

Aina Labèrnia Romagosa

SUBTITULACIÓ D'OBRES TEATRALS:
NORA, DE HENRIK IBSEN

Treball Acadèmic de 4t curs

Facultat de Traducció i Interpretació

© Universitat Pompeu Fabra

Tutor: Eduard Bartoll

Juny de 2009

TAULA DE CONTINGUTS

1. INTRODUCCIÓ.....	p. 1
1.1. Motivació personal	p. 1
1.2. Metodologia	p. 1
1.3. Estructura	p. 2
1.4. Objectius	p. 3
2. CONTEXTUALITZACIÓ DE <i>NORA</i>	p. 3
2.1. L'obra de Henrik Ibsen i les traduccions del títol.....	p. 3
2.2. Context històric i social de l'obra	p. 4
2.3. Trama	p. 4
2.4. Recepció	p. 5
2.5. Gravació de la representació en directe de <i>Nora</i>	p. 5
3. CARACTERÍSTIQUES DE LA LLENGUA DE <i>NORA</i>	p. 6
4. SELECCIÓ DELS FRAGMENTES SUBTITULATS.....	p. 7
4.1. Primer fragment	p. 7
4.2. Segon fragment	p. 8
4.3. Tercer fragment.....	p. 8
4.4. Quart fragment	p. 8
4.5. Cinquè fragment	p. 9
5. ESTRATÈGIES DE SUBTITULACIÓ	p. 10
5.1. Reducció	p. 10
5.1.1. Exemple 1	p. 10
5.1.2. Exemple 2	p. 11
5.2. El model de llengua del teatre i el de la subtitulació	p. 12
5.2.1. Exemple 1	p. 13
5.2.2. Exemple 2	p. 13
5.2.3. Exemple 3	p. 14
5.3. Repeticions	p. 16

5.3.1. Exemple 1	p. 16
5.3.2. Exemple 2	p. 17
5.3.3. Exemple 3	p. 17
5.4. Segmentació	p. 18
5.4.1. Exemple 1	p. 19
5.4.2. Exemple 2	p. 20
5.5. Subtitulació de cançons	p. 23
5.5.1. Exemple 1	p. 23
5.5.2. Exemple 2	p. 24
5.6. Elements culturals	p. 24
5.6.1. Exemple 1	p. 24
5.7. Aspectes lingüístics	p. 25
5.7.1. Temps verbals	p. 25
5.7.2. Lèxic	p. 26
6. CONCLUSIONS	p. 26
7. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	p. 29
8. ANNEX	

1. INTRODUCCIÓ

1.1. Motivació personal

Aquest treball neix fruit de la motivació de fer una proposta de subtitulació d'una obra teatral. Aquesta motivació, però, no ha nascut del no-res. D'una banda, és el resultat de la meua passió per les obres de teatre, amb les quals tinc molt de contacte tant pel que fa a la lectura com a l'assistència a representacions. De l'altra, és producte de l'interès que em van suscitar tres assignatures de la llicenciatura de Traducció i Interpretació. La primera, Seminari de Traducció III (traducció i adaptació d'obres teatrals) (Enric Gallén, curs 2007-2008), consisteix en l'anàlisi de traduccions d'obres teatrals. Les altres dues assignatures se centren en la traducció audiovisual: Traducció Humanisticoliterària (anglès-català) IV (traducció audiovisual) (Patrick Zabalbeascoa i Josep Julià, curs 2008-2009) i Traducció Humanisticoliterària (alemany-català) IV (traducció audiovisual) (Eduard Bartoll, curs 2008-2009). En la primera vaig estudiar la traducció audiovisual des d'un punt de vista teòric, de manera que vaig prendre consciència de la importància dels elements semiòtics en aquesta disciplina, mentre que en la segona vaig adquirir i posar en pràctica els coneixements necessaris per dur a terme subtitulacions.

1.2. Metodologia

Pel que fa a la metodologia, cal distingir cinc fases en l'elaboració d'aquest treball. La primera ha consistit en l'anàlisi de les diferències i semblances entre la traducció a l'alemany de l'obra escrita per Henrik Ibsen (*Nora oder Ein Puppenheim: Schauspiel in drei Akten*, 1971) i la gravació de la representació en directe de *Nora* dirigida per Thomas Ostermeier (2003). L'objectiu d'aquesta anàlisi ha estat la identificació dels fragments més rellevants de la retransmissió en directe de *Nora*, en relació amb la proposta de subtitulació i la reflexió sobre la importància dels elements semiòtics en l'adaptació de l'obra d'Ibsen a l'època actual. En la segona fase, m'he centrat en la realització de la proposta de subtitulació, per a la qual he fet servir el programa Subtitle Workshop, que m'ha permès subtitular diversos fragments de l'obra, de manera que he creat 195 subtítols corresponents, aproximadament, a 16 minuts de l'obra, la qual té una durada de 2 hores i 7 minuts (*Nora*, Ostermeier, 2003). En la tercera, he classificat els exemples més il·lustratius, tant dels problemes de subtitulació més rellevants, com de les diverses estratègies de subtitulació a les quals he recorregut en elaborar la proposta de traducció dels fragments. En la quarta fase, m'he centrat en la recerca d'obres sobre traducció audiovisual i, més concretament, sobre subtitulació, que m'han permès reflexionar sobre la importància dels elements semiòtics en relació amb l'adaptació de l'obra de Henrik

Ibsen a l'època actual i fonamentar les conclusions a les quals he arribat. Finalment, la cinquena fase ha consistit en la redacció del treball.

1.3. Estructura

El contingut d'aquest treball s'estructura en els apartats següents: Introducció, Contextualització de *Nora*, Característiques de la llengua de *Nora*, Selecció dels fragments subtitulats, Estratègies de subtitulació, Conclusions, Bibliografia consultada i Annexos.

Pel que fa a la introducció, s'especifiquen la justificació, la metodologia, l'estructura i els objectius del treball.

Quant a l'apartat Contextualització de *Nora*, se situa l'obra de Henrik Ibsen i les traduccions del títol de l'obra a diversos indrets; es destaca el context històric i social en què se situa l'obra teatral; s'especifica la trama de l'obra del dramaturg noruec; es tracta la recepció de l'obra a Alemanya, Catalunya i Espanya, i s'emmarquen les característiques més rellevants de la gravació de la representació en directe de *Nora* (Ostermeier, 2003), donant les informacions necessàries per entendre la proposta de subtitulació i dur a terme les reflexions posteriors.

A l'apartat Característiques de la llengua de *Nora*, s'exposen esquemàticament els trets més característics del model de llengua que s'empra en la retransmissió de la representació en directe de *Nora* (Ostermeier, 2003), bàsics per entendre i justificar el model de llengua que s'ha volgut reflectir a la proposta de subtitulació.

Amb referència a la selecció dels fragments subtitulats, s'especifiquen els motius pels quals s'ha considerat idoni escollir cada fragment i es posa en relació la tria de cadascun amb l'anàlisi dels elements semiòtics no verbals que han marcat les diferències i semblances entre l'obra escrita d'Ibsen i la retransmissió de la representació en directe de *Nora* (Ostermeier, 2003).

Quant a les estratègies de subtitulació, mitjançant els exemples més representatius de la proposta de traducció, s'il·lustren la reducció, el model de llengua del teatre i el de la subtitulació, les repeticions, la segmentació, la subtitulació de cançons, el tractament dels elements culturals i els aspectes lingüístics.

Les conclusions són un recull de les reflexions que es desprenen de l'elaboració del treball sobre els aspectes més rellevants de les estratègies de subtitulació d'obres teatrals, partint dels fragments seleccionats, i sobre la dimensió semiòtica continguda en la traducció audiovisual.

En relació amb la bibliografia consultada, es llisten totes les fonts consultades per a la realització del treball, tant per a l'elaboració de la proposta de subtitulació, com per a la redacció del treball.

Pel que fa a l'annex, no està inclòs en aquest document, atès que consta de dos fitxers (Labèrnia Romagosa Aina TA.vsf i Labèrnia Romagosa Aina TA.MPG, els subtítols i la retransmissió de la representació en directe de *Nora*, respectivament) que es poden visualitzar mitjançant programes com ara Subtitle Workshop, Media Subtitler, Adobe Premiere o VLC Media Player.

1.4. Objectius

Aquest treball té dos objectius. D'una banda, pretén explorar les complexitats i les particularitats de la subtitulació d'obres teatrals, a partir de les anàlisis de les estratègies a les quals s'ha recorregut per traduir els fragments seleccionats. D'altra banda, té com a fi descobrir la dimensió semiòtica de l'àmbit de la traducció audiovisual, mitjançant l'establiment de les diferències i semblances entre l'obra escrita per Henrik Ibsen (*Nora oder Ein Puppenheim: Schauspiel in drei Akten*. Linder, Richard, trad. Stuttgart: 1971) i la retransmissió de la representació en directe de *Nora* (Ostermeier, 2003).

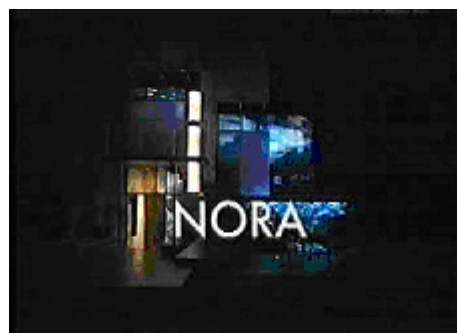
2. CONTEXTUALITZACIÓ DE *NORA*



Obra original



Traducció a l'alemany



Retransmissió de la representació de Nora

2.1. L'obra de Henrik Ibsen i les traduccions del títol

Et dukkehjem, mots noruecs que signifiquen 'una casa de nines' ('Ein Puppenhaus', en alemany) (*Gran enciclopèdia catalana*), és el títol original d'una de les obres mestres del dramaturg noruec Henrik Ibsen (1828-1906), que es va publicar per primera vegada el 4 de desembre de 1879, al mateix moment que la traducció a l'alemany. Segons el pròleg

d'Alberto Adell de les traduccions al castellà *Casa de muñecas* i *Hedda Gabler* (2008: p. 12), el 21 de desembre de 1879 l'obra es va representar per primer cop al Teatre Reial de Copenhaguen. A Alemanya, però, no es va estrenar fins al 1880. Curiosament, des del principi, les traduccions alemanyes van optar pels títols *Nora oder Ein Puppenheim*, *Nora (Ein Puppenheim)*, *Nora – Ein Puppenheim*, o bé *Nora*. La tradició de canviar el títol original en les traduccions a l'alemany, a més, data de la primera traducció a l'alemany, de Richard Linder. A la resta d'indrets, en canvi, s'ha mantingut el significat del títol de l'obra original: a Catalunya, per exemple, aquesta obra es coneix amb el nom *Casa de nines*.

