

DIVERSITAT LINGÜÍSTICA A L'ENTRETENIMENT: APUNTS DES DE LA TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL

Blanca Arias-Badia

Universitat Pompeu Fabra

1. INTRODUCCIÓ

Els productes audiovisuals d'entreteniment han passat a ocupar un lloc predominant a la nostra vida quotidiana i estan tan vinculats a la nostra cultura que, de fet, la indústria audiovisual es considera subordinada a les indústries culturals. Aquest article es planteja fins a quin punt, especialment des del nostre context, podem triar la llengua de consum d'aquests productes. En concret, abordem diferents aspectes relacionats amb la diversitat lingüística a l'entreteniment, com ara els models de llengua que se'ns presenten, les llengües de producció majoritàries avui i la forma com les modalitats de traducció audiovisual tenen un impacte en la qüestió de la diversitat lingüística. Finalment, dediquem un apartat a presentar el cas dels productes audiovisuals multilingües, en tant que objectes d'interès especial perquè contenen, des de la seva concepció, una representació de la diversitat lingüística. En el marc de l'entreteniment, l'article se centra en productes audiovisuals com ara pel·lícules, sèries i altres clips que es distribueixen a la televisió i al cinema, però incidirem especialment en les plataformes VOD i els continguts que es difonen través de la xarxa, mitjançant llocs web com YouTube —que també han esdevingut aplicacions mòbils—, ja que sabem que gran part del temps que dediquem als dispositius mòbils va destinat a consumir aquesta mena de productes (CAC 2018, p. 160), especialment en el cas de les persones joves.

2. LA LLENGUA DELS PRODUCTES AUDIOVISUALS D'ENTRETENIMENT

Bakhtin (2004/1981, p. 416) va expressar la impossibilitat de descriure un sol model unitari de llengua de la novel·la, ja que, senzillament, no existeix. De la mateixa manera, no podem parlar d'un model de llengua que s'apliqui a la totalitat dels productes audiovisuals d'entreteniment. Tot i així, en aquest apartat proposem una introducció a un concepte bàsic per entendre la llengua de la ficció televisiva, l'oralitat fictícia, i presentem resumidament tres qüestions interessants en relació amb possibles colonitzacions lingüístiques al món audiovisual: la presència d'interferències d'una llengua en productes audiovisuals rodats en una altra, prenent com a exemple el cas dels castellanismes a sèries recents de Televisió de Catalunya; l'anglès americà (suposadament) estandaritzat que perpetua prejudicis contra qui no parla aquesta varietat; i l'espanyol neutre, una llengua creada per al doblatge a l'Amèrica Llatina.

La primera idea que cal destacar en aquest article és que els models de llengua que consumim com a espectadors de pel·lícules i sèries són models més aviat artificials. El procés d'escriure un guió o de traduir una pel·lícula suposa, podem afirmar que en tots els casos —si no es tracta de productes experimentals en què, per exemple, s'enregistri directament una conversa real—, produir uns diàlegs caracteritzats per la seva oralitat fictícia. Brumme (2008) explica que l'oralitat fictícia té per objectiu evocar la comunicació real en la ficció. Guionistes i traductors audiovisuals es valen d'aquest recurs per

crear personatges i històries versemblants: generen, per tant, una “il·lusió d’autenticitat” (Brumme 2012, p. 13, traducció pròpia) a través d’un discurs, que, tot i no ser espontani, cerca semblar-ho, mitjançant l’ús d’elements lingüístics com ara marcadors del discurs, interjeccions o un lèxic que s’adiu amb la situació de comunicació representada (més o menys col·loquial, en funció del producte), entre d’altres factors (Arias-Badia 2020). Analitzem breument, així, el fragment següent, extret del capítol 15 de la sèrie *Cites* (Televisió de Catalunya, 2015), en què dos personatges fan les paus després d’una disputa.

GINA: *Ho sento.*

ÀLEX: *El què?*

GINA: *Bueno, haver-me enfadat amb tu. Bueno, en realitat no m’he enfadat amb tu. Bueno, sí m’he enfadat, però no des de l’enfado...*

ÀLEX: *Vale, jo sento molt haver-me portat com un imbècil, que en realitat no m’he portat com un imbècil, eh?*

Sense entrar en detalls, en aquest fragment trobem diversos elements, com ara marcadors prototípics del discurs oral espontani (i en aquest cas, un calc) (*bueno*), calcs lèxics (*enfado, vale*) i sintàctics (*sí m’he enfadat*) del castellà —tot i que està acceptada, *ho sento* també es considera sovint una expressió calcada—, una interrupció que imita una presa de torn de paraula improvisada (a la darrera intervenció d’Àlex), subordinació pròpia de l’oralitat (*que en realitat no m’he portat com un imbècil*), una interjecció final per expressar ironia (*eh?*). La combinació de tots aquests elements lingüístics contribueix a crear un diàleg versemblant; de fet, tant des de l’àmbit professional com acadèmic es considera que uns diàlegs que no treballin la versemblança poden arribar a suposar problemes de com-

prensió greus per a l’espectador (Wolff i Cox 1988, p. 56; Forchini 2012, p. 35). Les traduccions audiovisuals, al seu torn, haurien de preservar aquests elements per cercar la naturalitat dels textos meta en diferents llengües (Zabalbeascoa 2012, p. 75).

2.1. L’ús de castellanismes en els productes audiovisuals en català

L’exemple de dalt, en què trobem calcs del castellà, ens serveix per introduir una qüestió àmpliament debatuda darrerament als mitjans i a les xarxes en relació amb el model de llengua de Televisió de Catalunya: la cerca de versemblança per part dels creadors audiovisuals de l’àmbit català ha motivat que, a sèries televisives recents com ara *Merlí* (Veranda TV, 2015) o *Drama* (Radiotelevisión Española i El Terrat, 2020) els personatges adolescents facin servir un català caracteritzat per nombroses interferències lingüístiques del castellà. En aquestes produccions, els guionistes cerquen un “llenguatge proper amb l’espectador” i permeten que els actors joves “el fa[cin] seu i l’adapt[en] a un vocabulari propi en el qual se sent[en] còmodes”.¹

Des de la sociolingüística, aquesta mena d’interferències català-castellà, així com l’alternança de codis entre totes dues llengües, estan documentades en la parla real de les persones bilingües (Payrató 1985), és a dir, que no són una invenció dels guionistes actuals. Alguns sectors del públic i de l’àmbit acadèmic, però, sovint les perceben com una transferència negativa, com una forma de colonització lingüística dels productes audiovisuals en llengua catalana: això es deu, probablement, al fet que el model de llengua i de traducció de Televisió de Catalunya dels anys noranta incloïa un nombre molt més reduït d’interferències d’aquest tipus, sota

1. - <<https://www.naciodigital.cat/noticia/128607/aixi/sera/darrera/temporada/serie/merli/segons/seu/creador>> [27.08.2020].

la premissa que “[t]otes les llengües disposen d’un repertori ric i genuí [d’estructures col·loquials] que contribueixen decisivament a donar fluïdesa i naturalitat als diàlegs” (Televisió de Catalunya 1997, p. 12)². Així, per exemple, Bibiloni (2016, par. 2) denuncia el fet que a la televisió actual “entre dues paraules acceptades per la normativa, una de les quals és un hispanisme, s’us[en] sistemàticament aquesta i no l’alternativa genuïna”.

