

Les marques de subjectivitat en l'audiodescripció. L'òpera: una superposició de veus¹

Anna Corral Fullà

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



Resum

Quan centrem la nostra atenció en una òpera en concret i observem les transformacions a les quals ha estat sotmesa fins a la seva representació final, ens adonem que aquest recorregut inclou tant processos d'adaptació com de traducció, dos camps, d'altra banda, no sempre fàcils de delimitar i sovint interdependents. La versió final presentada al públic quedarà, per tant, impregnada de totes aquestes veus superposades, i crearà així un palimpsest espès, un text saturat de les marques de subjectivitat pròpies de cadascun dels implicats en el procés. De la mateixa manera, l'audiodescriptor d'òpera deixarà la seva empremta en l'activitat traductora. Ara bé, quin paper ha de jugar? Quines són les seves funcions? Ha de traduir només la causa i quedar-se impassible davant l'efecte que produeix? O al contrari, no podrà defugir la subjectivitat? Fins a quin punt, no és també una responsabilitat de l'audiodescriptor de transmetre l'emoció nascuda de la visió dels matisos de llum, de la plasticitat de la imatge o de l'expressivitat del moviment? O potser, quan així ho fa, no s'està extralimitant en la seva comesa? Aquestes són algunes de les preguntes a les quals intentarem donar resposta en aquest article.

Paraules clau: traducció; audiodescripció; òpera; subjectivitat.

Abstract

When we focus our attention on a particular opera and observe the transformations it undergoes until the final performance, we realise that these include both adaptation and translation, two fields which are not always easy to separate and very often interdependent. The final version presented to the public will therefore bear the mark of all these superimposed voices, creating a dense palimpsest, a text saturated with the subjectivity markers of each of those involved in the adaptation and translation process. This is equally the case for the translations by opera audio describers.

But what exactly is their role? What function should they perform? Are they only to translate the cause and remain oblivious to its effects? Or rather, is not subjectivity unavoidable? To what extent is it not also the audio describer's responsibility to transmit emotions engendered by nuances of light, the plasticity of images or the expressiveness of movements? Or is this going beyond the tasks expected of them? These are some of the questions this article attempts to address.

Keywords: translation; audio description; opera; subjectivity.

1. Aquesta investigació ha estat elaborada en el marc del grup de recerca 2009SGR700.

Sumari

Introducció	2. <i>Il Trovatore</i> : una adaptació modernitzada de Gilbert Deflo
1. L'audiodescripció: una traducció lliure de tota subjectivitat?	3. Conclusions
	Bibliografia

Introducció

Quan abordem la traducció d'òpera, la primera dificultat amb què ens trobem és delimitar-ne, per una banda, el camp d'acció i, per una altra, la frontera entre traducció, adaptació i interpretació.

L'acte traductor es troba en gairebé tots els esglaons del procés de creació o posada en escena d'una òpera i inclou els tres tipus de traducció establerts per Jakobson (1963): interlingüística, intralingüística i intersemiòtica. La primera modalitat és la traducció tal com l'entenem comunament, és a dir, el pas d'un sistema lingüístic a un altre. Aquí inclouríem la traducció del llibret que es duu a terme per a cada representació en els grans teatres operístics del món i que es presenta actualment com a complement del programa. Ara bé, la traducció del llibret pot estar també subjecta a un altre factor: les característiques musicals de la partitura. Així, en altres moments de la història i en alguns teatres operístics d'avui dia, les òperes eren i són, de vegades, cantades en la versió traduïda. Aquesta mena de traducció comporta dificultats molt específiques. El traductor no tan sols ha de traduir el sentit verbal del llibret mirant de reflectir fidelment el contingut i la forma, sinó que, a més, li cal adaptar el text a les característiques melòdiques i rítmiques de la música (GORLÉE 2005). La traducció intralingüística, per la seva banda, té poca rellevància en l'àmbit de la traducció operística tot i que intervé, ni que sigui de manera discreta, en l'elaboració del sobretítulat. En efecte, per bé que el sobretítulat parteix en molts casos de la traducció interlingüística del llibret, també es troba subjecte a les limitacions de temps i espai que comporta el format electrònic, provocant alguns canvis respecte al text de partida, en general canvis de condensació de la informació i, per tant, en certa manera de reformulació en el marc de la llengua d'arribada. Finalment, la traducció intersemiòtica opera a diferents nivells. D'entrada, la posada en escena d'una òpera suposa una operació mitjançant la qual es passa del codi escrit de dos sistemes semiòtics diferents, el musical i el verbal (partitura i llibret), als codis sonor i visual. A aquest pas complex cal afegir-li la mediació dels directors musical i escènic, els quals aportaran alhora la seva interpretació subjectiva. D'altra banda, en la realització dels guions d'audiodescripció, el pas que es produeix és invers (ORERO i MATAMALA 2007; CABEZA i MATAMALA 2005, 2008; ORERO 2007; YORK 2007; CORRAL i LLADÓ 2011). L'audiodescriptor pren com a text de partida el codi visual que transforma en codi escrit, el qual arriba al receptor per un altre canal sonor paral·lel a la interpretació musical de l'òpera. Ara bé, l'audiodescripció dependrà igualment d'una interpretació de l'obra i d'una posada en escena determinades. Avui més que mai els directors escènics aposten per posades en escena

