

Llengua i mitjans de comunicació

Els dilemes de TVC: models de llengua, espontaneïtat, versemblança

Patrick Zabalbeascoa

Ja fa més de vint anys de la primera emissió de Televisió de Catalunya (TVC), i en fa molts més que TVE va començar a emetre alguns programes en català. Molta gent oblida la contribució de TVE; les raons d'això poden ser diverses, interessades o no. Pel que fa al tema que ens ocupa en aquest article, ens atrevim a dir que una possible raó, a més de la diferència evident de dimensió, podria ser, de manera destacada, una diferència de concepció. TVC és una de les peces centrals, per no dir la més important, de la política de normalització lingüística, i és conscient de la seva responsabilitat des del primer moment. TVE, en canvi, ho veia des d'un altre punt de vista: acceptava el català com una concessió a la desaparició de la dictadura i als nous temps que corrien, quan fins i tot el folklore de les regions d'Espanya s'havia d'entendre d'una altra manera. Amb tot, cal no oblidar la presència del català a la televisió abans de la creació de TV3.

La raó de ser, doncs, de TVC era, i encara és, la defensa i la difusió del català. És possible, però, que amb el temps la importància d'aquesta funció hagi baixat una mica, almenys en termes relatius, si considerem que pot haver pujat el paper dels continguts, per exemple, o els imperatius comercials. De fet, aquí ja comencem a veure que la dinàmica dels mitjans és complexa i requereix tenir una sèrie de consideracions i objectius in mente. Després cal posar-los en relació els uns amb els altres en un exercici de prioritització. Així, entendre quina és la importància dels models de llengua i per què són com són passa per entendre quines són les prioritats de TVC i de les persones i organitzacions que hi poden tenir alguna

influència. És clar que l'exercici de veure les prioritats és més fàcil quan aquestes es fan públiques i, alhora, quan coincideixen les prioritats que es declaren amb les que realment es tenen. Una altra consideració a tenir en compte és si s'aconsegueix respectar les prioritats prèviament fixades.

Pel que fa al paper de les traduccions, és important constatar que des del començament van tenir, i continuen tenint, un paper molt destacat. Molta gent recorda que l'estrena de TVC va ser l'emissió de la versió doblada de la telesèrie *Dallas*. L'elecció d'aquesta sèrie i la modalitat de traducció ens donen certes informacions interessants, com ara la tria del doblatge en lloc de la subtitulació, la tria d'una sèrie de fora en comptes d'una sèrie de producció pròpia, i fins i tot la tria d'una sèrie que ja s'havia emès en castellà a la televisió espanyola. Amb això volem dir que, per entendre la dinàmica i el paper de les traduccions als mitjans, és tan important entrar a considerar què és el que s'ha triat per traduir com la norma que ha regit la manera com s'ha traduït. Fins a quin punt la tria de programes respon a les necessitats de la normalització lingüística? I de quina manera respon a aquesta funció? Trobem dues estratègies diferents precisament a *Dallas* i *De què vas?*. És possible que en el primer cas s'hagués escollit el programa pel potencial d'èxit que tenia més que no pas per la riquesa d'expressions i formes lingüístiques que podia oferir (o, atès el panorama a aquella època, més aviat es podria pensar que la tria responia al criteri lingüístic de presentar un producte fàcil d'entendre per un públic que majoritàriament no s'havia escolaritzat en català). En canvi, en el segon cas, es tractava de trobar un tipus de programa que permetés oferir un model català per als adolescents. En el cas de *Dallas*, es tractava de demostrar que es podia fer televisió de masses en català o, dit d'una altra manera, es podien atreure les masses a escoltar parlar en català mitjançant l'ús del poder de convocatòria de la televisió.

La llengua catalana a les sèries de televisió

En un estudi de gran interès filològic, traductològic i audiovisual, David Paloma (1999) retorna a algunes qüestions que són motiu de polèmica i incomprensió per part de molta gent. Aquesta gent acostuma a tractar temes de criteris lingüístics amb una passió que a vegades els fa perdre de vista alguns dels dilemes i forces

