

Per una teoria de la subtitulació d'òpera. Presentació de l'adaptació de subtítols de pantalla per a Òpera oberta

Joaquim Sala-Sanahuja

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain
joaquim.sala@uab.cat



Resum

A partir de sis anys d'experiència en la subtitulació multilingüe d'òpera, en el marc del projecte Òpera oberta, liderat pel Gran Teatre del Liceu de Barcelona i en què va col·laborar la Facultat de Traducció i d'Interpretació de la Universitat Autònoma de Barcelona, es delimiten les característiques essencials de la traducció d'aquest gènere, destinada a la retransmissió en viu per Internet. La tècnica de traducció, generalment literal i lleugerament compressiva, té en compte, igualment, el paper del text en el desenvolupament argumental i musical de l'obra. L'època i l'estil de cada òpera determinen, en conseqüència, un segon grau de tecnicitat. I, finalment, unes estratègies adaptades a la funció vocal, que determina una part del sentit.

Paraules clau: traducció teatral; subtitulació; Òpera oberta.

Abstract

After six years of experience in multilingual subtitling of opera, in the framework of Òpera oberta, led by the Gran Teatre del Liceu in Barcelona and with the collaboration of the Faculty of Translation and Interpreting of the Autonomous University of Barcelona, the essential characteristics of this kind of translation, intended to be broadcast live via Internet, are defined. The technique of translation, generally and literal slightly compressive takes into account also the role of the text in the story and in the musical development of the work. The age and style of each opera determine, therefore, a second level of technicality. Finally, strategies tailored to vocal function determine as well a part of the sense.

Keywords: theatre translation; subtitling; Òpera oberta.

Vull agrair en primer lloc l'ofertament que m'han fet els organitzadors d'aquestes Jornades de Traducció teatral de presentar la nostra feina de subtitulació en públic. Si la traducció en general ja tendeix a l'anonimat, la subtitulació sembla cosa de no ningú, i és gairebé una primícia de poder parlar-ne quan es parla de l'obra que la suporta. Haig d'aclarir, per començar, que, en el cas que ens ocupa, la subtitulació no és la del Gran Teatre del Liceu, que apareix en català a la part superior del teló, damunt l'escena, o a les pantalletes individuals de cada espectador (en català, en castellà o en anglès). Sinó que ha estat pensada especialment per a les retransmissions que arriben en directe, per Internet, a més de cinquanta universitats de diversos països, i que se superposen a la part inferior de la imatge, com qualsevol subtitulació televisiva, en el marc del programa Òpera oberta de divulgació operística en l'àmbit universitari.

Aprofito ara un incís per informar que, any rere any, la nostra universitat ofereix la possibilitat d'assistir a les retransmissions d'Òpera oberta, prèvia inscripció, a un gran nombre d'estudiants interessats en aquest gènere. La retransmissió, com ja he dit, és en directe, ara en alta definició, reproduïx exactament el ritual del teatre (actes, entreactes, etc), i va precedida d'una lliçó i d'una presentació tècnica.

La nostra col·laboració amb el programa Òpera oberta va començar el curs 2004-2005, a partir del conveni que es va establir entre el Gran Teatre del Liceu i la nostra Universitat Autònoma de Barcelona, en què van intervenir el Dr. Francesc Cortès, del Departament d'Art (àrea de Música) i el Servei de Treball Campus. En virtut dels acords que es van subscriure, corresponia a un equip d'estudiants i de professors de la Llicenciatura de Traducció i d'Interpretació d'adaptar al català, al francès i al portuguès la subtitulació de totes les òperes programades a Òpera oberta. Aquestes col·laboracions van durar fins al curs 2009-10.

Els estudiants que hi van participar, comptaven amb una beca que és si fa no fa equivalent al preu de la inscripció d'un curs (seixanta crèdits) i podien assistir a l'assaig general de l'òpera en què havien treballat.