innovadores, per versions o adaptacions contemporànies que s'adeqüin al moment històric actual i a la mentalitat de la nostra època. L'audiodescriptor haurà de traduir no tan sols un text musical i verbal nascut en una època determinada i posseïdor d'un segell propi que el caracteritza, sinó que es farà ressò de la seva representació en el moment actual, a més d'una interpretació particular i, en molts casos, d'una adaptació. Totes aquestes fases d'intervenció aportaran significats afegits a l'obra *audiotraduïda*.

En aquest treball ens centrarem en l'operació traductora que efectua l'audiodescriptor d'òpera, una traducció intersemiótica marcada no tan sols pel text inicial i de partida, sinó també per tots els altres processos de transformació al qual ha estat sotmesa l'obra original. En primer lloc, farem una succinta presentació de la seva tasca i les seves funcions per abordar tot seguit la qüestió de la subjectivitat/objectivitat en aquesta modalitat de traducció especialitzada. Finalment reflexionarem sobre l'audiodescripció elaborada per al drama líric *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi, que es va representar al Gran Teatre del Liceu el mes de gener del 2010; una anàlisi que, d'altra banda, ens permetrà replantejar la qüestió de les competències que ha de tenir l'audiodescriptor d'òpera.

1. L'audiodescripció: una traducció lliure de tota subjectivitat?

L'audiodescripció (AD) representa una de les propostes que s'han dut a terme per fomentar l'accessibilitat al col·lectiu de persones amb discapacitats visuals. Té com a objectiu facilitar un accés global a certes manifestacions televisives dins l'àmbit cultural (documentals) o de caire informatiu (telenotícies), com també a les representacions artístiques que integren elements visuals i sonors en la seva execució, com ara el cinema, el teatre o l'òpera. En el camp de l'òpera, ens trobem amb una forma musical de gran complexitat. En efecte, aquesta integra en el seu conjunt moltes de les formes artístiques compreses en les arts visuals, escèniques, musicals i literàries. La complexitat de l'obra operística es troba justament en el procés d'interacció establert —complementarietat o oposició— entre els diferents sistemes semiòtics que hi participen (KOWZAN 1969; COULOMBEAU 2006) i posa, per tant, en relleu el paper fonamental de tota la dimensió visual de l'espectacle per a una correcta i plena comprensió de l'obra. L'audiodescripció es revela un element indispensable per al col·lectiu de persones amb discapacitats visuals que volen accedir íntegrament al món de l'òpera.

Ara bé, quin paper ha de jugar l'audiodescriptor d'òpera? Quines són les seves funcions? Ha de traduir només la causa i quedar-se impassible davant l'efecte que produeix? O al contrari, no pot defugir la subjectivitat? Fins a quin punt no serà també responsabilitat de l'audiodescriptor transmetre l'emoció nascuda de la visió dels matisos de llum, de la plasticitat de la imatge o de l'expressivitat del moviment? O potser, si ho fa, s'està extralimitant en les seves funcions?

En un article anterior (CORRAL I LLADÓ 2011) ja vam establir les quatre funcions principals de l'audiodescripció: la *lectura* del sobretítol quan la tensió dramàtica de l'òpera així ho exigeix (ORERO 2007), la *documentació* —apunt històric de l'obra i de l'autor—, l'*explicació* —breu exposició de l'argument del drama

musical— i la *traducció* —pas del llenguatge visual al verbal: presentació de l'escenografia, vestuari i moviment dels actors. D'altra banda, aquesta darrera funció, la traducció intersemiòtica que s'efectua en l'audiodescripció, inclou tant les tasques de descripció com d'interpretació. En efecte, la posada en escena d'una òpera, en general, està lligada íntimament a una interpretació de l'obra. Però més enllà de la posada en escena, ens trobem que, en força casos, cal, per part de l'audiodescriptor, un estudi interpretatiu de l'òpera perquè aquesta pugui ser compresa en la seva totalitat. En general es tracta d'òperes de difícil recepció per les seves dificultats literàries, argumentals i musicals. Així, per exemple, en l'òpera de Karol Szymanovsky, *Król Roger* (1926), l'exposició de l'argument per ell sol no ofereix els elements necessaris per a fer la peça prou intel·ligible. De fet, de l'explicació de la trama, se'n deriva tot un seguit d'esdeveniments que queden completament inconnexos els uns amb els altres i que requereixen, per tant, una interpretació. L'audiodescriptor podrà així recompondre un text farcit de referències al simbolisme i que transcendeix de molt el simple relat dels fets. A això cal afegir-hi una dificultat estrictament musical. L'escriptura harmònica de *Król Roger* és farcida de dissonàncies que superen els límits de la tonalitat, la qual cosa no fa sinó augmentar-ne l'aridesa i les dificultats de recepció. Una bona part de les òperes del segle xx i xxi presenten aquesta mena de dificultats. Només cal pensar en les òperes d'Alban Berg —*Lulu* (1934) i *Woyzeck* (1921)— per prendre consciència de la complexitat amb la qual, en aquests casos, es troba l'audiodescriptor.