divergents que afecten els professionals de la televisió en concret, o dels mitjans audiovisuals en general. Paloma diu que la llengua oral a les sèries de ficció televisiva és falsa i artificial. Reconeix, però, la seva ductilitat. En termes menys moralistes, diríem que la llengua oral dels audiovisuals que són producte d'un guió de ficció aspira majoritàriament a representar una llengua espontània. Llavors és qüestió d'adonar-se de la diferència que hi ha entre la realitat mateixa i una representació de la realitat o fins i tot una representació creïble d'una llengua oral fictícia. També cal distingir entre la representació de l'espontaneïtat i la representació d'una realitat sociolingüística concreta, i aquí és precisament on Paloma ja no fila tan prim. En un article força il·lustratiu dels casos que presentem aquí, Dolç i Santamaria diuen: «El tret principal del llenguatge dels guions és la versemblança de l'oralitat, però els trets que la configuren són diferents en cada llengua.» No hi podríem estar més d'acord. Les conclusions del seu treball són que hi ha diferències entre el llenguatge oral realment espontani i el dels guions escrits com a llengua original o en una traducció. D'alguna manera, Paloma fon els trets generals de la llengua oral i espontània amb els trets específics del català oral espontani. Val a dir, a més, que tampoc no és ben bé el mateix llengua oral que espontaneïtat. És clar que hi ha una llengua oral no espontània, i que l'espontaneïtat només és un tret, entre molts altres, d'algunes manifestacions orals. El que volem dir és que podem argumentar que alguns diàlegs de telesèries sonen falsos i artificials perquè no coincideixen amb cap varietat real del català parlat, però potser això no és el mateix que dir que els diàlegs poden ser (o no) coherents amb el que s'espera d'una conversa natural i espontània perquè compleixen (o no) amb els requisits (universals o més freqüents) d'espontaneïtat oral, encara que la varietat lingüística que es proposa des de la ficció no tingui parlants al món real. La ficció literària és plena d'exemples de dialectes, sociolectes i idiolectes inventats o fingits i, per tant, no podem descartar la seva possible existència a la ficció audiovisual. Fins i tot es poden fer propostes més o menys artificials, en principi, per a alguns gèneres de no-ficció. En aquest sentit, potser tota la feina de Joaquim Maria Puyal de crear o recuperar expressions ens podria servir d'exemple.

Els diàlegs dels audiovisuals no poden aspirar a replicar fidelment la realitat. Es tracta, més aviat, que els guions tinguin una

coherència lingüística, dramàtica i textual que en el seu conjunt resulti versemblant. Un cop assolit aquest nivell mínim exigible, serà una qüestió molt més subjectiva que la proposta agradi o no, i caldria saber quines motivacions s'amaguen darrere les crítiques que pugui rebre. En el cas de TVC i dins del marc d'una política de normalització lingüística, es pot tenir en compte l'aspiració que aquesta coherència lingüística funcioni com a fil conductor (normalitzador) del conjunt de la programació.

Així doncs, Paloma té tota la raó quan demana més coherència a l'hora d'aplicar certs criteris, i assenyala alguns exemples força il·lustratius; per exemple, el fet que personatges catalans de procedència diversa a vegades (és a dir, en algunes produccions) parlin amb trets característics del seu lloc d'origen i d'influència lingüística, i d'altres parlin un català estàndard i normatiu en situacions en què es podria argumentar que les «exigències del guió» (en la seva dimensió sociolingüística) són pràcticament les mateixes, o prou semblants. A més, Dolç i Santamaria hi introdueixen altres elements de reflexió. Segons aquestes investigadores, en els diàlegs dels guions cinematogràfics es recrea la ficció d'una conversa espontània amb petites marques d'oralitat, que varien segons les llengües. Volem destacar el fet que es digui que les marques són petites. És a dir, no es tracta de crear o recrear tots els trets. Segons Dolç i Santamaria, és ben sabut que en les sèries de televisió, com en d'altres, es recrea la versemblança no pas copiant de la realitat, sinó amb unes pinzellades convencionals que permeten al públic d'identificar allò que es vol fer passar per cert. Diuen que reconeixem un francès per les erres guturals i un anglès per les oclusives, però si els personatges de ficció cometessin els mateixos errors que qualsevol que aprèn una segona llengua, no podríem seguir el fil de l'argument.

No és que la Comissió de Normalització Lingüística de Televisió de Catalunya no se n'hagi adonat, no. És que cal entendre el seu *modus operandi*, d'una banda, i el seu grau d'èxit a l'hora d'assolir resultats, de l'altra. Sempre hi ha hagut un debat intern, més o menys acalorat, sobre on era convenient situar-se en l'escala de la fidelitat sociolingüística i, de manera complementària, en l'escala de correcció gramatical i fidelitat a un model de català amb unes quantes dècades d'antiguitat: el debat entre els puristes conservadors de la llengua dels avantpassats i els idealistes que volen reflec-

