

La sobretitulació d'obres teatrals

Eduard Bartoll Teixidor

Universitat Pompeu Fabra. Facultat de Traducció i Interpretació
Roc Boronat, 138. 08018 Barcelona. Spain
eduard.bartoll@upf.edu



Resum

L'article tracta la sobretitulació electrònica interlingüística d'obres teatrals representades en directe. Primer, ofereix un breu repàs a la història de la sobretitulació de teatre i òpera i després se centra en tres exemples concrets que han suposat un repte especialment gran per al traductor, el muntatge suís *Mnemopark*, l'obra anglesa *A Disappearing Number* i el muntatge alemany *Nord*, totes tres representades al Teatre Lliure de Barcelona. L'article descriu el procediment i els diferents passos que se segueixen per a dur a terme tant la subtítolació general com la sobretitulació d'obres de teatre. L'objectiu de l'article també és mostrar la poca consideració amb què compta entre el públic i sobretot les companyies teatrals.

Paraules clau: sobretítols; subtítols intralingüístics; traducció audiovisual; text audiovisual; muntatge teatral.

Abstract

This article focuses on the interlingual electronic subtitling of live performed plays. It offers a brief review of the history of theatre and opera surtitling and focuses on three specific examples which have been a special challenge for the translator: the Swiss play *Mnemopark*, the English performance *A Disappearing Number* and the German play *Nord*, all three represented at the Teatre Lliure in Barcelona. The article describes the procedure and the different steps followed to carry out both general subtitling and play surtitling. The aim of the article is also to reveal the poor consideration shown by the audience and the companies.

Keywords: surtitles; interlingual subtitles; audiovisual translation; audiovisual text; performance.

Sumari

- | | |
|--|---------------------------------|
| 1. Història de la subtítolació electrònica | 5. <i>Mnemopark</i> |
| 2. Característiques de la subtítolació general | 6. Argument de <i>Mnemopark</i> |
| 3. El procés d'elaboració dels subtítols electrònics | 7. <i>A Disappearing Number</i> |
| 4. La consideració dels sobretítols entre el públic i les companyies | 8. <i>Nord</i> |
| | 9. Conclusió |
| | Bibliografia |

La pràctica de la sobretitulació d'obres de teatre té lloc des dels anys noranta del segle xx i és molt estesa, sobretot a Catalunya, on es duu a terme amb regularitat. Els sobretítols poden ser interlingüístics, quan mostren la traducció de muntatges teatrals estrangers, però també poden ser interlingüístics, quan acompanyen muntatges teatrals nacionals, en la mateixa llengua i amb la intenció de fer accessible l'obra a persones amb discapacitat auditiva.

A Catalunya, els sobretítols s'ofereixen dins la programació habitual dels diversos teatres, com el Teatre Lliure o el Teatre Nacional de Catalunya, tots dos de Barcelona. També són molt presents a festivals de teatre, com el Festival d'Estiu Grec de Barcelona o el Temporada Alta de Girona.

Els sobretítols d'obres de teatre són, en realitat, un tipus de subtítols electrònics, que tenen l'especificitat de trobar-se situats al damunt de l'escenari, per això se'n diu sobretítols, a diferència dels subtítols, que poden anar tant a la part baixa de la pantalla com també directament sota la pantalla. A part d'aquest posicionament diferent, les característiques són pràcticament les mateixes.

1. Història de la subtítolació electrònica

L'any 1983 es va sobretitular per primera vegada una òpera, *Elektra* de Richard Strauss, al Hummingbird Centre de Toronto, que aleshores s'anomenava O'Keefe, amb un sistema de diapositives. Malgrat això, el sistema de subtítols electrònics emesos en un panell de llums LED a través d'un cable de fibra òptica, el va crear el 1984 l'arquitecte florentí Fabrizio Fiumi, segons afirma l'empresa Softtiter. L'any següent, el 1985, del 12 al 16 de desembre, va tenir lloc l'estrena del sistema, en ocasió del Festival de Cinema Independent de Florència. Les lletres d'un panell lluminós són de color taronja o vermell, i presenten força limitacions tipogràfiques, com l'ús de la cursiva o l'accentuació de les majúscules.