Les quatre funcions a les quals acabem d'al·ludir apareixen, però, en funció de l'estadi en què es troba l'audiodescripció. Així, en la primera etapa, anomenada audiointroducció (YORK 2007), intervien la funció documental, explicativa i traductora descriptiva/interpretativa. En el següent esglaó, les introduccions a cada acte, s'acompleixen principalment la funció explicativa i la traductora descriptiva/interpretativa. Finalment, en la tercera etapa, l'audiodescripció efectuada en el temps real de la representació, es posa en marxa la funció lectora i la funció traductora descriptiva/interpretativa.

Si ens centrem en la funció traductora-interpretativa, ens adonem que manté una doble dependència. D'una banda, la interpretació o fins i tot adaptació d'una òpera per un director escènic determinat i, de l'altra, la lectura particular que l'audiodescriptor en fa i la resposta emocional que l'espectacle li genera. En ambdós casos, tant la proposta escènica com l'anàlisi interpretativa i l'efecte provocat depenen, total o parcialment, de la subjectivitat del director i de l'audiodescriptor respectivament. Poden ser omeses en l'audiodescripció, aquestes marques de subjectivitat? I en virtut de quin criteri ho haurien de ser?

Pel que fa a la versió presentada pel director escènic, és evident que l'audiodescriptor té el deure de descriure i transmetre l'òptica artística que aquest ha adoptat en la posada en escena —il·luminació, escenografia, vestuari, moviment o disposició de l'espai entre altres. En conseqüència, ha de ser el vehicle de la subjectivitat del creador de la proposta escènica en qüestió. Tanmateix, quan ens trobem amb òperes de difícil recepció, que requereixen una anàlisi interpretativa per a l'elaboració del guió d'AD, la primera qüestió que es planteja és l'adequació o inadequació de la interpretació de l'audiodescriptor. Aquesta dificultat,

però, la trobem en tota activitat traductora: «Le traducteur est un écrivain impur, qui gouverne sa subjectivité. Il n'arrive pas toujours à maîtriser ses propres marques subjectives, parfois débordantes, parfois insuffisantes.» (LLADÓ 2007: 7). El traductor es veu contínuament confrontat a un dilema: decidir i escollir, davant totes les ambigüitats compreses en un text i totes les dificultats que en sorgeixen, una opció de sentit i/o de forma. I aquest procés, parteix, d'una banda, de les diverses possibilitats de lectura que genera l'obra en ella mateixa i, de l'altra, de la interpretació personal i subjectiva del traductor. De la mateixa manera, la tasca d'interpretació efectuada per l'audiodescriptor comporta un risc. Ara bé, aquest risc és ineludible i posar-ho en dubte representaria replantejar-se tota l'activitat traductora en el seu conjunt.

D'altra banda, en la majoria dels casos, la posada en escena de l'obra dona les claus que permeten dilucidar-ne el sentit, o en qualsevol cas, la lectura d'una determinada proposta escènica. Així, en el cas de *Król Roger* de Karol Szymanovsky, representada al Gran Teatre del Liceu la temporada 2009-2010, la magnífica escenografia (Raimund Bauer) i la posada en escena (David Pountney) permetien desxifrar el significat profund de l'òpera. En aquesta proposta, els colors i les projeccions de llum s'encarregaven de suggerir totes les emocions i la trama de l'obra. El color representava la pista principal per a una correcta interpretació de l'òpera i, en conseqüència, la seva descripció va ser un dels eixos en què ens vam basar per a l'elaboració del guió d'AD (per Pilar Orero i Anna Corral). Sembla doncs evident que la tasca de l'audiodescripció no pot defugir unes determinades marques de subjectivitat provinents del director escènic i del mateix audiodescriptor.

Però en aquest punt se'ns planteja una darrera qüestió. L'elaboració del guió d'AD ha de deixar constància de l'efecte que certes propostes escèniques produeixen en l'espectador? Perquè és evident que la descripció d'una escenografia de cap manera no pot substituir la impressió o les emocions diverses que en provoca la contemplació. En aquest cas, ens trobem enfront d'un altre tipus de subjectivitat, més extrema, que depèn exclusivament de l'impacte que una representació d'òpera produeix en la persona de l'audiodescriptor. D'altra banda, no s'estaria immiscint d'alguna manera en una disciplina que no li pertoca, és a dir en l'àmbit de la crítica d'òpera? I si no assumeix aquesta funció, no està prescindint d'una part essencial de la representació per a l'espectador invident, al qual ocultarà uns elements que així li passaran completament desapercebuts? En l'apartat següent ens qüestionarem aquesta disjuntiva per mitjà de l'anàlisi de la proposta escènica d'*Il Trovatore* de Verdi presentada al Gran Teatre del Liceu l'any 2010.