2.2. L’anglès americà i l’anglès britànic: llengües de bons i de dolents?

Diversos autors han abordat el tema de l’americanització de l’anglès (britànic) arran de l’exposició dels parlants britànics als productes nord-americans (Murphy 2017) i el “mite d’un anglès estàndard” (Lippi-Green 1997, p. 53) present als productes nord-americans a què dediquem l’apartat 3. No entrarem aquí a tractar en detall la noció de llengua estàndard, però sí que volem deixar constància d’un fet estudiat a la bibliografia especialitzada: la varietat d’anglès que se’ns presenta als productes audiovisuals com a neutra o estàndard perpetua estructures desiguals en la societat i relacions de poder.

Lippi-Green (1997) explica en profunditat com s’han promogut els estereotips lingüístics a les produccions de les *major* nord-americanes. Fins i tot a produccions infantils com ara *Aladdin* (Disney, 1992) o *El rei lleó* (Disney, 1994) trobem com els personatges “bons” parlen en la varietat nord-americana considerada estàndard i els “dolents” fan servir l’anglès britànic³. També ocorre amb altres varietats de l’anglès: en una versió prèvia ja

no disponible del curt *Els tres porquets* (Disney, 1933), trobem, per exemple, un llop que parla *jiddisch*.

Les sèries policiaques nord-americanes recents també són un bon exemple de l’ús dels accents “forans” (és a dir, que no segueixen la norma imposada als mitjans) amb una intenció de representació negativa de les persones migrants: és relativament freqüent que els sospitosos d’haver comès un delictes siguin persones que, tot i que s’expressen en anglès, ho fan “amb accent”. A la sèrie *Castle* (ABC Studios, 2009) va ser molt criticat el cas d’un sospitós interpretat per un actor nord-americà que imitava —sense èxit, segons la recepció— la varietat de l’anglès *geordie* pròpia del nord-est d’Anglaterra.⁴

2.3. L’espanyol neutre en la traducció audiovisual a l’Amèrica Llatina

Des del punt de vista de la traducció audiovisual, el cas de l’espanyol neutre mereix una atenció especial. Es tracta d’una varietat d’espanyol que es fa servir en el doblatge a l’Amèrica Llatina, amb la intenció que tot el territori l’entengui; un objectiu que els experts consideren de caire marcadament “comercial” i “una mica ambiciós” (Scandura 2019, p. 30). En el doblatge a l’espanyol neutre es prenen decisions sobre què ha de ser considerat “neutre” per a una població de prop de 450 milions d’hispanoparlants procedents de 22 països diferents (Instituto Cervantes 2018, a Scandura 2019, p. 30). El resultat en són traduccions amb un lèxic artificial que evita al màxim els regionalismes —és a dir, que no promou la riquesa lèxica d’àmbit més

2.- La mateixa idea es defensa avui al portal *ésAdir*: <<https://esadir.cat/traduccio/lallengua>> [27.08.2020].

3.- Per aprofundir sobre aquestes qüestions i sentir un comentari d’exemples, cf. Santilli et al. (2020a).

4.- Se’n va parlar àmpliament a la premsa britànica. Cf., per exemple: <<https://www.thesun.co.uk/archives/tv-old/1074092/is-this-geordie-accent-on-us-tv-show-castle-the-worst-ever-listen-and-be-amazed/>>, <<https://www.standard.co.uk/showbiz/celebrity-news/us-actor-slammed-for-terrible-geordie-accent-on-castle-a3196056.html>> o <<https://www.telegraph.co.uk/news/newstopics/howaboutthat/12183759/US-TV-show-features-the-worst-attempt-at-a-Geordie-accent-you-will-ever-hear.html>> [27.08.2020].

local— o bé que abusa de regionalismes de zones amb un nombre més gran de parlants, com ara Mèxic, així com dels anglicismes del tipus *smoothie*⁵, que van en detriment de les formes pròpies. A part del lèxic, en espanyol neutre també es veuen afectades les estructures sintàctiques més genuïnes, que sovint són substituïdes per fórmules més senzilles, tot i que no sonin del tot naturals. Els espectadors, però, ja estan avesats a aquesta varietat d'espanyol que consumeixen cada dia.

Els tres casos presentats succintament aquí ens ajuden a veure que la colonització lingüística no només té lloc entre llengües, sinó que la influència que poden exercir els models de llengua dels productes audiovisuals dins d'una mateixa llengua és notable. Tot i que aquest és un tema que caldria analitzar amb deteniment, és fàcil pensar que el consum habitual de diàlegs que contenen influències formals d'altres llengües per part de la població pugui modificar les nostres actituds lingüístiques cap a la llengua pròpia i cap a les llengües o varietats més influents. Igualment, l'ús de certs models de llengua pot arribar a donar lloc a canvis lingüístics en sentit ampli en les llengües de consum, en el cas que els parlants adoptin les influències formals a què es veuen exposats en la parla habitual.

3. L'HEGEMONIA DELS PRODUCTES AUDIOVISUALS NORD-AMERICANS PRODUÏTS EN LLENGUA ANGLESA

Una ullada a la llista de les 57 pel·lícules més vistes de la història arreu del món, publicada a l'IMDb (2018), no deixa cap dubte sobre

l'hegemonia dels productes audiovisuals dels Estats Units en el nostre context: la totalitat de les pel·lícules que s'hi inclouen són produïdes o coproduïdes als Estats Units i els diàlegs de la seva banda sonora original són en anglès. A la llista destaca, per exemple, la presència de nombrosos títols de la factoria Disney, els quals van tenir una recepció prou positiva per part del públic de diferents països a partir de la Segona Guerra Mundial (Wasko et al. 2001). La tendència no varia gaire si ens fixem en el llistat de les deu produccions més vistes a Netflix a l'Estat espanyol⁶, en què tan sols trobem dues produccions pròpies davant de vuit de nord-americanes. A HBO Espanya, només dues de les 50 sèries més vistes són de producció pròpia; la resta són, també, nord-americanes⁷. En el cas de YouTube, el llistat dels 30 vídeos més vistos arreu del món⁸ inclou en la seva totalitat videoclips musicals en llengua anglesa (25) i espanyola (5).