La tria dels estudiants s'efectuava a partir de la combinació lingüística requerida (català A, francès A o B, i portuguès C), en nombre de 6 (3 parelles), i també es tenia en compte, com és natural, la seva competència.

Cal dir que, d'ençà del curs 2007-2008, el conveni es va ampliar amb la traducció al francès dels textos previs a la sessió (conferència, etc.), i del curs 2008-2009, amb la traducció dels mateixos textos al català. En el primer hi participaven tres estudiants més, de francès llengua A, i una professora delegada, en aquest cas la Dra. Françoise Lenoir. I en el segon, dos estudiants dirigits per la professora Judit Fontcuberta.

El mode operatiu, pel que fa a la subtitulació, era molt senzill. Ho era necessàriament perquè els participants es van renovant cada any i cal evitar, en conseqüència, un procés llarg i dificultós d'iniciació o d'aprenentatge. A partir d'una plantilla en Word que conté els subtítols en castellà de cada òpera, els estudiants, per parelles, realitzen la traducció al català, al francès i al portuguès.

Evidentment, la versió castellana de la subtitulació ja conté la distribució en pantalles (o marcs), una simplificació important que permet l'estudiant de centrar-se en la feina de traducció. Pel que fa al sentit, però, la nostra versió inicial

de referència no deixava de ser una versió truncada del llibret, sense didascàlia (acotacions) i sense menció de les veus (és a dir, del personatge). Cosa que sovint la fa d'interpretació difícil, si no incompreensible.

Per a la feina de traducció, doncs, havíem de fer servir sobretot el llibret de l'òpera, en llengua original, si pot ser, i després diverses versions en altres llengües. Es tractava sempre, en aquests casos, de versions «literàries», és a dir, editades, un fet que les diferencia força del text de subtitulació. En termes estadístics, les versions «literàries» solen ser amplifcades (més extensió), i adopten estratègies traductives molt diverses, que van des del literalisme (traduir frase per frase, si pot ser amb els mots més propers) a la paràfrasi (afegir-hi elements: a) tècnics, com ara crosses, equivalències dinàmiques, etc.; b) civilitzacional: transposicions, adaptacions, sincronismes de registre lèxic, etc.). El cas extrem el trobem, per exemple, en algunes versions portugueses truncades dels anys 1940 que combinen la descripció molt extensa de l'argument amb la transcripció de fragments del llibret.

En el cas de les grans òperes del segle XIX, utilitzàvem també versions literàries catalanes, castellanes, franceses i angleses, tant en paper com en versions divulgades a Internet per portals especialitzats. Per al portuguès, la cerca és més difícil. La traducció i la subtitulació d'òpera en portuguès, contràriament a la del cinema, en què hi ha una gran tradició de subtitulació, es troba a les beceroles.

L'opció traductiva per a les subtitulacions, i per a les nostres en particular, era la traducció literal, amb una tendència lleu a la compressió. En principi, el text ha de seguir la línia del cant, i és preferible que la visualització del text no sobrepassi el període de la veu. Això, que és particularment difícil en el cas del cinema —on representa l'escull principal—, és molt més fàcil en el cas de l'òpera, que té una dinàmica textual molt més lenta. A la pantalla, cada càpsula —o marc— conté un màxim de 80 espais en dues línies (a diferència de la subtitulació de sala, que pot tenir-ne tres, és a dir, 120 espais, que es projecten enfora del camp visual de l'escena).

En la mesura que el subtítol, a la pantalla, trepitja la imatge (és a dir, la «parasita»), és preferible fer-lo menys visible i anar a la compressió allà on s'escaigui: en les sèries d'adjectius, en les exclamacions, en les enumeracions, etc. També es poden escurçar o suprimir algunes subordinades i integrar-ne els indicis —la informació— a la frase principal.

