar sobre quines són les tècniques de què disposem per a dur-ho a terme i finalment, ateses les característiques dels nostres textos, on podem traduir-los.

Els signes paralingüístics, cinètics i proxèmics són propis de cada cultura i el seu ús depèn de la pràctica sociotextual que cada cultura en fa. Només des d'una perspectiva semiòtica, doncs, podem arribar, com a traductors, a entendre plenament el significat final de cadascun d'aquests signes. És clar que l'ús que en fem va sempre lligat al registre utilitzat (a grans trets podem dir que, en català, la gesticulació exagerada va lligada a transaccions comunicatives informals o col·loquials) i que darrere d'aqueix ús s'amaga, més o menys diàfanament, una intencionalitat per part de l'emissor del missatge. Però el procés de comprensió d'aquests dos significats (el comunicatiu i el pragmàtic) només és possible a partir del reconeixement dels nostres signes dintre d'una pràctica sociotextual establerta, és a dir:

- com s'utilitza la informació no verbal per a teixir certs propòsits retòrics (en la construcció de textos);
- com s'utilitza la informació no verbal per a expressar actituds (en la construcció de discursos);
- com s'utilitza la informació no verbal per a completar les convencions del llenguatge que regeixen les pràctiques sociotextuals (en la construcció de gèneres).

Per això, i des d'un punt de vista funcional, els signes no verbals dels textos audiovisuals que haurien de ser traduïts són aquells que fan necessària la seua comprensió per a entendre el text i, especialment, aquells que són cabdals per a la intenció final de la traducció.

Els textos cinematogràfics pertanyen majoritàriament a la cultura occidental. El transvasament d'aquests textos d'una cultura a una altra no ofereix grans problemes, en termes generals. Per a la cultura occidental, el timbre, el to i el volum de la veu d'una dona enfadada és comprensible sense necessitat d'explicitar que aquesta persona està enfadada. O la nasalitat en una veu sol tenir efectes humorístics. Respecte dels signes cinètics, el buit és més gran entre les pròpies cultures occidentals: l'aplaudiment amb les palmes de les

dues mans és un signe comprés per tots, però l'aplaudiment d'un puny que colpeja una taula amb els artells (propi de les cultures anglosaxones) pot no ser entés per les cultures meridionals d'Europa. La distància entre dues persones que parlen és més ampla en les cultures septentrionals europees que en les meridionals, i més encara comparada amb les cultures àrabs. De qualsevol manera, la cultura global instaurada pels mitjans de comunicació deixa ja pocs signes incerts, l'espectador de textos audiovisuals està plenament acostumat a la majoria dels signes no verbals produïts per les cultures emissores (especialment l'americana i l'europea).

En termes generals, podem afirmar que en traducció audiovisual no es tradueixen les representacions paralingüístiques ni les representacions proxèmiques, però de vegades sí que cal traduir les representacions cinètiques. La paralingüística queda en mans del director d'escena, el qual, segons Whitman-Linsen (1992: 81), és l'encarregat d'orientar els actors per tal que produeixen una representació correcta i fidel. Els trets paralingüístics, com els *alternants* (enunciats que expressen sospirs, crits, rialles, badalls, esbufecs, plors, etc., Poyatos, 1995a: 33), seran reproduïts pels actors i les actrius de doblatge segons el grau de dramatització que el film exigisca. El director d'escena serà qui s'encarregarà de supervisar si els gestos paralingüístics produïts pels actors pertanyen als mateixos registres de l'original, a compleixen la mateixa funció pragmàtica que a l'original i s'utilitzen convencionalment o no per a les mateixes situacions. La manca d'un estudi sistemàtic sobre paralingüística contrastiva i el fet que el traductor no intervinga en aquesta part del procés,⁶ ens fa dubtar sobre l'èxit de la solució final.

Respecte de les relacions entre la proxèmica i la traducció audiovisual, la distància entre els personatges de pantalla no sol tenir repercussions en la traducció. El significat d'apropar-se més per a parlar a l'orella o allunyar-se per a fer un discurs més formal ha de ser entés per l'espectador, atés que, en aquest tipus de textos, no hi ha espai per explicacions verbals més enllà de les estrictament necessàries. De qualsevol manera, després de la instauració de l'aldea global, la distància històrica i cultural entre les diferents civilitzacions s'ha escurçat considerablement. I, per altra banda, la reproducció fidel o literal d'aquests signes (com la dels signes verbals) no és tan important com la funció que tenen dintre del text, vertadera preocupació del traductor.