Aquestes dades no són sorprenents si tenim en compte que durant el segle xx els Estats Units van tenir la capacitat econòmica per enregistrar i distribuir productes d'entreteniment (Murphy 2017, par. 5). Pel que fa al cas concret de les sèries de televisió nord-americanes més recents, tampoc no és estrany que hagin despertat interès, ja que fins i tot s'ha dit que les produccions de finals dels noranta i de la primera dècada del segle XXI han donat lloc a una “tercera edat daurada de la televisió” (cf. Benschichà López 2015). L'hegemonia d'aquests productes ha tingut rellevància des del punt de vista lingüístic: la llengua anglesa ha generat “fascinació sobre les ments” en acompanyar la difusió dels

5.- Per a una explicació actualitzada de la situació de l'espanyol neutre i comentari de nombrosos exemples, cf. Santilli et al. (2020b).

6.- <<https://www.elcorreo.com/culturas/tv/lo-mas-visto-netflix-series-peliculas-20200226101609-nt.html?ref=https://www.google.com>> [25.08.2020].

7.- <<https://es.hboespana.com/lists/most-popular-series/ca2ec8f8-99ef-456d-8473-44f42bc4c567>> [25.08.2020].

8.- <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most-viewed_YouTube_videos> [25.08.2020].

béns culturals —d'aquí sorgeixen, en part, les reaccions contra l'ús abusiu de l'anglès a la televisió— (Guyot 2010, p. 51, traducció pròpia) i ha comportat la marginalització progressiva de les idiosincràsies lingüístiques (*ibid.* p. 48) i, per tant, culturals. A la llarga, l'influx desproporcionat de productes nord-americans *mainstream* arreu del món podria veure compromès el principi que “totes les persones tenen el dret que la comunicació audiovisual es presti a través d'una pluralitat de mitjans [...] que reflecteixin el pluralisme ideològic, polític i cultural de la societat” reflectit, per exemple, a la llei que regula els mitjans audiovisuals a Catalunya, de 2010.

Podem destacar l'impacte que han tingut les plataformes VOD per difondre els continguts nord-americans a països com ara l'Índia, una gran potència pel que fa a la producció cinematogràfica —les pel·lícules s'hi roden majoritàriament en hindi, però la varietat arriba a una vintena d'idiomes—, en què fa menys de quinze anys la presència del cinema nord-americà, era “marginal” i representava “menys del 4 per cent del mercat” (Cruz Bárcenas, 2007). Tant Amazon com Netflix han cercat arribar a més consumidors en aquest país, especialment potenciant les produccions locals, cosa que ha estat possible perquè hi ha hagut un augment considerable de la població amb connexió a Internet (Such 2018).

4. LES MODALITATS DE TRADUCCIÓ AUDIOVISUAL: ALGUNES REFLEXIONS PEL QUE FA A LA DIVERSITAT LINGÜÍSTICA

Ara bé, com consumim aquests productes enregistrats inicialment en llengua anglesa (o en altres llengües, si és el cas)? No cal dir que la traducció audiovisual fa possible que els productes audiovisuals traspassin fronte-

res i arribin a públics més amplis. En aquest apartat apuntem aspectes relacionats amb la diversitat lingüística pel que fa a tres grans modalitats de traducció audiovisual: el doblatge, la subtitulació i les veus superposades.

Dins del marc de la traducció audiovisual, en aquest apartat ens aturem també a observar com l'oferta lingüística dels serveis d'accessibilitat com ara l'audiodescripció o la interpretació en llengües de signes pot suposar limitacions a l'hora d'accedir als continguts en certes llengües per part de les persones amb discapacitat, en primer terme, i de tots els usuaris, en general.

4.1. El doblatge i la subtitulació

Les dues modalitats de traducció audiovisual més conegudes són el doblatge i la subtitulació. El doblatge consisteix en “una modalitat de traducció audiovisual gravada i amb planificació prèvia en què la versió traduïda substitueix les veus originals tot mantenint diversos tipus de sincronies” (Matamala 2019, p. 83), mentre que la subtitulació és “una modalitat en què al contingut audiovisual original s'hi afegeix un text escrit perquè en reproduïx els elements lingüístics i, en alguns casos, els elements sonors no lingüístics, tot mantenint la sincronia amb la imatge” (*ibid.* p. 127). Sabem que històricament la tria d'una modalitat de traducció o d'una altra ha obeït a diferents motius, que Chaume (2003, pp. 28-29) resumeix en els termes següents:

- l'estatus de la llengua del país en què es reproduïx la pel·lícula: segons Gambier i Suomela-Salmi (1994, p. 243) els països amb una “llengua menor”, no dominant, solen decantar-se per la subtitulació;
- la tradició: el cost econòmic de canviar els hàbits de consum de la població d'un país podria ser molt alt;

- el nivell cultural de cada país: els països en què, per norma general, la població no domina l'anglès, difícilment optaran per la subtitulació;
- possibles reivindicacions polítiques, dirigides, per exemple, a protegir la llengua pròpia tot optant pel doblatge per a les produccions importades.

Pel que fa al segon i el tercer punt, afegim que als països tradicionalment subtituladors, com ara els Països Baixos, Suècia, Portugal o Romania, el doblatge normalment és present en el cas de la ficció infantil. És a dir, que l'edat del públic meta, més enllà del nivell cultural, també és un factor que tradicionalment es té en compte pel que fa a la tria d'una modalitat o d'una altra.

Pel que fa al darrer punt, val a dir que durant el segle passat, el doblatge es consolidava a països amb governs dictatorials que imiten la política del Tercer Reich envers les produccions estrangeres, “una influència exterior que amenaçava el totalitarisme de la política [de Hitler]” (Chaume 2003, p. 47). A l'Estat espanyol, la dictadura franquista imposa legalment el doblatge el dia 23 d'abril de 1943 (Gómez Castro 2016, p. 45). A prop d'aquesta data, la revista *Primer plano* feia les declaracions següents pel que fa al doblatge en llengua castellana (Galán 1981):

Entre los objetivos concretos de la gran misión hispánica reservados al cine, ninguno más trascendental, ninguno de necesidad más inmediata y apremiante que el de conservar la pureza del idioma castellano en todos los ámbitos del imperio hispánico.

