

SOBRETITULAR ÓPERA

Estaba la madre, un caso de estudio

VIRGINIA SCIUTTO
UNIVERSITÀ DEL SALENTO

Abstract – This paper investigates text-music relationship in the interlanguage and intralanguage surtitling of opera, considering surtitling as a form of linguistic and cultural adaptation (Conti 2015, De Frutos 2011, Díaz Cintas 2007, Mateo 2002, Sario 1996). We will first introduce the practice of translating opera librettos (in written or sung form) and its advantages and disadvantages. Next, we will move to a discussion of the practice of surtitling and the skills translators need to create them. Finally, by analysing selected extracts from the libretto of *Estaba la madre* (2004), a homage to the Mothers of *Plaza de Mayo* and their fight for truth by contemporary Argentinian composer Luis Bacalov, we will illustrate specific issues related to libretto translation and opera surtitling, with reference to the Spanish-Italian language pair. Our analysis will show how surtitlers resort to condensation as a primary strategy. Furthermore, we will highlight the importance of a phraseological approach to translation as the only means to correctly convey linguistic and cultural identity.

Keywords: translation of musical texts; opera; surtitling opera librettos; updating; intersemiosis in musical theater.

Elegí la traducción de Estaba la madre y que la obra esté cantada y recitada más que en castellano directamente en argentino, con nuestras expresiones de jerga
(L. Bacalov “clarín.com”,
1 de Abril de 2004).

1. Introducción

Sobretitular óperas líricas es una de las prácticas de traducción audiovisual más recientes, que retoma y actualiza la antigua y compleja relación entre texto y música; relación que intentaremos explorar en los principales núcleos problemáticos y temáticos a partir de un caso de estudio de sobretitulación contemporánea de *Estaba la madre* de Luis Bacalov (2004). Para indagar dichos núcleos cabe preguntarse cómo se llega a la sobretitulación en la ópera

y cuáles son las estrategias que pueden adoptarse para la realización de esta específica tipología de mediación lingüística y cultural.

Por lo que a la cultura occidental concierne, tenemos que remontarnos a finales del 1500 cuando en Florencia nace un nuevo género llamado *dramma per musica* en alternativa y contraposición al estilo renacentista, especialmente religioso, de melodías y textos en latín que se entrecruzaban hasta su incompreensión y donde se proponía el uso de la música como vehículo de las narraciones de poemas clásicos para recuperar la esencia de la tragedia griega (Balboni 2016, p.4). Los nuevos teóricos-compositores florentinos emplean textos italianos en sus obras prescindiendo del contrapunto polifónico y dando espacio a las exigencias del texto hablado (que más tarde se convertiría en *recitativo*).¹

La ópera a partir del siglo XIX comenzará a emigrar a otros países llevando consigo también la lengua italiana. Según declara Smith (1970, p. 11 en Desblache 2007, p. 157), este hecho fomentará la traducción de las obras para facilitar su comprensión y tomará diferentes direcciones según el desarrollo del género en cada país.

En los años ‘80 del Novecientos, para acercar la ópera a un público más amplio, se organizan charlas, debates, se producen adaptaciones en los teatros para todo tipo de público (incluso escolar y familiar) con el objetivo de facilitar a la audiencia la comprensión de los libretos. Y es justamente en estos años y a partir de una necesidad puntual de mediación lingüística que la técnica de la sobretitulación entra a formar parte del mundo de la ópera.

2. El libreto de ópera y su traducción

Para poder delimitar nuestro objeto de estudio es necesario diferenciar los tipos de traducción del libreto. En principio, podemos distinguir las traducciones de los libretos para ser leídos, de las traducciones de los libretos para ser cantados (Sario y Oksanen 1996 en Orero y Matamala 2007, pp. 262-263, Sciutto 2018, pp. 102-107). Las primeras las podemos subdividir, a su vez, en: i) traducción literal del libreto, utilizada como herramienta de trabajo por los cantantes para comprender el significado de cada una de las palabras escritas en la partitura,²

¹ El recitativo es el género musical concebido para la voz humana a través del cual se narra la acción, más que cantarla; puede ser un monólogo o un diálogo y el acompañamiento musical es mínimo; se usó en la ópera, el oratorio y la cantata durante los s. XVII al XIX. Los artífices de este revolucionario invento fueron los italianos Giulio Caccini (1551-1618) y Jacopo Peri (1561-1633), ambos del círculo intelectual de la Camerata Florentina. Sobre el género “recitativo” véase Balboni (2016, p. 23).

² Esta primera traducción es de fundamental importancia para los cantantes, sobre todo durante los ensayos individuales y con el director. Cada palabra está directamente

donde la labor del traductor -en este caso- consiste en decodificar el texto original con precisión; ii) traducción *directa* del libreto que es una traducción interlingüística para ser leída por la audiencia (Weaver 2010); iii) traducción de los sobretítulos de las óperas, a saber, del texto o *leyenda* del libreto ya traducido y condensado (según lo requieren las limitaciones del medio de transmisión) que se proyecta sobre el escenario o en pantallas individuales colocadas en los respaldos de las butacas durante la función y que se va perfeccionando durante los ensayos.

Por último, tenemos la traducción del canto o *cantable* (Auden y Callamann 2000) que consiste en adecuar el libreto original a la lengua de llegada para ser cantado. Este tipo de tarea, ya poco usada en la actualidad, se considera una de las más complicadas (y cuestionadas) para el traductor debido al desafío de sincronizar y ensamblar el nuevo texto traducido a los tiempos de la música original (Weaver 2010) y respetando la sonoridad; es decir, lo que Díaz-Cintas y Remael (2007, pp. 49-52) llaman *cohesión semiótica*, puesto que no se deben descuidar ni los tiempos musicales ni la claridad y naturalidad del texto.

3. Primeras proyecciones de sobretítulos en la ópera

La primera aparición documentada de sobretítulos en forma rudimental es de una obra de Brecht en París en 1949 pero, como afirma Conti (2014), se trató de un caso aislado del momento. Tal como reporta Eugeni (2006), hay que esperar unos treinta años para que los sobretítulos comiencen a utilizarse de manera sistemática gracias a la intuición del iraní Lofti Mansouri, director artístico del *O'Keefe Centre* de Toronto en Canadá, en ocasión de una producción de *Elektra* de Strauss por parte de la *Canadian Opera Company*, en enero de 1983.