Els subtítols electrònics es poden projectar damunt de les imatges o en una pantalla a part, generalment sota de la pantalla on es projecta el film. En el cas del teatre i de l'òpera, generalment la pantalla es troba situada al damunt de l'escenari, i d'aquí ve el seu nom. Actualment alguns teatres d'òpera també disposen de pantalletes de cristall líquid situades al darrere de les butaques. Aquestes pantalles poden oferir subtítols opcionals, en el sentit que no sols permeten decidir si volem que els subtítols apareguin o no, sinó que també permeten triar-ne la llengua. Al Gran Teatre del Liceu de Barcelona aquest sistema existeix des del 2001 i es pot triar entre la traducció en català, espanyol o anglès.

2. Característiques de la subtítolació general

Els subtítols d'un film, sigui projectat en sales de cinema o emès per televisió, disposen d'un màxim de trenta a quaranta caràcters per línia —generalment trenta-sis—, i no acostumen a superar les dues línies. Això vol dir que el màxim espai de què disposa cada subtítol són setanta-dos caràcters. Però aquest espai es veu determinat pel temps que dura el subtítol. De manera força general, es considera que un subtítol no hauria de durar més de sis segons ni menys d'un. Poques vega-

des un subtítol dura el temps màxim. El límit de temps es considera important per tal que la vista de l'espectador pugui identificar que ha entrat un subtítol i el pugui llegir. Per això tampoc no és recomanable que un subtítol duri menys d'un segon, encara que sigui una paraula molt curta, com un *sí* o un *no*.

Generalment un subtítol dura dos, tres o quatre segons. Tenint en compte la correlació entre durada i espai disponible, si un subtítol dura tres segons, no pot disposar de setanta-dos caràcters, sinó de trenta-sis.

La durada i el nombre de caràcters dels subtítols haurien de ser les mateixes per a cinema i per a teatre o òpera. Malgrat això, per exemple al Gran Teatre del Liceu els sobretítols i subtítols poden arribar a durar fins a quinze segons i tenir tres línies. A l'espectacle teatral *Bollywood The Show*, representat al teatre Tívoli de Barcelona del 26 de febrer 29 de març del 2008 en anglès amb subtítols en espanyol, els sobretítols tenien fins a set línies de vint-i-sis caràcters cadascuna.

A part de la limitació d'espai i de temps, en subtitulació també té lloc un canvi molt important que és la representació per escrit d'un text oral. Tot i que el text audiovisual és un text independent, diferent d'un text exclusivament oral o d'un text escrit, el que recullen els subtítols és el missatge verbal, que es transmet bàsicament pel canal acústic. Aquest canvi de canal en la traducció és força rellevant, perquè es dona juntament amb els límits de temps i d'espai. Això comporta que el traductor disposi encara de menys recursos per a mantenir la llibertat de què disposa l'oralitat mitjançant la rigidesa de la llengua escrita.

Un altre element important en subtitulació és el que s'anomena la vulnerabilitat del traductor. El traductor es pot sentir exposat davant el públic ja que aquest disposa de l'original i de la traducció alhora. Això fa que la presa de decisió de moltes solucions se'n pugui veure afectada. A banda de la subtitulació, poques són les situacions en què s'ofereix original i traducció alhora: en la interpretació simultània, en les veus superposades i en algunes edicions impreses, sobretot de poesia.

3. El procés d'elaboració dels subtítols electrònics

Els subtítols i sobretítols electrònics es creen exactament igual que els subtítols impresos al cel·luloide, però en el procés tècnic hi manca precisament la part d'impressió, que no es duu a terme. Així, els subtítols electrònics, un cop confeccionats, es desen en un arxiu, ja sigui dins el mateix ordinador o en algun altre suport, com ara un disquet, un CD o un llapis de memòria.