El fet que, com s'ha expressat a dalt, la modalitat de doblatge permeti la substitució del text de partida per la traducció audiovisual, va donar —i pot donar encara— lloc a diverses formes de censura i de “manipulació ideològica” (Gómez Castro 2016) que

cercaven transmetre certs valors al país en què s'exhibien els productes importats, en detriment de les formes de fer o dels valors nord-americans. Un cas conegut és la modificació de l'argument de la pel·lícula *Mogambo* (Metro-Goldwyn-Mayer, 1953) en la versió espanyola, en què un matrimoni passa a ser una parella de germans per evitar introduir la idea d'adulteri al film. La censura no sempre s'aplicava als diàlegs, sinó que també n'eren objecte altres components del text audiovisual: Gómez Castro (2016) proporciona exemples de manipulació de la imatge i del text en diverses adaptacions filmiques de novel·les durant l'època franquista.

La Xina serveix com a exemple de canvi en les tendències de consum audiovisual d'un país. Tal com s'explica a Jin i Gambier (2018, p. 33), des del 1949 i fins els anys noranta, el doblatge era la modalitat de traducció audiovisual dominant al país, ja que una gran part de la població no havia estat escolaritzada o bé no tenia coneixements d'anglès. Ara que des de finals dels anys setanta l'anglès és una matèria obligatòria a l'ensenyament a la Xina, en canvi, la majoria de pel·lícules es tradueixen en totes dues modalitats i cada cinema tria quina versió del film vol exhibir, en funció de les preferències dels clients. Per norma general, trien la versió doblada les persones no escolaritzades i els infants. En el cas dels productes audiovisuals disponibles a les plataformes VOD, l'opció preferida és la subtitulació, cosa que no sorprèn si tenim en compte que, en general, els usuaris de les plataformes són persones més aviat joves i, per tant, probablement formades en llengua anglesa.

Precisament és en aquestes plataformes que habitualment s'obre el ventall d'opcions per consumir els continguts en diferents llengües. Sabem que es tracta, en molts casos, de plataformes d'àmbit internacional, amb seu a diferents països. Els usuaris tenen

Seu de Netflix	Versions disponibles	
	Audio	Subtítols
Argentina	danès, alemany, anglès, espanyol, italià, danès (amb audiodescripció)	anglès, anglès [CC], àrab, danès [CC], espanyol, italià
Estat espanyol	danès, alemany, anglès, espanyol, francès, danès (amb audiodescripció)	anglès, anglès [CC], àrab, danès [CC], espanyol, romanès
Estats Units	danès, alemany, anglès, espanyol, francès, danès (amb audiodescripció)	anglès, anglès [CC], danès [CC], xinès simplificat, xinès tradicional, espanyol
Itàlia	danès, alemany, anglès, francès, italià, danès (amb audiodescripció)	alemany, anglès, anglès [CC], danès [CC], francès, italià

Taula 1. Versions de doblatge i subtitulació disponibles a diferents seus de Netflix per a una mateixa sèrie: *The Rain* (Miso Film, 2018).

l'opció de personalitzar la seva experiència amb els continguts. Netflix Espanya ofereix continguts d'àudio en 14 llengües (alemany, anglès, àrab, basc, búlgar, cantonès, català, espanyol, francès, gallec, italià, mandarí, portuguès i romanès)⁹, tot i que l'oferta varia enormement d'una llengua a una altra: trobem, per exemple, tres continguts en búlgar (tots tres d'animació infantil), o bé un sol producte en gallec, davant de nombrosos productes disponibles en castellà. Pel que fa a la subtitulació, hi trobem continguts subtitulats en 12 llengües (alemany, anglès, àrab, basc, búlgar, català, espanyol, francès, italià, portuguès, romanès i xinès simplificat). De nou, les diferències d'oferta d'una llengua a una altra són significatives: mentre que hi trobem un sol producte subtitulat en basc, n'hi ha 144 de subtitulats en xinès simplificat. Val a dir que, en molts casos, a la seu espanyola de plataformes com Netflix o HBO trobem els productes nord-americans només en versió original en anglès i doblada en castellà, i subtitulades en aquestes mateixes llengües; a l'entreteniment als canals de la televisió digital, igualment, els usuaris de cada país acostumen a trobar l'àudio en versió original i l'oferta de doblatge i/o subtitulació (d'acord amb la tradició del país) en la llengua pròpia.

El fet que una versió en una llengua determinada existeixi no vol dir que estigui disponible a totes les plataformes, ja que les traduccions audiovisuals estan subjectes a drets d'autor i això depèn dels acords entre les productores i les distribuïdores. Igualment, que una plataforma compti amb els drets de traducció i tingui disponible la versió traduïda d'un contingut cap a certa llengua no significa que la versió en aquesta llengua s'ofereixi a tots els països en què la plataforma estigui activa. La Taula 1 mostra, a tall d'exemple, una comparació de l'oferta actual de llengües de traducció de la sèrie danesa *The Rain* (Miso Film, 2018), distribuïda per la plataforma Netflix, a Argentina, l'Estat espanyol, els Estats Units i Itàlia. Si ens hi fixem, criden l'atenció aspectes com ara que el xinès no s'ofereixi a l'Estat espanyol, en què hi ha prop de 225.000 persones migrades des de la Xina (dades de l'INE de 2020) o que els subtítols en àrab no s'ofereixin als Estats Units, en què d'acord amb l'Arab American Institute resideixen 3.700.000 usuaris potencials d'aquesta llengua (dades de 2016).

Com podem veure a la taula, alguns subtítols van acompanyats de la sigla [CC] (*closed captions*). Es tracta de les versions subtitulades per a persones sordes, les quals in-

9.- Desconexem per què el llistat estàndard d'àudio i subtítols no incorpora llengües com el danès o l'hindi, en les quals hi ha productes disponibles. És a dir, és possible que el llistat de llengües que la plataforma ofereix als clients sigui erroni o estigui desactualitzat.

clouen, a més del text subtitulat seguint uns paràmetres que poden diferir lleument dels subtítols interlingüístics generals, les indicacions necessàries per a la correcta identificació dels personatges, dels efectes sonors que siguin útils a qui no sent l'àudio, etcètera (Matamala 2019, pp. 171-198). Tot i que en aquest article no tractarem la subtitulació per a sords com a modalitat de traducció audiovisual independent, volem subratllar el fet que l'oferta de subtitulació per a persones sordes sigui, tant a l'exemple com en línies generals a les plataformes VOD, molt més limitada que l'oferta de subtitulació interlingüística general. Aquest fet, tal com ocorre amb l'audiodescripció, limita les opcions de les persones amb discapacitat d'accedir als productes en llengües diverses.