Tres años más tarde se adoptaron en Europa, en particular en Italia, el 1 de junio de 1986 durante la manifestación del *Maggio Musicale Fiorentino n. 49*, para una producción de *Die Meister von Nürnberg (Los maestros cantores de Núremberg)* de Richard Wagner, en el Teatro Comunale de Florencia, donde se proyectaron por primera vez los sobretítulos intralingüísticos.³

Hoy en día la proyección de sobretítulos (intra- e interlingüísticos) de textos dramático-musicales es la norma en los teatros de ópera de todo el

relacionada con la parte musical (partitura) y sirven de soporte a la secuencia melódica: en efecto, los compositores escriben la música en función de la historia y el texto del libreto. La comprensión de dichas palabras les permite a los cantantes poner mayor énfasis en la interpretación vocal y actoral de la parte.

³ Entendemos por “sobretítulos intralingüísticos” los que se proyectan de forma abreviada en la misma lengua del texto transmitido oralmente, por contraste con los “sobretítulos interlingüísticos” que, al contrario, transfieren el contenido entre dos lenguas diferentes.

mundo,⁴ generado nuevas expectativas en el público, relacionadas con lo que De Frutos (2011) denomina el “derecho a entender”.⁵

4. La sobretitulación de la palabra cantada: una forma de mediación lingüística y cultural

Si bien es cierto que en el marco de la mediación lingüística, la traducción audiovisual (TAV) representa una de las novedades de mayor relieve de las últimas décadas (testimonio de ello son los cursos académicos especializados, escuelas de verano internacionales y máster sobre el argumento difundidos en varias universidades europeas), también es cierto que la especialidad del sobretitulado operístico es un ámbito dentro de las tipologías de las TAV que, desde su progresiva implantación en la década de los 80, está adquiriendo cada vez mayor interés en las investigaciones académicas. Es indiscutible que en este sector, la práctica ha adelantado la teoría pero afortunadamente en los últimos años -y gracias a la labor de estudiosos aficionados- han ido apareciendo trabajos donde se intenta bosquejar y *concertar* un marco teórico específico de referencia,⁶ que incluyen propuestas de taxonomía de las normas empleadas para este tipo de traducción, útiles al profesional (o sobretitulador) pero también al docente en la enseñanza de sobretitulado.

¿Qué entendemos por sobretitulación operística? Siguiendo la propuesta de Mateo (2002, p. 51) se trata de

[...] una traducción escrita resumida del texto origen que se proyecta de forma simultánea a la transmisión cantada de ese libreto en una pantalla situada en la parte superior del proscenio del teatro durante la representación operística.

Si bien los sobretítulos nacen como una evolución de los subtítulos, existen algunas diferencias entre estas dos modalidades multimedia que las

⁴ El progresivo desarrollo y adhesión al uso de los sobretítulos en Italia, como reporta Bestente (2008), alimentó también el interés de algunas empresas locales, las cuales basaron su propio negocio sobre esta innovación: la primera fue la Eikon del fotógrafo Nedo Ferri, que desde 1996 hasta hoy se disputa la primacía en este campo con la agencia Prescott Studio, fundada por Mauro Conti.

⁵ La autora enfatiza que en la actualidad, los sobretítulos facilitan el acceso a la obra artística democratizando el mundo artístico, en otras palabras, la ópera como paradigma tradicional de género clasista asume, con la incorporación de los sobretítulos, un acercamiento a todos. A su vez, De Frutos destaca que en los últimos años, el compromiso de accesibilidad pretende integrar incluso a las minorías con necesidades o demandas especiales (público extranjero, niños, público de los diferentes territorios lingüísticos de un estado, deficiencias auditivas o visuales, etc).

⁶ Entre otros recordamos los trabajos de Mateo (2002; 2007), De Frutos (2011) y Conti (2014).

caracterizan. Según las investigaciones de Hay (1996, pp. 131-137), dichas diferencias atañen fundamentalmente a cuestiones de carácter extralingüístico, a saber, aspectos técnicos y expectativas, entendidas como la relación que se establece entre el espectáculo y el espectador y que resumimos en la Tabla 1.

SUBTITULADO	SOBRETITULADO
Diferencias técnicas	
Reglas definidas: <ul style="list-style-type: none"> • 2 líneas • 36 – 38 caracteres por c/línea • De 1 a 5 segundos de exposición 	Reglas flexibles: <ul style="list-style-type: none"> • Cada representación es diferente • Verificación de la visibilidad • Número de caracteres variables
Se traduce a partir de un texto fijo y no contempla fases sucesivas una vez finalizado el trabajo.	La traducción es el resultado de un proceso cuyo resultado final puede variar en cada espectáculo.
Diferencias en cuanto a las expectativas del público respecto del texto	
Menor nivel de atención.	Mayor nivel de atención.
La atención se concentra en un espacio reducido del monitor = menor esfuerzo ocular para focalizar.	Campo visivo más amplio: movimiento continuo de los ojos (y, según la posición, también de la cabeza) para leer los sobretítulos sobre el escenario y, simultáneamente, ver el espectáculo.
Subtitulado intralingüístico: audiencia con discapacidad auditiva con finalidades de inclusión social.	Sobretitulado intralingüístico: texto de difícil comprensión (tipo de lenguaje o problemas de dicción).

Tabla 1

Diferencias entre el subtitulado y sobretitulado según Hay (1996). Elaboración propia.

En cuanto al contexto, es diferente el del cine o televisión al de un teatro lírico o de prosa ya que en este último el espacio escénico es tridimensional y la acción se puede desarrollar de manera irregular desde distintos planos. Los sobretítulos están colocados fuera del campo visual del espectador (Figuras 1, 2 y 3), por lo que tendrá que moverse continuamente para seguir la representación y, al mismo tiempo, el cambio de sobretítulos colocados en la parte superior del escenario.



Figura 1



Figura 2



Figura 3

Figs. 1, 2 y 3. Sobretítulos de *Estaba la madre*, Teatro Argentino de La Plata (Argentina), 2007.