tir la llengua del carrer. El debat, en definitiva, entre els *heavies* i els *lights*. El dilema és de difícil solució perquè en contra dels puristes, els *heavies*, pesava (si se'm permet l'expressió) el fet que la dictadura franquista havia deixat el català en molts aspectes com la bella dorment, no morta però tampoc gaire viva, esperant temps millors. En contra dels *lights* pesaven més o menys els mateixos fets, però tenint en compte, potser, altres elements. Molts dialectes i sociolectes estaven escleròtics o eren fins i tot inexistents, cosa que volia dir que la seva representació social més fidel passava per donar una presència molt gran al castellà, que era la llengua d'alguns àmbits socials i de moltes professions a Catalunya. Així que, si es volia fer que persones de determinades professions o cercles socials parlessin en català, calia passar necessàriament per la proposta de models de llengua «falsos», com diria Paloma; o falsament puristes i antiquats, o falsos però amb més pretensió de modernitat. En tots els casos és present la consideració de la interferència/presència del castellà, d'una banda (que pot ser inconscient o un element de realisme sociolingüístic), i la política d'optar, en la mesura que es pugui, per fórmules que siguin clarament diferents del castellà per davant, a vegades, d'altres criteris. Si entenem això, entendrem que l'espontaneïtat, encara que s'assoleixi, pot no ser l'espontaneïtat d'una llengua oral autèntica, cosa que no vol dir que no es pugui exigir la versemblança.

A més del dilema d'haver de ser fidel al català dels autors més estimats de la literatura i filologia catalana, o de voler reflectir més fidelment la parla del final del segle XX, hi havia la qüestió més purament operativa. És a dir, dins d'una estratègia de política lingüística es tractava d'anar treballant diferents àmbits i usos de la llengua, prioritzant-ne potser primers uns i deixant-ne d'altres per més endavant. Si aquest és realment el cas, seria normal esperar que les queixes d'alguns crítics i espectadors es referissin més a les varietats lingüístiques menys tractades fins al moment, cosa que no vol dir que no es pensés a tractar-les. A més, hi ha el fet que en quasi un quart de segle d'història de TVC hi ha hagut temps perquè la llengua objecte de normalització canviés molt, com fa qualsevol llengua en una generació; a més, a Catalunya hi ha hagut fets i esdeveniments força importants relacionats amb l'evolució de la normalització de la llengua. Això vol dir que, a banda de les actuacions i produccions de TVC, i de la ràdio -la gran contribució de

la qual convé no oblidar–, i alhora que s'estaven produint, també va evolucionar la llengua, tant pel que fa a les seves formes com a la seva presència i difusió en tot un seguit de professions i àmbits socials, professionals i geogràfics, com els que hem esmentat abans, i que són, diguem-ne, el bressol o la inspiració original de molts personatges de ficció, i val a dir, de persones reals, que també tot sovint es poden veure i escoltar per la televisió.

Una altra consideració a fer és si la política de TVC d'oferir un model de llengua és idiosincràtica o un tret compartit amb altres televisions, i en aquest punt hauríem de dir que moltes de les televisions públiques del món tenen per objectiu oferir un model de correcció i poder expressiu de la llengua. Només cal recordar el cas de la BBC, que fins i tot va aconseguir que es parlés de l'anglès de la BBC com una de les varietats d'aquesta llengua, i aquest cas és pertinent perquè es tracta ni més ni menys que de l'anglès, que no necessita precisament la política normalitzadora d'una llengua oprimida i perseguida. El cas ens ensenya que, encara que no faci falta una política normalitzadora, sí que sovint les televisions poden tenir la voluntat de presentar un model de llengua amb una gran sensibilitat filològica, si més no en algunes franges de la seva programació. No és menys cert que la mateixa BBC ha canviat amb els anys el seu criteri extremadament estandarditzat per un altre de més varietat dialectal per als seus presentadors més influents, i que això ha coincidit amb una evolució semblant dins l'elit de la classe política.

Dolç i Santamaria fan una anàlisi més acadèmica que Paloma, i es plantegen primer delimitar, sense prejudicar, quins són els aspectes propis de la llengua oral espontània, i en destaquen alguns que consideren més rellevants, per tal de contrastar quins són propis del llenguatge de ficció en les telesèries i quins es mantenen en el procés de traducció i doblatge. En destaquen tres: grau d'expressivitat, imprecisió informativa i relaxació de la correcció lingüística. Pel que fa al primer, diuen que el discurs oral espontani es caracteritza per un grau d'expressivitat més elevat que les intervencions orals preparades o que la llengua oral escrita. Quant a les expressions de cortesia, com que els diàlegs que van analitzar pertanyen a sèries on el gruix de personatges és sempre el mateix, hi ha un grau elevat de coherència en les fórmules que els personatges utilitzen. Segons aquestes autores, un element propi de la llengua

catalana oral que podria compensar la pèrdua dels connectors seria l'ús de pleonasmes, que reforçarien, d'una banda, la referència al missatge per mitjà de l'anàfora i, de l'altra, col·laborarien a fer la correcta interpretació de l'enunciat. Segons Dolç i Santamaria, un coneixement més exhaustiu i fixat de la llengua oral podria donar peu a la incorporació en els diàlegs en català de fórmules que la gramàtica tradicional mai no ha inclòs com a connectors, com ara: *és que, dona, home, vaja, guaita*, etc. I que s'han mal interpretat, al seu entendre, com a mots buits o vocatius.