Aquest arxiu es projecta o s'emet al mateix temps que el film o l'obra de teatre. Quan els subtítols acompanyen una pel·lícula, l'emissió dels subtítols es pot dur a terme automàticament, mitjançant un sistema que es basa en els codis de temps, però que s'ha de revisar per si hi ha possibles desfasaments. La projecció o emissió dels sobretítols s'ha de dur a terme manualment, ja que el ritme de la representació pot variar d'un dia a l'altre i també els actors es poden oblidar d'un fragment o canviar l'ordre del seu parlament. Per això, durant la representació, el traductor o qui s'encarregui de la projecció dels subtítols, disposa d'un document amb tots els subtítols, dins l'ordinador, i els projecta manualment, d'un en un.

Abans de traduir una pel·lícula o una obra de teatre, cal pautar el text. Aquesta feina la fa el pautador, que ha de marcar l'entrada i la sortida dels subtítols. El més recomanable és que el pautador sigui el mateix traductor.

La qüestió del pautatge és molt important ja que determina no sols l'entrada i la sortida del subtítol, sinó també la durada. Segons Ivarsson (1992: 87):

One of the most important features of a subtitler's work is timing, a process whereby a reasonable balance is struck between the rhythm, the phrases and the logical divisions of the dialogue and appropriate time units and line lengths for the subtitles he is planning to write.

En un pautatge ben fet els subtítols es corresponen exactament amb el que diuen els actors. Així, per a l'espectador és molt més fàcil entendre el que es diu i el que passa si les paraules es corresponen amb el discurs que se sent en pantalla o a l'escenari. Ivarsson (1991: 153) també adverteix dels perills que representa un pautatge fet per una altra persona que no sigui el mateix traductor: «The fact that the final titles are not cued by the translator but by a technician may aggravate the inadequacy of the subtitling.»

Per a poder pautar els sobretítols de teatre cal disposar d'una gravació recent del muntatge, encara que, com ja s'ha indicat, els actors i actrius poden fer canvis a cada representació.

4. La consideració dels sobretítols entre el públic i les companyies

Sobre l'acceptació dels sobretítols de teatre i d'òpera, Gambier (2003: 176) afirma que: «No research has yet been carried out on the different expectations of opera lovers and novices when they read subtitles.» Però, en la mateixa pàgina de l'article, més amunt, afirma que «in an audience poll, approximately 80 per cent gave their approval». En aquest sentit, Sario i Oksanen (1996: 195-196), en un article que es troba dins un llibre editat pel mateix Gambier asseguren que, mentre que els directors dels teatres d'òpera opinen que els sobretítols distreuen i empobreixen el sentiment artístic, el públic els defensa:

Le public ordinaire a très bien accepté le sur-titrage. Ainsi, d'après divers sondages menés en France entre 1987 et 1992, près de 96% des personnes interrogées avaient une opinion favorable aux sur-titres, à Paris aussi bien qu'à Marseille, Toulon, Lyon, Angers, Lille...

Malgrat això, el procediment que se segueix per a produir els sobretítols és força desconegut pel públic. Sovint es demana al traductor si escriu els subtítols en el mateix moment de la representació. No cal dir que es tractaria d'una activitat gairebé impossible ja que exigiria un nivell molt elevat de pulsacions per minut. El que sorprèn, però, no és que el públic desconegui el procés d'elaboració dels subtítols, sinó que siguin les mateixes companyies les que desconeguin i fins i tot menyspreïn la feina feta pels traductors. De vegades, les companyies no entenen

la necessitat de lliurar una gravació recent i fidedigna del muntatge, per tal que el traductor pugui fer el pautatge. D'altres vegades, en comptes de lliurar un vídeo del muntatge, només es lliura una gravació d'àudio, amb la dificultat que se'n deriva per al traductor, ja que els elements visuals són vitals a l'hora de realitzar els subtítols, tant per la comprensió com per poder reduir informació.

El fet que el teatre sigui una representació en directe provoca que hi hagi canvis constants, ja sigui pels oblitats dels actors, o pels retocs del director, amb la repercussió que això comporta per a la traducció, que s'ha de retocar diàriament mentre dura la representació.