2. *Il Trovatore*: una adaptació modernitzada de Gilbert Deflo

El gener del 2010, el Liceu presenta *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi en una versió escènica a càrrec del director Gilbert Deflo. Si observem, d'entrada, el procés de creació d'aquesta òpera del segle XIX, com també els diversos processos de transformació als quals ha estat sotmesa, ens adonem que la proposta escènica i la representació d'aquest drama líric al teatre barceloní és fruit d'un procés d'adaptació dut a terme en diferents moments de la història:

<i>El Trovador</i> (obra de teatre) Antonio García Gutiérrez (1837)	<i>Il Trovatore</i> (adaptació operística) Giuseppe Verdi (1853)	<i>Il Trovatore</i> (adap. modernitzada) Gilbert Deflo (2010)
---	--	---

Al marge d'aquest seguit d'adaptacions, per a la seva representació al Liceu, es van dur a terme igualment diverses activitats traductores:

1. Traducció interlingüística i intralingüística: traducció del llibret i elaboració del sobretítulat per a la representació.
2. Una traducció intersemiòtica
 - Pas del codi escrit al visual en la posada en escena,
 - Pas del codi visual a l'escrit i auditiu (lectura en la representació) en la creació del guió d'audiodescripció per a persones amb discapacitat visual.

Quan observem aquest procés en el seu conjunt, ens adonem que la separació entre adaptació i traducció no sempre és possible. Així, per exemple, el director escènic parteix de l'adaptació operística de Verdi i elabora una traducció intersemiòtica en recrear visualment el text dramàtic. A més, l'adapta al moment actual en funció de la seva òptica artística. D'altra banda, si ens centrem en la tasca traductora feta per l'audiodescriptor, advertim que parteix d'una posada en escena determinada i que, en conseqüència, està subjecte no tan sols al text de partida —*Il Trovatore*— sinó també i en gran mesura al treball efectuat prèviament pel director escènic. Un últim exemple servirà per a deixar constància de la interdependència entre els processos de traducció i d'adaptació. Imaginem un cas extrem, una proposta escènica agosarada en la qual el director elimina uns passatges de l'obra, en selecciona els que li semblen més significatius i els reordena segons els seus objectius. Evidentment una adaptació d'aquest tipus tindria conseqüències evidents en tots els altres actes traductors que se'n deriven. Tot i que no és gaire freqüent en les representacions operístiques, podem registrar algun precedent d'aquesta mena en les posades en escena de l'època contemporània. Així, per exemple, Peter Brook, en el muntatge de *Carmen* de Bizet, va introduir canvis substancials que van modificar significativament aquesta coneguda òpera de finals del segle XIX. Margaret Croyden (2005: 209) ho resumeix de la següent manera:

Algunos críticos pusieron el grito en el cielo, alegando que aquello no era la *Carmen* de Bizet, sino una versión reducida de ochenta minutos interpretada sin una orquesta al completo, sin coro, sin niños, sin escenas de muchedumbre, sin gitanos, sólo con una compañía de cinco personas que se iban turnando en los cinco papeles principales. Pero lo más escandaloso, según dijeron, era que Brook y el director de orquesta, Marius Constant, habían reordenado la partitura de Bizet y, en determinado momento, recurrido a música grabada. Sólo tocaban catorce músicos, uno de cada sección de la orquesta, no en el foso sino en el escenario, y el señor Constant, invisible para el público, dirigía al conjunto desde un discreto lugar entre bambalinas. En cuanto al libreto de Halévy-Meilhac, sufrió una reconstrucción radical; el escritor Jean-Claude Carrière y el propio Peter Brook lo redujeron a lo esencial y le cambiaron el orden.

El resultat final d'aquest muntatge va donar lloc a la *Tragédie de Carmen*, nou títol amb què fou batejada per diferenciar-la de la versió tradicional, que representa una interpretació fidel de la *Carmen* de Bizet.

Traducció i adaptació interactuen i en molts casos són, doncs, interdependents, tal com va formular Yves Gambier en el seu article sobre *tradaptació* cinematogràfica:

La pseudopolarité entre traduction (plus dépendante d'un «original») et adaptation (relative autonomie par rapport à cet «original») ne tient plus: il y a circulation textuelle et surtout synergie entre systèmes sémiotiques. D'où la notion proposée de tradaptation cinématographique (ou transadaptation), apte à englober tous les types de transformations. (GAMBIER 2004 : 180)

En aquest apartat, ens centrarem en la relació que s'ha establert entre l'obra original de Verdi, l'adaptació modernitzada de Gilbert Deflo i la tasca de l'audiodescriptor en aquesta representació. A partir d'una breu anàlisi de les característiques musicals i literàries de l'òpera, com també de la posada en escena de Gilbert Deflo, intentarem definir les competències de l'audiodescriptor, una comesa que no quedarà exempta del plantejament d'algunes preguntes.