Entendemos, en definitiva, que la labor de sobretitulación operística no puede prescindir de la intersemiosis, puesto que entran en acción cuatro tipos de lenguaje: el musical (canto y música instrumental), el corporal (gestos, escenificación, movimiento, danza), el visual (escenografía, figurines, maquillaje y recursos de imagen técnica como cine y video) y el lenguaje verbal (Martínez 2008). Cada uno de estos lenguajes tienen una significación autónoma pero, cuando se organizan en función de la música, estos procesos conciben diferentes sentidos simultáneamente. Comprender la ópera como forma de multimedia musical supone, por tanto, conocer los modos de

intersemiosis realmente operantes (y cooperantes) en este campo. Según lo plantea Martínez (2008, p. 104) los sistemas como la ópera

[...] consisten en estructuras de significación dinámicas, cuyas partes están articuladas entre sí de forma tal que sus interpretantes constituyen significaciones que no sería posible prever por el significado separado de sus lenguajes constituyentes. De esta forma, el estudio de las formas sinérgicas de intersemiosis debe ser determinado por la consideración del sistema como un todo, no de manera aislada, ya sea de sus partes, o de otros sistemas, pues el significado de un sistema sinérgico resulta de los procesos dinámicos de sus aspectos de intersemiosis musical intrínseca, referencia musical intersemiótica, y generación de sus posibles interpretantes. Además, la intersemiosis sinérgica de un sistema está en constante interacción con otras redes de significación.

5. Un tire y afloje: ¿a favor o en contra?

Considerar la sobretitulación operística como forma de mediación lingüística en el contexto sociocultural contemporáneo no encuentra el favor y la unanimidad de todo tipo de público, artistas y críticos. A este propósito exponemos sintéticamente (Tabla 2) algunos de los argumentos principales que fueron registrados en la literatura reciente, a favor o en contra, y que integramos con los que surgieron a través de las entrevistas a diversos agentes con los que hemos tenido la oportunidad de conversar en el marco de este estudio:

Argumentos a favor	Argumentos en contra
La comprensión del texto cantado da acceso al mundo de la ópera a una audiencia más amplia y menos elitista.	La distracción del público: se crea una interposición entre la audiencia y los intérpretes en la comunicación inmediata y directa de la representación (Reggiani 2018).
La lectura de los sobretítulos ayuda a la audiencia a entender el texto cantado sin recurrir necesariamente a la lectura del libreto de sala. (Mateo 2007, p. 138; Sessano 2018 y Branca 2018).	El empobrecimiento del texto original al someterlo a una condensación y simplificación. (Reggiani 2018).
El incremento del repertorio operístico. (De Frutos 2011).	La elaboración y proyección de los sobretítulos poco ajustadas. (De Frutos 2011; Reggiani 2018).
La traducción de sobretítulos presenta menos dificultades técnicas en comparación con la traducción del libreto para ser cantado, por lo que se realiza en	La dificultad de proyección durante el <i>concertato</i> , es decir, cuando se entrelazan las diferentes líneas vocales en forma polifónica (tríos, quintetos, octetos, etc.).

menor tiempo (De Frutos 2011, Conti 2014).	
La conveniencia económica: la realización de sobretítulos se considera más barata que las traducciones para ser cantadas. (Mateo 2007).	La longitud del texto: el original cantado suele ser más largo del sobretítulo por lo que se crean problemas de sincronización. (Mateo 2002, p. 63 y 2007, p. 177).
La mayor oferta de estas traducciones proporciona mayores posibilidades de elección de programas a los teatros. (De Frutos 2011).	Se pierden las rimas, juegos de palabras y fraseología, así como también las referencias culturales. (De Frutos 2011).
La actitud favorable de gran parte del público a la sobretitulación (Mateo 2002, p. 66, Sessano 2018, Branca 2018).	No siempre hay acceso visual a los sobretítulos desde todas las localidades de un teatro. (Reggiani 2018).

Tabla 2
Argumentos a favor y en contra de la sobretitulación

Independientemente de las elecciones y posturas de cada sobretitulador que dependen, como hemos visto, de cuestiones que van desde lo técnico, pasando por lo estético, lo sociocultural, lo histórico, lo ideológico o lo económico, la sobretitulación sigue generando discusiones, en proporción al aporte novedoso de sus producciones.

6. La sobretitulación interlingüística español-italiano de *Estaba la madre* como proceso de decisiones.

6.1. La obra

Estaba la madre es una ópera contemporánea en un acto con siete escenas y un epílogo, del compositor argentino Luis Bacalov (1933-2017), con libreto suyo en colaboración con Carlos Sessano y Sergio Bardotti (Bacalov L., Bardotti S. y Sessano C. 2004). La obra fue encargada por el Teatro de la Ópera de Roma y allí estrenada el 1 de abril de 2005, donde se representó por dos años, y en el Teatro Argentino de La Plata (Argentina) el 4 de noviembre de 2007⁷ (Figura 4).

Bacalov, con esta obra, contribuye a mantener viva la memoria afrontando la tragedia de los desaparecidos argentinos durante la dictadura

⁷ La creación de la ópera le demandó al compositor cuatro meses. En cuanto a la puesta en escena, en Roma fue presentada con muy pocos elementos. La mayor diferencia que el público argentino pudo apreciar dos años después de su primera ejecución mundial radica en que el coro estaba compuesto por 80 integrantes (frente a los 20 de Roma) y un número mayor de cuerdas, además de una escenografía que el mismo Maestro definió como “imponente”.

cívico-militar iniciada en 1976 y, en particular, el dolor de las madres de Plaza de Mayo en la búsqueda de sus hijos y de la verdad. En una nota publicada por el diario *La Nación* el día del estreno en Argentina, Bacalov recuerda que tras recibir el ofrecimiento cayó en la cuenta de que las historias de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo “[...] se convertían en una fuente magnífica para rescatar una temática que, a pesar de su importancia, nunca había sido abordada por este género”.

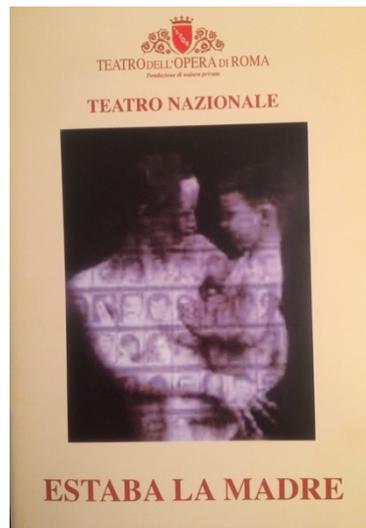


Figura 4

Libreto del estreno de *Estaba la madre* - Teatro de la Ópera de Roma (2005).