Molts directors perceben la presència dels subtítols com una ingerència dins el seu muntatge i obliguen a col·locar la pantalla on s'han de projectar els subtítols al més allunyada de l'escenari possible, amb el detriment que això comporta per al públic, que no pot llegir bé els subtítols.

Durant l'assaig general, si és que s'arriba a fer complet, no es té en compte que el traductor necessita comprovar sobretot el ritme de la representació per tal de veure que els subtítols entren i surten quan ho han de fer o que la distribució de la informació es correspon amb les intervencions dels actors. L'assaig general mai no es fa al ritme real de la representació, sinó que més aviat s'assaja el contingut del text o la distribució dels actors en escena.

Tot i que rarament les companyies estrangeres coneixen ni tan sols que existeixi una llengua anomenada català, sovint també en qüestionen la traducció. A més, demanen al traductor si és tècnicament possible fer que els subtítols es mantinguin emesos durant desenes de segons, ignorant que això va en detriment del muntatge, perquè l'espectador tendeix a rellegir els subtítols encara que es tracti d'informació ja coneguda.

Per últim, durant la representació, sovint el traductor s'ha de situar en un racó del teatre sense una visió completa de l'escenari, assegut en un tamboret o amb una taula petita muntada per a l'ocasió damunt d'uns cavallets.

Vegem ara tres exemples concrets de subtítolació de muntatges d'obres de teatre en llengua estrangera: *Mnemopark*, de Stefan Kaegi, *A Disappearing Number*, de Simon McBurney, i *Nord*, de Céline. La primera i l'última són en alemany, mentre que la segona és en anglès. Totes tres representen situacions complexes. Vegem per què.

5. *Mnemopark*

L'obra és un muntatge de la companyia Rimini Protokoll, dirigit per Stefan Kaegi, estrenat el 24 de maig del 2005 a Basilea, produït pel Theater Basel. Els actors són bàsicament jubilats amateurs, a banda d'una actriu jove, professional, Rahel Hubacher, que parla de la seva pròpia vida i explica com va marxar del camp on vivia per anar a estudiar a la ciutat.

L'obra es va representar al Teatre Lliure de Barcelona els dies 10 i 11 de març del 2007. El fet que els actors fossin amateurs tenia implicacions importants per als subtítols, ja que el text sovint es canviava de funció en funció i els actors afegien canvis constants durant la representació o s'oblidaven de fragments sencers.

La manera de treballar de Kaegi es basa en part en el periodisme, la seva primera professió. Segons afirma el mateix autor, el text sovint no es fixa definitivament i pot variar durant les representacions encara que la trama sigui sempre idèntica.

6. Argument de *Mnemopark*

L'obra presenta una maqueta real de ferrocarril, a escala 1:87. Mitjançant minicàmeres, *Mnemopark* avança per aquesta maqueta dels Alps. La peça és un film rodat per quatre apassionats del bricolatge que tenen vuitanta anys. Es tracta d'un documental de ciència-ficció sobre els ajuts a l'agricultura i un indi que inverteix en petroli. La filla d'un granger —que no es pot permetre continuar essent granger— explica per què les vaques emeten més CO₂ que els cotxes. La simulació del paisatge es converteix en un plató de cinema.

En aquestes circumstàncies, és fàcil entendre que els actors fan canvis constants durant la representació. No sols per la seva edat, sinó perquè no es tracta d'actors professionals. A més, l'única actriu professional, la jove Rahel Hubacher, que havia fet algun curs d'espanyol, va demanar la traducció de la seva part a aquesta llengua, que va llegir durant la representació, mentre que els altres actors recitaven la seva part en alemany, la qual s'acompanyava de sobretítols en català. Com que l'obra era força improvisada, sovint l'actriu havia d'improvisar en espanyol, però com que no en sabia prou, ho deia en una barreja d'italià, francès i espanyol.

La gravació que es va lliurar al traductor perquè en fes el pautatge no estava actualitzada. De fet, en un primer moment només se'n va lliurar el text i el director Stefan Kaegi no entenia la necessitat de lliurar també una gravació audiovisual del muntatge.

No cal dir que, amb aquestes circumstàncies, el resultat dels sobretítols no va ser gaire satisfactori.