En el camp dels comportaments cinètics, hi ha, però, casos en què sí que cal explicitar el sentit d'aquests signes, bé perquè és necessària la seua comprensió (finalitat de la traducció), o bé perquè no entendre'ls suposaria despertar del somni de l'acord tàcit entre emissor i receptor dels textos fílmics (violat el criteri de versemblança exposat més amunt), en una paraula, posar entrebancs a la comprensió natural del missatge.

Podem identificar tres maneres de transmetre la informació no verbal:

a) Mostrar el signe no verbal sense cap explicació. L'audiència l'haurà de descodificar o interpretar segons la seua cultura i coneixement del món.

b) Mostrar el signe no verbal acompanyat d'una explicació, és a dir, fent-hi referència amb paraules.

c) Mostrar el signe no verbal acompanyat d'una explicació que viola intencionadament el seu significat.

⁶ Al País Valencià i Catalunya, per exemple, el traductor es limita a assenyalar amb una G majúscula i entre parèntesis qualsevol gest paralingüístic emés pels personatges de pantalla.

En el primer cas, el traductor haurà de decidir si escau una explicació d'aquell signe. En cas afirmatiu (quan el signe no és comprensible per a una majoria de l'audiència), el problema és com traduir-lo i on col·locar la traducció. La traducció haurà de ser molt breu, ateses les característiques dels textos audiovisuals (Chaume, 1994: 143-144): la traducció del text verbal haurà de tenir pràcticament la mateixa durada que el text verbal original per tal d'acoblar-se a la durada visual del personatge que està en pantalla emetent el text. És una de les restriccions de l'ajust. A més de la complicació intrínseca de la traducció d'un signe no verbal,⁷ les restriccions de l'ajust no ens permeten ni notes a peu de pàgina ni qualsevol intent d'assaig sobre cinètica comparada.

Així les coses, la descodificació del signe només pot aparèixer en l'única narració en què és permesa la manipulació: la narració verbal. Com a exemple, podem referir ara una escena del film *Pulp Fiction* (1994) de Quentin Tarantino, on Mia (Uma Thurman) tracta de convèncer Vincent (John Travolta) per a anar a sopar a un restaurant de moda. Vincent no vol anar-hi perquè creu que allí no podrà menjar bistec i proposa a Mia canviar de lloc, anar a un altre restaurant on es puga menjar carn. L'escena apareix així:

Vincent: Come on, Mia. Let's go get a steak.
Mia: You can get a steak here, daddy-o. Don't be a...

Al el guió escrit, Tarantino afegeix un parèntesi que explica el gest que Mia fa per completar la seua frase. Amb les dues mans, Mia dibuixa un quadrat que apareix en la pantalla amb línies discontinües i de seguida desapareix, com si es tractés de dibuixos animats. En el parèntesi, l'autor explica:

(Mia draws a square with her hands. Dotted lines appear on the screen, forming a square. The lines disperse)

La traducció espanyola d'aquest fragment va ser:

Vincent: Vayamos a comernos un filete.
Mia: Puedes comerte uno aquí, colega. No me seas...

L'audiència de la nostra cultura pot quedar desconcertada davant el gest de Mia (*¿No me seas qué?*). És clar que pel context podem deduir el sentit del quadrat (pot significar 'avorrit', 'convencional', 'insuls', etc.). Però probablement ens obligarà a eixir de la pel·lícula i recordar que estem davant d'un text estranger. L'acord tàcit del qual parlàvem adés queda trencat per uns instants.

En aquests casos pot ser aconsellable d'emprar la tècnica de l'*explicitació*, que satisfarà aquells espectadors que no hagen entés el signe i mantindrà l'acord tàcit entre l'emissor i els receptors que podien intuir el significat del text, però que no volen que els recorden que estan veient una pel·lícula. Un cas, per tant, en què la informació no verbal completa un

⁷ Garí (1995: 65) cita una anècdota d'Umberto Eco, el qual conta com Wittgenstein va quedar fulminat quan el professor Sraffa el va desafiar a traduir el significat d'un gest napolità.

text, mostrant el seu grau d'elaboració des del punt de vista de la coherència (el gest ha de simbolitzar algun atribut despectiu, després de l'inici de la frase en to de marmolada) i de la cohesió (el gest és el predicat nominal que s'espera després del verb *ser*). Els propòsits retòrics s'hi han acomplert.