Les opcions lèxiques i sobretot l'amplitud havia estat pensada per a un públic universitari, que té —o se li suposa— uns coneixements lingüístics superiors als d'un públic en general. En termes estadístics, és probable que l'amplitud lèxica nostra superés en un deu o en un quinze per cent les versions de sala, especialment en el cas de versions diacròniques (òperes antigues), que són la majoria. Estaria bé que algun investigador contrastés de manera més fina els resultats a partir d'un programa estadístic.

És evident, però, que no sols l'època determina aquesta opció: la qualitat o la complexitat del llibret pot ser determinant. Vam traduir, per exemple, ara fa sis anys, els subtítols de *A Midsummer Night's Dream*, de Britten: el text és literalment el de Shakespeare, encara que truncat. I es tracta, com tothom sap, de l'obra

més «onírica» del dramaturg anglès: una mena de desvari que es tradueix en un discurs el·líptic rapidíssim, que sovint la música segueix amb la mateixa rapidesa. En aquest cas, la traducció s'havia de fer petita per força, encara que només fos per no «parasitar» excessivament la imatge. Però, d'altra banda, el text traduït no pot deixar de ser versemblantment de Shakespeare. I per això un dilema d'allò més escaient: fer Shakespeare o no (gairebé diríem, «o no ser»).

Un altre exemple que també va comportar moltes dificultats: el llibret d'Hugo von Hoffmanstahl per a *Elektra* de Richard Strauss. Tothom ha lloat les col·laboracions de Hoffmanstahl amb Strauss com a model de simbiosi entre text i música, però potser no s'ha parat prou esment en el fet que, des del punt de vista de la dinàmica textual més ortodoxa, en una obra d'una intensitat dramàtica com aquesta, el text és excessivament dens, especialment en els moments culminants (em sembla que, en aquests casos, és el paper de la música de donar la força dramàtica necessària, més que no pas els mots mateixos...). Heus-ne aquí un parell d'exemples, amb la versió castellana i catalana acarades i segmentades en pantalles:

Como cuchillos, un día tras otro dejan
su marca en tu rostro y en el mío,

y fuera el sol amanece y se pone, y
mujeres que he conocido esbeltas,

están preñadas y arrastran el peso hasta
el pozo,

donde apenas pueden levantar el cubo,
y una vez libres de su fardo,

pueden volver al pozo y por sí solas
sacar la fresca y dulce agua,

mientras llevan colgada al pecho,
mamando, una vida,

y los hijos se hacen mayores.

No, soy una mujer y quiero un destino
de mujer.

Mejor morir que vivir sin vivir.

¿Ahora berreas? ¡Anda, vuelve a
entrar! ¡Ese es tu sitio!

Com ganivets, el pas dels dies deixa la
seva marca al teu rostre i al meu,

i a fora surt el sol i es pon, i dones que
he conegut esveltes,

estan prenyes i arrossegueu l'embalum
fins al pou,

on amb prou feines poden hissar la
galleda, i un cop lliures del fardell

poden tornar al pou i treure per si soles
l'aigua fresca i dolça,

mentre porten penjada al pit, mamant,
una vida,

i els fills es fan grans.

No, sóc una dona i vull un destí de
dona.

Més val morir que viure sense viure.

Què brames, ara? Au, torna a entrar!
A casa, aquest és el teu lloc!

O bé:

Todo calla, oyes tu propio corazón
golpeando las costillas:

este instante, que se prolonga ante ti
como un oscuro abismo de años,

Tot calla, sents el cor
que t'embat les costelles:

aquest instant, que es perllonga davant
teu com l'obscur abisme dels anys,

para que imagines como se sienten los náufragos	és perquè imaginis com se senten els nàufrags
cuando sus vanos gritos arañan la negrura de las nubes y la muerte,	quan els seus crits en va esgarrapen la negror dels núvols i de la mort,
este instante se te ha dado para que envidies	aquest instant t'ha estat donat perquè envegis
a los que están encadenados a los muros de las prisiones	els qui estan encadenats als murs de les presons
y a los que piden la muerte porque les resulta una liberación...	i els qui demanen la mort perquè els resulta alliberadora...
así tú, que yaces prisionera en ti misma,	perquè tu, tu raus presonera dins teu,
igual que en el vientre ardiente de una fiera de bronce, y no puedes gritar!	com al ventre ardent d'una bèstia de bronze, i no pots cridar!
Estoy ante ti, y lees con ojos atónitos la terrible palabra	Em plantaré davant teu, i llegiràs amb ulls espaverrats la terrible paraula
que en mi rostro está escrita: se te ha colgado el alma de tu propio corredizo,	que en mon rostre és escrita: l'ànima et penja d'una corda que tens a les mans,
cae silbando el hacha, ¡y yo estoy ahí y te veo finalmente morir!	cau xiulant la destal, i jo m'estic aquí i finalment et veig morir!
Entonces ya no soñarás, ya no serán precisos más sueños,	Aleshores deixaràs de somniar, i a mi ja no em caldran més somnis,
y quien viva entonces, ¡podrá jubilar y alegrarse de su vida!	i qui visqui aleshores, jubilarà i podrà gaudir de la vida!
¿Qué le han dicho? ¡Se ha alegrado! ¡Mi cabeza! No se me ocurre nada.	Què li han dit? Ella se n'alegra! El meu cap! No se m'acut res.
¿Por qué motivo se ha alegrado esa mujer?	Per quin motiu s'ha alegrat aquesta dona?
¡Orestes! ¡Orestes ha muerto!	Orest! Orest és mort!

(*Elektra*, 294-310)

Si féssim una minutació d'aquests dos fragments veuríem que la dinàmica és molt més alta i que, en conseqüència, l'efecte parasitari dels subtítols és molt més gran. L'anunci final de la mort d'Orest ve a trencar aquest fragment que, en directe, és, al meu parer, gairebé incompreensible fins i tot per a un espectador de parla alemanya. D'altra banda, la compressió traductiva és gairebé impossible. Fixeu-vos que en algun punt l'estudiant ha utilitzat la forma àtona del possessiu «mon rostre», el qual s'adiu amb el to patètic del drama i el fa més intemporal, però que es justifica aquí sobretot per la necessitat d'escurçar el text sense eliminar-ne cap paraula essencial.

Comparem aquests fragments tan densos d'*Elektra* amb la dinàmica també intensa però plena d'estereotips de Wagner:

¡Oh reina, diosa! ¡Déjame partir!
 ¡Ya puedes partir, insensato! ¡Puedes partir! ¡Vete! ¡Traidor, puedes ver que no te retengo!
 ¡Huye! Te dejo libre... ¡Vete!
 ¡Que lo que pides, sea tu destino! ¡Vete!
 Huye hacia la frialdad de los humanos, de cuya estúpida y confusa locura hemos huido los dioses de la felicidad, adentrándonos en el seno de la tierra.
 ¡Vete, loco! ¡Busca tu salvación, busca tu salvación... sin encontrarla nunca!
 A aquella de la que, vencedor, te burlaste, la que con ánimo exultante escarneciste, a ella deberás implorar gracia; ¡a quien despreciaste, suplicarás clemencia!
 ¡Estallará entonces tu vergüenza, y la clara ignominia será objeto de mofa!
 ¡Proscrito, maldito, ah! Ya te veo acercarte a mí, con la cabeza agachada hasta el suelo.
 «Oh, si entonces pudieras reencontrar a la que un día te sonrió!
 Ah, si volviera a abrirte las puertas de sus delicias!»
 ¡En el umbral, miradle, yace ahora, allí donde antes le invadían los placeres!
 ¡Es piedad lo que implora, no amor! ¡Atrás! ¡Desaparece! ¡Mendigo!
 ¡Nunca a los esclavos, solo a los héroes se abre mi reino!