Pel que fa a la imprecisió informativa, les autores suposaven que en les telesèries, com en les relacions en la vida real, aquesta imprecisió era abundant perquè els personatges es «coneixien» i havien tingut «experiències comunes». Van trobar, però, que en els guions originals, així com a les corresponents traduccions, només s'utilitzaven els implícits en diàlegs irrellevants i marginals per al desenvolupament de la trama: «Els pocs implícits que hi hem trobat bàsicament es donen en relació amb l'espectador, és a dir, quan s'estableix una complicitat entre l'espectador i un dels personatges a partir d'una escena anterior. No es fan referències a anècdotes anteriors que s'hagin produït en altres episodis. Tampoc en el capítol que hem analitzat de *Gent del barri*, encara que és el més avinent, ja que s'allargassa durant uns quants capítols.»

Quant al relaxament de la correcció lingüística, Dolç i Santamaria afirmen que no existeix, ja que tots els dobladors pronuncien els sons d'acord amb la fonètica considerada estàndard, i tampoc no es transgredeixen les normes gramaticals. Per tal de compensar la pèrdua d'informació sobre els personatges a partir de les dades que el seu discurs aporta, s'ha emprat un altre recurs de la llengua oral, els elements suprasegmentals, el timbre i la intensitat de les veus. Així, alguns personatges tenen una veu barroera o afectada, i s'interpreta qui són no pel que diuen sinó per què o en què ho diuen.

Un model didàctic

La diferència entre la TVC i la BBC, o més clarament la TVE, no és tant la voluntat de presentar un model concret de llengua, ja que podríem dir que això ho fan totes, unes més i d'altres menys. La diferència probablement rau en el grau de voluntat didàctica

de la llengua catalana a través de la televisió. És a dir, la televisió i la ràdio fan un paper clarament complementari d'un ensenyament més explícit, sobretot per a gent, majoritàriament més adulta, que no té el temps o la voluntat o la confiança o l'interès suficients per dedicar-se a aprendre el català d'una manera més formal, com podria ser a través del *Digui Digui* o altres ofertes semblants, encara que siguin gratuïtes. Una constatació de molts estudiosos de la llengua catalana a la televisió és que, quan la ficció vol representar registres més informals, argòtics, o vulgars, ho fa de manera quasi exclusiva en el nivell lèxic, i encara no d'una manera tan exhaustiva com es podria arribar a fer. Per exemple, Paloma demostra, en els programes que ha analitzat, com la morfologia, la sintaxi i la fonologia no s'ajusten a aquests registres més informals, i arriba a la conclusió que això causa incoherència amb el lèxic quan aquest sí que és més informal, i amb la caracterització del personatge quan se suposa que, per exemple, un personatge vulgar ha de parlar d'una manera vulgar, igual que un pagès d'una zona geogràfica molt concreta i explicitada parlarà presumiblement amb uns trets dialectals molt marcats si sempre ha viscut al mateix lloc. Paloma escriu: «No pot ser que encara avui, a les bodes de porcellana de Televisió de Catalunya, no hi hagi un model de llengua informal capaç de contraposar-se al model formal a què tots estem més acostumats. I això en benefici de la mateixa noció de credibilitat i dels hàbits lingüístics dels telespectadors.» El problema de la seva conclusió, tot i que té raó, és que potser obvia la prioritat didàctica, i potser també la qüestió de l'evolució històrica tant del català en general com del català a TVC. El problema que es plantejava era combinar dos criteris divergents: oferir un model de correcció del català amb finalitats didàctiques, d'una banda, i presentar una mostra més realista de determinades varietats sociolectals i dialectals, de l'altra. I la manera de solucionar-ho va ser optant per la funció didàctica com a qüestió prioritària, encara que això restés «credibilitat» al conjunt de la proposta de llengua oral catalana. I aquesta funció didàctica passava, sobretot en els primers anys de la TVC, per sobre de la versemblança lingüística i també per sobre de la caracterització dels personatges i, per extensió, de l'argument de moltes produccions i la seva coherència narrativa. Aquest fet era, i encara és, més evident en les traduccions de productes importats que no en la producció pròpia. El resultat és que trobem personatges de ficció de tota mena utilitzant un cert grau de perfecció lingüística i homogeneïtzació dialectal (és a dir, on els errors existents

i els desviacions de la norma no són buscats), sobretot en el nivell morfosintàctic i d'interferència amb el castellà. És clar que resulta fàcil, doncs, criticar la incoherència de barreges de vocabulari o pronúncies pròpies d'una classe social o regió molt ben definida amb estructures morfològiques i sintàctiques molt estandarditzades i d'una regió que no correspon amb el primer dialecte.