2.2. Context històric i social de l'obra

Et dukkehjem és una obra de tres actes que tracta de la dependència de les dones al segle XIX, que primer ho són del pare i després del marit. En la societat d'aquesta època, com que els homes són els únics que poden ser assenyats i pensar raonablement, els pares i els marits tracten les filles i les dones com si fossin nines. Paral·lelament, a les famílies hi ha un acord tàcit entre la dona i el marit: la dona és la joguina de l'home i per això ell la mima i la malcria donant-li diners, per exemple. Així, amb aquesta obra, en fer una crítica i una reflexió del paper submís de les dones en la societat de la seva època, Ibsen posa en dubte el prestigi de la família, fonament de la societat i base de les tradicions, les convencions i els interessos socials de l'època, que tenia el marit com a representant de l'autoritat en l'àmbit domèstic. Alberto Adell (2008: p. 12) esmenta, amb referència al final de l'obra:

Además de las violentas reacciones del público, el drama fue objeto de una ininterrumpida polémica durante más de veinte años, a medida que se iban sucediendo los estrenos en diferentes países.

2.3. Trama

Pel que fa a la trama de l'obra, comença amb el matrimoni aparentment feliç de Nora i Torvald, un advocat que aviat ha d'esdevenir director d'un banc. Aquesta felicitat aparent, però, està marcada per la submissió de Nora i pel secret que ella li amaga: deu diners a un prestador. Poc després de casats, Torvald va caure malalt i els metges van recomanar que se n'anés a un país càlid. Per aconseguir els diners per al viatge, Nora va demanar un préstec a Krogstad, un advocat que havia estudiat amb Torvald. Com a aval pel préstec, Nora va falsificar la signatura del seu pare, que s'estava morint. Des de llavors, la protagonista estalvia diners que Torvald li dona per mantenir la casa i treballa d'amagat.

A l'inici de l'obra, la senyora Linde, una amiga de Nora, fa una visita a la protagonista i li diu que és a la ciutat perquè vol trobar feina. Per ajudar-la, Nora fa que Torvald li doni feina al banc, però això significa el comiat de Krogstad, que també hi treballa. Desesperat, Krogstad

amenança Nora dient-li que farà que el seu marit s'assabenti del préstec i la falsificació de la signatura, si no evita que el despatxin. Nora es desespera però està convençuda que, si Torvald se n'assabenta, de tan enamorat, se sacrificarà i es responsabilitzarà dels seus actes. La protagonista es planteja recórrer al doctor Rank, un amic de la família, perquè li doni els diners, però quan el metge li confessa que està enamorat d'ella, Nora s'adona de la impossibilitat de demanar-los-hi. La senyora Linde, però, que havia estat enamorada de Krogstad, aconsegueix que el prestador canviï de parer i es desdigni de les seves amenaces. De tota manera, Torvald s'assabenta del secret de Nora. En una conversa sobre el préstec, la protagonista s'adona que el seu matrimoni no és com se l'imaginava: Torvald no té cap intenció de sacrificar-se per ella ni de responsabilitzar-se dels seus actes i, de tan enfadat com està, li arriba a dir que li prohibeix educar els seus fills. Llavors, Nora decideix que el més important és que es realitzi com a persona i abandona el marit i els fills.

2.4. Recepció

Quant a la recepció de l'obra a Alemanya (Alberto Adell, 2008: p. 12), va causar molta indignació que Nora abandonés el marit i els fills, de manera que Ibsen es va veure obligat a crear un final alternatiu en què Nora no se'n va de casa: Torvald fa que vegi els seus fills, que estan dormint, Nora es desploma i cau el teló. Curiosament, a les acaballes del règim franquista, en una versió dirigida per Luis Escobar (encarregat de la censura d'obres teatrals), Nora es quedava a casa, cosa que, segons Alberto Adell,

es un ejemplo de cómo sociedades cerradas y hostiles a cualquier apertura actúan exacta, e inconscientemente, igual.

2.5. Gravació de la representació en directe de *Nora*

Nora (2003) és la retransmissió en directe d'una obra de teatre dirigida per Thomas Ostermeier i representada en alemany al teatre de Berlín Schaubühne am Lehniner Platz, en què s'adapta *Nora oder Ein Puppenheim* de Henrik Ibsen (1879) al segle XXI. Es tracta d'una versió en alemany de l'obra d'Ibsen a càrrec de Hinrich Schmidt-Henkel (Ostermeier, 2003), en què es manté intacte el text d'Ibsen (respecte de la traducció a l'alemany de Richard Linder (1971), només hi ha algunes omissions, perceptibles sobretot al final de l'obra), però s'adapta a l'època actual, mitjançant l'attrezzo, l'escenografia i la caracterització dels personatges, i s'hi afegeixen un toc d'erotisme i un final violent. Així, si bé *Nora* d'Ibsen ja va ser molt controvertida per criticar i posar en dubte el paper de la dona en la societat de l'època, *Nora* d'Ostermeier no només continua la línia polèmica d'Ibsen —la submissió de les dones encara és un tema actual, sobretot en relació amb la violència de gènere— sinó que és impactant en

altres sentits: la Nora d'Ostermeier assassina el seu marit, a diferència de la Nora "convencional" d'Ibsen, que es limitava a abandonar l'espòs i els fills per poder realitzar-se i conèixer-se a si mateixa.

3. CARACTERÍSTIQUES DE LA LLENGUA DE *NORA*

En aquest apartat, exposaré esquemàticament els trets més rellevants del model de llengua que s'empra a la representació en directe de *Nora*, els quals són imprescindibles a l'hora de comprendre i analitzar les estratègies de subtitulació a les quals he recorregut en dur a terme la proposta de subtitulació. A continuació, doncs, s'especifiquen els trets més característics de la llengua de *Nora*.

► És una llengua teatral que imita la llengua col·loquial oral espontània: reflecteix les característiques de la conversa espontània. Maria Grau ("Anàlisi i producció de textos en registre col·loquial", 1999: p. 114-115), d'una banda, esmenta que el llenguatge col·loquial ideal tracta temes concrets, quotidians; reforça el contacte social, la interacció; té un to informal, i un mode oral espontani. D'altra banda, concep la conversa espontània com

una activitat lingüística que es regula i s'organitza a mesura que es crea. La seva estructura sintàctica és aparentment caòtica i el vocabulari hi és restringit. A més, les converses col·loquials sovint se sobreposen les unes a les altres: hi ha converses paral·leles o interferides.

► És una llengua teatral i, com a tal, es caracteritza per la consecució de diàlegs col·loquials elaborats.

És una llengua que neix de la creació de converses artificials, fictícies, per ser llegides com si s'escoltessin o es pensessin, en què s'elimina tot allò de caòtic que té el diàleg espontani, tot allò que el fa confús, excessivament desordenat. Això ens permet parlar de "fals col·loquial" (Maria Grau, "Anàlisi i producció de textos en registre col·loquial", 1999: p. 114-115).

Pel que fa a la proposta de subtitulació dels fragments, la qual no deixa de ser una traducció d'un text audiovisual, cal tenir en compte que, a *Doblatge i subtitulació per a la TV*, Frederic Chaume prefereix la denominació *oralitat prefabricada*, a l'hora de referir-se a la llengua dels textos audiovisuals (2003: p. 213-215 i 220-221). En qualsevol cas, el text de *Nora* és un text escrit per ser dit (com si no fos escrit) que, a diferència de la parla espontània, està planificat.

A grans trets, doncs, la llengua de *Nora* és d'ús quotidià: senzilla, concisa i clara, i es caracteritza per una gran diversitat d'elements de la llengua col·loquial, com ara vocatius, repeticions i partícules que reforcen la interacció (per exemple, *oder?*, 'oi?'). Alhora, també

és una llengua teatral, un text “falsament” oral constituït per diàlegs versemblants. Així, en fer la proposta de subtitulació dels fragments, no es pot passar per alt que és imprescindible reproduir l'oralitat prefabricada pròpia del registre oral de la llengua del teatre i dels textos audiovisuals.

4. SELECCIÓ DELS FRAGMENTES SUBTITULATS

En aquest apartat, s'especificaran els motius pels quals s'ha seleccionat cada fragment, que, d'una banda, responen a l'objectiu d'explorar com, mitjançant diversos elements semiòtics, a *Nora* s'ha mantingut quasi íntegrament la traducció de Richard Linder (Henrik Ibsen, *Nora oder Ein Puppenheim: Schauspiel in drei Akten*, 1971) —només s'hi han fet algunes omissions— i s'ha emmarcat l'obra al segle XXI, canviant-ne radicalment el final. D'altra banda, la selecció dels fragments subtitulats respon al fet que tots són molt diferents (pel que fa a la densitat del diàleg i al ritme en què parlen els personatges, per exemple), amb la qual cosa contenen exemples diversos que permetran il·lustrar les dificultats tècniques i traductològiques a les quals s'ha d'enfrontar tot traductor que subtituli, per exemple, un documental, una pel·lícula o una obra teatral. En el darrer cas, s'il·lustraran les dificultats tècniques i traductològiques tant si els subtítols s'han d'emetre o projectar alhora que es representa una funció (és a dir, si són subtítols electrònics o sobretítols de teatre), com si s'han de fer concordar amb la gravació en directe de l'obra teatral (dit en altres paraules, si són subtítols de televisió, vídeo o DVD) (v. el l'apartat 5.4.2: p. 20-23).