Oh reina, deessa, deixa que me'n vagi!
 Ja pots marxar, ximple! Te'n pots anar!
 Vés-te'n! Traïdor, ja pots veure que no et retenc!
 Fuig! T'allibero... Vés-te'n! Que allò que demanes sigui el teu destí! Vés-te'n!
 Fuig a la fredor dels humans, a l'estúpida i confusa bogeria de la qual hem fugit els déus de la felicitat per endinsar-nos en les entranyes de la terra.
 Vés-te'n, foll! Cerca la salvació, cerca una salvació... que mai no trobaràs!
 A aquella de qui, vencedor, t'has burlat, aquella que amb ànim exultant has escarnit, a ella hauràs d'implorar perdó; a qui has menyspreat, suplicaràs clemència!
 Esclatarà aleshores la teva vergonya, i aquesta ignomínia serà objecte de burla!
 Proscrit, maleït, ah! Ja et veig acostant-te a mi amb el cap cot fins a terra.
 «Oh, si poguessis retrobar aquella que en altre temps et va somriure!
 Ah, si tornés a obrir-te les portes de les seves delícies!»
 Mireu-lo, ajagut al llindar on abans gaudia dels plaers!
 És pietat, que implora, no pas amor!
 Enrere! Desapareix, pidolaire!
 El meu regne no s'obre mai als esclaus, només als herois!

(*Tannhäuser*, 77-91)

El fet que aquí el text sigui previsible (els clixés de Wagner) imposa una lectura més ràpida i circumstancial, sense l'atenció que requeria *Elektra*.

D'altres llibrets presenten unes característiques més senzilles, sobretot per a l'espectador: el de *La ciutat morta*, per exemple, que vam presentar la temporada 2005-2006. Frases curtes, diàlegs breus als quals la música i l'acció donen tot el sentit en el cor d'un guió construït meravellosament a partir de la cèlebre novel·la de Rodenbach.

De fet, com ja veieu, l'anàlisi de la subtitulació ens duu indefectiblement també a una crítica del llibret. Em sembla que aquesta derivació té un gran interès: en traduir els subtítols, allò que l'estudiant entreveu és més aviat el funcionament d'una complexa mecànica en què s'articulen la paraula, la música i l'acció. De fet, l'estudiant sospesarà la idoneïtat de les seves traduccions només en l'assaig general. Passa sovint que es plany d'haver traduït molts fragments de manera inescaient, un cop vist el resultat a escena. Mots amb massa pes, frases massa llargues, massa «visibilitat» del text, és a dir, allò que nosaltres anomenem «parasitatge». Una visibilitat del text que no és la pròpia de l'òpera, si més no amb tanta intensitat, i que superposa el llibret a l'òpera mateixa, una mena de pleonasme que el públic, en estat d'inferioritat lingüística, accepta com a mal menor.

És clar que aquí hi ha d'intervenir per força la relació mateixa del text amb la música, que varia molt segons les èpoques i segons els autors. Des dels llibres d'òperes barroques, en què el text és gairebé només un suport al cant, fins als gran llibrets romàntics d'un Giacosa, d'un Ilica, que proporcionen una base dramàtica extraordinària als compositors belcantistes o veristes, o la simbiosi tan original de Wagner, que els feia ell mateix els llibrets a la seva mida (a la seva desmesura).

No m'estendré més sobre aquestes qüestions, que entrarien més aviat en una anàlisi crítica de la subtitulació. Només destacaré encara, per a aquells que també es dediquen a la subtitulació d'òperes, algunes normes elementals que hi vam establir i que la diferencien de la subtitulació operística de la subtitulació general:

- 1) Evitem, com sigui, les seqüències metatextuals (en què el text «parla» del text), llevat que es refereixin a algun mot i que sigui senzill. Però cal tenir en compte que l'espectador percep sobretot el text original.
- 2) En l'economia d'espai de cada cel·la es privilegia la condensació eliminant, si pot ser, incisos i subordinades, i integrant-los, si cal, en la frase principal.
- 3) Eliminació d'hipèrbats en un tant per cent molt elevat, però que varia segons la llengua i segons l'escenari (l'època, la situació, l'autor...).
- 4) Les figures de mots (al·literacions, assonàncies, paronomàxies, isolexismes) s'intenten reproduir només quan són senzills. En el cas de Wagner, per exemple, hi ha figures de dicció que trenen el text i la música, i hi aporten una mena d'hipersentit.
- 5) Noms de personatges sense gens d'adaptació o de transposició. Cas extrem: els personatges de tragèdia grega escrits en alemany. La tesi aquí és que no hi pot haver contradicció entre allò que l'espectador sent i allò que llegeix. La coordinació, xocant en un primer moment, s'aconsegueix al cap d'una estona. Pel que fa als malnoms, es tradueixen pel sentit en funció de la seva importància. En el cas de *La Cenerentola*, hi posem una crossa («Ventafocs», «Cendrosa»...) o bé l'«adobamanxes» de *Jenufa*, entre tants d'altres.
- 6) En el cas de llibrets de llengua romànica, es privilegia sovint el mot etimològicament equivalent, encara que el sentit de vegades es desviï una mica. En el cant, el nostre espectador l'identifica plenament, i espera retrobar-lo en la subtitulació.

A partir de la temporada 2008-2009, el Gran Teatre del Liceu va iniciar una campanya de retransmissió en directe de tres de les òperes de la temporada als cinemes, tant d'Europa com d'Amèrica... Això va alterar una mica el nostre *modus operandi*, especialment a partir de les representacions d'*El Rapte al Serall* de Mozart. Els hàbits de subtitulació cinematogràfica hi van imposar, en aquest cas, una dinàmica més ràpida, sense tants espais d'imatge sola, i amb cel·les lleugerament més curtes.

Balanç

Durant els sis anys de vigència d'aquest programa, hi han intervingut un total de 41 estudiants i s'han fet un total de 79 subtitulacions, que corresponen a les òperes:

Curs 2004-5

- *Rigoletto*
- *Elisir d'amore*
- *A Midsummer Night's Dream*
- *Jenufa*

Curs 2005-6

- *Otello*
- *Wozzeck*
- *La ciutat morta*
- *Don Giovanni*

Curs 2006-7

- *Lucia di Lammermoor*
- *Don Carlos*
- *Cavalleria Rusticana*
- *Pagliacci*
- *Khovantxina*

Curs 2007-8

- *Aida*
- *La Cenerentola*
- *Elektra*
- *Tannhäuser*
- *Tamerlano*
- *Death in Venice*

Curs 2008-9

- *Le Nozze di Figaro*
- *Simon Boccanegra*
- *L'Incoronazione di Poppea*
- *Un Ballo in Maschera*
- *Fidelio*

Curs 2009-10

- *Il Trovatore*
- *Andrea Chénier*
- *La Fille du Régiment*
- *Die Entführung aus dem Serail*
- *Der Rosen kavalier*

Per als estudiants mateixos, la participació a Òpera oberta va suposar una introducció ràpida, de vegades una mica vertiginosa, als problemes de la traducció de textos operístics i sovint a l'òpera mateixa. La seva feina té un gran interès pedagògic en la mesura que poden verificar, en un assaig general, l'escaliença de les solucions que havien adoptat. I això els obre les portes a repensar moltes de les idees que guiaven la seva activitat fins aleshores i que són també les que apareixen a molts manuals de teoria de la traducció (la pràctica de la subtitulació en casos extrems com el de l'òpera, tindrà grans repercussions, al meu parer, en la teoria de la traducció, en la mesura que hi aprofundim). Per la meua part, només haig de dir que cap altra activitat, durant els meus vint-i-cinc anys d'experiència en l'ensenyament universitari, no m'ha estat, com aquesta, tan productiva i eficaç.