La funció didàctica de la TVC queda repartida en diferents tipus de programació: en primer lloc, els programes que tenen per objectiu (i pels seus continguts) una funció didàctica explícita, és a dir, programes que tracten la llengua o la literatura catalana com a objecte d'estudi, o els concursos que fan preguntes sobre la llengua o que requereixen habilitats i coneixements lingüístics. Després hi ha els programes de producció pròpia, els informatius i les retransmissions esportives sobretot. Finalment, hi ha els productes traduïts, sobretot per al doblatge: pel·lícules, sèries de ficció i documentals,

gèneres que amb el temps van deixant pas a productes de producció pròpia. Els informatius i els debats, així com els programes culturals i algunes entrevistes, poden fer la funció d'oferir un model de llengua més formal, tot i que amb els anys s'han acabat proposant alguns informatius més informals. Els programes de ficció, per les seves característiques, són els que presenten, en principi, el ventall més ampli de varietats de parla: històries de judicis, advocats i policies, d'hospitals, metges i personal auxiliar, de criminalitat i marginalitat, drames i comèdies familiars amb dues o tres generacions representades, o en alguns casos programes amb personatges quasi exclusivament adolescents. El triple dilema consisteix

a representar fidelment la manera com cadascun d'aquests col·lectius parla realment, oferir un model «oficial» de llengua per a cada grup social, i aprofitar l'atracció comercial que pot tenir un producte (com *Dallas*) per fer didàctica i difusió de la llengua catalana,

encara que no sigui ben bé ni una representació fidel d'una cosa real ni un model coherent en tots els nivells lingüístics. En la resolució d'aquest dilema es poden detectar diferències entre la programació de producció pròpia i les versions doblades al català. Paloma, entre d'altres, arriba a la conclusió que els guionistes catalans tenen un marge més ampli d'experimentació i d'introducció de més varietat lingüística. En canvi, les versions

doblades mostren una fidelitat molt més gran a la norma estàndard que no pas a la varietat lingüística. Les raons d'aquesta constatació podrien ser dues. Una era que el moment en què hi havia molta més dependència de les versions doblades a l'hora de presentar models de llengua, i en què calia combinar aquest objectiu amb una programació atractiva i comercial, coincidia amb la primera època d'una voluntat didàctica probablement més marcada. L'altra raó té a veure amb els diferents graus de confiança que s'atorga als professionals de la traducció (més aviat escassa), d'una banda, i als autors, creatius, de guions de programes de producció pròpia (molt més gran), de l'altra.

Pel que fa al primer cas, un exemple destacat es troba en l'emissió per TVC, cap a l'any 1990, de la pel·lícula *A sang freda*, adaptació cinematogràfica de l'obra homònima de Truman Capote. El cas és que per entendre aquesta obra és fonamental presentar els dos assassins com a persones que no han estat ben tractades per la societat en cap moment de la seva vida. Al final, la societat es desmarca de qualsevol possibilitat d'autocrítica i, com a últim acte d'injustícia, els acaba executant «a sang freda», no pas com ells, que han matat «en calent», molt probablement posseïts per una bogeria transitòria, i també perquè són incapaços de raonar ja que un d'ells té una discapacitat mental (suficient, segons la llei vigent, per haver-se lliurat de l'execució, si això s'hagués fet públic al judici), i l'altre no ha rebut mai una mínima escolarització. Els espectadors catalans ho tenien molt difícil per entendre, doncs, el missatge de la pel·lícula, atès que aquests dos personatges feien servir una correcció gramatical i unes expressions que serien l'enveja de la majoria de catalanoparlants de l'època. Veiem, doncs, que potser no van entendre que la intenció de Capote era fer una crida en contra de la pena de mort i a favor d'una més gran coresponsabilitat

social, i en canvi, van estar exposats durant dues hores a tota una rica oferta de pronoms febles i propostes fabrianes. Un gènere on es veu sovint que la prioritat didàctica té més força que la coherència del guió és la comèdia. Quan hi ha un dilema entre la correcció normativa i la possibilitat de fer riure, acostuma a guanyar el català normatiu i se'n ressent l'humor. Per contrast, el tipus de llenguatge que se sent a programes com *Plats Bruts*, ple d'usos apartats de la norma i d'interferències amb el castellà, és impensable en una versió doblada.