Finalment, és interessant aturar-se a comentar dos fenòmens en expansió a les xarxes directament relacionats amb el doblatge i la subtitulació i que contribueixen a la distribució dels continguts audiovisuals actuals entre països que parlen llengües diferents: el *fan-dubbing* i el *fansubbing*. Es tracta de traduccions audiovisuals desenvolupades per persones i, sovint, comunitats ben organitzades (Zhang i Cassany 2019), no necessàriament formades en traducció, realitzades sense ànim de lucre. D'acord amb Jin i Gambier (2018, p. 30), a la Xina, un dels països en què destaca la qualitat dels textos produïts per aquestes comunitats, el *fansubbing* neix com a resposta a la insatisfacció dels usuaris i seguidors dels productes audiovisuals davant dels processos lents d'importació i traducció de continguts —cal tenir en compte que, a la Xina, la majoria de productes audiovisuals són traduïts per quatre empreses estatals que es reparteixen la feina de forma aproximadament equitativa—, l'oferta limitada de productes audiovisuals i la censura a què es veuen sotmesos els canals oficials. Malgrat que l'activitat del *fan-dubbing* i el *fansubbing* acostuma a tenir lloc fora del marc

legal que protegeix els drets d'autor dels productes audiovisuals i, per tant, ha estat durament criticat, països com la Xina veuen en aquests seguidors-traductors uns veritables “herois de la comunicació intercultural” (Jin i Gambier 2018, p. 30, traducció pròpia). En efecte, la bibliografia especialitzada considera que aquesta activitat és un clar exemple de “cibercultura” i de “cultura participativa” del nostre temps (vegeu les aportacions de diversos autors a Zhang i Cassany 2019, p. 622).

4.2. Les veus superposades

Una altra modalitat de traducció audiovisual interessant des del punt de vista de la diversitat lingüística són les veus superposades (*voiceover*), en què “la traducció se sent per sobre de la veu original, excepte al principi (i sovint al final) de cada unitat, en què se sol sentir només la veu original” (Matamala 2019, p. 110). Com que la banda sonora original no se suprimeix, sinó que s'hi afegeix un enregistrament de veu amb la traducció, aquesta modalitat visibilitza la llengua que fa servir la persona que parla.

És la modalitat que als països occidentals sovint trobem per traduir documentals o altres continguts de no-ficció. Fins i tot, recentment, trobem plataformes que ofereixen continguts experimentals, productes de gèneres híbrids, en aquesta modalitat de traducció: és el cas de *Couples Therapy* (Showtime, 2019), una sèrie documental protagonitzada per una psicòloga i quatre parelles reals. Als països de l'Europa de l'Est, en canvi, els espectadors estan acostumats a veure les pel·lícules traduïdes amb veus superposades al cinema —lluny de ser una pràctica per a llengües amb una quantitat reduïda de parlants, les veus superposades són habituals fins i tot per a llengües com el rus, que actualment compta amb més de 270 milions de parlants—.

4.3. L'audiodescripció

L'audiodescripció és una modalitat de traducció audiovisual que consisteix a “traduir les imatges en paraules, és a dir, consisteix a traslladar els elements visuals —i també certs elements sonors difícils de comprendre sense les imatges— a elements lingüístics sonors” (Matamala 2019, p. 199). És, així, una modalitat de traducció intersemiòtica, tradicionalment adreçada a les persones amb discapacitat visual que no tenen accés a les imatges del text audiovisual. Cada cop és més freqüent trobar productes audiovisuals audiodescrits tant a la televisió com a les plataformes VOD. En el moment d'escriptura d'aquest article, Netflix Espanya ofereix al voltant de 150 títols amb audiodescripció¹⁰ i Movistar+ n'ofereix 40¹¹. És previsible que el nombre d'audiodescripcions en espanyol augmenti en el futur proper, ja que el passat 26 de juny el Ministerio de Cultura y Deportes de l'Estat espanyol va aprovar l'Ordre CUD/582/2020, segons la qual la concessió d'ajudes públiques al cinema espanyol comptarà amb la incorporació necessària de mesures d'accessibilitat universal, inclosa l'audiodescripció¹².

Si ens referim a l'audiodescripció en aquest article és perquè aquesta modalitat de traducció també té conseqüències en l'accés de les persones amb discapacitat visual a productes en diferents llengües. El més habitual és que l'audiodescripció dels productes estrangers s'elabori a partir de la versió doblada i s'incorpori a aquesta versió, de manera que el producte final sigui un film o sèrie monolingüe en la llengua meta. Igualment,

per motius de *copyright*, és freqüent que les plataformes VOD ofereixin només la versió audiodescrita en la llengua del país d'emissió del film —aquest és el cas, per exemple, de Movistar+ a l'Estat espanyol. Així, per a una persona cega usuària d'aquesta plataforma no és possible de veure una sèrie nord-americana en anglès amb l'audiodescripció que li facilita l'accés als continguts: ha de triar si s'estima més escoltar la banda sonora original (sense audiodescripció) o tenir accés al contingut visual del text audiovisual (consumint la totalitat del producte, inclosa l'audiodescripció, en castellà).

Un altre aspecte rellevant pel que fa a la diversitat lingüística i l'audiodescripció és que, habitualment, aquesta modalitat de traducció incorpora audiosubtítols que tradueixen possibles terceres llengües presents en els productes audiovisuals (vegeu l'apartat 5). En trobem un cas recent a la sèrie *Les de l'hoquei* (Brutal Media, 2019), en què Florencia, el personatge interpretat per l'actriu Asia Ortega, parla en espanyol d'Argentina i en *Pela*, personatge interpretat per l'actor Xúlio Abonjo, parla castellà, en contrast amb la resta de personatges de la sèrie, els quals, excepte en alguns casos quan es dirigeixen a aquests dos personatges, parlen català. A la banda sonora original aquest contrast de llengües es percep sense cap dificultat: cap varietat d'espanyol no està marcada, mentre que quan a la sèrie s'introdueixen altres llengües, com ara el portuguès, aquestes llengües sí que se subtitulen (vegeu la Figura 1, en què a la versió sense subtítols activats se subtitula en català una conversa de xat en portuguès). A l'audiodescripció en català pu-

10.- El total del llistat són 162 títols. No obstant això, una anàlisi de cadascun dels títols del llistat revela que no tots els títols etiquetats com a audiodescrits inclouen, de fet, una audiodescripció disponible. En molts casos, igualment, trobem audiodescripcions en anglès, o bé en altres llengües, però no en castellà; en trobareu un exemple a la Taula 1, en què l'audiodescripció disponible es en llengua danesa.