4.1. Primer fragment

El primer fragment (Ostermeier, 2003: 4 min 17 s - 7 min 49 s) és l'arribada a casa de Nora Helmer, que torna de comprar regals de Nadal per a la família. En aquest fragment, d'una banda, Nora parla breument amb Monika, la criada, que li obre la porta, i amb el mosso que li duu l'arbre de Nadal que ha comprat. De l'altra, la protagonista té una llarga conversa amb Torvald. Es tracta d'un fragment que es caracteritza per una successió de diàlegs molt ràpida i fluïda i pel solapament d'algunes intervencions dels personatges.

Amb referència a la subtitulació, la tria d'aquest fragment es deu a la voluntat d'il·lustrar tant tècniques traductològiques relacionades amb els elements culturals, amb el model de llengua emprat i amb el tractament del lèxic, com les diferències quant a la segmentació que poden haver-hi entre la subtitulació d'obres de teatre en directe i la subtitulació de retransmissions d'obres teatrals (en suport DVD, per exemple) o de qualsevol tipus de text audiovisual.

Alguns elements semiòtics no verbals han permès emmarcar l'obra al segle XXI, mantenint quasi íntegrament la traducció alemanya del text d'Ibsen. Cal esmentar, en aquest sentit, que el vestuari dels personatges i l'attrezzo, és a dir, el conjunt d'accessoris de decoració, de mobiliari de la casa, etc., són propis de l'època actual.

4.2. Segon fragment

El segon fragment (Ostermeier, 2003: 14 min 34 s - 17 min 18 s) és un diàleg entre Nora i la senyora Linde en què es posa de manifest que és la primera vegada que es troben després de molts anys sense veure's. Per això, les dues es posen al corrent de tot el que els ha passat: Nora li revela que deu diners a un prestador i la senyora Linde li confessa que és a la ciutat perquè busca feina.

Des del punt de vista de la subtitulació, he seleccionat aquest fragment perquè el diàleg dels personatges transcorre molt ràpidament i se solapen les intervencions de Nora amb les de la senyora Linde. Així doncs, s'hi han d'aplicar estratègies de subtitulació, com ara la reducció, la segmentació i la presa de decisions respecte del tractament de les referències culturals i dels elements característics de la llengua col·loquial (per exemple, les repeticions).

4.3. Tercer fragment

El tercer fragment (Ostermeier, 2003: 1 h 36 min 36 s – 1 h 39 min 29 s) es tracta d'un diàleg entre Nora, Torvald i el seu millor amic, Rank, que es produeix a casa dels Helmer, després que tots tres hagin tornat d'una festa de disfresses. A diferència del segon, aquest fragment no és un diàleg en què les intervencions dels personatges se solapen i en què es requereixi reduir molt, sinó que demana subtítols curts i prendre decisions respecte d'alguna repetició. És un fragment en què els silencis, la prosòdia, les imatges i, sobretot, la gestualitat i l'expressivitat dels personatges cobren molta importància.

La tria d'aquest fragment es deu, sobretot, al fet que és representatiu d'un moment que il·lustra les diferències entre la gravació de la representació en directe de *Nora* i l'obra escrita d'Ibsen: en *Nora* d'Ostermeier s'exagera la situació fins al punt en què Rank, que ha begut molt a la festa, vomita i fa un petó a Nora, la dona del seu millor amic, cosa que no s'explicita en el text d'Ibsen.

4.4. Quart fragment

En el quart fragment (Ostermeier, 2003: 1 h 42 min 13 s – 1 h 45 min 35 s), hi ha un breu diàleg entre Torvald i la protagonista, en què Nora demana al seu marit que llegeixi la carta en

la qual Krogstad els amenaça dient que farà públic el secret de la seva dona (que consisteix a haver falsificat la signatura del seu pare en demanar un préstec), si no torna tenir la feina de la qual Torvald l'ha acomiadat. Tot seguit, hi ha una escena en què Nora és a punt de suïcidar-se amb una pistola perquè sap que Torvald està llegint la carta i, segura que ell es farà càrrec de tot i assumirà les responsabilitats dels seus actes, vol evitar que ell pagui les conseqüències del seu secret.

Amb referència a les estratègies de subtitulació, és un fragment que requereix la presa de decisions respecte de qüestions lingüístiques, com ara la tria dels temps verbals o del lèxic, el tractament d'elements de repetició i la realització d'un bon pautaatge o *timing* (és a dir, una bona fixació dels codis de temps d'entrada i sortida de cada subtítol), a fi de mantenir la gran càrrega emocional que es desprèn, sobretot, en el monòleg de Nora.

En relació amb la importància dels elements semiòtics, hi ha un element clau de l'adaptació d'Ostermeier que no consta a l'obra escrita d'Ibsen: la pistola, mitjançant la qual es demostra la importància que arriben a tenir els elements semiòtics no verbals quant a mantenir íntegre el text d'Ibsen i, alhora, emmarcar l'obra a l'època actual i canviar-ne la trama.

4.5. Cinquè fragment

El darrer fragment (Ostermeier, 2003: 1 h 56 min 43 s - 2 h 50 s) correspon al final de l'obra. Com en el primer i el segon fragment, es tracta d'un diàleg en què les intervencions dels personatges són molt denses, ràpides i se solapen. Ara bé, hi ha una diferència notable respecte dels diàlegs del primer i del segon fragment: l'enuig i la desesperació que impregnen l'escena. En aquest fragment, Nora s'adona que no estima Torvald, de manera que no només li diu que el deixa, sinó que culmina l'obra assassinant el seu marit amb una pistola —un altre element, com s'ha dit anteriorment, exclusiu de la retransmissió de l'adaptació d'Ostermeier—.

Des del punt de vista de les estratègies de subtitulació, el fragment exigeix un alt grau de reducció, parar especial atenció a la segmentació, reproduir el llenguatge col·loquial, prendre decisions sobre el tractament d'elements repetits i resoldre problemes de traducció relacionats amb aspectes de llengua.

5. ESTRATÈGIES DE SUBTITULACIÓ

Després d'haver exposat els motius que m'han dut a la tria dels fragments seleccionats per a la proposta de subtitulació, en aquest apartat posaré diversos exemples de frases o parts de la proposta que il·lustren les estratègies de què m'he servit per a la subtitulació dels fragments, de manera que quedin reflectits els aspectes tècnics i traductològics que he hagut d'anar desenvolupant.

5.1. Reducció

En aquest apartat, s'explicarà en què consisteix l'estratègia de la reducció, posant èmfasi en per què és necessària, i s'il·lustrarà aquesta estratègia a partir d'alguns exemples dels diversos fragments que constitueixen la proposta de subtitulació.

Quant a què consisteix la reducció i al perquè de la necessitat de reduir en subtitular, Jorge Díaz Cintas (*La traducción audiovisual: el subtitulado*, 2001: p. 123) exposa que “los subtítulos no son ni pueden ser una traducción integral de los diálogos de la versión original”, ja que

por un lado el oído parece ser más rápido en la audición que el ojo en la lectura, y para garantizar la comprensión del contenido la presentación del subtítulo ha de ajustarse a una velocidad de lectura cómoda para el espectador. Por otro lado [...] el espectador se ve enfrentado al esfuerzo de asimilación de las imágenes y al esfuerzo adicional de lectura de los subtítulos [...]. Este imperativo de condensación se agudiza si tenemos en cuenta que el subtítulo sólo puede proyectarse dentro de unos límites físicos establecidos.

En la mateixa línia, Díaz Cintas (*La traducción audiovisual: el subtitulado*, 2001: p. 124) addueix que les reduccions poden ser parcials (en aquest cas, s'aplica la condensació o la concisió) o totals (que consisteixen en l'eliminació, l'omissió o la supressió de material). Així, tenint present que no es pot ometre informació que després pugui ser rellevant per entendre el fil argumental, el traductor ha de suprimir de la frase tot el que no és important per a la comprensió del missatge d'origen i, alhora, ha de reformular el que considera rellevant per al desenvolupament de la història tan concisament com pugui.

5.1.1. Exemple 1

Fragment	Personatges	Temps	Original	Subtítol
5	Torvald (a Nora)	1 h 59 min 27 s	Du denkst und redest wie ein Kind.	Parles com un nen.

Característiques del subtítol

Línies: 1

Caràcters: 18

Durada: 1,449 segons

Aquest subtítol fa una funció equivalent a l'original, però amb la reducció es perd el matís que Nora no només parla, sinó que també pensa com una nena: s'ha omès (*Du denkst*, 'tu penses'). De tota manera, és un matís prescindible, sobretot si es té en compte que la parla és fruit del procés de pensar. D'altra banda, encara que Nora sigui una dona, és preferible fer una condensació (en aquest cas, optar per paraules curtes en lloc de llargues) i triar la denominació genèrica *nen* (*com un nen*) i no *nena* (*com una nena*), ja que escurça lleugerament el subtítol (2 caràcters). Encara que pugui semblar que la diferència d'estalviar-se 2 caràcters en un subtítol és ínfima, cal ser conscient que, com s'ha dit anteriorment, tots els subtítols estan condicionats per les restriccions que imposa la subtitulació: com que els subtítols són textos "efimers", per a cadascun hi ha un màxim de caràcters per línia que s'han d'ajustar al temps que els espectadors triguen a llegir el subtítol, cosa que explica l'enorme importància de la reducció en subtitulació.

5.1.2. Exemple 2

Fragment	Personatges	Temps	Original	Subtítol
2	Sra. Linde (a Nora) -Nora (a la Sra. Linde)	17 min 3 s	Es klingelt. Ich gehe wohl besser, oder? -Ach! Nein. Bleib nur. Das ist sicher für Torvald.	El timbre. Me'n vaig? -No. Deu ser per en Torvald.