Un altre cas interessant és el de les versions de *De què vas?* i *Helena, quina canya!*. Aquestes sèries semblen el resultat directe d'una política lingüística perfectament planificada (aquí no entrem a valorar l'èxit o el fracàs de l'estratègia, sinó que ens limitem a constatar-ne l'existència), on es veu que, quan es pensa en una traducció, s'ha de pensar no només en com traduir una determinada obra, sinó que prèviament cal considerar quin és el text que s'ha de triar per assolir els objectius de la millor manera possible. Aquestes sèries van ser seleccionades i traduïdes amb el propòsit de presentar un model de llengua informal per als adolescents. El reclam de *Dallas* havia estat el seu èxit anterior en castellà i a TVE, a més, òbviament, del seu atractiu comercial. En el cas de les dues sèries per a adolescents, s'hi van introduir una sèrie de canvis i adaptacions per fer-les més atractives i, alhora, perquè semblessin més pròpies de Catalunya, cosa que no calia ni plantejar-se amb *Dallas*. Entre altres actuacions d'adaptació, potser una de les més remarcables va ser la de canviar tota la música, en especial els temes principals, per fer la impressió que la sèrie era una mena de subproducte del rock català, que en aquella època estava passant per una etapa de gran ressò popular. Seguint la mateixa estratègia d'anostrament, es van adaptar tots els noms dels personatges per tal que deixessin de ser francesos per convertir-se en catalans. Tot en funció de poder presentar amb arguments més sòlids una proposta de català per als joves.

El professor i traductor Joan Fontcuberta explica que, en aquesta estratègia, la política lingüística va patir d'un cert apriorisme, amb massa confiança que la joventut assimilaria la proposta i se la faria seva, cosa que sembla que no va passar. David Paloma destaca que una de les raons és el fet que la voluntat de transformar l'univers cultural d'una sèrie estrangera juvenil per connectar-la al màxim amb la realitat catalana (i amb la llengua) d'arribada es val de massa pocs recursos –més enllà de la traducció dels noms i la nova proposta musical–, centrats en la repetició gairebé obsessiva de mots i expressions com *rutllar*, *ser una canya* i *tallar el rotllo*.

Paloma, que també analitza la sèrie *Veïns*, se sorprèn que no hi hagi un argot específicament juvenil, malgrat el nombre elevat de joves que participen en la sèrie, mentre que, en canvi, a *Poble Nou* se sent un cert argot –*cavall*, *màfies*, *mandanga*– que és exclusiu dels personatges joves. Això es podria explicar pels diferents públics

COL·LEGI OFICIAL DE DOCTORS I L·LICENCIATS EN FILOSOFIA I LLETRES I CIÈNCIES DE CATALUNYA

83

a qui van adreçades les sèries *De què vas!* i *Helena, quina canya!*, d'una banda, i *Veïns*, de l'altra: les dues primeres anaven adreçades gairebé exclusivament a menors de vint anys, i *Veïns*, molt probablement a un públic majoritàriament més gran, si tenim en compte que es feia en horari de migdia els dies feiners. A vegades, doncs, pot ser més prioritari el tipus d'espectador i la funció que pretén assolir el programa que no el tipus de personatge. És evident que la diferència entre *Veïns* i *Poble Nou* és que aquesta última és producte de guionistes catalans, que, com ja hem dit, gaudeixen de més autoritat per apartar-se de la norma i l'estàndard.

Segons Dolç i Santamaria, cal tenir en compte que la no-espontaneïtat dels diàlegs permet difondre un model de llengua «correcte» amb voluntat normalitzadora. El problema que comporta, segons elles, és l'aparició de fórmules més conservadores que s'allunyen força de la llengua parlada espontàniament: «Cal remarcar que no ens referim pas a l'adopció de fórmules castellanitzants –aquesta

no és la solució—, sinó senzillament a la utilització d'expressions populars relaxades (*nem, aviam, mecasom...*).»