11.- És important destacar que els usuaris d'aquesta plataforma només poden consumir els productes audiodescrits des del televisor, i no des dels dispositius mòbils, situació que implica una restricció clara d'accés.

12.- <<https://www.boe.es/eli/es/o/2020/06/26/cud582/dof/spa/pdf>> [25.08.2020].



Figura 1. Subtitulació en català d'una seqüència en portuguès en una sèrie rodada en català, a la plataforma Netflix.

blicada a Televisió de Catalunya i Netflix, en canvi, s'opta pels audiosubtítols per traduir les intervencions dels personatges que parlen castellà (per exemple, la frase *No lo sabe ni mi vieja*, al capítol 6, s'audiosubtitula com a *No ho sap ni la meva mare*), amb una veu que se superposa a la veu dels actors, cosa que té com a conseqüència que la persona usuària de l'audiodescripció no tingui el mateix accés a la diversitat de llengües que té l'usuari de la versió original en català.

Volem esmentar, finalment, que a països en què conviuen una gran diversitat de dialectes, com ara la Xina, l'oferta és essencialment d'audiodescripció en xinès estàndard i la majoria d'audiodescriptors són persones voluntàries sense formació específica en aquest àmbit (Tor-Carroggio i Casas-Tost 2020). Són països, per tant, en què la comprensió i l'accés als productes audiovisuals de sectors de la població que no dominin aquesta varietat lingüística es pot veure compromesa.

4.4. La interpretació en llengües de signes

Tal com explica Matamala (2019, pp. 155-156), la interpretació dels continguts audiovisuals pot tenir lloc de diferents maneres, principalment entre dues llengües orals (per

exemple, la interpretació simultània d'una entrevista a la televisió de l'anglès al català) o entre una llengua oral i una llengua de signes. Aquí volem incidir breument en el segon tipus d'interpretació, i ens centrem en els casos de les llengües de signes espanyola i catalana i en la seva presència a les plataformes actuals.

La llengua de signes espanyola compta amb prop de 100.000 usuaris signants i la llengua de signes catalana, amb 25.000. Són llengües cooficials al nostre entorn i, en compliment de la legislació vigent, és habitual que trobem continguts interpretats en aquestes llengües a la televisió, com ara els telenotícies. Si ens referim als productes d'entreteniment, en canvi, en què les produccions filmiques rodades íntegrament en llengua de signes són molt infreqüents —fora de l'Estat, n'és una excepció el drama ucraïnès *The Tribe* (Slaboshpytskiy, 2014), protagonitzat per un jove sord—, les persones usuàries de les llengües de signes habitualment han de recórrer als serveis d'interpretació si volen consumir productes d'entreteniment en la seva llengua materna o d'aprenentatge.

Fins ara, grans plataformes com Netflix, Amazon Prime o HBO no ofereixen aquest servei d'interpretació. Movistar+ ofereix actualment 242 títols en llengua de signes espanyola: tot i que caldria un estudi de recepció amb els usuaris per validar aquesta intuïció, un aspecte positiu de la proposta d'aquesta plataforma és que l'intèrpret apareix a la pantalla amb una mida gran en proporció al producte interpretat i sense una finestra específica, de manera que no sembla un element absolutament independent del producte interpretat, sinó que s'hi integra satisfactòriament i hi té un paper predominant —vegeu, a la Figura 1, un exemple extret de la sèrie *Merlí: Sapere Aude* (Movistar+, 2019)—. En estudis de recepció anteriors, els usuaris han expressat que la mida de l'intèrpret és el paràmetre

que consideren més important per garantir l'accessibilitat del producte (Bosch-Baliarda et al. 2020, p. 114).

Matamala (2019, p. 158) assenyala l'oferta més aviat reduïda de productes d'entreteniment interpretats en llengua de signes catalana: comptem, de moment, amb el portal específic WebVisual TV. L'autora esmenta l'aplicació d'accessibilitat Whatscine, que ofereix l'opció d'incloure-hi interpretació en llengües de signes, com a una solució possible per incrementar l'oferta en llengua de signes catalana. De fet, portals específics impulsats des del territori catalanoparlant, que volen difondre la llengua catalana, com ara Filmin, en canvi, no ofereixen en cap cas interpretació en llengua de signes catalana.

5. ELS PRODUCTES AUDIOVISUALS MULTILINGÜES

A l'apartat 4.3 hem parlat del cas de la Florencia, un personatge de ficció argentí, hispanoparlant, que apareix en una sèrie filmada en llengua catalana. En un context en què, com també hem reflectit abans, els creadors audiovisuals cerquen la versemblança de les accions que narren, la representació de persones migrants que parlen llengües diferents de la llengua principal del film o sèrie és habitual. En el món global, efectivament, el flux de persones és una constant, i els guionistes han expressat que recorren a la diversitat lingüística de forma intencionada, per compromís social i per crear històries que l'espectador experimenti com a autèntiques (de Higes Andino 2014). Ens trobem, així, en una situació complexa: mentre que la majoria de productes audiovisuals originals aposten per dues o tres llengües de producció, continuem considerant que la diversitat lingüística és



Figura 2. Interpretació en llengua de signes espanyola a la plataforma Movistar+.

atractiva per al públic i reflex, al capdavall, de la nostra realitat.

Els projectes de recerca Trafilm i MUFITAVI¹³, liderats des de la Universitat Pompeu Fabra (Barcelona), han estudiat a fons la presència de les anomenades terceres llengües als productes audiovisuals i les solucions adoptades des de la traducció audiovisual per reflectir-les (o no) als textos traduïts. La recerca ha partit d'aportacions prèvies sobre la representació de "l'altre" en la ficció televisiva, com ara les de Bleichenbacher (2008, 2012), que va analitzar les funcions de les llengües estrangeres a les pel·lícules de Hollywood i va mostrar com, sovint, els personatges representats parlants de terceres llengües eren altament estereotipats amb connotacions negatives, semblants a les que hem pogut observar en comentar els accents que es desvien de l'anglès americà estàndard a l'apartat 2.2 —de fet, els accents forans poden estudiar-se fàcilment des de la perspectiva de les terceres llengües—.