Característiques del subtítol

Línies: 2 Caràcters 1a línia: 21 Caràcters totals: 49
Durada: 4,078 segons Caràcters 2a línia: 28

Pel que fa a la primera línia, la necessitat de reduir esdevé ineludible: resulta impossible fer una traducció literal de l'original, ja que en 4 segons l'ull només té temps de llegir aproximadament 48 caràcters (Eduard Bartoll, materials de Traducció Humanisticoliterària IV (al-ca), curs 2008-2009). En aquest sentit, aquesta línia és un exemple de per què s'han aplicat la condensació i la concisió (és preferible *el timbre* a *ha sonat el timbre* o *sona el timbre*) i l'omissió (s'ha eliminat *wohl besser*, 'és millor que'), en lloc de fer una traducció literal (per exemple, *És millor que me'n vagi, oi?*). La meua proposta, doncs, tot i eliminar una partícula pròpia del llenguatge oral col·loquial espontani i del model de llengua representatiu del teatre (*oder?*, 'oi?'), fa una funció equivalent a la de l'original gràcies a l'expressivitat de la cara de la senyora Linde, ja que reproduceix la mateixa idea de l'original: la preocupació de la Sra. Linde per saber si és millor que se'n vagi de la casa de Nora, atès que ha sonat el timbre. Aquest subtítol, doncs, també és representatiu de la importància del llenguatge gestual dels personatges, que al capdavall és part de l'aportació semiòtica de la imatge en l'audiovisual, i segueix una de les màximes de la subtitulació: "no traduir el que ja ve explicat en la imatge"

(Díaz Cintas, *La traducción audiovisual: el subtitulado*, 2001: p. 29-30). D'altra banda, aquesta proposta té en compte la recomanació que en un subtítol de dues línies de diferent longitud la línia superior sigui la més curta, atès que tapa menys la imatge (Díaz Cintas, *La traducción audiovisual: el subtitulado*, 2001: p. 113).

En relació amb la segona línia, tenint en compte les restriccions quant a la correlació entre la durada i el nombre de caràcters del subtítol especificades més amunt, és a dir, la necessitat d'ajustar la durada del subtítol als caràcters, és imprescindible aplicar la reducció, com en la línia anterior. Si bé una possible traducció literal és *Ai, no! Queda't. Segur que és per en Torvald*, el subtítol que he proposat està ajustat¹ i reproduïx la funció de l'original, tot i les omissions de *Ach!* ('ah!' o 'ai') i *bleib nur* ('queda't' o 'tu queda't'), elements que queden implícits amb la prosòdia i amb l'ús de *no*. De la mateixa manera, la meua proposta permet condensar i fer concisa la resta del missatge: *Deu ser per en Torvald* és més breu que *Das ist sicher für Torvald*, 'segur que és per en Torvald'.

5.2. El model de llengua del teatre i el de la subtitulació

En tota traducció s'ha d'optar per un model de llengua determinat i mantenir-lo al llarg de la traducció de l'obra, per garantir una coherència en la qualitat lingüística de la llengua meta. Si bé les característiques del model de llengua de *Nora* (v. l'apartat 3, p. 6-7) s'han de tenir en compte a l'hora de definir el model de llengua de la traducció, no han de ser l'únic element que determini el model de llengua de la traducció. El més important, sense deixar de banda que s'ha de reproduir un català col·loquial oral que sembli espontani (una oralitat prefabricada), és plantejar-se per quin tipus de català convé optar: un català *heavy* o un català *light*? ¿Convé aplicar els criteris de l'*és dir*, que sovint s'allunyen de les solucions que preconitzen les institucions que representen el model de llengua normativa, o bé és millor cenyir-se a la normativa i rebutjar les opcions que no provinguin de la segona edició del *Diccionari de la llengua catalana* (d'ara endavant, DIEC2; Institut d'Estudis Catalans, 2007) o la gramàtica oficial (Institut d'Estudis Catalans, *Gramàtica de la llengua catalana*, 2004)? Aquest apartat té com a objectiu respondre aquestes preguntes, a fi de descriure i justificar el model de llengua de la proposta de subtitulació de la gravació de *Nora*, a partir dels exemples de la proposta que s'han seleccionat.

¹ El terme *ajust* designa l'activitat que consisteix a transformar la traducció base en subtítols que respecten les limitacions medials i les diverses convencions formals d'entrega (Díaz Cintas, *La traducción audiovisual: el subtitulado*, 2001: p. 143).

5.2.1. Exemple 1

Fragment	Personatges	Temps	Original	Subtítol
2	Nora (a la Sra. Linde)	15 min 49 s	Zu mir haben die Ärzte gesagt, daß sein Leben in Gefahr ist	Els metges em van dir que podia morir

Característiques del subtítol

Línies: 2 Caràcters 1a línia: 10 Caràcters totals: 36
 Durada: 3,596 segons Caràcters 2a línia: 26

Aquest subtítol és un exemple del fet que l'estratègia de la reducció afecta l'expressivitat i l'espontaneïtat de l'oralitat prefabricada característica de l'original que convé reproduir al màxim a la proposta de subtitulació.

Generalment, el verb *morir* només és pronominal (*morir-se*) en registres col·loquials. No obstant això, a causa de la correlació entre la durada i els caràcters dels subtítols, ha estat més convenient optar per l'opció formal, és a dir, per la forma no pronominal d'aquest verb (*morir*), que correspon a l'estratègia de la condensació. D'altra banda, d'entrada, aquesta opció pot semblar ambigua, perquè tant pot ser que faci referència a la mort de Nora (qui diu la frase), com a la mort d'algú altre, ja que *podia morir* és la forma corresponent a la primera i a la tercera persona del singular de l'imperfet d'indicatiu. Ara bé, no s'ha d'oblidar que la subtitulació és un text "efímer" que està en conjunció amb altres elements semiòtics amb els quals ha de concordar (per exemple, les imatges). Aquest fet, però, no implica que se n'hagi d'oblidar el contingut. Per aquest motiu, doncs, si s'ha seguit l'argument de l'obra amb una mínima atenció, l'ambigüitat és inexistent, ja que Nora ha dit anteriorment que era Torvald qui havia emmalaltit i necessitava un canvi d'aires. Per tant, queda clar que *podia morir* no fa pas referència a la possible mort de Nora, sinó a la de Torvald.

Així, en aquest subtítol s'ha optat per una solució que s'allunya de la col·loquialitat que convé reflectir al llarg de tota la proposta, a causa de les restriccions que imposa la subtitulació. De tota manera, això no permet fer l'abstracció que el model de llengua de la proposta de subtitulació de *Nora* no reproduïx una oralitat prefabricada, sinó que és un element que fa reflexionar sobre el fet que la necessitat d'aplicar unes estratègies de subtitulació determinades afecta el model de llengua pretès en la proposta.

5.2.2. Exemple 2

Fragment	Personatges	Temps	Original	Subtítol
3	Nora (al doctor Rank)	1 h 37 min 37 s	Darf ich dir Feuer geben, Rank?	Que vols foc, Rank?

Característiques del subtítol

Línies: 1

Caràcters: 19

Durada: 1,560 segons

Com s'ha vist en l'exemple anterior, en subtitulació no sempre es poden mantenir les característiques pròpies de l'oralitat prefabricada dels textos teatrals i de la majoria de textos audiovisuals. Ara bé, això no significa pas que en els subtítols no es pugui reproduir una oralitat prefabricada. En aquest cas, el subtítol és un exemple del fet que sí que es poden mantenir la col·loquialitat, la naturalitat i l'espontaneïtat pròpies del model de llengua de les obres teatrals, ja que s'ha emprat una construcció pròpia de les preguntes en un àmbit oral i col·loquial (“*que ponderatiu + verb + complements*”) i no ha calgut eliminar el vocatiu *Rank*. De tota manera, en subtitulació, la majoria de vegades és convenient eliminar els noms dels personatges, ja que són caràcters innecessaris i sovint els espectadors poden entendre perfectament a qui es dirigeix el personatge que fa la intervenció mitjançant el context i les imatges.

5.2.3. Exemple 3

Fragment	Personatges	Temps	Original	Subtítol
1	Torvald (a Nora) -Nora (a Torvald)	7 min 3 s	Wirklich, Nora... -Aber, bitte, Torvald...	Ai, Nora! -Si us plau...

Característiques del subtítol

Línies: 2

Caràcters 1a línia: 9

Caràcters totals: 23

Durada: 1,961 segons

Caràcters 2a línia: 14

Aquest subtítol és molt rellevant per il·lustrar la resposta a la pregunta sobre si és més convenient optar per un català *light* o un català *heavy*, per propostes de l'[esdir](#) que s'allunyen de les solucions que preconitzen les institucions que representen el model de llengua de la normativa o per propostes del DIEC2 o la *Gramàtica de la llengua catalana*. Així, esbrinant per què és preferible l'ús de *sisplau* o *si us plau* i si és més convenient considerar aquesta forma de cortesia com a variable o invariable, il·lustraré el model de llengua d'aquesta proposta de subtitulació.

D'una banda, cal dir que el portal de l'[esdir](#) considera preferent *sisplau* davant de *si us plau* en tots els tractaments, cosa que entra en contradicció amb el que prescriu l'obra de referència lèxica normativa per excel·lència, el DIEC2, que defensa aferrissadament *si us plau* com a forma invariable, i amb el *Gran diccionari de la llengua catalana* (d'ara endavant, GDLC; *Enciclopèdia Catalana*, 2003), que tampoc accepta *sisplau*. D'altra banda, respecte de la polèmica sobre si *si us plau* és variable o invariable, és a dir, sobre si són possibles les formes

de cortesia *si li plau*, *si et plau*, *si us plau*, o bé només s'accepta *si us plau*, cal dir que tant el GDLC com l'~~es~~ ~~dir~~ accepten *si us plau* com a variable, amb l'afegit que l'~~es~~ ~~dir~~ restringeix l'ús de les formes variables de *si us plau* als usos molt formals o amb connotacions que calgui remarcar. Com es pot veure, doncs, la divergència d'opinions és força àmplia.