El título hace referencia al *Stabat Mater*, oración católica en latín atribuida a Jacopone da Todi (y a la que también pusieron música Vivaldi, Pergolesi, Haydn y Rossini) y, en general, a todas las Pasiones medievales, incluso a los autos sacramentales españoles como *La vida es sueño* de Calderón de la Barca o a la poesía *En una noche oscura* de san Juan de la Cruz.

El compositor, junto con los libretistas, proponen una relectura del sufrimiento de la virgen María durante la crucifixión y la pasión de Cristo en la figura de las madres de detenidos-desaparecidos. La ópera describe el dolor de cuatro de ellas (Sara K., modista; Juana K., maestra de escuela, Ángela K., obrera y una cuarta que aparece en escena sin nombre y que no habla, una madre sin historia) que buscan a sus hijos en una sucesión de cuadros enhebrados por la voz de un narrador. Estas madres, que en el libreto son “las locas”, comparten un recorrido común de emociones y (re)acciones que inicia con el desconcierto de los acontecimientos y de las desapariciones, se desarrolla con la rabia y la lucha, hasta llegar a la justicia y al castigo.

Se acentúa, como afirma Carlos Branca (director de escena de la representación platense), la implicación universal del drama argentino por lo que, *Estaba la madre*, trasciende el contexto histórico inmediato y se convierte

en una especie de oratorio laico capaz de reflejar el dolor de todas las madres del mundo que han sufrido la pérdida de sus hijos (Branca 2018).

Considerando que la sobretitulación es una práctica consustancial de la representación artístico-lírica de la ópera y que como tal es única para cada función, para nuestro estudio presentaremos el desarrollo de las fases preliminares a partir de la traducción del libreto de sala para ser leído y de la partitura de la ópera en la reducción para piano.⁸

6.2. Problemas técnicos y lingüísticos de la sobretitulación en *Estaba la madre*

Para abordar el análisis del sobretitulado de la ópera objeto de estudio nos basaremos en la propuesta de Conti (2015) el cual individualiza siete categorías, la mayor parte de las cuales ajenas a la traducción tradicional, a saber: el tiempo, el ritmo, la edición, el servicio, la optimización y el trabajo de equipo.

En principio, hay que partir de la idea que escribir sobretítulos es como contar una historia en un marco de tiempo impuesto por la escena, a través del canto y la actuación. Es una historia escrita (para ser leída) que sintetiza una historia oral (para ser escuchada). Por ello, como punto de partida para la realización práctica de los sobretítulos, se segmenta y sistematiza el texto numerando las frases del libreto de la ópera ya traducidas (lo que sería la “lista diálogos” en subtitulación) marcándolas también en la partitura (que vendría a ser la *spotting list* en subtitulación). Y es aquí donde entra en juego el tiempo: que combina estos dos tipos de narración paralela, donde lo escrito está subordinado a lo oral.⁹

Siendo la sobretitulación una operación manual, ésta se efectuará a velocidades ligeramente diferentes en cada representación según el tiempo que emplee el operador, por un lado, en poner y quitar los sobretítulos (necesitará por lo menos un segundo entre uno y otro) y, por el otro, según el *tempo* que marque el director de la ópera durante la dirección (que no es el mismo en todas las funciones). Es por ello que no se puede establecer con exactitud (como ocurre, en cambio, con los subtítulos de una película) el tiempo mínimo y máximo de permanencia de los sobretítulos en la pantalla. Pero el tiempo de su

⁸ Cabe aclarar que en Italia, la ópera objeto de estudio escrita en la variante argentina del español, fue sobretitulada en italiano, mientras que en Argentina se realizó la sobretitulación intralingüística.

⁹ Cabe destacar que para este trabajo de sistematización los subtituladores disponen de un video provisional de la ópera que tiene que ser sobretitulada; por lo general es de un ensayo y contiene errores, improvisaciones, cambios de cantantes (según sea primer o segundo elenco, por ejemplo). Con la ayuda de la partitura, el sobretitulador realiza una primera versión de sobretítulos escrita, que sufrirá ligeras modificaciones.

exposición de los sobretítulos no depende solamente de la mera operación manual sino que tiene que ver, como anticipábamos, con el ritmo de recepción del texto, ligado estrechamente al *tempo* de la música. Para hacer que este parámetro sea funcional al trabajo de sobretitulación es necesario considerarlo en su dimensión de ritmo musical unido al ritmo de proyección. Hallar un ritmo sonoro que respete la escena (*timing*) significa configurar correctamente la dramaturgia de los sobretítulos.

No debemos olvidar que si bien los sobretítulos no se proyectan en el campo visual del espectador (como sucede con los subtítulos), existe una serie de circunstancias que puede igualmente interceder en la escenografía de un espectáculo operístico como los cambios de luces, los movimientos de la escenografía durante el desarrollo de un acto de una ópera, la entrada y/o salida a escena de algún/os personaje/s, la proyección de imágenes dentro del espacio escénico, etc. Lo ideal sería, pues, que el ritmo lingüístico del canto y el ritmo de escena con todos sus elementos, lograran llegar a una sincronización armoniosa. La espinosa tarea del operador será precisamente la de saber ajustar desde la cabina (Figura 5), durante el espectáculo en vivo, los títulos proyectados (Figura 6) de acuerdo al tipo de situación que se le presente (lingüístico-canora o escénica). Por ejemplo, el sobretítulo debe exponerse no bien el personaje canta su parte y la proyección del mismo permanecerá en pantalla durante todo el tiempo que la música lo determine (a no ser que el director de escena decida quitarlo antes si se trata de una frase musical demasiado larga). Este tipo de estrategias, afirma Carrillo Darancet (2014, p. 198) cumple dos funciones: por un lado “no interferir con los distintos niveles semióticos del texto original (iluminación, desplazamientos, ritmo, etc.)” y, por otro, “adecuar el sobretitulado al sistema de la traducción teatral para que éste sea visto y considerado más como un apoyo lingüístico que como una intrusión en otro texto”.