Així, els estudis més recents han establert les funcions principals de les terceres llengües als productes que consumim: es fan servir per caracteritzar els personatges, per subrat-

13.- Podeu consultar la informació relativa a tots dos projectes al web <<http://trafilm.net/>> [27.08.2020].



Figura 3. Personatges estereotipats a la sèrie *Dexter* (Showtime, 2016). A l'esquerra, dos personatges hispanoparlants; a la dreta, dos personatges que fan servir la varietat d'anglès nord-americana.

llar estereotips, per reforçar els arguments, per fer més dramàtiques algunes escenes (per exemple, si un personatge no entén el que s'està dient en una situació d'emergència) i amb finalitats humorístiques, entre d'altres (Corrius et al. 2020). Si ens fixem, per exemple, en la sèrie *Dexter* (Showtime, 2006), ambientada a Miami, en què alguns personatges recorren a l'alternança de codi espanyol-anglès, la llengua espanyola s'hi introdueix amb diverses d'aquestes finalitats: alguns dels personatges que la fan servir estan caracteritzats com a més excèntrics mitjançant altres elements més enllà de la llengua, com ara la forma de vestir. Vegeu, a la Figura 3, la imatge dels policies Maria LaGuerta i Angel Battista (hispanoparlants a la sèrie), que duen estampats animals i florals, contrastada amb la de dos policies que només fan servir l'anglès nord-americà, vestits amb camisa fosca i americana.

Malgrat que la idea de les terceres llengües sembla obrir la porta a la presència de llengües menys conegudes, la base de dades del projecte Trafilm, que compta actualment amb un corpus de 129 títols —116 dels quals tenen l'anglès com a llengua principal—, ens demostra que, de nou, les llengües europees amb més parlants i la varietat d'espanyol

de l'Amèrica Llatina són les que acostumen a aparèixer més freqüentment als productes audiovisuals. La Taula 2 mostra un resum de les llengües presents a les pel·lícules d'aquesta base de dades. Tot i que Trafilm també analitza les llengües inventades, com ara el *pàrsel* de la saga *Harry Potter*, incloem aquí només les llengües reals identificades al projecte. S'hi han agrupat les llengües de signes perquè la base de dades no en proporciona la denominació específica en tots els casos.

Francès	75	Rus	3
Espanyol	63	Turc	2
Anglès	32	Portuguès	2
Italià	24	Polonès	2
Alemany	18	Urdú	1
Llengües de signes	13	Gujarati	1
Japonès	11	Ucraïnès	1
Àrab	6	Llatí	1
Hmong	6	Català	1
Xinès	5	Hebreu	1
Hindi	4	Grec	1
Hongarès	3	Txec	1
Suec	3		

Taula 2. Presència de terceres llengües als títols recollits a la base de dades Trafilm (resum de resultats d'elaboració pròpia).

Des del punt de vista de la traducció, el darrer aspecte que volem comentar és que l'anglès acostuma a fer-se servir com a llengua pont quan un producte audiovisual conté llengües minoritàries (Santamaria 2020, p. 180). Això ens parla, de nou, de la ubiqüitat de la llengua anglesa en el món audiovisual i de com pot arribar a modelar els missatges que, a través d'ella, es transmeten en llengües d'arreu del món.

6. REFLEXIONS FINALS

Aquest article ha ofert una panoràmica de qüestions relatives a la diversitat lingüística dels productes d'entreteniment que consumim, fent èmfasi especial en la traducció audiovisual com a medidora d'aquests productes. Hem vist que la televisió ens proposa models de llengua artificials d'entrada que poden, a la llarga, acabar amb les varietats lingüístiques pròpies de cada llengua, que ens trobem davant d'una clara colonització cultural per part dels productes nord-americans i les opcions que trobem, especialment a les plataformes VOD, per gaudir dels continguts en diversitat de llengües.

És cert que la situació actual de domini de l'anglès i dels productes nord-americans pot semblar poc engrescadora pel que fa a la diversitat lingüística, però ens afegim a la lingüista Murphy (2017) i defensem que som en un moment idoni per personalitzar la nostra experiència dels continguts al màxim i, el que és més, per crear-ne de nous. La tecnologia actual ens fa viure un moment d'intercanvi i no només de recepció. Hem parlat de les comunitats de *fansubbing*, que la Xina avui veu com a "herois" de la comunicació. Trobem ini-

ciatives engrescadores de creació de continguts per a llengües minoritàries —iniciatives personals, com la impulsada per Hugo Ruiz, amb continguts d'entreteniment en guaraní¹⁴ i iniciatives de caire institucional, com en el cas de la Xina, on des de fa setanta anys es desenvolupen projectes de traducció audiovisual a llengües com l'uigur o el kazakh per satisfer les necessitats d'entreteniment de les minories ètniques (Jin i Gambier 2018, p. 28)—. Els usuaris de la llengua catalana es mobilitzen a les xarxes per aconseguir que les plataformes emergents ofereixin doblatge en català¹⁵ i fins i tot generen noves plataformes específiques, compromeses des del punt de vista social.¹⁶ La tendència dels creadors audiovisuals a oferir continguts amb terceres llengües pot ajudar en gran mesura a visibilitzar llengües marginalitzades. Fora dels circuits *mainstream*, trobem festivals de cinema que porten produccions d'arreu del món. Davant la demanda, les plataformes ofereixen cada cop més serveis d'accessibilitat, i comencem a trobar entreteniment en llengües de signes. És, en definitiva, un moment clau que ens empodera per prendre decisions com a usuaris: què volem veure? I en quina llengua?

7. BIBLIOGRAFIA

- Arias-Badia, Blanca. (2020). *Subtitling television series: A corpus-driven study of Police procedurals*. Oxford: Peter Lang.
- Bakhtin, M. M. (2004/1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Ed. M. Holquist. Austin: University of Texas Press.
- Benchichà López, Noor Yasmina. (2015). *La tercera edad dorada de la televisión*.

14.- <http://anccom.socials.uba.ar/2019/08/23/yopara-de-los-ancestros-a-las-redes/?fbclid=IwAR1HU_qTzil-U0E9ZCpsFGYX3viRpBX_vJLzil-qHIEuFSnCcM6AgcZTuQzg> [27.08.2020].

15.- <<https://canvia.cat/volem-disney-en-catala/>> [27.08.2020].

16.- <<http://unilateral.cat/2020/06/01/neix-fibracat-tv-una-nova-televisio-en-catala-i-que-aposta-per-la-igualtat/>> [27.08.2020].