El quadre, que per a la cultura anglesa fa referència a una persona convencional, pot anar acompanyat d'una explicació (del tipus *mente cuadriculada*, per exemple) que resoldria tots dos problemes exposats més amunt. En termes d'ajust, les set síl·labes que afegim per a la traducció espanyola poden substituir les set síl·labes del final de la intervenció de Mia (...*colega. No me seas...*). En els casos en què no hi ha lloc per a cap explicació, la tècnica de la *compensació* també pot ser útil per al traductor, aprofitant altres espais que permeten l'explicació del text. De qualsevol manera allò important és la possibilitat de l'aplicació de la tècnica, no la solució en ella mateixa, sempre susceptible de ser millorada.

El segon cas que proposem té lloc quan el signe no verbal apareix acompanyat d'una explicació verbal que hi fa referència. La interacció entre els gestos o els moviments corporals i el llenguatge verbal està estretament cohesionada i normalment el resultat d'aquesta interacció és afegir, explicar, prestar suport, emfasitzar o substituir qualsevol dels dos signes (Poyatos, 1997: 258-259). Com a traductors, doncs, disposem de l'explicació verbal en llengua original per a poder incorporar la nostra explicació que, òbviament, haurà de respectar el grau de *coherència* i *cohesió* de l'explicació original (a més d'acomplir la mateixa funció). A la mateixa pel·lícula, un policia i el propietari d'una casa de préstecs volen sodomitzar alternativament Butch (Bruce Willis) i Marsellus (Ving Rhames) per la força. Per posar-se d'acord en el procediment, és a dir, amb qui començaran primer, el prestamista fa el gest infantil emprat per a triar entre dues persones (*pis, pissiganya, mata l'aranya, ull de canyeta, estira l'orelleta*), relatat així per Tarantino:

Then with his finger, Zed does a silent 'Eenie, meany, miney, moe...', just his mouth mouthing the words and his finger going back and forth between the two.

Butch and Marsellus are terrified. [...]

Zed continues his silent singsong with his finger moving left and right, then it stops.

[...]

Zed: I guess, that means you, big boy.

Com assenyala l'autor, el policia mussita lleument les paraules que acompanyen el gest. La traducció espanyola va seguir les convencions establertes per aquesta ocasió (*Pito, pito, gorgorito...*) gràcies a l'estudi de la situació (atés que el significat d'aquest moviment fet amb l'índex de la mà, compartit probablement per la majoria de les cultures occidentals, no es troba als diccionaris més usuals, ni tan sols les paraules angleses que l'expliquen). El moviment del dit i la fórmula retòrica que l'acompanya convencionalment són, en conjunt, els exponents d'un subgènere (en aquest cas cançonetes o rimes infantils) que, a més, a l'exemple estudiat, transmeten la idea que l'encarregat de pronunciar la fórmula màgica és qui deté el poder.

Aquesta és una de les situacions on, segons Poyatos (1997: 263) la cinètica té més rellevància que el discurs verbal. L'explicació en espanyol, que en aquest cas explicita el signe no verbal, és suficient per als propòsits comunicatius de la traducció.

Però, un pas més enllà, ens podem trobar amb el tercer cas, que consisteix a mostrar el signe no verbal acompanyat d'una explicació que viola intencionadament el seu significat, cosa que torna a plantejar dificultats al traductor. La violació intencionada d'una màxima conversacional rep el nom d'*implicatura*. Segons Grice (1975, 1978) la ironia naix de la burla o explotació (en el sentit de violació) d'una determinada màxima conversacional. La descodificació de la *implicatura* per part del receptor (sigui aquest un personatge de pantalla o sigui l'espectador) permet la cooperació en l'intercanvi verbal.