Figura 5
Cabina de sobretitulación.



Figura 6
Pantalla LED vista desde la cabina
-Teatro de la Ópera de Roma-

Seguidamente proponemos algunas estrategias de sobretitulación interlingüística español-italiano propias de la ópera lírica *Estaba la madre*, para ilustrar los fenómenos ligados a la repetición y sincronización de palabras y frases, a la superposición de los sobretítulos, a la omisión, condensación y compresión y, por último, a los relacionados con la traducción de unidades fraseológicas del español de Argentina.

7.1.1. Repeticiones de frases o palabras y su sincronización

Las repeticiones recurren muy frecuentemente en *Estaba la madre*, no solamente en las partes de conjunto sino también en las arias (sea de las madres Sara, Juana y Ángela, sea de los tres generales del Ejército). Es seguramente un recurso estilístico del libreto que garantiza un alto nivel de redundancia (empleado para recordar y subrayar algún concepto) y que necesariamente hay que respetar en la medida de lo posible. Si se toma como ejemplo el Prólogo, en particular el aria *Estas son las locas de Plaza de Mayo*, se puede comprobar en la partitura y en el video¹⁰ que el coro canta repetidamente la misma frase, alternándose las partes de soprano, mezzosoprano, tenor y bajo. Con esto pretendemos señalar que, en la partitura musical, la frase cantada aparece más veces de las que, en cambio, aparece escrita en el libreto de sala, por lo que el sobretitulador no deberá proyectarla cada vez que se canta sino de acuerdo al ritmo (como indicábamos antes) de la narración escénica. Lo mismo ocurre en el aria *Sigilosas sombras negras*.

7.1.2. Superposición de sobretítulos en uno o más campos de escena

En el caso de la ópera objeto de estudio hemos evidenciado ciertas dificultades en cuanto a la superposición de los sobretítulos de los concertantes, donde intervienen varios cantantes y el coro simultáneamente. En la mayoría de los quintetos, sextetos y partes mixtas de solo y coro (que llegan hasta a nueve voces), las partes presentan algunos desfases rítmicos y melódicos. Estos fragmentos de canto simultáneo supone, como afirma Mateo (2002, p. 63)

[...] un verdadero quebradero de cabeza para los sobretituladores: son, posiblemente, lo más complicado de toda su tarea no sólo respecto a las decisiones textuales a tomar sino especialmente en cuanto a su proyección: la simultaneidad de las voces implica que hay que solapar varios sobretítulos pero, si son muchas voces a la vez o cantan muy rápido, se cuenta con muy poco tiempo para cada sobretítulo y resulta ahí muy difícil decidir qué se elimina, qué se mantiene y cómo cuadra todo.

¹⁰ El video y otros documentos de la ópera *Estaba la madre* fueron proporcionados por el Archivo Histórico y Audiovisual del Teatro de la Ópera de Roma.

Para llevar a cabo un trabajo metodológicamente correcto, el sobretitulador debe recurrir a la partitura. Por ejemplo, en el aria *Llegaron improvisos* se realiza una tarea de eliminación de algunas de las frases que se repiten continuamente, sobretitulando solamente una de ellas por cada compás y manteniéndola en pantalla según lo permita el tiempo de la música.

Con respecto a la puntuación, en el caso de diálogos o de duetos en correspondencia de partes cantadas se suele anticipar el sobretítulo con una raya (—), mientras que habría que evitar, dentro de lo posible, los puntos suspensivos que suelen encontrarse al final de algunas frases.

7.1.3. Tendencia a la omisión, condensación y compresión

Aunque la omisión y la condensación sean procedimientos muy utilizados en la sobretitulación, en esta obra contemporánea que se destaca por sus frases breves y repeticiones, aparece como una técnica lingüística de ajuste a la lengua de traducción. La redacción de títulos, sean sobretítulos o subtítulos, es un arte que consiste -además- en evaluar la pérdida menos grave de vocablos para mantener el sentido de la frase. Tal como lo expresan Bataillon, Muhleisen y Diez (2016, p. 18), hay que encontrar sinónimos u otras soluciones para obtener el mismo efecto a través de segmentos más breves. Un buen sobretítulo es equilibrado, sea estilísticamente, sea desde el punto de vista del contenido, cuando es posible percibirlo con una sola mirada.

Hemos hallado varios casos de compresión, es decir, de elementos lingüísticos que han sido sintetizados. Es el caso de la Escena 1 *Me dijo que*, cuando el narrador acompañado por el coro, cuentan la historia de Sara (madre de Samuel K., estudiante desaparecido sin antecedentes judiciales ni militancia política) partiendo de la espera interminable de su hijo que no vuelve a casa.

CORO (ES) El viernes lo esperan a cenar
y son las nueve
y son las diez
y es medianoche

CORO (IT) Venerdì lo aspettano per cena
sono le nove
le dieci
mezzanotte

La idea del compositor es marcar con cadencia el correr del tiempo. Aquí es necesario crear en el sobretítulo el ritmo de la dramaturgia marcando ‘a tempo’ las horas que pasan, por lo que en la traducción de este fragmento al italiano, se perderán pocas palabras para mantener el efecto musical esperado.

7.1.4. Aspectos fraseológicos

La traducción de las unidades fraseológicas presentes en los libretos de ópera constituye un aspecto particularmente complejo, sobre todo en las óperas contemporáneas. En el caso específico de *Estaba la madre*, hemos localizado algunos fraseologismos distintivos de la variedad argentina del español. Veamos algunos ejemplos. En la escena sexta del libreto de sala se lee¹¹:

CORO (ES)	Un viaje a Europa y “ <i>deme dos</i> ” Un viaje a Europa y “ <i>deme dos</i> ”
CORO (IT)	Un viaggio in Europa e “ <i>via, comprane due</i> ” Un viaggio in Europa e “ <i>via, comprane due</i> ”

Para comprender este pasaje y poder traducirlo, necesitamos saber que la locución *deme dos* (o *deme tres*) se usaba en Estados Unidos y Brasil para referirse a los argentinos que, encandilados por los beneficios del cambio monetario, adquirirían los artículos costosos de a dos o de a tres unidades. Ahora bien, el traductor del libreto nos ha referido que, a propósito de esta expresión, ha podido contar con explicaciones de tipo cultural-fraseológico por parte del compositor durante los ensayos de la ópera. Esta colaboración permitió una traducción acertada no solamente de esta frase sino también de otras unidades fraseológicas como por ejemplo las somáticas, que aparecen en la escena tercera, en el aria *Y otra vez* dedicada a Juana, madre que no tiene noticias de su hijo desde hace tiempo pero que insiste en su búsqueda:

JUANA (ES)	Y otra vez Y otra y otra <i>Agachar la cabeza</i> Y otra vez Y otra, y otra Y otra vez la mentira Y una y otra vez Y diez veces Negados
------------	---

¹¹ El cursivo de los ejemplos del presente apartado es nuestro.