2.1. *Il Trovatore de Giuseppe Verdi*

Estrenada el 1852 al teatre *Apollo* de Roma, *Il Trovatore* es compon de quatre actes: *El duel*, *La gitana*, *El fill de la gitana*, *El suplici*. L'argument narra la tragèdia induïda per l'existència d'un triangle amorós i per una antiga i dolorosa història amb importants repercussions en el desenllaç. *Il Trovatore* s'adscriu plenament, per la seva estructura musical i per la inclinació expressiva del llibretista i del compositor, i no tan sols per l'època en què fou concebuda, en l'escola romàntica; la seva funció estètica principal és provocar un sentiment de plena identificació en l'espectador.

El romanticisme d'*Il Trovatore* segrega un element exòtic estereotipat. Aquest element està representat per la gitana Azucena i per l'enigma entre tràgic i grotesc que regeix el destí del germà desaparegut del Comte Luna; un enigma que constitueix el teló de fons ineludible de principi a final de l'òpera. Al mateix temps l'escriptura de la història respon a uns estereotips romàntics molt convencionals que, sobretot per a la mentalitat actual, voregen gairebé el ridícul. No era així sens dubte en el moment de l'estrena. Tots aquests elements estereotipats estan articulats com a signes, i figuren implícitament en el llibret, el qual reclama, en conseqüència, una posada en escena que no els relegui al bagul de les deixalles. Les escenes d'amor entre Manrico i Leonora, l'enclaustrament conventual de la protagonista en conèixer la presumpta mort de l'estimat, com també el sobtat desinterès envers els hàbits monacals que manifesta en el moment de retrobar-se amb l'estimat, són també signes d'aquest caràcter convencional i anacrònic del llibret. D'altra banda, la partitura d'*Il Trovatore* és admirable quant a concepció, no tan sols intrínsecament considerada sinó en la mesura que serveix de vehicle a

una tragèdia romàntica i, des del punt de vista melòdic i harmònic, no és de cap manera freda o indiferent.

En *Il Trovatore*, la música, el llibret i l'argument segueixen en tot moment un mateix impuls. Tots els llenguatges s'hi manifesten fusionats i de cap manera no s'oposen. Qualsevol reinterpretació escènica hauria de tenir-ho en compte. En efecte, si la forma musical i la forma escènica no comparteixen la mateixa dinàmica, l'òpera es desintegra i es converteix en una caricatura d'ella mateixa.

2.2. La posada en escena de Gilbert Deflo

La proposta escènica de Gilbert Deflo es presenta com una lectura contemporània del drama musical, concretament, i fent servir les seves paraules, «una lectura zen amb un intencionat distanciament brechtian». Ara bé, la modernització d'una òpera requereix del director escènic un coneixement profund de l'estil musical i literari de l'obra, de les seves interrelacions i de l'objectiu dramàtic original per tal de no trair-ne l'essència originària. En el cas de Deflo, es produeix un desajustament entre l'objectiu dramàtic de l'òpera de Verdi i la posada en escena «distanciada», que entra en contradicció amb els principis estètics sobre els quals es va basar la creació d'aquest drama musical.

Deflo privilegia una escenografia minimalista; com a únic element en el decorat se serveix d'uns enormes telons que emmarquen les diferents escenes. Els telons cauen a terra al final de cada quadre i són retirats manualment en presència del públic. Aquest efecte trenca de manera flagrant la il·lusió escènica i provoca immediatament un distanciament en l'espectador. Un distanciament que es veu alhora incrementat pel contrast provocat per una escenografia minimalista que privilegia la suggestió i un vestuari realista, una interpretació actoral tradicional i una total simetria en la planificació de l'espai, segons els cànons més convencionals, que entren en contradicció amb la idea inicial de Deflo. El director escènic aconsegueix en certa manera el seu propòsit i el resultat és una representació d'*Il Trovatore* efectivament «distanciada», la qual cosa dificulta la identificació de l'espectador amb un espectacle que es mostra, per moments, anacrònic.