Per als nostres interessos, el desafiament per al traductor es pot produir quan el text verbal viola intencionadament la informació no verbal, és a dir, quan l'explicitació verbal que acompanya un gest determinat no es correspon amb l'explicitació convencional d'aquest gest. En una sèrie de dibuixos animats analitzada ja en altres ocasions (Chaume 1994, 1997b), un animalot marí anomenat Lagoon, lleig i desmanyotat, dona la mà a una sirena de la qual s'ha enamorat. S'excusa perquè no li ha fet un bes, sinó simplement li ha donat la mà, perquè, segons afirma, la primera vegada ell no besa, només estrena la mà. La seua força fa tremolar físicament la pobre sirena, que bota amunt i avall segons ell li estrena la mà (informació visual):

Lagoon: Sorry, but I never kiss on the first date, just shake.
Mermaid: All right, I'm shook.

La sirena encara tremola físicament per la sacsejada provocada per Lagoon en estrényer-li la mà. La seua resposta (*I'm shook*), per tant, té tres sentits:

-en primer lloc (significat metafòric en registre col·loquial, *strongly affected, emotionally unsettled*) la sirena vol fer veure que està afectada emocionalment per l'encontre, encara que no precisament per la delicadesa del monstre;

-en segon lloc (significat literal, la referència a *to shake hands*) que ha rebut la salutació de la mà (intent humorístic d'una passiva impossible en llengua anglesa sintàcticament i semàntica, cosa que afegeix més humor encara), i

-en tercer lloc (significat literal, *moving briskly to and fro or up and down*) que encara li dura la tremolor que li ha ocasionat la violència de la salutació.

La violació intencionada del significat més usual de *shook* en una situació com aquesta (òbviament la primera accepció, l'única possible normativament) obliga el traductor a buscar alternatives que mantinguen el sentit humorístic de la resposta de la sirena, la *implicatura* de la màxima de qualitat, que en realitat ens diu que la sirena no està afectada emocionalment, sinó que el monstre l'ha feta tremolar físicament de la sacsejada tan violenta. La resposta de la sirena també viola intencionadament la màxima de manera en construir una passiva no normativa (sense participi de passat) i impossible des del punt de vista semàntic, atès que, igual com en català, no té sentit dir *Hom m'ha donat la mà*. L'ús desviat de l'enunciat anglés així com el doble sentit del significat metafòric (afectada emocionalment, però no per la cavallerositat de Lagoon, sinó pel fet de ser tan desmanyotat), per tant, mostra la ironia de la sirena i provoca l'humor.

Evidentment, l'*skopos* del text és fer riure l'audiència infantil, però el traductor haurà de pensar en una solució que respecte la intenció del missatge no verbal, que respecte la funció del signe cinètic que, pel fet de pertànyer al codi visual, no és manipulable. En

aquests casos la *substitució* és la tècnica més recomanable (la sirena podia haver dit: *-Bé, bé, no t'oblidaré mai*, per exemple, violant-ne intencionadament el significat literal, és a dir, el que no oblidarà mai és la seua malaptesa). Els partidaris de la traducció literal poden argumentar que la substitució és una traïció al text original, però probablement la finalitat dels dibuixos animats, en general, és entretenir i fer riure els xiquets, i no explicar un acudit de manera extensa o explicar quins jocs de paraules fan riure els xiquets americans.

5. Conclusions

Els comportaments cinètics que tenen el mateix significat en una cultura origen i en una cultura meta determinades no comporten problemes de traducció. Si van acompanyats d'una explicació verbal en el text original, el traductor, una vegada haja ofert una proposta de traducció, haurà de centrar-se més en el grau de cohesió i de coherència global entre la solució de la cultura meta i el signe de la imatge.

En cas contrari, si el comportament cinètic no existeix en la cultura meta i no va acompanyat de cap explicació verbal (perquè l'audiència inicial a què va destinat el film ja ho comprén perfectament), el traductor podria compensar la pèrdua inicial de sentit en un altre moment de la traducció. La tècnica de la compensació pot ser útil per a no perdre definitivament la informació aportada pel codi visual. És clar que si la imatge ho permet, l'explicitació és l'altra tècnica possible, com hem vist a l'exemple del quadrat de *Pulp Fiction*.

Finalment, si el comportament cinètic va acompanyat d'alguna informació verbal que l'explica, el traductor pot aprofitar aqueixa explicació per a proposar la seua. Si l'explicació condueix a la confusió o és una violació intencionada del signe no verbal, el traductor haurà de buscar mecanismes que asseguren la consecució de la *implicatura* produïda a l'original. Les metàfores, bé com a violacions o burles de la màxima de qualitat o bé com a violacions de la màxima de pertinença (Levinson, 1989: 147) pertanyen a aquest grup. Zabalbeascoa (1993: 173) agrupa aquests exemples sota l'epígraf d'humor visual, un humor que, com ell explica, surt de la combinació de la imatge i les paraules. En aquests casos, la substitució pot ajudar el traductor, sempre que la finalitat de la traducció ho permeta, com ara al cas dels dibuixos animats comentat més amunt.