Y una y otra vez
 Y mil veces
 Morderse la rabia
 Y mil veces *doblar el lomo*

JUANA (IT) Ancora una volta,
 Un'altra e un'altra ancora,
 Chinare la testa
 Ancora una volta,
 Un'altra e un'altra ancora,
 Ancora una volta la menzogna
 Una ed un'altra ancora
 Dinieghi
 Una ed un'altra ancora
 E mille volte chinandosi

Las frases *agachar la cabeza* y *doblar el lomo*, son metáforas empleadas por los autores del libreto con el significado de 'humillarse'.¹²

Cabe precisar que algunas de las fases que caracterizan el proceso de sobretitulación son poco o menos conocidas que las que mencionamos más arriba pero de fundamental importancia a la hora de realizar sobretítulos para la ópera. Se trata de los ensayos, de la optimización y del trabajo de equipo; como es sabido, los primeros son una práctica obligada y lo son también para los sobretituladores. Esto significa que cada solución lingüística debe ensayarse junto con la actuación, el canto, los movimientos, para poder corregir las hipótesis de partida en base a lo que sucede (o cambia) en escena. Los sobretítulos tienen, además, un impacto visual y semántico compartido que debe tenerse en cuenta: como proyecto gráfico, como ritmo, como relato. La corrección puede ser útil, por ejemplo, para aligerar el texto cuando requiere una excesiva atención de lectura respecto a lo que se está mirando, o también para corregir una compaginación gráfica que hace más lenta la lectura o que no resulta suficientemente clara en relación con lo que se está cantando.

Por otro lado, fundamental es la optimización; es decir, los diversos parámetros que subyacen en un trabajo de sobretitulación y que deben alcanzar un equilibrio. Este último es determinante para lograr que la mediación lingüística sea funcional al espectáculo en vivo, objetivo que debe perseguirse progresivamente, a través de diferentes fases de trabajo que se condicionan entre sí. Crear sobretítulos es un esfuerzo de equipo. Un equipo compuesto por

¹² En virtud del significado literal y figurado de los fraseologismos podemos diferenciar, entre otras, una dimensión vertical que distingue (por un medio asimétrico) las oposiciones ARRIBA/ABAJO. En el caso de los SO *agachar la cabeza* y *doblar el lomo* los podemos circunscribir bajo un denominador común: LO POSITIVO ES ARRIBA/LO NEGATIVO ES ABAJO, por lo que estar sujeto a control o fuerza es ABAJO. (Sciutto 2006, pp.112-113).

personas con habilidades múltiples y específicas; libretistas, directores de orquesta y de escena, cantantes, músicos, traductores, técnicos, etc., que comparten una finalidad común: cooperar profesional y artísticamente para la puesta en escena de una verdadera obra de arte.

8. Consideraciones finales

El sobretitulado, en cuanto forma específica de traducción audiovisual, no es solamente un vehículo de comprensión sino que, como afirma Dewolf (2003), es también un medio para favorecer el intercambio de valores culturales entre las diferentes comunidades. En particular el sobretitulado operístico -heredero desde una perspectiva técnica y traductológica del subtítulado-, ha llegado a poseer características propias que merecen estudios profundos y específicos de esta modalidad de traducción audiovisual; una modalidad de traducción subordinada por la presencia activa del texto original (el libreto) y de sus participantes.

En principio resulta necesario establecer límites claros entre la sobretitulación que se realiza para el espectáculo teatral y la que se especializa en óperas líricas, en donde la música cumple un rol fundamental. En efecto, tal como revela nuestro estudio, la sobretitulación operística conforma un sistema propio con peculiaridades técnicas y lingüísticas relacionadas con la intersemiosis del espectáculo. Se trata de un proceso de trabajo complejo que inicia con una preparación previa del traductor y/o sobretitulador, es decir, con la traducción del libreto y que se irá transformando con la colaboración de los diferentes profesionales y técnicos que participan del espectáculo (directores de orquesta, de escena, cantantes, técnicos del sonido y de luces, etc.), teniendo en cuenta las exigencias musicales que determinan el *tempo* de los sobretítulos, para llegar a un resultado (el sobretitulado de una ópera determinada) que se presentará de forma simultánea a la ejecución de la ópera en vivo. Dicho resultado, nunca llegará a ser el mismo porque el sobretitulador deberá calibrarlo antes y durante cada función en base a las exigencias del director, a las características de los solistas, a los tiempos de exposición de los sobretítulos y a los posibles errores, omisiones o añadidos involuntarios de los cantantes, imprevisibles pero a la vez propios de la experiencia lírica.

En el presente artículo hemos presentado un análisis de algunas de las problemáticas de la traducción interlingüística español-italiano de la ópera *Estaba la madre* (2004) de Bacalov. En particular, nos hemos detenido en las repeticiones de frases y su sincronización con la proyección de los sobretítulos, en el trabajo de condensación necesario para la confección de títulos fácilmente legibles y, por último, en la importancia de la traducción de unidades fraseológicas que acarrearán un bagaje cultural propio del texto origen.