7. *A Disappearing Number*

Obra dirigida i creada per Simon McBurney, director de la companyia Complicite. Es va estrenar al Plymouth Theater Royal el març del 2007 i es va representar al Teatre Lliure de Barcelona, dins el Festival d'Estiu Grec, els dies 20 i 21 de juliol del 2008.

L'obra està inspirada per la col·laboració que va tenir lloc durant la dècada del 1910 entre dos dels matemàtics més importants del segle xx: Srinivasa Ramanujan, un braman pobre del sud de l'Índia, i G. H. Hardy.

L'obra té dos vessants de narrativa. L'espectacle tracta de la passió intel·lectual entre Hardy i Ramanujan, molt més intuïtiu, amb la història d'un home contemporani i el seu professor associat de matemàtiques. Ella viatja a l'Índia, on Ramanujan va viure i morir, per apropar-se al seu fantasma. Cent anys abans, Ramanujan viatja en direcció oposada, fent el viatge cap a Anglaterra, cosa que el mata. La partició (entesa com a concepte matemàtic) es posa en paral·lel amb la

partició de l'Índia i el Pakistan d'una manera molt adequada, i les sèries divergents i convergents en matemàtiques esdevenen una metàfora de la diàspora índia.

El material de treball era una gravació i el text del març del 2008 i un text fidedigne. Amb tot, anava acompanyat de la nota següent:

A note on the text

A Disappearing Number is a play whose fluidity and use of video, movement, music and sound design, in addition to text, make it largely resistant to attempts to capture and pin down in traditional script form.

What follows should be regarded as a record of Complicite's original production, although there are a number of technical elements which are not annotated here.

Malgrat que el primer text lliurat es corresponia gairebé en la seva totalitat amb la gravació audiovisual, es va lliurar un nou text revisat del 8 de juliol del mateix any, i un altre de l'endemà, 9 de juliol. Vegem-ne alguns exemples de les diferències entre les dues primeres versions.

Comparació de les diferents versions angleses originals

1a versió del març del 2008

RUTH: (Nervous) Good evening ladies and gentlemen. I'd like to go through one or two very basic mathematical ideas that are integral to this evening so that the recurrent mathematical themes become clear to you all.

Right, ok. (Beat) Let's consider these sets of numbers. (She writes them up as she speaks)... 2,4,6,8,10... 2,3,5,7,11... 1,2,4,8,16... These are known as sequences, and they have two characteristics. The terms can go on forever and they have a pattern, which helps you to continue the sequence. Some patterns are more obvious than others. With these numbers (indicates the first sequence) the pattern is very clear. But this sequence (indicates the second sequence), the primes, the pattern is less obvious. Is there a pattern at all? To find the hidden pattern you sometimes need to look at them in a new way. If we add together the terms of a sequence, we would have what is known in mathematics as a series (She writes four «+»s between the numbers).

2a versió del 8 de juliol del 2008

RUTH: Good evening ladies and gentlemen. I'd like to run through one or two very basic mathematical ideas that are integral to this evening so that the recurrent mathematical themes become clear to you all.

Lets consider these sets of numbers:
1,2,3,4,5.

And we could let this go on forever. This is known as a sequence and it has two characteristics. The terms go on forever and they have a pattern, which helps you to continue the sequence. Some patterns are more obvious than others. Now if we add together the terms of this sequence we obtain what is known in mathematics as a series. So $1+2+3+4+5$ is a finite series of 5 terms with the sum of 15. If we allow this series to continue forever, we'll call it an infinite series, and it is clear that the sum of $+2+3+4+5...$ and so on to infinity is itself infinite, making it a divergent series. It diverges from zero, that is to say the difference between the sum and zero widens infinitely.