El problema que es planteja en aquesta posada en escena rau justament en l'enfocament adoptat, en la lectura *brechtiana* d'aquest drama líric. La tècnica del distanciament introduïda per Bertold Brecht tenia una finalitat molt precisa: fer de l'espectador un observador actiu i estimular-ne l'esperit crític. Amb aquest objectiu, el teatre èpic de Brecht s'allunya del teatre aristotèlic i posa fi a la catarsi grega. Ja no es tracta de la identificació de l'espectador amb el que se li presenta sobre l'escena, sinó de distanciament, replantejament i crítica. La dramàtica de Brecht, però, ha estat concebuda des de l'inici amb aquest objectiu per a un teatre social i polític que utilitza la tècnica del distanciament com a mitjà cap a la crítica i la presa de consciència. Ara bé, la versió distanciada d'*Il Trovatore* traïx els fonaments sobre els quals es basa la seva creació. En aquest cas, es tracta d'una òpera romàntica en la qual existeix una simbiosi total entre text i música i l'objectiu dramàtic és provocar la identificació de l'espectador dins un teatre que es pot definir com a aristotèlic. La lectura distanciada no fa sinó frenar i para-

litzar la funció de l'òpera tal com fou concebuda, i n'entrebanca així l'expressivitat. La digressió entre els diferents llenguatges que configuren l'obra no fa sinó provocar aquest distanciament desencertat i no fa possible la immersió total de l'espectador en l'òpera. D'aquesta manera es fa visible de manera flagrant el costat *bufò* de la trama, que en l'actualitat voreja el ridícul, en detriment del gaudi complet de les extraordinàries àries que conté.

La representació operística posa en marxa un gran nombre de llenguatges en escena. De la conjunció de tots ells i de la seva correcta interrelació, en funció de l'autor i de l'obra, depèn l'èxit d'una bona posada en escena —modernitzada o més convencional— però en tot cas sempre respectuosa de la seva essència original. Aquest no és el cas d'*Il Trovatore* de Gilbert Deflo, una lectura molt personal que mostra un desconeixement profund de l'objectiu dramàtic del drama líric de Verdi.

2.3. L'audiodescripció en *Il Trovatore*

L'audiodescripció d'*Il Trovatore* (a càrrec d'A. Corral i R. Lladó) constava d'una audiointroducció inicial i d'unes breus introduccions a cada acte. Les notes introductòries oferien un apunt històric de l'obra i de l'autor; una descripció de l'escenografia i del vestuari; i un succint resum de l'argument —molt general en l'audiointroducció i ampliat a l'inici de cada escena, atesa la complexitat de la trama presentada. Més tard, durant la representació, l'audiodescripció se centrava en la posada en escena —moviment actoral, essencialment— i es procedia a un audiosobretítol que ajudava l'oient a seguir l'obra, tot intentant d'evitar al màxim els solapaments entre la paraula i el cant.

En l'audiodescripció d'*Il Trovatore* apareixien, doncs, les quatre funcions que hem presentat en el primer apartat: la lectura del sobretítol, la documentació, l'explicació argumental i la traducció descriptiva (traducció intersemiótica). Ara bé, l'especificitat d'aquesta obra va fer necessari privilegiar algunes d'aquestes funcions. Així, per exemple, es va incidir especialment en l'explicació de la trama —altament enrevesada quant a l'argument, amb moltes variacions de situació i canvis constants d'espai i de temps— perquè l'oient pogués copsar amb major profunditat el que expressaven la música i els cantants. Amb el mateix objectiu, es llegien alguns sobretítols que permetien de situar i seguir una història marcada per una multiplicitat d'accions. En efecte, la regla de les tres unitats exposada per Aristòtil en la *Poètica* —de temps, espai i acció— no es respecta en absolut en aquest drama líric. Tot el contrari, *Il Trovatore* desenvolupa diverses unitats d'acció situades en etapes cronològiques i espais diferents —presó, claustre, jardins, castell, etc. Aquest fet va condicionar en bona mesura l'audiodescripció duta a terme. D'altra banda, també es va incidir força en la descripció del moviment actoral: disposició de l'actor en l'espai, gestualitat i marques d'expressivitat del cos i del rostre. *Il Trovatore*, en tant que òpera romàntica que presenta un conflicte nascut d'un triangle amorós, exigeix que l'audiodescriptor emfasitzi totes aquestes marques d'expressivitat. En efecte, d'una trama romàntica que voreja la sensibleria sorgeix una posada en escena que privilegia

una interpretació actoral grandiloqüent de la qual l'audiodescriptor ha de deixar constància. Cal afegir, finalment, que en aquesta òpera no es va fer necessària la funció traductora interpretativa, entesa com s'ha explicat a l'inici d'aquest article. Així com, tal com apuntàvem en el primer apartat, aquesta funció s'havia revelat indispensable per a l'elaboració de l'AD de l'òpera *Król Roger* de Karol Szymanovsky atès el simbolisme del seu llenguatge i la transcendència de l'argument, *Il Trovatore* és, en aquest nivell, una òpera fàcilment abordable. La trama no pretén dir cap altra cosa del que diu, res més enllà del relat dels esdeveniments que se succeeixen; en conseqüència, no requereix interpretació per part de l'audiodescriptor.