Varietats de llengua segons la procedència geogràfica

Una qüestió que no deixa mai d'aixecar polèmica és l'ús dels dialectes. En aquest punt hi ha gairebé tantes opinions com espectadors, tant si es tracta de produccions pròpies com de versions traduïdes. En el cas d'aquestes últimes, hi ha molt poc espai per a les varietats dialectals, molt menys que en la producció pròpia, on tampoc no hi ha precisament un desplegament de dialectes. En part, ens atrevim a pensar que la poca presència dels dialectes i l'estandardització són trets bastant generals de l'àmbit televisiu de qualsevol país. Llavors caldria preguntar-se per què la televisió catalana hauria de ser l'excepció de la norma. Resulta que, si se senten poc els dialectes, adquireixen una característica especial, marcada, quan sí que se senten. La gent legítimament es pregunta «i per què justament ara, i per què precisament aquest dialecte?». I davant d'aquestes situacions es fa molt difícil al·legar que les raons són innocents i aleatòries, només centrades a reflectir un tret específic de l'original. Perquè sigui així, hi ha d'haver una presència dialectal molt més alta i variada per no aixecar suspicàcies ni

84

polèmiques. Una sèrie que en anglès es deia *The Singing Detective* (*El detectiu cantant*) usava algunes varietats de l'anglès molt lligades a l'argument, i això va fer que fos un dels poquíssims doblatges a TV3 on es podia sentir un català estàndard alternant amb el mallorquí. Tot i que, a falta d'una recerca completa sobre aquest fet, sembla que això no va aixecar gaire polèmica, TVC no va crear amb aquesta proposta un precedent per plantejar una estratègia en aquest sentit, que podria haver consistit a anar distribuïnt mostres de diferents dialectes del català en diversos moments de tota mena de programes amb la finalitat d'anul·lar el possible efecte de crear o fomentar estereotips, que acostumen a ser molt mal rebuts pels col·lectius afectats. Es perd clarament una dimensió important d'un producte audiovisual si se n'eliminen les marques dialectals, o no queden compensades d'alguna manera. Tanmateix, aquesta és una pràctica que no és exclusiva de la televisió en català. Sembla que això s'ha solucionat, d'alguna forma, amb el pas dels anys, no mitjançant un canvi en la manera de traduir, sinó precisament per la substitució de sèries traduïdes, com ara *Gent del Barri*, per sèries de producció pròpia, com ara *Poble Nou* o *Estació d'Enllaç*, que justament per ser de producció pròpia tenen més fàcil introduir formes no estandarditzades. De fet, en molts aspectes, *Poble Nou* és un derivat directe, una adaptació del seu antecessor anglès, *Eastenders*, o *Gent del barri*. Les traduccions dels títols d'aquestes sèries són simptomàtiques de com es traduirà la resta del programa. *Gent del barri* és una expressió que deslocalitza la sèrie de la seva ubicació original, un barri concret de Londres, l'East End. En canvi, «el barri» pot ser el barri de qualsevol gran ciutat, i la traducció vol funcionar justament en aquest registre: el dels problemes i històries quotidianes de la gent d'un barri d'una ciutat gran, que pot ser Londres, però que també podria ser qualsevol ciutat d'Europa, incloent-hi Barcelona. *Poble Nou*, en canvi, ja és aquest barri específic de Barcelona i permet atreure el públic per allò que té de local, a més d'universal. I per tancar aquest petit cercle, tenim que la sèrie *Poble Nou* es tradueix al castellà per a

Antena 3 i llavors es torna a deslocalitzar amb el títol de *Los mejores años*. Es veu, doncs, que amb la traducció algunes coses es poden aconseguir, i d'altres, no tant. Per exemple, sèries com *Lo Cartanyà* fan una proposta pel que fa al català occidental que no s'ha fet mai en cap versió doblada, però això no vol dir que les sèries doblades

COL·LEGI OFICIAL D'EDUCTORS I LLICENCIATS EN FILOSOFIA I LLETRES I CIÈNCIES DE CATALUNYA

85

no tinguessin en les seves versions originals en anglès –o la llengua que fos– característiques com les d'aquest programa. Es veu que una part dels espectadors d'aquesta sèrie no estan gaire contents de la manera com és representada la seva forma de parlar o la relació que es podria establir entre com parlen i alguns defectes o comportaments dels personatges que fan ús d'aquesta varietat lingüística.

És el que dèiem sobre un ús massa infreqüent de dialectes: al final acaba creant suspicàcies.