Aquí es poden veure els canvis afegits entre la tercera i la segona versions:

3a versió del 9 de juliol del 2008

SCENE ORDER

	different to Barbican draft
1. Opening Lecture	√
2. Back in time...	
3. Ramanujan's Death Glimpse	
4. Hardy's Death Glimpse	
5. Death Train Glimpse	
6. Al and the Cleaner	
7. Call Centre No. 1	
8. Geneva Airport.	√
9. CERN Taxi	√ Scene cut
10. 3 Conversations Simultaneously	
11. Locked In	√
12. A Melancholy Experience & Madras	√
13. CERN Lecture	
14. Hardy's Lecture	
15. Reconstructing the Day	
16. Excitement & Not coming	√
17. Lecture on Convergence	√
18. The Quiet Carriage	
19. A Journey	√
20. The Ramada Inn	√
20.1. "What A Treasure I Have Found"	√ New scene
21. Work (Partitions Part 1)	√
21.2 Notebook	√ New scene
22. Call Centre No.2 (Still locked in)	
23. Al Can't Sleep	√
24. Work (Partitions Part 2)	√ Was Work No.2 (papers)
25. Miscarriage	
26. World War 1	
27. Distance and Decline	√
28. 1729	√ New position for scene
12.2 Madras Part 2	√ New position for scene
(The Library)	√ New position of part scene
29. Ruth and Al Argue	√
30. Death Train in silhouette	
31. Funeral	
32. Exploding Chair	
33. Al Decides to go to India	
34. The Flight to Madras	
35. Madras Library	
36. The Cauvery	√

El dia de l'assaig general, el 19 de juliol del 2008, Simon McBurney va canviar tot el muntatge, sobretot l'ordre de les escenes i exigia la presència del traductor

a la sala. Malgrat tot, la presència del traductor era absolutament inútil, ja que no podia fer res, perquè no es poden introduir els canvis fins que no són definitius. Per tant, l'assaig general no va servir per a comprovar si el pautatge dels sobretítols era vàlid. Sembla que es tractava més d'una qüestió d'egocentrisme per part del director, que considerava que el traductor es trobava sota les seves ordres, quan en realitat no formava part de la seva companyia i havia estat contractat pel mateix festival Grec.

Finalment, la versió que es va representar, després de força canvis durant l'assaig, va ser pràcticament la mateixa que s'havia enregistrat el març del 2008.

Com que McBurney considerava els sobretítols una ingerència en el seu muntatge, va fer canviar el panell lluminós de LED per un de més petit, que es va haver de llogar expressament, per tal que no destaquessin massa, en detriment de la seva lectura per part dels espectadors, ja que la mida de les lletres era molt més petita.

8. *Nord*

El tercer exemple és el muntatge *Nord*, dirigit per Frank Castorf, per a la companyia Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. L'obra és una coproducció de la mateixa Volksbühne, els Wiener Festwochen, el Festival d'Avinyó i el Festival d'Atenes. Es va representar al Teatre Lliure de Barcelona el 29 i el 30 d'abril del 2009.

Es tracta de l'adaptació de la novel·la de l'autor francès Louis-Ferdinand Céline, escrita el 1960, la primera part de la trilogia alemanya de l'autor. Céline va emigrar a Alemanya durant la Segona Guerra Mundial, perquè era admirador del règim nazi. A l'obra Céline descriu el seu periple com a perseguit per col·laboracionista (entre 1936-1941 va escriure diversos pamflets antisemites i pro nacionalsocialistes) durant la seva ruta de França cap a l'Alemanya en flames d'aleshores (hi arriba just després de l'esfondrament del Tercer Reich, el 1944-45). Céline hi explica la decadència de l'agradable vida dels líders mundials i com les seves existències es converteixen, enmig dels bombardeigs, en una baixada als inferns plena d'histerisme, mentre la guerra mescla perillosament presoners de guerra d'Europa, col·laboracionistes fugitius i gent sense sostre.

L'obra presenta tretze actors que s'intercanvien el rol del Céline escriptor i metge com si ningú no volgués encarnar la simbologia del mal. Al final d'aquest viatge, l'espectador sent que som a les portes de l'infern, representat per les imatges de cares espantades i amuntegades al vagó de la mort projectades damunt el públic amb una càmera en mà.