Arran d'aquests criteris divergents, però, quina és la millor solució? Hi ha diversos factors que poden ajudar a formular una resposta. Segons *Doblatge i subtitulació per a la TV* (Chaume, 2003: 221):

El traductor deu prendre bona nota de les claus de l'oralitat dels textos audiovisuals i trobar l'equilibri entre l'oralitat i les convencions normatives dels clients, que solen respondre a criteris de recepció, històrics, polítics i culturals.

Amb referència als clients, es pot tractar de qualsevol empresa que vulgui comercialitzar el DVD de la retransmissió de l'obra en directe, emetre-la per televisió o fer-la servir perquè *Nora* es representa en un territori de parla catalana. El tipus de clients potencials, doncs, és molt variat i pot arribar a condicionar l'adopció d'una solució o d'una altra. Tanmateix, com que en aquest treball la proposta de subtitulació no té cap "client tipus" que determina un model de llengua més proper o llunyà a les solucions que proposa la normativa, cal parar atenció a altres factors que són de l'interès de qualsevol traductor. Un exemple n'és el fet de prendre consciència que l'adopció d'una solució que s'allunya de la normativa pot tenir repercussions molt importants, si es té en compte que el català és una llengua a la qual cal una protecció lingüística, ateses les sotragades que va patir durant el franquisme i el fet que conviu amb una llengua amb molts més parlants: el castellà. A més, la subtitulació també té un valor educatiu, ja que llegir subtítols pot millorar els coneixements lingüístics dels espectadors o, per contra, confondre'ls sobre coneixements que potser consideraven intocables (com podria ser el cas de veure escrit *sisplau*, en lloc de *si us plau*). En aquest sentit, Díaz Cintas (*La traducción audiovisual. El subtitulado*, 2001: p. 33-34) és del mateix parer:

en ciertas comunidades, como Cataluña o Euskadi, donde la lengua autóctona ha sido históricamente relegada, los subtítulos (al igual que el doblaje) son un elemento crucial tanto en la revitalización y enseñanza del idioma como en su normalización lingüística, por lo que el subtitulador ha de mostrarse doblemente alerta con el buen uso de la gramática y la ortografía.

En la mateixa línia, quant a l'equilibri entre l'oralitat i les solucions de la llengua normativa a què fa referència Chaume, l'adopció de *si us plau* no s'allunya pas dels usos orals de la llengua catalana, ans al contrari: les diferències en la pronúncia de *sisplau* i *si us plau* són quasi imperceptibles.

D'altra banda, sembla que l'únic inconvenient d'emprar *si us plau* podria ser el nombre de caràcters: *sisplau* en té 7, mentre que *si us plau*, 11. En aquest subtítol, però, s'exemplifica que és possible ajustar el nombre de caràcters de *si us plau* a la durada dels subtítols.

Així, es pot concloure que la millor opció és prioritzar les solucions normatives (*si us plau*), a fi de promoure una llengua genuïna i continuar protegint el català de la influència de castellanismes o solucions que s'allunyen de la normativa.

5.3. Repeticions

Seguint en la línia de la reproducció del llenguatge col·loquial en subtitulació, cal destacar un element propi d'aquest tipus de llenguatge: les repeticions. Normalment, els espectadors identifiquen que l'original s'està repetint; per això, en la majoria de casos he optat per no traduir els elements reiterats. De tota manera, he trobat adient fer algunes excepcions. A continuació, exposaré alguns casos que il·lustren aquestes excepcions i els motius pels quals m'he decantat a reproduir-les.

5.3.1. Exemple 1

Fragment	Personatges	Temps	Original	Subtítols
4	Nora	1 h 44 min 53 s	Ihn nie mehr wiedersehen.	No tornar-lo a veure mai més.
		1 h 44 min 57 s	Nie.	Mai.
		1 h 45 min 2 s	Die Kinder nie mehr wiedersehen.	No tornar a veure els nens mai més.
		1 h 45 min 6 s	Auch sie nicht, nie wieder.	A ells tampoc. Mai més.

Característiques del primer subtítol

Línies: 1 Caràcters: 29
Durada: 2,445 segons

Característiques del segon subtítol

Línies: 1 Caràcters: 3
Durada: 1,038 segons

Característiques del tercer subtítol

Línies: 1 Caràcters: 35
Durada: 3,096 segons

Característiques del quart subtítol

Línies: 1 Caràcters: 23
Durada: 2 segons

Aquests subtítols corresponen a una escena en què Nora és a punt de suïcidar-se amb una pistola perquè sap que Torvald està llegint la carta i, segura que ell es farà càrrec de tot i assumirà les responsabilitats dels seus actes, vol evitar que ell pagui les conseqüències del seu secret. Concretament, en aquests subtítols, Nora reflexiona en veu alta sobre el fet que, si se suïcida, no tornarà a veure mai més Torvald ni els seus fills.

El motiu pel qual m'he decidit a no ometre les repeticions i he evitat sintetitzar la frase, per exemple, amb *No tornar a veure Torvald i els nens mai més*, rau en el fet que en aquests subtítols la tensió i les emocions són a flor de pell. Mitjançant la reiteració, doncs, no només s'emfasitza l'oralitat prefabricada de la proposta de subtitulació, sinó que també es reforça la intensitat emocional del fragment, cosa que és indispensable.

5.3.2. Exemple 2

Fragment	Personatges	Temps	Original	Subtítol
5	Torvald	2 h 21 s	Mich von dir trennen. Das kann ich mir nicht vorstellen.	Separar-me de tu. No m'ho puc imaginar.
		2 h 35 s	Das kann ich mir nicht vorstellen.	No m'ho puc imaginar.

Característiques del primer subtítol

Línies: 2
Durada: 3,419 segons
Caràcters totals: 38

Característiques del segon subtítol

Línies: 1
Durada: 1,738 segons

Aquests subtítols són la darrera intervenció de Torvald, abans que Nora digui “Doncs és així i encara més” i, tot seguit, l'assassini. Com en l'exemple anterior, es tracta d'uns subtítols en què la càrrega emocional és molt elevada. A diferència de l'exemple 1 (v. les pàgines 16-17), en què la repetició només afecta alguns elements de la frase (*nie*, ‘mai’, etc.), en aquest cas la repetició que no s'ha omès és la d'una frase sencera: *Das kann ich mir nicht vorstellen*, ‘No m'ho puc imaginar’. El motiu, però, és el mateix: mantenir la reiteració de la frase no només és un tret que reforça l'oralitat prefabricada que s'emmiralla en els discursos orals col·loquials i reproduceix la llengua teatral, sinó que també contribueix a elevar el grau d'emotivitat que es desprèn del moment.

5.3.3. Exemple 3

Fragment	Personatges	Temps	Original	Subtítol
2	Nora (a Sra. Linde)	15 min 4 s	Das glaubt Torvald und alle anderen, aber...	Tots ho pensen, però...
	-Sra. Linde (a Nora)	15 min 8 s	-Aber...?	-Però...?

Característiques del primer subtítol

Línies: 1
Durada: 3,812 segons

Característiques del segon subtítol

Línies: 1
Durada: 2,634 segons

D'entrada, és evident que la correlació entre el nombre de caràcters i la durada dels subtítols no quadren: el motiu és que els dos subtítols tenen dues línies, però en aquest cas no he considerat rellevant afegir la línia superior del primer ni la inferior del segon. (En el primer la senyora Linde diu: “Ho va pagar el teu pare?”, mentre que en el segon Nora respon a Linde: “Del meu pare, ni cinc”.)

Pel que fa a la relació entre el tractament de les repeticions i aquests subtítols, per qüestions d'espai i de temps, m'ha estat possible encabir la intervenció de la senyora Linde (-*Però...?*), cosa que m'ha permès reproduir l'oralitat prefabricada. D'altra banda, aquesta repetició també evita qualsevol tipus d'alarma que puguin tenir els espectadors en adonar-se que se'ls priva de la subtitulació d'una intervenció curta d'un personatge. Així, segueixen amb la “il·lusió” que se'ls està dient tot, és a dir, continuen creient que no se'ls priva de cap informació i passen per alt que els subtítols són indefectiblement reduccions de la informació del text original.

5.4. Segmentació

En aquest apartat, s'exposarà què és l'estratègia de la segmentació i per què és imprescindible dominar-la per a la realització de qualsevol subtitulació. A continuació, mitjançant els exemples dels fragments que constitueixen la proposta, s'especificaran les pautes que s'han de seguir per poder aplicar aquesta estratègia degudament.

Quant a què consisteix la segmentació i al perquè de la necessitat de segmentar en subtitular, cal dir que és una estratègia que consisteix a distribuir la informació en els subtítols. La importància d'uns subtítols ben segmentats es deu al fet que, juntament amb el pausatge, *timing* o minutatge (la fixació dels codis de temps d'entrada i sortida de cada subtítol) (si voleu ampliar la informació sobre les diverses denominacions, v. Eduard Bartoll 2008: p. 193-194), la segmentació és una de les estratègies que permeten una lectura fàcil i agradable dels subtítols, cosa imprescindible, ja que no se'n pot fer una relectura. Jorge Díaz Cintas (*La traducción audiovisual. El subtitulado*, 2001: p. 120) proposa les següents recomanacions:

el traductor es responsable de producir unos subtítulos que sean comprendidos con facilidad en el poco tiempo que aparecen en pantalla y en su relativo aislamiento, por lo que cada subtítulo debería ser una unidad sintáctica y lógica en sí misma. [...] En la medida de lo posible, dentro de un mismo subtítulo se debería evitar la partición de frases en líneas, ya que una sola frase por línea de subtítulo se lee mejor. Cuando el texto [...] nos obliga a recurrir a las dos líneas, la división de la frase debe ser lo más lógica posible, de modo que deje entrever la interdependencia sintáctica de los diversos elementos que la componen y mantenga las unidades superiores sin fragmentar. Las mismas consideraciones sintácticas que se tienen en cuenta a la hora de fragmentar las dos líneas de un subtítulo son aplicables cuando nos enfrentamos con dos (o más) subtítulos concatenados.