Por otro lado, de acuerdo con los datos que hemos obtenido de las entrevistas efectuadas para la elaboración de este trabajo, hemos llegado a la conclusión que ya para abordar las fases iniciales del proceso de sobretitulado, su realizador no solamente debe tener un buen conocimiento de los dos idiomas y culturas (de partida y de llegada), sino que debe asimilar la ópera a nivel literario y musical, ser capaz de seguir la partitura para canto y piano en los ensayos, trabajar en conjunto con el director de orquesta y el director de escena, tener un buen manejo del equipo de trabajo, saber perfectamente los nombres de los personajes y respetar la correspondencia entre el libreto y la escena. Asimismo, debe tener en cuenta una serie de aspectos técnicos, a saber: el manejo de la traducción del libreto para su integración en el espectáculo, la anotación en la partitura, el color del texto a proyectar, su alineación y tipo de letra, su permanencia en la pantalla, el uso de las diapositivas vacías, el cambio de títulos en puntos musicalmente lógicos, la retención del título en la pantalla cuando hay repeticiones, el estilo de la redacción (repeticiones, diálogos, etc.), la coincidencia de comienzo y final de frases cantadas, la coincidencia entre éstas y los sobretítulos, etc.

Considerando todas las aptitudes y conocimientos que se deben tener para confeccionar un sobretitulado de calidad y, sabiendo que hoy en día su proyección con referencia a los textos dramático-musicales es la norma en cualquier representación, ya que “[...] las óperas se cantan en el idioma y se traducen ‘al sentido’ para el *display* o pantalla, común o individual, de los sobretítulos” (Vega Cernuda 2012, pp. 16-17), creemos firmemente que la formación de profesionales especializados es, sin lugar a dudas, uno de los objetivos a perseguir en este ámbito. Dichos estudios deberían apuntar a la adquisición, por parte de los traductores, de una competencia técnica y musical, es decir, de la lectura de la partitura para quienes no saben hacerlo, así como también al conocimiento del repertorio operístico internacional. Es indispensable, al mismo tiempo, que un traductor de sobretítulos de ópera, construya su experiencia laboral en un teatro lírico.

Hemos comprobado, además, que esta modalidad precisa ulteriores investigaciones debido a que resulta todavía poco conocida en el sector (incluso a algunos expertos) y, a la vez, exige ser integrada a estudios conducidos desde otras perspectivas, como por ejemplo, desde el punto de vista de la comunicación semiótica de los mensajes que se vehiculan por medio de esta técnica.

Mención aparte merece la enseñanza de la sobretitulación en ámbito académico que, si bien está tímidamente ganando su lugar en algunas universidades europeas y estadounidenses gracias al interés de profesores aficionados a la lírica, tiene aún todo un camino por recorrer.

Añadimos que, según nuestra experiencia en la elaboración de este texto, resulta extremadamente difícil el acceso a los materiales de trabajo (y muchas

veces ‘imposible’ por la inexistencia de archivos) necesarios para sobretitular una ópera, como las grabaciones de ensayos, las diferentes versiones de sobretítulos anteriormente realizadas, los videos de las representaciones, etc. Por ello, sería conveniente y de gran ayuda para los especialistas del sector, que los teatros o entes organizadores crearan un repositorio de los trabajos ya efectuados.

Esta manera de concebir la sobretitulación como modalidad de traducción audiovisual independiente, enmarcada en un ámbito extraordinariamente intersemiótico como lo es el de la ópera, abre camino a innumerables vías de investigación posibles, por lo que en el presente trabajo hemos pretendido solamente dar un paso más en este campo de la investigación académica.

Bionota: Virginia Sciutto (Ph.D.) es investigadora y profesora agregada de Lengua y Traducción Española en el Departamento de Estudios Humanísticos de la Universidad de Salento, Italia. Sus principales líneas de investigación son: contacto lingüístico, fraseología, lingüística descriptiva y aplicada del español, lingüística de corpus, análisis contrastivo italiano-español, traducción y variación sociolingüística del español. Ha participado en numerosas conferencias y seminarios nacionales e internacionales. Es autora de libros y trabajos académicos sobre dichos temas. Entre sus principales publicaciones destacan *Elementos somáticos en la fraseología del español de Argentina*, Aracne, Roma (2006); “Locuciones denominacionales en un cuerpo de la variedad argentina del español” (2017); “Y Borges cuenta que ... Aproximación al análisis traductológico del libreto operístico” (2018); “Metáforas zoomorfas en el español de Argentina” (2018); “Fuiste alpiste y no me importa un camino. Las plantas en el repertoriolingüístico-fraseológico del español de Argentina” (2019).

Dirección: virginia.sciutto@unisalento.it

Agradecimientos: agradecemos por el interés y el apoyo en la realización del presente trabajo a Francesco Reggiani, traductor del libreto de *Estaba la madre* y Director del Archivo Histórico y Audiovisual del Teatro de la Ópera de Roma; a sus colaboradores Alessandra Malusardi, Valentina Fanelli y al sonidista Paolo De Carolis. A Carlos Sessano, libretista de *Estaba la madre*, Carlos Branca, director de escena de *Estaba la madre* en las funciones del Teatro Argentino de La Plata (Argentina) y al M^o José María Sciutto, director de orquesta y del coro de voces blancas del Teatro de la Ópera de Roma, por habernos concedido algunas tardes de charlas y entrevistas; a Raúl Carranza, Profesor de Dicción y Fonética de la UNLP, traductor público y sobretitulador del Teatro Argentino de La Plata, por su aporte académico y técnico.