- Battlestar Galactica y las nuevas formas de pensar, hacer y consumir el drama televisivo norteamericano. Tesis doctoral. Universitat Ramon Llull.
- Bibiloni, Gabriel. (2016). Els castellanismes de la ràdio i la televisió públiques de Catalunya. <<https://bibiloni.cat/blog/?p=2419>>.
- Bleichenbacher, Lukas. (2008). *Multilingualism in the Movies: Hollywood Characters and Their Language Choices*. Tübingen: Francke Verlag.
- Bleichenbacher, Lukas. (2012). Linguicism in Hollywood Movies? Representations of, and Audience Reactions to Multilingualism in Mainstream Movie Dialogues. *Multilingua—Journal of Cross-Cultural and Interlanguage Communication*, 31(2). 155-176.
- Bosch-Baliarda, Marta, Olga Soler Vilageliu i Pilar Orero. (2020). Sign language interpreting on TV: a reception study of visual screen exploration in deaf signing users. *Monografías de traducción e interpretación*, 12. 108-143.
- Brumme, Jenny. (2008). Traducir la oralidad teatral: traducciones al castellano, catalán, francés y euskera de *Der Kontrabaß* de Patrick Süskind. A Jenny Brumme, Hildegard Resing i Amaia Zaballa (eds.). *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*. Madrid: Iberoamericana, 21-64.
- Brumme, Jenny. (2012). *Traducir la voz ficticia*. Berlín: De Gruyter.
- CAC. (2018). *Informe 2018. L'audiovisual a Catalunya*. Barcelona: Consell de l'Audiovisual de Catalunya.
- Chaume, Frederic. (2003). *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: Eumo.
- Corrius, Montse, Eva Espasa i Patrick Zabalbeascoa. (2020). The multilingual text: A challenge for audio description. A Montse Corrius, Eva Espasa i Patrick Zabalbeascoa (eds.), *Translating audiovisuals in a kaleidoscope of languages*. Berlín: Peter Lang. 147-171.
- Cruz Bárcenas, Arturo. (2007). India, nueva potencia mundial en cine. *La jornada*, 8 de gener de 2007.
- de Higes Andino, Irene. (2014). *Estudio descriptivo y comparativo de la traducción de filmes plurilingües: el caso del cine británico de migración y diáspora*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I.
- Forchini, Pierfranca. (2012). *Movie language revisited: Evidence from multidimensional analysis and corpora*. Nova York: Peter Lang.
- Galán, Diego. (1981). Continúan la censura y manipulaciones en el doblaje cinematográfico. *El País*, 11 d'octubre de 1981. https://elpais.com/diario/1981/10/11/cultura/371602810_850215.html
- Gambier, Yves i Eija Suomela-Salmi. (1994). Subtitling: A type of transfer. A Federico Eguíluz José Miguel Santamaría López, Vickie Olsen, Raquel Merino-Álvarez i Eterio Pajares Infante (coords.), *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitòria-Gasteiz: Universitat del País Basc. 243-252.
- Gómez Castro, Cristina. (2016). Ideological Manipulation in the Form of Official Censorship: Audiovisual Tie-ins of Bestselling Novels in Spain under Franco. *Altre modernità: Rivista di studi letterari e culturali* 2/2016. 42-57.
- Guyot, Jacques. (2010). La diversidad lingüística en la era de la mundialización. *Historia y Comunicación Social*, 15. 47-61.
- IMDb (2018). The real most watched films of all time. <https://www.imdb.com/list/ls066038053/>
- Instituto Cervantes. (2018). El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2018. https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_18/default.htm
- Jin, Haina i Yves Gambier, Y. (2018). Audiovisual Translation in China: A Dialogue between Yves Gambier and Jin Haina. *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1). 26-39.

- Lippi-Green, Rosina. (1997). *English with an accent*. Londres/Nova York: Routledge.
- Matamala, Anna. (2019). *Accessibilitat i traducció audiovisual*. Vic: Eumo.
- Murphy, Lynne. (2017). Is Americanization speeding up? <https://separatedbyacommonlanguage.blogspot.com/2017/02/is-americanization-speeding-up.html>
- Payrató, Lluís. (1985). *La interferència lingüística. Comentaris i exemples català-castellà*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes i Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Santamaria, Laura. (2020). Professional perspectives on multilingual films: In conversation with Isona Passola, Alex Brendemühl and Lluís Comes. A Montse Corrius, Eva Espasa i Patrick Zabalbeascoa, *Translating audiovisuals in a kaleidoscope of languages*. Berlín: Peter Lang. 173-181.
- Santilli, Damián, Blanca Arias-Badia i Guillermo Parra (dirs.). (2020a). *Traducción de textos audiovisuales con Patrick Zabalbeascoa*. [podcast]. <<http://www.ensincroniapodcast.com/1112315/4758977-episodio-1-traduccion-de-textos-audiovisuales-con-patrick-zabalbeascoa>>.
- Santilli, Damián, Blanca Arias-Badia i Guillermo Parra (dirs.). (2020b). *Español neutro con Gabriela Scandura*. [podcast]. <<http://www.ensincroniapodcast.com/1112315/4759427-episodio-2-espanol-neutro-con-gabriela-scandura>>.
- Scandura, Gabriela. (2019). El español neutro en la traducción audiovisual. *Revista CTPCBA*, 141. 30-31.
- Such, Marina. (2018). La gran apuesta de Netflix en la India. <<https://fuera series.com/la-gran-apuesta-de-netflix-en-la-india-d3272e57816c>>.
- Televisió de Catalunya. (1997). *Criteris lingüístics sobre traducció i doblatge*. Barcelona: Edicions 62.
- Tor-Carroggio, Irene i Helena Casas-Tost. (2020). Who is currently audio describing in China? A study of Chinese audio describer profiles. *Monografías de traducción e interpretación*, 12. 78-107.
- Wasko, Janet, Mark R. Phillips i Eileen R Mehan (eds.). (2001). *Dazzled by Disney*. Londres/Nova York: Cassell Academic Publishers.
- Wolff, Jurgen i Kerry Cox. (1988). *Successful Scriptwriting*. Cincinnati, OH: Writer's Digest Books.
- Zabalbeascoa, Patrick. (2012). Translating dialogues in audiovisual fiction. A Jenny Brumme i Anna Espunya (eds.). *The Translation of Fictive Dialogue*. Amsterdam: Rodopi. 63-78.
- Zhang, Leticia Tian i Daniel Cassany. (2019). *Revista Española de Lingüística Aplicada*, 32(2). 620-649.

[Les imatges que es reproduïxen en aquest treball tenen com a finalitat única la il·lustració per a la recerca].