Paral·lelament, en els materials de l'assignatura Traducció Humanisticoliterària IV (al-ca) (Eduard Bartoll, curs 2008-2009), s'insisteix en la importància que els subtítols recullin una informació completa i s'afegeix que, entre subtítols, cal evitar separar locucions i sintagmes (verbs compostos, pronoms i verbs, negacions i verbs), mentre que entre línies, a banda de seguir els mateixos patrons de segmentació que entre subtítols, convé posar tota la informació en una sola línia, sempre que hi càpiga —excepte si hi ha diàlegs, per exemple.

Així, en la proposta de subtitulació dels fragments, per a la realització de la qual he treballat amb el programa Subtitle Workshop, que no permet més de 36 caràcters per línia, tota la informació s'ha de posar en una sola línia, si el subtítol té 36 caràcters o menys. Quan el subtítol té més de 36 caràcters, en canvi, s'han de fer servir dues línies que tinguin el mateix nombre de caràcters. En cas que no sigui possible, és recomanable que la línia de dalt sigui la més curta, per evitar tancar les imatges, tot i que no sempre és factible, a causa de qüestions de distribució de la informació o dels diàlegs.

5.4.1. Exemple 1

Fragment	Personatges	Temps	Original	Subtítol
2	Nora	16 min 33 s	Immer wenn Torvald mir Geld für Kleider gab, habe ich meistens die Hälfte ausgegeben.	Del que en Torvald em dóna per a roba, en gasto la meitat.

Característiques del subtítol

Línies: 2 Caràcters 1a línia: 26 Caràcters totals: 57
 Durada: 5,085 segons Caràcters 2a línia: 31

Aquest exemple és molt útil per il·lustrar la problemàtica que pot sorgir arran de l'elaboració d'una bona segmentació i per demostrar que, depenent de com s'apliqui aquesta estratègia, es pot entorpir o facilitar la lectura dels subtítols.

En aquest cas, la dificultat rau en la separació d'una frase en dues línies del subtítol. La intenció inicial era que a la primera línia hi hagués *Em gasto la meitat* (18 caràcters) i a la segona aparegués *del que en Torvald em dóna per a roba.* (39 caràcters). Com s'ha dit anteriorment, en el programa informàtic de què m'he servit per a la realització dels subtítols només hi pot haver 36 caràcters per línia. Com a conseqüència, no era una opció factible, perquè se sobrepassaven els 36 caràcters a la segona línia. Arribats a aquest punt, vaig provar de segmentar la frase de manera diferent: a la primera línia vaig optar per *Em gasto la meitat del que* (26 caràcters), mentre que a la segona hi vaig posar *en Torvald em dóna per a roba.* (31 caràcters). Amb aquesta solució, resolva el problema del nombre de caràcters per línia i

respectava la recomanació que la primera línia fos més curta que la segona, però provocava l'aparició d'un mal major: no hi havia una bona segmentació, perquè havia separat sintagmes (la primera línia acabava amb *la meitat del que*), cosa que entorpia enormement la lectura, tallava la frase i deixava la informació incompleta; és a dir, hi havia tots els elements propis d'una mala segmentació. Finalment, en adonar-me que no hi havia manera de segmentar bé la frase *Em gasto la meitat del que en Torvald em dóna per a roba*. en dues línies, vaig decidir que calia canviar-la. Així, se'm va acudir eliminar *em* i afegir el pronom *en*, cosa que ha estat la solució definitiva, la qual no és ideal, però funciona, tenint en compte les dificultats d'aquest cas. A la primera línia, doncs, he optat per *Del que en Torvald em dóna* (26 caràcters) i a la segona m'he decidit per *per a roba, en gasto la meitat*. (31 caràcters).

5.4.2. Exemple 2

Fragment	Personatges	Temps	Original	Subtítol
1	Nora	4 min	-Wieviel?	-Quant és? -50.
	Mosso	23 s	-50 Kronen, bitte.	-Tingui'n 100. -Gràcies.
	Nora		-Hier, sind 100.	
	Mosso		-Danke.	

Característiques del subtítol

Línies: 2 Caràcters 1a línia: 21 Caràcters totals: 48
 Durada: 4,300 segons Caràcters 2a línia: 27

Aquest exemple il·lustra les diferències de segmentació que pot haver-hi entre els subtítols electrònics o els sobretítols de teatre i els subtítols de televisió, vídeo o DVD, entre altres. Per poder explicar aquestes diferències, però, cal exposar les característiques més rellevants de la subtitulació electrònica, la sobretitulació, la subtitulació de televisió, vídeo i DVD, com també els trets més destacables del programa informàtic en què m'he basat per a la realització dels subtítols: Subtitle Workshop.

Quant a la subtitulació electrònica, Eduard Bartoll (*Paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació*, 2008: p. 202) la descriu com

la projecció o emissió dels subtítols paral·lelament al film o a una obra de teatre a través d'un projector o un *display* de *LED* (panell lluminós).

La sobretitulació (Eduard Bartoll, *Paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació*, 2008: p. 207-209) consisteix en títols que van al damunt i no a sota, com en el cas de la subtitulació, atès que generalment els títols són la traducció d'obres de teatre o òperes. Així doncs, se situa la pantalla o el panell lluminós (com en la subtitulació electrònica) al damunt de l'escenari — tot i que també poden anar als costats o, si l'escenari és molt elevat, fins i tot a sota—.

Tanmateix, el Teatre Lliure, el Mercat de les Flors o el Gran Teatre del Liceu de Barcelona són exemples que mostren que els subtítols electrònics també fan la funció de sobretítular obres de teatre i òperes. A diferència dels subtítols o dels sobretítols de cinema, els sobretítols de teatre i òpera no van mai payoutats (és a dir, no es marca l'entrada i la sortida de cada subtítol, tot i que sí que es divideix el text en subtítols), perquè els actes que se subtitulen són en directe, no enregistrats i, per tant, el ritme pot variar cada dia. Per això, el llançament dels subtítols (és a dir, la projecció o emissió dels subtítols, que es fa al mateix temps que la projecció o representació d'una pel·lícula, d'una obra de teatre o d'una òpera, per exemple) s'ha de fer sempre en temps real, manualment.

En relació amb els subtítols de televisió, vídeo o DVD, a banda de les diferències que hi pugui haver quant al suport, l'important és que el payoutatge de la gravació de la representació de teatre en directe està prefixat (Eduard Bartoll, *Paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació*, 2008: p. 301-308).

El programa que he fet servir per a l'elaboració de la proposta de subtitulació de la retransmissió en directe de *Nora*, Subtitle Workshop, és de distribució gratuïta i sovint és el que es fa servir en els centres docents de subtitulació i en la creació de subtítols d'aficionats, és a dir, "subtítols anònims penjats a Internet". El programa, que també inclou un reproductor de vídeo per visualitzar els subtítols sobre les imatges, "no està dissenyat per a la projecció o emissió de subtítols en directe, ja que cal determinar el temps d'entrada i sortida del subtítol per tal de visualitzar-lo" (Eduard Bartoll, *Paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació*, 2008: p. 367).

En la proposta de subtitulació de *Nora*, els subtítols són un arxiu de text que conté els codis de temps d'entrada i sortida de cada subtítol (v. l'annex), tot i que els podria haver enregistrat a les imatges "com a part indissociable del text audiovisual" (Eduard Bartoll, *Paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació*, 2008: p. 211-212). Ara bé, he descartat l'opció d'enregistrar els subtítols a les imatges, ja que no he subtitulat tota l'obra (que té una durada de 2 hores i 7 minuts), sinó 5 fragments diferents (que, aproximadament, corresponen a 16 minuts de *Nora*). Atès que cal determinar el temps d'entrada i sortida de cada subtítol, la proposta de subtitulació no sembla que pugui ser "apta" per a sobretítols de teatre o subtítols electrònics que es puguin "llançar" en directe durant la representació, però com que igualment hi ha una divisió del text en subtítols, es pot considerar que la proposta és "vàlida" tant per a subtítols electrònics o sobretítols de teatre, com per a subtítols interlingüístics de televisió, vídeo o DVD per a oients.

Les diferències entre una proposta de sobretítols de teatre o subtítols electrònics i una proposta de subtítols de televisió, vídeo o DVD, però, no només afecten el paütatge: en alguns casos, la segmentació també pot canviar. El subtítol d'aquest exemple de segmentació, en què hi ha quatre intervencions curtes de dos personatges, n'és un cas molt representatiu. Quant als subtítols interlingüístics de televisió, vídeo o DVD per a oients, no s'inclourien les quatre intervencions en un sol subtítol, per molt curtes que fossin ni per molt seguides que anessin, sinó que es farien dos subtítols diferents (en el primer, a la línia superior hi hauria *Quant és?* i a la línia inferior hi diria *-50.*; de la mateixa manera, en el segon, a la primera línia hi hauria *Tingui'n 100.* i a la segona hi diria *-Gràcies.*). Per als subtítols electrònics o als sobretítols de teatre, en canvi, de vegades sí que "s'accepta" encabir-hi les quatre intervencions en un mateix subtítol (tal com he fet a la proposta de subtitulació de *Nora*), marcant l'inici de totes les intervencions amb un guionet i posant dues intervencions separades mitjançant el tabulador o espais a cada línia —tot i que no convé pas abusar-ne—.

Aquestes "normes no explícites" que indiquen quan és "acceptable" escriure dues intervencions d'un diàleg en una sola línia són equiparables a les normes de traducció de Gideon Toury, és a dir, són tendències, regles i/o pautes que se segueixen en una època i un context determinats (Victòria Alsina, materials de l'assignatura Teories de la Traducció, curs 2008-2009) i permeten prendre consciència que, segons el tipus de subtítols, pot haver-hi diferències en la concepció sobre si la segmentació és, o no, "adequada". Aquestes tendències o normes de traducció, però, també responen a les necessitats de cada modalitat de subtitulació: per als subtítols de representacions de teatre en directe, en què s'ha de fer el llançament manualment i el ritme és molt accelerat i sovint varia, és més pràctic poder encabir quatre intervencions en un sol subtítol, que no pas haver de llançar dos subtítols sense que els espectadors tinguin temps de llegir-los. En els subtítols en altres suports, com ara DVD, que estan prèviament enregistrats i, per tant, els diàlegs sempre tenen el mateix ritme, la necessitat de recórrer a aquesta estratègia de distribució de la informació condensada "espaiosament" és molt menor.