Referencias bibliográficas

- Auden W.H. y Kallman C. 2000, *Del tradurre libretti d'opera*, en Auden W.H., *Lo scudo di Perseo*, Adelphi, Milano.
- Bacalov L., Bardotti S. y Sessano C. 2004, *Estaba la madre*, Ufficio Stampa del Teatro dell'Opera di Roma, Roma.
- Balboni E. 2016, *Il piacere dell'opera. Il melodramma (in) italiano*, Loescher, Torino.
- Bestente S. 2008, *Buon compleanno, sopratitoli!*, en “Fierrabras”, <http://www.fierrabras.com/2008/07/16/buon-compleanno-sopratitoli/> (13.10.2018).
- Branca C. 2018, Entrevista no publicada concedida a Virginia Sciutto.
- Burton J. 2009, *The Art and Craft of Opera Surtitling*, en Díaz-Cintas J. y Anderman G., (eds.), *Audiovisual Translation: Language Transfer on Screen*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, pp. 58-70 (Versión original *The Joy of Opera: the Art and Craft of Opera Surtitling*, ponencia presentada en la Conferencia “In So Many Words” (Londres, 6 de febrero de 2004).
- Carranza R. 2018, Entrevista no publicada concedida a Virginia Sciutto.
- Carrillo Darancet J.M. 2014, *Del original al sobretitulado*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=100383>
- Conti M. 2014, *La mediazione linguistica a teatro. Strategie editoriali di una forma di traduzione audiovisiva*.
http://www.prescott.it/wp-content/uploads/2015/01/Mauro-Conti_La-mediazione-linguistica-a-teatro1.pdf (2.10.2018).
- Conti M. 2015, *Italian Translation – A Series of Talks with Experts in the Field*, Montclair State University – The College of Humanities and Social Sciences.
<http://www.prescott.it/portfolio/equilibrismi-involontari> (2.10.2018).
- De Frutos R. 2011, *Los sobretítulos como herramienta de comunicación en la ópera actual*, en “Comunicación 21”, 1.
<http://www.comunicacion21.com/category/num-1-oct-2011/> (22.10.2018).
- De Frutos R. 2013, *El debate en torno al canto traducido. Análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica. Adaptación al castellano de la ópera: Il barbiere di Siviglia de G. Paisiello-*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla.
<http://www.eumed.net/tesis-doctorales/2013/rfd/ficha.htm> (10.10.2018).
- Desblache L. 2007, *Music to my ears, but words to my eyes? Text, opera and their Audiences*, en “Linguistica Antverpiensia” 6, pp. 155-170.

- <https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/185>
(15.10.2018).
- Desblache L. 2019, *How is Music Translated? Mapping the Landscape of Music Translation. Music and Translation*, Palgrave Macmillan, London.
- Dewolf L. 2003, *La place du sùrtitrage comme mode de traduction et vecteur d'échange culturel pour les arts de la scène.*
<https://journals.lib.unb.ca/index.php/tric/article/view/7068/8127>
- Díaz-Cintas J. 2005, *Audiovisual translation today – a question of accessibility for all*, en “Traslating today”, pp. 3 – 5.
https://www.researchgate.net/publication/314261855_Audiovisual_Translation_Today_-_A_question_of_accessibility_for_all (10.09.2018)
- Díaz-Cintas J. y Remael A. 2007, *Audiovisual Translation: Subtitling*, St. Jerome Publishing, Manchester/Kinderhook.
- Eugeni C. 2003, *Il Teatro d'opera e l'adattamento linguistico simultaneo*, Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori (Tesi di laurea), Bologna.
http://www.voiceproject.eu/educ/univ/thesis/eugeni/_eugeni_it.htm
(11.09.2018).
- Eugeni C. 2006, *Il sopratitolaggio: definizione e differenze con il sottotitolaggio*, en “InTRAlinea” 8.
http://www.intralea.org/archive/article/Il_sopratitolaggio (09.09.2018).
- Hay J. 1996, *Subtitling and surtitling*, en Gambier Y. (eds.), *Les transferts linguistiques dans les médias*, Presses Universitaires du Septentrion, Lille, pp. 131-138.
- Kaindl K. 1995, *Die Oper als Textgestalt: Perspektiven einer interdisziplinären Übersetzungswissenschaft*, Stauffenburg Verlag, Tübingen.
- Low P. 2002, *Surtitles for Opera: A Specialised Translating Task*, en “Babel” 48 [2], pp. 97-110.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O008875>.
(19-02-2018).
- Martinez J.M. 2008, *Intersemiosis en el teatro musical y en la ópera contemporánea*, en “Tópicos del Seminario” 19, pp. 101-129.
- Mateo M. 2002, *Los sobretítulos de ópera: dimensión técnica, textual, social e ideológica*, en Sanderson J. (eds.), *Traductores para todo. Actas de las III Jornadas de doblaje y subtitulación*, Universidad de Alicante, Alicante, pp. 51-73.
- Mateo M. 2007, *Surtitling today: new uses, attitudes and developments*, en “Linguistica Antverpiensia, New Series – Themes in Translation Studies (LANS – TTS)” 6, pp. 135-154.
<https://lans-tts.uantwerpen.be/index.php/LANS-TTS/article/view/184>
(28.09.2018)

- Mayer Brown H. 2012, *Opera*, en “Grove Music Online. Oxford Music Online”.
<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>
(5.10.2018)
- Orero P. y Matamala A. 2007, *Accessible Opera: Overcoming Linguistic and Sensorial Barriers*, en “Perspectives Studies in Translatology” 15 [4], pp. 262-278.
- Reggiani F. 2018, Entrevista no publicada concedida a Virginia Sciutto.
- Sablich S. 1986, *Wagner con le didascalie* (texto publicado en el programa de sala de la ópera *Die Meistersinger von Nürnberg* en ocasión de la primera representación en Europa con sobretítulos).
http://www.prescott.it/wp-content/uploads/2015/01/Sergio-Sablich_Wagner-con-le-didascalie.pdf. (20.10.2018).
- Sablich S. 2002, *Tradurre all’Epoca dei Soprattitoli*, en “Il giornale della musica”, 188.
http://www.prescott.it/wp-content/uploads/2015/01/Sergio-Sablich_Tradurre-all-epoca-dei-sopratitoli.pdf (20.10.2018).
- Sario M. y Oksanen S. 1996, *Le sur-titrage des opéras à l’opéra national de Finlande*, en Gambier Y. (eds.), *Les transferts linguistiques dans les médias audiovisuels*, Presses universitaires du Septentrion, Lille, pp. 185-196.
- Sciutto V. 2006, *Elementos somáticos en la fraseología del español de Argentina*, Aracne, Roma.
- Sciutto V. 2018, *Y Borges cuenta que... Aproximación al análisis traductológico del libreto operístico*, en “Agon”, 17, pp. 99-126.
- Sessano C. 2018, Entrevista no publicada concedida a Virginia Sciutto.
- Vega Cernuda M.A. 2012, *¿A qué tipo de texto pertenece el libreto? Reflexiones sobre la traducción de la literatura musical*, en Martino Alba P. (eds.), *La traducción en las artes escénicas*, Dykinson, Madrid, pp. 13-28.
https://www.researchgate.net/publication/295291995_The_Source_Text_of_Opera_Surtitles (17.09.2018).
- Weaver S. 2010, *Opening doors to opera*, en “inTRAlinea”, 12,
<http://www.intralea.org/archive/article/1660> (6.08.2018).