Com es pot observar, l'audiodescripció que es va fer per a *Il Trovatore* donava indicacions de l'escenografia, vestuari, disposició de l'espai, moviment dels intèrprets, sobretítulat, com també una exposició de la trama i una breu documentació sobre l'autor i l'obra. Ara bé, no hi quedava prou reflectida la posada en escena «distançada» oferta pel director; una distància que, per a un espectador vident, era percebuda de manera immediata sense cap mena de dubte. En el cas d'*Il Trovatore*, vam optar per no fer esment explícit d'aquest distanciament provocat per la posada en escena, ja que ens va semblar que ens estàvem immiscint en un territori que potser no ens pertocava. Si bé és cert que es podia endevinar, tot i que molt difícilment, a partir de la descripció del decorat, del vestuari, de l'actuació convencional dels intèrprets, com també de l'explicació de la recollida dels telons davant l'esguard de l'espectador i d'altres elements exposats al llarg de l'AD, també podia passar completament desapercebut per a l'espectador invident. Per transmetre-ho, ens hauríem vist obligats a especificar i donar la nostra visió de l'espectacle incidint en el contrast que s'establia entre alguns dels elements presentats; hauríem d'haver assenyalat així les contradiccions ja esmentades pel que fa a la posada en escena. Ara bé, fins a quin punt pot introduir comentaris d'aquest tipus, l'audiodescriptor? Com pot afirmar, per exemple, que aquella posada en escena no permet d'immergir-se totalment en la realitat de *Manrico* i *Leonora* i que, fins i tot, ara sobresurt el costat irrisori d'aquella sòrdida història? I si no ho fa, no queda en part truncada, la recepció de l'espectador amb discapacitats visuals? Ha assistit realment a la mateixa representació que un espectador vident? És obvi que no i, per tant, aquesta serà una qüestió que caldrà replantejar-se.

D'altra banda, hi ha un altre aspecte que cal tenir en compte. Cal no oblidar que l'audiodescriptor treballa per a un gran teatre operístic que ofereix al públic una programació anual. D'aquí, una última pregunta s'imposa: en aquest context, fins a quin punt podem gaudir d'una llibertat en els nostres judicis i en la pràctica de l'audiodescripció?

3. Conclusions

Al llarg d'aquest article hem pogut constatar que l'audiodescripció, com a pràctica traductora, està sempre subjecta a una interpretació i que, per tant, depèn de la subjectivitat de l'individu que la fa. Ara bé, les marques de subjectivitat pròpies de l'audiodescriptor neixen d'altres marques que s'han originat anteriorment i

ahora s'hi sobreposen: adaptació, posada en escena, traducció del llibret o interpretació musical, entre d'altres. La interpretació que precedeix tot acte traductor i que intervé en els diferents processos de traducció-adaptació d'una òpera fins a la representació final determina la lectura i la traducció triades i, per tant, en certa manera hi afegeix una òptica crítica. Umberto Eco (2008: 321) ho explica així:

Una buena traducción resulta siempre un aporte crítico a la comprensión de la obra traducida. Una traducción orienta siempre hacia una determinada lectura de la obra, tal como hace la crítica propiamente dicha porque, si el traductor ha negociado eligiendo prestar atención a determinados niveles del texto, de esa forma ha focalizado automáticamente hacia ellos la atención del lector.

Hem vist que l'audiodescripció deixa igualment una traça en el text final i, en alguns casos, fins i tot, la funció traductora interpretativa esdevé un requisit indispensable per a poder accedir a una comprensió global de l'obra. Només així es podrà vehicular la resta dels elements sígnics —escenografia, moviment, etc. Ara bé, l'audiodescripció ha d'arribar més lluny? Ha d'estendre els seus límits? Si acceptem la premissa d'Umberto Eco exposada més amunt i, de fet, l'apliquem habitualment en el camp traductològic, per què s'hauria doncs d'obviar la lectura crítica que el mateix audiodescriptor fa d'una determinada posada en escena? Aquesta és, ara per ara, una qüestió que encara resta oberta.