BIBLIOGRAFIA

- AGOST, R. i F. CHAUME (1996): «L'ensenyament de la traducció audiovisual», dins HURTADO, A. (ed.): *La enseñanza de la traducción*, Castelló de la Plana, Universitat Jaume I, 207-211.
- CHAUME, F. (1994): «El canal de comunicació en la traducció audiovisual», dins EGUÍLIZ, F. i altres (ed.): *Transvases culturales: Literatura, cine y traducción*, Vitòria, Universidad del País Vasco, 139-148.
- (1997a): «La traducció audiovisual: Estado de la cuestión», dins VEGA, M.A. i R. MARTÍN-GAITERO (eds.): *La palabra vertida*, Madrid, Editorial Complutense/Ediciones del Orto, 393-406.
- (1997b): «El mode del discurs als llenguatges audiovisuals. Problemes en llengües en procés de normalització. El cas del valencià», dins EDO JULIÀ, M. (ed.): *Actes del I Congrés Internacional sobre Traducció*, Barcelona, UAB, 381-391.
- ECO, U. (1977): *Tratado de semiótica general*, Barcelona, Lumen.

- GARÍ, J. (1993): *Signes sobre pedres. Fonaments per a una teoria del grafiti*, València, Universitat d'Alacant, Universitat Jaume I, Universitat de València.
- (1995): *La conversación mural*, Madrid, Fundesco.
- GREGORY, M. i S. CARROLL (1978): *Language and Situation. Language Varieties and their Social Contexts*, Londres, Routledge & Kegan Paul.
- GRICE, H.P. (1975): «Logic and conversation», dins COLE, P. i J.L. MORGAN (eds.): *Syntax and Semantics III, Speech Acts*, Nova York, Academic Press, 41-58.
- (1978): «Further notes on logic and conversation», dins COLE, P. (ed.): *Radical Pragmatics*, Nova York, Academic Press.
- LEVINSON, S.C. (1983): *Pragmatics*, Cambridge, C.U.P.
- POYATOS, F. (1993): *Paralanguage: Interdisciplinary Approach to Interactive Speech and Sound*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- (1995a): «Paralanguage and extrasomatic and environmental sounds in literary translation: Perspectives and problems», *TEXTconTEXT*, 1995:1, 25-45.
- (1995b): «Kinesics and other visual signs in literary translation: Perspectives and problems», *TEXTconTEXT*, 1995: 2, 121-144.
- (1997a): «Aspects, problems and challenges of nonverbal communication in literary translation», dins POYATOS, F. (ed.): *Nonverbal Communication and Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- (1997b): «The reality of multichannel verbal-nonverbal communication in simultaneous and consecutive interpretation», dins POYATOS, F. (ed.): *Nonverbal Communication and Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- RABADÁN, R. (1991): *Equivalencia y Traducción: Problemática de la Equivalencia Translémica inglés-español*, Lleó, Universidad de León.
- REISS, K. (1971): *Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. Kategorien und Kriterien für eine sachgerechte Beurteilung von Übersetzungen*, Múnic, Hueber.
- REISS, K. i H. VERMEER (1996): *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Madrid, Akal. (trad. espanyola de Sandra García Reina i Celia Martín de León)
- SNELL-HORNBY, M. (1988): *Translation Studies: An Integrated Approach*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins.
- WHITMAN-LINSEN, C. (1992): *Through the Dubbing Glass. The Synchronization of American Motion Pictures into German, French and Spanish*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- ZABALBEASCOA, P. (1993): *Developing Translation Studies to Better Account for Audiovisual texts and Other New Forms of Text Production*, Tesi doctoral inèdita, Lleida, Universitat de Lleida.

MATERIAL AUDIOVISUAL

- The Comic Strip* (1987): Arthur Rankin Jr. i Jules Bass (EUA) Rankin/Bass Productions Inc.
- Pulp Fiction* (1994): Quentin Tarantino (EUA) Lauren Films.