El darrer aspecte destacable en relació amb les normes de traducció de Toury, que també té a veure amb la segmentació, és el fet de posar guions al principi de cada intervenció d'un personatge, independentment de si la intervenció correspon a la primera línia o a la segona. Tenint en compte la segmentació del subtítol d'aquest exemple (v. la taula de la pàgina 20), en aquest cas els guions són imprescindibles en totes les intervencions, perquè el fet que sigui poc habitual que en una mateixa línia hi hagi dues intervencions separades per espais, sumat

al fet hipotètic que no s'hagués emprat un guió per marcar cada intervenció, segur que provocaria desconcert i incomprensió del missatge al lector. En els diàlegs de dues línies entre dos personatges diferents en què només apareix una intervenció per línia, però, es pot escollir posar un guionet per marcar l'inici de la intervenció de cada línia (corresponent a la de cada personatge) o per posar només un guionet a la intervenció de la segona línia. Eduard Bartoll (*Paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació*, 2008: p. 171), amb referència als guionets esmenta:

Karamitroglou indica que cal posar-los, en un diàleg dins el mateix subtítol, tant a la línia de dalt com a la de baix; és a dir, un per a cada interlocutor i no només a la línia de baix com se sol fer en moltes ocasions.

Encara que hi hagi autors que es decanten clarament per una opció, doncs, considero que la tria de posar un guionet a cada línia o només a la segona no és més que una tendència o norma de traducció. Així, per a l'elaboració de la proposta de subtitulació dels fragments he optat per la via més pragmàtica: l'ús del guionet només a la línia de baix, perquè em permet estalviar un caràcter, cosa que de vegades pot ser d'una gran utilitat.

5.5. Subtitulació de cançons

En aquest apartat, exposaré dos exemples que il·lustren les diferències que hi pot haver en el tractament de la subtitulació de cançons, seguint la recomanació d'Ivarsson i Carroll quant al pautatge i la traducció de subtítols del llibre *Code of Good Subtitling Practice* (Eduard Bartoll, *Paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació*, 2008: p. 175): “les cançons s'han de subtitular quan siguin rellevants”.

5.5.1. Exemple 1

En la subtitulació dels cinc fragments hi ha vegades en què sona una cançó quan els personatges actuen però no fan cap intervenció. En aquests moments, sovint “la banda sonora serveix de contrapunt de la imatge i modula el camp visual” (Chaume, *Doblatge i subtitulació per a la TV*, 2003: p. 225).

L'exemple que explicaré a continuació correspon al cinquè fragment, concretament, al moment en què Nora dispara Torvald, (Ostermeier, 2003: 2 h 1 min). En aquest instant tan significatiu, sona una cançó en anglès que té una lletra que s'ajusta a les imatges, és a dir, a la successió dels fets: a mesura que Nora va disparant, es va sentint *Yeah*. Després, la cançó continua dient “You think that you can get away with it” i “You think the way you live's OK”. Cap al final de la cançó, que concorda amb el moment en què Torvald és mort, Nora neteja la pistola i es posa un jersei; mentrestant, es va repetint “It's over. It's over now” i “It's

almost over now. Almost over now”. Seguidament, la il·luminació canvia, es veu Nora dreta recolzada a la paret i se sent una altra cançó en anglès, part de la lletra de la qual és “You spoiled the best years of your life, Now you think that you’re forgiven” i “I don’t love you any more. And you say: ‘Why?’ Don’t ask me why”. Les dues cançons, doncs, són molt significatives, perquè tenen relació amb el contingut de l’obra. Per tant, el més convenient és subtitular-les, ja que aporten informació addicional sobre com se sent Nora després d’haver mort Torvald, tenint en compte, també, que després de l’assassinat ja no hi ha més diàleg. Aquesta decisió, però, sovint és a mans del client que fa l’encàrrec o del director de l’obra de teatre, tot i que també està molt condicionada pel tipus de destinataris, sobretot en relació amb els seus coneixements de la llengua de la cançó.

5.5.2. Exemple 2

Aquest exemple correspon al minut 22 de *Nora* (Ostermeier, 2003), moment en què els fills de la protagonista arriben a casa i comencen a parlar tots alhora. Al cap de poc, al minut 23, una filla de Nora posa una cançó molt alta i mare i fills comencen a jugar plegats. En aquest cas, no cal subtitular ni les intervencions dels nens i la mare ni la cançó, perquè no són rellevants. L’objectiu d’aquesta escena és mostrar com, quan Nora juga amb els nens, Krogstad l’interromp entrant a la casa. Així, es contraposa l’ambient de diversió que hi havia amb l’onada de tensió i angouxa que provoca la presència de Krogstad.

5.6. Elements culturals

5.6.1. Exemple 1

Fragment	Personatges	Temps	Original	Subtítols
2	Nora	15 min	Na, ich habe dir von unserer Italienreise erzählt. Ohne die Torvald seine Krankheit nicht überstanden hätte.	En Torvald és viu perquè vam anar a Itàlia.
		15 min 49 s	Zu mir haben die Ärzte gesagt, daß sein Leben in Gefahr ist,	Els metges em van dir que podia morir
		15 min 53 s	wenn er nicht in den Süden führe.	si no canviava d’aires.

Característiques del primer subtítol

Línies: 1

Durada: 3,596 segons

Caràcters 1a línia: 17

Caràcters 2a línia: 25

Caràcters totals: 42

Característiques del segon subtítol

Línies: 2 Caràcters 1a línia: 10 Caràcters totals: 36
 Durada: 3,035 segons Caràcters 2a línia: 26

Característiques del tercer subtítol

Línies: 1 Caràcters totals: 23 Durada: 1, 800 segons

En els tres subtítols, Nora es refereix al fet que el seu marit va haver d'anar a un indret càlid per curar-se. Ara bé, amb *in den Süden* ('al sud') i *Italienreise* ('viatge a Itàlia'), queda implícit que tant Alemanya com Noruega són països amb un clima fred, per als quals Itàlia és al sud. Per als catalans, però, Itàlia és a l'est. Així, de la mateixa manera que he traduït literalment *Kronen* per *corones* (Ostermeier, 2003: 15 min 17 s), en el primer subtítol he optat per *vam anar a Itàlia*, perquè és un país càlid i en tot moment els espectadors saben que és una obra escrita per Henrik Ibsen, dramaturg noruec. En canvi, en el tercer subtítol m'ha semblat adient no fer una traducció literal de *in den Süden*, ja que, si hagués optat per la traducció literal *al sud*, segurament el primer que haurien fet els espectadors catalans és pensar en l'Àfrica o fins i tot en Andalusia; és a dir, d'entrada no haurien pensat en Itàlia. Per això, he optat per *un canvi d'aires*, que fa una funció equivalent a l'original i és una solució clara i fàcil d'entendre (cosa essencial, tenint en compte que els subtítols apareixen i desapareixen). A més, amb aquesta solució s'evita el problema sorgit arran de la diferència de la situació geogràfica entre Alemanya i Noruega, d'una banda, i Catalunya, de l'altra.

5.7. Aspectes lingüístics*5.7.1. Temps verbals**Exemple*

Fragment	Personatges	Temps	Original	Subtítols
4	Nora	1 h 44 min 53 s	Ihn nie mehr wiedersehen.	No tornar-lo a veure mai més.
		1 h 44 min 57 s	Nie.	Mai.
		1 h 45 min 2 s	Die Kinder nie mehr wiedersehen.	No tornar a veure els nens mai més.
		1 h 45 min 6 s	Auch sie nicht, nie wieder.	A ells tampoc. Mai més.

Característiques del primer subtítol

Línies: 1 Caràcters: 29
 Durada: 2,445 segons

Característiques del segon subtítol

Línies: 1 Caràcters: 4
 Durada: 1,038 segons

Característiques del tercer subtítol

Línies: 1 Caràcters: 35
 Durada: 3,096 segons

Característiques del quart subtítol

Línies: 1 Caràcters: 23
 Durada: 2 segons

Aquest exemple té a veure amb una qüestió de llengua força interessant quant a la traducció de l'alemany al català: els temps verbals. En aquest fragment, en què Nora té una pistola i és a punt de suïcidar-se, he optat per la perífrasi en infinitiu *no tornar-lo a veure*, però també hi havia altres opcions: *No el tornaré a veure* o *No el tornaria a veure*. Si hagués emprat el futur, hauria fet creure que Nora segur que se suïcidaria, cosa que no acaba passant (el públic hauria entès '(ara) em dispararé i (així) no el tornaré a veure'). Si, en canvi, hagués utilitzat el condicional, hauria semblat que Nora no tenia gens clar si suïcidar-se o no, que era poc probable que ho fes (s'entendria 'si em disparés, no el tornaria a veure'), cosa que tampoc es correspon amb la realitat de l'obra, ja que la protagonista arriba a posar-se la pistola a la boca i falta ben poc perquè se suïcidi; de fet, només l'irrupció de Torvald l'atura. L'infinitiu, en canvi, permet una flexibilitat i una neutralitat que les interpretacions del condicional i del futur no possibiliten: s'entén 'disparar-me implica no tornar-lo a veure mai més. Mai. No tornar a veure els nens mai més'.

5.7.2. Lèxic

Exemple

Fragment	Personatges	Temps	Original	Subtítol
4	Nora	1 h 42 min 48 s	Schlaf gut, mein Hase.	Que dormis bé, rateta meva.

Característiques del subtítol

Línies: 2 Caràcters 1a línia: 26 Caràcters totals: 57
 Durada: 5,085 segons Caràcters 2a línia: 31

En aquest subtítol es posa de relleu com he resolt qüestions problemàtiques de lèxic que han aparegut al llarg de tota l'obra. En alemany, *Hase* ('llebre') es pot emprar per dirigir-se a persones de manera afectuosa. En català, però, *llebre* no té cap connotació afectiva; per tant, s'han de buscar altres noms d'animals que sí que facin aquesta funció: *rateta* n'és un exemple. De la mateixa manera, en el cinquè fragment (Ostermeier, 2003: 1 h 59 min 42 s) he traduït *deine Schnecke* ('el teu cargol') per *la teva gateta*. Curiosament, doncs, les traduccions literals de *Hase* o *Schnecke* només serien possibles si s'escriuís una nota "a peu d'imatge", cosa que avui dia sembla inviable en subtitulació.