Bibliografia

- AENOR (2005). *Norma UNE 153020: Audiodescripción para personas con discapacidad visual. Requisitos para la audiodescripción y elaboración de audioguías*. Madrid: AENOR.
- CABEZA, Cristóbal i MATAMALA, Anna (2008). «La audiodescripción de ópera: La nueva propuesta del Liceo». A: PEREZ-UGENA, Álvaro i Ricardo VIZCAINO-LAORGA (eds.). *Ulises y la Comunidad Sorda*. Madrid: Observatorio de las Realidades Sociales y de la Comunicación.
- CORRAL, Anna i LLADÓ, Ramon (2011). «Opera Multimodal Translation: Audio Describing Karol Szymanowski's Król Roger for the Liceu Theatre, Barcelona». *JosTrans*, 15.
- CROYDEN, Margaret (2005). *Conversaciones con Peter Brook*. Barcelona: Alba Editorial.
- COULOMBEAU, Charlotte (2006). «Langue et langage du geste: la sémiotique théâtrale comme sémiotique comparée, dans la Mimik de Johann Jakob Engel (1785)». *Science et littérature*, 6. En línia, editat electrònicament el 4 de maig del 2006. URL: <http://methodos.revues.org/document562.html>.
- ECO, Umberto (2008). *Decir casi lo mismo. Experiencias de traducción*. Barcelona: Lumen.
- GAMBIER, Y. (2004). «Tradaptation cinématographique». A: ORERO, Pilar (ed.). *Topics in Audiovisual Translation*, Amsterdam/Filadèlfia: John Benjamins.
- GORLÉE, Dinda L. (2005). *Song and Significance. Virtues and Vices of Vocal Translation*. Amsterdam/Nova York: Rodopi.
- JAKOBSON, Roman (1963). *Essai de linguistique générale*. París: Éditions de Minuit.
- KOWZAN, Tadeus (1969). «Le texte et le spectacle. Rapports entre la mise-en-scène et la parole». *Cahiers de l'association Internationale des Études Françaises*, 1.

- LLADÓ, Ramon (2007). «Traduit du.../Écrit par... : Amorcer le dialogue enfin». *Doletiana. Revista de Traducció, Literatura i Arts*, 1.
- MATAMALA, Anna (2005). «Live Audio Description in Catalonia». *Translating Today* 4: 9-11.
- (2007). «La audiodescripción en directo». A: JIMÉNEZ, Catalina (ed.). *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para Sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang.
- MATAMALA, Anna i ORERO, Pilar (2007). «Accessible Opera in Catalan: Opera for All». A: DÍAZ-CINTAS, Jorge; Pilar ORERO i Aline REMAEL (eds.). *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi.
- OFCOM (2010). *Guidelines on the provision of television access services*. URL: http://www.ofcom.org.uk/tv/ifi/guidance/tv_access_serv/guidelines/guidelines.pdf (Última consulta: febrer 2010).
- ORERO, Pilar (2005). «La inclusión de la accesibilidad en comunicación audiovisual dentro de los estudios de traducción audiovisual». *Quaderns. Revista de Traducció* 12: 173-185.
- (2007a). «Audiosubtitling: A Possible Solution for Opera Accessibility in Catalonia». A: FRANCO, Eliana P. C. i Vera SANTIAGO ARAÚJO (org.). *TradTerm (Revista do Centro Interdepartamental de Tradução e Terminologia)*, 13: 135-149.
- (2007b). «Sampling Audio Description in Europe». A: DÍAZ-CINTAS, Jorge; Pilar ORERO i Aline REMAEL (eds.). *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi.
- ORERO, Pilar i MATAMALA, Anna (2007). «Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers». *Perspectives. Studies in Translatology*, 15 (4).
- PUIGDOMÈNECH, Laura; MATAMALA, Anna i ORERO, Pilar (2007). «Audio description of Films: State of the Art and a Protocol Proposal». *Actas Intermedia 2007 Lodz Conference on Audiovisual Translation and Interpreting, 13-14 Abril 2007*. Lodz, Polònia.
- PUIGDOMÈNECH, Laura; MATAMALA, Anna i ORERO, Pilar (2008). «The Making of a Protocol for Opera Audio Description». A: PEGENAUTE, L; J. DECESARIS; M. TRICÁS i E. BERNAL (eds.). *La traducción del futuro: mediación lingüística y cultural en el siglo XXI*. Barcelona: PPU, vol 1.
- REMAEL, Aline (2005). *Audio description for recorded TV, Cinema and DVD. An experimental stylesheet for teaching purposes*. Document no publicat.
- RODRÍGUEZ, Ana (2007). «Consideraciones acerca del lenguaje literario en los guiones audiodescritos». A: JIMÉNEZ, Catalina (ed.). *Traducción y accesibilidad. Subtitulación para Sordos y audiodescripción para ciegos: nuevas modalidades de Traducción Audiovisual*. Frankfurt: Peter Lang.
- VERVECKEN, Anika (en premsa). «Surtitling for the Stage and Directors' Attitudes: Room for Change». A: REMAEL, Aline; Mary CARROLL i Pilar ORERO (eds.). *Media for All 3: The Audiovisual Turn*. Amsterdam: Rodopi.
- VERCAUTEREN, Gert (2007). «Towards a European Guideline for Audio Description». A: DÍAZ-CINTAS, Jorge; Pilar ORERO i Aline REMAEL (eds.). *Media for All: Subtitling for the Deaf, Audio Description and Sign Language*. Amsterdam: Rodopi.
- YORK, Greg (2007). «Verdi Made Visible. Audio-introduction for Opera and Ballet». A: DÍAZ-CINTAS, Jorge; Pilar ORERO i Aline REMAEL (eds.). *Media for All. Accessibility in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Rodopi.