Per resumir el que hem comentat fins ara es podria dir que en les versions doblades hi ha massa poca varietat lingüística, cosa que, al seu torn, és un component de la manca de versemblança que sovint presenten els doblatges, juntament, per exemple, amb la falta de varietat de les veus, tant pel que fa al nombre d'actors i actrius de doblatge com a la diversitat dels tipus de veu i registres. Tot això situa en la seva justa perspectiva la noció preconcebuda que el factor més important de credibilitat en una versió doblada és la sincronització de la traducció amb els moviments dels llavis. Respecte a la programació produïda en català, el problema deriva de la falta de varietats dialectals, i potser encara més de la constància, consistència i credibilitat de propostes no estàndards de la llengua que impliquin anar més enllà d'una simple caracterització pel lèxic. Potser el problema està en la recerca d'un sol model de llengua (en el qual s'introdueixen uns petits canvis per assenyalar un canvi de registre o grau de formalitat), en comptes d'explorar les possibilitats de la coexistència de diversos models alhora.

Personatges que parlen el castellà o fan servir moltes formes castellanitzades també es troben gairebé exclusivament en la producció pròpia, i pràcticament mai a les versions doblades. Hi ha, però, alguns casos interessants de remarcar. En el cas de *Dallas* i altres produccions americanes, hi surten de tant en tant personatges que ja en la versió anglesa parlen en castellà. En termes generals, ni la teoria ni la pràctica de la traducció tenen res previst per a textos originals que no siguin monolingües, i això esdevé molt problemàtic per a la traducció audiovisual perquè és un cas bastant freqüent. De fet, podríem dir que és una mena d'extensió de la circumstància de presentar programes de ficció amb personatges que fan servir diferents dialectes. Molts textos no són ni monodialectals ni monolingües. N'hi ha alguns que fins i tot exploten aquesta varietat al màxim. En programes com *Dallas*, com dèiem, es pot

86

establir la següent relació: l'anglès queda representada pel català, i el castellà de la versió original queda igual a la versió doblada, en castellà. L'interès d'aquesta dinàmica és que ens trobem que els que tenen el poder polític i econòmic són els que parlen el català, i els que són de classes socials més pobres i febles parlen el castellà, al revés del que va ser la situació a Espanya durant molts anys. En el cas de l'*Hotel Fawty*, aquesta fórmula no funciona de la mateixa manera, atès que el pobre diable que parla castellà és de Barcelona a la versió original. Aquí el sentit de la ironia no arriba tan lluny com per permetre que un idiota, ni que sigui a la ficció, sigui de

Barcelona, i encara menys que sigui de Barcelona i parli castellà i sigui baixet, moreno i amb bigoti. Resultat: es va canviar el lloc de procedència del personatge, que va passar a ser de Jalisco, Mèxic; es fa fer que parlés amb accent mexicà i es van canviar cançons com *Viva Espanya* per *La Cucaracha*, i tot arreglat. Bé, també es va veure convenient impedir que l'audiència s'adonés dels canvis mitjançant l'accés al so original pel sistema dual, quan altrament és una pràctica sistemàtica i del tot lloable de TVC. Així que, quan va aparèixer un senyor fent el paper de Manuel per la Rambla de Barcelona, els pobres barcelonins no sabien quines eren les raons de la seva presència, i entenien que l'home només pretenia fer gràcia als turistes anglesos. L'altre aspecte relacionat amb el castellà és: què cal fer amb pel·lícules que tenen com a versió original el castellà: s'han de doblar al català o què? La solució va ser no emetre aquest tipus de producte per evitar el dilema, amb l'honrosa excepció de *Cantinflas*, que no va ser doblat.

Bibliografia

- □ DOLÇ, MAVI; SANTAMARIA, LAURA. «La traducció de l'oralitat en el doblatge», *Quaderns, Revista de traducció* 2, 1998, pp. 97-105.
- PALOMA, DAVID. «De la llengua catalana a les sèries de televisió», a *Anàlisi* 23, 1999, pp. 73-92.
- CHAUME, FREDERIC. *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Biblioteca de Traducció i Interpretació 8. Eumo Editorial, Universitat Pompeu Fabra, Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat de Vic, Universitat Jaume I, 2003.
- FONTCUBERTA, JOAN. «La traducció de guions cinematogràfics» dins *Actes del Primer Congrés Internacional sobre Traducció*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 1994.

COL·LEGI OFICIAL DE DOCTORS I LICENCIATS EN FILOSOFIA I LLETRES I CIÈNCIES DE CATALUNYA

87

- SELLENT, JOAN. *Misèries i esplendors del doblatge*. Revista *Cultura*, gener del 1993.
- TELEVISIÓ DE CATALUNYA. *El català a TV3. Llibre d'estil*. 2a ed., rev. Barcelona: Edicions 62, 1998.
- TELEVISIÓ DE CATALUNYA. *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge*. Barcelona: Edicions 62, 1997.
- VALLVERDÚ, FRANCESC. *El català estàndard i els mitjans audiovisuals*. Barcelona: Edicions 62, 2000.