El muntatge comença amb uns crits eixordadors, gairebé incomprensibles, a un ritme trepidant. De fet, gran part de l'obra és representada a crits. Al llarg de l'obra, que dura gairebé tres hores, costa identificar qui és qui i què hi passa realment. A part de la música, sovint estrident, també hi ha projecció d'imatges.

Per al traductor és tot un repte reduir el text i dotar-lo d'un sentit perquè l'espectacle no esdevingui encara més feixuc del que ja és per si sol. Durant la representació i, sobretot a la mitja part, molts espectadors van abandonar la sala.

9. Conclusió

Les característiques dels sobretítols són pràcticament les mateixes que les dels subtítols, tant si van enregistrats amb les imatges com si són electrònics, i tant si són de cinema, com de televisió, teatre o òpera.

La sobretitulació d'obres de teatre és una activitat habitual als festivals i sales de teatre de Catalunya, sobretot des dels anys 90 del segle xx. Malgrat tot, ni les companyies ni el públic són conscients del que implica la seva realització.

El teatre és una actuació en viu, i sovint els actors s'obliden de fragments o en canvien l'ordre, sense que el traductor hi pugui fer res. El públic no és conscient del que suposa traduir una obra viva i desconeix com es duen a terme els sobretítols.

Però, si bé el desconeixement del públic pot ser comprensible, sorprèn la manca de col·laboració per part de les companyies. A partir de tres exemples concrets, hem pogut comprovar com les companyies són reticents a lliurar tot el material necessari al traductor per a poder dur a terme uns sobretítols de qualitat. Tampoc la infraestructura dels teatres ajuda gaire en la feina del traductor, ja que, durant la representació, aquest o la persona que s'encarrega de projectar els sobretítols, sovint es troba en un racó amb mala visibilitat de l'escenari.

Molts cops, els directors de teatre consideren els sobretítols una ingerència al seu muntatge, i demanen que se'ls col·loqui al més lluny possible de l'escenari. A banda d'això, no entenen la necessitat de lliurar una gravació recent i fidedigna del muntatge, per tal que el traductor pugui pautar els sobretítols de manera precisa. Tampoc no fan assajos tenint en compte els sobretítols, sinó que, quan es duu a terme, l'assaig se centra a repassar la feina dels actors o la seva situació a l'escenari, però no la traducció. Malgrat això, els directors sovint es mostren crítics amb la traducció, que sol ser en una llengua que ignoren. També qüestionen el procediment tècnic dels sobretítols, cosa que mostra un desconeixement de com funcionen.

En definitiva, el resultat dels subtítols de teatre es veu afectat per una situació professional poc coneguda i reconeguda i per una manca de col·laboració de les mateixes companyies teatrals, que sovint dificulten la feina del traductor.

Bibliografia

- DEWOLF, Linda (2001). «Surtitling Operas. With Examples of Translations from German into French and Dutch». A: GAMBIER, Y. i H. GOTTLIEB (eds.). *(Multi) Media Translation*. Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins, 179-188.
- ESPASA, Eva (2001). *La traducció dalt de l'escenari*. Vic: Eumo Editorial.
- GAMBIER, Yves (ed.) (1996). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. París: Presses Universitaires du Septentrion, 7-12.
- (2003). «Introduction: Screen Transadaptation: Perception and Reception». A: GAMBIER, Y. (ed.). *The Translator, Studies in Intercultural Communication, Screen Translation*. Manchester: St. Jerome, 171-189.
- GRIESEL, Yvonne (2000). *Translation im Theater. Die mündliche und schriftliche Übertragung französischsprachlicher Inszenierungen ins Deutsche*. Frankfurt: Peter Lang.

- (2007). *Die Inszenierung als Translat. Möglichkeiten und Grenzen der Theaterübersetzung*. Berlín: Frank & Timme.
- IVARSSON, Jan (1992). *Subtitling for the media: A Handbook of an art*. Estocolm: Transedit.
- SARIO, Marjatta i OKSANEN, Susanna (1996). «Le sur-titrage des opéras à l'opéra de Finlande». A: GAMBIER, Y. (ed.). *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*. París: Presses Universitaires du Septentrion, 185-197.