6. CONCLUSIONS

En aquest apartat, faré un recull sintètic de les reflexions que s'han després al llarg del treball. Per dur a terme aquesta tasca, però, dividiré les reflexions en dos grans grups, que es corresponen amb els objectius del treball: l'exploració de les complexitats i les particularitats

de la subtitulació d'obres teatrals, a partir de l'anàlisi de la proposta de subtitulació de la retransmissió en directe de *Nora* (Ostermeier, 2003), i la importància de la dimensió semiòtica continguda en l'audiovisual, mitjançant les reflexions sorgides arran de la comparació de l'obra escrita per Henrik Ibsen (*Nora oder Ein Puppenheim: Schauspiel in drei Akten*, 1971) i l'adaptació de l'obra al segle XXI (Ostermeier, *Nora*, 2003).

Pel que fa al primer gran grup, les complexitats i particularitats de la subtitulació d'obres teatrals, es pot concloure, a partir de l'anàlisi de la proposta de subtitulació, que les estratègies per adaptar els subtítols a les restriccions de la subtitulació s'han de conjuminar amb la voluntat de reproduir l'oralitat prefabricada. Així, inevitablement, en alguns casos les restriccions de la subtitulació poden repercutir en el model de llengua que es vol reflectir en la subtitulació. Tanmateix, aquest fet no impedeix que sigui factible reproduir l'oralitat prefabricada dels textos teatrals.

D'altra banda, el valor educatiu de la subtitulació fa prendre consciència que les adopcions d'un model de llengua determinat poden tenir repercussions significatives en la llengua i la cultura a què es tradueix. Per això, la proposta de subtitulació de *Nora* es basa en una llengua genuïna que respecta la normativa i, alhora, és propera als usos orals de la llengua.

Un altre aspecte destacable de les complexitats i les particularitats de la subtitulació d'obres teatrals és la importància de la rellevància. En les obres de teatre i, en definitiva, en els textos audiovisuals, si se sospesa degudament la rellevància de tots els elements presents en un text audiovisual (la imatge, la paraula, la música, etc.), es pot fer una valoració dels guanys i les pèrdues que comporta prendre la decisió de subtitular, o no, cançons o elements repetits, per exemple.

En tota subtitulació d'una obra teatral, hi ha altres factors importants que poden influir en la presa de decisions sobre aspectes tècnics o traductològics que no es poden deixar de banda, com ara: el client; l'encàrrec de traducció, en què s'inclou el tipus de subtitulació (subtítols electrònics, sobretítols de teatre, subtítols de DVD, etc.), i els destinataris.

Quant al segon gran grup, la importància de la dimensió semiòtica de l'audiovisual, cal dir que, amb l'anàlisi de les diferències i semblances entre l'obra d'Ibsen i l'adaptació d'Ostermeier a l'època actual, es demostra que la traducció audiovisual està dotada de codis i canals de què no disposa la traducció escrita, els quals, si són ben explotats, poden fer possible l'adaptació d'una obra de teatre a un context històric i social diferent, gairebé sense alterar-ne el text. Així, una pistola i el fet que s'introdueixin una música, un atrezzo, una

escenografia, un vestuari i una caracterització dels personatges determinats permeten el canvi en la trama de la representació en directe d'Ostermeier (2003), respecte de l'obra escrita el 1879 per Henrik Ibsen.

D'altra banda, aquests elements han permès que no mori la controvèrsia que van causar les representacions de l'obra des de l'estrena fins vint anys més tard; han revitalitzat una obra que avui dia potser quedaria desfasada, tot i les seves qualitats literàries indubtables. De fet, aquesta capacitat d'adaptar-la a un context històric diferent posa de manifest la universalitat de l'obra. La diferència entre el text d'Ibsen i la representació d'Ostermeier, però, és abismal: en lloc d'abandonar el marit i els fills (cosa que avui es pot arribar a considerar comuna, ja que hi ha moltes famílies desestructurades), s'ha optat per un final amb violència de gènere, que és especialment controvertit perquè no és el tipus de violència de gènere habitual (el marit assassina la dona), sinó que és una violència de gènere "invertida": és Nora que mata Torvald. Així, mitjançant diversos elements semiòtics no verbals, Ostermeier no només ha adaptat l'obra d'Ibsen a l'època actual, sinó que també ha reproduït l'efecte que va causar l'obra en ser representada en vida del dramaturg noruec.

7. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADELL, Alberto. «Prólogo» A IBSEN, Henrik. *Casa de muñecas - Hedda Gabler*. Adell, Alberto, trad. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- AGULLÓ, M. Alba; CAMPS, Oriol. *ésadir*. <<http://esadir.cat/>> [Consulta: 24 d'abril de 2009].
- BARTOLL, Eduard. *Paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2008.
- CHAUME, Frederic. *Doblatge i subtitulació per a la TV*. Vic: EUMO; Barcelona: Facultat de Traducció i Interpretació de la UPF [etc.], 2003.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Almar, 2001.
- ENCICLOPÈDIA CATALANA, SAU. *Gran enciclopèdia catalana*. <<http://www.enciclopedia.cat/>> [Consulta: 24 d'abril de 2009].
- GENERALITAT DE CATALUNYA. *Optimot*. <<http://optimot.gencat.cat>> [Consulta: 24 d'abril de 2009].
- *Gran diccionari de la llengua catalana*. 3a reimp. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 2003. També disponible en línia a: <<http://www.grec.cat/home/cel/dicc.htm>> [Consulta: 24 d'abril de 2009].
- GRAU, M. «Anàlisi i producció de textos en registre col·loquial» A VILÀ, M.; FARGAS, A. (Coord.) [et al.] (1999). *Normativa i ús de la llengua*. Barcelona: Graó (Biblioteca d'Articles, 118).
- IBSEN, Henrik. *Nora oder Ein Puppenheim: Schauspiel in drei Akten*. Linder, Richard, trad. Stuttgart: 1971. Universal-Bibliothek; 1257.
- INSTITUT D'ESTUDIS CATALANS. *Diccionari de la llengua catalana*. <<http://dlc.iec.cat>> [Consulta: 24 d'abril de 2009].
- LANGENSCHIEDT. *Langenscheidt E-Grosswörterbuch deutsch als fremdsprache*. München: Langenscheidt, 2003. <<https://troia.upf.edu/http/services.langenscheidt.de/fabra/>> [Consulta: 24 d'abril de 2009].
- OSTERMEIER, Thomas (dir.). *Nora*. 127 min. Produïda per ZDFtheaterkanal, 2003. [Pel·lícula cinematogràfica].
- PONS. *Pons. Das Online-Wörterbuch in sieben Sprachen*. Stuttgart: Pons, 2001-2009. <<http://pons.eu/dict/search>> [Consulta: 24 d'abril de 2009].

Autoavaluació del Treball Acadèmic

Un 10% de l'avaluació del TA correspon a la teva autoavaluació, sancionada pel docent de seminari. Aquest full t'ha d'ajudar a avaluar la feina que has fet. Per això, puntua els diversos conceptes, afegeix-hi els aspectes que creguis convenients (en les caselles amb punts suspensius) i justifica-ho tot després amb un breu escrit al final. Per acabar posa't una nota final de l'1 al 10. Inclou aquesta fitxa al final de la versió final en PDF del teu TA i de la versió del TA que lliuris al docent de seminari.

1. Respon el qüestionari següent, puntuant a la casella grisa de la dreta cada concepte amb una d'aquestes lletres:
A Valoració màxima o excel·lent: 9-10 punts.
B Valoració bona o notable: 7-8 punts.
C Valoració regular o aprovat: 5-6 punts.
D Valoració insuficient o suspens: 4 o menys punts.
N No avaluable

PARTICIPACIÓ EN L'ASSIGNATURA	
He assistit a les tres sessions de gran grup i a les de seminari.	A
A classe, he tingut una actitud participativa, fent aportacions, preguntes, comentaris, etc.	A
M'he connectat sovint a Moodle, hi he fet aportacions personals i he participat en d'altres activitats del seminari (organitzades pel docent corresponent).	A
He fet tutories presencials i en línia amb el tutor.	A
Amb el tutor s'ha convingut que els dubtes i les aportacions personals en relació amb el treball es fessin a través del correu electrònic i mitjançant tutories presencials. Per tant, el Moodle m'ha servit per consultar-hi continguts, resoldre dubtes i orientar-me sobre com encaminar el TA.	
TREBALL INDIVIDUAL	
He fet cerques de documentació i l'he consultada, cosa que queda reflectida en el treball final.	A
He elaborat diversos esquemes, esborranys i correccions del treball, abans de la versió final.	A
He treballat al llarg del curs, durant totes les setmanes, de manera continuada.	A
...	
RESULTAT FINAL I APRENENTATGE	
El treball final aconsegueix els objectius previstos, mostra l'aprofitament dels continguts i té molta qualitat.	A
El treball final està ben estructurat i ben escrit, és correcte i té una bona presentació	A
La metodologia que he seguit és adequada per als objectius establerts a l'inici.	A
...	
ALTRES ASPECTES que vulguis afegir	
...	
...	
...	
QUALIFICACIÓ FINAL	
10	

Comenta la teva puntuació i el que creguis convenient sobre els seminaris, la tutoria o aquesta autoavaluació.

Considero que em mereixo la qualificació de 10, atès que he dedicat un esforç continuat i intens a fi d'aconseguir un bon TA, he après molt elaborant-lo, he relacionat els continguts apresos en diverses assignatures de la llicenciatura, he buscat el suport i la participació activa del tutor i he seguit les recomanacions del grup gran (un company ha revisat el TA, etc.).